Bibliothèque 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



GALLIMARD

LIVRE I

La névrose objective

I

Le problème

Nous avons envisagé la névrose de Flaubert en essayant de la comprendre par l'intérieur, c'est-à-dire d'en reconstituer la genèse protohistorique puis l'histoire et de découvrir en celle-ci les intentions téléologiques *subjectives* qui se constituent par elle et finissent par la structurer à leur tour. Quand j'appelle *subjectives* ces intentions structurantes, j'entends évidemment faire un tri et ne désigner que celles qui, surgies de sa situation particulière – c'est-à-dire, originellement familiale –, n'ont d'autre signification que de viser son cas singulier et, s'appliquant à une anomalie « indisable » mais vécue dans le malaise, de l'intégrer dans ce qu'il appelle lui-même un « système particulier » et « fait pour un seul ». Bref, nous avons vu la névrose se développer sur un terrain bien défini et qui la conditionnait – l'activité passive ; nous y avons discerné deux éléments distincts mais inséparables sinon par le discours : le trouble primitif et le *stress,* réaction autodéfensive qui tente d'envelopper le trouble pour le dissoudre ou tout au moins le neutraliser et qui, par cette tentative même (par la mobilisation générale du vécu qu'elle exige et par ses rapports dialectiques avec ce malaise palpitant qu'elle inclut en elle, digère fort mal et subit en retour comme sa détermination mouvante et imprévisible), se trouve produire les perturbations les plus amples dans le domaine de l'*habitus* et des conduites. Ainsi la névrose – intentionnelle et subie – nous est apparue comme une adaptation au mal, entraînant plus de désordres que le mal lui-même. Toutefois, bien qu'ayant recensé ces désordres d'après les témoignages de Gustave lui-même, nous n'avons pas cherché à les *évaluer* : en d'autres termes, nous avons bien vu que, loin de

supprimer l'anomalie, ils l'avaient renforcée et même, d'une certaine façon, *constituée* en faisant de Gustave un homme profondément différent des autres hommes. Mais, faute d'un système de valeurs, nous n'avons pu décider, jusqu'ici, d'un point de vue *objectif* si la névrose avait nui à Flaubert – et dans quelle mesure – ou si, au contraire, elle l'avait servi.

Certes, les structures objectives ne manquent point et nous sommes partis de là : il y a l'ensemble institutionnel, produit et expression des infrastructures, il y a la conjoncture historique qui, conditionnée par cet ensemble, le dépasse dans la mesure même où elle le conserve en avivant ses contradictions internes, il y a la famille Flaubert, résultat métastable des structures et de l'Histoire, dont le déséquilibre – commun à l'époque – témoigne à la fois des persistances du passé et de l'avènement difficile d'un ordre nouveau, il y a le père, enfin, rural et citadin, féodal et bourgeois, savant donc agnostique en ce temps où la Foi, tuée par le jacobinisme, tente sans grand bonheur de renaître et se manifeste, en tout cas, dans la génération nouvelle comme une perte sèche, comme une diminution d'être sans contrepartie. Mais ces déterminations abstraites et générales sont déjà fort particularisées dans l'intersubjectivité familiale des Flaubert : ce père glorieux, nerveux jusqu'aux larmes, ce « m'ont fait tort », tyran débonnaire ou terrible, cette mère, grevée pour toujours par la mort de sa mère, renchérissant sur sa servilité d'épouse, adorant son mari comme un époux et, plus encore, comme le substitut d'un père, l'atmosphère lugubre de l'Hôtel-Dieu, tout, enfin, contribue à enrichir les déterminations institutionnelles et à les dépasser vers l'histoire concrète d'un micro-organisme irréductible qui ne peut s'évader de la conjoncture historique mais qui la subit et la totalise à sa manière. Et, surtout, cet ensemble concret – ascension de la bourgeoisie réfractée dans une vie quotidienne –, nous avons dû l'envisager en tant qu'il était vécu dans l'ignorance et l'affolement *par un enfant,* c'est-à-dire par un produit constitué de cette cellule sociale, un fils de l'homme, prédestiné avant même que d'être conçu, qui dépassait à l'aveuglette, dans le noir, ces conditionnements vers ses propres fins

et, du coup, se heurtait aux objectifs étrangers qu'une volonté *autre* lui avait imposés et qu'il intériorisait, en dépit de lui-même, comme si c'étaient *aussi* les siens. L'ignorance et la constitution passive, la froideur dévouée de la mère et ce second sevrage, la brusque désaffection du père – ou ce qui a été senti comme tel – puis la jalousie et l'exaspération d'un môme pris entre les incapacités qu'on lui avait données et l'ambition familiale qu'il avait déjà intériorisée, ce nœud de vipères ne pouvait être dénoué : il fallait le *vivre,* c'est-à-dire le constituer obscurément comme une détermination *subjective.* Et la subjectivité de Gustave se manifeste justement en ceci que les seuls instruments dont il dispose pour se comprendre et comprendre son entourage sont des symboles (malédiction d'Adam, malédiction paternelle), des mythes (la fatalité, l'ultra-manichéisme qui consacre la victoire du Mal sur le Bien), des constructions fausses (Achille conçu comme usurpateur, Achille-Cléophas parfois identifié au Diable) et des fantasmes de ressentiment (liés à cette cruauté qu'il appelle « méchanceté » dans sa jeunesse et que Sainte-Beuve nommera sadisme dans sa critique de *Salammbô* mais dont nous avons vu qu'il s'agit plutôt d'une *variété* de sadomasochisme liée au problème de la fiction et de l'incarnation). Nous avons donc eu beau montrer dans les institutions et dans l'existence historique du groupe Flaubert les conditions objectives de la névrose, force nous est de constater que, bien avant la crise de 44, dès la petite enfance, somme toute, et dans toute cette adolescence que j'appellerai *prénévrotique* – car nous y voyons les troubles futurs s'annoncer et se constituer peu à peu – Gustave ne réagit pas aux agressions *objectives* qui s'expliquent par sa situation réelle mais aux interprétations chiffrées qu'il donne de celles-ci et qui ont pour origine les schèmes préfabriqués de sa subjectivité. Une attention d'Achille-Cléophas pour Achille apparaîtra très tôt comme une frustration diaboliquement préméditée par le père symbolique, ce Seigneur noir, et la réponse de Gustave sera la haine *littéraire* qui lui fait écrire *Un parfum à sentir* ou *La Peste à Florence.* Au collège, les innocents bavardages ou les sourires inopportuns de ses camarades manifestent à ses yeux la cruauté meutrière de la

multitude, scandalisée par son anomalie. Contre cet ostracisme rigoureux – mais rêvé : il semble au contraire avoir joui d'une popularité réelle et même d'un certain prestige – il se défend par l'extase passive : autrement dit, cette conduite prénévrotique (qu'on pourrait même dire névrotique à la rigueur) et parfaitement subjective – puisqu'elle cherche à travers l'hébétude une compensation dans l'imaginaire pur et saisi comme tel – est une réaction de défense devant une interprétation erronée, hyperbolique de la situation réelle, dont l'aspect résolument symbolique est dicté par des schèmes préconstitués. Ainsi, non seulement le comportement induit est une modification de la subjectivité mais, bien qu'elle se donne comme simple perception de l'événement objectif, la détermination inductrice est une appréciation subjective de celui-ci. On dira que nous en sommes tous là et c'est vrai : percevoir, c'est *se situer* ; il y a donc en tout cas une dialectique de l'intériorisation et de l'extériorisation. Mais ce qui compte ici, c'est la proportion : tant qu'une part de l'objet se révèle tel qu'il est, en nous révélant ce que nous sommes (c'est-à-dire notre relation à lui et notre ancrage), on peut espérer, au terme d'un long effort, parvenir à cette réciprocité de position (l'objet nous définissant dans la mesure même où nous définissons l'objet) qui est la vérité humaine. Dans le cas de Gustave, la subjectivité ronge l'objectif et lui laisse juste assez d'extériorité pour qu'il transmette son pouvoir inducteur aux fantasmes qui l'ont digéré. Son effort est tout entier pour se désituer[1].

En conséquence de cela, nous avons suivi sa vie prénévrotique jusqu'à l'explosion de sa névrose en nous gardant d'apprécier objectivement ses conduites. Nous avons préféré le *comprendre,* c'est-à-dire étudier ses conduites à partir de ses fins et les envisager comme réponses à des situations *vécues,* plutôt que de les déclarer *aberrantes* en les comparant aux *stimuli* « réels » ou aux conduites des autres. De fait, à prendre les choses en leur principe, il est impossible de décider, en ces domaines, ce qu'est la *réalité* sans disposer d'un système de valeurs. Qui donc, en effet, est plus adapté au réel ? Gustave, qui

tente par tous les moyens d'interrompre ses études de droit parce qu'il sait, en profondeur, qu'elles le mèneront à prendre un état, donc à devenir ce « bourgeois » qu'il a en horreur ? Ou Ernest, qui fut, lui aussi, romantique et méprisa tout son saoul les « philistins » mais sans avoir nourri, pour autant, l'intention d'échapper à sa classe, qui a gravi habilement, souplement tous les degrés de sa carrière, commençant par être procureur en Corse pour finir parlementaire et dont le premier soin, quand on lui demanda les lettres de son ami mort aux fins de publication, fut de les expurger ? Pour un psychiatre, pour un analyste bourgeois – ils le sont tous – Ernest est le type même de l'adulte : social, sociable, adapté à sa tâche et même à l'évolution de la société française. Gustave, dont ces praticiens sont trop bien dressés pour nier la personnalité exceptionnelle, reste un homme à guérir. Je le veux bien, mais *de quoi* ? Aucun d'entre eux, certes, ne songerait à l'empêcher d'écrire. On chercherait des aménagements, voilà tout. Mais pour quoi faire ? Pour lui permettre d'aller à Paris plus souvent ? d'y résider ? de passer toutes ses nuits dans le lit de la Muse ? de faire d'autres livres que ceux qu'il a faits ? d'être, comme son ami, Maxime le photographe, élu quelque jour à l'Académie ? Tenterait-on de lui faire reconnaître qu'il est bourgeois quoi qu'il fasse et que sa lutte contre sa classe, perdue d'avance, absorbe en vain toutes ses facultés ? C'est vrai qu'il se déchire. Et que Joséphin Soulary est plus adulte, plus fort, plus réconcilié, qui confesse, avec un sourire amusé : « Que voulez-vous ? Je suis bourgeois. » Je me rappelle ce conseil, donné par un psychothérapeute à un de mes amis qui aimait les très jeunes garçons : « Mon cher, il faut choisir : devenez un homosexuel passif ou tentez l'hétérosexualité. » Dirait-on à Flaubert : « Mon cher, il faut choisir : *soyez* en connaissance de cause ce bourgeois que vous avez dans la peau, devenez le grand poète Soulary ou bien allez au peuple, travaillez en fabrique et détestez votre classe d'origine en devenant un de ses exploités » ? Solution d'aujourd'hui. Mais non pas d'avant-hier, nous le savons. En d'autres termes, il est parfaitement impossible de revivre *en sympathie* la névrose de Gustave, d'en saisir les origines

et les intentions, de constater *avec lui* qu'elle lui permet de vivre donc d'adhérer à ses fins profondes – et tout à la fois de l'apprécier du dehors au nom d'un concept douteux de normalité.

Il y a névrose, pourtant : Flaubert en convient lui-même. Dix ans de crises « épileptiformes », d'hallucinations, d'angoisse, une nervosité folle et, à peu de chose près, la séquestration : c'est ce qu'il appelle « ma maladie nerveuse ». Nous en avons vu le sens : il y a ce choix sacrificiel d'être un homme-échec et, par en dessous, la théologie négative du « Qui perd gagne », qui rétablit l'espoir au fond de cette âme désespérée. Nul doute que, née en cas d'extrême urgence (d'urgence pour lui, tel qu'on l'avait fait, tel qu'il se faisait), elle l'a sauvé du pire. Mais enfin *à quel prix* ? Car les troubles sont incontestables. Et envahissants. Bien qu'il ait toujours compris, obscurément, « jusqu'où il pouvait aller trop loin ». Mais quoi ? Cet homme ne voulait qu'écrire. S'il écrit, que lui importe, au fond, qu'il soit obligé parfois d'aller soubresauter sur son divan ? Nous ne pouvons juger de sa séquestration comme ferait un homme du monde, un politique ou un militaire. S'il y a *dégâts* et si nous devons les apprécier, nous ne disposons que d'une seule balance : celle qu'il accepte lui-même. La maladie l'arrache au droit et lui assure la liberté d'écrire – c'est-à-dire, tout simplement du loisir : il le dit et personne n'en doute. Mais *sans elle,* plus déchiré peut-être, plus malheureux mais plus adapté, n'eût-il pas *mieux écrit* ? En d'autres termes, la névrose, en prétendant servir sa fin suprême, l'Art, ne l'a-t-elle pas subtilement dégradé ? N'a-t-elle pas fait de lui un Artiste de second ordre quand, sans elle, il pouvait aspirer au premier ?

Cette évaluation – qui paraît user de critères acceptables par Flaubert lui-même – et qui nous établit ou pense nous rétablir sur le terrain de l'objectivité, c'est-à-dire de l'œuvre comme objet estimable, c'est celle que Maxime a tentée après la mort de son ami. Gustave a été, selon lui, un écrivain de très grand talent. Sans sa maladie, il eût, *à n'en pas douter,* fait preuve de génie. Malgré les querelles qui les ont opposés, après 1850 et jusqu'à la mort de Flaubert, l'intérêt

de cette affirmation vient de ce que du Camp l'a connu avant sa crise de Pont-l'Évêque et qu'il semble l'avoir, en ce temps-là, sincèrement admiré. *Novembre* l'avait saisi : il s'y retrouvait, on se demande pourquoi. Et, de ces deux amis, c'est le futur académicien qui subissait l'ascendant de l'autre. Il devinait une force retenue, une puissance explosive, chez Gustave, qui n'allaient pas tarder à se manifester. Après la première crise, il se rendit souvent à Rouen et il crut constater un certain *déficit.* Gustave se frappe, il a peur de la folie, de la mort. Au sein de sa vie douillette, la moindre contrariété le plonge dans une agitation folle. Ce ne serait rien ; mais il a perdu tout intérêt pour les événements extérieurs, ne lit même plus les journaux, vit dans un songe dont il a peine à s'arracher et surtout *ne change plus,* comme une horloge qui marquerait éternellement l'heure de l'accident qui en a détruit le mécanisme : mêmes lectures, souvent d'une obscénité grossière, mêmes conduites, mêmes plaisanteries.

Il faut remarquer d'abord que le jugement de Maxime est secrètement dicté par le nom qu'il donne à la maladie de Flaubert : pour lui, c'est l'épilepsie, trouble somatique mais qui a pour la vie mentale des conséquences redoutables. En d'autres termes, le diagnostic du médecin-amateur comportait déjà la certitude d'un *déficit* psychique. On ne concevait pas même, alors, l'existence de névroses. En outre le système d'évaluation proposé par Du Camp n'est plus guère utilisé de notre temps : cette opposition, génie-talent, a des arrière-plans sur lesquels nous reviendrons et qui mettent en cause la Providence ; on en abusait, à l'époque romantique, et la génération de 1830-1840 en avait, pour son malheur, hérité. Si nous ne la rejetons pas purement et simplement, c'est que nous voulons faire l'estimation en accord avec Gustave et que celui-ci, comme tous ses contemporains, en faisait grand usage.

Reste que ce type d'estimation suppose qu'on juge les ouvrages de Flaubert avec les critères esthétiques de Maxime. Et cela non plus n'est pas acceptable. Du Camp, certes, a le droit de les appliquer. À condition de savoir qu'il se juge en jugeant, comme nous faisons tous. Mais, en 1970, il est parfaitement impossible

de les faire nôtres. L'œuvre de Gustave, nous dit-il, aurait pu être meilleure qu'elle n'est. Elle atteint un certain niveau et ne s'élève jamais au-dessus. Les fruits n'ont pas tenu la promesse des fleurs. Ce jugement est révocable. Il a été, il est révoqué chaque jour. D'abord – avant même d'avoir été formulé – dès 57, par le foudroyant succès de *Madame Bovary*[2] ; plus tard par la génération de Zola, de Daudet, par celle de Maupassant. D'autres temps sont venus où l'on s'est dépris de Flaubert : Valéry ne l'aimait pas, des critiques ont voulu montrer qu'il écrivait mal ; c'est que la littérature suivait d'autres voies et définissait le style autrement ; il ne s'agissait point en tout cas de condamner *Madame Bovary* pour les raisons proposées par Maxime. Et puis cette époque, à son tour, s'est écroulée : Gustave connaît un regain de faveur et les nouveaux romanciers voient en lui leur précurseur, ils l'admirent d'avoir, au milieu du siècle dernier, été droit au problème qu'ils tiennent pour essentiel et mis en question l'être même de la littérature, le langage. Jugement révocable, lui aussi, qui sera un jour révoqué et dont la révocation sera elle-même annulée. Bref, comme toutes les grandes œuvres, celle-ci a une histoire, commencée du vivant de l'auteur et qui n'est pas près de s'achever. Chaque négation de négation l'enrichit et l'achemine vers sa *vérité devenue*, totalisation idéale qu'on ne peut imaginer qu'à la fin de l'Histoire, si ces mots ont un sens. Et chacune d'elles n'est que la *situation* de Flaubert par une littérature qui redéfinit ses objectifs et les moyens de les atteindre.

Maxime, lui, est hors jeu. Englouti, avec ses idées dont nul n'a cure. Pourtant il n'est pas sans intérêt de revenir à lui : il a *seul* posé la question des dégâts. Or, sur quoi s'appuie-t-il pour oser dire que Gustave, sansl'« épilepsie », eût pu mieux écrire ? Sur une appréciation critique des romans ? Non : sur les comportements de l'homme[3]. Le texte est clair : Flaubert vit en état de distraction permanente, l'actualité ne l'intéresse pas, ne le touche pas. En conséquence il demeure immuable. Conclusion : *il n'a rien à dire* par cette unique raison qu'il *refuse de tirer son inspiration du vécu.*

En d'autres termes, ce jugement négatif procède d'une esthétique positive. Quand Flaubert, boudeur et maussade, somnolait sur son cheval ou à dos de chameau, Maxime, vif, aux aguets, scrutait le paysage, se laissait glisser jusqu'à terre et photographiait le Nil ou les Pyramides : nous lui devons – c'est son titre à l'immortalité – le premier reportage photographique au Moyen-Orient. Voilà qui suppose une adaptation merveilleuse et double à la réalité : non seulement il sait s'organiser pour réaliser ses rêves – qui sont les rêves de sa génération –, mais il s'arrange pour les fixer, les reproduire et les offrir à ceux qui sont restés en France, en utilisant avec adresse un instrument qui vient d'apparaître, le produit le plus neuf de la technique. Esthète, il sait surprendre *en artiste* les monuments les plus antiques par les yeux d'un appareil moderne dont il a deviné les possibilités. Cela signifie qu'il prétend être le contemporain permanent de son époque et n'en rien laisser perdre : il intériorise l'actuel en vécu et le réextériorise en œuvre. L'inspiration, somme toute, c'est le cours des choses qui la lui donne : il y baigne et s'en laisse pénétrer.

Conception profondément bourgeoise, comme nous verrons bientôt. L'Artiste selon Maxime n'a pas le souci de peindre l'homme dans le monde, c'est-à-dire de rendre en chacun de ses livres le rapport totalisant du macrocosme au microcosme : il souhaite *détailler* dans chacun de ses ouvrages une nouveauté *particulière.* Du même coup, il affirme sa foi dans le Progrès : non à celui de l'Art en tant que forme mais à celui de son contenu qui s'enrichira de toute innovation politique ou technique. Cet Art qui se veut à la fois anecdotique et présent dans l'évolution sociale et scientifique, c'est celui que les bourgeois réclament : ils souhaitent qu'une littérature de bon ton fasse l'inventaire de *leur* monde et leur reflète les améliorations constantes pour nourrir en chaque lecteur le grand mythe *nécessaire* de l'Évolution créatrice. Mais, dans la mesure où cette conception, chez Maxime, reste sans principes, elle jette aussi les bases, avec quelques années d'avance, de ce qu'on nommera plus tard l'art du journalisme.

Mais si, pour écrire, il faut épier, être à l'écoute de la petite et de la grande histoire, vivre avec son temps, s'informer, Maxime devait nécessairement condamner Flaubert et déclarer que sa maladie l'avait coupé du monde, rendu incapable d'*observer* et de *ressentir.* Voilà le type même de la condamnation fausse ou, si l'on préfère, faussement objective parce qu'elle se tient résolument à l'extérieur de son objet – en refusant *a priori* la réciprocité de situation. Le génie, pour Maxime, c'est une attention suprême au réel, la contemporanéité même en tant qu'elle est vécue, c'est-à-dire que l'œuvre s'inspirera des nouveaux besoins que l'industrie – par exemple – fait éclore en l'homme à seule fin de les assouvir. D'après ces remarques, le génie serait la normalité. Cette conception, qui sied à la bourgeoisie du Second Empire, n'est – à la prendre telle qu'elle se donne – qu'une idée incomplète et par conséquent fausse : à supposer que l'écrivain rende compte de son temps tel qu'il le ressent à travers sa facticité propre, comment peut-il adopter pour point de vue son ancrage sans approfondir celui-ci et le redéfinir à partir de la lutte des classes ; comment vanter le siècle bourgeois sans montrer la constitution progressive d'un prolétariat qui en est la vérité ? Et certes on ne demandera pas – à un écrivain de 1860 – de découvrir cette vérité par quelque aveuglante intuition pour ensuite nous la donner à voir et nous dénoncer par elle. Non : mais simplement de ne pas être inférieur à son public, à Saint-Marc Girardin dont nous avons vu la réaction prophétique au temps de la révolte des canuts, aux notables de 48 qui, après les massacres de Juin, avaient clairement compris les dangers du suffrage universel et après l'avoir aboli, avaient jugé plus sûr de se remettre aux mains d'un « homme fort ». Cette clairvoyance ou du moins cette inquiétude, la classe dominante ne souhaite pas la partager avec ses écrivains : le Nil et la photographie, voilà l'alliance rêvée, le passé ressuscité par l'ultra-modernisme. Mais il est recommandé à l'auteur de s'en tenir là, de ne pas révéler l'autre dimension, le travail, de ne pas renvoyer de l'appareil, œuf pondu sans effort par la modernité, à la fabrique, aux machines, à l'ouvrier – fût-ce pour dénoncer, en bourgeois qui s'assume, la « barbarie » de

celui-ci. Même après 71 et les massacres organisés par Thiers avec l'approbation plénière de la classe dominante et des classes moyennes, la bourgeoisie connaît la haine fondamentale qu'elle porte à ces empêcheurs de danser en rond, les exploités, mais elle interdit à ses écrivains d'en parler : ce serait reconnaître que les classes existent et que les relations de production suscitent chez l'individu de classe ce qu'on pourrait appeler un *a priori* affectif. Maxime passera donc l'histoire véritable sous silence, il peuplera ses livres de figures plates, animées de sentiments plats – je veux dire d'affections qui semblent naître uniquement de la nature humaine, entendons : de la « nature » bourgeoise (abstraction faite de ses relations constituantes avec les classes travailleuses) et de sa transformation progressive par la modernité sans jamais se dévoiler pour ce qu'elles sont : les déterminations singulières d'une affectivité fondamentale et cachée qui est notre manière réelle de vivre notre ancrage *parmi les hommes,* dans une classe, dans un milieu particulier, dans une « couche » sociale qui se définit au sein de la classe par les antagonismes que suscitent la division du travail et les conflits d'intérêts qui en résultent. Son « modernisme » servira les mystifications organisées par ses maîtres puisqu'il fait de la modernité un état d'âme soutenu par les bienfaits d'une industrialisation sans pleurs. Et, quand il juge Flaubert au nom de cet Art souple, bavard et mensonger qui cache, sous son adaptation perpétuelle aux *gadgets,* une désadaptation profonde et délibérée au monde social et à ses contradictions, bref une inerte lacune, rigide non-vouloir caché par les ténèbres des profondeurs, c'est le public bourgeois qui juge Gustave à travers Maxime et qui lui reproche, somme toute, de n'avoir pas fait une littérature de classe. Outre qu'il paraît difficile de condamner un écrivain pour n'avoir jamais entrepris ce qu'il s'était, dès ses premières œuvres, refusé d'entreprendre, les conceptions louis-philippardes de Maxime (qui trouveront leur public sous Napoléon III) représentent, en gros, les doctrines de la valetaille de plume, aujourd'hui disparue sans avoir rien fondé : peut-être croit-il les opposer au romantisme mais il ne s'aperçoit pas que celui-ci, par une dialectique rigoureuse, est déjà contesté,

dépassé et conservé par une nouvelle détermination de l'Esprit objectif qui se dévoile d'abord – et *précisément* – par Flaubert (et dans le même temps chez son contemporain Baudelaire ainsi que – bien que moins nettement, nous le verrons – chez Leconte de Lisle, leur aîné de trois ans ; ajoutons-y les Goncourt) pour s'enrichir et se développer pendant la seconde moitié du siècle jusqu'à son théoricien et son héros, Mallarmé, et mourir de sénilité après la décadence symboliste. Maxime assistera sans la comprendre à cette féconde *déviation* de la littérature ; il ne verra pas l'évidence : que toutes les œuvres *valables* entre 1850 et 1880 sont nées – directement où indirectement – de ce nouveau courant ; cherchant sans cesse le coup de fortune, le coup fumant, tentant d'écrire, écrivant parfois le livre à succès, jouissant ou croyant jouir d'une large audience – d'ailleurs proportionnelle à l'étendue de ses compromissions –, il vise à communiquer avec son lecteur, il y réussit sans peine et cette facile victoire lui dissimule le *fait littéraire* le plus important du demi-siècle : le divorce – unique dans l'Histoire – de l'écrivain et du public. Cet événement sera vécu *comme un drame* par tous les « Artistes » de l'époque et leurs œuvres, par delà une sérénité trompeuse, en témoigneront.

Pour apprécier les *dégâts* de la névrose, il est donc nécessaire mais non pas suffisant de borner notre recherche au domaine de la production littéraire ; il faut, en outre, se garder d'envisager celle-ci en fonction de normes qui se prétendent transhistoriques et qui ne sont en vérité que le produit d'un autre moment de l'Histoire ou, dans le même moment, d'une autre couche sociale, avec d'autres intérêts et d'autres rapports internes avec la classe bourgeoise. Le seul principe possible est celui que Flaubert, très lucidement, n'a cessé de rappeler tout au long de sa correspondance : les critiques doivent juger l'œuvre d'art à partir des intentions de l'artiste, c'est-à-dire en fonction de son projet initial qui dépend lui-même d'un ensemble structuré de normes esthétiques. Par là Gustave, bien évidemment, n'entend pas requérir de ses juges une sympathie subjective pour les fantasmes de sa subjectivité : il réclame une critique objective

et rigoureuse de *compréhension,* saisissant dans l'ouvrage fini les principes de l'entreprise qui s'y sont inscrits en filigrane et appréciant ce que l'artiste a fait en fonction de ce qu'il avait l'intention de faire. Car – comme nous le verrons mieux un peu plus loin – toute littérature, comme détermination historique liée à la conjoncture et à la tradition, définit son propre sujet, c'est-à-dire repère et isole par les structures qu'elle se donne un certain secteur à défricher et, en liaison avec celui-ci, elle découvre un usage neuf du langage, son instrument et son matériau. Ou, si l'on préfère, elle saisit l'*être linguistique* sous un éclairage neuf et lui assigne, à partir d'un but original, des *possibilités* réelles mais jamais encore envisagées.

À considérer Flaubert de ce point de vue, nous constaterons que ce que Maxime nommerait son *déficit* n'est que l'organisation d'une instrumentalité névrotique qui vise à lui donner les moyens de « faire de l'Art » selon les principes qu'il s'est donnés. Non certes par option délibérée mais parce qu'il les *trouve* en lui comme ayant été *déjà adoptés.* Le *refus de l'actuel* n'est pas, comme Maxime l'insinue, une moindre présence au monde, due à une sclérose psychonévrotique de l'adaptation au réel. C'est la ferme détermination de ne jamais s'inspirer de l'événement ; autrement dit, c'est l'intention de purifier l'inspiration : celle qui naît du cours des choses paraît quelquefois éclatante mais, en fait, elle reste variable et chanceuse, les passions l'obscurcissent, elle vient du hasard et le hasard la tue ; souillée par la matérialité de la vie, l'œuvre qui en résultera, hasardeuse elle-même, portera les traces de la fange originelle. Cela ne signifie pas que l'Artiste ne puisse *utiliser* l'actualité. Il peut raconter la triste histoire des époux Delamare ou la vie d'un groupe de jeunes gens entre 1846 et 1860. Mais il se tient à distance des événements qu'il retrace : il ne s'en inspire pas car son sujet est ailleurs ; il les manie de loin, les modifie à son gré et leur confie le soin d'incarner l'inactuel dans le monde contemporain. L'incarnation, du reste, est imparfaite car il n'y a point de commune mesure entre le sujet réel et l'intrigue ; mieux, il faut que cette imperfection demeure et

qu'elle devienne signifiante, allusivement, qu'elle renvoie à une totalité silencieuse, d'autant plus présente qu'elle s'indique sans cesse, à partir de l'impossibilité de la *rendre,* comme le tout qui réside, biffé par la détermination singulière, en chacune de ses parties. C'est à l'époque où il écrit la *Bovary* que Flaubert fait part à Louise de son souhait profond d'artiste : *paraître* traiter un sujet et en traiter un autre tout différent – en qualité comme en ampleur – ou n'en point traiter du tout, ce qui ne signifie pas, à ses yeux, écrire pour ne rien dire mais écrire pour dire le Rien. Tel est donc le rôle de l'actuel dans *Madame Bovary* : symboliser, à la rigueur, renvoyer au macrocosme ou au vide qui est son équivalent et surtout détourner l'attention, duper le lecteur et, pendant qu'il s'absorbe à lire une histoire contemporaine, permettre de glisser en lui *par le style* un poison antique, éternel. Pour Gustave le sujet de la littérature est donné *a priori.* Il dira plus tard à George Sand : on n'écrit pas ce qu'on veut. Et c'est vrai : Maxime écrit ce qu'il veut, lui, ou à peu près. Mais c'est ne pas écrire. Le contenu de l'œuvre ne peut être fourni par le cours des choses, succession de singularités opaques et triviales, et pas davantage par le caprice. Le seul contenu *possible,* pour Flaubert, c'est le jugement que l'adolescent, en conclusion de son enfance, a porté sur le monde. Et qu'il a exprimé, identique, sous des formes variées : « La terre est le royaume de Satan » – « Tout jeune j'ai eu un pressentiment complet de la vie » – « Je crois en la malédiction d'Adam ». Bref : le pire est toujours sûr, je crois à Rien. La Delamare ne l'a jamais intéressé pour elle-même. Mais il l'a chargée, avec tout son petit monde, de développer sous nos yeux cet obscur *a priori,* la vie humaine telle qu'il l'a pressentie au terme de son enfance.

En fait, Flaubert connaît les grisailles du quotidien : ce monde *n'est pas assez* pour qu'on puisse l'assimiler *en vérité* à l'Enfer. Mais – nous avons vu pourquoi – la tâche de l'Artiste est de le *représenter,* par resserrement totalisant de ses liens trop lâches, par d'insensibles additions, par éliminations discrètes, comme s'il était cette perfection. Le contenu de l'œuvre sera donc sa forme : il

s'agit de reproduire le Monde comme s'il était l'œuvre d'une liberté s'étant donné pour but de réaliser le Mal radical, ce qui suppose que toute chose, d'elle-même et sous l'action conjuguée de toutes les autres, doit aller au pire. Et cette entreprise exige une telle rigueur dans l'écriture, une telle multiplicité de liaisons entre les éléments du récit, une telle habileté à faire entrevoir le Tout sauvage et menaçant à travers chaque partie puis à les supprimer toutes pour que la Totalité se manifeste nue et révèle à cet instant final qu'elle est tout simplement le Néant, il y faut tant d'efforts, de soins et de calculs que le Mal radical n'est qu'une désignation éthique de cette autre norme absolue, la Beauté. Et comme le Mal ne peut s'identifier à l'Être en tant qu'Être, qui est simple positivité, et pas davantage au Non-Être qui, pris comme tel, est inexistence pure et inqualifiable, il faut qu'il réside dans le mouvement dialectique qui va de l'un à l'autre : il est le non-être de l'Être exprimé par l'être du Non-Être. *Le non-être de l'Être* : c'est le résultat prophétisé de la totalisation quand elle est encore en cours, le sens de l'histoire narrée tant qu'il reste des personnages pour la vivre et qu'on le pressent à travers leurs passions tumultueuses ; totalisé, l'Être s'identifie au vide et le Mal n'est point ce vide ultime, incolore, inodore et sans saveur mais il se laisse entrevoir à chaque étape du récit totalisant quand, à travers la détermination réciproque des parties par le Tout saisi comme règle d'unification par l'anéantissement futur (destin) et du Tout par les parties (la partie, en se ménageant une disparition douloureuse *en tant que partie* pour que le Tout se manifeste dans son unité radicale, se fait le symbole du Tout pris comme disparition permanente), la multiplicité violente, massive et bigarrée du présent se dénonce, au cœur de son affirmation permanente, comme n'ayant d'autre substance qu'un Vide éternel et sans qualité ; le Mal est cette contradiction rongeuse au cœur de l'Être, cette découverte en chaque être, quand il met toutes ses forces à persévérer dans son être, qu'il n'est qu'une illusoire modulation du Néant et, tout ensemble, la contestation vaine de cette vérité pressentie dans la rage et la turbulence des passions.

L'être du Non-Être : c'est le matériau même de l'œuvre en tant qu'elle est fiction ; c'est l'*apparence* : diabolique en ceci que l'être du Rien, toujours emprunté, relatif à l'Être, nous dévoile tout à coup l'inquiétante puissance vampirisante de ce qui n'est pas. C'est en ce sens que – je l'ai montré ailleurs – le Mal absolu n'est autre que l'imagination. Mais à cela s'ajoute, dans le Livre tel que le conçoit Gustave, que l'apparence révèle son être d'emprunt et sa non-existence au moment où l'Être, au cours de la narration, se révèle lui-même comme apparence. De ce fait l'Être, maintenu dans le milieu de la fiction, ne peut plus contester l'apparence comme la Vérité conteste l'erreur. Tout au contraire les deux couches d'apparence se renforcent en se contestant et l'œuvre demeure en suspens comme un cauchemar qui serait en même temps la vérité. Pour Gustave l'Art a ce but extraordinaire : *manifester* le glissement inéluctable de l'Être vers le Néant par la totalisation imaginaire de l'œuvre mais *en même temps,* conserver indéfiniment, par cette illusion réglée, l'œuvre, une apparence de pérennité à ce glissement, c'est-à-dire le fixer par des mots qui le retiennent et dont la permanence nous assure *dans l'imaginaire* qu'il n'ira jamais à son terme, qu'il demeurera pour toujours glissement inéluctable, irréversible mais *inachevé.* Ainsi le non-être de l'Être – qui ne se réalise, selon Flaubert, qu'au terme d'une totalisation exhaustive dont l'anecdote est le symbole – est signifié par l'être du Non-Être qui lui confère dans l'œuvre une *intemporalité* parfaite mais imaginaire. La temporalisation (le ver dans le fruit, pour Gustave) est exhibée dans l'œuvre qui la dénonce, comme Destin ou glissement fatal vers le pire : c'est une structure fondamentale du *Sujet.* Mais, en même temps, l'œuvre reploie sur elle sa calme éternité. En sorte que le temporel, maintenu, soutenu à chaque moment du Livre par une création continuée, se manifeste, pendant la lecture, comme un sous-produit de l'atemporalité. L'œuvre naît d'une interférence, deux mouvements s'y annulent : l'Être glisse au Non-Être et, précisément, c'est ce Non-Être qui le sauve en le vampirisant. En vérité, le sadisme de Flaubert se déchaîne : il ne s'agit pas seulement de montrer en transparence le Rien qui est

fondement de l'Être, Gustave ajoute l'insulte à l'outrage en assujettissant l'Être au Rien : il l'oblige à tenir de l'imaginaire le peu de consistance et de permanence qu'il lui concède.

L'unique problème, l'unique souci de l'Artiste tel que Flaubert le conçoit, c'est donc l'Art. Je veux dire : l'ensemble des procédés qui permettent de conserver l'Être pourrissant dans l'alcool du Non-Être. L'*Idée* – c'est-à-dire la conception totalisante de l'œuvre et, par conséquent, le sujet unique de la littérature – a toujours enivré Flaubert. Précisément pour cela aucune circonstance particulière n'est à l'origine de ses écrits. Le *Saint Antoine* de Breughel, le *Saint Julien* de la cathédrale rouennaise sont des œuvres d'art *déja* et telles qu'il les souhaite : elles totalisent. Sans doute il les *rencontre,* elles le frappent : mais c'est qu'il les *reconnaît.* Elles lui fournissent ce que les formalistes appellent la forme du contenu, c'est-à-dire ce peu de matière informée sans quoi l'Idée s'évanouirait. Devant le tableau, devant le vitrail, il s'enthousiasme mais c'est que l'objet saisi – lui-même imaginaire – lui offre spontanément ce qui fait le sens de *toute* grande œuvre (à ses yeux) : un tourniquet d'être et de néant où le néant doit gagner sur l'être bien qu'il ne tire sa fausse consistance que de celui-ci. Tourniquet *impensable, indisable* (au moins directement) et, par essence, *irrationnel* (ce qui ne peut qu'enchanter Gustave) : il ne peut s'exprimer que dans l'œuvre – centre d'irréalisation qui est déjà, par lui-même, un mélange hybride d'être et de néant. Autrement dit, le sens de l'œuvre d'art est de donner – indirectement et dans l'imaginaire – la seule forme d'existence possible à cette Idée informulable dont Gustave nous dit, dans les *Mémoires d'un fou,* qu'elle se confond avec sa vie. Bref, la forme du contenu sera vite trouvée. L'*essentiel,* ce sont les techniques de création, les procédés, les inventions dirigées, tous les comportements qui visent – à l'aveuglette – *à donner à voir ce* qui ne peut être pensé et, par ce biais, à introduire dans les esprits une informulable pensée, sens de l'œuvre, fantôme qui les hante et qu'ils ne peuvent regarder en face, incitation perpétuelle, inquiétante, à concevoir un inconcevable qui leur

échappe à l'instant qu'ils croient l'avoir saisi. Mais ces moyens esthétiques sont eux-mêmes presque introuvables. De fait, ayant pour fin de rendre l'irrationnel, ils échappent par essence à la raison ; et l'on ne peut se régler sur l'Idée pour les définir puisque, sans eux, elle n'aurait point d'existence et que, chez Flaubert, elle demeure latente ou vague *à moins* qu'il n'ait découvert un biais pour l'incarner. De là viennent les alternances d'enthousiasme et de découragement chez le jeune auteur, puis son amertume, enfin son désespoir : c'est que l'Idée – immuable en soi – n'est rien (étant, dans sa nudité, impensable idée du néant de l'Être) ; quand Flaubert s'emballe, c'est qu'il croit avoir trouvé le dispositif qui la réfractera ; quand il abandonne son projet, dans le dégoût, c'est que l'Idée ne s'est pas laissé prendre : les techniques ne valaient rien ; l'anecdote, faute d'un traitement approprié, s'est recroquevillée et réduite à sa particularité.

Bref, Maxime n'a rien compris : pour Gustave le sens et le contenu de l'œuvre sont donnés d'avance. Dès lors à quoi bon vivre ? La vie dérange, elle risque de détourner, par des passions sans force ou des soucis sans grandeur, l'artiste de sa vraie tâche qui est de perpétuer le naufrage du monde par un *style.* Et, surtout, pourquoi *changer* ? Qu'y a-t-il à changer puisque sa tâche est fixée ? Le refus, clairement formulé dans la première *Éducation,* de chercher l'inspiration dans l'événement (« elle ne relève que d'elle-même ») doit s'accompagner de la mise au point d'un dispositif défensif contre toute altération. L'Art exige une *immuabilité garantie.* C'est d'abord que vivre nous distrait ; c'est surtout qu'il ne faut penser qu'aux moyens de construire cet objet irrationnel qui suggérera indirectement l'impensable Idée, c'est-à-dire qu'au style. De ce point de vue, convaincu qu'il vise trop haut pour ses faibles forces et que, faute de goût, il risque de se casser les reins à moins que l'impuissance ne finisse par l'étouffer, Flaubert pense qu'il n'a pas une minute à perdre. Un jour, écrivant à Louise, il s'ébahit : comment Leconte de Lisle, un Artiste, a-t-il pu gaspiller deux ans dans des amours orageuses et décevantes au point d'oublier son Art ? Sa stupeur fera rire : elle le peint, pourtant. Qu'a-t-on besoin d'aimer quand l'unique affaire est

d'écrire et que le style, point de vue absolu, ne cesse de se dérober ? « Pense au style, dit-il à la Muse, penses-y toujours. » On dirait d'un croyant parlant de son Dieu. C'est cela, c'est pire encore : car cette méditation ininterrompue sur le langage se poursuit dans les affres, dans le dégoût ; ce chrétien se croit damné. Sa seule chance de salut, c'est le temps. Un temps uniforme et vide de tout contenu, qui ait la saveur de l'ennui, dont chaque instant ressemble au précédent et qu'il puisse mettre à profit pour inventer la forme adéquate à son unique sujet, arrêté depuis l'adolescence, jamais encore traité.

À ce niveau, les perspectives se renversent. Nous nous demandions avec Maxime si sa névrose ne l'avait pas gêné dans son travail d'écrivain. Ne faut-il pas plutôt nous demander si elle ne l'a pas *servi* ? Par là je n'entends pas ce genre d'apaisement immédiat que procurent subjectivement certains *stress* névrotiques au détriment de l'intégrité psychique. Je m'interroge sur les résultats *objectifs* de sa « maladie nerveuse » : n'est-elle pas le *moyen* d'écrire *Madame Bovary* ? J'ai dit, en effet, que l'Art selon Flaubert exige une *immuabilité consolidée* : il ne suffit pas de refuser l'accidentel et de ne penser qu'à l'essence même de la Beauté ainsi qu'aux moyens d'en capter la lumière ; il faut être *à l'abri des changements.* C'est ce qu'aucune option, aucune décision, prît-elle la forme d'un serment, ne peut donner : je ne puis m'engager envers moi-même ; aussi le serment de ne point changer produit-il, à l'instant qu'on le fait, la possibilité de le rompre qui devient *ma* possiblité permanente et peut être mon vertige, ma tentation. Et puis, quand je serais, quant à moi, fidèle à la foi jurée, qu'est-ce qui me garantit que l'altération de mes humeurs ou de mes gôuts ne sera pas l'effet de forces extérieures ? L'actualité s'infiltre partout ; comment me défendre contre elle ? Prononcer des vœux, c'est bien : aussitôt dit, aussitôt fait ; on vous prend, on vous tonsure, on vous enferme. Mais cet engagement-là n'a de sens que dans une société religieuse : il intègre à un corps constitué, à un *Ordre,* et c'est celui-ci qui se charge de le rappeler, de l'imposer en cas de défaillance ; bref, il le reprend à son compte et la nouvelle recrue doit l'intérioriser comme *volonté autre* ou

volonté du Collectif, soutenue par la contrainte du sériel, par celle du groupe assermenté, au besoin par la contrainte par corps. Bref, le nouveau venu est protégé contre l'extérieur par de hauts murs, contre lui-même par le simple fait qu'il est beaucoup plus difficile de quitter l'Ordre que d'y entrer. En ces communautés, les élans mystiques ne sont bien souvent qu'une révolte retournée par la conscience de son impossibilité. Pour Flaubert, agnostique et qui veut se consacrer, dans la solitude, à une occupation profane, le seul équivalent concevable de la contrainte, c'est la névrose en tant qu'option subie. La solennité publique des vœux – qui contribue déjà à les rendre irréversibles – est ici remplacée par la publicité du scandale : l'indignité déclarée du fils Flaubert le protège des tentations, l'oblige à la séquestration. La maladie elle-même, six mois de lit, le retour irrégulier, toujours menaçant, des crises le défendent contre lui-même et le confinent dans sa chambre ; la volonté de sa famille se substitue à la sienne : c'est le docteur Flaubert en personne qui lui interdit de retourner à Paris. Enfin – l'a-t-il assez répété ! – ce profond bouleversement l'a tué ; son cœur est mort : quand même il le voudrait, il ne pourrait tomber dans le gâtisme amoureux qui a perdu Leconte de Lisle. « Je ne suis pas fait pour jouir. » Les occasions peuvent fourmiller : pour ce fantôme, vidé de sa substance affective, elles ne seront plus jamais des tentations. L'engagement public, la volonté *autre,* les interdits, la contrainte par corps, les hautes murailles défensives, il a suffi de sa névrose pour les remplacer. Il en est d'elle comme des ordres monastiques : on y entre plus facilement qu'on n'en sort. À partir de janvier 44, Flaubert n'est plus qu'une médiation entre l'Idée qui ravagea sa vie et le style qui doit la rendre indirectement.

Pourtant la question des « dégâts » n'a trouvé jusqu'ici qu'une réponse partielle. Elle a, si l'on veut, changé de plan. Il paraît évident que l'Art tel que Flaubert le conçoit exige l'immuabilité de l'Artiste. Mais cette conception de l'Art n'est-elle pas elle-même névrotique ? N'oublions pas, en effet, que le désir d'immuabilité semble avoir précédé de loin ses idées esthétiques. Quand il

déclarait fortement à Ernest qu'il était et resterait le même, il avait quinze ans et se fiait encore à sa spontanéité de « poète ». À cette époque – et pendant les années suivantes – le jeune homme entre en lutte contre son destin. Aussi le premier but de cette « immuabilité » si nettement affirmée n'a pas été de servir sa vocation artistique mais de lui donner – symboliquement – et de lui conserver l'inerte présent de la matière inanimée *contre le temps* qui devait le changer en procureur ou en notaire. Ne pourrait-on pas dire, alors, que l'immuabilité – refus de vivre la vie qu'on voulait lui imposer – était un but névrotique singulier et primitif, qu'il la souhaitait ou croyait s'en être affecté pour échapper à la malédiction paternelle et parce qu'elle satisfaisait son désir obsessif d'être un gisant, un mort, un être d'au delà de la vie, que, finalement, avant d'être une *exis* subie, c'était un rôle et que, loin qu'elle ait été réclamée par l'Art comme une condition de sa possibilité, c'est elle au contraire, en tant qu'attitude névrotique, qui impose à Gustave une conception de l'Art qui la justifie ? De fait, pour l'immuable, l'Art totalisateur et refusant la vie devient *le seul possible ;* et, du coup, l'immobilisme, dissimulant qu'il est cause première, se présente comme l'indispensable moyen d'atteindre à la Beauté.

Ne pourrait-on pas considérer, en effet, que Gustave *dans L'Éducation sentimentale* et dans sa correspondance présente comme des *normes* esthétiques certaines déterminations *de fait* qu'on rencontre dans les psychonévroses comme des symptômes définis et dont quelques-uns, même, semblent appartenir à l'univers proprement psychotique ? Le refus de changer s'accompagne chez lui du refus de vivre, c'est-à-dire de s'adapter. Ce témoin impassible, l'Artiste, n'est-il pas la dernière incarnation du Vieillard – rôle si constamment tenu par Gustave – ou de cet autre rôle, le mort ? Et n'est-ce pas sa passivité morbide et son pithiatisme qui lui ont fait choisir l'Imaginaire pour milieu permanent *contre le Réel,* avant même qu'il ait décidé de sa vocation ; en ce cas, le *sujet* de l'Art – c'est-à-dire le monde onirique et le rêve dirigé d'une abolition continuée de l'Être – ne ferait qu'exprimer une option névrotique guidée par le ressentiment

et par un irréalisable désir de compensation. N'y a-t-il pas un obscur noyau *impensable* dans ce tourniquet de l'être et de l'apparence dont il ne sort jamais ? On dirait qu'il *rationalise* sous forme d'impératifs esthétiques – donc, en un certain sens, universels – ce « système fait pour un seul » dont la finalité profonde – masquer l'anomalie et fuir la malédiction paternelle – est strictement *singulière.*

D'une certaine manière, cette interprétation est irréfutable. La névrose, c'est le subjectif – en tant, du moins, qu'elle est vécue par le névrosé. Et, bien que la *désadaptation* – qui, dans son essence, est plutôt psychotique – ne caractérise pas les troubles névrotiques, ne soit pas un symptôme *exigé* pour les définir cliniquement, la névrose implique toujours un certain refus, une rupture avec le réel. C'est ce qui se passe dans le cas des troubles hystériques – les seuls qui nous occupent ici : l'hystérie, du temps que Charcot professait à la Salpêtrière, se manifestait aux yeux de ses élèves comme un *refus,* somatisé par les contractures. Mais l'on sait aujourd'hui que ce refus brutal et manifeste représenterait l'unique réponse que des sujets incultes et souvent illettrés pouvaient offrir aux questions posées par le cours des choses. En étudiant cette même névrose dans les milieux les plus cultivés de Vienne, Freud a montré indirectement que les contractures n'étaient que des réactions extrêmes et *pauvres* à l'agression permanente de l'objectivité. Chez les malades les plus intelligents, ces symptômes n'apparaissent pas, – il semble même qu'ils soient aujourd'hui, avec l'élévation générale du niveau culturel, en voie de régression. L'hystérie se caractérise alors, tout au contraire, par la souplesse et la ductilité, par une indubitable compréhension du réel et par une adaptation *apparente* aux situations objectives. Mais cette adaptation est trompeuse : le malade déchiffre les questions posées par l'entourage et l'événement en fonction d'une intention fondamentale de *rupture.* Simplement, si l'intention est donnée au départ, elle pose la rupture comme l'objectif à long terme : il s'agit pour le patient d'épouser le réel jusqu'au point où il pourra s'en détacher par un rôle qui, tout à la fois, en tienne compte et le

neutralise ; il enquête sur les pièges que peuvent recéler l'histoire et l'environnement mais c'est à seule fin de n'être pas surpris lorsqu'il s'absorbe à croire ce qu'il joue. Bien entendu le jeu et l'enquête – quand la névrose est en place – ont lieu simultanément ; le rôle présentement interprété n'est qu'une adaptation déjà passée, dépassée – quoique valide encore dans ses traits généraux – et l'enquête est prospective : le malade flaire les embûches et, dans cette recherche même, il esquisse déjà sa future réponse, c'est-à-dire le personnage qu'il tentera d'interpréter. Dans le cas de Flaubert, on pourrait dire que – sans connaître alors ni l'une ni l'autre de ces maladies – il oriente son pithiatisme *névrotique* vers l'imitation du refus *psychotique* qu'un schizophrène oppose à la réalité.

L'ennui, c'est que *Madame Bovary,* pour être incontestablement l'œuvre d'un névrotique, n'est en aucune façon, à la prendre *en elle-même* – c'est-à-dire sans la rapporter à l'auteur –, une *œuvre névrotique.* Il existe, en effet, des écrits qui témoignent par eux-mêmes des troubles qui agitent l'esprit de leur créateur : ce sont des documents parfois passionnants, rayonnants d'une beauté terrible mais qui révèlent au lecteur – même si celui-ci n'entend rien à la psychiatrie – l'univers inquiétant de la pathologie mentale. Ce dont il est question ici, c'est ce vaste ensemble qu'on pourrait appeler « littérature morbide », journaux, récits, souvenirs, contes et nouvelles dont fort peu sont publiés et qui, pour la plus grande partie, demeurent dans les archives des psychiatres ou des hôpitaux psychiatriques. Ces productions, hantées par des fantasmes, truffées de symboles, déchirées par des obsessions qui sont à l'origine de l'œuvre et qui, pourtant, en brisent la trame, simplifiées, quelquefois, par un géométrisme ou un hyperlogicisme pathologiques jusqu'à l'extrême pauvreté ou jusqu'à une étrange élégance, qui nous plonge dans le malaise, obscurcies par la richesse d'une pensée de structure autistique qui peut les rendre inintelligibles à tous et d'abord à leur auteur, sont en elles-mêmes des symptômes. Leur ambiguïté apparaîtra clairement si on les rapproche des dessins de malades, mieux connus du grand

public : ceux-ci, en effet, ont, pour le psychiatre, une valeur clinique ; ils lui découvrent les schèmes morbides et les intentions cachées qui structurent la vie psychique d'un malade ; pendant la cure, ils peuvent, d'un dessin à l'autre, trouver confirmation du diagnostic et du traitement par la disparition progressive d'un symbole et, en conséquence, de l'obsession ou de l'inhibition qui s'y exprimait. Mais il arrive souvent qu'on en fasse une exposition – tout comme s'il s'agissait des toiles d'un peintre « normal » ; alors les visiteurs, bien que *percevant* à l'instant – et dans l'*estrangement*[4] – la *pensée autre,* présente dans le graphisme et s'y posant pour soi dans son altérité, ne peuvent manquer d'être sensibles au caractère *esthétique* de ces productions. Rien d'étonnant puisque, dans la plupart des cas, le dessin témoigne d'une rupture avec le réel et du choix de l'Imaginaire, en même temps que la névrose ou la psychose agit, par le crayon de l'artiste, comme une Idée totalisatrice au sens même que Flaubert donne à ce mot. Ainsi des écrits pathologiques – encore que la difficulté propre à l'usage des signes linguistiques leur permette rarement d'être tout à fait beaux. L'évolution de l'Esprit objectif fait que, de nos jours, les meilleures de ces productions sont intégrées à la littérature : c'est qu'elle se définit pour nous comme une herméneutique du silence plutôt que comme une construction rigoureuse d'après des règles. Peu importe alors que l'objet littéraire soit inachevé ou confus si sa valeur allusive est incontestable.

Mais les œuvres de Flaubert, bien que l'essentiel en soit sans aucun doute l'*allusion,* ne rentrent aucunement dans cette catégorie : ce sont des produits finis, artisanaux, léchés comme on l'exigeait à l'époque : du *cousu-main.* En d'autres termes, ce qu'on y découvre d'abord, c'est la rationalité comme règle de la *praxis* littéraire. Sans doute cet achèvement a pour but essentiel de « rendre indirectement la pensée par la forme ». N'importe : il est là, dans sa densité, dans son irréductibilité qui font de *Madame Bovary* ce que souhaitait son auteur : un *être naturel,* comme un arbre, comme un paysage, que les générations nouvelles acceptent au même titre que les *choses* du monde urbain ou rural et que les

institutions. Or c'est justement ce qu'on ne peut pas dire des « œuvres morbides » – même des plus belles – car, en même temps qu'elles nous fascinent, elles se défont sous notre regard : leur essence est dans cette inconsistance qui ne leur permet point de se poser pour soi ; inachevées, brouillées, ambiguës, leur « disparition vibratoire » s'opère au cours même de la lecture qui tente de les recomposer et nous laisse en face de l'horreur pure. L'horreur est le *sens* des romans de Flaubert mais leur densité ne permet point qu'ils se dissolvent : ainsi l'objet littéraire *se compose* à travers nous, pendant la lecture, et se pose pour soi dans son unité ; du coup, l'horreur n'est jamais présente, elle hante le livre sans se donner à voir ; sans cesse *visée,* elle échappe. Précisément pour cela, *Madame Bovary,* en tant qu'œuvre, ne rentre pas dans les catégories du pathologique : c'est qu'elle ne renvoie par elle-même ni au sujet qui l'a écrite ni à ses obsessions. L'écrit pathologique laisse à chaque instant transparaître la subjectivité : par cette raison, il nous livre l'horreur de vivre mais sans nous convaincre directement. L'œuvre de Flaubert est classique parce qu'elle nous en convainc sans nous en affecter. Et c'est ainsi, soyons-en sûr, qu'elle est apparue au public de 1857 qui, sans cela, ne l'eût jamais acceptée.

En d'autres termes, si la névrose se définit comme le choix plus ou moins radical de la subjectivité – et c'est ce qu'elle est, en effet, chez Gustave –, elle n'offre aucun moyen d'en sortir et l'œuvre qui en résulte doit être morbide, c'est-à-dire marquer la singularité de son auteur sans devenir, pour autant, cet *universel singulier* qui emporte l'adhésion comme une évidence, car la singularité nous touche en nous désignant par son universalité esthétique dans la mesure exacte où l'universalité masque l'idiosyncrasie subjective. De fait, l'écrit névrotique est masturbatoire : il n'a d'autre fin que la névrose elle-même et l'intention de communiquer en est absente ou réduite à sa plus simple expression[5]. Or, bien que le rapport de Flaubert au public soit *a priori* mauvais, bien qu'il écrive *dans l'absolu* plutôt que pour les lecteurs, ses œuvres sont des déterminations irréelles de l'objectivité. Il veut produire des centres

d'irréalisation qui lui échappent, petits événements métaphysiques qui se referment et se tournent contre lui – et non pas assembler des mots qui lui refléteraient à lui seul sa névrose. En d'autres termes, il est parfaitement exact que les intentions de Gustave sont névrotiques et qu'elles visent avant tout sa subjectivité idiosyncrasique. Mais il n'est pas moins vrai qu'il a produit une œuvre objective qui se propose au lecteur comme un universel singulier. Il semble que nous butions contre une aporie : comment concevoir que le retour au subjectif ait pour résultat pratique la production dans le monde social d'un objet ? Et peu importe ici que cet objet soit imaginaire puisqu'il est, en tant que tel, une détermination *réelle* de la société. Prétendra-t-on que la névrose est, en ce cas, par chance, compensée par le talent ? Cela ne veut rien dire. D'abord le talent n'est pas définissable : ce « don » ne se découvre que dans l'œuvre ; c'est la réussite même de celle-ci projetée *a posteriori* dans la subjectivité de l'auteur. Et puis c'est une vertu métaphysique, au sens que Comte donnait à ce mot, l'explication abstraite d'un passage du subjectif à l'objectif par un pouvoir analogue à la vertu dormitive de l'opium. Encore cette absurdité serait-elle moins manifeste si l'auteur envisagé, mélange d'objectif et de subjectif, tentait en s'exprimant de déboucher dans l'objectivité. Mais s'il est névrosé, s'il écrit pour complaire à sa névrose, c'est la subjectivité qu'il vise – et l'incommunicable ; le talent devient alors la grâce providentielle ou, mieux, le *miracle* par quoi Dieu veut bien transformer cette subjectivation systématique en objectivité et le refus de communiquer en communication. Car, à la limite, il faudrait concevoir un schizophrène tourné vers l'autisme absolu et, *grâce au talent,* faisant partager au lecteur l'asocialité pure de sa pensée autistique. Cela n'est pas même concevable puisque l'écriture, en ce cas, n'est qu'un moyen de la maladie, un effort pour voler aux autres le langage et l'utiliser pour se réfugier dans un indicible soi-même. Le talent – comme *exis* – comporterait, s'il existait, une intention communicative qui serait niée et brisée par le refus systématique de toute communication et la quête de ce point absolu où le vécu, tout chargé de désirs

sociaux, les réaliserait en se délivrant de tout conditionnement intersubjectif et, d'abord, en rejetant, comme dans le rêve, la distinction du possible et du réel. Sans doute voudra-t-on me répondre qu'on écrit pour se libérer de sa névrose et que le talent, en ce cas, est l'heureuse fortune qui permet en effet de s'en délivrer en la projetant dans le monde, en l'y gravant. Mais cette solution n'est que verbale ; d'abord c'est un cercle vicieux : on écrirait pour s'arracher au subjectif ; mais, comment le faire, si, déjà, l'on n'a pris ses distances ? Et que signifierait cette dichotomie – névrose, talent – qui rappelle l'abstraite opposition que les philosophes classiques introduisent entre la raison et les passions ? Le talent, s'il existait, serait pourri dès l'abord par les infiltrations névrotiques et, du coup, se refuserait lui-même d'autant plus fortement que les illuminations « indisables » de la névrose l'éblouiraient plus fréquemment. Pourquoi donc faudrait-il, en effet, se mettre à la géhenne pour exprimer ce qui se donne par principe comme un inexprimable, c'est-à-dire non pas comme une inerte détermination échappant par nature à l'expression verbale mais comme un refus fondamental de se laisser rationaliser, fixer et montrer aux autres par un travail systématique d'expression ? Et qu'est-ce qu'il *exprimerait,* le talent ? Car la littérature débusque les mots cachés dans les choses et dans les sentiments : mais s'il n'y a pas de mots ou s'ils sont volés et si l'on s'en sert contre la parole, comme d'obscurs talismans, que peut ramener la sonde littéraire ? On ne peut nommer que ce qui réclame un nom ; en un mot, si la névrose aboutit à une *œuvre,* le talent, vue de l'esprit, n'y est pour rien et c'est dans le processus névrotique tout entier qu'il en faut chercher l'explication.

Cela ne suffirait d'ailleurs pas. On peut montrer sans peine – et nous l'avons fait – comment la gloire et la littérature n'ont d'abord été, chez Flaubert, que des fantasmes névrotiques étroitement liés à cet autre fantasme, la malédiction paternelle, et comment pour écrire et renaître (désir induit et fantasmatique) autant que pour échapper à la sagesse désertique du père Flaubert, il a choisi d'approfondir la subjectivation et de *réaliser* par une crise mémorable les thèmes

principaux de sa prénévrose – vieillesse, infantilisme de régression, refus du changement, rupture avec le réel et mort vécue – comme un ensemble d'interdits subis qui le condamnaient à la séquestration et au rêve. Nous savons aussi comment, dans le même temps, il rationalisait et universalisait ses traits névrotiques en bâtissant avec eux un système de normes esthétiques, ce qui revenait à définir *sa tâche.* À la définir mais non à l'accomplir : elle reste jusqu'en 48 un rêve plus qu'une entreprise. D'où deux questions connexes : d'où vient qu'il passe à l'exécution – c'est-à-dire d'où vient qu'il objective le subjectif, ce qui est, d'une certaine manière, tourner le dos à la subjectivation ? Et, puisqu'il est resté fidèle jusqu'au bout à ses valeurs, c'est-à-dire à la transposition de ses fantasmes névrotiques en canons de l'Art et du style, d'où vient que l'œuvre qui est issue de sa fidélité ait pu s'intégrer à l'Esprit objectif ; autrement dit, comment la folie d'un seul a-t-elle pu devenir folie collective et, mieux encore, *raison esthétique* de son époque ? Car, à prendre les choses comme nous avons fait jusqu'ici, nous n'avons pas réussi encore à engendrer l'*écrivain* Flaubert à partir de Gustave, l'idiot de la famille qui rêvait d'écrire mais qui, tout aussi bien, s'imaginait musicien sans rien entendre à la musique. Et cela veut dire, certes, que son écriture – au moins jusqu'à la première *Éducation* exclusivement – est restée incantatoire et masturbatoire, quelle qu'en soit la qualité. Mais, surtout, cela nous dévoile des difficultés nouvelles : être écrivain, ce n'est pas seulement tracer des mots sur un cahier, c'est être publié et puis lu. Être un écrivain *célèbre,* comme il le devint du jour au lendemain, c'est provoquer le scandale mais aussi l'admiration et l'enthousiasme. Ces deux types de réaction ont le même sens : les résistances de certaines couches sociales (on peut aujourd'hui les définir par la classe, le milieu socio-professionnel, le lieu d'habitation, l'âge, le sexe, etc.) s'accompagnent en d'autres d'une prise de conscience et l'intensité de l'une et de l'autre témoigne de l'opportunité de l'œuvre, de son actualité ; on ne l'attendait certes pas : le public le plus éclairé n'attend jamais que le recommencement des mêmes œuvres sous d'autres

signatures. Mais quand elle apparaît, elle blesse au vif ou révèle le besoin qu'on avait d'elle en l'assouvissant. Et quand l'assouvissement dépasse de loin le scandale – comme ce fut le cas pour *Madame Bovary* – il faut comprendre *à la fois* qu'il y a *malentendu* (nous verrons dans le quatrième tome Gustave étiqueté réaliste et hurlant sa rage) et que, sous ces erreurs d'inteprétation, lecteurs et auteur se découvrent *synchrones.*

Mais si le public réclame de se reconnaître en l'œuvre, il faut que l'écrivain ait vécu l'expérience commune dans ce qu'elle a de plus typique ou, comme disent les Américains, de « populaire ». Avec plus ou moins de distance, bien sûr, et *à sa manière.* C'est la seule chance qu'il ait de produire ce qu'une œuvre *en tout cas* ne doit pas manquer d'être : un universel singulier. La singularisation de l'universel (intériorisation idiosyncrasique de l'extérieur dans et par l'expérience de l'auteur) produit chez le lecteur l'universalisation du singulier : cela signifie qu'il comprend cette expérience particulière à travers d'obscures généralisations abstraites qui le renvoient à sa propre particularité. Mais comment envisager que l'œuvre névrotique, produite par le malade comme moyen de subjectivation, puisse rien découvrir au lecteur sauf une singularité qui se pose pour soi *contre l'universel,* et qui, conséquemment, se présente à la lecture comme l'Autre absolu, criant au public : « *Tu n'es pas moi* parce que *je ne veux pas être toi* » ? Peut-être, malgré tout, se sent-on sourdement atteint dans cette bourbe qui, décantée, repose au fond de chaque étang. Mais le refus explicite de communiquer qui caractérise l'œuvre névrotique (ou psychotique) sert de prétexte à chacun pour refuser à son tour d'être *concerné* par des fantasmes étrangers. Ce qui apparaît alors à la lecture, c'est que l'ouvrage, fermé sur lui-même, à soi seul destiné se limite, en dépit de certaines beautés, à l'exposé complaisant d'un cas. L'intérêt qu'on lui portera, dès lors, pour autant qu'on lui en porte, ne peut être qu'objectif et documentaire : « Il y a des gens qui sont ainsi. » Encore faiblira-t-il vite : une étude clinique accrocherait davantage ; elle donne les symptômes, isole la maladie, la classe dans une des grandes familles

psychonévrotiques, et, dans certains cas, tente une étiologie au moins conjecturale : bref, elle informe. L'œuvre morbide, névrose *vécue,* n'informe pas : elle gêne, voilà tout. À supposer que, dans des circonstances exceptionnelles, elle retienne un moment l'attention, peut-on imaginer qu'elle fasse école ? Il faudrait *en même temps* qu'elle ait créé dans le public un certain besoin qu'elle ne peut assouvir à elle seule *et* que des lecteurs spécialisés – les écrivains et les « gens d'Art » – y voient comme une révélation du sens vrai de leur entreprise et se l'approprient pour la dépasser vers leurs propres fins. Deux impossibilités : la névrose, en posant sa singularité dans l'œuvre, s'ôte le moyen de se transformer dans l'Esprit objectif en exigence ; cantonnée dans le présent, elle ne peut, par principe, ouvrir un cycle d'avenir. Encore n'est-il pas sûr, aujourd'hui, que le lecteur n'y trouve sa pâture : des circonstances historiques – qu'il serait trop long d'indiquer ici – nous ont fait, je l'ai dit, préférer l'infini au fini et, du coup, l'inachevé à l'achevé, le monstre au pur produit de l'Art. Mais il n'est pas imaginable que nos arrière-grands-pères, en 1857, aient pu se reconnaître en un livre morbide ni qu'un névrosé se donnant pour tel dans ses écrits ait pu susciter des épigones et changer la forme, le contenu, le sens de la littérature.

Nous revenons au point de départ : Gustave, en 44, s'est enfermé dans sa névrose ; son intention d'écrire est la conséquence névrotique d'un déséquilibre interne de la famille Flaubert, mi-bourgeoise mi-rurale dans ses structures avec prédominance du rapport au père. La mort d'Achille-Cléophas a pour effet de diminuer nettement la pression du mal chez son fils. Mais celui-ci est loin d'être guéri : il traîne et rêvasse, la littérature comme exigence névrotique se manifeste à lui sous forme d'interdit, le condamne à l'impuissance. Du reste, on ne saurait assimiler à une guérison parfaite l'espacement des crises ni même leur disparition ultérieure : hystérique il est et restera toute sa vie. Celle-ci s'organise entièrement autour de sa névrose. Au point qu'il lui semble parfois, dans ses heures de découragement, que, loin de sacrifier sa vie à l'Art, c'est l'Art qui lui sert d'excuse pour ne pas vivre. Aussi les principes et les normes de son esthétique nous ont

paru tout à l'heure n'être qu'une transposition des intentions principales de son hystérie. C'est le système particulier « fait pour un seul », donc incommunicable. C'est la séquestration que Flaubert attribue « à la peur de vivre » dans ses dernières années ; c'est le pessimisme absolu et la misanthropie forcenée dont l'origine n'est pas la connaissance du monde ou des hommes mais un certain « pressentiment », condition fondamentale de la névrose et qui est lui-même le produit d'une *universalisation* prénévrotique de la situation originelle (donc familiale) : faute de pouvoir la dénoncer ou la changer, l'enfant se la masque (et masque son anomalie) en saisissant le Mal radical comme régissant universellement les relations humaines. Cette réaction d'autodéfense à l'ostracisme dont il se croit frappé n'est finalement que la pensée abstraite du négatif : est-il possible d'en tirer un système de normes, une idée synthétique et concrète du travail artistique, une forme comme impératif, un contenu comme exigence ? Non : en vérité, *cela ne se peut* ; l'universalisation morbide est ici faussement objective et ne peut engendrer ni règle ni contenu ; tout au plus peut-elle, pour se flatter, produire des récits symboliques et sadomasochistes où tout est arrangé pour montrer le vice récompensé et la vertu punie. De plus, sa misanthropie radicale – qui se traduit souvent par ce rêve : mourir inconnu, et que *son nom même* soit oublié – ne l'empêche peut-être pas, à d'autres moments, de souhaiter la gloire (telle qu'il l'envisage, c'est une façon d'abaisser le genre humain), mais je dirai qu'elle crée chez lui, dès l'adolescence, une pathologie de la communication qui détériore jusqu'à son projet d'écrire. Voici donc le paradoxe : la névrose de Gustave ne pouvait produire *à la rigueur* que des œuvres névrotiques dont le public de 1850 se serait détourné. Or *à cause d'elle,* il a fait, entre trente et quarante ans, un livre dense et plein, dont la rigueur esthétique (qui n'est pourtant point classique puisque la « forme du contenu » c'est l'écoulement, et que la beauté vient ici de l'union de ces deux contraires, la stabilité « marmoréenne » de la phrase mise au service du glissement vers la mort, ou, si l'on veut, l'immuable chargé de figurer ensemble l'immobile et le

mouvement) s'impose au public, et, pour les écrivains de son époque, ouvre un cycle d'avenir sans que les normes du nouvel art soient fort claires – puisque, jusqu'à sa préface aux *Dernières chansons* qui, d'ailleurs, n'est pas très bonne, Gustave n'en a jamais écrit publiquement – et *justement à cause de cela,* comme si une tâche concrète se donnait à inventer et à remplir. Ce livre, réalité concrète, qui se propose au public comme une énigme – parce que son mode de production demeure inconnu –, passe, comme toutes les grandes œuvres, à l'institutionnel. Ce n'est pas Gustave, certes, qui l'institue (comme détermination normative d'un certain secteur de l'imagination sociale) mais, quel que soit l'auteur, cette opération ne lui appartient pas : au moins fournit-il, par affinité profonde avec son époque, les moyens de cette consécration. Et son intégration dans cette totalité qu'on nomme l'*Esprit objectif* de sa société provoque une transformation totalitaire de cet organisme qui doit se changer de fond en comble pour l'assimiler[6].

Ce paradoxe ne peut s'expliquer que si l'on suppose que l'œuvre dépasse par elle-même le stade de la complaisance névrotique et qu'elle contient en elle des structures d'objectivité. Mais, comme elle est issue de cette *subjectivation* qui fait le propre de la névrose, elle ne peut, en fait, produire en soi que des éléments de *fausse objectivité* (par exemple l'universalisation pathologique). Ce n'est donc point son auteur qui peut produire ce dépassement et s'y objectiver comme universel singulier, fournissant au public un miroir critique de la société contemporaine. C'est le public lui-même qui, en ce cas particulier, transforme ce faux témoin en témoin vrai de son époque. Et, puisque l'objectivité de l'œuvre demeure fausse *par principe* (rien n'empêchera que la conscience de survol, l'immobilisme et la misanthropie radicale ne soient des prises de position erronées dont les conséquences sont des contradictions que l'on sait), sa vérité – c'est-à-dire son pouvoir d'exprimer l'époque – ne peut lui venir, par une qualification extérieure qu'elle intériorise, que de l'époque elle-même. Autrement dit, son objectivité fausse deviendra vraie dans sa fausseté même, si

l'ensemble des couches sociales qui constituent son public vit son passé et la conjoncture présente *avec une fausse objectivité.* Mais ce n'est pas assez dire : il n'est pas de société fondée sur la division du travail et l'exploitation qui n'ait d'elle-même une idée objective mais fausse, en particulier quand celle-ci se produit au niveau des classes dirigeantes, comme leur autojustification et comme la mystification édifiante qu'il faut faire avaler aux classes exploitées. Cette totalité, irréelle mais assez rigoureusement construite, on l'appelle *idéologie.* Dirons-nous que toute idéologie est une névrose collective ? Ce serait singulièrement abuser d'un concept rigoureux. Au reste, cet abus ne nous servirait à rien : en d'autres temps, avec d'autres idéologies, les œuvres morbides sont passées sous silence, on n'y prend pas même garde, elles glissent dans le néant avant d'avoir éveillé la moindre résonance. Et l'indifférence du public vient justement de ce que les normes de l'Art impliquent dans ce moment-là la rationalité de l'œuvre. Au temps de Voltaire et de l'*Encyclopédie,* l'idée de la Beauté, telle que l'impose une bourgeoisie combattante dont l'arme la plus redoutable est la Raison critique, suggère une construction rigoureuse, des règles fondées sur la rationalité plutôt que sur la coutume, la communication de l'auteur et du lecteur, l'objectif final de l'entreprise étant l'universalité, c'est-à-dire l'accord esthétique (détermination universelle de la sensibilité-pathos-exigence) de tous les lecteurs. Du même coup l'Art se définit par la santé, l'équilibre de l'artiste, et, sans même expliciter cette conséquence négative, on est convenu qu'un fou ne peut être artiste puisque la folie ne *compose pas* : à cette époque, comme à tant d'autres, l'œuvre morbide n'a pas la moindre chance d'être lue ; du reste – quelle qu'elle puisse être – elle ne témoignerait ni devant les bourgeois avares et consciencieux qui font leur pelote, essaient de trouver les lois du capitalisme commercial en les concevant comme les règles de l'économie *en général* et sur le modèle des lois naturelles, encouragent les recherches scientifiques dans le pressentiment de leur future utilité pratique et combattent les privilèges coutumiers en substituant à l'histoire un positivisme analytique, ni

devant les aristocrates qui, traditionalistes ou éclairés, sceptiques et parfois même cyniques vont, avant le tiers état, commencer la Révolution. On lit Nerciat, on s'amuse de Faublas parce que cet érotisme de surface est un divertissement *rationnel* ; mais l'érotisme noir et profond de Sade ne trouve pas de public, dans la mesure où, justement, les livres qu'il produit, malgré l'indéniable beauté de leurs extravagances et le radicalisme des questions posées, entrent manifestement dans la catégorie des œuvres névrotiques.

Pourtant cette société se nourrit d'idées fausses : fausse est l'idée de Nature, de nature humaine, de droit naturel ; fausse est la conception fondamentale d'une bourgeoisie qui se prend pour la classe universelle. Il ne suffit point que le public de 1850 ait une notion erronée des structures de sa société et des processus qui les ont engendrées : il faut que, dans les couches cultivées, ces erreurs soient de type *névrotique* et qu'elles manifestent en elles-mêmes des affinités profondes avec la névrose de Flaubert. À cette seule condition celle-ci, jusque dans sa subjectivation systématique, témoignera de celles-là. Pour aller plus loin encore, nous dirons que la maladie de Gustave ne lui permettra de s'objectiver dans des ouvrages représentatifs que si elle apparaît comme une particularisation de ce qu'il faut bien appeler une *névrose de l'Esprit objectif* : non seulement, en effet, la déviation flaubertienne devient la mesure et l'expression d'une certaine dérive de la communauté sur le plan socio-culturel mais encore le jeune malade trouve dans la névrose objective dont il participe des fins générales qui dépassent les siennes et leur donnent l'universalité ; mieux encore, ses abstractions *a priori* vont trouver dans les déterminations multiples de la multitude leur chair et leur substantialité concrète. De plus, les instruments de sa création, les techniques et surtout ce « goût » qu'il a tant convoité, bref tout ce qui, dans l'état prénévrotique, semblait lui échapper, il peut avoir la chance d'en repérer des éléments *dans l'objectivité* comme produits d'une culture qui s'affole mais aussi comme moyens encore ignorés ou non explicités de structurer objectivement ses œuvres. En d'autres termes, si sa névrose procède d'une maladie objective,

l'œuvre qui en découle échappe doublement à la subjectivation névrotique : en tant que témoignage, elle exprime dans sa vérité le faux témoignage collectif ; en tant que nouveauté irréductible, elle puise dans l'objectif – c'est-à-dire, en particulier, dans les œuvres des contemporains – les méthodes qui lui donneront au moins cette nécessité rigoureuse et non névrotique : l'unité esthétique – et qui la transformeront, du coup, en impératif singulier.

À ce stade de la recherche, il est indispensable de renverser les termes et de se demander si l'Art n'affirme pas un de ses moments historiques – celui-là même qui convient à la seconde moitié du XIX^e^ siècle – à travers la névrose de Flaubert et celle des grands auteurs de sa génération. Au lieu de concevoir, en ce cas, l'art de Flaubert et ses principes normatifs comme le résultat de sa névrose – ce qui nous renvoie à une pure subjectivation démentie par son œuvre –, ne faut-il pas envisager la névrose de Gustave comme un produit de l'Art-à-faire, dont l'aspect pathologique a pour origine les apories de l'Art fait et l'exigence objective qui en résulte – dont la signification est que, pour qu'un Art soit possible, il faut les surmonter –, exigence qui, de par la nature même de ces apories, ne sera jamais satisfaite sinon par des inventions névrotiques ? En Flaubert, l'Art se ferait névrose pour survivre à ses contradictions par un dépassement illusoire et *tenir* jusqu'à ce que le mouvement général de la société les ait dépassées sans les résoudre. En ce cas, au sein de la subjectivation, nous aurions à chercher des éléments d'objectivité qui, loin de naître de la névrose, s'empareraient d'elle, la pénétreraient, la dirigeraient au nom d'une finalité transcendante – c'est-à-dire extérieure, au sein même de l'immanence névrotique – mais sans agent *personnel* : au contraire de la malédiction du Père – qui est, elle, un facteur de subjectivation puisque le sujet la saisit au cœur du vécu comme volonté *autre* et la rapporte à une personne bien définie –, un système téléologique et normatif se ferait organiser dans et par les troubles mentaux de Flaubert mais sans quitter l'anonymat et sans se définir autrement que comme le dépassement requis des contradictions objectives de la littérature. En mentionnant à côté de cette

structuration rigoureuse – et de l'impératif transcendant : si tu veux écrire *aujourd'hui,* il faut te rendre fou – la malédiction d'Achille-Cléophas, fait idiosyncrasique et purement familial, qui a pour conséquence une névrose particulière et purement subjective (qu'on peut à la rigueur envisager comme un mode de l'intersubjectivité de Flaubert), j'ai voulu marquer la complexité du problème : de fait, si nous devons accepter l'hypothèse selon laquelle la névrose subjective de Gustave serait l'intériorisation puis la réextériorisation de l'*Art-à-faire* comme ensemble contradictoire d'impératifs impersonnels, il n'en faudrait pas moins tenir compte des structures familiales et de la volonté du Père symbolique qui sont les facteurs déterminants de la névrose de Gustave en tant qu'elle apparaît *aussi* comme une singularité irréductible. Quelle relation peut s'établir entre ces deux types de conditionnements ? Et comment une même maladie peut-elle *en même temps* valoir comme solution d'antinomies sociales et comme issue individuelle ? Nous avons assisté à la genèse de l'esthétique flaubertienne et nous avons vu dans ses principes – immuabilité, survol, impersonnalisme, identification de la Beauté au Mal – la rationalisation et l'universalisation d'un système autodéfensif qui, en d'autres moments, se reconnaît « fait pour un seul ». Si, à présent, nous devons admettre que, dès qu'il choisit – au temps de la prénévrose – de compenser son exil par la gloire littéraire, il déclenche un processus objectif qui dirige l'évolution interne de son malaise et transforme inéluctablement celui-ci en névrose parce que l'Art, pour subsister et traverser cette ingrate période, a besoin de ministres névrosés, nous nous trouvons en présence de deux interprétations contradictoires des crises qui ravagent l'existence de Gustave ; la première donne raison à Maxime : l'immuabilité, le refus de l'actuel et le principe de survol, pour ne parler que de ces déterminations fondamentales, n'ayant d'autre origine que les structures de la famille Flaubert et d'autre but que d'élaborer une stratégie défensive – quand déjà tout est perdu –, se donnent mensongèrement pour des normes esthétiques ; l'Art, n'étant défini et conçu que pour le salut individuel de Gustave, perd toute

sa substance, c'est un appauvrissement considérable. Dans la deuxième hypothèse, c'est l'Art qui, en fonction de son impossibilité même, transforme Gustave en cet élu par qui la littérature, en plein naufrage, sera sauvée et conduite à bon port : la névrose est alors *positive,* elle apparaît comme l'unique moyen concevable en 1850 pour que quelque chose comme l'Art soit possible en dépit de son impossibilité nouvelle et surtout *à cause* de cette impossibilité. Flaubert serait alors un martyr, ses maux seraient requis et sa vie *exemplaire.* En outre les principes erronés qui sont à l'origine de son système esthétique, loin de représenter – comme Maxime le laisse entendre – des règles abstraites et sans contenu, une sorte d'éléatisme artistique, devraient être envisagés – à partir des *résultats,* c'est-à-dire, par exemple, de *Madame Bovary* – comme les soubassements nécessaires d'une conception neuve et concrète de l'art littéraire et de son objet ; le catharisme de Flaubert apparaîtrait comme la règle monastique qui s'impose, pour un demi-siècle, aux écrivains honnêtes. Peut-on tenir ensemble ces deux interprétations opposées ? Nous ne pouvons en décider dès à présent. Ce qui est sûr, en tout cas, qu'on *puisse* ou non les accepter ensemble, c'est qu'il *faut* les prendre l'une et l'autre en même temps : comment, sans la première, expliquer les crises, la séquestration, l'hébétude, les conduites d'échec ? Comment, sans la seconde, expliquer *Madame Bovary* ?

Pour concevoir l'étrange réciprocité qui unit en Gustave le singulier au collectif, il faut d'abord définir ce que nous appelons l'Esprit objectif et sa détermination névrotique. Nous verrons ensuite quelles sont, à l'époque, les exigences et les contradictions de la littérature, quelles questions elle pose aux post-romantiques et pourquoi les seules réponses possibles sont, non seulement pour Flaubert mais pour ses contemporains, psychopathiques. Nous tâcherons alors de revenir à Gustave et de déterminer *dans quelle mesure* et *comment* les problèmes insolubles de l'Art sont à l'origine de ses troubles, autrement dit comment ceux-ci peuvent être à la fois – malgré les contradictions apparentes – une réponse névrotique à un malaise subjectif et au malaise objectif de la

littérature. C'est seulement par cette méthode que nous arriverons peut-être à découvrir si la maladie de Flaubert a produit en lui, d'une manière ou d'une autre, un déficit mental ou si, tout au contraire, elle a été pour lui le moyen d'accéder à la *littérature-à-faire,* c'est-à-dire précisément *de la faire.*

II

L'Esprit objectif

Évitons un malentendu : au début du XX^e^ siècle le long rêve littéraire commencé dès la vingtième année de Gustave s'achève avec les derniers symbolistes. À cet instant, beaucoup de jeunes écrivains, qui voulaient conserver l'héritage de la génération précédente et le dépasser vers un classicisme nouveau, influencés par l'attitude étrange de leurs pères et de leurs frères aînés, décident que la névrose est la condition nécessaire du génie : on sait ce que Gide a pu écrire sur Dostoïevski. Mais c'est que cette génération post-symboliste jugeait des conditions nécessaires à l'œuvre d'après celles que l'Art exigeait de leurs prédécesseurs immédiats. En ce sens, ils témoignaient que, de 1850 à la fin du siècle, il fallait être fou pour écrire. Rien de plus juste : je vois dans leurs idées une confirmation des miennes. Simplement, je ne puis accepter qu'ils *généralisent,* comme si le sens et la fonction de la littérature – pour l'individu et pour la société – ne changeaient pas constamment au cours de l'Histoire, comme si, selon les époques, l'Art ne recrutait pas ses artistes d'après des critères différents. *Il est vrai* que, dès 1830, pour des raisons que je vais exposer et dont certaines sont encore valables aujourd'hui mais avec beaucoup moins de virulence, la névrose est la voie royale vers le chef-d'œuvre. Mais je ne vois pas qu'elle l'ait été au XVIII^e^ siècle, encore moins au XVII^e^. C'est qu'on exigeait

d'abord, pour lire un écrit, que son auteur fût « honnête homme », c'est-à-dire que, moyennant l'observance stricte de certaines règles, il fût intégré. Dans ce cas, la névrose peut exister – comme chez Rousseau[7], qui fut peut-être même psychotique et, sans doute, chez Pascal – mais elle est utile *indirectement,* on écrit *contre son mal,* en dépit des troubles, ainsi que fait justement Rousseau, et non point grâce à lui. Chez d'autres auteurs, elle est franchement nuisible : sans elle, ils auraient fait mieux ou plus. D'autres fois encore elle exerce ses ravages en d'autres domaines et, du coup, épargne le secteur littéraire. Certes, tout homme est une totalisation qui se temporalise et rien ne peut lui arriver qui ne l'affecte, d'une façon ou d'une autre, dans toutes ses parties. L'essentiel est que, dans les sociétés intégrées, l'élément psychonévrotique, s'il existe, ne se prend jamais pour le but de l'artiste et moins encore comme la règle de son art. J'ai dit ailleurs que le génie est une issue : la seule qui reste quand tout est perdu. Je le répète mais en précisant que cette issue n'est pas névrotique et même que, la plupart du temps, elle permet de faire l'économie d'une névrose. En un mot, quand la littérature ne se réclame pas de la psychopathie, les accidents névrotiques n'ont pas lieu ou, s'ils se produisent chez un auteur, ce fait – capital pour comprendre l'individu – s'annule dans l'Esprit objectif parce que c'est un hasard, c'est-à-dire un Non-Sens par rapport au Sens de ce moment culturel. Et, bien que la substitution d'une forme à une autre se fasse *par les hommes* et soit motivée par un malaise (il y a contradiction entre la forme ancienne et le contenu qui réclame d'être traité actuellement), il n'y a pas de raison pour que ce malaise qui est d'ordre spécifiquement culturel soit ressenti *névrotiquement, sauf* si les structures particulières de la conjoncture l'exigent.

Or c'est précisément ce qui se passe aux environs de 1850 : dans ce moment-là, la condition pour faire de l'Art, c'est d'être névrosé[8]. Non point n'importe comment mais d'une manière précise que nous voulons définir ; c'est que le mouvement objectif qui transforme la culture sur la base de transformations plus profondes – mais aussi en fonction des traditions et des lois propres au secteur

culturel – produit des normes si rigoureuses et si contradictoires que le moment contemporain de l'Art ne peut se réaliser comme détermination de l'Esprit objectif sauf sous forme *d'Art-Névrose.* Ce qui ne veut pas dire que les œuvres seront névrotiques mais que les doctrines littéraires le seront ainsi que les « arts-poétiques » et que les artistes devront jouer la névrose ou être névrosés. Et, comme le fait littéraire est duel, cela signifie en outre que, pour le public, la lecture, pendant qu'elle a lieu, devient une courte névrose provoquée.

C'est ce qu'on ne peut comprendre sans quelques éclaircissements généraux sur l'Esprit objectif. On se demandera peut-être s'il n'est pas dangereux de conserver cette notion suspecte qui risque de porter en elle les traces de l'idéalisme hégélien dont elle est issue. Il convient de la « remettre sur ses pieds » et d'indiquer la fonction instrumentale qu'elle peut remplir dans la perspective du matérialisme historique.

En vérité, l'Esprit objectif – dans une société définie, à une époque donnée – n'est autre que la Culture comme pratico-inerte. Entendons d'abord qu'à l'origine de la Culture, il y a le travail *vécu, actuel* en tant que, par définition, il dépasse et retient en soi la Nature. Celle-ci est l'environnement donné, pendant une période déterminée et le travail dévoile cet environnement comme, simultanément, ce qui est présentement et le champ des possibles à utiliser pour donner audit environnement un être nouveau, conforme à la fin que s'est fixée le travailleur, bref à un certain état dudit entourage qui n'existe pas encore. Ainsi le travail est par lui-même l'antiphysis, c'est-à-dire que sa définition est d'être nature anti-nature, ce qui est précisément l'essence de tout phénomène culturel. Il connaît pour transformer ; et cela implique, si élémentaire soit-il, qu'il témoigne au travailleur d'un type d'exploitation, d'un régime et de la lutte des classes, enfin d'une idéologie. Or pour le travailleur lui-même, au cœur de l'exploitation, et revînt-il sur lui comme force ennemie, ce même travail, étant *praxis* donc dépassement éclairant de l'Être vers une fin (dépassement du matériau vers la production d'un changement à l'intérieur du champ pratique),

est intériorisation de l'extérieur et réextériorisation de l'intérieur : en tant que tel, il est vécu et, du coup, se dévoile lui-même – comme imposé, par exemple, et restant extérieur jusque dans l'intériorisation – et, à travers lui, les relations humaines fondamentales qui sont propres à ce mode de production (le type de réciprocité qui s'établit au niveau de son labeur concret, le type de non-réciprocité qui naît de la division du travail et, éventuellement, de l'exploitation qui en résulte) mais, en outre, ce travail s'effectue au moyen d'un instrument – qui suffirait, à lui seul, pour définir la société et la relation de l'homme à la Nature, c'est-à-dire à la fois l'antiphysis (qui apparaît au niveau de la pierre taillée) et la Nature paraissant hors de l'antiphysis et en elle (jusqu'au niveau de l'automation inclusivement) comme sa limite intérieure et extérieure, sans cesse déplacée. À travers l'usage qu'il en fait, l'instrument devient donc pour le travailleur un *organe de perception* : il dévoile le monde et l'homme dans le monde. Ainsi la praxis la plus élémentaire, en tant qu'elle est actuelle et vécue de l'intérieur, contient déjà en elle comme une condition immédiate de son développement ultérieur et comme un moment réel de ce développement, bref, *à l'état vivant,* un savoir intuitif implicite et *non verbal,* une certaine compréhension directe et totalisante, mais sans mot, de l'homme contemporain parmi les hommes et dans le monde, ainsi qu'une saisie immédiate de l'inhumanité de l'homme et de sa sous-humanité, premier germe d'une attitude *politique* de refus. À ce niveau, toute la pensée est donnée mais elle ne se pose point pour soi et, du coup, dans son extrême compression, elle échappe à l'élaboration verbale. Pourtant j'en ai dit assez pour faire comprendre que les superstructures ne sont point le lieu du dévoilement mais seulement les niveaux supérieurs d'élaboration où ce savoir pratico-théorique s'isole, se pose pour soi et, systématiquement explicité, devient théorico-pratique. Il faut partir ici de la réflexion qui découpe selon ses propres fins le vécu qui est originellement l'irréfléchi et qui devient le réfléchi selon certaines règles provenant elles-même de certains besoins réflexifs. En d'autres termes la réflexion isole dans la totalité

de la praxis le moment de la théorie, qui n'a jamais existé seul mais uniquement comme médiation pratique et déterminée par la fin elle-même. Il se fait alors un recours au langage. Celui-ci, d'une part, isole et transforme en un produit fini le savoir qui existait implicitement dans l'acte du travailleur. Il donne des noms et sclérose sous forme de structures définies tous les éléments qui s'interpénétraient dans le dévoilement culturel du travail (mode de production, relations de production, ensemble institutionnel, moeurs, droit, etc.). Nommés et, par là même, perpétués, ces morceaux du réel devenant morceaux de savoir se trouvent, du coup, faussés. Par ce caractère de savoir faux ils s'approchent d'un non-savoir qui existe également au niveau élémentaire d'actualisation vivant de la *praxis*, cet ensemble d'opinions nées du *pathos* et qu'on va donner, à ce degré plus élevé d'élaboration, pour des connaissances issues de l'expérience. En fait ces extrapolations sont inséparables du vécu et forment, si l'on veut, la subjectivité de classe. Elles deviendront, après traitement, le plus clair de ce qu'on nomme des idéologies. Ainsi, à côté du savoir faussé, dont l'origine est un savoir pratique et non verbalisé, les idéologies qui s'imposent au travailleur, celles de sa classe, celles des classes moyennes ou dominantes, sont introduites ou réintroduites en lui sous forme de recettes explicitement présentées comme un exposé verbal ou un ensemble lié de déterminations du discours qui prétendent éclairer sa condition et lui offrir les moyens de la supporter : il s'agit, bien entendu, surtout d'une conception du monde et des hommes que la classe dominante forme en saisissant son environnement à travers l'exercice systématique du pouvoir et qu'elle inculque – par les moyens que nous connaissons – aux classes travailleuses comme s'il s'agissait de l'idéologie universelle ou, mieux encore, d'un savoir. Il va de soi que, chez l'ouvrier, par exemple, ces idéologies entrent en conflit permanent avec *la sienne* – celle qui naît communément, à la façon d'un mythe, de ses espoirs, de ses désespoirs, du refus d'accepter sa condition comme inévitable destin – et qu'elles ont le dessus tant que l'idéologie ouvrière n'est pas *verbalisée.* Le fût-elle, au reste, elle peut aider à la prise de conscience mais, tout

aussi bien, la freiner : la conscience de classe n'apparaît qu'au terme d'un effort théorico-pratique qui vise à dissoudre autant qu'il le peut l'idéologie dans le savoir. Je ne citerai, comme exemple, que l'émancipation lente de l'ouvrier au XIX^e^ siècle : entre les années 1830 et 1840, on lui a si bien brouillé les idées *que L'Atelier,* premier journal du prolétariat, revendique le catholicisme ou tout au moins le théisme contre la bourgeoisie jacobine qui l'a privé de Dieu, sa consolation. Entendons qu'il oppose dans la pratique – comme ont fait les canuts à Lyon – son savoir aux idéologies étrangères : quand les salaires baissent, il se révolte. Mais, dès que la révolte est victorieuse ou vaincue, il ne dispose, pour penser explicitement ce savoir, que des idéologies étrangères, c'est-à-dire de mots et de phrases qui ne s'y appliquent pas – bien au contraire – et qui le déforment en prétendant l'expliciter.

Ainsi les idéologies élaborées se distinguent par principe de cet ensemble intuitif et immédiat que je viens de décrire et qui comprend, autour d'un noyau de savoir, une idéologie implicite, accompagnée de mythes et d'un système de valeurs tacitement appliqué par des agents qui n'en ont jamais explicité les bases ; non seulement elles s'en distinguent mais elles s'y opposent en fournissant à la pensée immédiate et non verbalisée des traductions qui la cachent à ses propres yeux. Or on remarquera que la force de ces systèmes inadéquats vient de leur inertie. La pensée sauvage et immédiate n'est autre que la conduite pratique du travailleur, en tant qu'elle dévoile pour changer et s'accompagne nécessairement d'une conscience non positionnelle d'elle-même ; cela suppose une « syntonie » constante de cet ensemble tacite et du réel, d'où sa perpétuelle souplesse : il faut qu'elle existe en acte et comme partie d'un acte ou qu'elle n'existe pas du tout. Autrement dit, elle naît dans le travail et disparaît avec lui. Tout au contraire les systèmes de valeurs et les idéologies, quand ils sont *verbalisés*, demeurent dans l'esprit ou tout au moins dans la mémoire parce que le langage est matière et que leur élaboration leur a donné l'inertie matérielle. Les mots écrits sont des pierres. Les apprendre, intérioriser leurs assemblages, c'est

introduire en soi une pensée minéralisée qui subsistera en nous en vertu de sa minéralité même, tant qu'un travail matériel, exercé du dehors sur elle, ne viendra nous en débarrasser. Ces passivités irréductibles, je les appelle *dans leur ensemble* l'Esprit objectif. Et je ne mets dans cette définition aucune intention négative, aucune volonté de dépréciation. Certes, dans une société d'exploitation, ces ensembles structurés nuisent aux classes exploitées dans la mesure où ils s'introduisent du dehors en chacun et où ils rémanent dans la mémoire comme des remparts contre toute prise de conscience. Mais, à les prendre en eux-mêmes, ils manifestent simplement cette nécessité : la matière est médiatrice entre les hommes dans la mesure même où par leur praxis ils se font médiateurs entre les différents états de la matière. Autrement dit, l'Esprit objectif c'est la culture elle-même mais dans la stricte mesure où elle se fait *pratico-inerte.* Cela vaut pour tous ses aspects : aussi bien pour le mode de production, défini par cette matière ouvrée, l'instrument, que pour les relations entre les hommes dans la mesure où elles s'établissent en *institutions* et se font vivre institutionnellement. Or le mode de relation de la matière ouvrée à l'agent est, je l'ai montré ailleurs, l'impératif. Tout objet produit me présente son mode d'emploi comme un ordre (« Agiter le contenu avant de s'en servir », « Ralentir, école », etc., etc.). Comprenons que, même si, comme il arrive fréquemment, le bailleur dudit objet trouve son intérêt dans la forme impérative – qui garantit le bon usage de la chose –, ce n'est pas lui qui est à l'origine de cette forme. Il ne peut à la rigueur présenter ses conseils que sous forme d'un impératif hypothétique, du type : « Si tu veux user de cet objet, il faut... », etc. C'est que, en vérité, le rapport vrai entre les hommes est la réciprocité qui exclut les ordres proprement dits. Mais quel que soit l'objet produit – fût-il une machine –, l'utilisation que la Société ou tel groupe prône à travers lui passe nécessairement *par lui* et subit, en conséquence, la transformation que lui impose le pratico-inerte : le mode d'emploi devient un discours inerte, cela veut dire qu'il participe à l'inertie de la matière. En tant que tel, il s'impose à l'agent comme ne *devant*

être modifié par aucune intention subjective – non parce qu'il représente l'universel en face du particulier mais parce que le sceau pratique imposé au matériau participe à la matérialité de celui-ci et s'introduit en chacun comme une pensée inerte, qui n'est celle de personne, mais qui doit être conservée et dont les conséquences pratiques doivent être tirées et appliquées sous peine de voir la chose pratique éclater en dehors. Au reste, c'est dans la structure interne de cette pensée que nous rencontrons l'inertie matérielle (par exemple dans un rapport particulier et d'aspect mécanique entre les prémisses et les conséquences). En somme elle représente à la fois l'au-delà de la matière ici présente et une sorte de matérialisation de cet au-delà. Et s'il y a eu, de tout temps, des hommes, pour donner des ordres, il faut plutôt les considérer comme des transmetteurs. D'ailleurs, le « maître » qui commande et qui usurpe la minéralité inorganique des commandements donnés par l'objet, il est évident qu'il joue un rôle inorganique par rapport à l'esclave et que ses ordres sortent d'une bouche de pierre, la sienne. De fait, il commande en fonction de son être minéral, de son intérêt, qui est chose impérative, et il en accroît la choséité en la versant dans cette autre chose, un discours. De notre point de vue l'Esprit objectif représente la culture comme pratico-inerte, c'est-à-dire comme la totalité, à ce jour (d'ailleurs quelconque), des impératifs imposés à l'homme de telle ou telle société.

Mais, pour notre propos, qui est d'étudier l'Art-névrose comme détermination datée de l'Esprit objectif, il est préférable de n'envisager qu'un secteur de celui-ci : l'unité élaborée des idéologies, des cosmogonies, des systèmes éthico-esthétiques et confessionnels en tant qu'elle se manifeste comme structuration d'un discours. Encore n'avons-nous point à les considérer en eux-mêmes, c'est-à-dire comme idées institutionnalisées mais en tant qu'ils posent au langage la question de leur expression adéquate et définissent par là, dans l'abstrait, la littérature comme travail de production matérielle. Nous sommes au sommet de la hiérarchie et les pensées semblent presque des mortes. Mais c'est seulement

qu'elles se sont exténuées en cours de route : elles ne sont ni les reflets ni les sous-produits d'une réalité infrastructurelle qui serait elle-même non pensante mais il faut simplement voir en elles les derniers avatars des idées totales, muettes et pratiques qui ne font qu'un au départ avec la conduite de travail ou celles d'appropriation et d'exploitation ou de cent autres. Cet ensemble détonant de valeurs, de vérités, d'idéologies, de mythes et de mystifications qui s'opposent en tant qu'émanant de classes et – dans les classes – de couches sociales différentes ne s'en donne pas moins pour une compréhension multiple et contradictoire de notre espèce comme produit de son histoire, de la conjoncture présente et de l'avenir qu'elle se prépare « sur la base des circonstances antérieures ». On l'a enfermée dans l'écriture, elle est devenue pensée de conserve. Mais le langage écrit, en prêtant sa réalité matérielle et institutionnelle à ces « exprimables », les a pliés à ses lois. Sans doute l'intellection – et tout autant la compréhension – est un dépassement synthétique de la matérialité signifiante vers la signification. Il n'en demeure pas moins que cette matière dépassée est conservée dans l'acte qui la transcende et qu'elle le limite et le détermine en dépit de lui-même. Matérialisée dans l'écrit, la culture – à ce niveau – alourdit la pensée par sa pesanteur propre et ses permanences ne viennent pas ici d'une intention ferme et soutenue mais encore vive : tout au contraire, elles sont le passif de l'idée. Naturellement, nous parlons ici de la chose écrite et nous savons bien que le jugement porté sur elle n'est jamais définitif. La postérité reviendra sur lui et se situera en le situant dans des circonstances nouvelles. Reste que certaines articulations internes, que certaines structures – manifestes ou implicites – sont des invariants. Et cela signifie que la pensée vivante, comme dépassement, est tout à la fois suscitée, servie et freinée par cette opacité à dépasser, qui est précisément l'idée écrite, c'est-à-dire chosifiée. De fait, celle-ci a scellé la matière mais, en retour, la matière a envahi l'idée-sceau, lui a communiqué son hétéronomie, mieux connue sous le nom de principe d'extériorité ; elle a brisé l'intériorité de la pensée originelle – présence translucide du tout aux parties et

des parties au tout – et lui a substitué la *lettre,* en la pénétrant jusqu'au plus infime d'elle-même d'un éparpillement extérieur. L'idée devient chose : imprimée, sa tendance à persévérer dans son être est précisément celle de la chose. Quand la bibliothèque est déserte, la pensée meurt, la chose reste seule, faite de papier et d'encre.

C'est que le principe de l'écriture est duel. L'un écrit, l'autre lit. Que celui-ci vienne à manquer, il ne reste rien, pas même des signes – puisque ceux-ci n'ont d'autre fonction que de guider le projet d'une transcendance. À peine peut-on parler d'une virtualité abstraite qui, d'ailleurs, ne vient pas du livre lui-même mais le détermine du dehors, en tant qu'il fait l'objet d'intentions diverses : celle du bibliothécaire qui dresse un catalogue ou, tout aussi bien, celle de futurs lecteurs qui se promettent « un jour » – sans autre précision – de lire ou relire l'ouvrage. Ces considérations nous amènent à tirer plusieurs conclusions.

1º *L'Esprit objectif,* quoique n'étant *jamais* du côté du pur vécu et de la pensée libre, n'existe *en acte* que par l'activité des hommes et, plus précisément, par celle *des individus.* Au niveau qui nous occupe, il est clair que sans lecteurs il ne serait tout simplement pas. Dans la mesure, par contre, où, dans l'intimité d'une chambre, dans des salles de classe ou de bibliothèque, des millions de personnes lisent des millions de livres dont chacun contient des références à d'autres ouvrages en cet instant non consultés, une totalisation détotalisée s'opère, c'est-à-dire que chaque lecteur totalise sa lecture *à sa manière* qui est, à la fois, voisine et radicalement distincte de la totalisation qu'une autre lecture, en une autre ville, en un autre quartier tente de réaliser *avec le même livre.* De ce point de vue, la multiplicité des totalisations individuelles (elles ne se rapportent pas toutes au même livre mais à des secteurs différents du savoir écrit dont beaucoup, cependant, renvoient implicitement les uns aux autres) paraît irréductible. Il serait trop long d'expliquer ici comment, en dépit de cette atomisation apparente, la conjoncture effectue sans cesse une totalisation exhaustive mais

sans totalisateur. Ce que nous devons souligner, plutôt, c'est que les générations qui suivront feront du présent aujourd'hui vécu une totalité passée, dépassée, virulente encore par certains côtés et que les lecteurs, dispersés ou réunis, en ont l'obscur pressentiment. Ainsi leur paraît-il qu'ils ont à opérer leur synthèse particulière d'un détail d'un secteur du savoir dans le milieu stable et d'avance périmé de la totalité faite : et celle-ci – telle qu'elle leur apparaît, invisible unité du divers, transcendance frappant de mort leur immanence présente, avenir abolissant dans les cœurs le vécu en train de se vivre au nom de celui que des lecteurs futurs vivront – représente pour chacun d'eux l'objectivation totalitaire de ses efforts particuliers d'acculturation. Et cette objectivation future dont le sens reste encore inconnu et qui, comme telle, n'est visée que par des intentions vides, ils y trouvent, insaisissable, leur unité objective : elle fait d'eux, pour eux-mêmes, des représentants de l'*époque.* Mais, comme leur praxis est, en cet instant, la lecture – c'est-à-dire, justement, un effort d'acculturation –, cette époque vivante et déjà fixée, qualifiée, leur apparaît sous son aspect culturel (les limites du savoir, les problèmes non résolus, les zones d'ignorance, les convictions établies que l'avenir révoquera). Cela, c'est précisément – vu sous un autre angle – l'Esprit objectif de ce temps, ensemble impératif, illimité mais fini dont la pensée ne peut sortir aujourd'hui.

2º Toutefois, bien qu'il faille un regard pour le ressusciter en actualisant sa lisibilité, ce qui caractérise à ce niveau l'Esprit objectif, c'est qu'il est *dehors,* non point le produit présent d'un effort de pensée mais avant tout *dans les livres,* c'est-à-dire dans les écrits des *autres.* En ce sens, sa matérialité exprime à la fois son altérité (par rapport au lecteur) et sa passéité (il porte une date, peut-être *date-t-il* déjà ; peut-être des ouvrages récents sont plus informés, peut-être sera-t-il contesté dans six mois par des travaux qui vont être publiés). De toute manière la lecture est une tentative pour transformer une chose en idée : il faut que l'œil retrouve l'acte idéatif de l'autre à travers ses vestiges, qu'il resserre l'éparpillement

des signes et *recompose,* selon des codes appris, discursivement ce qui fit l'objet, autrefois, d'intuitions peut-être fulgurantes. Ce qui nous importe, pour l'instant, c'est ce caractère double de l'Esprit objectif, qui ne peut être *en nous* dépassement vers l'idée que s'il est *dehors* une matière ouvrée. La garantie de sa permanence, c'est sa choséité : il n'existe point, il *est* et les seuls dangers qui le menacent viennent de l'extérieur, des grandes forces naturelles et des désordres sociaux. Aussi quand, par la lecture, je transforme la chose en idée, la métamorphose n'est jamais entière : c'est une idée-chose qui pénètre en moi puisque cet être hybride qui ne peut ressusciter que par moi a nécessairement sa réalité hors de moi comme pensée figée en matière et puisque cette pensée, dans l'instant que je la fais mienne, reste définitivement *autre,* comme pensée dépassée d'un autre qui m'ordonne de la ressusciter. Ce n'est pas tout : car cette idée que je m'approprie, je sais que d'autres lecteurs se l'approprient au même moment ; il s'agit d'hommes que j'ignore, qui ne sont pas faits comme je suis et qui dépassent le même matériel vers des significations voisines mais sensiblement différentes. Ainsi chaque lexème reste *en moi* extérieur à moi dans la mesure où il s'enrichit à mes yeux de mille interprétations qui m'échappent : il apparaît que le livre, mode fini de l'Esprit objectif, est, par rapport au lecteur, interne-externe. La lecture est une intériorisation selon des procédés définis mais la phrase n'est jamais entièrement soluble. Sa matérialité indestructible lui vient à la fois de la rigidité figée du *vestige* et de son rapport multiple – pour chaque lecteur – aux autres. Cela veut dire de son extension *virtuelle* à tout un public et de ses liaisons actuelles avec les *séries* de lecteurs ou les *groupes* ou les deux ensemble. En ce sens l'écrit laisse apercevoir à travers lui la Société comme un des éléments de sa dualité essentielle. Ou, si l'on préfère, son extériorité fait qu'il se présente à chaque lecteur comme *objet social.* C'est en effet *ce qu'il est* : s'il est appréhendé dans ses rapports avec la sérialité des lectures, il apparaît comme un *collectif,* c'est-à-dire comme un index réel de la détotalisation sociale. On mesure à travers lui la *séparation* des individus dans la Société envisagée ; il représente par son

mystère la fausse union des lecteurs dont chacun ignore ce que pensent les autres : ce peut être, dans nos sociétés, le résultat des forces de massification ; en ce cas, la personne qui lit, à mesure que les mots pénètrent en elle, intériorise *sa solitude* propre en face d'un bloc impénétrable de socialité exigeante, sans se rendre compte que cette socialité n'est autre que la détotalisation d'une collectivité en tant qu'elle est socialement vécue par chacun de ses membres ; bref, que l'opacité sociale du livre et son caractère institutionnel renvoient tout simplement à d'autres solitudes en nombre d'ailleurs indéfini. Par là, le livre, en tant que *collectif,* est, d'une certaine manière un objet *sacré* : son caractère « numineux » se manifeste le plus clairement quand on l'envisage dans ses rapports occasionnels avec des gens peu instruits et qui lisent peu ; quand ils s'approchent d'un ouvrage – d'ailleurs recommandé par d'autres auxquels ils font confiance – ils ont le même *respect* pour le texte que s'il se composait de *carmina sacra.* Ils n'ignorent pas, en effet, bien qu'ils ne puissent le formuler, qu'ils vont, en se pénétrant de ces petits éclats noirs et pointus, les mots, introduire en eux la Société entière. Mais ils savent aussi qu'elle restera *dehors* comme caractère collectif du livre dans l'instant même où ils tentent d'installer en eux le contenu de l'œuvre comme *savoir.* Ainsi, par l'extériorité, la dualité devient trinité : le rapport lecteur-auteur renvoie au rapport le plus souvent sériel des lecteurs entre eux : la profondeur d'une *idée lue,* en moi qui l'ai retenue et comprise, *ce sont les autres,* c'est-à-dire les significations que je n'ai pas saisies mais dont je sais que d'autres lecteurs les ont réveillées par leur regard, comme *structures approfondies* de l'objet lisible. La profondeur est donc un abstrait qui me hante, surtout si je connais les lacunes de ma culture et si je m'en plains, c'est une visée à vide de l'objet en tant *qu'il m'échappe* principalement par certains de ses côtés. C'est une certaine manière de me situer solitairement par rapport à la société *saisie à travers sa culture* ; en outre cette profondeur abstraite mais présente et définissant l'ouvrage dans son objectivité, elle se présente à moi comme un impératif ; il *faut* comprendre au mieux et dans sa totalité ce que

l'auteur a voulu dire en tant que les autres ont exalté le sens de l'œuvre et poussé les idées-choses à l'incandescence. Il va de soi que je n'irai pas au bout de ma tâche : je le sais fort bien ; et cela tient à ma culture, à ma plus ou moins grande habitude des abstractions, au temps dont je dispose, etc. Mais l'impératif est de pousser aussi loin que je peux : c'est m'intégrer à des couches sociales nouvelles ; quand je m'arrête, le résidu mystérieux représente l'insondable indéfini social ou, mieux, la sérialité.

Si l'ouvrage renvoie au groupe – il ne peut s'agir que d'un groupe assermenté –, les impératifs sont beaucoup plus rigoureux. Pour un jeune communiste, le *Manifeste* de 48 est à la fois l'œuvre de Marx, la description objective de la réalité et la théorie-pratique qui fait l'unité du Parti auquel il vient d'adhérer. L'aspect individuel de l'œuvre, c'est-à-dire son rapport à l'auteur mort, tend à s'effacer (comme, dans les sciences de la Nature, la relation du principe de Carnot ou de telle autre découverte avec l'homme vivant qui en est l'inventeur). Par contre le deuxième caractère est soutenu et comme exalté par le troisième : les *processus* exposés par Marx et Engels, les événements présentés et éclairés par la lutte des classes ne sont pas, pour ce néophyte, purement et simplement des faits. Ils le sont *aussi* et peut-être *d'abord,* en tant que, nous venons de le voir, le savoir absorbe les savants et les abolit, mais ils sont aussi ce qu'on *doit* comprendre pour réaliser l'intégration totale au groupe et, tout autant, les considérations pratiques qui *doivent* illuminer sa compréhension de la politique actuelle de son Parti et de ses tâches individuelles. Le livre demeure structuré comme un collectif dans la mesure où tout groupe est nécessairement pénétré de sérialité (il se peut que des étudiants, que de jeunes ouvriers se réunissent régulièrement pour le lire et le commenter. Reste que *ce soir* le jeune homme s'est retiré dans sa chambre et lit sans amis et sans témoins). Mais cette structure ambiguë, bien qu'elle rappelle *ainsi* au lecteur isolé sa solitude présente, la définit non comme un état réel et permanent mais *à la fois* comme un des produits de la société bourgeoise (donc comme un carcan à briser) et comme un

danger : seul, qui me garantit que je ne me trompe pas ? Il faut que j'essaie de lire comme si j'étais *tous ensemble.* C'est mon serment – mon engagement dans le parti – qui détermine ma lecture ; le livre restitue le groupe comme détermination normative de mes activités.

Toutes ces remarques naissent, bien entendu, du fait que l'ouvrage, inerte, continue d'*être-là,* passivement, comme un mobile poursuit indéfiniment son mouvement si rien ne vient le freiner, et qu'il se présente à tous au nom de cette inertie comme ayant existé avant l'acte de lecture qu'ils entreprennent, comme existant ailleurs dans d'autres bibliothèques et comme devant survivre à la lecture présente. Il n'en faut pas plus pour que le livre, quel qu'il soit, et quand il ne rapporterait que des faits ou n'exposerait que des fictions, nous donne l'assertorique lui-même sous forme impérative. Bien sûr, je distingue deux impératifs : le premier, fruste, obscur et solitaire est lié à la sérialité. Il *faut* lire le Goncourt, parce que tout le monde le lit et pour savoir qu'en dire ; donc il *faut* aussi le comprendre et le juger. Le second, qui renvoie au groupe de combat et à son unité, est l'impératif de la liberté, – au moins en son principe. Mais, en l'un comme en l'autre, nous voyons que la compréhension n'est point définie en chaque lecteur par le libre jeu de ses possibilités et par la reconnaissance paisible de leurs limites : elle est requise et, quand le lecteur, à bout de forces, s'arrête en chemin, il se tient pour coupable et considère ses limites non comme des données de fait (liées aux conditions empiriques de son développement intellectuel) mais comme une faute morale et comme une préméditation d'échec (il *pouvait,* dans le passé, s'instruire davantage, aujourd'hui même, il *aurait pu* se concentrer davantage, demander plus à son intelligence, – bien entendu, rien de tout cela n'est vrai). En d'autres termes, quand des intentions humaines s'adressent à nous à travers une matière ouvrée, la matérialité les rend *autres* : inertes mais ineffaçables, elles nous désignent comme *autres* que nous-mêmes et que nos concitoyens ; la réciprocité humaine est brisée par la médiation de la chose et l'intention figée qui nous recquiert *en tant qu'autres* ne peut avoir

d'autre structure que celle de l'obligation. Ainsi l'Esprit objectif – qui est la culture en tant que pratico-inerte – ne peut s'adresser à nous, même dans la littérature, que comme *impératif* : c'est sa constitution même et il ne peut en changer, même si nous accomplissons la tâche d'intellection ou de compréhension qui nous est prescrite, en conséquence du résidu indestructible de matérialité qui demeure en nous après la lecture et qui se donne comme échec ou comme injustifiable arrêt de nos opérations mentales. L'Esprit objectif nous découvre notre finitude et nous contraint à la considérer comme une faute.

Bien sûr, ces remarques ne visent pas à restituer la lecture – ou transformation de la chose-idée en idée-chose – dans sa plénitude. De fait, les synthèses de recomposition s'opèrent à la fois selon des règles objectives (structures du langage, intentions explicites et implicites de l'auteur, jugements portés sur lui par d'autres auteurs déjà lus, etc.) *et* selon l'*habitus* idiosyncrasique d'une intériorisation singulière (onirisme, résonances, mauvaise foi, intérêts idéologiques, etc.). Il en résulte que l'ouvrage, appréhendé par une individualité formée, c'est-à-dire fermée (au moins partiellement), n'est jamais tout à fait pris pour ce qu'il est : la lecture l'éclaire par la conjoncture historique et par les moyens culturels dont le lecteur dispose (et qui, justement, classent celui-ci dans telle couche sociale ou telle autre) et elle sert, en même temps, de prétexte à chacun pour revivre sa propre histoire et peut-être la scène primitive. N'importe : sous ce camouflage subjectif, l'ossature des impératifs demeure, qui dirige les pensées lectrices autant et plus que la complaisance onirique (et purement factuelle) du lecteur ne paraît les diriger.

3º Ce ne serait rien si, dans le secteur qui nous occupe, l'Esprit objectif, en tant qu'il est fondamentalement matérialisé, ne se manifestait aux lecteurs comme la contiguïté disparate d'ouvrages provenant de toutes les catégories sociales et de toutes les époques. Ce côte-à-côte intemporel, à peine intériorisé et actualisé, devient en moi explosif. Il se peut bien que j'aie pris *ces* livres et que

j'aie tenté de les digérer pour assouvir mes besoins singuliers : la lecture, comme résurrection systématique, me constitue comme la médiation objective entre le passé et le présent culturels et entre les différentes conceptions dont se réclament les ouvrages contemporains. En réveillant les *sens* par un mouvement totalisateur dont l'origine est mon unité personnelle, je suscite des collisions d'idées et de sentiments et, leur prêtant mon temps et ma vie, j'exalte et j'exaspère des contradictions innombrables. Or, d'après nos descriptions antérieures, nous savons déjà que ces contradictions sont de pierre : elles se fondent en effet sur l'inertie de la thèse et de l'antithèse ; hors de moi, elles coexistent dans le pur être-là non signifiant de la chose ; intériorisées, elles se dévoilent à travers ma subjectivité mais en gardant la rigidité qui les caractérise au-dehors : il ne s'agit pas en effet d'un affrontement souple et changeant tel que celui qui oppose dans une totalisation pratique le tout à la partie et les parties entre elles. Il n'y a pas de tout ; tout juste des disjonctions, des thèses contraires mais dont les auteurs, faute de se connaître, ignoraient souvent qu'ils se contredisaient l'un l'autre. Ainsi les oppositions sont à la fois rigides et sans consistance véritable, faute d'avoir été engendrées par une totalisation rigoureuse. L'opération qui se propose ici au lecteur est inverse : il faut totaliser et dépasser vers une synthèse à partir de contradictions données et qui se sont révélées dans la contingence. Je dis qu'il *faut* totaliser parce que, nous l'avons vu, chaque idée de l'Esprit objectif s'impose, à peine réveillée, comme une exigence. Aussi, quand deux idées-exigences se manifestent à la fois dans la lecture, ces impératifs contraires impliquent un troisième impératif : concilier ou transcender vers la synthèse, bref intégrer ces notions glanées un peu au hasard dans l'unité organique d'une totalisation qui les produit et les dépasse et qui sera elle-même un impératif. Ainsi l'Esprit objectif, réalité externe-interne qui – sur le plan qui nous occupe – a pour origine l'aspect duel de l'écriture, se caractérise à la fois comme une somme d'exigences inertes et comme un impératif suprême, issu de partout et qui réclame au lecteur de dissoudre les contradictions dans l'unité d'une

totalisation en cours. Je dis : « en cours », parce que l'Esprit objectif se renouvelle : chaque jour il s'enrichit de nouveaux livres, c'est-à-dire de sommations nouvelles. Et ces nouveaux écrits peuvent fort bien s'intégrer à l'une ou à l'autre des totalisations personnelles qu'effectuent les lecteurs. Mais il se peut aussi qu'ils s'opposent à celle-ci, à celle-là ou à toutes. En ce cas, il faut que chacun reprenne le harnais pour briser les déterminations (c'est-à-dire les négations, les limites) de sa totalisation en fonction du nouvel ouvrage et de son exigence silencieuse, de manière à la refermer sur lui. Et, comme l'ensemble des œuvres éditées chaque jour dépasse de loin la possibilité individuelle de totaliser la culture écrite, cette perpétuelle addition de matériaux nouveaux a pour effet d'empêcher la totalisation de se fermer sur soi et de se transformer en calme totalité : c'est ce qu'on appellera la vie de l'Esprit objectif, détotalisation matérielle qui s'intériorise en exigence d'être totalisée et qui contredit ce rêve de pierre : la totalité dans l'inertie, par l'apparition constante et dirimante de productions nouvelles. L'Esprit objectif d'une époque[9], c'est à la fois la somme des ouvrages publiés à la date envisagée et la multiplicité des totalisations effectuées par les lecteurs contemporains. Comme nous le savons, les pensées sont vivantes. Elles naissent de la pensée originelle qui n'est autre que le comportement pratique en tant qu'il dévoile l'environnement dans la perspective totalisante de sa réorganisation. Au niveau des bibliothèques, elles sont pétrifiées par l'écriture et mortes : le lecteur les recompose mais il n'atteint pas, pour autant, à la vie profonde et nue de la pensée-racine ; la réalité *vécue* qu'il leur donne en les intériorisant ne peut être un retour en deçà de l'écriture : elle suppose la graphie et ne fait qu'animer les graphèmes en les accolant dans une synthèse d'intériorité. En ce sens, il s'éloigne encore de la spontanéité primitive : son champ pratique, à lui, n'est pas défini par les besoins et les dangers physiques ; il se compose de livres et de mots et son travail est le brassage perpétuel et la réorganisation par ordre de ce champ. Pourtant ses pensées pratiques sont elles aussi spontanées, dans la mesure où elles représentent la

conscience (réflexive ou irréfléchie) de son comportement de lecteur. Par là, quel que soit le contenu de l'Esprit objectif – en tant que pensées de conserve – , on peut dire que tout lecteur cultivé en a une intuition formelle – et totalisante dans l'abstrait – en tant qu'elle éclaire simplement la lecture dans ses dimensions multiples.

En particulier, les significations réveillées n'exigent pas seulement d'être comprises ni même totalisées : ces signes gravés renvoient à l'Univers, à notre être-dans-le-monde et d'abord à nos conduites : on nous ramène à l'environnement réel et plein d'embûches que nous avions quitté à l'entrée de la bibliothèque. Les connaissances et les idées sont – plus ou moins directement – pratiques ; ainsi la véritable totalisation exigée par les livres, c'est par notre *praxis* personnelle que nous devons tenter de l'accomplir (technique, éthique, religieuse, etc.). Ainsi l'action, totalisant les doctrines, nous transforme : nous devenons représentant d'un groupe – passé ou futur : de celui que nous pressentions derrière l'idée pratico-inerte qui s'est imposée ou de celui que nous ferons naître en le gagnant à notre totalisation pratique. C'est que l'Esprit objectif nous dit, contradictoirement mais impérativement, qui nous sommes, autrement dit : ce que nous avons à faire.

Il existe, cependant, une catégorie de lecteurs spécialisés, ceux dont nous avons à nous occuper et qui lisent pour écrire. En eux, la littérature se fait recruteuse. Sans doute leur choix de devenir écrivain représente une issue subjective à leurs difficultés et à leurs problèmes. Nous l'avons vu pour Flaubert. Mais, de même qu'on peut devenir cordonnier pour des raisons contingentes et par suite d'événements particuliers et que ces raisons et ces événements ne changent rien à la nécessité objective de savoir ressemeler selon les techniques en usage et se servir *comme il convient* alors de l'alêne, de même on ne peut empêcher que chaque lecteur pour écrire ne découvre la littérature telle qu'elle est à son époque avant même de décider d'être un apprenti-auteur... Bref, aucun d'eux, à aucune époque, n'a inventé ou réinventé la littérature. Disons qu'elle se

réinvente en eux comme obligation d'écrire à partir de la littérature faite. Dans toute société historique où un individu prend la décision d'être écrivain – quoi qu'il doive en résulter – la littérature lui est donnée d'abord comme une totalité dans laquelle il choisit d'entrer. Certes, cette totalité ne lui est pas donnée dans tous ses détails : je veux dire dans toutes les œuvres littéraires ; bien au contraire, son approche du Tout est variable, il y a celle de Flaubert, celle de Proust – qu'on peut appeler « grands lettrés » – et tout aussi bien celle de ce jeune berger dont *Les Temps modernes* ont publié les écrits et qui n'avait lu que des almanachs, des journaux et quelques livres de Victor Hugo. Reste qu'aucun d'eux n'a *inventé* à ses propres fins la littérature. Elle existait et chacun a jugé, d'après certains caractères de ce que j'appellerai la littérature-faite, qu'il convenait d'entrer en apprentissage et de devenir un représentant de la littérature-à-faire. Cela signifie qu'elle apparaît comme une activité pratique et se manifeste par les résultats existants de cette activité, les œuvres, qu'il lit autrement qu'un simple lecteur, pour découvrir, par inspection du produit fini, les règles qui ont servi à sa production et qu'il veut connaître pour les utiliser à son tour.

Les difficultés qu'il rencontre alors sont de plusieurs ordres.

a) Il lit chacun des ouvrages proprement littéraires comme un tout définissant l'activité littéraire. Et comme son principal projet est d'écrire et que l'ouvrage lu est un écrit, celui-ci devient une obscure organisation d'impératifs qu'il doit assimiler et qui lui serviront de règles. Dans un premier temps de son apprentissage il n'envisage pas l'*originalité* ou plutôt il la conçoit comme la production d'un ouvrage neuf selon des règles anciennes. C'est qu'il se sent, obscurément, comme neuf, c'est-à-dire d'une génération nouvelle, conditionnée par des changements plus ou moins profonds de la société où il a été engendré. Il lui paraît donc qu'il sera original, de toute manière, par le contenu neuf qu'il donnera à ses livres puisqu'il y parlera, selon des méthodes éprouvées, de matières nouvelles qui se révèlent à lui à travers la conjoncture. Rien de tout cela

ne lui est clair mais il lui paraît que s'il peut traiter d'un sujet *de son temps* en utilisant des règles autorisées, il aura fait un livre universel et singulier. Singulier par le sujet ; universel par les recettes utilisées. En d'autres termes, conditionné par sa préhistoire et sa protohistoire, il entre en contradiction avec les règles générales de sa profession (ou du mode de vie adopté) sans pourtant que les impératifs naissant du pratico-inerte s'affaiblissent et sans se rendre tout à fait compte que sa personnalité n'est déjà plus entièrement syntone avec les méthodes passées. La contradiction, d'ailleurs, est variable selon les époques et selon les personnes : en certains cas, elle est voilée ; en d'autres elle est visiblement explosive. Ce problème retrouve, en somme, celui des luttes de générations.

Ainsi, quelles que puissent être les motivations subjectives de l'option, la littérature *faite* – cette détermination de l'Esprit objectif – doit être considérée, dans tous les cas, comme la raison objective du choix d'écrire, c'est-à-dire de la continuation d'elle-même sous d'autres plumes.

b) Quand la lecture est faite *en même temps* dans l'intention d'écrire, elle est prospective : cherchant et dévoilant dans le récit même les normes qui ont conduit l'auteur à produire l'œuvre lue, elle les présente à l'homme de lettres futur comme des exigences esthétiques et, tout à la fois comme des recettes qu'il appliquera plus tard. Ce ne serait rien : mais cette conception de l'Art qu'on pressent entre les lignes ou que, parfois, l'auteur expose nettement détermine l'adolescent dans son être futur, lui révèle et lui impose un certain statut ; elle définit le public auquel il devra s'adresser, le type de relations qu'il entretiendra avec celui-ci ; par là même elle le classe, lui assigne un rang dans la société, définit ses pouvoirs ; en elle, la littérature définit son sujet : cela veut dire non seulement qu'elle préesquisse les thèmes qu'il devra développer mais que par ce choix même elle oriente sa subjectivité, dictant les sentiments, les émotions qu'il cultivera en particulier, marquant s'il doit établir la prédominance de la Raison

sur l'affectivité ou, tout au contraire, se jeter dans les passions, soumettre aux raisons du cœur les raisons de la Raison. Un livre lu dans la perspective d'en écrire un autre brosse un portrait de l'Artiste futur qui n'est autre que celui d'un auteur mort se faisant sous les yeux du lecteur son impératif majeur et son destin. Quelques détails biographiques feront le reste, ils serviront de prophétie dans leur inertie même, passée, conservée et dépassée. De fait, en ce secteur de l'Esprit objectif, la vie d'un écrivain est un livre ou un chapitre, bref un imprimé. Déposée dans les mots qui la perpétuent, elle doit à leur passivité matérielle une pérennité qui en fait à la fois une essence particulière affirmée – que son inerte permanence arrache à cette affirmation première d'un auteur et transporte d'instant en instant comme pure matière en soi – et, à travers la lecture d'un adolescent qui souhaite écrire, une existence exemplaire, un modèle à reproduire. On ne s'étonnera point que la littérature se présente au jeune lecteur qui la réveille comme forme et contenu, sujet à traiter, mode et style de vie, enfin comme détermination en profondeur de son idiosyncrasie – le tout sous forme d'impératif : en quelque époque qu'on l'envisage, elle apparaît comme totalité ; les conditions économiques, sociales et politiques – ainsi que la conjoncture proprement dite – assignent à l'écrivain dans un même mouvement son sujet, son niveau de vie, sa place dans la Société. Ces différents caractères symbolisent les uns avec les autres et, en *s'articulant,* révèlent la place qu'une communauté donnée assigne à l'écriture, c'est-à-dire son statut et son sens ou, si l'on préfère, son public. Il est en effet déterminant, pour la chose littéraire, de s'adresser à quelques-uns ou à tous, à telle classe ou à telle autre : ce rapport au public est une donnée fondamentale à partir de laquelle on peut établir *ce qui est à dire,* et *pourquoi* et *par qui.* Ainsi le jeune lecteur, à travers une œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, saisit comme son avenir une réalité globale et passée qu'il *doit* restituer. Bien entendu cette saisie de l'Autre comme un soi-même à engendrer demeure souvent obscure – à moins que l'auteur lu n'ait pris soin d'exposer son Art poétique –, les normes existent, on les devine mais c'est une intuition

brouillée : ici interviennent les fantasmes de l'apprenti-écrivain, ses erreurs aussi. N'importe : l'ensemble s'éclaircira peu à peu ; il ne faut pas longtemps à un adolescent – surtout s'il fréquente le collège – pour saisir l'*ordre* classique comme un ensemble irréductible (ordre de la Société, ordre de vie, ordre de la création) et pour déceler, au « siècle de Louis XV », sous un apparent désordre, une lutte rigoureuse de l'écrivain contre les pouvoirs – ce qui implique un changement de public et détermine un nouveau genre de vie.

c) Tout irait bien si, justement, la fonction de la littérature ne changeait sans cesse, souvent d'une génération à l'autre, en fonction des transformations constantes de nos sociétés historiques. Encore pourrait-on marquer que, dans les siècles féodaux, malgré une extrême diversité dans les productions, certaines constantes demeurent auxquelles le lecteur peut se référer pour se tranquilliser : pour Ronsard et pour Racine, par exemple, la notion de gloire a le même contenu dont le sens est que l'éternité de l'œuvre et du poète reste explicitement liée à la pérennité de la monarchie. C'est plus tard qu'on écrira pour les *happy few* de l'avenir ou qu'on espérera « gagner son procès en appel » : les poètes classiques comme ceux de la Pléiade entendent le gagner de leur vivant, par la grâce du roi ; les souverains qui lui succéderont n'auront qu'à reprendre, avec son sceptre et tous ses autres attributs, ses options littéraires, dernières et respectables volontés d'un mort.

Mais à partir du XVIII^e^ siècle, l'histoire s'accélère : le public ne cesse de se transformer – en gros il s'élargit mais parfois il se restreint singulièrement – et, depuis l'exécution de Louis XVI, les rois sont une caution incertaine. En d'autres termes, la contiguïté inerte des livres dans les bibliothèques masque le bouleversement que les révolutions ont suscité dans tous les domaines et, conséquemment, dans la chose écrite qui n'est que la projection indirecte de la culture vivante dans le *pratico-inerte de l'écriture.* Les doctrines *se succèdent* : elles ne font qu'exprimer les transformations brutales de la place et de la fonction

objectives que ces sociétés en révolution permanente assignent à l'art littéraire. Pour l'écrivain-apprenti, qui dévore, en outre, tout ce qui paraît, ces changements affectent jusqu'à la prose de ses aînés, de ces vivants qui produisent encore et qui, s'adressant à d'autres lecteurs, ont d'autres principes et d'autres règles de vie. Si, du moins il y avait un *progrès* dans l'art d'écrire, la durée historique serait restituée, il n'y aurait pas lieu de ressusciter dans le lointain passé les œuvres et les vies exemplaires des Grecs ou des Latins. Malheureusement *la beauté ne progresse pas* : on ne peut la concevoir, en effet, que sous l'aspect d'un rapport rigoureux entre la forme et la « forme du contenu ». Longtemps, du reste, on a conçu la temporalité comme une dégradation : les Anciens étaient les meilleurs ; après eux s'amorçait la décadence, un auteur ne pouvait mieux faire que de les imiter. Cette conception – familière au XVII^e^ siècle et que les bourgeois du XVIII^e^ ont abandonnée –, les premières générations du XIX^e^ siècle ne sont pas loin – pour de tout autres raisons – de la reprendre. En somme, la Beauté semble intemporelle ; et, s'il y avait temporalisation, ce serait une involution. Ces idées – dont l'une, bien qu'illusoire, semble naître des structures authentiques du Beau et dont l'autre, en 1830, n'est que la projection sur le plan littéraire d'un pessimisme politique – ont pour résultat d'exalter et d'actualiser des contradictions apparentes qui, en vérité, n'ont jamais coexisté dans le temps : pour le jeune rat de bibliothèque, Théocrite, Shakespeare, Hugo, en tant qu'ils se manifestent par leurs œuvres, sont tous également présents. En conséquence les conceptions esthétiques manifestées par leurs œuvres s'entrechoquent violemment. Et comment choisir entre elles puisqu'elles participent toutes du Beau également ? Si même on acceptait le pessimisme qui fait de la temporalité une dégradation, les contradictions, pour n'être plus situées dans l'abstraction d'un instant, n'en demeureraient pas moins insolubles : en accordant aux Anciens – les plus éloignés de nos soucis – une perfection esthétique qu'il refuse à Hugo, qui lui parle à l'oreille de sa vie quotidienne, de ses espoirs, de ses élans et de ses

malheurs, l'adolescent risque de condamner à jamais le « modernisme », c'est-à-dire toute littérature parlant aux contemporains du monde d'aujourd'hui. Tandis qu'on ressusciterait l'Antiquité au milieu du premier siècle industriel, nos vies s'écouleraient dans le silence et la terre les boirait sans qu'un chantre ait daigné fixer par les mots nos passions – si différentes de celles qui animaient Ulysse ou un pâtre sicilien – ni surtout le goût qu'a eu pour nous le monde. En fait, les choses ne vont pas si loin : un jeune lecteur de 1835, écrivain futur, s'enivre de Hugo, de Vigny, de Musset ; il trouve dans le *Faust* de Goethe la mission de totaliser l'Univers ; il se peut qu'il les mette au-dessous de Virgile mais ce jugement rigide et abstrait n'empêche pas qu'ils parlent à son cœur.

Va-t-il donc les prendre pour exemples, faire de leur essence, affirmée dans leurs livres, son impératif et son destin ? Cela semblerait à première vue logique : bien qu'ils soient tous vivants, il vient immédiatement après eux. Mais c'est justement la raison pour qu'ils se contestent en lui dès qu'il intériorise : ces écrivains, fils de l'Empire, étaient en prise directe sur le XVIII^e^ siècle et sur le siècle classique qu'ils envisageaient à travers leur aboutissement révolutionnaire et du point de vue de la monarchie restaurée. Pour un jeune lecteur de 1835, leur cadet de dix ou quinze ans, la situation est plus complexe : ils deviennent à travers sa lecture la médiation qui lui dévoile les siècles passés tels qu'ils les ont vus mais il conserve – par cette brisure qui caractérise l'apparition d'une génération nouvelle – une possibilité permanente de se mettre en prise directe sur Voltaire, sur Corneille, sur Homère ; il lui suffit de les lire. Et voici, d'un coup, la contestation contestée. Dans ses relations directes avec les auteurs passés, en effet, l'apprenti-écrivain les découvre *autres* que les littérateurs vivants, ses frères aînés, ne les lui montrent. Comme s'il y avait deux Voltaire, en tout cas, celui de *Rolla* – et de tant d'autres – et celui qui écrivit *Candide*. Par le fait, Musset, désolé d'avoir à peu près perdu la foi, juge *hideux* celui qui écrivait au bas de ses lettres : écrasez l'infâme. Mais les post-romantiques – nous l'avons vu avec Gustave –, s'ils regrettent les conforts de la Religion, sont cependant plus

libres sur ce terrain et, en outre, plus bourgeois. Ils retrouvent en Voltaire, quand ils le lisent directement, un rapport au christianisme et une souche bourgeoise qu'ils peuvent accepter. Les voici donc à la fois contre et pour Voltaire. Ainsi l'écrivain futur est impérativement chargé par chaque chef-d'œuvre qu'il lit de reproduire en son siècle par d'autres chefs-d'œuvre la littérature – comme totalité (art – fonction sociale – public – sens et sujet – vie) qui a produit ces grands livres. Mais chaque impératif est contredit par un autre, qui s'installe en lui, rigoureux, dès qu'il passe d'un auteur à l'autre. Il lui faut appeler Boileau – comme fait Hugo – « ci-devant » ! Mais s'il lit l'*Art poétique,* il faut s'incliner devant son goût, l'appeler « législateur du Parnasse ». On jugera Boileau par Hugo et Hugo par Boileau sans autre résultat qu'une vacillante incertitude qui donne à l'œuvre future la mission d'être romantique par négation des classiques et classique par *reprise et enveloppement* du romantisme et de ses œuvres au nom des règles et du goût, c'est-à-dire d'un ordre monarchique définitivement rejeté par la société contemporaine. Le malheur est que, chaque forme littéraire s'intériorisant comme un commandement, le lecteur se pénètre d'impératifs contradictoires et figés – qui seront, par exemple *Gargantua, Phèdre, Candide,* les *Confessions, Hernani,* chaque ouvrage devenant au cours même de la lecture un impératif singulier (« Suscite la Société et, conséquemment, le public qui exigera de toi une telle œuvre et te donnera le genre de vie qui te permettra de la produire »). Si on lit pour lire, l'éclectisme est à la rigueur possible mais ne se fait pas sans malaise : à ces multiples exigences contradictoires, le lecteur répondra simplement par une démission ; elles continueront *en lui et par lui* de s'entrechoquer, il laissera faire et ne se considérera pas comme tenu de les unifier – encore qu'il le soit puisque ces exigences, éveillées par lui, s'adressent en lui à lui seul. Mais s'il lit pour écrire, tout change : en chaque œuvre c'est l'Art tout entier qui s'affirme ; aucune ne se donne comme relative à une société, à un temps, encore qu'elle en soit entièrement conditionnée ; ainsi, quoi qu'il lise, la chose littéraire, en lui, se fait exigence totale : elle l'induit à écrire mais exige que

l'Art littéraire entier soit manifeste dans chacun de ses écrits futurs – totalité présente à chaque production partielle – à la façon dont elle prétend qu'il est en elle. Il ne s'agit donc ni de concilier ni d'expliquer par un relativisme historique : les éléments de ces contradictions multiples étant impératifs, leur dépassement dans une synthèse unificatrice se présente comme l'exigence absolue de la littérature *en cet écrivain futur.* Disons que, de ce point de vue, dépasser c'est écrire. L'exigence d'écrire, l'appel lointain et figé que l'Art envoie du fond de l'Avenir, n'est que la détermination d'une future entreprise par la recomposition d'une activité passée et chosifiée. Mais cet appel – qu'on exprime à l'époque par les mots de « vocation », de « génie » – c'est aussi la littérature passée exigeant de se reproduire totale en chaque œuvre future. Cela signifie que chaque ouvrage lu, en exigeant d'être reproduit comme porteur de la totalité, se trouve contesté par les autres autant qu'il les conteste ; ainsi l'impératif littéraire est double : l'œuvre nouvelle doit restituer le Beau comme le tout dont elle est une partie par des canons anciens ; elle est au terme du dépassement synthétique des contradictions, la totalité artistique ne s'y manifestera qu'à titre de totalisation (par la trame concrète et non par les doctrines) de toutes ces totalités mortes. Ecrire, en tant que la raison objective de cette activité future n'est autre que l'intériorisation de la littérature passée, ce n'est donc pas *écrire n'importe quoi* : le sens de la totalisation à tenter s'esquisse dans l'objectivité comme solution des contradictions révélées ; le dépassement, certes, ne peut être qu'inventé mais, d'une certaine façon, il se fera dans une perspective définie avec rigueur par ces contradictions mêmes et, du coup, participant à leur matérialité passive. Ainsi, à chaque époque, une esquisse est donnée en pointillé de *ce qui est à faire* à partir des oppositions impératives que nous intériorisons. Non seulement à partir d'elles, d'ailleurs, mais aussi en fonction de la place que la société contemporaine réserve à l'écrivain *comparée* à celle que la littérature faite réclame pour lui à travers l'intériorisation : en d'autres termes, la littérature comme vocation induite par la lecture exige de l'élu qu'il affirme la chose littéraire par une

totalisation nouvelle qui – fût-elle un drame, un roman sans le moindre commentaire esthétique – définit par elle-même la société, le public, la place de l'écrivain dans l'ensemble social. Mais deux facteurs principaux peuvent rendre cette définition impossible : d'une part les contradictions peuvent être telles qu'aucune synthèse rationnelle ne puisse les dépasser ; d'autre part la situation faite à la littérature vivante par la société contemporaine peut entrer en conflit avec celle qui se manifeste à l'écrivain-apprenti comme exigence synthétique des œuvres faites, en sorte que, la synthèse rationnelle à partir des œuvres fût-elle trouvée, elle ne pourrait se vivre comme *condition réelle.* Mais, comme je viens de le montrer, la forme et le contenu littéraires d'une époque ne sont pas séparables de la situation réelle de l'écrivain dans la société et, par conséquent, de la fonction que cette société assigne pour de vrai à la littérature. Dans cette perspective, la tâche réelle de l'écrivain futur, celle qui s'impose à lui comme dépassement des contradictions lues, risque de lui apparaître comme plus ou moins incompatible avec les conditions de vie que la société contemporaine impose à l'artiste et avec le type de lecteurs qu'elle lui offre – ce qui provient de ce que chaque secteur culturel est à son niveau l'expression de la société totale et, à la fois, se développe selon ses règles propres, c'est-à-dire, à partir du *pratico-inerte* qui s'y est produit jusqu'à ce jour. Quand ces deux oppositions se manifestent *ensemble,* c'est-à-dire quand l'impératif objectif apparaît comme un « tu dois » qu'aucun « tu peux » ne vient soutenir, celui-ci ne perd rien de son intransigeance – de fait, il prend sa source dans la matérialité de l'Esprit objectif. Simplement, ceux qu'il sollicite ne peuvent le satisfaire qu'en rêve, c'est-à-dire par un ensemble de conduites *irréelles,* sans correspondance avec les structures objectives de la société et les possibilités qu'elles offrent *en vérité* à l'écrivain. De là résulte, pour l'élu, la nécessité de s'irréaliser pour écrire. S'il se trouve que, dans le même temps, d'autres déterminations contraignent le public ou une partie de celui-ci à s'irréaliser pour lire (ou à lire pour s'irréaliser), nous pourrons concevoir que l'Esprit objectif de l'époque, dans sa contradiction avec le

mouvement général de la société vivante, contraint le futur auteur à désespérer de sa vocation et, pour finir, à y renoncer, ou à s'irréaliser par la supposition qu'il a résolu les contradictions insolubles que propose la littérature-faite et par le propos de jouer *comme un rôle,* de manière à se convaincre, le personnage que l'Esprit objectif exige et dont la société réelle ne veut point. Il est, comme on peut voir, doublement acculé à la névrose. Mais cette névrose est elle-même *objective,* c'est un *moyen d'écrire* ; moyen douteux, suspect mais unique. Si le pratico-inerte culturel esquisse une condition névrotique de l'artiste futur comme une échappatoire truquée mais nécessaire pour produire des *œuvres en ce temps,* il est loisible d'envisager cette nécessaire irréalisation comme un Art-névrose, dans la mesure où l'Art n'est pas seulement l'ensemble pratico-inerte des œuvres produites mais l'ensemble des comportements qui visent à en produire de nouvelles. Il nous suffira de récapituler brièvement les données qui situent dans la culture, entre 1830 et 1850, le futur écrivain post-romantique pour démontrer que la névrose – nous verrons laquelle plus précisément – est pour lui un impératif opérationnel. Nous pourrons ensuite revenir à Flaubert – qui a vécu ces exigences comme tous ses contemporains – et nous tenterons d'établir le rapport qui unit l'Art-névrose comme détermination de l'objectivité à sa névrose subjective.

III

Situation littéraire de l'apprenti-auteur post-romantique

Nous le prenons dans son adolescence, au milieu des livres de la bibliothèque municipale ou de la bibliothèque de ses parents. Il a lu, déjà ; en lui la littérature

est devenue sa propre inductrice : à présent il lit pour écrire. Suivons-le de siècle en siècle, voyons les modèles et les normes qu'il ressuscite. Tentons de déterminer si ces règles sont compatibles avec la conjoncture historique qui est la sienne (il se forme sous Louis-Philippe ; il écrira sous le Second Empire) et, de plus, si elles sont compatibles entre elles ou s'il a quelque moyen d'écarter les unes et de modifier les autres ou de les combiner toutes ensemble dans une certaine synthèse qui paraîtra dans ses œuvres et que je nomme, à partir de la littérature-faite, la littérature-à-faire.

A.

Je passerai rapidement sur la littérature du XVII^e^ siècle, encore que notre futur auteur en ait une connaissance systématique (je veux dire qu'il l'a étudiée au collège). Le résultat de celle-ci est en effet ambigu : peut-être connaît-il *mieux* Racine (encore, cela devrait même être mis en question). Mais celui-ci lui apparaît comme un auteur lu au collège ; cela veut dire un auteur parfaitement mort et qui n'est accessible que par des techniques scolaires. Il en est résulté que les « grands » auteurs du XVII^e^ lui paraissent garantir que la Beauté – sous l'aspect de l'unité de la forme et de la forme du contenu – existe ou, en tout cas, qu'elle a existé. Mais, de même que certaines religions primitives et polythéistes laissent deviner l'existence d'un monothéisme préhistorique (ou tout au moins d'un privilège accordé à un Dieu, Ouranos) qui s'est vidé de son contenu réel, tout en conservant le droit absolu de fonder la Création (mais bien qu'existant, il n'est plus jamais consulté), de même Racine, Bossuet et les autres sont comme une preuve – tournée depuis longtemps à l'abstrait – que l'on peut faire œuvre belle. Mais on ne les relit guère. Ils ont une importance capitale (les romantiques sont gênés quand ils en parlent). Et peut-être sont-ils à l'origine des vocations. Mais l'apprenti de 1840 les relit rarement, Flaubert conserve du respect pour eux ; il a,

dans sa jeunesse, souvent surpris Maxime en les défendant fougueusement ; mais il ne les feuillette plus guère, à part – peut-être – Boileau qui, selon lui, n'a point le « palais » du goût mais donne des recettes judicieuses (pour un premier degré). Reste un auteur du XVII^e^ siècle, un étranger. Shakespeare, qui est, à la fois, parfaitement beau et vivant. C'est qu'il apprend à le lire *par les romantiques.* Il représente assez bien – contre les classiques – le type du drame romantique que les aînés du lecteur cherchent – vainement, à part Musset – à réaliser. Voici donc la première contradiction littéraire : les classiques sont des dieux morts et Shakespeare un Dieu vivant.

Le XVIII^e^ siècle, c'est le commencement de la littérature vivante : non que les auteurs ne soient morts mais ils ont tous quelque chose à dire à notre apprenti. Il ne connaît point tout : il a lu des œuvres et des biographies. À travers ce matériel pratico-inerte, il reçoit cet impératif : *sois cet écrivain que nous fûmes.* Quels sont les traits de ce modèle ? Certes ils ont beaucoup varié de Lesage à Rousseau. Mais en considérant le mouvement de l'Histoire dans sa généralité nous pouvons établir, *grosso modo,* une liste d'exigences majeures.

1° *Déterminations objectives de la littérature du XVIII^e^ siècle en tant qu'activité.*

Je dirai qu'elle est négative, concrète, pratique et qu'elle lutte d'un bout à l'autre du siècle – de cent manières différentes – pour conquérir son autonomie.

Elle est *négative* ou, mieux encore, c'est l'expression littéraire de la *négativité.* C'est qu'elle se donne pour but d'assurer le règne de la Raison analytique contre les privilèges nés de l'Histoire. Son propos n'a pas été clair tout de suite : originellement, les auteurs, dont les plus vieux sont nés au Grand Siècle, ne prétendent à rien d'autre qu'à s'inspirer, comme leurs devanciers, de la saine raison. Mais ils sont tous influencés par le grand bouleversement d'idées qui troubla la quiétude du XVII^e^ siècle sur sa fin et l'analyse, à présent, qu'ils le

veuillent ou non, est entre leurs mains un instrument de critique et de démystification. Or la Science n'est autre que la Raison elle-même, constituante et constituée ; non pas même son produit mais son mouvement : on ne peut donc imaginer la moindre opposition entre elle et la littérature ; bien au contraire on passe de l'une à l'autre aisément. Et l'une a comme l'autre des conséquences politiques : il s'agit de combattre les interdits qui gardent les hommes dans l'ignorance, donc, plus ou moins directement, le régime. Aussi voit-on l'écrivain se mettre au service des savants : par politique Voltaire exposa aux Français la théorie de Newton ; il prêta son style au physicien ; par politique Diderot et ses amis firent l'*Encyclopédie* ; par politique, Chénier veut écrire une cosmogonie. À l'époque les mathématiciens, comme d'Alembert, se trouvaient écrivains sans même le savoir et les littérateurs se livraient tout naturellement à des recherches sur le feu, sur les corps chimiques. C'est que la Science, en dépit de progrès foudroyants, était encore peu développée : par suite de cela, il était possible à un homme de lettres d'exposer « en beau langage » les plus récentes découvertes sans tomber dans la vulgarisation. Certes, le divorce est amorcé du langage technique ou mathématique et de la langue dite « littéraire » mais la faille est encore invisible ; unies par une même politique, science et littérature parfois semblent se confondre et, d'autres fois, on passe de l'une à l'autre aisément. Avec cette seule différence que l'invention du savant, positive en elle-même, ne peut être négative qu'indirectement au lieu que la négativité critique est constamment présente dans les œuvres littéraires. Celles-ci, cependant, peuvent en elles-mêmes, tout en demeurant des œuvres belles – c'est-à-dire relevant du goût – prendre un tour quasi scientifique comme *L'Esprit des lois.* C'est que les sciences humaines sont un domaine encore vierge. Il revient au littérateur ou au philosophe de parler de l'homme. Et justement, depuis le début du siècle, la littérature s'est annexé la philosophie : les grands écrivains se nomment philosophes. Ils ne le sont pas, cependant, sauf dans la mesure où ils tentent d'unifier les lois scientifiques par des notions aussi complexes que celle

de Nature et *où,* pressentant l'anthropologie à naître, ils s'estiment habilités à traiter de la nature humaine. La nature humaine, invariable et universelle, replacée au sein de la Nature, voilà le *sujet* de cette littérature qui se veut philosophique. C'est le type même de la fausse synthèse : l'unité de la Nature ne peut lui venir que de Dieu ; mieux, pour beaucoup, la notion de Nature a été reprise et rafistolée par ces gens pour dissimuler sous l'unité supposée de la Création l'éparpillement infini d'un matérialisme mécaniste dont le simple énoncé pourrait conduire au bûcher. De la même façon, l'unité de la nature humaine comme totalité structurée nous laisse supposer qu'elle a été créée ; mais, par en dessous, les diastases analytiques rongent ce bel ensemble et l'atomisent : l'homme n'est plus qu'un ballet de molécules régi du dehors par les lois de l'association, qui supposent l'application à la temporalité vécue du principe de l'inertie. Pourtant ces totalisations menteuses ne sont pas que des précautions : les écrivains croient en la Nature, en la nature humaine. Comme s'ils conservaient malgré eux un peu de la foi qu'on leur a donnée dans leur enfance. Ou, comme si, par delà les résultats de l'analyse, ils pressentaient un mouvement de l'esprit encore futur qui resserrerait ces multiplicités d'insécables dans l'unité d'intériorité de la synthèse dialectique. Vestige du passé, pressentiment de l'avenir, cette *nature humaine*, sorte d'Idée régulatrice des opérations analytiques et des observations des moralistes, est un terrain commun où les écrivains peuvent rencontrer les pouvoirs et les affronter : cet homme – pour les premiers, *nature*, pour les seconds, *créature* – est originellement bon, soit parce qu'il sort tout nu des mains de Dieu – qui l'a voulu faillible et fini mais non pas radicalement mauvais –, soit parce qu'il surgit au sein du macrocosme comme un produit *pur* des grandes lois universelles. La littérature, sans que les prélats ni les princes l'en puissent blâmer, s'empare de la bonté humaine et s'en sert comme d'une arme négative : si tout le monde est pareillement pur, pareillement bon *à l'origine,* les privilèges ne sauraient s'expliquer par la supériorité du *sang.* Contre Boulainvilliers, méchant auteur qui défend l'aristocratie, la littérature

établit, par l'affirmation de notre pureté originelle, que la société seule est responsable de l'inégalité entre les hommes. Sur ces principes, sur la pérennité de l'humaine nature, elle se fonde pour emprunter aux juristes – qui la tiennent eux-mêmes du droit romain – la notion de droit naturel qui devient en elle une arme, une limite à l'arbitraire : jusque-là, pas plus loin.

Bref, la littérature – cette littérature-*faite*, que notre apprenti-écrivain dévore et dont il saisit l'unité par époque sous la diversité des littérateurs – n'a d'autre sujet, au XVIII^e^ siècle, que l'homme dans le monde naturel et dans la société. Mais ce sujet, d'aspect contemplatif et positif, dissimule une bataille *politique* contre les dogmes religieux, les privilèges aristocratiques et le pouvoir absolu. Aussi l'homme qu'elle décrit et qu'elle prétend retrouver partout, même sous les habits pompeux d'un grand seigneur, c'est en fait l'homme bourgeois. Ou plutôt l'homme tel que la bourgeoisie doit le concevoir aux environs de 1750. Cet homme-là, bien sûr, n'est ni vrai ni faux : c'est un des piliers de l'idéologie que les bourgeois construisent en ce temps où, possédant le pouvoir économique – sous forme de capitalisme commercial –, ils veulent assurer son libre développement en s'emparant du pouvoir politique. La « nature humaine », arme de guerre contre les privilèges, est, en vérité, un concept *négatif*. En outre, c'est un concept de classe. Mais les écrivains n'en s'ont pas conscients tout à fait ; le refus tout cartésien de l'Histoire a pour conséquence la négation des droits acquis : de cela, ils ont pleine conscience. Mais, en tant que littérateurs-philosophes, ils y voient *d'abord* le triomphe de la Raison, c'est-à-dire de l'intemporel et de l'universalité. Bourgeois d'origine, ils ne pensent pas servir leur classe – qui, mélangée sous le nom de Tiers État aux classes les plus défavorisées, se prend pour la classe universelle – mais l'humanité tout entière. Et les noms *positifs* qu'ils donnent à leurs armes leur masque que l'essence même de la littérature réside, à l'époque, dans un effort systématique pour astreindre le langage, utilisé selon les règles du goût, à manifester et à transmettre l'acide corrosif de la négativité. Pour l'adolescent qui dévore en 1840 ces produits finis,

les livres du XVIIIe siècle, la littérature manifeste impérativement le sujet à traiter comme totalité exhaustive de l'homme et du monde ; mais cet impératif incertain tend de lui-même à s'éparpiller, à laisser voir derrière lui le matérialisme mécaniste.

La littérature est concrète : l'Église et le pouvoir séculier interdisent de s'attaquer directement aux principes et de substituer publiquement l'idéologie nouvelle à l'idéologie féodale. Les dogmes de la théologie et les principes de la monarchie absolue, bien qu'ils soient directement mis en cause, ne peuvent sans danger de mort être remis en question. L'écrivain les dénoncera donc indirectement et par leurs conséquences. Autrement dit, dans l'histoire quotidienne, à travers les « affaires » qui surgissent presque chaque jour ; en dénonçant les erreurs judiciaires, par exemple, il laisse au lecteur le soin de conclure et de condamner la Justice pourrie de l'Ancien Régime qui rend ces erreurs possibles. Mais, pour montrer l'innocence des Calas, il faut reprendre point par point l'enquête et forcer la littérature à exprimer, sans renoncer à ses règles, les faits les plus concrets, ceux qu'on trouve dans un rapport de police. Ainsi le grand combat de la Raison analytique contre les dogmes et les privilèges se traduit en vérité par un assouplissement du langage « littéraire » qui doit pouvoir rendre compte de toute chose, fût-elle triviale, sans perdre sa qualité. La littérature du XVIIIe siècle s'impose au lecteur de 1840 par cet impératif : il faut montrer le cours des choses, décrire, raconter les événements : il n'y a plus de sujet *noble* : le domaine de la littérature doit être le récit critique et détaillé de l'aventure humaine. On a déjà compris que la *conquête du style* au XVIIIe siècle n'est pas seulement caractérisée par un élargissement du vocabulaire ; elle implique une laïcisation générale de l'écriture. La poursuite systématique de cette laïcisation apparaît au lecteur post-romantique comme un impératif sacré du siècle précédent. Il s'agit d'étendre la littérature jusqu'au domaine de la banalité quotidienne sans contrevenir pour autant aux règles prescrites par le Goût et dont l'observation définit justement l'écrit littéraire.

La littérature est pratique : le résultat des observations précédentes, c'est qu'elle apparaît au lecteur de 1840 comme *agissante en son essence.* Du fait qu'elle exerce sa négativité sur les événements particuliers faute de pouvoir contester les principes généraux du régime, elle se jette au cœur de la bagarre quotidienne, elle donne et reçoit des coups et se range au côté de la classe bourgeoise dans la lutte contre l'aristocratie. Ses arguments ont une efficacité réelle dans la mesure où la classe montante s'en empare et les intériorise comme des liens entre ses membres (c'est-à-dire des moyens de dissoudre la sérialité au profit des groupes). D'autre part la responsabilité sociale de l'écrivain – tant de fois niée au XIX^e^ siècle et jusqu'à nos jours – ne peut faire de doute : ce n'est pas lui qui en décide mais le gouvernement. Ainsi l'action littéraire est double : elle structure la classe bourgeoise en créant peu à peu les pièces maîtresses de son idéologie ; elle met l'écrivain en danger. L'impératif, cette fois, peut se résumer ainsi : écris toujours de telle sorte que ton œuvre soit un acte.

La littérature revendique son autonomie. C'est une conséquence paradoxale des remarques qui précèdent ; nous en verrons bientôt la raison. Mais d'abord il faut comprendre que l'écrivain – toujours menacé dans sa vie ou sa liberté – revendique contre l'embastillement ou la saisie de ses livres le droit d'exprimer sa pensée. Mais la liberté d'expression n'étant pas reconnue comme droit universel des citoyens, ce n'est pas à titre de citoyen qu'il la réclame mais bel et bien en qualité d'écrivain et au nom de la littérature. Celle-ci a défini son sujet qui n'est autre que l'homme dans le monde ; en l'absence de toute anthropologie, elle peut même se donner, dans sa totalité contradictoire, pour la pensée de l'homme sur lui-même, c'est-à-dire pour l'expression réglée du savoir et de l'*imago,* tels qu'on les déterminera à tire *d'universaux* à partir de la nature humaine prise dans sa généralité. Ce que réclame la littérature, c'est le droit de remplir sa fonction qui est de révéler aux hommes la pure pensée de l'homme universel sur lui-même et sur le monde. Et cet homme universel n'étant, on s'en doute, que chaque personne de chair, dès qu'on la délivre des idées fausses qui

circonviennent son jugement, l'autonomie littéraire ne peut-être que le droit d'exprimer l'image que l'homme a de lui-même et le savoir qu'il a sur soi *dans leur pureté originelle,* c'est-à-dire en les débroussaillant de toutes les idéologies imposées qui les cachent à notre propre vue. L'érotisme – un des thèmes prédominants de l'époque, d'abord mondain et présenté comme un agréable divertissement de la bonne société puis virant de plus en plus au noir et révélant, pour finir, le désespoir asocial de la perversion – apparaît, d'un bout à l'autre du siècle, comme un effort sans cesse dévié et recommencé sans cesse pour dire toute la vérité sur le sexe. En réclamant l'autonomie, la littérature se pose pour soi : elle ne veut servir aucun parti, s'assujettir à aucun dogme ; elle refuse – à la différence des classiques – de refléter l'*ordre* de la société où elle se produit, par la raison qu'elle ne le juge point bon – pas plus d'ailleurs qu'aucun autre – et qu'elle veut témoigner de l'homme dans l'état de nature. Elle décrira, certes, les structures et les mœurs de son époque mais ce sera pour les contester. La littérature réclame son autonomie permanente en tant qu'elle se tient pour le Beau, mis au service du Vrai – et qu'il n'y a, pour elle, de Vrai que dans l'invariable universalité du concept. On notera que l'autonomie est requise en ce siècle plutôt en vertu du contenu littéraire, de la pensée sans histoire que forme en permanence notre espèce et qu'il ne faut lui représenter qu'en vertu des qualités formelles. C'est la Vérité ou ce qu'ils prennent pour tel, non la Beauté, qui fonde le droit souverain des auteurs – et le nerf de l'argument est que l'homme possédant depuis toujours cette pensée immédiate de lui-même, qui est le corrélatif immédiat de son existence charnelle, la littérature ne peut introduire en son esprit des idéologies subversives et qu'elle se borne à informer ce qui n'a jamais cessé d'être. Par cette *information*, toutefois, la Beauté est réintroduite, comme seule présentation digne de la Vérité. Ainsi l'autonomie littéraire se définit comme le tout de la pensée vraie, manifesté selon les normes de la Beauté. Quoi qu'il en soit, par cette revendication, la littérature, pour la première fois depuis le siècle de Louis XIV, *se pose pour soi.*

Le paradoxe est ici qu'à l'instant où elle croit de bonne foi s'être délivrée des dogmes et des idéologies, elle s'emploie en vérité à révéler aux bourgeois leur idéologie et que celle-ci, peu à peu conquise et composée, finit par devenir son unique contenu. Raison analytique, droits de l'homme, individualisme, refus de l'Histoire et d'une encombrante Religion, on retrouve ici les thèmes de la littérature et de la pensée bourgeoise de combat. La bourgeoisie accepte de condamner toutes les formes de société – quand c'est Rousseau qui l'y convie – pourvu que cette sentence universelle affaiblisse le régime féodal qui la gêne. Elle ne demande pas mieux que d'affirmer l'égalité en droit de tous les hommes si cette vérité peut ébranler les privilèges et les droits acquis sans toucher à la propriété réelle. Elle admet sincèrement que l'homme éternel s'exprime par une éternelle et pure pensée puisqu'elle se prend, nous l'avons vu, pour la classe universelle, ce qui l'amène à confondre l'homme et le bourgeois. Et quand l'écrivain lutte pour la liberté d'expression, elle le soutient avec d'autant plus de force que, sans qu'il s'en doute, il ne revendique pas du souverain le droit de publier n'importe quelle pensée mais très exactement celle de la classe bourgeoise. Du reste, en le réclamant pour leur caste, les littérateurs se trouvent, par voie de conséquence directe, l'exiger pour quiconque, c'est-à-dire pour la classe entière dont ils sont issus : comment imaginer en effet une société où seuls les écrivains auraient le droit de parler ? Ainsi, au cours de la lutte de classes qui donne sa vraie figure au XVIII^e^ siècle, quand la littérature croit se poser pour soi, elle se borne à détruire l'idéologie de la classe politiquement dominante pour frayer le chemin à l'idéologie de la classe qui a le pouvoir économique.

Pourtant, si sa lutte contre les pouvoirs est soutenue par une bourgeoisie intéressée, il n'en demeure pas moins que les écrivains, par orgueil de caste, y voient un dur combat *pour les pleins pouvoirs.* Ce qui pourrait s'exprimer en ces termes : un exposé, quel que soit son contenu, doit échapper, *s'il est littéraire,* à toute autre juridiction que celle du Goût. Flaubert résumera plus tard le sens de leur entreprise quand il répétera cet aphorisme : « Ce qui est bien écrit ne peut

pas nuire. » En combattant pour son autonomie, la littérature entend bien échapper à la loi commune : les écrivains seuls ont le privilège de *tout* dire à condition qu'ils le disent *bien.* Et, d'une certaine façon, en effet, ils atteignent presque à leur but, lors du triomphe et de la mort de Voltaire : ils n'ont pas conquis le droit de parler pour tous mais, par une tolérance chèrement gagnée, ils sont seuls à parler en Europe. Il y a, dans cette situation, les germes d'un divorce : ils apparaissent à la classe qui les lit et les soutient comme ses porte-parole qu'ils se tiennent pour les porte-parole du genre humain. Mais ce danger est encore voilé. Pour deux raisons : l'idéologie bourgeoise est encore négative et la littérature ne la sert que par sa négativité ; et puis, bien qu'ayant pris dans la vie sociale une importance croissante, la littérature ne se pose pas encore la question de son être : loin de se tenir pour un absolu, elle se considère encore comme une activité humaine.

Le jeune lecteur post-romantique, s'il ouvre un pamphlet de Voltaire ou quelque biographie de cet auteur, ne peut manquer de découvrir l'autonomie comme un impératif majeur. S'il écrit, que la littérature s'affirme à travers son œuvre comme la pure expression de la nature humaine, au-delà de *toute idéologie.* Et puisque le savoir sur l'homme (Raison analytique) est nettement distingué ici des idées toutes faites, des dogmes imposés, des préjugés et des justifications pseudo-rationnelles, la littérature se présente au futur écrivain comme la plus haute activité humaine. Ce jeune bourgeois en rupture de classe et qui s'enchante à lire *Candide* ignore que le XVIII^{e} siècle, figé en livres, lui propose comme la plus noble des tâches celle de servir les intérêts de sa classe et d'en mettre au point l'idéologie pour la refléter à tous les groupes sociaux. C'est, bien entendu, que cette mission lui est offerte en 1840 comme un travail destructeur qui suscite sa négativité alors que l'idéologie bourgeoise, approfondie, complétée, est devenue positive et conservatrice depuis que cette classe est au pouvoir. Nous reviendrons bientôt sur cette contradiction masquée.

2º *Déterminations objectives de l'écrivain en tant que personne.*

La littérature, au XVIII^e^ siècle, nous apparaît dans son essence même comme engagée dans la lutte politique violente qui oppose des classes entre elles. Elle a choisi sa place ; ses discours sont partiellement des actes et, sous les fleurs de la rhétorique, elle sécrète des acides : ses violences rationnelles précèdent et annoncent la violence inévitable des armes. Mais, du coup, cela signifie que sa mission est double et, en conséquence, double aussi son public. D'un côté, il y a les bourgeois timorés, conservateurs que la peur, les intérêts, une antique fascination rangent du côté de l'aristocratie et que l'écrivain doit *convaincre* en ruinant l'arsenal d'arguments qu'ils ont établi en eux ; il faut ajouter à eux l'aristocratie elle-même ; elle est loin de constituer un groupe homogène : certains nobles – la minorité – sont à gagner, mais, parmi les autres, les irréductibles, il en est qu'on peut *démoraliser* en réduisant leur « pensée » – doctrine appauvrie et *défensive* – à quelques tourniquets où ils se débattront sans pouvoir en sortir. De l'autre côté il y a la majorité des bourgeois que leurs activités économiques ont depuis longtemps familiarisés avec la Raison analytique et qui sont gagnés d'avance : il s'agit simplement de permettre à ceux-ci d'intérioriser une argumentation destructrice qui, reprise par leur masse, sera, tout ensemble, prise de conscience et armement agressif[10]. Cette dualité du lecteur provoque une *tension* caractéristique dans les œuvres et jusque dans le style. À ceux qu'on veut troubler ou conquérir, il faut parler dans leur langage. Qu'ils arrivent au fond – qui leur répugne ou qui les gêne – à travers une forme qui leur paraisse familière, c'est-à-dire qui leur semble conserver les grâces et la noblesse surannées du Grand Siècle ! Les lecteurs bourgeois, au contraire, habitués par leurs affaires à la rigueur, à la concision, à la précision des termes, réclament un style neuf qui « appelle un chat un chat », ce que Boileau prétendait faire et ne faisait pas vraiment. Comme il faut toucher les uns et les autres, un style se formera peu à peu, dépassant et résolvant cette contradiction majeure, qui trouvera sa réalisation parfaite dans *Candide* aussi bien que dans les

premiers livres des *Confessions.* Ces deux ouvrages diffèrent en tout sauf dans leur tension intime.

En ce sens, le style apparaît comme la grande affaire : c'est qu'il est lui-même un piège ou, plus exactement, un appât. Mais, en même temps, sa tension manifeste la position sociale de l'écrivain lui-même. Fils de bourgeois, bourgeois lui-même et vivant bourgeoisement, il est l'interprète de sa classe ; mais, à cause de cela même, il est souvent choyé par la minorité réformiste de l'aristocratie : ces gens se veulent « éclairés » ; ils ont, comme le marquis d'Argenson, dès le milieu du siècle, le pressentiment que l'édifice vermoulu de la monarchie va s'effondrer ; beaucoup d'entre eux souhaitent obscurément l'avènement d'un régime qui – comme en Angleterre – conserverait leurs privilèges tout en permettant à l'élite bourgeoise d'y participer. L'écrivain – comme représentant de cette élite – est le premier privilégié : certes on ne songe point à l'anoblir *en droit.* Mais il bénéficie d'un anoblissement de fait – d'ailleurs gagné de haute lutte et toujours contesté. Il dîne à la table des grands seigneurs, quand, vers la même époque, les plus célèbres des musiciens prennent leur repas dans les cuisines. Il leur parle avec une respectueuse familiarité ; certains l'abandonnent au premier danger – ainsi firent les nobles amis de Voltaire, au début du siècle, quand le chevalier de Rohan le fit bâtonner – et d'autres seront ses amis fidèles, ils le protègeront contre les rigueurs du gouvernement. À cela s'ajoute la faveur de certains monarques. Le sens en est fort clair : sensibles à la gloire de quelques auteurs, Frédéric et Catherine veulent faire d'eux leurs *public-relations* ou, si l'on préfère, leurs agents de publicité. Rapports difficiles mais qui, vaille que vaille, résisteront aux querelles : Voltaire couvrira quelques-uns des assassinats de Catherine et la baptisera *Sémiramis du Nord* devant l'Europe étonnée.

Cette attitude pourrait, aujourd'hui, paraître une trahison. Que font ces bourgeois, dirait-on, au milieu de leurs ennemis de classe ? Pourquoi accepter et souvent solliciter les faveurs d'une aristocratie que leur office est de démanteler ? Au siècle de Voltaire, les choses ne sont pas si tranchées : d'abord les conflits de

classes, au début, sont en partie masqués par l'unité nationale ; parmi les bourgeois, ceux qui, peu à peu, se feront les opposants les plus farouches ont été élevés dans le respect des institutions et des privilèges ; leurs pères étaient fiers de *leur* noblesse : ses fastes et ses vertus leur communiquaient, indirectement, je ne sais quel prestige à leurs propres yeux. Ils ont inculqué cet humble orgueil à leurs fils. Ainsi la lutte des bourgeois et des aristocrates – du moins jusqu'au couronnement de Lous XVI – ne connut pas l'impératif « classe contre classe » qui caractérise souvent nos luttes sociales. Et puis la bourgeoisie tout entière accepte et même revendique le régime monarchique. Ses disputes avec la noblesse ne visent pas à renverser la royauté mais à devenir *sous les rois* la classe *politique,* c'est-à-dire à substituer son influence à celle des privilégiés. En d'autres termes, elle a besoin d'une couverture et l'idée d'établir une République ne l'effleure pas ou lui fait horreur. De ce point de vue, la « trahison » de ses clercs, loin de l'offusquer, semble la servir. Elle considère les écrivains comme ses délégués auprès des souverains : ils feront entrer dans ces hautes sphères – qui paraissent les plus réceptives – l'idéologie bourgeoise, ils les exhorteront à gouverner selon la raison, c'est-à-dire à supprimer les privilèges, à prendre des ministres bourgeois. Il va de soi que les monarques n'entendent pas les choses de cette oreille : l'écrivain a pour eux, avant tout, une valeur publicitaire et, accessoirement, celle d'un amuseur, à la rigueur, d'un ami de condition inférieure avec lequel on s'entretient parfois des sciences ou des beaux-arts.

L'écrivain, lui, n'a pas conscience de sa situation réelle. Sa position en face des aristocrates, par son ambiguïté même, lui rend plus aisés ses rêves de grandeur. Il conserve, comme tout bourgeois, une admiration profonde pour la noblesse et se sent tout ébloui d'être « reçu » dans quelques familles de privilégiés. En même temps, il n'ignore pas que son objectif principal est de détruire les privilèges, donc de saper à la base cette prestigieuse aristocratie. En ce sens il prétend aimer l'*homme* chez le duc ou le prince qui le protège ; il méprise ou prétend mépriser, chez tous ses ennemis titrés, l'esprit de caste et la bêtise qui en découle. Ainsi,

communiquant « d'homme à homme » avec un Grand qui s'intéresse à la physique, à la chimie et le convie dans son laboratoire, déclassé en apparence par la faveur des rois qui le reçoivent, seul de sa classe, dans leur intimité, il ne peut se tenir pour de bon ni pour un bourgeois – puisqu'il n'en mène pas la vie – ni pour un seigneur – puisqu'il n'en a pas le titre. Mais comme il se trouve ou croit se trouver de plain-pied partout, il se considère comme un personnage *hors classe* qui fait partie d'une élite en marge de l'élite institutionnalisée et tout à la fois comme le représentant de l'espèce humaine dans sa pureté. De fait, pense-t-il, s'il communique avec les ducs, les princes et les bourgeois – dont les statuts sont si divers –, ce ne peut être qu'en tant que ce sont des hommes et qu'il est homme lui-même. Et s'il diffère d'eux tous, c'est que leurs prérogatives et leurs charges masquent d'abord leur humanité ; l'écrivain, au contraire, qui ne communique avec eux qu'en les arrachant à leurs particularismes pour les *rappeler à la Raison,* c'est-à-dire à l'universalité, c'est tout simplement un homme. Un homme sans qualité, sans détermination sociale ; un homme inclassable et voué par sa nature à témoigner de l'humaine nature pour toutes les couches et toutes les classes de la société sans appartenir à aucune d'elles. Bien sûr, ces auteurs ne prétendent pas tous que l'humanité est originellement bonne mais il n'en est pas un qui ne lui reconnaisse un destin, une vocation – qui est le bonheur dans la vertu – et le pouvoir de *progresser.* En ce sens l'interprétation qu'ils se donnent de leur situation sociale reste en parfait accord avec l'idée qu'ils se font de la littérature. Et c'est normal : dans le domaine de la culture comme en tant d'autres et tout particulièrement en littérature, les conditionnements sont circulaires. Ainsi l'idée que ces auteurs se font de leur être social n'est pas autre chose que le sujet de leur littérature ; et réciproquement c'est leur entreprise critique et l'usage négatif de la Raison analytique qui conditionnent leur conception de l'Art littéraire et d'eux-mêmes.

N'importe : ces bourgeois se montent le coup. D'abord, ils sont toujours et partout des bourgeois bien plus que des hommes : une des raisons les plus

certaines de la disgrâce qui frappa Voltaire en Prusse, c'est qu'il profitait des guerres de Frédéric pour s'enrichir par ce qu'on nommerait aujourd'hui le trafic des devises. Ensuite, leur classe ne tolère leurs excès que par la simple raison qu'elle est montante, encore opprimée et qu'elle a besoin d'eux pour rationaliser son entreprise destructrice. Ils sont négatifs parce que, dans la conjoncture historique, l'action de la bourgeoisie ne peut qu'être négative *politiquement.* Il me souvient du temps où l'U.R.S.S. vivait sous la menace, elle se donnait avec peine, au milieu des désordres, de la guerre civile, de l'intervention étrangère, des institutions qui restaient en l'air, dans l'abstrait : c'était 1920. À l'époque les amis politiques de l'Union Soviétique toléraient volontiers au-dehors toute littérature, fût-elle scandaleuse et les scandalisât-elle en effet, parce que leur but était d'affaiblir les démocraties bourgeoises et, par conséquent, de *démoraliser* la bourgeoisie. Beaucoup d'écrivains crurent alors, chez nous, que la Révolution russe allait déboucher sur une révolution culturelle, et consacrer la liberté créatrice de la littérature. C'était tout simplement que ce pays encerclé avait pour premier objectif de défendre les conquêtes socialistes et qu'il réclamait à l'extérieur l'exercice systématique de la négativité. On le vit bien quand le pouvoir central se fut affirmé et que l'industrialisation commença : dès ce moment, il fallut *construire* et la littérature, au-dedans, fut sommée d'aider les politiques à édifier le socialisme, en d'autres termes, de devenir édifiante. À l'extérieur, la négativité demeura – il fallait bien combattre l'ennemi – mais sa place fut sévèrement réduite, il fallut vanter la grandeur de l'ouvrier, de l'homme communiste : à la recherche de héros positifs, la littérature soviétique, communiste ou communisante, força chaque jour davantage sur la positivité. C'est normal : une classe au pouvoir (même lorsqu'il s'agit du prolétariat exerçant sa dictature) veut une littérature de classe et ces littératures – en dépit de différences irréductibles – ont ceci de commun que la fonction critique, après avoir prédominé pendant la période de lutte, s'y atrophie en quelques mois.

Ainsi cet homme pur et libre, protecteur des humbles, ami respecté des puissants, cache sous l'abstraite positivité de la vertu une négativité acharnée, sans merci, tournant au noir vers la fin ; un jeune rêveur de 1840 ne pouvait y voir qu'un prestigieux modèle : n'était-il pas, dans la simplicité de ses mœurs et grâce à la puissance redoutable de sa plume, un aristocrate supérieur à l'aristocratie réelle ? Ne manifestait-il pas dans toutes ses conduites et dans les moindres événements de sa vie, que c'était tout un d'être un homme et d'écrire ou, inversement, que la littérature est la seule activité vraiment humaine ? Or, nous venons de le voir, l'image est fausse. Il faut ajouter toutefois que, bien que sa représentation de lui-même soit erronée, l'écrivain du XVIII^e^ siècle ne se trouve pas pour autant en situation névrotique. L'erreur est ici *normale* : il s'agit d'une interprétation fausse de données exactes mais qui ne pouvaient guère, subjectivement, être autrement comprises. Il est parfaitement exact, en effet, que l'écrivain, entre la bâtonnade et l'apothéose de Voltaire, a conquis de haute lutte un statut supérieur. Exact aussi que ce statut, octroyé de mauvaise grâce, contesté, révoqué, rétabli ne pouvait éviter une certaine indétermination et qu'il n'était même pas concevable qu'on l'institutionnalisât. Du reste, les plus fameux de ces auteurs, bien que bourgeois d'origine et assemblant de leurs mains les éléments négatifs de l'idéologie bourgeoise, ne fréquentaient guère les gens de leur classe : ils voyaient les princes et parfois les rois et, plus fréquemment, ils se voyaient entre eux. Et quel triomphe pour eux dans ce que nous aurions tendance aujourd'hui à qualifier de trahison : ils dénonçaient sans relâche les privilèges et *par cette raison même* ils étaient choyés par les privilégiés. Du reste ils n'ont pas surestimé leur importance : ils ont simplement ignoré qu'elle leur venait de ce public bourgeois qui reprenait leurs arguments en silence pour s'en faire des armes – et que la profondeur de leurs écrits n'était point en eux mais dans leur classe.

B.

Tel est donc le premier modèle proposé par l'*Esprit objectif* au jeune qui réveille les vieux livres sous le règne de Louis-Philippe. C'est un appel impératif : la littérature est la plus haute activité humaine, son autonomie est l'expression même de notre liberté ; elle ne peut être exercée que par un petit noombre d'élus qui sont les égaux des rois ; sois de cette élite et risque le scandale, la prison ou renonce à écrire. Quoi de plus tentant ? Et pourtant, l'apprenti-écrivain peut-il, entre 30 et 48, adopter cette conception de l'Art littéraire sans tomber dans des contradictions abruptes et insolites ?

L'*imago* proposée doit le fasciner sans aucun doute. S'il a choisi d'écrire, c'est probablement pour compenser quelque désadaptation, une infériorité légère : or voici qu'on lui déclare qu'il sera le premier des hommes. C'est la littérature, en lui, qui le révèle, qui l'exhorte à surpasser tout le monde : c'est par elle qu'il apprend le triomphe de Voltaire mourant et Rousseau transporté au Panthéon. Seul, il n'en eût pas demandé tant : son désir est élargi par l'intériorisation du *pratico-inerte* culturel, c'est celui-ci qui donne sa structure objective à une vague aspiration indécise, c'est lui qui la transforme en un rapport au monde, en une revendication qui s'étend à toute la société, en ce commandement : sois glorieux.

Il est vrai : les chefs-d'œuvre du XVIII^e^ siècle font les délices de ses parents. Ce sont *leurs* livres : ceux qui les situent comme *autres* par rapport à la génération nouvelle. Les adultes les lisent, les relisent presque en cachette et ce fut, sous la Restauration, une forme clandestine d'opposition. Le jeune homme admire ces ouvrages dans la mesure où il admire encore son père. Il les trouve un peu périmés dans la mesure où son géniteur admirable lui semble un peu vieilli, où il découvre en lui une vie qui stagne et se répète avant de se défaire. Et puis ces ouvrages trop consultés, qui provoquaient autrefois des rires étouffés au-dessus de sa tête, qui faisaient partie de la bibliothèque paternelle où on les enfermait à

clé, ils ont un air de « déjà vu », de « déjà lu » avant même d'avoir été ouverts ; pour tout dire, ils sentent la famille. En outre, on les a embarqués quelques années auparavant dans une fâcheuse affaire : Voltaire n'est pas seulement l'auteur de *Candide,* il a fait de mauvaises tragédies. Ce sont ces tragédies que des messieurs mûrs défendent contre le théâtre nouveau : à la première d'*Hernani,* les « genoux » se battaient pour Voltaire et, du coup, cet auteur a pris un coup de vieux : il devient l'arme des réactionnaires. Quand un enfant rêve d'écrire, c'est toujours un peu contre les messieurs qui fréquentent chez son père ; et puisque ces messieurs, qui ne ressemblent point aux Calas en prison, au chevalier de La Barre encore moins, sont les gardiens du XVIII^e^ siècle et de ses « philosophes », c'est aussi contre la littérature *parvenue* que ce jeune lecteur veut écrire.

Cela n'est pas si grave, cependant. Voltaire est le seul dont une partie de l'œuvre se soit empoussiérée. Les autres, ou bien on lit tout ce qu'ils ont écrit ou seulement un livre ou deux restés merveilleusement jeunes – comme les *Confessions,* qui se proposent en modèle impératif et en gage d'espérance pour tout lecteur de quinze à vingt ans : tu dois, donc tu peux écrire cela. Mais *surtout,* dès qu'on époussette ces vieux ouvrages, dès qu'on les ouvre, on s'aperçoit qu'ils ne sont pas du tout ce qu'on croyait. Le lecteur de 1840 y trouve une pensée commune, informulable, diabolique qui lui fait peur et qui l'attire : c'est qu'ils sont le produit de « l'esprit qui toujours nie ». Autrement dit : de la négativité. Ce rationaliste heureux découvre soudain un pessimisme désespéré : Marivaux est un auteur *noir* ; il suffit, pour le comprendre, de lire *Les Fausses Confidences ;* Voltaire est noir aussi : la tranquille morale de *Candide* repose sur un pessimisme modéré mais rigoureux. Et Rousseau, ce maniaque de la persécution, réellement persécuté, quelle image donne-t-il de l'homme et de la société ? Où est le salut pour lui – à part la solitude et la fuite ? Du reste, les derniers fruits du siècle sont vénéneux, ce qui permet d'éclairer tout le reste : *Les Liaisons dangereuses, Les Infortunes de la Vertu.* Chacun de ces livres, à sa manière, l'un discrètement, l'autre sans fard, pousse enfin la négativité à l'extrême et pose

la question fondamentale de cette idéologie atomisante et individualiste : les rapports humains sont-ils possibles ? Entre un atome et un autre quelle relation peut-il y avoir sauf l'extériorité ? Pour un jeune homme du XIX^e^ siècle, individualiste ou non, dont la pensée s'est bâtie sur les postulats de sa classe, le mécanisme, l'atomisme psychologique et social, c'est la question : puisque cet atomisme introduit partout l'extériorité, peut-il y avoir entre deux personnes une liaison d'intériorité ? Et, sinon, comment peut-on communiquer ? Ainsi quelque chose renaît, le livre est un précipice sans fond : c'est qu'il contient en lui, inerte mais agressif dès qu'on le réveille d'un regard, l'impératif de négativité. Comme si cette négativité radicale était le fondement, le moyen et le contenu de la littérature. Rien de plus effrayant qu'un siècle qui s'ouvre et laisse voir un abîme de pessimisme. Rien de plus vertigineux que de voir le Mal et le Malheur au fond de ce gouffre *passé,* comme d'inertes prétentions sur le lecteur vivant.

En fait, cet effroi est exagéré. S'il existe, en effet, un côté « littérature noire » dans la littérature du XVIII^e^ siècle, on ne peut pas le tenir pour le principal. L'optimisme des auteurs, sauf vers la fin[11], est sincère. Et ce n'est pas leur faute si l'atomisme philosophique transforme les sociétés et, dans chaque tête, les pensées en archipels : il faut voir dans l'individualisme naissant et révélant d'abord son aspect négatif une traduction exténuée – sur le terrain éthique et philosophique – de la propriété *réelle,* du droit de propriété et surtout des comportements d'appropriation.

En vérité, c'est l'Église, c'est la Congrégation, ce sont les émigrés et leurs valets de plume qui ont dénoncé les atrocités de ces grands morts : cette littérature impie sentait le fagot. L'enfant sait bien que ses parents répondaient à ces accusations publiques par un simple sourire, qu'ils n'étaient point athées, du moins, ou bien rarement mais qu'ils se passaient de Dieu fort bien, qu'il existât ou non, et qu'ils n'eussent point appelé pessimiste une idéologie qui se veut rigoureusement laïque. La difficulté vient ici de la différence des générations. Les parents bourgeois, déchristianisés par le jacobinisme, tiennent pour un sujet de

fierté leur séparation de l'Église et la liquidation, en eux, des dogmes ou, du moins, de ceux qui leur paraissent les plus absurdes. De là vient, en partie, la reconnaissance qu'ils témoignent envers les auteurs morts qui les ont désabusés. Les enfants ne savent que penser ; ils ont été, malgré tout, élevés dans la religion catholique : baptême, première communion, confirmation *pour le moins*, ce qui affaiblissait la position des parents, pris en flagrant délit de mensonge ; et puis les curés, la plupart du temps, sans être capables d'écraser en leurs jeunes catéchumènes l'agnosticisme que la famille leur a inculqué de bonne heure, ont du moins réussi à les inquiéter. Ils le resteront toute leur vie. Enfin ils ont lu les romantiques – sur lesquels nous reviendrons – et tous savent par cœur les vers de *Rolla.* Le *hideux* sourire de Voltaire n'est pas simplement, à leurs yeux, celui d'un édenté : il exprime la satisfaction abjecte d'un démoralisateur qui a réussi son forfait et qui voit, tout heureux, la foi tomber de nos cœurs. La nouvelle génération trouve, elle aussi, que cette grimace est *hideuse.* D'abord parce qu'elle a aimé, en son temps, Musset. Et puis, bien que poussant plus loin l'incroyance que ses frères aînés, qui, eux, ne demandaient qu'à tomber à genoux, elle est désolée de son agnosticisme, c'est un de ses griefs contre les parents et même les grands-parents, par conséquent contre Voltaire et ses pareils. Cela n'empêche pas qu'elle l'admire : elle lui reproche d'avoir raison. Je dirai qu'un futur écrivain – entre 30 et 50 – entretient avec la littérature du XVIII^e^ siècle des rapports *ambivalents.*

Curieusement, en effet, cette négativité qui lui fait peur et qui a causé la mort de Dieu, il l'accepte pleinement quand il y voit la source de l'*autonomie* littéraire. Celle-ci a été perdue sous la Révolution et sous l'Empire : quand la bourgeoisie au pouvoir luttait contre l'Europe entière et contre des factions intestines, ses chantres s'imposèrent de la célébrer en tout cas ; bref, la littérature, un peu par fidélité à soi-même, devint positive et réserva ses négations à l'ennemi. Mais, au temps de son premier triomphe, quand elle se vendit à un militaire qui la saigna aux quatre veines mais fit régner l'ordre à l'intérieur, la classe bourgeoise ne

manifesta sa gratitude à la *littérature* qu'en la faisant crouler sous le poids des interdits. Il n'y eut qu'un génie bourgeois, Constant, assez vilain homme ; la négativité passa dans la classe renversée : la *littérature* s'exila – beaucoup moins butée d'ailleurs dans ses négations[12], au moins dans ses grandes œuvres, qu'obstinée à chercher une idéologie de rechange, une pensée monarchiste qui, plutôt que de réfuter la pensée bourgeoise, l'enveloppât et la digérât jusqu'aux os. Vers 1840, l'exil ne marque pas, pour de jeunes yeux, la perte de l'*autonomie* : tout au contraire, avec le concours de l'illusion rétrospective, il apparaît comme sa consécration puisque de grands écrivains l'ont accepté pour maintenir leur indépendance. De toute manière, c'est la leçon qu'un jeune auteur tire, à l'époque, des grands livres du siècle précédent : l'*autonomie* doit être la condition fondamentale pour qu'une littérature *moderne* existe. Ce qui a été conquis ne sera plus jamais perdu : l'art littéraire se donne ses propres lois. À ce niveau, l'autonomie – se présentant à la fois comme essence inaliénable de la chose littéraire et comme impératif s'adressant directement au futur écrivain à travers les livres qu'il lit – commence à changer de signification. Ce n'est qu'un commencement et nous verrons les avatars – au cours de cette même période – de cette notion fondamentale. De fait, pour le jeune bourgeois de 40, l'aristocratie est renversée : du coup, la lutte de l'écrivain du XVIII^e^, au lieu d'être saisie pour ce qu'elle est – un combat douteux, suite de défaites et de victoires toujours remises en question –, est, à ses yeux, éclairée par son terme final, c'est-à-dire par le renversement des privilèges. Les rois et la noblesse, dans cette perspective, lui apparaissent comme des tigres aux dents de papier mâché ; l'écrivain, au contraire, fût-il embastillé ou réfugié en Angleterre, lui semble, l'illusion rétrospective y aidant, déjà porteur de sa victoire future. À le considérer sous cet angle, il semble supérieur à notre espèce : sa gloire et la faveur des rois l'élèvent au-dessus des bourgeois ; son office de plume le met au-dessus des aristocrates puisqu'il met à nu l'absurdité de leurs privilèges et puisqu'il est en train de ruiner cette classe arrogante qui est assez folle pour lui faire fête. Conçue

rétrospectivement, l'autonomie, loin d'être un enjeu, apparaît plutôt comme la première esquisse de ce que j'ai appelé plus haut la conscience de survol. Pour parler de la nature humaine et de la Nature, il faut n'être issu de nulle part, n'avoir nulle part de racines, bref posséder une clairvoyance que nul préjugé n'obscurcit – ce qui n'est le cas de personne, toujours prévenus que nous sommes par des partis pris de famille ou de boutique. En un mot, pour n'être qu'un homme tout nu, un peu simplet, peut-être, avec un sens droit et quelque jugement, il faut être plus qu'un homme ; pour parler de la société sans que celle-ci conditionne nos discours, bref comme ferait justement cet homme-là, il faut se placer au-dessus d'elle et l'observer du dehors. C'est, pensent nos écrivains-apprentis, ce qui est permis à l'homme de lettres qui se trouve *hors classe,* tantôt l'égal et l'ami du monarque, tantôt captif ou pourchassé et tantôt, dans sa modeste demeure, l'artisan consciencieux du style. Pour eux l'autonomie se lie nécessairement à l'intemporalité : pour être le témoin de son temps, l'écrivain doit s'arracher à la durée historique ; il n'y aura d'éternité que pour ceux qui seront éternels d'avance.

Les auteurs du XVIII^e^ siècle sont en partie responsables – quoique bien involontairement – de ce malentendu : ne prétendaient-ils pas écrire de la nature humaine considérée comme universelle et invariable ? Ne l'opposaient-ils pas, dans sa pureté parfaite qu'on peut retrouver chez tous, également partagée, aux déviations monstrueuses qu'ont produites chez nous tous les sociétés fondées sur l'inégalité ? Pourtant, bien qu'ils eussent tous, *même* Rousseau, la faiblesse de fréquenter chez les grands et la vanité de se croire les membres d'une élite, ils n'ont jamais cessé de se prendre pour des hommes vivant au milieu de leurs semblables et menacés des mêmes dangers. Rousseau, dans les *Confessions,* s'adresse au lecteur, « son semblable, son frère » ; persécuté, calomnié, il en appelle au jugement de ceux qui le liront. Voltaire, pour montrer les absurdités de la société contemporaine, invente Micromégas, un surhomme qui vient d'une autre planète. Mais, en d'autres contes, il donne le même office à l'Ingénu, à

Candide, qui ne sont que des hommes, le dernier tout au bas de la hiérarchie sociale, ballotté par toutes les vagues de l'Histoire, sans pouvoir, sans culture, n'ayant d'autre arme que le bon sens. C'est que les hommes de lettres, à l'époque, n'avaient nul besoin de survol pour connaître les données premières de notre nature ; ils pratiquaient ou croyaient pratiquer l'analyse qui réduit les ensembles à leurs éléments. L'erreur de ces gens, c'est qu'ils confondaient notre être-au-milieu-du-monde et notre existence-en-société. Dans le premier cas, il est vrai que l'Univers m'environne et que, pourtant, la raison analytique a le pouvoir de s'y exercer efficacement : c'est que, au moins pour la macrophysique, je puis me tenir en dehors des expériences que je fais ; au lieu que, dans le second cas, je ne puis, étant fils de l'homme et homme moi-même, porter un seul jugement sur mon espèce sans qu'il soit conditionné, secrètement, par ma condition, ma famille, mes traditions et mon temps. En ce sens, le jeune lecteur qui, cent ans plus tard, rêve de survoler le genre humain est plus conscient qu'eux du problème. Seulement, au lieu de comprendre que celui-ci ne comporte pas de solution, il commet l'erreur d'en forger une – qui est impossible – et, conséquemment, de s'imposer, sous le nom d'autonomie, une *attitude intenable.* De toutes les inventions du siècle précédent, il n'a retenu que Micromégas. Seuls ont le droit d'écrire les voyageurs interstellaires qui ne sont pas nés sur cette terre.

Le malentendu vient avant tout de ce que l'autonomie lui semble une fois pour toutes *donnée* – il n'en peut être autrement puisque ces livres si follement libres, parfois, existent comme déterminations de l'Esprit objectif et que leurs auteurs ont la gloire – alors qu'elle ne peut exister à moins d'être chaque jour conquise. Celle-ci n'est pas à eux : c'est le résultat du combat de leurs grands-pères ; il est *vrai* que c'est un impératif et cela signifie qu'il leur faut trouver la leur et l'arracher aux pouvoirs par une lutte quotidienne ; mais, quand ils lisent dans *Candide,* dans *Jacques le Fataliste,* dans les *Lettres de la Montagne* des passages d'une licence qui les étonne ou d'une hardiesse qui les étourdit, ils

s'imaginent à tort que leurs auteurs ont enfoncé des portes par où, désormais, tous les écrivains peuvent passer : la liberté d'expression leur semble *donnée* pour la simple raison qu'elle est *morte.* Dans ces livres libertins ou téméraires, on entrera tant qu'on voudra : pour en écrire d'autres où paraisse la même audace, il faut se battre. Comme le montre clairement l'exemple de l'Angleterre où les intrigues les plus obscènes et les mots les plus crus sont tolérés de nos jours sur la scène *jusqu'à Congreve inclusivement.*

Contre qui se battra-t-on ? Ici reparaît le malentendu – inévitable quand une époque, avec ses œillères, tente d'en comprendre une autre. On l'excusera ici d'autant plus volontiers que les écrivains envisagés se trompaient sur eux-mêmes : nous savons qu'ils croyaient exprimer les revendications de l'homme quand ils prêtaient leur plume à celles de la bourgeoisie. En ce sens l'autonomie conquise, perdue, reconquise, c'était le droit non point de tout dire mais de forger et d'exposer selon les règles du goût l'idéologie de la classe bourgeoise. Dans une société moderne – je veux dire : depuis la Renaissance – quand l'écrivain et la presse (s'il y en a) réclament la liberté d'expression, ce n'est jamais l'abstraite revendication de dire n'importe quoi mais l'exigence concrète d'une couche sociale ou d'une classe qui, sous le couvert de cette liberté sans contenu, essaie d'exposer au grand jour son idéologie particulière et de la substituer aux idéologies dominantes. Sur ce point les politiques s'entendent à demi-mot et les journalistes se font vite affranchir : il n'y a de naïveté que chez les hommes de lettres. Et, si les jeunes gens, de 30 à 50, ne reconnaissent pas dans les ouvrages du siècle précédent, l'idéologie de papa, *leur idéologie,* c'est que les bourgeois en ont un peu changé, entre-temps : en prenant le pouvoir, la bourgeoisie a supprimé certaines de ses idées, elle en a gommé d'autres telles que l'égalité, fondement du suffrage universel, la plupart enfin de celles qu'elle a gardées sont passées du négatif au positif sauf une, qui a suivi le chemin inverse, et dont nous reparlerons, celle de la nature humaine, bonne tant qu'elle servait à renverser les privilèges, mauvaise depuis qu'il faut justifier les inégalités nouvelles. Ainsi, pour

le jeune bourgeois qui lit, sous le règne de Louis-Philippe, les idées de ses grands-parents, telles qu'il les découvre dans les livres, ont certes de la ressemblance entre elles et des affinités. Mais, leurs oppositions virulentes, les criailleries de Voltaire contre Rousseau, les vives querelles littéraires qui animèrent le siècle lui masquent leur rigoureuse unité dialectique. Derrière l'exubérante floraison il ne sait pas voir la rigidité des systèmes ni derrière les systèmes la structure unique dont ils sont la diversification. En outre, comme les positions en flèche des grands écrivains ont suscité des contre-attaques de la part des auteurs qui soutenaient le régime, tous vendus mais non point tous mauvais, le jeune lecteur achève de s'égarer : l'autonomie réclamée par les auteurs, c'était le droit de tout dire et de n'accepter d'autre règle que le *Goût* ; par là, il faut entendre : le droit de tout critiquer, de n'épargner aucun abus, aucun privilège, mît-on l'Église en cause ou la monarchie ; en d'autres termes, la bourgeoisie réclamait de ses hommes de plume une critique systématique du régime, l'application rigoureuse de l'esprit d'analyse à toutes les structures de cette société vermoulue. Mais, faute de saisir l'unité du multiple, le jeune homme ne découvre, au gré de ses lectures, qu'une incroyable diversité de genres et de sujets, de thèses et d'antithèses : *tout,* pense-t-il, y est traité. Mais par là, il entend, lui : *n'importe quoi,* le pour et le contre, l'idée et sa négation. Un livre grivois, il n'y voit que la grivoiserie : c'est une audace. Et cet ouvrage, qui fait l'histoire des religions, il ne le met pas en rapport avec le premier, sauf en ceci que c'est une autre audace. Il lui semble, finalement, que les sujets traités ont moins d'importance que leur conséquence qui est l'élargissement du secteur littéraire ; autrement dit, loin de penser que la littérature, au XVIII^{e} siècle, se veut autonome pour pouvoir exposer sans gêne les idées corrosives de la classe bourgeoise, il commence à penser que les écrivains choisissent les thèmes les plus libertins sans autre souci que celui d'assurer, en risquant chaque fois le scandale ou la prison, l'autonomie formelle de la littérature : et par la simple raison que celle-ci ne peut être tout à fait elle-même que si, rejetant les contraintes extérieures, celles de la religion, de la politique ou

de l'honnêteté, elle n'accepte d'autres lois que les siennes. Par quoi il faut entendre : les pures normes esthétiques de l'écriture.

C'est que ce jeune garçon est un bourgeois du XIX^e^ siècle : en lui, l'Esprit objectif se compose par résurrection de ce *pratico-inerte,* l'imprimé. Mais cette opération se fait dans le cadre de la conjoncture historique et sous sa direction, ce qui, bien entendu, en détermine le sens. Or, après 1830, la bourgeoisie a pris ouvertement le pouvoir ; devenue classe dominante, elle réclame une littérature de classe. Cela signifie qu'elle fera vivre ses écrivains sur une portion de la plus-value à la condition qu'ils élaborent et reflètent dans leurs œuvres sa nouvelle idéologie (individualisme ou sublimation de la propriété réelle et sa conséquence : l'incommunicabilité, l'atomisme social comme expression sublimée des forces de massification et comme destruction systématique de la notion de classe, l'extériorité comme relation universelle des hommes entre eux et comme assimilation des événements humains aux faits physico-chimiques avec ce corollaire, l'assimilation des lois économiques aux lois de la Nature, la liberté comme sublimation exténuée du principe de libre concurrence, l'utilitarisme ou puritanisme de l'intérêt, la non-ingérence de l'État dans les affaires privées, la défiance absolue de la nature humaine et, complémentairement, la confiance absolue dans les forces de l'Ordre, etc.). Leur tâche – et celle des « penseurs » – est donc bien précise : défendre leur classe sur deux fronts, maintenir contre l'aristocratie, écrasée mais revancharde, les principes de la démocratie formelle, tourner contre le prolétariat toutes les bouches à feu de la Raison analytique, empêcher les meneurs de leur faire croire qu'il forme une classe, refaçonner dans des romans l'austérité rebutante de l'utilitarisme, masquer sa réalité sordide en exaltant, par exemple, l'immensité de l'œuvre entreprise et l'esprit de sacrifice des patrons, faire du bourgeois, somme toute, un héros positif. Si cette tentative réussit, la plus importante de ses conséquences sera donc d'assurer à la classe dominante ce que Gramsci appelle l'« hégémonie » sur la société entière. Cela signifie que les classes exploitées, ayant intériorisé l'idéologie de la classe

dominante, trouveront en elles-mêmes des raisons d'accepter leur exploitation et de s'en faire les complices. En marge de cette mission capitale, les écrivains de classe se voient confier une autre charge : on leur commande des œuvres digestives, des divertissements légers qui fassent sourire ou rêver. Cela aussi, c'est un fait nouveau : pour la première fois depuis qu'il y a des hommes, la classe au pouvoir réclame de ses hommes de plume une littérature de consommation.

Et par le fait, cette littérature apparaît en temps voulu : la grande presse, pour mieux se vendre, crée le feuilleton en 1836. Rien de plus surprenant pour notre écrivain-apprenti : il constate, en effet, que cette invention nouvelle a pour résultat immédiat d'élargir considérablement le cercle des lecteurs. Mais il se dépite de voir les plus grands, tel Balzac, se faire feuilletonnistes à côté d'amuseurs superficiels comme Dumas père ou sans talent comme le cynique Eugène Sue. En outre, à le considérer du point de vue de cette autonomie que les grands-pères ont conquise, le feuilleton est un crime littéraire qui ne se pardonne pas : par lui, la littérature *sert* ; le romancier devient deux fois productif : jusqu'ici, il produisait du capital pour son éditeur seulement ; à présent il en produit aussi pour les maîtres de la presse. Cette subordination de la littérature aux intérêts matériels d'un journal est une aliénation pure et simple ; les romans sont commandés puis écrits pour faire lire une gazette. Faut-il donc, plutôt que la divertir, servir la bourgeoisie en lui reflétant son idéologie ? Pas davantage : la leçon que les jeunes gens ont cru tirer des auteurs du XVIII^e^ siècle, c'est que l'Art n'est pas fait pour être utilisé. Aussi quelque chose va s'accomplir entre 1830 et 1850 que les écrivains de la Restauration ont commencé sans en avoir conscience : la rupture de l'écrivain avec son public. Et cette rupture – qui passera presque inaperçue, tant les aînés sont productifs et lus – se fera par ces jeunes bourgeois qui ne font présentement que lire pour écrire ; d'une certaine manière les raisons en sont déjà données en lui, dans ce moment qu'il lit Rousseau et Voltaire et quand les spectateurs bourgeois font un triomphe à Émile Augier. Ce divorce déjà vécu mais non pensé leur apparaît à l'époque

comme la conséquence nécessaire de l'entreprise esthétique ; il y est, à leurs yeux, lié si étroitement qu'il paraît à beaucoup appartenir *au sens même* de l'œuvre, comme si l'on écrivait que *pour n'être pas lu.* Cette phrase de Paulhan – que je cite de mémoire – résume assez bien leur point de vue : « Il y a deux sortes de littérature : la mauvaise, qu'on lit beaucoup et la bonne, qu'on ne lit pas. » Mais, en vérité, ils n'eussent pas considéré la mauvaise comme de la littérature. Puisque la bonne affirme *comme un impératif* la nécessité de refuser le public, elle ne peut exister qu'à partir de ce refus et, par conséquent, il n'en est pas d'autre, fût-elle mauvaise, qui mérite ce nom.

Pourquoi cette rupture se présente-t-elle sous forme normative au lieu de se laisser constater comme un événement ? C'est ce qu'il nous faut examiner avec d'autant plus d'attention que nous rencontrons là un élément fondamental de la névrose objective. En gros nous pouvons dire que sa structure primitive lui vient de ce que l'autonomie se présente comme un impératif – en tant que leur regard réveille ce pratico-inerte : la culture du XVIII^e^ siècle – au moment où les lecteurs « naturels » de leurs ouvrages futurs se dévoilent à eux comme public de classe. Mais voyons-y de plus près.

a) Au moment où la bourgeoisie prend le pouvoir, ces jeunes bourgeois reçoivent comme une détermination de l'Esprit objectif ce double commandement : la littérature doit s'affirmer par delà toutes les divisions sociales comme pure idée de l'homme et du monde s'exprimant par des mots écrits ; l'œuvre littéraire ne peut être produite que par une élite qui s'affirme comme telle dans la mesure où on ne peut la ranger dans aucune classe, pas même dans celle dont elle est issue. L'erreur vient ici de ce que l'élite prétendue faisait, au XVIII^e^ siècle, une *littérature de classe* ; mais cette erreur est objective, c'est-à-dire inévitable, dans la mesure où, justement, la malice de ces grands auteurs morts était de ne jamais opposer le bourgeois à l'aristocrate mais la nature humaine aux monstres produits par la société. Du coup, l'unité de la

fonction et du rang de ceux qui l'exercent (en d'autres termes de la fonction et de l'organe) exige des écrivains futurs qu'ils *se réenfantent par un déclassement.* La notion de déclassement est ici capitale ; son origine, nous la connaissons : la faveur des rois et des princes semblait arracher à leur classe le petit bourgeois Diderot et le grand bourgeois Voltaire. Cent ans après, la faveur royale, saisie à travers le *pratico-inerte* de l'histoire écrite, change de signification : elle n'apparaît plus comme la cause du déclassement apparent mais comme son effet : il semble qu'elle vienne sanctionner le génie de ceux qui ont brisé les barrières de leur classe et, s'élevant jusqu'à l'universalité, se sont montrés les égaux des souverains. Et, certes, les monarques ont recruté les meilleurs auteurs. Mais quand il les invitaient dans leurs palais ou qu'ils entraient en correspondance avec eux, ils les choisissaient expressément *parce qu'ils étaient bourgeois* et qu'ils pouvaient servir d'intermédiaires entre le gouvernement monarchique et cette classe qui devenait redoutable par la puissance économique. Ainsi le déclassement est l'impératif capital : il *faut* se déclasser pour écrire. Mais dans le moment qu'il s'impose aux futurs écrivains, il n'existe plus aucun moyen de l'opérer. Certes, le roi-citoyen peut donner aux poètes la pairie. Mais nul ne s'y trompe : cette distinction bourgeoise peut flatter un moment la vanité ; elle ne sépare pas plus l'écrivain de sa classe que ne fait la rosette de la Légion d'honneur. *Au contraire* : par ces récompenses – accordées pour services rendus – la classe dominante marque à ses artistes qu'elle les *reconnaît pour siens.* Ainsi de Victor Hugo, qui était *perdu* en tant que poète en 48 et que le coup d'État de Louis Bonaparte a sauvé. De ce point de vue, le déclassement se réalisera symboliquement *par la négation* : on devra refuser les bienfaits du régime et, pour commencer, prêter serment devant soi-même de ne jamais entrer à l'Académie française. Ces refus, bien entendu, n'ont pas de valeur *réelle* ; et, surtout, pas d'efficacité. La névrose s'annonce quand le « Tu dois donc tu peux » kantien n'est pas respecté : si le réenfantement est obligatoire et impossible, si l'on doit et si l'on ne peut pas s'arracher à sa classe d'origine et si un violent *besoin* d'écrire vient exaspérer cette contradiction,

une solution sera trouvée sans aucun doute mais elle ne sera ni réaliste ni même rationnelle. Sur un point, cependant, la réussite est concevable : puisque la fonction littéraire se définit par l'autonomie, le jeune écrivain doit se promettre de ne servir aucune idéologie et tout particulièrement l'idéologie bourgeoise dont l'utilitarisme conteste – tout doit servir – la possibilité même de secteurs autonomes. Contre cette contestation, l'autonomie doit se faire plus rigoureuse encore : un ouvrage de l'esprit ne doit servir à rien ni à personne. À partir de 1850, dans ces jeunes cerveaux échauffés, l'autonomie se radicalise : au XVIII^e^ siècle, la littérature n'obéit qu'à ses propres lois ; réinterprétée après la révolution de Juin, la formule devient : la littérature ne peut avoir d'autres fins qu'elle-même. Reste, dira-t-on, que son sujet demeure identique : il faut qu'elle parle de l'homme. C'est vrai. Du moins, ce serait vrai si nos jeunes gens n'avaient d'autre lecture que les ouvrages de leurs grands-pères. Nous verrons bientôt qu'ils lisent aussi leurs frères aînés et nous constaterons que les thèmes interfèrent. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que, de 1715 à 1789, la littérature s'annonçait comme négativité. Quand l'apprenti-écrivain a réveillé les vieux livres, cette négativité, malgré quelques apparences positives, lui a sauté aux yeux ; elle est devenue son mandat. Le malheur est qu'elle a perdu son sens et son objet. Par elle, en effet, la Raison analytique, arme et pensée réelle de la classe bourgeoise et de la science, s'affirmait en s'exerçant contre les privilèges nés de l'Histoire, contre l'Histoire elle-même. À présent que la classe bourgeoise est au pouvoir, la Raison analytique apparaît comme sa Raison. C'est elle qui lui a bâti le mécanisme et l'atomisme psychosocial, pièces maîtresses de son idéologie. C'est elle encore qui a dissous la notion même de classe et réduit les ensembles sociaux à des agrégats d'individus. Qu'est-ce qu'un écrivain peut faire d'elle ? Les privilèges féodaux sont abolis : à quoi bon s'acharner sur une aristocratie vaincue, ruinée ? Quant à retourner cet instrument redoutable contre la bourgeoisie elle-même, c'est parfaitement impossible : on ne ferait que retrouver le mécanisme et l'atomisme qui sont ses produits « naturels ». De fait, cette Raison peut servir de boutoir et

disloquer les rapports complexes – traditionnels, humains, en tout cas synthétiques – sur lesquels s'édifie la propriété féodale ; elle est sans pouvoir contre la propriété *réelle,* c'est-à-dire contre le rapport nu de l'individu (atome social) et de la *res* comme matérialité inerte. Pour démasquer la domination bourgeoise, il faudra un autre point de vue et une autre Raison. Or, puisque l'outil négatif appartient organiquement à la bourgeoisie et puisqu'on ne peut s'en servir sans reproduire l'idéologie de cette classe, la négativité absolue jaillit du siècle passé et s'impose comme l'exigence même de la littérature, au moment où l'écrivain, s'il veut réellement se déclasser, est dans l'impossibilité de l'exercer.

b) Par ces mêmes raisons, au moment que l'écrivain refuse les idéologies, le Savoir exact se refuse à lui. Nous avons vu que, malgré les développements de la Science, l'auteur de 1750 est encore un « honnête homme » : il connaît la physique newtonnienne, peut l'exposer dans son langage, poursuit lui-même, souvent, des expériences de laboratoire ; entre le savant qui écrit et l'écrivain qui pratique les méthodes scientifiques la différence existe, bien sûr, mais elle n'est pas radicale ; de l'un à l'autre un passage est toujours concevable ; en tout cas des relations s'établissent de *confraternité.* Au milieu du siècle suivant, les rapports de l'écrivain et du savant ne sont plus les mêmes : les sciences ont fait de tels progrès qu'il n'y a aucune utilité à leur prêter le langage littéraire et que, du reste, c'est devenu la plupart du temps impossible à moins de donner dans la vulgarisation. Les diverses disciplines se sont donné leurs propres langages et ceux-ci trouvent dans la clarté des symboles, dans la précision des informations communiquées et dans la concision des exposés une « élégance » qui n'est aucunement liée au « style » et, d'une manière générale, à la littérature. D'autre part, la culture de nos futurs écrivains peut se pousser assez loin[13] : jamais elle ne leur permettra de considérer la Science comme une activité qui *leur* appartient et qu'ils peuvent exercer aux côtés des spécialistes. Cette impossibilité est connue très tôt : au collège, chacun manifeste ses « aptitudes ». Dès cette époque l'option littéraire

est peut-être faite contre la Science et par dépit ; en tout cas elle se maintient et se définit en dehors de celle-ci. Le mouvement de la Raison analytique construisant son savoir ne peut plus être l'objet de la littérature : ce serait une *paraphrase* (ce que seront, d'ailleurs, *Les Fossiles* de Louis Bouilhet). Ainsi, non seulement l'exercice critique de la négativité n'a plus de sens en 40 mais encore le domaine du savoir – produit systématique de la négativité analytique – n'appartient plus à la littérature. On peut même parler d'une certaine opposition de la Science et de l'Art littéraire : non que celui-ci – pris en général – conteste la Science (nous verrons qu'il le fait aussi mais sous l'influence des romantiques) ; simplement, la littérature se connaît par choix d'un domaine *non scientifique*. S'il existe, puisque la Raison est tout entière employée par la bourgeoisie pour se donner des connaissances théoriques et pratiques ainsi qu'une idéologie, il faut le concevoir comme *extérieur au rationnel.* Mais, dans le même moment, et contradictoirement, l'ancienne rigueur des écrivains morts au siècle précédent se fait impérative à l'intérieur de la notion normative de l'autonomie ; de même, si le contenu de la pensée scientifique s'oppose à toute transposition, sa forme s'impose aux futurs écrivains : quelle que soit la matière traitée, la littérature doit se faire scientifique par l'utilisation des *méthodes exactes.* La contradiction est profonde puisqu'il s'agit, en somme, d'appliquer à un sujet non scientifique et peut-être non rationnel les méthodes qui sont propres à la Raison scientifique. Va-t-on traiter le non-savoir en savoir ? Y a-t-il même, si le contenu de l'œuvre est non-savoir, une affinité entre la rigueur esthétique – qui, après les classiques, est une norme de la création littéraire – et la rigueur des disciplines exactes ? Ne croyons pas qu'il s'agisse ici d'une fantaisie subjective. Ce problème absurde résulte du divorce objectif de l'Art littéraire et de la Science : il y avait un terrain commun, au XVIII^{e} siècle, et les deux rigueurs pouvaient dans une certaine mesure se refléter l'une l'autre. C'est ce que réveille la lecture à titre d'impératif au moment où ce terrain n'existe plus, où le haut développement de la science *refuse* la littérature, où la division du travail, toujours plus poussée, fait

du savant et de l'écrivain deux *spécialistes.* Plus tard le naturalisme se présentera comme une nouvelle synthèse de ces oppositions. Pour l'instant, il n'en est aucune. La littérature *à faire*, rejetée du côté de l'imagination, se pose la question de ses rapports avec la *vérité.* C'est, à n'en pas douter, pour la première fois depuis le haut Moyen Age : ni les clercs ni les révolutionnaires de la Renaissance ni les grands classiques ni les prérévolutionnaires du XVIII[e] siècle ne mettaient en doute la véracité d'un chef-d'œuvre ni même son efficacité – qu'il s'agît de renverser un régime ou de châtier les mœurs. Mais au moment même où la littérature est affrontée ainsi au problème de son sujet fondamental, l'incroyable réussite des méthodes expérimentales contraint les écrivains à se demander s'ils n'acquerront pas une rigueur nouvelle par un usage scientifique de l'imagination pure. Les mêmes, d'ailleurs, dans la mesure où le sujet fondamental de leur art leur paraît encore la nature humaine, se demandent s'ils n'en peuvent établir les lois par la rigueur technique et la précision des *observations.* C'est qu'ils sont, sans le savoir, victimes d'un mythe de l'idéologie bourgeoise qui, démentant l'expérimentalisme – lequel, à travers les savants, commence à se penser lui-même comme impératif de la science –, base le savoir pratique sur l'accumulation des observations : ce mythe est l'*empirisme,* conséquence inévitable de l'associationnisme, c'est-à-dire de la passivité de l'esprit, nécessitée par sa réduction en éléments simples qu'a opérée la Raison analytique tout au long du siècle passé. À ce stade, l'apprenti-écrivain doit se donner au départ le statut bourgeois d'« homme d'expérience », de celui qui a beaucoup vu et beaucoup retenu, ce qui entre en contradiction avec son extrême jeunesse et même, comme nous le verrons, avec l'impératif d'impassibilité qui va bientôt se découvrir à lui. Comme, d'autre part, cette conception du savoir comme passivement accumulé[14] n'a pas de vérité, l'apprenti se trouve en présence d'une alternative dont les deux termes sont des impossibilités : apprendre les lois objectives de l'imagination et la gouverner selon ces règles (alors que, de toute manière, l'art implique le libre jeu de la fonction imageante) ou se donner dès le

départ comme un spécialiste de la nature humaine dont le savoir n'est autre que la somme d'observations accumulées.

Au moment même, d'autre part, où la littérature veut emprunter ses méthodes à la science et où la clarté, la concision, la précision et la rigueur semblent devenir les normes esthétiques pour la construction de l'œuvre littéraire, le XVIIIe siècle ressuscité continue à présenter comme les règles impératives de l'Art celles qui sont définies par le *goût* de l'époque. Par elles-mêmes, les règles du goût s'opposent déjà à l'ensemble des normes que l'Art semble vouloir emprunter à la recherche systématique du Vrai. Celles-ci, en effet, ne s'appliquent à l'œuvre que de l'extérieur : il est souhaitable, bien sûr, qu'elle soit concise – et Pascal se plaignait déjà de « n'avoir pas eu le temps de faire court ». Mais la concision – outre qu'elle ne peut apparaître comme une obligation *absolue* comme si, en tous les cas, l'œuvre devait être la plus courte[15] – définit l'œuvre du dehors ; elle se réduit au fond à la règle négative qui interdit la prolixité. Elle ne permet ni de construire l'ouvrage littéraire ni – sauf formellement – de l'apprécier. Il est en outre, pourrions-nous dire en prenant des exemples dans notre culture d'aujourd'hui, bien des concisions différentes : celle de Jules Renard qui naît d'une épuration systématique de la phrase et qui s'exprimerait ainsi : « en tout état de cause, le moins de mots possible » et celle de Proust qui n'économise ni les mots ni les incidentes ni les parenthèses mais qui assigne une fonction précise à chaque élément de sa phrase et qui rejette tout ce qui ne se plie pas à l'unité de l'ensemble verbal. Que choisir ? Le *goût,* tel qu'il se manifeste au XVIIIe siècle, est constitué par des règles qui déterminent l'œuvre en intériorité, c'est-à-dire à partir de ses relations avec elle-même ; en ce sens, les normes ne sont pas seulement des interdits ; elles aident à la production d'un ouvrage de l'esprit. Sans doute la règle des trois unités et l'obligation d'écrire une tragédie en alexandrins peuvent sembler *extérieures* : on ne saisit pas d'abord le lien intime qui unit des lois édictées par un philosophe grec au principe vivant de la tragédie racinienne – c'est-à-dire à l'impossibilité de concilier des passions

(des *droits* passionnels) opposées et, par conséquent, à l'impossibilité pour les hommes de *vivre.* Mais il ne faut pas longtemps pour voir que la règle n'était pas observée au commencement du XVII^e^ siècle et que la tragédie l'a intériorisée en prenant conscience de sa propre rigueur.

Si la scène du drame est le monde, les conflits risquent de s'y diluer, des solutions peuvent apparaître, inattendues, surgies *d'ailleurs* : les trois unités sont requises, au contraire, pour condenser l'espace et le temps de telle sorte que les personnages, seuls et nus, sans médiation, sans intercesseur et sans échappatoire, s'affrontent, dans le plus parfait délaissement, et pour mourir les uns par les autres. D'une manière générale, dans les siècles classiques, le genre définit ses règles en s'approfondissant et celles-ci ne sont rien d'autre que les schèmes synthétiques qui lui permettent de se totaliser et de se radicaliser dans chaque œuvre particulière. Mais justement par cette raison, le *goût,* tel qu'il réapparaît en 1850 pour le futur écrivain, se donne comme une exigence vide de totalisation. Il ne s'agit plus en effet – sauf pour quelques attardés – d'écrire des tragédies en vers ni des romans épistolaires. Aussi les normes qui ont présidé à la naissance de *Bajazet* ou des *Liaisons dangereuses* ne peuvent s'appliquer aux œuvres à venir. Mais celles-ci, d'autre part, n'étant point encore nées, n'ont pas de forme ni de sens ; on ne sait pas encore à quoi elles viseront – et cela d'autant moins que la littérature, se prenant elle-même pour fin, n'est plus assurée de son sujet. Ainsi le *goût* de 1750 ne convient point cent ans plus tard : il était d'ailleurs, à l'époque, un étrange et instable composé où les règles royales du XVII^e^ siècle étaient à la fois proclamées par les auteurs et rongées par les diastases de la négativité bourgeoise, tandis que d'autres normes, nées de genres plus récents ou en évolution, s'ajoutaient subrepticement aux premières. Et le *goût* de 1850 n'existe point sinon comme une postulation impérative exigeant des ouvrages futurs qu'ils engendrent leurs propres règles et qu'elles soient accessibles à tous. Entre 30 et 50, la littérature affirme son autonomie mais elle ignore son essence actuelle, ses objectifs et ses propres lois. Ce qu'elle sait, c'est que le *savoir*

s'est détaché d'elle. Et qu'il lui reste ce choix : se constituer comme savoir autonome en s'appliquant à sonder les cœurs ou se faire le lieu du non-savoir.

---

1. C'est-à-dire pour détruire ou cacher le rapport de réciprocité.

2. Roman que Maxime n'aimait guère et ne comprenait pas – tout en le jugeant digne de paraître dans la *Revue de Paris.*

3. Mais l'appréciation des œuvres est sous-jacente ; c'est le point de départ et le terme final de l'estimation des comportements : il s'agit de les dénigrer au nom de ce qu'elles *auraient pu être.* Tentative absurde : comment savoir ce qu'elles eussent été sans la crise ? Mais Maxime est trop malin pour montrer son jeu : il prétend nous faire juger des œuvres à partir des comportements de leur auteur. Comment ce songe-creux, cet énervé, cet anormal, enfin, eût-il pu atteindre, en ses œuvres, à des sommets ?

4. Parce que cette *pensée autre* désigne, par-delà les rationalisations, *la leur* – celle qui est, en chacun de nous, autre et la même à la fois.

5. Il reste, si l'on veut, que la communication subsiste, incomprise et indirectement visée : en effet la névrose cherche à se couler dans la consistance des mots. Mais cette consistance et cette altérité du langage viennent, naturellement, de ce qu'il lui est venu par les autres et qu'il demeure *parlé* par eux. Cette *conséquence* n'est pas rapportée par le névrotique à sa raison première.

6. Il ne s'agit pas ici, comme on pourrait le penser, d'organicisme. Je m'expliquerai plus loin sur ce sujet.

7. Il va de soi que l'état psychopathique de Rousseau est directement à l'origine des *Confessions* (il lui fallait se défendre contre une conspiration) et fournit certains thèmes dominants de cette autobiographie. Quant à *Rousseau juge de Jean-Jacques,* c'est à proprement parler, une *œuvre morbide* car elle ne se peut comprendre sans remonter à la maladie de l'auteur. Toutefois il faut noter que ce dernier ouvrage, comme les *Confessions,* est déterminé par l'obsession du complot. Or ce complot *a existé.* Non pas sous la forme d'une cabale rigoureusement organisée mais plutôt sous celle d'une entente tacite entre des hommes qui se connaissaient et se comprenaient assez pour mener sans se voir ni même correspondre, en tout cas sans chef d'orchestre, une campagne convenablement orchestrée : quand l'un sortait de l'ombre et frappait, les autres savaient ce qu'ils avaient à faire. C'est ce qui donne aux *Dialogues* leurs vraies dimensions : même si l'exagération de la riposte saute aux yeux, il ne faut jamais oublier la réalité de l'agression. Et je prétends que les trois ouvrages autobiographiques (dans

lesquels je fais entrer *Les Rêveries*) sont écrits *contre* l'état psychopathique de Jean-Jacques Rousseau parce que leur but est *double* : il s'agit, bien sûr, de se montrer comme on est aux lecteurs pour qu'ils fassent justice des accusations calomnieuses dont on l'a souillé ; mais il s'agit aussi de *se connaître.* De là la profondeur encore inconnue en Europe des états de l'âme et du cœur ; de là cette forme dialoguée, dans *Rousseau juge de Jean-Jacques,* où l'on a sottement voulu voir un commencement de désagrégation mentale, alors qu'il s'agit, pour Rousseau, tout au contraire, de garantir par cette fiction la distance nécessaire à toute connaissance réflexive. Quant à la raison de cet effort pour se connaître, nul doute que ce ne soit, dès le départ, une quête de *sérénité.* Il trouvera, en partie, celle-ci dans les « Promenades », destin accepté. Ainsi l'ensemble de ces trois ouvrages constitue à la fois un plaidoyer et l'effort le plus soutenu, le plus neuf pour saisir le sens et la valeur d'une vie qui s'écoule, qui fuit le regard et que masquent ou déforment souvent les délires d'une âme soupçonneuse. Si les *Confessions* n'avaient été qu'une apologie, il y a beau temps qu'on ne les lirait plus. Et c'est en ce sens qu'on pourrait alors parler d'œuvre névrotique : Rousseau s'y abandonnerait complaisamment à ses fantasmes. Mais si ce livre, après deux siècles, n'a pas cessé de vivre, c'est à cause de la démarche inverse qu'il contient aussi : l'auteur *veut y voir clair* pour se défendre aussi contre lui-même et l'apologie trouve ses meilleurs arguments – sans d'ailleurs en user explicitement – dans cette extraordinaire investigation purificatrice et dans la décision de *tout* dire. Ainsi – en tenant compte du fait que les autres œuvres offrent un contenu rigoureusement *objectif* – nous pouvons dire que l'admirable tension du style et des idées naît chez Rousseau non de son mal mais de sa lutte contre le Mal. Il s'agit d'un classique, d'un Genevois, d'un homme doublement raisonnable, attaqué dans sa raison et qui la retourne contre l'adversaire, qui, dans le moment qu'il paraît céder à la folie, se livre à la difficile entreprise de nettoyer son entendement des infiltrations morbides qui pourraient l'infecter. Si la littérature s'est enrichie de ces ouvrages inestimables qui, pour la première fois depuis des siècles, livrent le vécu sans apprêt, nous ne le devons pas seulement à la sensibilité de l'auteur mais aussi, mais surtout au travail d'une raison qui n'abdique pas. Ainsi la maladie n'est source de l'œuvre que dans la mesure où on la combat corps à corps. Et les principes normatifs qui définissent l'écriture – et le livre entier dans sa composition – sont, dans leur rationalité rigoureuse, l'opposé d'un Art névrotique.

8. Edmond de Goncourt : « Songez que notre œuvre – et c'est peut-être son originalité – repose sur la maladie nerveuse. » Cité par Bourget, *Essais de psychologie contemporaine,* t. II, p. 162.

9. Bien entendu, je ne le définis que sur le plan de l'écriture.

10. Prise de conscience partielle, bien entendu, puisqu'elle naît avant tout de la lutte en cours : la bourgeoisie prend conscience des gênes et des contraintes qui risquent de la paralyser dans sa praxis mais elle se prend en même temps pour la *réalité* du Tiers État, c'est-à-dire pour l'homme.

11. Encore faut-il signaler que Sade et Laclos ne sont pas bourgeois. La pensée de Sade, en particulier, exprime, à travers des notions empruntées à la « philosophie » bourgeoise, l'âcre désespoir d'une noblesse qui a le pressentiment de son destin. L'érotisme de Louvet, au contraire, reste superficiel, optimiste et de bonne compagnie.

12. Surtout dans la seconde période de l'Empire.

13. Louis Ménard, par exemple, était aussi chimiste.

14. Il y aurait lieu d'étudier cette idée d'*expérience* comme savoir accumulé et de rechercher si elle n'est pas *une* des expressions exténuées du processus économique d'accumulation. Celui-ci est certainement à l'origine du mythe du Progrès qui, qualitativement, est impossible à déterminer mais qui peut trouver son terrain dans les secteurs d'accumulation quantitative. Or l'expérience peut être considérée, en chacun, comme le progrès de l'individu.

15. Toujours aussi brève que possible. Mais ce « possible » fait entrer tant de facteurs en considération – s'il s'agit d'un ouvrage littéraire – que la règle de la concision n'est plus, à la fin, qu'une clause de style. L'élégance mathématique, au contraire, exige, en tout état de cause et sans autre considérant, la concision la plus extrême. Mais c'est que celle-ci est intérieure aux sciences exactes, c'est une nécessité *logique* qui vient du but et des méthodes. Elle demeure extérieure à l'œuvre d'art.

c) La gloire de Voltaire et de Rousseau, la beauté et la tension interne de leurs ouvrages, leurs privilèges sociaux viennent d'une seule et même source : l'essence de la littérature est fondamentalement la *communication.* Quel que soit le plaisir proprement esthétique qu'ils prennent à travailler le langage pour le porter au plus haut degré d'expressivité et de pureté, la phrase qu'ils cisèlent, ils la destinent à d'autres ; elle est d'abord conçue pour être comprise et, comme je l'ai montré, il faut qu'elle s'adresse, d'une part, à l'aristocratie pour la gagner ou la troubler, d'autre part à cet immense public que nous avons appelé bourgeois et qu'ils confondent avec l'humanité sans privilèges. Ainsi la force immense d'un mot réside pour eux dans ces milliers de lecteurs qui vont s'en emparer et l'établir comme un schème directeur de leur entendement ou comme une règle singulière de leur sensibilité. Et lorsque les jeunes post-romantiques le réveillent à leur tour, sa profondeur – détermination pratico-inerte – vient pour eux de la compréhension collective et de l'adhésion qu'il a suscitées dans toutes ces consciences aujourd'hui mortes. Inerte – par suite de l'abolition de ce premier public auquel l'ouvrage était destiné –, la profondeur, inépuisable au-delà de la matérialité, leur apparaît comme une propriété essentielle de la matière verbale. Mais, pour nous, il est clair qu'elle n'est que le résidu de cette immense intercommunication disparue, qui avait pour effet, à l'époque, de dissoudre la phrase dans l'idée au moins autant que de l'isoler et de la conserver pour son inégalable beauté. Ainsi la littérature faite, dévoilant ses gouffres, c'est-à-dire ses significations en tant que *des* publics divers s'en sont simultanément emparés, ne peut manquer de présenter la communication comme un impératif ; elle dit à son jeune lecteur : *écris pour communiquer.* De la communication et d'elle seule viendra la gloire qu'il brigue ; par ses œuvres il formera le goût de ses lecteurs et ceux-ci, à leur tour, le jugeront à partir de ce qu'il a tenté de faire.

Malheureusement, cet ordre fort clair est signifié aux adolescents post-romantiques au moment qu'ils viennent de comprendre leur véritable situation : ils apparaissent à l'heure du public introuvable. Certes, on lit beaucoup. Plus

encore qu'au siècle précédent. Mais les romantiques se survivent, la bourgeoisie forme ses cadres littéraires et la littérature de classe croît chaque jour. La littérature autonome a perdu son public. Il se fait dans ces jeunes âmes, pour la première fois dans l'Histoire, une séparation brutale entre l'écriture et la communication. De fait, il n'y a plus qu'un public : la bourgeoisie. Et l'écrivain n'a rien à lui dire à moins de renoncer à l'autonomie et de se mettre au service de l'idéologie de classe. Ainsi, cet impératif reste lettre morte. Ou plutôt il s'installe dans les esprits et y agit négativement en y entretenant une inquiétude constante et vague. N'importe ; le refus de la nouvelle génération est net : on n'écrira pas pour être lu. Cette décision prendra cent formes, au cours du siècle : il y aura, au début, la volonté farouche et emportée de ne rien publier. Nous l'avons rencontrée chez Flaubert et tenté de l'expliquer par des raisons subjectives. Mais les raisons objectives sont aussi fortes et les avant-propos qu'il écrit pour ses œuvres d'adolescence marquent qu'il en est conscient : il est rare, en effet, qu'il n'y insulte pas les philistins qui le liront. Cet écrivain, comme Baudelaire et tant d'autres, est torturé par la volonté contradictoire d'être lu et de n'avoir pas de lecteurs. Plus tard, on laissera paraître les ouvrages mais en les protégeant par des rideaux de fumée : il faut décourager de lire ceux qui n'en sont pas dignes en dérobant le sens des phrases écrites par une obscurité propice. De Flaubert aux derniers symbolistes, une chose est certaine : l'Artiste n'accepte d'être lu que par les autres artistes. Est-ce à dire qu'il écrit pour eux ? Même pas. D'une certaine manière, le refus de communiquer tend à transformer l'objet littéraire en un incommunicable. Cent ans plut tôt, le langage est un instrument parfait, qui rend la pensée dans toutes ses nuances et la transmet intacte. À présent, le triomphe de la bourgeoisie met la communication en cause : il y a *des* langages ; entre l'écrivain et ce public il n'y a pas de langage commun. La raison en est, bien sûr, que l'attitude du littérateur autonome et celle du bourgeois utilitariste sont inconciliables. Mais on en vient vite à penser que le discours est impropre à tout transmettre : la nouvelle littérature devra plier cet instrument imparfait ; elle

sera allusive ou ne sera pas. Au temps de la communication, l'œuvre n'est que parole écrite. Au temps du public introuvable, le silence y compte autant que le Verbe.

L'autre conséquence du refus opposé par l'écrivain à *sa* société, c'est qu'il considère, plus ou moins discrètement, le public comme inessentiel. Entendons que la communication, qui était constitutive du mot et qui lui conférait sa réalité fonctionnelle de signe, est subrepticement ôtée des structures intentionnelles du discours littéraire. On admet sans doute la participation des hommes à cette célébration permanente de l'Art qu'est chaque œuvre particulière : ils *peuvent* s'en approcher, quand elle est faite, et, à leurs risques et périls, la lire. C'est comme toucher une relique : dans le meilleur des cas elle vous communique le sacré sous forme d'une grâce particulière à vous réservée ; sinon, rien ne se produit, vous adorez sans être concerné ; ce qui, de toute manière, est hors de question, c'est qu'il y ait entre auteur et lecteur – plus qu'entre un saint fémur et un fidèle – liaison de réciprocité. La littérature n'est plus *duelle* : elle existe en soi comme pur produit de l'auteur avec participation autorisée mais nullement obligatoire d'un public qui n'est jamais visé par l'écriture. Cette conception ne peut tenir que si l'on accorde au langage une certaine substantialité, tout au moins un être indépendant des locuteurs et des locutés : il faut, si l'on veut, que la langue se conserve non seulement dans sa matérialité mais dans ses structures signifiantes, dans son dépassement intentionnel du matériau comme mouvement de l'un vers l'autre à travers la matière, sans que cet un ni cet autre existent. Et, d'une certaine manière, c'est bien ainsi que le linguiste aujourd'hui la considère, c'est-à-dire comme un système de signes ayant une origine conventionnelle et des rapports intérieurs indépendamment de toute locution concrète. Mais, bien qu'étudiant, somme toute, la langue comme se constituant ses règles et s'imposant aux locuteurs, il n'ignore pas que ses recherches sont intentionnellement abstraites, que la langue est une abstraction par rapport au langage qui, lui, n'existe qu'en tant qu'on le parle, bien qu'il faille le parler

comme il est. Le point de vue qui tend à s'imposer comme un impératif chez les futurs écrivains post-romantiques, c'est que le mot, dans sa plénitude concrète, possède une beauté sonore et visuelle qui est l'expression même de sa matérialité, ainsi qu'une profondeur signifiante, née de la coexistence en lui de couches sémantiques multiples, tantôt superposées en strates, tantôt – selon la phrase – toutes présentes en multiplicité d'interpénétration et qu'il n'est nul besoin d'une dualité pour lui faire rendre toute sa saveur et tout son bon sens. Il suffit que l'écrivain dispose les ensembles verbaux de façon à mettre en relief pour tout vocable l'unité synthétique de la beauté visuelle et de la multiplicité des sens. Une fois la chose faite, qu'on l'imprime ou non, qu'on la lise ou non, elle reste. En soi et par soi. Non pour autrui. Précisons : Francis Ponge, un jour, nous montrera un singe – après que notre espèce ait disparu dans un désastre – penché sur un livre, objet étrange et vain qu'il épluche entre ses doigts sans en découvrir l'usage. Cette hypothèse alarmiste n'est jamais exclue dans les esprits de 1840 : l'humanité est une espèce mortelle ; Leconte de Lisle, par exemple, la fait périr volontiers dans l'embrasement ou le refroidissement de la planète. Mais ce naufrage très attendu n'ôte rien, pour ces jeunes gens, à l'éternité de l'œuvre. Pourvu que les orangs-outangs aient soin de conserver les livres dans des serres chaudes, la signification des phrases, dans son ambiguïté et sa beauté, demeurera pour nul témoin, comme la fleur, ignorée, épanche son secret « dans les solitudes profondes ». Ce chosisme du signifiant ne serait pas même concevable s'il ne s'imposait au futur écrivain *comme une réalité.* Non point seulement ni d'abord comme la conséquence de son refus du public mais surtout parce que les mots, dans les vieux livres, se donnent pour des choses qui signifient par elles-mêmes et dans leur matérialité. Les phrases de Voltaire ou de Diderot, quand leurs yeux les réveillent, s'offrent à eux non point comme *ayant été écrites* par un auteur qui les leur destinait mais, d'abord et expressément, comme ne leur étant pas destinées : toutes ces lettres, tous ces pamphlets, tous ces mémoires justificatifs, tous ces plaidoyers écrits parfois dans des prisons, on les lit *après la mort* des écrivains,

quand ils ont touché leur véritable destinataire – qui était contemporain – et qu'ils ont ou non obtenu l'effet souhaité. En ce sens le jeune post-romantique, même quand la prose de Beaumarchais l'enthousiasme, se sent superfétatoire : il s'agissait d'un différend d'argent, il s'est envenimé, d'où ces lettres magnifiques et puis il s'est aplani. Affaire classée, le linge sale a été lavé en famille – la famille, c'est le XVIII^e^ siècle tirant vers sa fin : le lecteur de 1840 est admis mais il n'est qu'un inutile trublion puisque les vrais destinataires (certaines autorités, les parlementaires, l'élite bourgeoise) ont été atteints. Mieux : ils ont compris ; Paris tout entier a ri de ces libelles et pendant quelques semaines les a maintenus vifs, comme un trait d'union entre les Parisiens. Or cette compréhension *est restée* : nous savons l'accueil réservé à ces pamphlets, nous connaissons les détails de l'affaire Goëzman, l'importance qu'eut pour de vrai la chose écrite, son effet, l'admiration que certains traits, certains mouvements de plume suscitèrent. En 1840, pour peu qu'il s'en souciât, un jeune lecteur en savait presque autant que nous. Il s'en souciait : une vie d'écrivain célèbre, un littérateur-apprenti y voit la préfiguration de son propre destin. Ainsi ouvrait-il un livre *déjà* lu, lisait-il des phrases *déjà comprises,* ayant *déjà* produit leur effet réel. Ces caractères faisaient partie de la culture littéraire comme *pratico-inerte* : ils étaient révélés par des *livres* écrits *sur des livres* ; du coup, ils se manifestaient comme structure matérielle des signes : les phrases avaient été depuis longtemps dépucelées. Par des hommes aujourd'hui morts. Les jeunes écrivains de 1840 *lisaient du déjà lu.* Le « déjà lu » ne pouvait pas ne pas qualifier chaque mot du texte comme une détermination irréversible et éternelle. Mais, en même temps, ces lecteurs en culotte et en bas blancs, proches et si lointains, les post-romantiques savaient qu'ils étaient morts dans l'ignorance : ce qui restait d'eux, justement, était *dans les livres,* à part quelques ossements. Sauf si quelqu'un d'eux méritait une mention spéciale, ils n'avaient d'autre détermination qu'anonyme : ils étaient retenus et définis, somme toute, par les chefs-d'œuvre ; par le succès qu'ils avaient réservé aux *Confessions,* au *Mariage de Figaro* ; en somme par l'action que

ces ouvrages avaient eue sur eux. Ainsi la littérature se pose pour soi : le *déjà compris* s'affirme et s'isole en se coupant des premiers lecteurs, rejetés dans l'anonymat par la mort. C'est cette même mort qui donne à ce caractère son inerte matérialité : puisque les entendeurs ont disparu, l'acte d'intellection ou de compréhension s'est éteint comme dépassement synthétique du matériau vers le signifié ; il reste inscrit, pourtant, comme passé dépassé, conservé, éternisé dans la chose imprimée ; inerte, il la qualifie et lui donne la fausse unité de ce sceau : un acte disparu comme *praxis,* conservé par ses traces matérielles et la fausse unité qu'il donne à la dispersion du matériau. Quel cœur n'a point battu, chez ces collégiens, chez ces étudiants, quand ils ont, pour la première fois, ouvert le « célèbre » *Candide* oul'« admirable » *Juliette* ? Une pyramide de lecteurs, morts de la base au sommet, avec, à l'extrême pointe, un camarade vivant, inessentiel, cautionnait l'œuvre et celle-ci, depuis longtemps, avait intériorisé cette valorisation, se présentait avec l'impératif : *admire-moi.* Bien sûr, ces remarques sont valables à toute époque. Mais il en est où l'Histoire s'alentit, où la différence des générations, bien que toujours réelle, ne se traduit pas par des oppositions violentes. Et, en d'autres, quand l'Histoire s'accélère, quand on va chercher contre les parents le grand-père ou le bisaïeul, des lectures cristallisées se superposent ou se fondent comme caractères pratico-inertes du livre et la distance est telle entre les derniers lecteurs et les premiers que ceux-ci tombent en poussière et ne demeurent plus que dans l'anonyme valorisation que l'ouvrage s'est incorporée. C'est le cas en 1840 ; trop d'événements majeurs ont séparé les vieux auteurs défunts de leurs petits-neveux : la Révolution, l'Empire, la Restauration, le triomphe de la bourgeoisie sous la monarchie de Juillet, la substitution du capitalisme industriel au capitalisme commercial. Un jeune lecteur lit ces glorieux monuments du passé avec recul, il n'y adhère pas tout à fait. Du coup, ceux-ci se posent pour soi et les anciennes lectures sont en eux des strates – à la fois clairement séparées et indiscernables – qui en font la profondeur et l'ambiguïté en même temps que l'admiration autrefois provoquée

s'incorpore à eux et, réveillée, se présente aux nouveaux lecteurs comme un impératif singulier naissant de l'œuvre elle-même. Ainsi les anciens livres, autrefois produits tout neufs de l'artisanat littéraire, tendent de plus en plus à ressembler à des choses ; ils ont bu, comme un buvard boit l'encre, les pensées diverses et contradictoires d'un public changeant et, à présent, ils les imposent sans en indiquer la provenance, comme leurs qualités propres. Ceux qui résistent le mieux, qui ont fait l'objet, au moins pendant quelque temps, d'un consensus unanime, on les découvre comme un fragment de la Nature, paysage familier ou continent. En un mot, l'origine de la curieuse opinion qui remplace la dualité littéraire par l'unité du créateur et de l'œuvre, posant celle-ci comme un objet manufacturé qui existe par soi et se suffit, c'est que la disparition simultanée de l'auteur et de ses lecteurs contemporains a brisé *l'être duel* de la littérature-faite et que celle-ci se présente dans l'unité d'une réalité objective dont les significations, déjà cent fois, mille fois réveillées et dépassées vers le signifié, se donnent comme *pouvant,* certes, être de nouveau suscitées mais comme n'ayant nul besoin de cette réactivation inessentielle pour exister *en acte, pour personne* ou pour Dieu et dans l'éternité. Ce triomphe du pratico-inerte est à l'origine de l'illusion post-romantique : c'est ce qui lui dissimule qu'en posant le signe sur la suppression quasi totale du *locuté,* elle porte à l'absolu une relation tronquée. Car l'absolu littéraire existe, sans aucun doute mais il faut le chercher dans la totalisation *duelle* de l'auteur et du lecteur par l'objet manufacturé tout en signalant que le moment d'existence plénière de l'œuvre est celui de la lecture. Faute de pouvoir comprendre cette nécessité – puisqu'ils refusaient la réciprocité comme lien de l'auteur et du public bourgeois –, les futurs écrivains de l'époque post-romantique se tinrent eux-mêmes comme éphémères et inessentiels en tant que lecteurs et se conçurent, en tant qu'auteurs, comme des démiurges œuvrant dans l'absolu. Mais la rigueur de cet enchaînement dialectique – à partir de bases fausses mais imposées – les mène plus loin encore ; car si l'œuvre se suffit, si – comme on dit dès cette époque – elle se referme contre son créateur et, d'une

certaine manière, s'oppose à lui, le démiurge lui-même n'est qu'un moyen nécessaire de l'œuvre : faite, il s'efface devant elle. Ce thème va courir dans toute la seconde moitié du siècle : au début, le livre sollicite, dans sa perfection inhumaine, le sacrifice de son auteur trop humain – voyons dans cette exigence inerte une des racines de l'impassibilité, comme norme objective de l'époque, que nous examinerons plus loin. À la fin, Mallarmé donne tout son sens à l'inessentialité de l'écrivain quand il rêve d'une grande tragédie représentant devant le peuple assemblé, comme les *Passions* du Moyen Age, le mystère et la contradiction fatale de l'homme replongé dans les rythmes naturels, en exigeant du poète tragique qu'il conserve, de son vivant et jusqu'à la consommation des siècles, l'anonymat. Ainsi l'autonomie de la littérature, conçue, au XVIII^e^ siècle, comme une revendication critique, formulée par l'écrivain au nom de la fonction sociale qu'il attribue à son art mais soutenue politiquement par une classe montante, encore brimée, qui fait de la négativité son arme principale, se trouve, reprise et réaffirmée au milieu du siècle suivant, chargée d'une signification nouvelle en raison du triomphe de la bourgeoisie et de la rupture conséquente de l'écrivain avec son public : refusant de servir, de s'intégrer à une littérature de classe, l'œuvre devient sa propre fin, elle se pose pour soi dans une solitude inhumaine, sur l'abolition connexe du lecteur et de l'auteur.

La dernière contradiction à laquelle la littérature comme *Esprit objectif* du XVIII^e^ siècle condamne son spécialiste, pour demeurer secondaire n'en est pas moins frappante : si l'écriture littéraire n'est pas duelle et si l'écrivain doit produire sans compter sur la faveur d'un public qui, d'ailleurs, est introuvable, il ne faut surtout pas qu'écrire devienne un métier : en d'autres termes, le travail sera *noble,* dans les belles-lettres, si le travailleur ne vit pas de ses écrits. Il lui est donc impérativement demandé de pourvoir à son indépendance matérielle. Or cela ne se peut faire que de trois façons : en exerçant un métier secondaire qui servira de gagne-pain, en acceptant une pension ou une sinécure de l'État, en étant assez nanti pour vivre de ses revenus. Mais il faut remarquer que ces trois

solutions – qui définissent la position nouvelle de l'écrivain dans la société – sont toutes en contradiction avec l'impératif du siècle précédent. En 1750, en effet, l'autonomie de la littérature exigeait que l'écrivain fût de nulle part[1]. Cent ans après, cette même autonomie ne se peut sauvegarder que si l'homme de lettres affirme son indépendance d'auteur en renchérissant sur sa condition de classe. Il sera petit-bourgeois, fonctionnaire mal payé, professeur ; à moins – puisque le mécénat a disparu avec les aristocrates – de fonder son refus d'écrire pour sa classe sur l'acceptation des maigres donations que l'*appareil de cette même classe* lui accorde ; ou bien, vivant sur une fortune bourgeoisement acquise, il ne sera qualifié pour traiter de l'humaine nature ou de tout autre sujet hors classe que par son aisance, fondée elle-même sur les complexes relations de production qui définissent en ce temps les rapports entre les classes et, tout particulièrement, la propriété bourgeoise ; en d'autres termes, il peut écrire de *tout* et en toute indépendance (sans avoir besoin de plaire à son public bourgeois ni même de publier) *à la condition* que sa pensée – en tant qu'elle exprime plus ou moins clairement sa position – soit pénétrée de l'idéologie bourgeoise.

À ne considérer que les impératifs du XVIII^e^ en tant qu'ils se réfractent à travers la conjoncture de 1850, nous voyons que la littérature pose aux futurs écrivains des questions qui ne comportent pas de réponses rationnelles. C'est que le mouvement de l'Histoire a fait tomber l'art d'écrire dans d'insolubles contradictions : au XVIII^e^ siècle, la littérature se connaissait comme pure négativité et, du coup, affirmait à la fois son autonomie et son universalité « hors classe » ; c'était son illusion profonde ; elle était en fait littérature de classe, en tant que les écrivains, nés bourgeois, pratiquaient la négation pour le compte de la bourgeoisie et que la « nature humaine » représentait, symboliquement et avec une fausse positivité, l'idéologie négative d'une classe qui devait encore saper les constructions défensives de l'adversaire. Cette illusion inévitable tenait en partie à la position de l'écrivain et au sujet qu'il avait à traiter, en partie à un des

aspects essentiels de l'activité littéraire, masqué après cent cinquante ans de virulence par le « siècle classique » et redécouvert à travers les luttes sociales : la négativité. Autonomie et négativité sont des impératifs fondamentaux de la littérature, peu à peu définis au cours des siècles, et qui ne peuvent disparaître sans qu'elle s'effondre, *à la condition de bien les comprendre*. Pour cette double raison l'écrivain s'annonce comme *hors classe* à son petit-neveu qui, lui, se sent le produit de la classe triomphante, celle même qui soutenait les pamphlets de son aïeul. La situation vraie est le renversement de ce mirage : c'est au XVIII^e^ siècle que l'écrivain fait – sans le savoir et quelquefois en le sachant – une littérature de classe ; il ne s'en aperçoit pas puisqu'il s'est absorbé dans la lutte conre les particularismes *au nom de l'uni*versalité ; c'est en 1840 que l'adolescent, venu très probablement à la décision d'écrire pour fuir sa famille et, à travers elle, sa condition bourgeoise, interprète l'impératif d'autonomie comme l'interdiction rigoureuse de faire de la littérature de classe. Or, c'est l'époque où la bourgeoisie triomphante, asseyant son pouvoir sur la déroute de l'aristocratie, se présente aux jeunes bourgeois comme une totalité rigoureusement close où l'on peut parfois s'élever mais qu'on ne peut quitter sinon par déchéance. Pourtant le refus de ces prisonniers est sincère : l'impératif d'autonomie leur montre la littérature comme une exigence de déclassement : par cela même, elle sert leur volonté d'évasion. Le malheur est que tout déclassement *réel* est en vérité impossible. Ce qui – sans aller plus loin – dévoile à ces apprentis l'impossibilité de la littérature elle-même, en tant qu'elle refuserait d'être littérature de classe. Comprenons bien que ce dévoilement est très particulier à l'époque : c'est que le jeune bourgeois ne trouve d'appui ni dans la noblesse rechignée, qui boude la culture, ni dans le prolétariat dont il ne comprend pas la nature et dont la conscience de classe reste encore obscure. Plus tard, d'autres déclassements seront possibles : on pourra voir les bourgeois avec les yeux des paysans, des ouvriers et sans être – au moins le plus souvent – issu des classes travailleuses, on pourra adopter leur point de vue ; ce qui sortira de là ne sera pas une littérature de classe mais plutôt une littérature

d'*alliance,* liant la petite-bourgeoisie intellectuelle au prolétariat ; on pourra aussi – ce qui prend naissance plus ou moins consciemment dès le naturalisme – faire au sein de la bourgeoisie, en écrivant pour des bourgeois, un effort de démoralisation radicale, une peinture de la bourgeoisie telle qu'elle devrait se voir – ce qui fait de l'écrivain, cette fois, un fondé de pouvoir ou un complice, si l'on veut, des classes exploitées sans que, pourtant, ce soit leur vision qu'il exprime mais plutôt, grâce à la distance intérieure qu'il doit à leur existence, une sorte de prise de conscience négative de la réalité bourgeoise, en lui-même et chez les autres : de ce type est, par exemple, le *Bel Ami* de Maupassant. Cette littérature – qui ne quitte pas le terrain bourgeois, mais qui, influencée à distance par les conditions de vie faites aux masses, tente de montrer, sans principe véritable, les contradictions de l'idéologie bourgeoise ainsi que les démentis que lui oppose la vie quotidienne – ne peut s'appeler, elle non plus, une littérature de classe. En ce sens, la littérature garde son autonomie. Mais, en 1840, faute de trouver un appui réel qui lui permette un déclassement *dans l'œuvre* (sinon chez l'écrivain), le jeune bourgeois ne peut appuyer l'autonomie comme exigence *réelle* de l'objet littéraire que sur un déclassement *idéal* ou – comme nous allons le voir – sur une conduite d'échec. Cette première contradiction est à la base de toutes les autres : la rupture avec la Science et l'effort pour intégrer à l'œuvre la rigueur scientifique, le refus de la Raison analytique et la crainte justifiée de réserver par là à la littérature le seul domaine – suspect et décrié – de l'irrationnel, la nécessité et l'impossibilité de retrouver l'usage de la négativité, la communication refusée, devenant création allusive de l'incommunicable, la recherche de la Gloire se heurtant au refus méprisant du seul public possible, l'obligation de vivre bourgeoisement pour sauvegarder l'indépendance et pour écrire des œuvres non bourgeoises : tout repose sur le mouvement historique qui, de la bourgeoisie considérée comme classe *négative,* fait la classe dominante, imposant son Ordre comme un absolu positif.

C. LES FRÈRES AÎNÉS

Quand il n'y aurait eu d'autres déterminations de l'Esprit objectif que les ouvrages du XVIII[e] siècle, morts et ressuscitant comme impératifs, la situation d'un futur écrivain, au milieu du siècle dernier, n'aurait été ni facile ni enviable. Mais la littérature a produit entre-temps d'autres impératifs qui contredisent les précédents et sont contredits par la conjoncture historique, ce qui rend les choses encore plus compliquées. Entre 1789 et 1815, nous le savons, l'autonomie littéraire a subi une éclipse : la bourgeoisie se battait pour garder le pouvoir, elle réclamait impérieusement qu'on la servît ; les écrivains furent d'abord volontaires, ce qui signifiait, malgré tout, qu'ils se sacrifiaient en tant qu'auteurs au triomphe de leur classe : en d'autres termes, les spécialistes de la nature humaine consentirent, dans le combat, à faire des œuvres militantes, de la littérature de classe. En sorte que, sous l'Empire, quand la dictature militaire présenta les réclamations bourgeoises comme des ordres ou des interdits, exploitant et censurant les auteurs, ceux-ci, muselés et stupéfaits, ne reconnurent pas dans cette tyrannie les *diktats* de la banque et de la haute industrie. L'autonomie conquise et perdue ne pouvait se rétablir que *contre la classe bourgeoise,* elle se réfugierait dans l'aristocratie et se paierait par un exil intermittent. Il est capital que le plus grand écrivain de l'Empire ait été le monarchiste Chateaubriand et que sa gloire se fût affirmée, dans le public bourgeois de France, par *Le Génie du christianisme,* lutte défensive mais efficace contre la déchristianisation jacobine. Les voltairiens ne furent pas gagnés mais la génération de 1840 n'oublia jamais cet habile plaidoyer qui, glissant sur les dogmes et sur l'existence réelle du Tout-Puissant, montrait dans l'aspiration chrétienne vers l'infini la source des plus beaux monuments de l'Art et de la littérature. Pour la première fois, la négativité, perdant son pouvoir pratique de corrosion continue, se faisait Négation : la Beauté, naissant de l'insatisfaction,

contestait le réel dans son ensemble et témoignait de l'élan chrétien vers l'autre monde et le Dieu caché. D'autres thèmes défensifs s'amorçaient : l'Histoire, reconsidérée, s'opposait à la Raison analytique ; compacte, indissoluble, elle légitimait, par la temporalité reconquise, sinon tous les privilèges, du moins le principe de la monarchie ; les raisons du cœur, restaurées par la beauté du style, s'opposaient avec bonheur à celles de la Raison. Napoléon laissait faire, en se fâchant quelquefois : cette écriture nouvelle favorisait un aspect de sa politique complexe : de fait il voulait désarmer l'opposition religieuse et réintégrer la noblesse d'épée dans la Société.

Ce n'est pas de cette époque, pourtant, que date le vrai romantisme. La situation paradoxale de la littérature-en-train-de-se-faire, que les circonstances ont transportée du côté de la classe conservatrice, ne s'affirme pleinement qu'à partir de 1815, quand les Alliés, faute de mieux, réinstallèrent sur le trône le vieux roi Louis XVIII et rendirent – en apparence et pour quinze ans – le pouvoir aux émigrés. J'ai marqué dans le précédent volume quels espoirs et quelle déception les apprentis-artistes de province trouvèrent dans le romantisme. Je résumerai rapidement les traits qui ont marqué dès 1830 la génération des post-romantiques, qui nous occupe ici. Paradoxalement, l'autonomie littéraire passe du côté des jeunes romantiques au moment où la liberté d'expression bourgeoise est sévèrement contrôlée. Alors que la Congrégation épie les citoyens jusque dans leurs maisons, les nouveaux poètes et les nouveaux romanciers peuvent dire *ce qu'ils veulent.* Il y a quelques frottements, bien sûr : on interdit quelques pièces de théâtre puis l'on rapporte l'interdiction. Juste ce qu'il faut pour que cette autonomie-là paraisse, elle aussi, conquise. Mais la vérité est que ces nouveaux venus peuvent tout dire parce qu'ils tentent d'exprimer ce que pensent les dirigeants. Soyons plus précis : la classe politiquement dominante, à cette époque, ne pense rien, n'a rien oublié, rien appris. Mais, si l'on veut qu'elle se gagne les faveurs d'autres couches sociales et qu'elle isole la bourgeoisie, il faut lui constituer une idéologie nouvelle ; non

plus celle de l'Ancien Régime qui tombait en ruine dès l'enfance de Louis XV et que les bourgeois ont achevé de démanteler ; tout au contraire, un ensemble d'idées et de mythes qui présente la Restauration comme le dépassement original et neuf du règne bourgeois par un Ordre jamais vu. Bref, les écrivains voudraient être les *public-relations* de la monarchie restaurée. Tout comme Voltaire et Diderot le furent pour les despotes éclairés. Mais à la différence de ceux-ci, ils ne prétendent pas représenter auprès d'eux les autres classes de la nation. La *tension,* si manifeste dans les œuvres du siècle précédent, a disparu des leurs : ils écrivent pour le roi, l'aristocratie, les bourgeois repentants et, à la rigueur – bien qu'on ne puisse les atteindre aisément –, pour les masses populaires qu'ils nomment le peuple et qui sont des alliés précieux contre la classe qui les exploite. Et, du même coup, contre le bourgeois impénitent, c'est-à-dire contre la classe entière à de rares exceptions près. Cette littérature aristocratique doit être *exercée* par des aristocrates. On retrouve ici, mais inversée, la liaison impérative de l'autonomie et du déclassement. Un gouvernement habile eût profité de la situation pour attirer vers le haut ces ambitieux qui faisaient spontanément sa publicité. Mais les dirigeants sont moroses et fermés, défiants surtout. Ils n'encouragent guère les écrivains. Pourtant la littérature se fera de haut en bas, sans déclassement : les meilleurs auteurs sont des gentilshommes pauvres que la défaite bourgeoise encourage à sortir des rangs. Même Hugo est royaliste par sa mère. Les romantiques, cependant, ne refusent pas du tout – bien au contraire – de gagner leur vie avec leur plume : peu leur importe, en effet, que l'abjecte bourgeoisie les lise, elle ne trouvera dans leurs œuvres que sa condamnation rigoureuse, accompagnée de considérants qui lui échapperont en partie et dont ce qu'elle peut comprendre risque fort de la démoraliser. Mais, dans le même temps, ils transforment le métier d'écrire ou plutôt ils dénient qu'écrire soit un métier. Rémunérée ou non, c'est une activité de gentilhomme : par là, elle s'oppose au *travail,* tel que le bourgeois le pratique, tel qu'il s'impose aux classes défavorisées. Cela ne signifie point qu'ils refusent de peiner sur leurs œuvres – encore que la

plupart prétendent faire un poème ou un drame en une nuit, mêlant l'encre aux larmes tombées sur le papier. Il s'agit plutôt de contester le labeur propre aux sociétés bourgeoises dans son but qui est d'accumuler le capital et, pour les exploités, de reproduire leur vie. En d'autres termes, ces gentilshommes et assimilés ressuscitent le mépris des militaires, leurs pères et leurs aïeux, pour le travail productif en ce qu'il a de roturier. Il s'agit, là encore, d'impératifs objectifs. Il s'en trouvera même plus d'un pour concevoir la littérature comme un succédané du métier des armes. Par celui-ci, l'artistocrate – qui est d'abord soldat – risque sa vie pour prendre celle de l'ennemi et pour ravager un pays étranger. Cette générosité, ce don de soi-même, doit caractériser la littérature et, si cette activité de remplacement n'est plus, par essence, destructrice, elle se manifeste en tout cas par des œuvres *improductives* – par là même destructrices pour l'ennemi de classe, pour le bourgeois – et qui, négligeant l'utilitarisme de la canaille, ne visent qu'à servir le roi, la religion, la patrie. En ce sens, les pauvres enfants bourgeois qui, vers 1840, s'enthousiasment pour *Les Nuits* de Musset, pour *Éloa* et même pour *Les Orientales,* seront les victimes d'un leurre objectif. La noblesse romantique, en effet, à la lumière des œuvres du siècle précédent, leur paraît réaffirmer opportunément l'autonomie de l'art. Or – bien que la vérité de ses conduites revienne au fond à cette affirmation – elle ne cesse, en fait, de dire le contraire : loin que la littérature, aux yeux de ces aristocrates, recrute et définisse l'écrivain n'importe où, selon ses exigences, c'est-à-dire selon celles de l'Esprit objectif – c'est l'écrivain, en fait, qui la définit. Pour eux, elle apparaît comme l'activité naturelle de l'aristocratie. Quand celle-ci ne se bat pas, elle chante. Et nul ne peut l'imiter – sinon quelques bourgeois providentiellement élus et qui renient leur classe – puisque la qualité fondamentale du poète, la générosité, n'appartient qu'à l'élite militaire qui la tient, par le sang, de nombreux ancêtres morts pour le Roi. Du coup l'idée même de littérature bourgeoise est un non-sens : nul ne peut écrire s'il n'est gentilhomme, par la naissance et quelquefois, avec l'aide de Dieu, dont les

desseins sont insondables, par le cœur. Ainsi la pseudo-autonomie s'efface et démasque une littérature de classe : seule, la noblesse a le privilège d'écrire ; et ses œuvres, exprimant dans leur texture même sa générosité, n'ont d'autre but et d'autre sujet que la manifestation d'une idéologie néo-aristocratique. Les bourgeois du siècle de Voltaire ont fait le plus grand mal à l'Ancien Régime, qui sans eux, serait encore debout : on leur retire le droit d'écrire. Non point par décret du gouvernement mais en produisant des ouvrages qui sont hors de leur portée et en disqualifiant les soi-disant auteurs qui ne sont point en mesure d'en écrire de semblables. L'âpre lutte qui s'achève par la victoire du romantisme, à la première représentation d'*Hernani,* est politique au moins autant que littéraire : il s'agit moins d'opposer la doctrine nouvelle à l'ancienne que d'arracher la plume aux mains de la bourgeoisie ; la tragédie, qui naquit sous la monarchie absolue, est condamnée parce qu'elle est bourgeoise, dès l'origine, et qu'elle s'est, avec Voltaire, embourgeoisée jusqu'au cou ; en la rejetant on récuse le public qui la goûte encore : les Jacobins, bâillonnés mais solidement accrochés à leur poste et pas du tout repentis. Quelle volupté, s'ils veulent combattre encore : en produisant un Casimir Delavigne, ils donnent eux-mêmes la preuve que la tragédie ne vaut pas une heure de peine, ils démasquent malgré eux, devant la générosité des drames romantiques qui mettent le monde en jeu, l'avarice, la sordide économie de moyens qui, jusque dans la construction de l'œuvre tragique, trahit la bassesse de leur utilitarisme.

L'adolescent de 1840, fils de notaire ou de médecin, est parfaitement d'accord avec les nouveaux auteurs pour dénoncer l'étroitesse et la fausse rigueur des tragédies que goûte encore son père : c'est qu'il y a bien d'autres raisons pour le faire – que nous ne mentionnerons pas – et bien d'autres aspects de cet immense événement européen que fut le romantisme. Le malheur, c'est qu'il apprend en même temps qu'on l'a condamné sans recours : bourgeois, né de bourgeois, élevé dans l'idéologie bourgeoise, il peut tout faire sauf écrire : l'Art est, lui disent ces nobles qui ont perdu beaucoup de leurs plumes, l'unique privilège de leur caste

et celui qui résume tous les autres. En notre siècle Charles Maurras eut la plaisante idée d'interdire notre culture aux Juifs, qui n'étaient pas, à l'entendre, capables de déceler la *qualité* incomparable d'un vers racinien. Question de race, bien sûr : le Français le plus stupide pouvait être sensible à cet alexandrin : « *Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui* » ; le Juif le plus intelligent en comprenait le sens mais n'en saisissait pas la vertu. C'est que la trame du vers était spécifiquement française ; mieux, que la France éternelle s'y incarnait, comme le Tout se laisse pressentir à travers la partie. L'entreprise romantique, au début, n'est pas sans rapport avec cette pauvre ruse. Mais, plus adroite et plus hardie, elle ne se contente point de montrer aux bourgeois des œuvres anciennes qu'ils ne pourraient entendre, elle *produit* des œuvres qui lui sont par principe inaccessibles : ce n'est pas la race qui est invoquée ici mais le sang. Aussi les jeunes gens post-romantiques, dans le temps même qu'il leur semble pénétrer jusqu'au fond dans les œuvres de leurs aînés, sentent à je ne sais quelle résistance insaisissable mais omniprésente qu'ils en sont exclus pour toujours : ils n'écriront point à moins – tâche impossible – d'arracher le cœur bourgeois qui est en eux. En d'autres termes, l'impératif du XVIII^e^ siècle pouvait se résumer en ces mots : déclasse-toi si tu veux écrire ; les privilègiés t'aideront à quitter ta classe et par l'exercice de la négativité critique, tu t'élèveras bientôt au-dessus des privilégiés eux-mêmes. Et voici que les œuvres de leurs aînés, en s'incorporant, par leurs lecteurs, à l'Esprit objectif, leur jettent à la figure cet interdit : « Tu n'écriras point puisque tu n'es pas aristocrate. » L'impératif et l'interdit se contredisent. Pas tout à fait, cependant : dans l'un et l'autre cas le déclassement *réel* est impossible. Le triomphe d'*Hernani* est suivi de près par l'agonie du romantisme, c'est-à-dire par la Révolution de Juillet. Les poètes surnagent et s'adaptent mais la classe qu'ils prétendaient représenter s'effondre dans la ruine. Au-dessus des bourgeois, il n'y a rien ; du coup, pour les écrivains futurs, il revient au même de se placer idéalement au-dessus de la classe dominante ou de déclarer gratuitement qu'ils constituent l'aristocratie nouvelle : au lieu d'être définis par

un statut et de fonder cette dignité sur une institution, ils demanderont à leur activité d'artistes de les définir dans leur être social. Cette phrase que Flaubert écrit un jour à Louise, ils sont nombreux, ceux de ses contemporains qui pourraient la reprendre à leur compte. « Nous autres, les artistes, nous sommes l'aristocratie du Bon Dieu. » Elle résume tout, dans sa bizarrerie. Aristocratie du Bon Dieu ; tournure étrange pour un agnostique mais justifiée par l'usage. Cette aristocratie, somme toute, elle est sauvage et, d'une certaine manière, asociale puisque *personne* sauf l'artiste ne la reconnaît : de fait, même en supposant que la bourgeoisie mette l'*Art* au plus haut de ses valeurs et que l'aristocratie réelle ne dénie plus aux classes roturières le droit d'écrire, il n'en serait pas moins clair pour l'une et pour l'autre que l'artiste appartient à l'élite bourgeoise ou, si l'on préfère, qu'il est un bourgeois supérieur. Cela est si vrai et les futurs auteurs en ont si pleinement conscience qu'ils revendiqueront – nous l'avons vu –, surtout après 70, une place privilégiée, aux côtés des savants, mais *dans* la classe bourgeoise : bourgeois, disent-ils, sachez honorer vos grands hommes. Mais, même alors, parvenus à la connaissance claire de leur réalité de classe, ils ne peuvent renoncer à leur fantasme ; ils auront deux conceptions simultanées d'eux-mêmes : ils seront, au sommet de leur classe, un groupe éclairé conseillant le politique et guidant les hommes (le savoir expérimental ayant, au cours des années, remplacé dans leurs mythes l'empirisme – sans que leur conception d'eux-mêmes, calquée sur l'atomisme psychologique du siècle passé, leur permette de fonder cette idée nouvelle de la science sur une notion valable de l'activité mentale), bref ils accepteront pour la première fois une fonction théorico-pratique dans la société[2] – et, dans le même temps, ils demeureront des aristocrates à l'état sauvage relevant directement de ce Dieu auquel beaucoup d'entre eux n'arrivent pas à croire. Mais, en 1840, le futur écrivain que sa vérité désespère ne peut se penser qu'en termes fantasmatiques. Et le fantasme – bien qu'il n'existe, en fait, que suscité en eux et par eux, en particulier dans le mouvement d'intériorisation qu'on nomme lecture – n'a pas son origine dans

des caprices subjectifs ni dans l'orgueil de certains individus : c'est une détermination objective qui naît, comme une norme inerte, de l'opposition profonde et de la collusion superficielle d'un impératif (arrache-toi à toutes les classes, survole la société) et d'un interdit (défense aux roturiers d'écrire). La conjoncture historique veut que, dans le même temps, la classe insolente qui formulait l'interdit par la plume de ses écrivains de classe soit à terre : ses interprètes, cependant, romanciers et poètes, poursuivent leur trajectoire, astres solitaires et glorieux ; ils semblent alors ne plus représenter qu'eux-mêmes ou, mieux encore, que l'Art ; ainsi leur prestigieuse carrière semble par elle-même une invite à les rejoindre au sein d'une aristocratie nouvelle dont l'origine n'est plus la naissance mais une certaine conception de l'activité littéraire. Puisque leurs œuvres – tout en s'adaptant aux conditions nouvelles – ne cessent pas de fonder l'essence de la littérature sur des impératifs aristocratiques (générosité, loyauté féodale, l'écrit conçu comme un don, comme une prière, solitude du mépris, stoïcisme, etc.), il suffit pour les égaler d'adopter leurs principes et, refusant systématiquement l'idéologie bourgeoise, de *se faire* aristocrate en écrivant pour une aristocratie défunte.

Par cette raison, les apprentis-littérateurs se trouvent tout à coup devant un système normatif par lequel leurs aînés ont défini l'essence de leur art et dont, pour eux, les cadets, la signification est claire : voici les règles qu'on doit observer pour que l'activité littéraire définisse *par elle-même* son agent comme un aristocrate. De fait, ces règles, à les prendre en vérité, ne se rattachent en rien (à la différence de l'autonomie, par exemple) à l'essence de la chose écrite : elles définissent *une* littérature de classe, à partir des conditions de classe qui déterminent originellement leurs auteurs. Mais leur caractère social et particulier se trouve dissimulé, à l'époque, par l'effondrement historique de la classe qu'elles devraient exprimer dans sa puissance réelle et sa domination.

Au départ, en effet, le romantique prend le parti du pouvoir, c'est-à-dire, avant 1830, de la monarchie restaurée et de son soutien, la noblesse. Cela signifie

qu'il abaisse sur la société française un regard royal. Il voit tout d'en haut comme ses pairs, les princes et les ducs qui entourent le trône. Tel est Chateaubriand. Et Vigny. Et, déjà, Hugo. Tel est ce poète étranger, Gœthe, bourgeois d'origine mais ministre d'une principauté. On notera qu'il s'agit ici d'un impératif déjà rencontré dans la littérature telle qu'elle est produite par le XVIIIe siècle : Survole ! Mais la vérité frappe aussitôt : le survol romantique est en contradiction flagrante avec celui des « philosophes ». Ceux-ci, d'abord, découvraient la société entière, d'un point de vue social : on voyait les institutions et les mœurs par les yeux de Micromégas. Le siècle hésitait : fallait-il s'arracher à l'humanité entière pour découvrir sa nature objective par les yeux inhumains de la Raison ou, tout au contraire, s'installer dans la nature humaine, la saisir de l'intérieur et contester au nom de l'homme l'inégalité produite par les institutions ? De toute manière, dans cette naïveté dogmatique que la négativité n'excluait pas, l'écrivain voulait planer *sans soutien,* comme cette colombe kantienne qui rêve qu'elle volerait mieux si l'air n'existait pas. Le survol romantique, au contraire, moins naïf à l'origine, est soutenu par le sang, la naissance, le rang, la faveur royale, l'intérêt des grands, bref *par la classe.* C'est ce qui, d'un côté, lui donne sa réalité : la classe dominante regarde en dessous d'elle. Mais c'est aussi l'origine de ses limites : en se *situant,* le poète refuse le radicalisme négatif des « philosophes » ; il demeure au-dessous des princes et du roi, au-dessous de Dieu : il n'exprimera pas le point de vue de l'homme sur lui-même mais celui des dirigeants sur le peuple et parfois, quand Dieu l'inspire, celui du Tout-Puissant, tel que l'Église le définit. De toute manière, la vision qui s'exprime dans l'œuvre ne peut manquer d'être hiérarchique : on envisage les corps sociaux dans la perspective de cette générosité folle qui caractérise la noblesse et l'Art qui l'exprime. Et la pensée même, retour d'idées anciennes, nées de vieux intérêts, sera nécessairement synthétique : telle était, en effet, au XVIIIe siècle la pensée défensive de la classe au pouvoir, elle protégeait contre l'analyse les privilèges en tentant d'y faire voir des produits organiques de l'Histoire. En ce temps-là, la Raison analytique avait une

force irrésistible ; contre ses coups de boutoir, l'argumentation des nantis n'offrait guère de résistance : c'est qu'ils étaient eux-mêmes convaincus des pouvoirs de l'analyse, la notion dialectique de synthèse n'avait pas encore vu le jour, même si la chose existe depuis qu'il y a des hommes. Au retour des émigrés, cette notion a cours ; par une curieuse ironie, c'est la révolution bourgeoise qui l'a engendrée dans l'Esprit objectif de la philosophie allemande comme l'unique moyen de comprendre l'histoire qu'elle faisait et qu'elle niait en même temps. Les jeunes romantiques n'ont pas lu Hegel ; ils ne sont pas en mesure de tourner l'arme dialectique contre la bourgeoisie. Cependant, ils ne se contentent pas d'améliorer la tactique des privilégiés et de leurs chiens de garde : las des combats d'arrière-garde, ils passent à l'attaque, empruntant à la catholicité du Moyen Age, l'idée que le monde créé est une totalité organique qui se manifeste entière en chacune de ses parties. Ainsi gardera-t-on leur sens aux inégalités sociales qui ne sont rien d'autre qu'une hiérarchie de points de vue sur l'Univers dont les plus élevés saisissent explicitement l'unité synthétique alors qu'il est présent tout entier aussi, mais dans une indistinction brute, aux échelons les plus bas. Il ne s'agit pas pour le poète de *démontrer* cet organicisme : il s'agit simplement de le *prouver par la beauté.* En d'autres termes, le sujet de la littérature, c'est le monde, tel qu'il se découvre au regard du roi. Et la Beauté ne naît point d'une stricte observance des règles ; elle n'a rien à faire avec le Goût, cette détermination négative : elle apparaît dans le monde et dans l'œuvre comme la relation rigoureuse des parties avec le tout et, dans le cadre de la totalité en acte, comme l'union interne des parties entre elles. L'œuvre belle, par son existence même, manifeste le monde ; totale, elle invite à le saisir par un ample regard totalisateur dont elle fournit elle-même le mouvement et le terme.

Cette agression par la Beauté, nous en saisissons tout de suite l'objectif : il ne faudrait pas longtemps pour montrer comment, avec la Sainte Alliance, l'idée de totalité apparaît dans l'Esprit objectif de l'Europe. Mais il faut remarquer aussi, dans le cas précis qui nous occupe, que la totalisation est la fonction même de la

conscience de survol, surtout quand elle est celle du maître, large regard rassemblant les biens qu'il recense. Comment ces « tours du monde » si souvent répétés par ses aînés ne séduiraient-ils pas le jeune bourgeois qui rêve d'écrire ? Et puisque c'est tout un que d'être un artiste ou un gentilhomme, comment l'œuvre totalisante ne s'imposerait-elle pas à lui comme *sa tâche impérative* ? Il se haussera jusqu'aux cimes qu'occupaient les grands, aujourd'hui déchus, et fera tomber d'en haut sur les collines et sur la plaine un regard d'aristocrate.

Cette perscription – d'ailleurs impossible à suivre, nous le savons – met en relief un conflit rigoureux qui va déchirer les post-romantiques. L'autonomie, au XVIII^e^ siècle, c'était le pouvoir de *tout dire,* c'est-à-dire de pousser l'analyse jusqu'au bout, avec l'unique souci de ne pas contrevenir aux règles du goût. Celle que réclament les romantiques et qui leur est accordée sans peine, c'est le pouvoir *de dire le tout.* Ce qui est, somme toute, exactement le contraire. Car le XVIII^e^ siècle, nous l'avons marqué, n'exige pas uniquement ni même surtout le survol des sociétés humaines ou leur contemplation par quelque Martien étonné. Il se caractérise, avant tout, par une pensée négative et patiente, qui ronge les ensembles soi-disant irréductibles et n'a de cesse qu'elle en soit venue à bout et les ait réduits à des éléments. On démonte, on démonte sans cesse : les choses, les institutions, les raisonnements des adversaires et, quand il ne reste plus que des pièces détachées, il n'y a plus personne pour les remonter. Le but est là, d'ailleurs, et la Raison analytique, en produisant, à la place d'un objet, les atomes insécables ou les idées simples qui le constituent, entend montrer qu'il n'est d'autres liens entre les êtres ou entre les parties composantes d'un système que les liens d'extériorité. Pour le reste, s'il existe vraiment des objets dont les parties sont unies par des liens d'intériorité – c'est-à-dire tels que chacune soit modifiée en son essence par l'existence de l'autre en sorte que leur unité réelle soit irréductible à la somme des éléments analysés et que chaque élément soit essentiellement différent selon qu'on l'envisage dans le système ou qu'on le considère isolément –, la pensée analytique reste aveugle et sourde : elle ne peut

même concevoir ce dont il s'agit et, mise en présence d'une totalité organique, elle la décomposera comme les autres, c'est-à-dire qu'elle la tuera sans savoir ce qu'elle fait. La littérature analytique, pensée patiente de l'esclave, entre dans les détails les plus infimes car elle ne peut décomposer les ensembles les plus majestueux qu'en les réduisant à des molécules irréductibles et, tant qu'elle n'a pas heurté l'indissoluble ou l'insécable, son travail n'est pas fini. *Tout dire,* exigence de l'autonomie littéraire, au siècle de Voltaire, c'est donc tout examiner, tout jauger, tout mettre à l'épreuve : rien ne sera négligeable et, s'il est bon, parfois, de survoler les ensembles, on devra, bien souvent, en examiner les composantes à la loupe.

Dire le tout, c'est l'exigence du maître. Un regard synthétique parcourt le monde, le résume, le totalise, attentif à en saisir les grandes structures et à marquer leur sens, c'est-à-dire leurs liens internes entre elles et avec le tout. Pour ces opérations, la recherche du détail est inutile ; mieux : elle détruirait tout. Car le maître, en considérant les parties, ne doit jamais perdre de vue l'ensemble : c'est qu'il faut les comprendre par rapport à celui-ci. Encore faut-il qu'on soit vraiment le maître et que cette assomption synthétique ne se distingue pas de l'acte d'appropriation. Puntilla est exemplaire quand, voulant faire admirer à son valet Matti la beauté de la Nature, il n'arrive à rien d'autre qu'à rassembler autour de lui, circulairement, ses propriétés. Cet acte sans cesse recommencé se fonde sur un optimisme de possédant : le monde est bon parce qu'il est à moi. Et, malgré la rage, le désespoir et d'autres malaises plus profonds que je noterai tout à l'heure, la synthèse romantique comporte l'optimisme du propriétaire. En vérité, le propriétaire, c'est *l'autre,* le roi : ces écrivains sont des gentilshommes pauvres ; par cette raison l'autonomie romantique est un mensonge ; la vérité de cette littérature est l'aliénation. Cela n'empêche pas qu'elle soit belle et que les jeunes bourgeois de 1840, à travers leurs lectures, confondent l'impératif du maître et celui de l'esclave, rêvant de faire à leur tour, au nom de l'autonomie littéraire, une œuvre sublime qui *dira le tout.*

Et par quel moyen vont-ils y parvenir ? De quel instrument de pensée disposent-ils ? En vérité, ils n'ont rien d'autre que la Raison analytique que leurs pères ont héritée de leurs grands-pères et leur ont inculquée, dont la négativité ne peut plus leur servir mais qui doit aux progrès de la Science un incomparable prestige. La conséquence est que les diastases de l'analyse rongent en eux les totalisations qu'ils ébauchent – et, inversement, que les procédés analytiques, rassemblés un instant par ces synthèses instables, dévoilent leur négativité radicale et suscitent chez ces jeunes gens un pessimisme fondamental. Les totalisations cosmiques de leurs aînés ne s'appuyaient pas sur une *autre* Raison ou sur une autre conception de la rationalité du réel : l'idée dialectique était dans l'air mais ils n'en avaient saisi qu'une apparence. Ainsi les totalités qu'ils produisaient en leurs œuvres, plutôt que des les fonder en raison, ils les justifiaient par le choix décidé de l'irrationnel : contre les raisonneurs qui avaient guillotiné leurs pères, contre le culte jacobin de la Raison et de l'Être suprême, contre la débauche de raisonnements qui avait conduit Louis XVI à la mort et la maison royale à deux doigts de sa perte, ils se dressaient de toute la force de leur grandeur : puisque Raison et Révolution n'étaient qu'une même chose, ils écrasaient du même mépris la Révolution vaincue et la Raison ridiculisée. Pourtant les mondes qu'ils dépeignaient n'étaient ni des folies ni des rêves : c'est qu'ils avaient choisi de les concevoir selon la déraison de l'Église et celle de l'État. Mais les post-romantiques, ces jeunes mécontents, frères et fils de savants, jaloux de la Science, antibourgeois peut-être mais *raisonnables,* quand ils voulurent entrer dans ces univers harmonieux, ils ne purent s'y tenir : agnostiques, hostiles aux Bourbons qui venaient de prendre la fuite, ils n'avaient pas de motif valable pour adopter cette optique ; et les venins de l'analyse dissolvaient, en dépit de leur volonté, ces totalisations fausses. La Beauté demeurait, cependant, doublement impérieuse puisqu'elle exigeait d'être admirée dans l'œuvre faite et de devenir la règle de l'œuvre à faire. En d'autres termes, le sujet impératif de la littérature demeurait la totalisation de l'Être. Or, envisagée à

partir de l'œuvre exhaustive à produire, la Raison analytique apparaît soudain aux futurs auteurs comme un obstacle insurmontable. Ou plutôt, l'unité de la Création se décompose et laisse voir un éparpillement infini. Au siècle précédent, la prudence bourgeoise, nous le savons, inventa le concept hybride de Nature dont l'unité apparente peut renvoyer à l'acte du Créateur mais qui cache, en même temps, l'extériorité propre aux événements « naturels » et le matérialisme mécaniste, ultime conclusion de l'analyse. L'idée de Nature avait éclaté, le mécanisme avait triomphé. Tant qu'ils lisaient les pamphlets précis, les libelles détaillés du XVIII^e^ siècle, les jeunes bourgeois s'amusaient de la négativité analytique, ils n'allaient pas plus loin que l'auteur lui-même et contestaient avec lui l'état de fait qu'il dénonçait. Mais dès que l'unité synthétique du monde créé devint le sujet impératif de la littérature à faire, ils tentèrent de totaliser leur savoir et l'unification, portant sur les résultats de l'analyse, leur fit redécouvrir le mécanisme, seule théorie analytique de l'Univers ; en raison même de leur effort, ils se virent perdus, étrangers à eux-mêmes, atomisés, absurde grouillement de molécules au milieu d'une agitation infinie et dépourvue de sens. Ainsi l'impératif romantique, en les hantant, provoquait chez eux d'abstraites tentatives optimistes pour unifier le monde par un regard royal et celles-ci, en se désagrégeant aussitôt, les laissaient en présence d'un froid néant qui tirait d'elles son unité et qui s'affirmait comme l'éternité sans fin du désordre. En même temps, c'était déchoir : le futur auteur, un instant gentilhomme et croyant, retombait dans la canaille mécréante, dans la bourgeoisie ; il éprouve, par cette amère dégringolade, l'impossibilité de réaliser son fantasme et de *se faire* aristocrate par son activité littéraire : pour y parvenir, il faudrait avoir, dès l'origine, d'autres principes, d'autres croyances, une autre histoire, bref être *né.* Va-t-il abandonner ? Non : ce serait renoncer à écrire. Il reste coincé entre des impératifs contradictoires.

Il s'en faut, cependant, que le romantisme français soit tout optimisme. Ses œuvres sont des machines de guerre : même leur sérénité sert à combattre. La disparition de la Négativité ne doit pas nous tromper : ce n'est pas une arme de maître. Ce que dissimule une certaine positivité de ces auteurs, c'est la Négation absolue, qu'il ne faut pas entendre comme une activité mais comme une attitude prise une fois pour toutes ; et l'objet de cette Négation – rarement nommé –, c'est le vaincu d'aujourd'hui, le vainqueur de demain, peut-être, le bourgeois. On ne le critique pas, pas plus qu'on ne s'attarde à saper une à une ses œuvres : on *l'abolit*, une fois pour toutes, par un décret souverain, comme ferait un seigneur ayant pouvoir de vie et de mort sur ses sujets. Ainsi, en cette jeune littérature, par le surgissement de la Négation pure, l'acte critique, qui était entreprise et travail, s'est transformé en un *Fiat* négatif qui foudroie sans détruire. Cette attitude est d'autant plus rigide que l'écrivain se sent moins sûr de lui. La Négation absolue n'est au fond que la réaffirmation d'un droit dont il n'est rien moins que sûr qu'on le lui reconnaisse : celui de rétablir une saine hiérarchie sur la subordination du Tiers reconstitué aux deux autres états.

Ce droit, nous l'avons vu, n'est rien d'autre que le fondement de la littérature chez les romantiques français. Mais, à peine affirmé, il est contesté et la littérature avec lui. D'abord ces jeunes aristocrates, nés pour la plupart en France, sous la Révolution ou l'Empire, sont partiellement embourgeoisés par leur enfance ; non pas, certes, comme la génération suivante, qui a de la bourgeoisie jusqu'au-dessus des cheveux : l'éducation, plus ou moins secrètement, les maintient dans l'idée qu'ils tiennent de la naissance une *qualité* insaisissable mais incomparable et que celle-ci fonde leurs devoirs – avant tout celui de loyauté féale – et leur supériorité de *nature*. Cependant l'instruction, les fréquentations, sous l'Empire, ont été bourgeoises ; les mœurs, en l'absence des princes de sang et de la Cour royale, se sont embourgeoisées. Ils ont vécu tout cela, ces jeunes hommes, et l'ont intériorisé : il existe en eux une partie bourgeoise qu'ils doivent constamment dominer, refouler par un refus crispé qui

est, dans son immobilité négative, le correspondant subjectif de l'absolue Négation qui s'exprime en leurs livres. Cela n'est point trop difficile : il suffira de montrer la contrepartie positive en forçant un peu sur le sublime, sur la nonchalante insolence, sur tout ce qui manifeste une inaliénable supériorité. Les charmants caprices d'Alfred de Musset, dans ses premiers poèmes, n'ont pas d'autre but que de s'affirmer, royaux et gratuits, sur la destruction de cette peineuse accumulation de normes et de coutumes, la littérature bourgeoise. Son poème sur la lune fonde la beauté sur la désinvolture et le scandale : seule peut être désinvolte – et donc se moquer des règles – une nature aristocratique ; mais, du coup, l'œuvre, dans sa gratuité souveraine, soulève l'incompréhension scandalisée des classes inférieures.

Mais cette partie d'eux-mêmes que l'enfance a embourgeoisée leur permet, en même temps, de mieux comprendre la situation et l'Histoire que ne font les nobles tout purs, c'est-à-dire les émigrés. Avec cette masse qu'ils méprisent ou s'efforcent de mépriser, ils *communiquent* – bien plus aisément que ne pourront faire leurs cadets, bien plus profondément qu'ils ne font avec les princes, leurs véritables seigneurs. Le résultat c'est que, bien avant 1830, ils jugent que, dans le combat douteux que les deux ennemis mènent depuis 1815, toutes les chances de victoire appartiennent – en tout cas à long terme – à la bourgeoisie nouvelle. Ils savent bien, eux, qu'elle tient les cordons de la bourse et qu'elle peut à son gré asphyxier un régime ou fomenter et financer une Révolution. Du même coup, ils mesurent avec une tristesse beaucoup plus réelle que leurs désespoirs affichés, l'incompétence et la sottise de leur classe. C'est elle, pourtant, qu'ils ont choisie en se choisissant eux-mêmes : cela signifie pour eux, dès l'avènement de Charles X, qu'ils ont choisi l'échec. Car c'est le romantisme – et non ses successeurs bourgeois – qui a, pour la première fois, mis l'échec au cœur de la littérature, comme sa plus intime substance. Toutefois, cet échec-là n'a pas, sous leur plume, la noirceur désespérée du naufrage post-romantique. C'est qu'il se pare des plumes du sacrifice : de fait, il leur serait possible, comme fit en son temps

La Fayette, d'abandonner cette classe qui s'acharne à sa perte et de passer, transfuges, dans les rangs du vainqueur. Mais non : car – aussi mystérieuse que le lien du sang, et, sans doute, née de lui – la relation interne qui fonde l'aristocratie, c'est la fidélité inconditionnelle du vassal au seigneur et de tous deux au roi. Ainsi donc, optant pour la noblesse, en eux et dehors, dans la société, ils se sont donné une éthique et un destin. Se vouer à une cause perdue, accepter de se perdre avec elle, c'est justement cela qu'on appelle générosité, folle vertu refusée par principe aux bourgeois. Ce consentement lucide à leur propre perte manifeste leur grandeur et le malheur des temps. La seule vertu, face à l'utilitarisme bourgeois, c'est ce dévouement inconditionné, militaire en quelque sorte, qui définit un homme comme indissoluble synthèse par le choix de sa mort. Ou, si l'on préfère, qui définit la condition humaine non par l'être-en-sursis mais par l'assomption volontaire et délibérée de son être-pour-mourir.

Notion ambiguë : car enfin l'échec accepté fondait la grandeur et manifestait l'irréductible qualité du sang. Ou, si l'on préfère, pour ces écrivains qui participaient à l'embourgeoisement général, il n'y avait pas d'autre manière de prouver la supériorité de leur naissance. Ainsi l'acceptation par avance du naufrage collectif, loin d'être purement négative comme serait, par exemple, la résignation, peut être considérée comme avant tout *positive*. Elle *actualise* cette pure virtualité que confère la *naissance* ; elle manifeste la supériorité irréductible de l'écrivain-aristocrate sur le bourgeois qui, non seulement, est incapable de le suivre sur le chemin de la grandeur et du sacrifice mais, par-dessus le marché, n'a pas même le moyen de comprendre cet humanisme dramatique. Dans le même temps, elle dévoile – sournoisement et d'une tout autre manière que la littérature bourgeoise du XVIII^{e} siècle – la précellence de l'écrivain aristocrate en comparaison de l'aristocrate qui n'écrit pas. Reçu chez les nobles, l'auteur bourgeois, du temps de Voltaire, refusait d'entrer dans leur classe ne cessait pas, pour autant, de dénoncer leurs privilèges ; la suprématie de l'écrivain romantique, c'est qu'il est un superaristocrate : l'aristocratie, en effet, court

aveuglément à sa perte en accumulant les erreurs ; l'écrivain, clairvoyant, assume les fautes historiques des autres, tout en comprenant leurs conséquences : le lien de classe, chez lui, est plus fort que chez les autres. Mais cette suprématie elle-même, qui le condamne à la solitude, il la renie sans amertume pour n'être que l'égal de ses frères. Croyons sans peine que ce reniement conscient ne fait qu'exalter sa valeur. D'autant qu'il en vient de lui-même à se détacher de sa classe par la production et l'illustration d'une idéologie aristocratique qui, à force d'être démentie par les agissements réels de la noblesse, a fini – il en convient lui-même – par devenir imaginaire. Du coup l'éthique de l'échec se généralise et, en même temps, s'individualise. Elle se généralise en humanisme parce que certains auteurs, comme Hugo, l'étendent jusqu'au peuple – allié naturel, pense-t-on alors, de la noblesse contre la bourgeoisie. Flaubert disait : « J'appelle bourgeois tout ce qui pense bassement. » Hugo pourrait dire, lui : « J'appelle aristocrate tout ce qui pense noblement. » D'autre part, ces gentilshommes, sous l'influence de l'individualisme bourgeois, personnalisent cet échec bénéfique : puisqu'il définit leur vie, il lui donne un intérêt littéraire ; l'échec de l'amour et sa conséquence immédiate, l'inspiration, symbolisent la fidélité à la classe bientôt vaincue et la grandeur morale qui en découle directement. Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur : c'est faux, la douleur est abstraite, c'est un manque et une ratiocination ; mais dans le cadre de l'échec consenti elle devient le symbole individuellement vécu du rapport d'intériorité qui lie la frustration assumée à la grandeur ; mieux : qui ne saisit la grandeur que dans la frustration assumée et dépassée vers une plénitude transcendante, Dieu, le Roi, la Beauté. Si la douleur nous grandit c'est qu'elle nous élève au-dessus du commun, c'est-à-dire au-dessus de nous-même ; ainsi la loyauté jusqu'à la mort nous élève, en plein naufrage, au-dessus de l'homme ; la grandeur est dépassement. Mais il ne s'agit pas d'un dépassement anomique et sans limites de principe : il est défini par les indépassables vers lesquels il se hausse, la monarchie, la religion. En ce sens, il faut voir dans cette transascendance une *tension* entre l'être dépassé et

l'objectif indépassable. Cette tension, pour le romantique, c'est l'aristocratie *vécue.*

En ce sens la littérature, à ses yeux, ne tolère ni l'analyse ni le recensement réaliste des institutions, des ustensiles et des hommes : son sujet est duel ; elle doit dévoiler, dans sa totalité harmonieuse, le monde créé, présent à chacune de ses parties, témoignant de la toute-puissance de Dieu et de sa bonté. Mais, ce même monde de bonheur et d'ordre, il faut en même temps qu'elle nous le présente à la lumière d'un échec rigoureux et particulier, c'est-à-dire, somme toute, d'un désordre qui se produit, tumultueux, inexplicable comme la contradiction même de cet univers – le meilleur possible – et au centre de l'être : la noblesse étant de droit divin et figurant au sommet de la hiérarchie sociale comme l'exaltation de la nature humaine, son naufrage dément à lui seul toute théodicée. Pourtant, le monde ainsi dénoncé dans son injustice n'en demeure pas moins une synthèse rigoureuse et parfaite, dont la beauté renvoie à l'acte créateur du Tout-Puissant, c'est-à-dire à sa générosité infinie. Pour l'homme qui, sur le point de périr, nous raconte son naufrage et, du même coup, celui de l'élite humaine dont il fait partie, le monde n'a pas cessé d'être un don magnifique ni Dieu d'être bon. Le propre du héros romantique est de regarder cette beauté, cette bonté avec des yeux désespérés. C'est lui qui a inventé de mourir au cœur d'une superbe nuit d'été et, dans les soubresauts de l'agonie, de nous parler du ciel sans nous faire grâce d'une étoile. Et l'étrange sentiment qu'il éveille chez le lecteur, c'est qu'il le maudit, l'exclu, le *desdichado* d'un étrange univers qui ne possède ni le droit ni les instruments de cette excommunication. Bien au contraire, la lumière de l'échec révèle dans la Nature et chez les hommes je ne sais quelle douceur sauvage et désespérément attachante : tout est grandi par la grandeur de ce mourant. C'est que, comme le ténor de *La Tosca,* il n'a jamais autant aimé la vie. À l'instant de quitter le monde, il en saisit la pure beauté, la profondeur sacrée. Qu'est-ce donc alors qui préserve le lecteur d'envisager son échec dans l'horreur et de juger la splendeur du monde une

décision suprême ? Eh bien, justement, c'est que l'échec jusqu'à la mort est *consenti.* Et cet assentiment né de la loyauté, de l'honneur féodal, d'un coup de pouce fait tout rentrer dans l'ordre. La grandeur de l'aristocrate n'est pas dans le pouvoir, ni dans la calme jouissance des biens de ce monde : elle est dans son sacrifice au roi. Non pas seulement par temps calme et quand l'ordre règne partout. Mais avant tout dans les désordres de la guerre étrangère ou civile : il est l'homme de ces désordres, il risque sa vie pour les faire cesser. Il n'y a pas si longtemps, la noblesse française, à cheval, chargeait tout entière contre les archers anglais qui la massacraient paisiblement. Si le nombre de ses morts était assez grand, elle pouvait dire : tout est perdu fors l'honneur. En d'autres termes, son sacrifice effaçait la défaite, devenait l'ordre spirituel de ce désordre. En allant plus loin encore, on ajouterait que les désordres, quels qu'ils soient, sont, à cause d'elle, nécessaires au concert majestueux de la Création : car elle est faite pour que l'homme s'y dépasse, autrement dit pour que l'aristocrate s'affirme comme ordre suprême en succombant par générosité et par fidélité aux attaques désordonnées de l'ennemi. En 1830 et pendant quelques années encore, les derniers romantiques, dans ce désordre suprême : la liquidation de la classe aristocratique, virent l'exaltation magnifique et suprême de la noblesse : elle rendait l'âme et, par sa disparition splendide, affirmait cette suprématie qui ne se révélait que dans les désastres. Mission accomplie. Historiquement, bien sûr, l'aventure des derniers aristocrates ne ressemblait guère à ce récit mythique : ils avaient perdu le pouvoir en poussant leur roi à faire de mauvaise politique ; et l'affaire du milliard des émigrés ne témoigne pas chez eux de cette « générosité folle » qu'on leur prête. Mais les écrivains nobles ne s'en soucient guère : ces gentilshommes pauvres n'ont pas été choyés par les Grands, leur idéologie, qu'ils offraient gentiment, n'a guère été approuvée en haut lieu ; en somme ils célèbrent la loyauté féodale mais ils ne se considèrent pas comme les féaux de ces riches imbéciles. Qu'ils crèvent. Les romantiques, tout en continuant à chanter la grandeur de l'échec aristocratique, s'adapteront doucement à la société

bourgeoise qui a fait leur gloire et qui leur ouvrira benoîtement les portes de l'Académie française. Il y aura quelques déchets : Musset, par exemple, académicien mais alcoolique perdu. Mais dans l'ensemble ces poètes de la défaite ont gagné leur partie : ils représenteront jusqu'au bout, dans la gloire et les honneurs, la classe politiquement vaincue ; ils témoigneront – en leur personne publique – de ses servitudes et de sa grandeur. Bref, ils *seront* l'aristocratie aux yeux des bourgeois qui l'honoreront en leur personne et ils la *raconteront* dans leurs livres qui seront en eux-mêmes des marques de fidélité et, par suite, de bonnes actions. Dans ces conditions, on comprend que le mythe de l'échec, sous sa première forme, ne dérange pas l'optimisme de la chrétienté : Dieu l'a voulu, c'est à cette épreuve décisive qu'il reconnaîtra les siens ; le bourgeois, par définition, doit triompher : l'utilitarisme est sa doctrine et son arme la plus efficace ; la noblesse, étant don de soi et générosité, doit par définition disparaître – tout au moins comme pouvoir. Ainsi, tout est dans l'ordre. Mais n'est-il pas atroce, ce monde où les bourgeois règnent ? Comment Dieu peut-il vouloir priver la terre de ses meilleurs hommes, y faire régner l'amour du profit, le calcul ? Eh bien, c'est que l'aristocratie n'a pas été physiquement liquidée : la noblesse, sans pouvoir mais non sans biens, demeure parmi ses vainqueurs comme un exemple à suivre ; mieux encore, elle a produit des clercs qui la représentent et la dépeignent au peuple.

Dieu, d'ailleurs, n'est pas toujours présent : Musset, Vigny se plaignent souvent de la déchristianisation jacobine : on les a élevés sans la foi. Mais ceux qui ont commis ce crime, ce sont les bourgeois, justement, ou ceux de leurs parents qui ont été les victimes de la contagion bourgeoise. En tant que ces poètes ont reçu malgré eux l'idéologie des roturiers, en tant qu'ils ont en eux, introduite du dehors, la bête bourgeoise comme une seconde nature, ils n'arrivent plus à croire et s'en désolent. En tant qu'aristocrates par le sang, ils sont croyants : une noblesse sans Dieu n'est pas concevable puisqu'elle est de droit divin ; et puis, si l'échec par fidélité doit recevoir sa récompense, afin que

l'ordre soit entièrement rétabli, il faut un Ciel. Ainsi la foi fait partie du système : d'ailleurs les nobles qui n'écrivent point se distinguent par leur dévotion. Cette contradiction pourrait sembler gênante si l'acte de féalité par lequel ces poètes se manifestaient dans leur grandeur en se solidarisant avec leur classe, ses malheurs et ses vertus, n'était précisément le *poème.* C'est par là, justement, qu'ils domptent la bête bourgeoise, en eux et hors d'eux ; comment, en effet, pourrait-elle produire des vers ? Sa question de principe n'est-elle pas : « À quoi cela sert-il ? » Les romantiques ont préparé l'idée de l'Art pour l'Art en disant, justement, que leurs poèmes *ne servaient* à rien : non qu'ils leur refusassent la dimension éthique, bien au contraire ; mais ils y voyaient avant tout la générosité suprême de leur classe, faisant de son échec un Don. Le besoin de *donner* ses souffrances à Dieu, à ses pairs, au peuple ne peut venir au poète de cette bourgeoisie terre à terre qui fera de Béranger *son* chantre. Et le besoin – tout honorable qu'il soit – ne suffirait pas sans le génie. Celui-ci n'appartient qu'aux aristocrates et, chez ces nobles clercs, il représente l'*actualisation* de l'aristocratie. Mais il ne peut exister – sauf dans le « peuple » à titre collectif – il n'est gagé *par le sang.* Un génie, pour ces auteurs, c'est un homme au-dessus des hommes, il faut qu'il soit *né* tel : ces spiritualistes n'admettent pas, bien sûr, qu'il puisse être génial par suite de la configuration particulière de son cerveau ; pourtant Gall a passé par là – et la phrénologie ; on entretiendra une confusion savante entre la « naissance » et les caractères dits *constitutionnels.* Reste que le génie ne peut être un hasard : et si, plus qu'une hypertrophie du cerveau, il reste une disposition de l'âme, alors il prouve Dieu. Tous ces écrivains, dès qu'ils s'approchent de leur bureau, connaissent qu'ils sont poètes *de droit divin.* Après quoi ils écrivent d'abondance, dans l'égarement, achevant au matin, après une nuit de folie, ce qu'ils avaient entrepris la veille : en un mot ils sont *inspirés.* L'inspiration, c'est Dieu qui parle à l'oreille de l'homme élu. À moins que ce ne soit la nature supérieure de ce même homme qui, exaltée par l'événement, par les passions, ne se dépasse elle-même dans Sa Grandeur le poème. Les grands

romantiques laissent planer un doute : entre les deux, ils ne choisissent pas ; il est flatteur, bien sûr, d'être le porte-parole du Tout-Puissant mais c'est n'être qu'un médium ; aussi n'est-il pas mauvais que le poète soit doué, qu'il parle par lui-même et que l'inspiration soit la spontanéité des âmes supérieures. Du point de vue qui nous occupe, c'est une même chose : dans ce monde harmonieux, les « trouvailles » du poète ne viennent pas du hasard – qui, somme toute, n'a pas lieu d'exister. Ce sont des dons, dont le donataire ne peut être que le Créateur éclairant pour l'homme sa création : après cela, peu importe que ces cadeaux soient faits un par un au peuple par l'intermédiaire d'un prophète à qui l'on souffle ses paroles ou que ce « poète vates » ait reçu, une fois pour toutes, avant même sa naissance, comme un Don divin, les dispositions qui lui permettront, au moment voulu, de parler au nom de Dieu. En cette littérature antibourgeoise, tout est *cadeau* : l'écrivain fait ce cadeau, le chef-d'œuvre – c'est-à-dire l'échec récompensé – parce qu'il a reçu cet autre cadeau, le génie, *puissance* de montrer à l'homme le monde – cadeau encore – qui se manifeste en acte par l'inspiration.

Cela, Hugo le répète à qui veut l'entendre. Lamartine ne le contredirait point, bien qu'il rapproche volontiers la méditation politique de la méditation religieuse. Mais quoi ? pour la prière aussi, l'inspiration est nécessaire. Les autres, même s'ils se plaignent de l'incroyance dont on les a infectés ou de l'éternel silence du Ciel, croient en Dieu pendant qu'ils écrivent et pensent avoir démontré Son existence par leurs œuvres – par le simple fait qu'elles aient été possibles – parce que c'est une exigence *a priori* de leur littérature. Aussi, quand ils reprochent à leurs pères et à la société bourgeoise, sous Napoléon, de ne pas leur avoir donné la foi, c'est d'une mutilation qu'ils se disent les victimes : mais, dans le même moment, ils sont sûrs qu'il existe, ce Créateur auquel ils ne peuvent croire et qui sert de caution à la beauté de leurs ouvrages comme celui de Descartes garantissait la vérité.

Pour les jeunes gens de 1840 la beauté neuve du romantisme se manifestait à travers ce double impératif : admirer, reprendre le flambeau des mains de leurs

aînés et continuer la marche dans la même direction. Mais à peine avaient-ils, en les lisant d'enthousiasme, intériorisé les œuvres, le second impératif se décomposait en eux et les laissait dans la stupeur. La littérature-à-faire s'annonçait à eux, à travers la littérature-faite, comme étant dans sa trame un triomphe né d'un échec. Et, par le fait, c'est par les romantiques que la liaison de l'art et de l'échec s'est introduite dans l'Esprit objectif du XIX^e^ siècle qu'elle n'a pas quitté avant ses dernières années. Mais l'échec optimiste et compensé qu'on leur donnait en modèle, c'était *celui des autres* et non le leur. Ces jeunes produits d'une classe triomphante ne se sentaient point liés aux vaincus que leurs pères venaient de renverser. D'où donc eussent-ils pu tirer ce devoir de fidélité qui fondait éthiquement les normes esthétiques du romantisme français ? Instruits par leurs parents du sens des trois Glorieuses, ils jugaient d'autant plus cruellement l'incompétence de ces nobles, aveuglés par le ressentiment et butés sur leurs préjugés périmés, qu'ils n'étaient pas des leurs. En d'autres termes, la défaite de l'aristocratie leur semblait à la fois une conséquence nécessaire de ses visées anachroniques et une sanction méritée de sa politique : certes, ils eussent souhaité qu'une noblesse de sang les arrachât à la bourgeoisie ou, à défaut de cela, que leur activité même les mît au-dessus des classes mais la noblesse réelle ne leur inspirait aucune admiration ; n'étant point titrés, ils ne sentaient pas du dedans son échec et ne pouvaient éprouver le besoin de le dépasser par une œuvre qui le montrât dans son altière beauté. Tout au contraire, les mérites attribués à la classe vaincue leur paraissaient de pures inventions hagiographiques : ces gens n'étaient point généreux ni fidèles ; revenus dans les fourgons de l'étranger, ils s'étaient acharnés sur la France et l'avaient pillée comme un pays ennemi. D'une certaine manière, la chute sans honneur de Charles X avait marqué la fin, pour les jeunes bourgeois, de la littérature des grands sentiments : ce n'était certes pas l'utilitarisme bourgeois qui pouvait les y faire croire et les privilégiés, en se montrant tels qu'ils étaient, leur faisaient

comprendre que le sublime n'était pas de ce monde, pas plus que la générosité, et que l'œuvre d'art n'était pas un don.

Cependant l'œuvre-donation existe : les romantiques l'ont conçue et réalisée ; la jeunesse bourgeoise de 1840 s'en est gorgée. Et, plus généralement, c'est le public bourgeois qui l'a adoptée. On peut se demander par quelle raison cette classe puritaine et sérieuse, ne connaissant d'autres mobiles que l'intérêt ni d'autre objectif que le profit, a pu se laisser gagner par le romantisme qui lui impose une image de l'homme où elle ne se reconnaît pas. À cela, il faut d'abord répondre que les meilleurs lecteurs, à l'époque, et les plus nombreux sont les femmes et les jeunes gens – qui, les uns comme les autres, sont moins intégrés, ceux-ci parce qu'ils apprennent le monde et ne reproduisent pas encore leur vie, ce qui laisse, pour quelque temps, à leur pensée une certaine souplesse apparente, des contours mal déterminés, celles-là parce qu'elles sont victimes autant que complices d'un système qui les opprime et que, bien que partageant les principes de leur classe, elles ne se gênent pas pour les trahir. Quant aux hommes, les grands bourgeois ne lisent pas plus, à l'époque, que ne faisaient, dans le haut Moyen Age, les barons. Mais on lit assez dans les classes moyennes qui sont d'autant plus partagées que le régime censitaire les écarte du vote. Gardiennes de la culture, vivant sur la plus-value mais constituées, dans leur majorité, de citoyens passifs, elles sont à la fois solidaires du grand Capital qui les fait vivre en payant leurs services, et en conflit larvé avec une ploutocratie qui les prive du pouvoir politique. Les plus conscients, parmi les petits-bourgeois, s'uniront aux ouvriers pour réclamer le suffrage universel et la République mais la masse regrette souvent, après 1830, le renversement de l'aristocratie légitime qu'elle juge préférable au règne des banquiers. De ceux-ci, du moins, elle sait qu'ils sont roturiers comme elle et que leur tyrannie n'est, en conséquence, qu'une usurpation ; elle avait moins d'amertume à obéir aux autres qu'on lui disait d'une autre espèce et supérieurs par le sang. Chez ces lecteurs les grands romantiques ne faisaient pas trop mauvais ménage avec Voltaire et ce bon

voisinage venait moins de leur éclectisme que de leur contradiction fondamentale. Et puis, de façon générale, la bourgeoisie ne se consolait pas d'avoir guillotiné son roi : elle gardait en elle une conscience obscure et profonde de sa culpabilité ; ce pouvoir qu'elle avait tant réclamé, elle s'effrayait de l'avoir enfin conquis : elle n'avait pas oublié, malgré vingt-cinq ans de révolutions et de victoires, qu'elle représentait, autrefois, les basses classes de la nation : d'une certaine façon, elle demeurait à ses yeux le *Tiers État* et il lui semblait vaguement que, loin d'avoir renversé ses maîtres, elle les avait perdus dans une incompréhensible catastrophe et qu'elle devait – contrairement à sa nature – prendre des décisions seule au lieu d'exécuter celles des autres. Bref, il y avait un délaissement bourgeois et le rêve de cette rêveuse bourgeoisie, c'était de retrouver une *bonne* aristocratie.

Bien sûr, il convient de ne pas exagérer l'importance de ces fantasmes, résidus de l'idéologie de l'Ancien Régime : dans le même temps les bourgeois accéléraient l'industrialisation, transformaient, dans les campagnes, les propriétés féodales en possessions bourgeoises dont ils entreprenaient la concentration, bref ils achevaient la conquête du monde et, contre ces vagues nostalgies, ils disposaient d'une idéologie fermement construite, appuyée, semblait-il, sur la Science, et d'une arme redoutable, la Raison analytique, qui leur appartenait en propre depuis deux siècles. Cela, c'était la réalité : les remords et les regrets, c'était du rêve. Mais, justement, la lecture des romantiques n'était pour eux qu'un onirisme dirigé, une façon de rêver que Dieu existe et que l'homme se définit par la grandeur. Ils y prenaient d'autant plus de plaisir que la caste qui les opprimait sous Louis XVIII, démantelée, n'était plus dangereuse. Et les fantasmagories ne les empêchaient pas de réclamer des auteurs bourgeois qui fissent une littérature de classe.

N'importe : ce *consensus* donnait au romantisme un caractère ambigu qui s'imposait aux futurs écrivains de la génération suivante : cette féalité, ce dévouement à une cause perdue, cette grandeur, fallait-il y voir des traits de

l'homme tel qu'il devrait et pourrait être ou, simplement, une invitation au rêve ? Ce Don littéraire, que donnait-il ? Des images exemplaires mais vraies qui permissent au lecteur de se dépasser vers le sublime ou, tout au contraire, pour nous consoler d'un monde abject, un moyen de s'évader dans l'irréel et d'inventer ce que la réalité *eût pu* être si Dieu eût créé l'Univers et si l'homme eût été bon. De ces deux hypothèses, la seconde est plus neuve, à l'époque, elle aura plus de conséquences : si l'on devait l'adopter, l'imaginaire, pour la première fois dans la littérature, cesse d'être un moyen d'atteindre au vrai et devient *contre la vérité* l'objectif fondamental de l'art littéraire. *Zadig, Candide, Jacques le Fataliste, Adolphe* mentent pour dire vrai. *La Mort du loup, Ruy Blas, Les Burgraves* mentent pour mentir. En fait, les romantiques croyaient dépeindre la réalité à peine embellie : le héros sublime et sombre, toujours maudit, toujours sauvé que dépeint Hugo, ils le connaissaient bien puisque c'était eux-mêmes. Mais, pour ces jeunes bourgeois qui jugent les hommes d'après leurs parents, il n'est pas croyable qu'Hernani qui se tue, le soir de ses noces, pour sauver son honneur et respecter la foi jurée, soit donné sérieusement pour un représentant typique de la nature humaine. D'autant que, vers cette époque, et par des raisons que j'indiquerai plus loin, la bourgeoisie avait une fois de plus changé son opinion sur notre espèce : jusqu'au temps de la Réforme, contre une aristocratie qui se déclarait bonne, les classes roturières avaient conçu notre nature comme universellement mauvaise. Opprimées, sans espoir, elles niaient la supériorité du sang au nom de l'égalité dans le Mal. Au XVIII^e^ siècle, sur le point de gagner la partie, la bourgeoisie nie le racisme des nobles en leur opposant le bon sauvage et l'égalité de tous dans le Bien. Après la Révolution, nouveau retournement : puisque la bourgeoisie fait régner l'Ordre par la force, tous les hommes sont mauvais ; le XIX^e^ siècle sera pessimiste. Cette détermination nouvelle de l'idéologie dominante n'a pas échappé aux adolescents de 1840 : il est bon, au collège, de faire partie des « blasés », d'être cynique, de mépriser l'homme et ses ignobles besoins. La conséquence en est que les œuvres romantiques, contre la

volonté de leurs auteurs, seront tenues pour révolutionnaires : elles opposent, les premières, à la laideur éparpillée du réel cette totalité harmonieuse et créée qui n'est autre que l'imagination pure, se donnant ses propres lois. En ce cas, l'autonomie de la littérature risquerait bien d'être l'autonomie de l'imaginaire.

Mais, si la première hypothèse était vraie, si l'homme romantique est un modèle *réalisable* – et c'est bien ce que disent de lui ses créateurs –, de toute manière il ne peut servir d'exemple à ces jeunes bourgeois : d'abord, où trouver des situations qui réclament des actes sublimes ? Comment ces collégiens, ces étudiants pourraient-ils se mettre dans le cas d'offrir leur vie à un vieux duc amoureux ou, faux grand d'Espagne, de présider un conseil de ministres ? Pour la plupart des romantiques, nous le savons, la grandeur n'est qu'aux aristocrates. Mais même ceux qui, comme Hugo, voient en tout homme un aristocrate possible, les circonstances qu'ils créent – pour que leurs héros puissent y grandir à leur aise – sont elles-mêmes *aristocratiques.* Ruy Blas est valet, certes – donc homme du peuple et non pas bourgeois – mais pour que ce valet ait l'occasion de montrer la force d'âme d'un prince du sang, il faut que son maître vive à la cour d'Espagne et se serve de lui pour mener à bout d'improbables intrigues. Ainsi, quelle que soit l'opinion qu'ils se fassent des intentions de cette littérature, il apparaît aux jeunes lecteurs qu'elle porte sentence contre eux : la grandeur, la générosité, les vertus chevaleresques leur sont refusées tout net ou bien parce qu'ils sont hommes ou parce qu'ils sont bourgeois. Il semble qu'une partie des violences dont les lycées de Louis-Philippe, collèges débaptisés, ont été le théâtre, entre 1830 et 1840, aient eu pour raison principale l'impossibilité pour ces lycéens férus de romantisme de se situer à la fois comme bourgeois et comme représentants de l'espèce humaine. Ils se déguisaient en corsaires, portaient des pistolets chargés à leur ceinture, tentant par là de réaliser le concours de circonstances extraordinaires qui leur eût permis de se dépasser. Mais ils sentaient bien que ces oripeaux ne les changeraient pas, qu'ils n'échapperaient pas à leur réalité de jeunes bourgeois, produits de famille bourgeoise et promis

aux petites circonstances d'une vie bourgeoise. Mais, dans la mesure où la grandeur romantique les exaltait, ils éprouvaient cette impossibilité comme une contrainte par corps, suite d'une condamnation injuste. Dans le même temps l'idéologie pessimiste de leurs parents leur faisait rejeter les modèles romantiques comme de blâmables impostures : l'homme est mauvais, voilà tout. Mais d'où venaient alors l'attendrissement, l'exaltation que suscitaient leurs lectures : n'y avait-il pas chez eux le désir profond d'être grands ? Et que valait ce désir ? Prouvait-il que la vertu était possible ? Et, dans ce cas, n'étaient-ils pas victimes des idées et des mœurs que leur famille leur avait données ? Peut-être le dépassement de soi dans la générosité, souhaité par tous, vœu caractéristique de la nature humaine, leur était interdit à *eux seuls* par leur seconde nature bourgeoise ? En ce cas, ils étaient damnés. Ou peut-être était-ce un désir sans objet, peut-être l'homme, enfermé dans sa finitude, accaparé par ses intérêts particuliers, souhaite ce dépassement par la simple raison qu'il en est incapable ? Auquel cas, ce désir-mirage serait une dérision ; par lui, non content de se définir par la bassesse de ses calculs intéressés, l'homme dénoncerait vainement cette bassesse et porterait sur lui sentence stupidement puisque rien d'autre n'est possible et que le Ciel, seule magistrature acceptable, reste muet. Enfin – c'est la solution la moins douloureuse – qui sait si, sans Dieu ni liberté, rigoureusement conditionnés par les événements et les situations, nous ne valons que par ce désir parfaitement irréalisable d'être *un autre, ailleurs,* ou plutôt, à prendre notre aspiration confuse sous son aspect négatif qui est très net, au contraire, par notre *insatisfaction* du monde et de nous-mêmes ? Ces pensées tournent en rond dans la tête des collégiens de 1830. Il en est qui se tuent : non par *romantisme,* comme on l'a sottement prétendu mais, bien plutôt, parce que l'attitude et la foi romantiques leur sont interdites. Le vrai « mal du siècle », c'est celui-là ; des gentilshommes font une littérature de classe dont un des buts principaux est de rejoindre l'aristocratie au peuple en rayant la bourgeoisie par une Négation de principe. La classe qui les soutient s'effondre, les bourgeois prennent le pouvoir

et leurs enfants intériorisent, par la lecture, des œuvres empoisonnées qui les nient à chaque page, sans même parler d'eux. Or, de même que la Restauration a suscité ou rassemblé des écrivains-aristocrates, de même la Révolution de Juillet, en portant au pouvoir les banquiers et les fabricants, fait naître des vocations littéraires chez les bourgeois. Les gentilshommes continueront d'écrire – de moins en moins à part Hugo qui changera sans cesse mais qui ne cessera pas non plus d'écraser ses successeurs par la haute image de l'homme qu'il propose. Mais les jeunes bourgeois qui leur succéderont entreront dégoûtés d'eux-mêmes dans la carrière et tous leurs écrits seront commandés par le dégoût incertain dont ils ne savent s'il est suscité par leur être de classe ou la nature humaine. Ce qui est sûr, au départ, c'est que, tombant des mains aristocratiques aux mains bourgeoises, la littérature, comme exigence impérative de l'Esprit objectif, a *perdu* son sujet. Tous ces jeunes gens qui veulent écrire, ils y sont incités par ces objets *pratico-inertes,* les livres de Voltaire, de Diderot, de Rousseau et, en même temps, par ceux de Byron, de Vigny, de Musset, de Gœthe, de Hugo. Mais, à moins de renoncer à l'autonomie, et de faire une littérature de classe, il n'est plus temps de tourner l'arme analytique contre l'ennemi. Et, à moins de se leurrer soi-même, il ne convient pas non plus de répéter la théodicée romantique et de montrer la grandeur de l'homme au milieu de la Création. Ces jeunes gens, à la lettre, ne savent qu'écrire. Par cette raison, les œuvres romantiques, en leur montrant le grandiose échec de la noblesse et sa victoire morale au sein de la défaite, éveillent en eux des résonances, leur révèlent un autre échec, le leur : sans public, sans sujet, la partie littéraire est perdue d'avance ; ces futurs écrivains *partent perdants* et le savent. Mais ce mal est sans grandeur et l'on pourrait l'appeler défaite dans le triomphe. Quand leur classe se battait, quand la chance était douteuse, ses écrivains, sans le savoir, en étaient solidaires. À présent qu'elle a gagné, les auteurs qui naissent d'elle, bien qu'ils soient ses produits et qu'ils le sachent parfaitement, ne veulent point la servir ; au contraire des romantiques qui cherchaient l'échec collectif par fidélité à leur classe, la défaite initiale de ces

jeunes gens les particularise et les coupe de la collectivité qui les engendre : ce sont des bourgeois encore mais isolés. Tout leur manque : et d'abord la *tradition.* C'est elle qui permettait aux auteurs du XVIII^e^ siècle d'innover prudemment, en restant dans le cadre du classicisme ; c'est elle qui permettait de juger un ouvrage selon les règles du goût. Mais l'histoire des cent années précédentes a été si violente et si heurtée que *des* littératures se sont formées, dans l'Esprit objectif, et qu'elles s'imposent au lecteur de 1840 avec des impératifs contradictoires qu'on ne peut dépasser vers aucune synthèse rationnelle.

D. LA SOLUTION NÉVROTIQUE

Partons de ces contradictions telles qu'elles sont vécues au milieu du XIX^e^ siècle et, faute d'un dépassement rationnel, voyons la solution irrationnelle qu'elles esquissent et qui détermine à la fois l'écrivain tel qu'il doit se faire et l'œuvre telle qu'on doit la réaliser.

1. *L'Art-Absolu.*

L'autonomie apparaît à travers les œuvres du XVIII^e^ siècle comme un statut objectif de la littérature. Certes il s'agit alors d'une littérature de classe mais comme cette classe est combattante, l'autonomie représente ici une pure négativité de combat : elle s'impose comme un impératif institutionnel et inséparable de la Raison analytique, arme essentielle des bourgeois, dont l'ultime résultat ne peut être que le mécanisme c'est-à-dire la dissolution portée à son comble.

Cette même notion, après une éclipse, reparaît avec la littérature romantique. Mais sa fonction n'est plus la même et son sens est altéré ; elle n'est que

l'exigence d'écrivains aristocrates d'imposer l'idéologie de leur classe ; celle-ci, sous l'idée positive de totalité synthétique, c'est-à-dire de création, dissimule deux négations ; l'une compensée : l'échec-victoire de la noblesse, l'autre immobile et absolue : la condamnation radicale du bourgeois.

Ces deux impératifs réanimés par la lecture s'accolent en tourniquet pour donner un contenu instable et circulaire à l'autonomie littéraire : car celle-ci s'établit sur l'analyse, dont la fonction est de réduire tout ensemble à ses éléments, et sur la synthèse aristocratique qui fonde les unités totalitaires sur l'unité du *Fiat* créateur. Ainsi le projet qui s'impose au futur écrivain, c'est de poser sans cesse dans son œuvre la Création comme production d'un tout harmonieux pour la faire ronger sans cesse par le ver de l'analyse qui doit se donner pour tâche de la réduire à la dispersion mécaniste. Mais ce terme de la dissection n'est pas le thème ultime de l'œuvre bien qu'on ne puisse analyser plus avant : de fait, par la coexistence des deux impératifs, dont aucun ne détruit l'autre, la totalité, à peine atomisée, ressuscite pour être de nouveau soumise aux diastases analytiques. Ainsi, d'une certaine manière, la double autonomie contradictoire exige du jeune bourgeois qui veut écrire, le dévoilement *littéraire* du néant de l'Être et de l'être du Néant – ce qui reflète, avec l'*hystérésis* propre au secteur des œuvres culturelles, l'antagonisme de deux classes dont l'une est en voie de disparition. Le thème général qu'esquisse la littérature-à-faire, c'est la réduction à néant du monde comme totalité et le rétablissement de cette totalité à titre d'apparence. Derrière ce mouvement perpétuel, cependant, un troisième terme se dissimule : car la totalité, instrument optimiste mais mortel de l'aristocratie, se réalise sur l'abolition littéraire du bourgeois ; ainsi la totalisation par le maître, pendant que la négativité servile la ronge, détruit l'esclave et son travail par une Négation figée, totale, irréductible. Il n'y aura plus d'œuvres littéraires, après 1850, ou bien elles auront pour squelette ce triple antagonisme. Exposé comme je viens de le faire, on peut dire qu'il *n'offre pas de sens* : l'esclave nie le maître qui l'abolit, voilà tout ou, si l'on préfère, la Création se réduit au

mécanisme qui se réduit au vide absolu d'où renaît la Création. C'est que le sens ne peut venir de ces contradictions qui ne coexistent que parce que leur contiguïté spatiale de déterminations *pratico-inertes* a effacé la temporalisation historique qui les a produites *successivement* : un sens *doit* advenir, pourtant, à ces antagonismes et l'auteur futur est sommé de leur en donner un par son œuvre. Libre à lui de le choisir pourvu qu'il les intègre tous dans l'unité esthétique de l'objet produit.

Cette liberté de choisir, sans être jamais entièrement supprimée, est d'ailleurs singulièrement réduite par des impératifs *extérieurs* aux premiers. D'autres circonstances historiques ont produit, en effet, des déterminations nouvelles de l'Esprit objectif qui, dans la trinité : totalité, négativité, négation, tendent à exiger la prédominance de la Négation absolue. L'autonomie de la littérature, en effet, qui est, pour ces jeunes bourgeois, l'exigence fondamentale de ce secteur culturel et la raison première de leur choix d'écrire, leur apparaît au moment où leur classe triomphe, réclame des livres positifs, embellissant de quelque idéalisme sa triste morale utilitaire ; le résultat est que ces auteurs futurs, avant même d'avoir écrit, ont rompu avec leur public de classe, ce qui revient à dire, en 1840, avec le public tout court. Du coup la négativité et l'esprit d'analyse, instruments si efficaces au siècle dernier, leur semblent suspects : quand ils veulent trop en user, ils se heurtent à des résistances objectives dont l'origine est simplement que ce sont les outils propres à leur classe et qu'ils ne s'en serviront point sans la servir. Du coup, l'homme qui fera le sujet de leurs livres – s'il en est un – ne sera plus celui qu'ont dépeint Voltaire, Diderot, Rousseau lui-même ; on ne trouvera plus en lui cette « nature humaine » que l'analyse a définie grâce à l'atomisme social et psychologique. Mais le jeune écrivain n'y mettra rien d'autre ; en tout cas, rien ne s'offre de neuf à ces jeunes esprits que l'analyse a pourris. L'homme romantique, en effet, n'a pu les séduire longtemps ; en 1840, le romantisme est mort comme en a témoigné l'échec des *Burgraves* : c'est qu'il représente, lui aussi, une totalité synthétique et qu'ils n'ont eu de cesse, en dépit

d'eux-mêmes, qu'ils ne l'aient, en bons bourgeois, démonté. Reste que le héros, en s'évanouissant, leur a fait honte d'eux-mêmes, c'est-à-dire de la classe qui les a engendrés. Le mépris des auteurs aristocrates demeure en eux comme la grande Négation muette qui se cachait derrière la frénésie romantique. Ils se méprisent sans savoir au nom de quoi. Et ce mépris devient leur seule grandeur puisqu'il les élève au-dessus d'eux-mêmes. Cette attitude crispée, intériorisation de la Négation absolue, exige d'être tenue sans repos. Mais que méprisent-ils, chez les autres et en eux-mêmes : le bourgeois ou l'homme ? Eh bien, sans aucun doute, le bourgeois d'abord ; ces malheureux ont installé en eux le regard méprisant, cent fois contesté, toujours présent d'une autre classe presque abolie, ils sont coupés d'eux-mêmes par ce regard d'échec et de mort qui ne révèle rien chez le bourgeois sinon l'utilitarisme et l'esprit d'analyse – normes éthiques et épistémologiques qu'ils *connaissaient déjà.* Mais les bourgeois refusent le « peuple », cette vaste unité nationale que la monarchie a inventée pour les besoins de sa propagande. [La bourgeoisie] connaît les classes travailleuses, qu'elle exploite, craint et n'aime pas et que des penseurs à sa solde tentent de réduire à des pullulements d'individus ; elle se prenait pour la classe universelle ; à présent elle proclame que les classes sont abolies. En conséquence ses fils cadets voient partout *l'homme bourgeois* : aux individus qui concluent chaque jour avec elle, contraints par l'ignoble misère que l'industrialisation a engendrée, de « libres » contrats individuels, elle prétend imposer sur le plan éthique et psychologique la *nature* bourgeoise. Elle leur enseigne, elle enseigne à ses propres enfants que cette « nature » est en vérité l'essence de l'espèce, que les ouvriers comme les bourgeois cherchent leur intérêt, qu'ils entrent en compétition pour l'embauche les uns avec les autres, tout comme les commerçants ou les entrepreneurs, et que – comme les bourgeois, peut-être plus encore – ils sont individuellement *envieux* de la prospérité des autres. En vérité, la nature humaine est mauvaise : il faut lui imposer un frein par des institutions rigoureuses et soutenir ses faiblesses par la propriété réelle. Élevés dans ces

principes – sans trop s'en rendre compte –, les jeunes bourgeois n'ont aucun mal à étendre leur mépris à l'Univers. C'est d'autant plus facile que, depuis 1830, l'Univers est bourgeois – ou, du moins, ne s'exprime que par des voix bourgeoises. Si l'homme est bourgeois, ces enfants méprisent en eux-mêmes la bourgeoisie comme définition de l'espèce humaine. Et ce mépris, désespéré d'être sans support, s'étendant de leur classe d'origine à leur genre et revenant à la classe pour reprendre, mystifié, le chemin de l'universel, nous avons vu que les plus réalistes vont l'appeler *insatisfaction* : c'est d'une part la constatation de ce qui existe et ne pouvait être autrement (au nom de quoi contesteraient-ils cette nature, ces lois naturelles et la société qui en découle ?) ; c'est d'autre part la négation globale et désarmée qu'ils ont héritée du romantisme, vaincue d'avance, sans principe et sans droit sur cet ensemble réel. On ne dit même pas qu'autre chose était possible – comment oserait-on l'affirmer quand on est, par ailleurs, élevé dans l'incroyance, dans l'agnosticisme, ou dans une religion de façade qu'il faut pratiquer pour donner aux pauvres des raisons de vivre et que le premier soin du lycéen est de soumettre à la triomphante analyse bourgeoise ? Il arrive même qu'on pense que tout devait être tel, de toute éternité, comme faisait Laplace. Bref, on ne dit rien : simplement, on vit un impuissant refus du monde entier. Cela signifie : je n'y *suis pas,* je ne m'y *reconnais pas.* Ces garçons ne se tiennent en aucune façon pour des dieux tombés qui se souviennent des cieux : ils ne se souviennent de rien du tout ; ils refusent que l'être tel qu'il est les *représente* (à leurs yeux, à ceux des autres), ils prétendent ne point s'y incarner, c'est-à-dire ne point s'y objectiver comme bourgeois ou comme hommes par le travail. Et cette prétention qui, par elle-même, serait vaine et consciente de l'être, prend à leurs yeux la consistance d'un impératif parce qu'elle voisine, en eux, avec l'autonomie comme exigence rigoureuse de la littérature et qu'elle lui donne finalement son contenu.

L'autonomie, moyen nécessaire de l'écriture, en 1850, exercice arrogant du droit de regard aristocratique en 1830, apparaît *en tout cas* à la nouvelle

génération comme l'Art se posant pour soi. Ce caractère *évident* de la littérature-à-faire représente à leurs yeux, tout ensemble, l'impératif éternel que leurs pères et grands-pères ont méconnu *et* une originalité puisque ce sera *leur* tâche que d'y obéir. Mais si l'Art n'a d'autre fin que lui-même, s'il disparaît de l'œuvre quand on cherche à la faire servir, si son impératif majeur condamne – sans même s'y rapporter directement – l'utilitarisme et, avec lui, toutes les fins humaines, cette négation tranquille et rigoureuse, cette parfaite inhumanité ne peut se révéler qu'aux insatisfaits qui s'épuisent à condamner le monde sans pouvoir en sortir. En d'autres termes, à cette époque comme à toute autre, l'Art définit son artiste : nul ne peut y accéder s'il n'est d'abord mécontent de tout ; en effet, s'il s'accommodait si peu que ce fût de la société réelle, il n'aurait pas l'idée de s'en arracher et tenterait de s'y faire une place, de s'y objectiver par un travail productif. Inversement la Négation absolue, comme insatisfaction perpétuelle, ne sera qu'une humeur sans consistance et ne pourra s'élever à la dignité ontologique tant qu'elle ne s'incarnera pas dans une œuvre dont le nihilisme absolu – sans être le but suprême[3] – est la condition immédiate et nécessaire. Ainsi, bien que le sujet d'une littérature qui se pose comme sa propre fin reste encore indéterminé, une chose est certaine : son autonomie, à cette époque, n'est pas vécue comme le statut nécessaire d'une activité sociale, pas même comme le résultat d'un combat permanent de l'écrivain contre les pouvoirs ; c'est une affirmation de l'Art comme *seul Absolu* dont l'envers est la condamnation de toute entreprise *pratique* – c'est-à-dire visant un objectif quelconque, à une date donnée, dans une société donnée. L'Art-Absolu produit sa temporalité propre – comme temporalisation intérieure imposée par l'œuvre au public. Mais, par le refus de servir – soutenu par le dégoût des aristocrates pour les activités bourgeoises, que les jeunes auteurs ont intériorisé – il se place d'emblée au-dessus de la temporalité pratique. En d'autres termes, il n'y a d'œuvre qu'éternelle et celles qui ne le sont pas *à leur naissance* – même si quelque qualité purement

esthétique les distingue – ne peuvent *d'aucune manière* être dites des œuvres d'art.

Mais, bien que cette notion d'Art-Absolu ait pour origine l'interférence de l'impératif aristocratique avec plusieurs autres que nous avons énumérés, bien qu'elle repose indirectement sur le mépris ou peut-être à cause de cela, l'œuvre à faire ne se présente pas à la génération nouvelle comme un Don et n'exige de l'artiste aucune générosité. La Négation absolue vient en effet, chez ces jeunes gens, de la certitude bourgeoise que la générosité est un leurre, un attrape-nigaud inventé par la noblesse contre ses vainqueurs ; ils ont cherché et trouvé derrière les actions généreuses des mobiles intéressés. Et puis à qui donc donnerait-on l'œuvre ? Le seul public *réel*, c'est la bourgeoisie qui veut une littérature de classe. Pour lui *donner* un ouvrage gratuit, il faudrait au moins qu'elle envisageât de l'accepter – ce qui est par définition impossible. Enfin, pourquoi donner aux hommes quand on les méprise tous et que le roman ou le poème exprime la Négation absolue, c'est-à-dire le regret qu'a son auteur d'appartenir à l'humanité ?

En vérité l'œuvre n'est point *donation,* elle ne s'adresse à personne et, quand Musset *donne* aux lecteurs ses souffrances, ces jeunes puritains prennent en horreur ses *strip-tease ;* c'est ce même courant littéraire qui fera la fortune, bientôt, de l'idée aujourd'hui périmée que la littérature est une prostitution. À ce moment-là, retournant sa Négation contre elle-même, la littérature se condamnera parce qu'il lui arrive d'être lue. Non, l'auteur n'est point généreux : ce qu'il cherche, dans l'Art et dans l'impersonnalité rigoureuse de l'œuvre, c'est son salut *personnel* ; son refus d'être homme s'objectivera dans l'inhumanité de l'Art-Absolu : c'est la beauté de son produit, inaccessible, qui tournera le négatif en positivité.

Ainsi, la notion de *survol* prend un troisième sens qui naît des deux autres : au XVIII^e^ siècle, l'écrivain doit survoler la société parce qu'il échappe – à ses propres yeux – aux déterminations de classe et se trouve par là représenter la nature

humaine « sans additions étrangères » ; par le survol romantique, les écrivains de 1830 réaffirment la supériorité de l'aristocratie et le regard plongeant qu'ils font tomber sur les autres classes restitue la société hiérarchisée dont ils occupent, par droit divin, l'échelon suprême : les premiers croient survoler la société et se disent solidaires de tous les hommes ; les seconds sont et veulent être à l'intérieur d'elle mais à la première place ; solidaires de leur classe et d'elle seule, ils protestent que l'homme exemplaire n'existe qu'aristocrate et qu'aux autres échelons il n'y a que des ébauches d'humanité. Dans l'un et l'autre cas, le survol ne déshumanise pas : au contraire il permet à l'auteur – quoique de façon bien différente – d'exprimer l'humain dans sa plénitude. Simplement, l'homme du XVIII^e^ siècle est par définition celui que l'homme romantique refuse ; en 1840, cette contradiction intériorisée produit l'incertitude et le dégoût chez les jeunes gens qui s'apprêtent à prendre la relève, du coup le survol devient une rupture métaphysique de l'écrivain avec son espèce : reniant en soi la nature humaine, il survole, comme artiste, le monde, apparente totalité qui s'émiette en molécules, et l'homme, cet étranger qui l'habite. Ce qu'il découvre, on s'en doute, c'est l'universel Néant – comme contrepartie noématique de son attitude d'absolue négation. La contradiction de cette attitude, c'est qu'il prétend à la fois – notion empruntée aux romantiques – se faire par le survol un aristocrate (donc le meilleur des hommes) et rompre ses liens avec l'humanité. Et cette contradiction n'est pas imputable à des motivations subjectives mais à la coexistence dans le *pratico-inerte* de deux déterminations de l'Esprit objectif qui s'intériorisent par la lecture en un même esprit où elles s'unissent en s'opposant par des liens d'intériorité. Comme si la conclusion du jeune lecteur, c'était que pour *se faire* aristocrate, il n'y avait d'autre moyen que d'échapper par l'Art-Absolu à sa propre nature. En conséquence l'Art-Absolu exprime le point de vue de l'Absolu sur le monde. Point de vue qui se résume dans l'Absolu de la Négation.

Or l'exigence primordiale du nouvel Art est impossible à satisfaire. En premier lieu, l'idée de Négation absolue est une contradiction *in adjecto.* On nie l'existence d'un objet ou d'une qualité dans un secteur déterminé de l'Être et par rapport à un autre objet ou un autre secteur. En outre la négation n'est que l'aspect formel et judicatif de la négativité qui est *praxis,* travail destructeur. Il est logiquement admissible, par exemple, qu'une classe nie les privilèges d'une autre classe ou ses droits. Et c'est précisément l'origine de la Négation comme attitude : les écrivains-aristocrates, par leur mépris et l'aspect positif de leur idéologie, niaient l'humanisme et l'humanité du bourgeois. Mais, transportée chez les jeunes gens de 1840, poussée à la limite et décrétée *a priori* comme exigence littéraire sans avoir le soutien d'une classe ou du moins d'une couche sociale, la Négation devient absolue à l'instant où elle cesse d'exprimer une vue extérieure sur l'objet et elle ne signifie plus que l'effort subjectif de ces jeunes mécontents pour prendre leurs distances par rapport à la classe qui les a produits et qui les soutient : effort vain, cela va de soi et qui conduit à nier *tout* au nom de rien. De fait, la condamnation des post-romantiques s'étend à la totalité du monde : elle veut le dénoncer, sous la bigarrure des apparences, comme un Néant. Mais *par rapport à quoi* ce monde qui, de toute manière, existe, peut-il être tenu pour un moindre être et finalement comme ce Néant, vanité des vanités, qui doit être son ultime secret ? Si la relation s'établit avec Dieu, qui représente la plénitude totale de l'Être, cette Négation serait concevable ; mais précisément pour cela, elle n'aurait, pour un chrétien, qu'un sens *relatif* : *par rapport* à Dieu, le monde est Néant ; mais, en soi, et dans la mesure où il a fait l'objet d'un acte créateur du Tout-Puissant, il est impossible de lui refuser une certaine réalité. Si, par contre, Dieu n'est pas en cause et si le nihilisme s'applique au monde en soi, la Négation devient absolue mais ne signifie plus rien ; or, nous le savons, ces jeunes agnostiques ne prétendent pas plus rapporter le monde à un Créateur que juger les bourgeois par les yeux de l'aristocratie réelle. L'œuvre d'art, selon eux, a donc pour but de manifester l'inconcevable. Le

Néant, finalement, ce n'est pas seulement la désagrégation de la totalité en molécules dont les mouvements sont régis du dehors par des lois d'extériorité, c'est en même temps la condamnation du mécanisme au nom de cette impossible totalité. La thèse, en effet, ne serait que l'application de la pensée bourgeoise aux synthèses menteuses de l'Histoire et de la religion. Mais si l'antithèse, renaissante, définit comme un néant (un *rien* sans unité) le mécanisme lui-même à l'instant qu'il l'anéantit, on tentera de retenir en soi ce double mouvement *arrêté* et de le donner pour la Négation du monde par lui-même. Reste que l'Art se propose une tâche irréalisable : il devra cacher l'antinomie réelle de la thèse et de l'antithèse et lui donner sa solution – purement fictive – dans la Beauté, c'est-à-dire, en ce cas, dans le culte affiché de l'apparence, de ce qui se dénonce, par soi-même, comme n'ayant pas de réalité.

De fait, ces jeunes écrivains, quand ils prétendent au survol, n'ont jamais entendu par là une activité réelle. De toute manière, nous le savons, le survol est impossible puisque nous sommes situés : mais ils le savent aussi. Ils n'ont jamais rêvé, à la manière du dogmatisme philosophique, d'acquérir par cette « distanciation » un savoir absolu sur l'Être. Et, bien qu'ils parlent volontiers d'extases mystiques, ils n'ont pas voulu l'envisager comme une transascendance réelle, comme une ascension vraie vers ce terme absolu, le Dieu des croyants. C'est que leur scientisme, triste fruit des progrès surprenants de la science, les détournait de prendre la philosophie pour une discipline rigoureuse ; ils y voyaient plutôt une auxiliaire de l'Art : le libre jeu des idées donnait une assise plus large et quelques schèmes directeurs au libre jeu de l'imagination. Et, pour le mysticisme, outre que la foi leur manquait – ce qui provenait, avant tout, de la laïcisation progressive de tous les secteurs de l'activité humaine –, ils ne pouvaient *en tout cas* épouser l'élévation du mystique : si celui-ci, en effet, traversant la nuit obscure, a le sentiment de dépouiller progressivement les déterminations mondaines de sa finitude, les passions, le langage et jusqu'à l'imagination, c'est que son entreprise n'a qu'un but : s'offrir à Dieu pour qu'Il

le pénètre et le transperce d'extase. Il ne s'agit aucunement pour lui de se pencher et de retourner son regard vers le bas pour contempler d'en haut le Néant terrestre. Le négatif n'est qu'un moyen de l'ascèse : la fin est positivité pure. Et si, tout au contraire, il revient en notre monde, c'est pour l'envisager avec le plus grand sérieux et pour y aider ses frères comme firent Jean de la Croix et Thérèse d'Avila. Au lieu que nos jeunes gens, coincés entre la négativité et le Néant, frustrés de la foi, convaincus de la vérité du scientisme mais peu séduits par ses théories austères, ne s'élèvent en fait que pour s'éloigner du monde et pouvoir l'embrasser d'une seule vue négative. Entrés dans la littérature pour fuir leurs pères et naïvement persuadés qu'on n'y pouvait traiter que de grands sentiments, ils ont vu ceux-ci disparaître et, dans leur déception, ont compris que l'art littéraire était le terrain rêvé pour la totalisation de leurs rancunes et l'assouvissement de cette haine de l'homme que les contradictions de l'Esprit objectif a fait lever en eux. Mais, puisqu'il faut s'élever sans point d'appui ni cordée et sans destination vraie, ils ne peuvent manquer de comprendre que leur ascension est fictive ou, si l'on veut, qu'ils l'entreprennent sans tenir compte de son impossibilité rigoureuse et même *contre elle.* Et, par là même, ils définissent l'imaginaire comme un recours permanent contre l'impossible.

Pour ces jeunes gens, la littérature ouvre une porte de secours : l'imaginaire étant au-delà de l'impossible mais sans consistance par soi-même, son objectivation dans l'œuvre lui donnera la consistance qui lui manque. C'est en vue de l'œuvre et grâce à elle qu'ils revendiquent leur condamnation sans recours du réel par la Négation absolue comme une négation irréelle dont la virulence vient en fait de *leur option pour l'irréalité.* En d'autres termes, la littérature s'impose à eux, au travers de l'Esprit objectif, comme n'ayant d'autre domaine que l'antiréel ou l'irréalité pure, se posant pour soi contre le monde perçu. C'est seulement de cette manière qu'ils peuvent donner une certaine efficacité aux différentes ruptures que leur imposent la situation et les déterminations de l'Esprit objectif. Au nom de l'autonomie, ils ont dû rompre avec le public, au

moment que des impératifs contraires les obligeaient à rompre avec l'homme puis avec le monde. En un mot, avec la totalité du réel. Et pourtant ils demeuraient ce qu'ils étaient : de jeunes bourgeois de la classe moyenne, pensionnés par leur famille ou exerçant un métier « libéral ». Donc, il fallait choisir : ou bien rien ne s'était produit – parce que rien ne pouvait se produire – sauf des rêves ; alors la littérature, en tant qu'elle exigeait ces ruptures, était devenue *impossible.* Ou bien le choix de l'imaginaire, dans la mesure même où il représentait la signification commune de ces conduites, était une démarche efficace et révolutionnaire. Les post-romantiques ont choisi l'imaginaire *pour pouvoir écrire.*

Mais la nécessité de ce choix représente en elle-même un élément de la névrose objective. Voyons en effet ce qu'il signifie. En premier lieu, la rupture avec le réel – qui équivaut à sa condamnation – ne peut se vivre sinon comme refus permanent d'adaptation : en lui-même et chez les autres l'artiste doit nier autant que possible les fins de l'espèce et de la société. Et, comme il n'y parvient pas toujours, il faut que ce refus soit en tout cas imaginaire. De la même manière, il est exigé de lui qu'il perde la compréhension ordinaire des objets, des actes et des paroles, dans la mesure même où la Négation absolue l'oblige à ne plus partager les fins communes. Mais cette incompréhension ne vient pas – comme chez les philosophes de la caverne platonicienne – d'une connaissance supérieure qui déclasserait d'elle-même les activités superficielles des hommes au nom de leur essence profonde et des buts essentiels de l'humanité, même pas d'une exigence de les connaître en profondeur. En dehors d'elle, il n'y a rien : elle se borne à manifester les choses dans un *estrangement* dû, justement, au refus de les intégrer dans un système réel. Il s'agit, somme toute, de vivre en état permanent de dépersonnalisation légère, tantôt ressentie pour de vrai, tantôt maintenue sous forme de *rôle.* En cet état, s'il peut être conservé par des concours extérieurs, l'écrivain doit se mettre et mettre le monde entre parenthèses : il n'intervient pas, il s'abstient ; du coup les choses perdent leur

poids de réalité et la sensation son « sérieux », c'est une manière subtile de « réaliser » la Négation absolue en réduisant l'Univers à une série d'apparitions qu'aucune praxis ne vient éprouver et qui, par leur néant d'être – c'est-à-dire l'absence totale d'un coefficient quelconque d'ustensilité ou d'adversité – s'égalent finalement à des *apparences.* Puisque l'Art exige d'être la Négation suprême, le contenu de l'œuvre sera cet univers désubstantialisé, dépouillé de son être, indiscernable de l'imaginaire. Et l'Artiste, pour obtenir la suppression de l'Être au profit de la pure apparition sans réalité, devra recevoir ses impressions *comme s'il les imaginait.* C'est ce qu'on appelle l'*attitude esthétique,* exigence rigoureuse d'une littérature qui revendique son autonomie plénière au moment où la bourgeoisie veut une littérature de classe. Dans cette attitude, l'Artiste s'irréalise pour déréaliser le monde en même temps que lui. Et comme l'Art, à travers lui, se pose pour soi et se prend pour fin, ces conduites doivent impliquer par elles-mêmes un renversement de la table commune des valeurs, c'est-à-dire que les apparences valent mieux que les réalités et qu'une apparition, en tout état de cause, est appréciée en proportion de la quantité de non-être qu'elle contient. Ainsi l'autonomie de l'Art, en 1850, ne peut s'obtenir que par la non-réalité de l'artiste et du contenu de l'œuvre en tant que celle-ci nous montre la non-réalité du monde ou la subordination de l'Être à l'apparence. Cela peut signifier qu'on applique les techniques de l'Art à détruire le réel, c'est-à-dire à le présenter dans l'œuvre tel qu'il apparaît à l'attitude esthétique. Ou, tout aussi bien, qu'on lui tourne le dos – ce qui se fera surtout à l'époque symboliste, pour choisir l'imaginaire et même pour tenter une littérature onirique. L'essentiel, sous une forme ou sous une autre, c'est la valorisation du non-être. C'est vers cette époque qu'on écrit pour restituer des civilisations englouties, pour contester la banalité quotidienne par un exotisme souvent construit de toutes pièces à Paris même ; tout est bon : ce qui n'est plus là, ce qui n'est pas là, figé dans une absence permanente, pourvu que l'on ait accès à l'objet restitué par le seul moyen de l'imagination. Ce n'est pas un hasard si la vogue de l'orientalisme se répand, si

l'on traduit les chants sacrés des Indes, si, une fois de plus, la Grèce antique fait irruption dans notre littérature – les ouvrages sur l'histoire et l'art grecs se multiplient – mais plus lointaine et plus morte qu'elle n'a jamais été. Ce qu'on désire trouver en elle, c'est le dépaysement : on la veut sauvage et inaccessible, se dérobant, au cœur même de la lecture, par son inassimilable originalité, comme une image au-delà de toutes les images, qui fait sentir le néant au cœur même de l'imagination comme la limite que l'absence et la mort lui imposent.

Ce que l'Art-Absolu – détermination objective de la littérature-à-faire – impose à ses futurs ministres c'est, au départ, la rupture avec l'Être. On ne peut écrire sans une métamorphose qui, faute de pouvoir se nommer vraiment sans se dénoncer comme névrose, s'annonce *objectivement* comme *entrée dans les ordres.* Mais la comparaison est trompeuse : l'ordre est une institution qui soutient la vocation du néophyte contre l'extérieur et souvent contre lui-même ; en outre, pour un croyant et surtout dans les époques où la foi est un lien positif entre les hommes, le jeune homme, *en quittant le monde,* moment en effet négatif, entend se tourner vers la pleine positivité de l'Être. Mais, quand la littérature se fait l'Absolu, cet absolu ne peut être qu'un absolu de négation. Ainsi les *vœux* de l'écrivain ne l'engagent qu'envers lui-même et se posent d'eux-mêmes comme pouvant toujours être révoqués : autrement dit ils ne seront irrévocables – ce qui est une nécessité – que si l'artiste est fait tel qu'il ne puisse les révoquer. De fait sa négation première ou renonciation au monde n'est soutenue par aucune communauté et, loin d'être une source d'intégration, lui révèle l'exil et la solitude comme son lot impératif ; et d'autre part cette négation ne se transforme ni en négativité – ou patient et joyeux travail de sape – ni en vestibule de la positivité (accès du néophyte aux premières vérités de la plénitude surnaturelle de l'Être vrai). Elle doit demeurer Négation radicale. Et la dignité suprême de l'œuvre – fausse positivité –, c'est qu'elle vampirise l'Être (et, primordialement, le langage), autrement dit que sa trame est et doit rester *imaginaire.* À partir de là, l'Artiste peut choisir de montrer notre monde ou un monde possible au

moyen des plus brillantes couleurs : l'impératif exige simplement que ces couleurs, d'une manière ou d'une autre, dénoncent leur propre non-être et celui de l'objet peint. En d'autres termes, l'Art-Absolu exige d'être un suicide aussitôt suivi de génocide. Et l'ensemble de ces opérations – l'une subjective, l'autre objective – ne peut être qu'*imaginaire*. L'Art-Absolu exige l'*entrée-en-littérature* comme, à certaines époques et dans certains milieux, *on entrait en religion.* Mais ces conduites étant pour l'écrivain purement fictives, on pourrait les appeler son *entrée-en-imaginarité.* L'Esprit objectif exige de lui qu'il choisisse l'irréalité comme refus rigoureux du réel (qu'il peindra, s'il le veut, ensuite mais comme réel refusé), mais cette option *étant elle-même imaginaire,* sa précarité est évidente à l'auteur lui-même et le dénonce comme traître possible en permanence à l'Art, c'est-à-dire à soi-même *à moins* qu'elle n'ait la consistance et l'irréductibilité d'une névrose, c'est-à-dire d'une option subie. Bien entendu la névrose comme *solution,* c'est-à-dire comme unique soutien possible du vœu d'irréalité, n'est pas imposée par les impératifs de 1850 : ceux-ci réclament simplement que l'Artiste devienne *l'autre que l'homme* et qu'il atteigne cet état par une ascèse et qu'il s'y tienne. Mais la névrose s'esquisse, dans cette impossibilité née d'exigences contradictoires, comme une solution possible. Ce qui revient à cette suggestion fascinante : faisons comme si toutes ces difficultés insurmontables étaient résolues ; partons même de cette solution, laissons à nos corps le soin de la trouver et de la vivre ; écrivons *par-delà* les convulsions négatives de notre guenille.

2. *L'Absolu comme au-delà de l'échec.*

Ce profil inquiétant de la suggestion névrotique, qui se laisse entrevoir derrière les contradictions de l'Esprit objectif, il fascinera d'autant plus, en chacun, qu'il se définit comme la sublimation de l'échec et que, en tant que tel, le futur auteur le connaît *déjà* comme un état de fait à assumer et comme un

impératif radical. En d'autres termes, l'entrée en littérature suppose l'*échec réel de l'auteur* – c'est-à-dire qu'elle entérine la rupture du nouvel auteur et de son public réel –, l'*échec de l'homme* – premier vœu d'imaginarité dont le stimulant objectif est l'échec de l'aristocratie présenté par le romantisme comme son essence – et l'*échec de l'œuvre elle-même,* non point au sens que son auteur l'aurait manquée mais bien plutôt en ceci que la littérature-impossibilité ne peut se manifester comme telle qu'à travers des œuvres qui la contestent dans son être en tant qu'elles se contestent dans leur singularité. Nous allons voir comment ce triple échec ne peut se réaliser que par une situation névrotique.

A. L'ÉCHEC DE L'ARTISTE.

L'échec de l'Artiste, à ce premier niveau, ne signifie pas encore l'impossibilité de se définir par un chef-d'œuvre. Il s'agit plutôt d'une déception préalable : enfant, adolescent, le futur auteur a été incliné vers la littérature-à-faire par la littérature-faite qui, par le choix d'œuvres qu'elle imposait, s'indiquait à la fois comme un calvaire et comme une marche triomphale, les deux notions, pour une fois, ne s'excluant pas l'une l'autre. Le poète fait un bon usage de sa souffrance personnelle : il *la donne* et le public la lui rend comme *détermination éternelle de l'Esprit objectif* ; cette bonne douleur saisit par sa singularité universelle ; c'est ce qui permettra de la rendre aux générations suivantes comme universalité singulière, c'est-à-dire comme cadre à intérioriser de leur affectivité. Quant à l'auteur, ces jeunes gens comprenaient qu'il devenait peu à peu lui aussi une détermination du pratico-inerte, la mort se présentant comme l'achèvement du processus, et que sa gloire résidait dans cette intégration rigoureuse que la société lui réservait, en produisant des livres sur sa vie et sur ses œuvres, de manière à le changer, lui aussi, en une idée matérielle, détermination permanente et impérative pour l'acculturation des nouveaux venus. Mais, dans le moment même où la littérature-faite lui indiquait ce chemin royal de la gloire, cet enterrement commencé dès la petite enfance, avec la chance pour le glorieux auteur d'entendre, à tous les carrefours, des oraisons funèbres prononcées de son

vivant, le pauvre garçon est mis en présence d'une exigence née de la conjoncture : rompre avec tout public. Bien sûr, il peut rêver que l'enterrement sera différé, qu'on l'ensevelira à la sauvette mais que ses petits-neveux exhumeront ses cendres pour les transporter au Panthéon. Mais, à la même époque, ces jeunes bourgeois, écœurés du triomphe de leur classe mais trop pénétrés de son idéologie pour espérer son remplacement par une société sans classes – donc sans propriété individuelle –, sont induits à voir le temps social comme un processus involutif : il y a eu l'âge d'or – cette merveilleuse Antiquité – puis l'âge d'airain ; nous abordons l'âge de fer-blanc. Comment espérer d'une humanité de jour en jour plus dégradée qu'elle soit plus tard mieux capable de rendre hommage aux chefs-d'œuvre qu'elle a méconnus quand elle était moins misérable ? Cette contradiction fait qu'ils écrivent pour la gloire en sachant qu'ils ne l'auront ni posthume ni de leur vivant. *Mériter* la gloire littéraire, en 1850, c'est écrire de telle manière qu'elle se refuse *a priori* et pour toujours. Il va de soi que deux issues se proposent : l'une, c'est la compromission. Rejetée par principe, elle se retrouve en fait, peu ou prou, chez tous : on ne transigera pas sur l'œuvre mais si, contre toute attente, elle suscite des échos, on s'en contentera sans le dire. L'autre, qui est l'intransigeance même, c'est la névrose : la gloire est, comme l'œuvre, une *réalité* imaginaire. À quoi la rattacher ? Chacun est libre d'en décider. Mais, seule, cette deuxième solution peut cacher à l'artiste cette contradiction *in adjecto* : il écrit pour s'arracher à sa classe, objet de son mépris radical, et c'est à elle – directement ou indirectement – qu'il demande de donner ce statut social, la gloire, à cet arrachement.

Ces remarques s'appliquent pareillement à son projet permanent de *déclassement.* C'est qu'il s'agit, à peu de chose près, de la même contradiction. D'abord, nous le savons, en cette période où la bourgeoisie triomphe, il écrit à la fois pour créer une aristocratie nouvelle dont il fait évidemment partie et qui se définit par ses œuvres et, tout à la fois, conscient de ce qu'une classe réelle repose

sur la division du travail social, régie par les instruments de la production et institutionnalisée, il comprend qu'il n'a pas les moyens de s'imposer comme aristocrate. Et l'autre impératif qui le désigne en tant qu'écrivain lui commande alors de s'arracher à l'humanité entière par l'œuvre qui dénonce le réel au nom de l'irréalité. Pour ne pouvoir renoncer ni à l'une ni à l'autre de ces déterminations, mortes exigences qui s'imposent à travers la lecture, il se pense contradictoirement comme clerc médiéval (c'est-à-dire comme membre de la classe supérieure, au moins en apparence, puisqu'elle possédait alors des biens immenses, une partie du pouvoir temporel et qu'elle imposait à toutes les classes sa propre idéologie), ce qui n'a point de sens – pour toutes les raisons économiques, sociales, historiques qu'on peut concevoir – *ou bien* comme un chevalier du Non-Être, comme un baron de la Non-Humanité, ce qui se détruit de soi-même puisqu'il faudrait, en ce cas, admettre qu'il réalise pleinement en lui la nature humaine à l'instant où il est parvenu à se défaire radicalement de son appartenance au genre humain. Dira-t-on qu'il échappe aux antinomies s'il se borne à poser la supériorité du Néant sur l'Être et de l'Inhumain sur l'Homme ? De fait, il y rêve, et c'est vers ce temps qu'apparaît, prudente et voilée, fruste surtout, la notion de Surhomme dont on sait les avatars ultérieurs. Mais cette supériorité même n'est pas vraiment concevable : le Surhomme, tel qu'on l'imaginera à la fin du siècle, a du moins cette cohérence logique qu'il poursuit l'entreprise humaine dans ce qu'elle a de plus général : il reste comme elle *praxis* et s'assigne pour but le dépassement dialectique de soi-même et de la situation. Mais, si la première ébauche de surhumanité doit définir simplement les gens qui mettent en eux (et hors d'eux) la nature humaine entre parenthèses et dont le but est d'ordonner l'irréel comme Négation absolue de la réalité, aucune comparaison n'est possible entre eux et la société réelle absorbée dans sa praxis. Ni supérieurs ni inférieurs : *autres.* Pourtant il leur est impossible, à ces artistes reniés par leur public, de *tenir* dans la solitude et l'obscurité s'ils ne sentent cet échec et cet exil – exigences *a priori* de l'Art – comme la source de leur

fondamentale supériorité. Ils ne sortiront point du tourniquet et passeront de l'une à l'autre conception sans jamais se satisfaire d'aucune.

D'autant que cette supériorité reste *onirique* et que leur réalité sociale est parfaitement définie par leur classe d'origine, leur statut économique et politique, leurs mœurs et même – nous le verrons bientôt – par l'idéologie dominante. Ils appartiennent en effet pour la plupart à cette couche des classes moyennes qu'on appelle à l'époque les « capacités ». Leurs parents, leurs amis exercent pour la plupart des professions libérales ; vivant sur une portion congrue de la plus-value, ces bourgeois « éclairés » voudraient accéder à la haute propriété – bien qu'ils fassent, quelles que soient leurs responsabilités, partie du *salariat,* en ce sens qu'on rémunère leurs services par un « traitement » fixé d'avance ou par des « honoraires » également définis au départ – en participant au pouvoir politique. Rien de plus clair sous la monarchie de Juillet puisque ce pouvoir appartient aux nantis et qu'il sert exclusivement, sous les dehors du libéralisme, à accroître leur fortune. Pour les « capacités », c'est un cercle vicieux : il faut le pouvoir pour devenir riche, il faut être riche pour exercer le pouvoir. Bref, la revendication de cette bourgeoisie moyenne, c'est qu'on abaisse le cens de deux cents à cent francs. Nous sommes loin, comme on voit, du suffrage universel. Ces gens d'ordre ont horreur de la subversion, ils ont appris, au début des années 30, l'existence d'une canaille laborieuse et se refusent à témoigner trop vivement leur mécontentement, de peur que cette canaille en prenne prétexte pour ébranler les bases de la société. Ils n'ont pas compris, d'ailleurs, que la possession du capital fait des banquiers et des fabricants une classe distincte de la leur ; ils s'imaginent qu'il n'y a plus de privilèges – sauf en politique – et que les mieux nantis, leurs frères de classe, sont simplement les plus chanceux. Contre ce hasard aveugle qui favorise, selon eux, des individus sans mérite, ils font valoir leur culture et leurs connaissances de spécialistes ; c'est la base même de leurs exigences : ce sont les clartés dont ils disposent qui – pour le bien de la société entière – les rendent aptes à gouverner. Guillemin dit assez

justement que « leur petite Fronde n'est pas sans rappeler celle des Parlements sous Louis XV et Louis XVI ». Combien sont-ils ? Les mâles adultes – ceux qui voteraient si le cens était diminué de moitié – sont, à tout casser, deux cent mille. Avec leurs femmes et leurs enfants, nous aurons peut-être huit cent mille âmes et peut-être un million. Les chevaliers de la Négation appartiennent à cette mini-classe : un trentième de la France. Ils en ont la culture, les mœurs, et le mécontentement. La preuve en est qu'ils retourneront celui-ci contre les classes travailleuses sous la troisième République ; Flaubert dira : « Je vaux bien vingt électeurs de Croisset », parce que son père, sous Charles X ou sous Louis-Philippe, donnait – plus discrètement – à entendre que ses *capacités* de médecin faisaient de lui l'égal d'au moins vingt hobereaux presque analphabètes et titrés. Ce qui frappe, chez eux, c'est donc que la revendication première, à partir de laquelle ils se voudront artistes, a pour origine l'insatisfaction générale de leur classe. Ils ont pour la haute banque et pour le haut négoce un respectueux mépris parce que leurs pères, les « éclairés », éprouvaient dès avant 1830 le même mépris dans le même respect. Ces sentiments prennent naissance en eux parce qu'ils ont acquis la culture paternelle – qu'elle soit ou non modifiée par le choix d'une spécialisation nouvelle. En d'autres termes, c'est la culture acquise qui se transforme, chez eux, en Négation radicale parce qu'elle prend conscience de sa dépendance à l'instant qu'elle s'affirme dans son universalité. Évidemment, leur choix d'écrire déborde le mécontentement de leur classe : loin de réclamer, en ce temps, des droits politiques, ils condamnent ces vaines agitations – comme tous les agissements humains – et leur opposent délibérément la littérature, comme entreprise rigoureuse de *dépolitisation.* Par là, ils refusent, au départ, le meilleur public – leur classe – en déclarant tout net qu'ils n'en serviront pas les entreprises et ne se feront point les Voltaire de la petite bourgeoisie pour guerroyer contre la grande. Ils démoliront les puissants par l'analyse mais ni plus ni moins que les faibles et que les défavorisés : de fait, l'activité analytique, définie à la lumière de cette totalité morte, l'homme romantique au sein de la Création, n'a plus pour

but de détruire les privilèges mais de montrer, par l'atomisme psychosocial et la réduction systématique des grands sentiments à des mobiles intéressés, que le genre humain, qu'il soit obscur ou éclairé, est fait partout de la même trame, c'est-à-dire du Néant. Du reste, pour étudier le fonctionnement de la société bourgeoise, il faudrait beaucoup plus que la Raison analytique et, dans une certaine mesure, ces nouveaux littérateurs sont demeurés au stade de la Négation pure, faute d'avoir eu l'usage d'une autre Raison, c'est-à-dire d'un autre instrument. N'empêche : bien que le choix de l'apolitisme et du déclassement imaginaire ait été, en chacun d'eux, déterminé par les singularités de son enfance, il n'en est pas moins vrai qu'il particularise le mécontentement des capables et le porte à l'extrême ; la supériorité de la culture est vécue par leurs pères et leurs frères comme négativité dans la mesure où elle conteste un ordre social qui ne la reconnaît pas ; chez les jeunes chevaliers du Néant, cette supériorité devient suprématie ; ils ne réclament point qu'on la reconnaisse par des avantages octroyés : ils l'affirment comme un Absolu incontestable qu'ils fondent sur l'anéantissement du genre humain ; c'est un autre choix : on se donne déjà par le rêve à ce que les autres veulent conquérir par la négativité pratique ; mais ce choix – en lui-même névrotique – est l'expression directe de la revendication de classe qu'il prétend ignorer. L'apolitisme et l'irréalisation paraissent les chemins les plus courts pour réaliser la culture comme ensemble de normes imprescriptibles et supérieures à tout, même au genre humain qui la produit. En sorte que, dans le moment même où ils paraissent lui tourner le dos, ces jeunes gens sont la proie de cette négativité originale qui tourmente la couche sociale dont ils sont issus et, par là, s'affirment dans leur être de classe par le mouvement même qui prétend les déclasser. Désir obscur et irréalisable, c'est la petite-bourgeoisie des capables qu'ils tentent d'élever en leur personne au-dessus du grand Capital comme l'aristocratie de l'universel, c'est-à-dire du Non-Être. Ainsi ne faut-il point dire qu'ils se désintéressent de cette lutte de classes mais qu'ils la transposent et la poursuivent par d'autres procédés. D'autant plus rivés

aux classes moyennes qu'ils croient en sortir, s'ils atteignent à la gloire souhaitée – et qui reste pour l'heure inaccessible par les raisons que nous avons dites –, leur triomphe rejaillira sur elles et, sans rien changer aux contradictions infrastructurelles, favorisera leur prise de conscience et leur émancipation. Sur tout cela, nous reviendrons : l'histoire de ces hommes et leur destin ne peuvent se comprendre que par l'évolution des classes moyennes. Cela nous permettra, dans notre dernier volume, d'aborder ce problème difficile, jamais traité : quel est l'*être-de-classe* d'un écrivain né au milieu des capacités et qui produit *Madame Bovary* ? Pour l'instant, il suffit de noter cette contradiction nouvelle : l'écrivain du Néant se fait bourgeois, en exprimant à sa manière le point de vue de son milieu d'origine quand il croit s'en être radicalement détaché.

Cela ne suffit pas, d'ailleurs : il faut qu'il en remette et nous avons vu qu'il ne peut, à l'heure du public introuvable, nier le bourgeois qu'en s'embourgeoisant. Il n'écrit pas pour être lu ; nous le savons : donc il faut s'assurer l'indépendance. Ce seront des rentes ou un métier. Mais ces revenus ou ce gagne-pain ne l'élèveront pas, cela va de soi, jusqu'au niveau des ploutocrates qui gouvernent. Ils l'enfoncent au contraire dans la petite-bourgeoisie. Un peu plus tard, au temps de Villiers de L'Isle-Adam, le même courant littéraire produira des artistes plus radicaux qui marqueront leur aristocratie de Négation par là misère assumée, c'est-à-dire en refusant de rien faire en ce monde bourgeois si ce n'est des œuvres d'autant plus pures qu'elles ne devront être jamais lues. Mais cette réaction – d'ailleurs parfaitement conséquente – est assez étrangère à la première génération des post-romantiques. Pour ceux-ci, la misère peut être le « lait des forts » mais il est préférable de l'éviter : l'œuvre sera d'autant plus pure et plus désintéressée qu'on a d'autres ressources pour vivre. Mieux : il est de son essence de *n'être pas une marchandise.* Le meilleur moyen de le marquer est donc de *ne pas la vendre* ou, tout au moins, de ne pas la faire pour la vendre. Si quelque éditeur la publie, c'est son affaire mais l'auteur n'y doit pas compter : sans lecteurs, il s'affirme aristocrate par son refus de la littérature de consommation.

Pour n'être plus un *don,* l'œuvre a gardé du moins, de l'époque romantique, ce caractère de gratuité lié alors à la générosité et qui marque, à présent, la liberté de son créateur. Ou, plus exactement, l'œuvre *en elle-même* supprime à la fois et résorbe en elle l'auteur et le lecteur : la littérature étant duelle, on ne peut supprimer l'un des termes sans que l'autre disparaisse ; ainsi le livre se dresse, non écrit, non lu, substantification de la culture, comme une colonne dans le désert, sous le ciel muet où se cache peut-être l'unique lecteur valable. Mais, *par rapport à l'écrivain* et *pendant que celui-ci l'écrit,* il apparaît comme le produit et l'objectivation d'un *acte gratuit* qu'on pourrait comprendre – ou presque – au sens que Gide lui donnera plus tard[4]. Cette gratuité est capitale pour le post-romantique : c'est le fondement même de son aristocratie ; écrivant *pour rien* et *pour personne,* il dément, par sa libre activité qui n'a d'autre but qu'elle-même, les maximes de l'utilitarisme (« on n'a rien pour rien », « nul ne fait rien pour rien », etc.) et, du même coup, manifeste son essence qui est, par principe, non bourgeoise puisque le bourgeois se définit par la recherche de l'intérêt.

La conséquence, nous le savons, c'est l'embourgeoisement nécessaire de l'écrivain : il faut vivre ; il vivra petitement. Non point, certes, comme les mieux payés de sa classe (à moins de circonstances exceptionnelles) : il faudrait pour cela qu'il eût de l'ambition sociale et qu'il se donnât tout entier à un travail lucratif. Mais, souvent, d'un gagne-pain maigrement rémunéré : il sera bureaucrate, fonctionnaire, professeur dans une institution privée. Cependant, son dégoût des « basses classes », en l'écartant de la « bohème » qui n'est à ses yeux – comme, plus tard, aux yeux de Barrès – qu'un prolétariat intellectuel, l'oblige à conserver, même dans la demi-gêne, les *dehors* : il soigne sa tenue, cherche à loger décemment en économisant, s'il le faut, sur la nourriture ; il compense par la dignité de son maintien – poussée quelquefois jusqu'à la pompe – la petitesse de ses moyens. Ainsi, non seulement son salaire mais les options caractéristiques de son budget le définissent comme un petit-bourgeois ou, si l'on veut, le situent concrètement dans une couche inférieure des classes

moyennes : au contraire des classes travailleuses, les options typiques de la bourgeoisie, à l'époque, sacrifient l'alimentation – ce besoin vulgaire – aux dépenses de caractère *social,* c'est-à-dire au *paraître.* À ce niveau des classes moyennes, les rapports sont avant tout de politesse et de cérémonie – n'étant directement conditionnés ni par le travail manuel qui s'exerce en général sur la matière inanimée ni par la recherche du profit ; ainsi, quand l'écrivain soigne sa mise et son maintien, il ne fait rien d'autre que ce qu'exige de lui son employeur (directeur d'institution privée, etc.), son chef (c'est-à-dire, s'il est fonctionnaire, son supérieur immédiat) ou sa clientèle (s'il donne des leçons particulières). Ce qui l'oblige à vivre pleinement sa condition bourgeoise dans tous les détails de la vie quotidienne et, pour éviter des frictions inutiles, à exécuter avec une déférence docile les ordres d'employeurs ou de fonctionnaires qui, eux, se savent et se veulent bourgeois et qui le considèrent en fonction de son salaire et de son travail. La contradiction vient ici de ce qu'il prend pour un *rôle* ce qui résulte inévitablement de son être-de-classe. Il rogne sur les dépenses alimentaires, pense-t-il, par austérité d'artiste, pour réduire au minimum son appartenance à la grande entreprise sociale qui est de survivre ; sur ce point, il est contraint de partager les plus grossières des fins humaines mais il ne fera que le nécessaire, jamais plus. Ainsi vit-il comme *choix d'artiste* les restrictions imposées par son être-de-classe. Et, pareillement, la politesse cérémonieuse, la déférence réservée que tous les employés subalternes sont tenus d'observer en face des supérieurs, il les saisit en lui-même comme la contestation de l'ordre social : par l'obéissance dans la réserve, il croit *tenir à distance* les représentants de la société bourgeoise, il ressemble au chrétien qui, pour mieux se consacrer à Dieu, rend à César ce qui appartient à César. À ceci près que Dieu, au moins à titre de lien sacré de ces premières communautés, avait une pleine positivité. Au lieu que l'Art-Absolu n'est que négation. En d'autres termes, leur vie est en tout point semblable à celle des petits-bourgeois de la même couche sociale, parce qu'elle est conditionnée par les mêmes déterminations objectives. Reste, bien sûr, qu'elle

s'en distingue par cette activité passionnée et profondément solitaire : écrire. Écrire pour l'Art, pour Dieu, pour soi, pour rien, contre tous. Mais loin de se considérer – sauf à de rares moments de lucidité désolée – comme des petits-bourgeois qui écrivent (ce qui ne va pas, certes, sans soulever des questions d'une extrême complexité sur lesquelles nous reviendrons dans le prochain tome de cet ouvrage) et, de ce fait, exercent une activité qui, en 1850, se trouve être le propre de leur classe en tant qu'elle comprend en elle les « capacités », ils se prennent pour des aristocrates (ou des surhommes) qui se sont faits petits-bourgeois pour écrire. D'une certaine manière, cette illusion comprend des éléments de vérité : il est *vrai* qu'ils se définissent avant tout *comme individus* par le choix d'écrire, c'est-à-dire par l'intériorisation de la culture des « capables » sous forme de littérature-faite projetant dans l'avenir les impératifs de la littérature-à-faire. Mais ce choix, précisément parce qu'il est, sous l'action de circonstances variables, une spécification des grandes options possibles de leur classe – en *ce* temps, au terme de *cette* histoire et dans *cette* conjoncture –, loin de les élever au-dessus d'elle ne fait que confirmer leur ancrage. Il n'est pas jusqu'à la *gratuité* de l'œuvre entreprise qui ne trouve son fondement dans une certaine *exis* des couches « éclairées » : depuis plusieurs siècles, la bourgeoisie, certes, réclame cette « littérature de classe » qu'ils sont bien décidés à ne pas lui donner ; c'est dans la mesure où cette classe montante trouve sa particularité dans les obstacles que l'aristocratie lui oppose et dans les faveurs intermittentes que lui dispense un pouvoir royal bien décidé à maintenir un équilibre social qui profite à la royauté ; mais, dans le même temps, elle se prend pour la classe universelle et constate fièrement qu'elle engendre, seule ou presque seule, des fils qui sont les spécialistes de l'universalité. Aussi, bien que cet universalisme soit lui-même une arme et bien que ses relations avec la Science, le Droit et l'Art soient fondamentalement pratiques, elle se doit d'assimiler sa propre culture en tant qu'elle lui reflète son universalité de classe et qu'elle se donne à la fois pour sa propre pensée et pour la pensée humaine. En conséquence de quoi son attitude

affichée et, dans une certaine mesure, réelle envers l'ensemble culturel est la curiosité désintéressée. Disons simplement que ce désintéressement s'explique lui-même comme une forme de l'intérêt puisque cette classe, en étudiant l'homme et la Nature, vise à prendre conscience d'elle-même et à *mériter,* en tant que source de tout savoir et de toute création de l'Art, le pouvoir politique qu'on lui refuse encore. N'importe ; la tradition est précise, en 1840, elle remonte, par-delà les siècles classiques, jusqu'à la Renaissance et, par l'influence italienne, plus haut encore, jusqu'au XIV^e^ siècle florentin : bien qu'elle puisse comporter des applications pratiques, la culture, prise comme un tout, ne sert aucun intérêt ; on l'apprend ou on l'enrichit *pour elle-même,* pour connaître les hommes et pour se connaître soi-même, c'est-à-dire finalement pour être – au-delà des distinctions sociales – pleinement homme, c'est-à-dire universel en tant que bourgeois. Cette tradition se nomme l'humanisme et les « capacités » avant toute spécialisation se doivent de « faire leurs humanités ». Ainsi la gratuité de l'activité littéraire – bien qu'elle soit conditionnée par un impératif aristocratique et qu'elle soit une dégradation de la générosité romantique – trouve le fondement véritable de sa possibilité dans le désintéressement humaniste qu'elle ne fait que pousser à l'extrême, jusqu'au moment où, au nom de l'œuvre, il se tourne contre l'homme lui-même.

On aura déjà compris que les nouveaux écrivains ont tout intérêt à nier ce désintéressement qui leur a permis de concevoir l'Art se posant pour soi sur la mort de l'homme. Il sera donc entendu que le bourgeois, en tout cas, se définit par l'action, qui n'a d'autre mobile que l'intérêt. La généralisation est facile : on étendra la définition à l'*homme de ce temps* et parfois à la nature humaine. Ainsi l'artiste devra prendre le désintéressement que ses pères lui ont inculqué comme une attitude anti-humaine ou surhumaine alors que, bien évidemment, une classe en expansion, qui prétend consacrer une partie de son temps à l'activité culturelle, en dehors de tout intérêt, se trouve nécessairement amenée à produire en son sein des spécialistes de l'activité désintéressée. La contradiction vient ici

de ce que l'écrivain, pour affirmer à la fois son aristocratie et l'autonomie de l'Art-Absolu, doit couper tous ses liens avec sa propre classe et s'épuiser à se cacher les conditionnements sociaux qui lui ont permis de se faire ce qu'il est.

L'aspect névrotique de cette attitude saute aux yeux : écrire, pour ces jeunes gens, ce ne peut être simplement produire une œuvre, c'est *jouer un rôle*. Et, certes, un écrivain, quelle que soit l'époque, s'il veut se récupérer dans son être – c'est-à-dire s'il se prend au sérieux –, est contraint, si grand soit-il par ailleurs, de jouer le rôle de l'écrivain. Mais, en général, ces comédies sont des épiphénomènes : elles se jouent dans les salons, dans les Académies, plus rarement dans l'intimité et, surtout, l'auteur n'en a nul besoin pour écrire son œuvre – pas plus qu'un médecin, pour guérir son malade, n'a besoin de jouer le rôle du médecin[5]. On peut dire même, à l'ordinaire, que si quelque complaisance à son image de créateur se laisse voir dans le livre qu'il vient d'écrire, l'ouvrage en sera partiellement gâté. Dans le cas des post-romantiques, les impératifs contradictoires de la littérature-à-faire sont d'une telle nature que leur seul moyen de produire une œuvre est de jouer en permanence le rôle de l'écrivain. De fait, ils ne feront rien s'ils n'opposent l'autonomie absolue de l'Art aux passions intéressées de l'homme. C'est prétendre que l'homme, tel qu'il est, n'est pas capable d'écrire. Ainsi, comme ils vivent au sein de leur classe et de la même vie que leurs voisins, ils n'écriront point eux-mêmes s'ils ne s'élèvent en permanence au-dessus de ce qu'ils croient la « nature humaine » et s'ils ne s'établissent, contre leur condition réelle que définissent leur salaire, leur emploi, leurs mœurs et leurs relations humaines, dans une aristocratie qui n'est reconnue par personne. Et puisque l'objectif de leur littérature, c'est d'établir son autonomie par Négation absolue du monde avec l'espèce humaine qu'il contient, ils ne peuvent même concevoir leur sujet sans se constituer eux-mêmes dans leur vie quotidienne comme de pures consciences de survol, extérieures au monde et à la nature humaine. Entendons par là qu'il ne leur suffirait pas que cette métamorphose se produisît dans la solitude nocturne, quand ils prennent

enfin la plume : ils ne retrouveraient alors que la pure Négation abstraite et vide qui n'est point l'œuvre elle-même mais plutôt son sens et son unité ; s'ils veulent remplir cette exigence vide par le tumulte de bruits et de couleurs qui constituera la trame de leur ouvrage et s'y manifestera comme ce qui doit s'y totaliser par son abolition, il faut qu'ils se placent du matin au soir devant leur vie quotidienne et l'envisagent comme pouvant fournir un contenu à l'œuvre : non pas en tant qu'ils y baignent et qu'elle suscite en eux des affections et des actes mais, tout au contraire, en tant qu'ils n'y participent pas du tout, comme si c'était *un autre,* un homme qui la vivait à leur place et comme si, la contemplant du point de vue de la mort, ils en découvraient le néant. Il s'agit pour eux – on l'a compris – de garder tout le jour l'attitude esthétique afin de redevenir des artistes *en acte* à la nuit. Mais cette attitude – qu'on adopte sans peine dans l'inaction totale et qui est celle du touriste devant un paysage auquel aucun lien de travail ne l'attache – devient pratiquement *impossible* dans le moment où l'on est engagé dans des relations humaines ou dans une entreprise. C'est qu'elle implique, en effet, la déréalisation des objets perçus et leur réduction à de simples apparences alors que, dans le même temps, l'activité découvre la réalité irréductible du champ pratique. L'écrivain doit donc, à l'époque, dans sa famille, au bureau, dans la rue *s'engager et se dégager simultanément* et, comme cela ne se peut faire pour de vrai, il faut qu'il se résolve à *jouer* l'une des deux attitudes. Il lui arrivera, sans doute, de faire semblant d'écouter ou d'agir et de mener sa vie comme on interprète un rôle, pour donner toute sa réalité au seul regard intime de la réflexion. En ce cas, c'est la vie qui est un rêve et la vérité réside dans le quiétisme glacé de la conscience qui la contemple. Mais l'urgence des tâches pratiques, leur difficulté, la complexité des relations humaines, les dégoûts essuyés pendant les heures de travail, l'agressivité d'un chef, la cabale des subordonnés, tout, enfin, ce qui met en péril le chevalier du Néant dans sa dignité de petit-bourgeois, il faut y faire face sans cesse et cela ne laisse guère le temps de souffler ou de retirer ses billes : l'écrivain est *réellement* ce travailleur

humilié par une rebuffade, cet employé qui craint de perdre sa place, cet amoureux transi. L'humiliation, l'inquiétude, les peines d'amour sont *vraies,* dessinent le *vrai* caractère d'un petit-bourgeois singulier, expriment *vraiment* le mouvement général de sa classe – revendications, luttes, idéologie et système de valeurs – et l'histoire singulière de sa vie. Du coup, sa *réalité* est humaine : l'écrivain disparaît, reste un homme en colère ou apeuré – qui, par définition, ne peut être Artiste. La seule solution, pour garder à la fonction d'écrire sa continuité, c'est de jouer pour soi-même, pour soi seul, l'indifférence sublime de l'artiste : on flanque le bourgeois trop humain d'un double imaginaire dont les traits principaux sont l'être-hors-du-monde, la solitude, la non-qualification et l'amour de la Beauté conçue comme totalité-abolition. Bref le jeune post-romantique *s'irréalise en artiste* : cela veut dire qu'il reçoit tous les coups, qu'il saigne, qu'il souffre de tout, même des piqûres de son amour-propre et qu'il fait semblant de n'être point atteint. Encore faut-il un peu de loisir pour tenir ce rôle : il n'y parvient tout à fait que si la pression du réel s'est un peu relâchée. Quand cela n'est point possible et que l'événement le bouscule, reste la reconstruction rétrospective ; il peut truquer son souvenir en prétendant qu'une certaine offense ne l'a pas même ému : en ce cas l'irréalisation porte sur un fait de mémoire ; il a tout aussi bien licence de reconnaître que l'affront l'a pris au dépourvu et trop affecté sur l'instant mais qu'il s'en moque aujourd'hui et ne fait que goûter la scène évoquée « en artiste » : en ce cas, c'est la réflexion elle-même qui s'irréalise. De toute manière, en 1850 comme à toutes les époques, l'Art définit son Artiste : il lui assigne un objectif fondamental, une fonction, une place. Le malheur pour les jeunes élus, c'est qu'il y a, en ce temps, contradiction entre le superbe programme qu'on leur impose, en exigeant d'eux ce survol qui les arrache à l'espèce, et la nécessité où ils se trouvent, pour l'accomplir, de s'enfoncer plus encore dans leur classe et d'adhérer complètement à leur condition « petite-bourgeoise ». Nul doute, pourtant : si l'on veut écrire, c'est *cette* littérature-là qu'il faut faire ; et réciproquement, l'Art de 1850 ne peut être

fait que par *ces* Artistes. Il n'y a qu'un ennui : c'est que l'Aristocratie du Néant n'existe pas et ne peut exister. Et, dans le même moment, le recrutement se fait dans les classes moyennes. Ces jeunes gens, à peine sortis des rangs, comprennent l'échec originel de leur génération littéraire : le déclassement, la déshumanisation, le survol, l'impassibilité, conditions préalables à leur activité, *ne sont pas réalisables.* Pourtant l'Art est à faire et doit être fait *par eux.* Ils ne connaîtront pas la Gloire puisqu'on ne les lira pas et que d'ailleurs, si même elle leur venait, par malentendu ou compromissions, elle serait puante et souillée par l'infamie des lecteurs qui la dispenseraient. Pourtant ils ont l'obligation de créer des œuvres immortelles. Ils n'auront point l'Argent qui facilite les déclassements et permet à l'artiste de conserver en permanence l'attitude esthétique. Pourtant la vraie solitude et les loisirs qu'il procure sont indispensables à qui veut témoigner dans ses livres de la Négation absolue. Ils ne remplaceront pas la défunte aristocratie : ceux qui ne les lisent pas – c'est-à-dire tous les Français – ne peuvent voir en eux que des bourgeois de la classe moyenne, vivant d'un revenu modeste ou d'un petit emploi. Pourtant ils ont le devoir de s'élever au-dessus de la bourgeoisie, maîtresse du monde, et de lui faire honte de sa quête mesquine du profit en produisant ce luxe inouï qu'aucune noblesse n'a pu créer par elle-même, un chef-d'œuvre, splendeur gratuite et parfaitement inutile. Tel est le premier obstacle, insurmontable ; tel est leur premier échec. Mais, du même coup, la première structure objective de la névrose apparaît au delà de ces antinomies comme une solution par l'irrationnel. Il faut imaginer, bien sûr, que les nouveaux venus se jettent dans la littérature avec une passion d'autant plus folle qu'ils l'ont choisie comme leur seule issue. Ils n'y renonceront pas. Plus exactement, son appel, en ce milieu du siècle, a une résonance si extraordinaire, il exige et promet de telles merveilles qu'on peut, certes, ne pas l'entendre mais qu'on n'a point, si on l'entend, le pouvoir de s'y dérober : ne s'agit-il pas de *créer* le Néant à partir d'un chaos incréé ? Puisqu'ils persévèrent, ces élus, la difficulté doit être tournée : à défaut *d'être* Artiste – ce qui est réclamé pour produire

l'œuvre d'Art[6] –, on peut utiliser ce stratagème baptisé *faire comme si.* En principe, l'expédient n'est pas même déraisonnable ; on l'utilise dans l'enseignement des sciences et parfois même dans la recherche : « Faisons comme si le problème était résolu. » Mais, en ce cas, il s'agit simplement de laisser provisoirement de côté une détermination objective pour aller de l'avant sans perdre de vue qu'on l'a omise et dans l'intention d'y revenir ensuite avec des connaissances nouvelles. Le « faire comme si » qui se propose aux jeunes littérateurs de 1850 est autrement grave car il porte sur eux-mêmes : puisqu'il faut être aristocrate et superbe, survoler glorieusement le monde pour être Artiste et créer selon les règles de *cet* Art, *faisons comme si nous l'étions.* Jouons la folle libéralité du noble, la méditation cosmique du brahmane, la témérité calme du génie déjà couronné par la gloire ; abordons l'Art-Absolu en surhommes imaginaires, concevons, exécutons l'œuvre à partir de notre grandeur fictive, ayons pour de vrai les exigences qui correspondent à nos fausses capacités : peut-être le *Livre* naîtra-t-il au terme de cette comédie, précisément parce que nous avons eu l'audace, en faisant exprès de nous prendre pour d'*autres,* de réclamer de nous d'incroyables prodiges – ce que, dans notre bon sens, nous n'aurions jamais osé ; peut-être parce qu'il y a, dans le vide infini qui est en nous, des réponses à toutes les exigences et qu'il suffit de trouver le courage de le solliciter. Tel est le procédé que suggère l'Esprit objectif. Il faut noter que l'élément névrotique ne réside pas dans la comédie elle-même mais dans la croyance de l'acteur à son personnage. De fait, à supposer qu'elle soit jouée de sang-froid et, comme le veut Diderot dans son *Paradoxe,* sans la moindre émotion, le soi-disant Artiste, sachant qu'il s'agit d'un jeu et ne perdant pas conscience de sa personnalité véritable, ne trouvera jamais la hardiesse de « travailler dans le génie ». S'il veut se mobiliser tout entier et s'arracher des sons inouïs, il faut qu'il se perche au sommet de son orgueil et qu'il se prenne vraiment pour celui qu'il feint d'être. En ce sens, la névrose objective est parfaitement reconnaissable : c'est l'autosuggestion qui est requise et, par conséquent, le pithiatisme. Nous

avons vu plus haut que l'Art-Absolu exigeait une rupture de l'artiste avec la réalité. Ce divorce a pu nous rappeler certaines attitudes psychotiques : la schizophrénie, par exemple, où, par fausse rigueur, d'autres fois par une imagerie délirante, le malade « décolle » et perd contact avec l'environnement, avec son propre corps. Il est vrai. Mais ce qui se propose aux jeunes auteurs n'a rien qui corresponde en fait à une psychose : leur déréalisation, ils y croient mais elle est jouée. Il vaudrait mieux dire que l'un des caractères principaux de cette hystérie objective, c'est qu'elle va imiter *en y croyant* l'attitude du schizophrène envers le monde.

La complexité de la solution névrotique – et sa plus grande chance de réussite – vient de ce que l'irréalisation, avant d'être un stratagème des auteurs futurs, a été définie par les impératifs littéraires comme une sentence portée sur le réel et qu'on l'a prescrite comme norme à l'activité artistique – qu'il s'agisse de réduire la réalité au Néant en affirmant l'être de l'apparence ou qu'on cultive l'imagerie onirique non point en dépit mais à cause de son irréalité. Ainsi, quand le jeune écrivain s'irréalise en Artiste, il devient plus homogène au contenu impératif de son œuvre qui doit être l'irréel ou la déréalisation de la réalité. Cela peut signifier que son rôle le favorise et qu'il invente mieux l'irréel (ou la déréalisation) parce qu'il est irréellement Artiste ou bourgeois déréalisé. Ce qu'il produirait, somme toute, ce sont des images au second degré. Or ce sont celles que l'Art-Absolu réclame à cause du Néant redoublé qui est en elles. Inversement, l'irréalisation étant une norme cardinale de l'Art, l'auteur n'aura point de scrupules à s'irréaliser en Artiste. Bien au contraire, la Négation absolue étant le fondement de la création future, la déréalisation, norme esthétique de l'œuvre, devient une valeur éthique pour la personne qui veut écrire. Se nier en jouant un rôle, c'est, en quelque sorte, mériter de créer. N'importe ; la norme éthico-esthétique d'irréalisation naît d'un premier échec : l'impossibilité pour le jeune élu de remplir pour de bon l'office qui lui est assigné.

B. L'ÉCHEC DE L'HOMME.

L'échec de l'Artiste, bien qu'il se transforme en une norme éthico-esthétique de nature névrotique, peut être considéré comme originellement subi. Le jeune lecteur bourgeois, en réveillant les impératifs de l'Esprit objectif, se fait désigner par des impératifs contradictoires, unit ces contradictions dans la notion explosive d'Artiste et ne peut qu'enregistrer l'explosion permanente qui rend cette notion *irréalisable.* L'intention de s'irréaliser pour dépasser les contradictions ne lui vient qu'après. Par contre l'intention d'échec est première dans sa vie. Je n'entends pas par là qu'elle soit précédée en fait par la connaissance d'exigences inconciliables de l'Art mais simplement que la solution visée n'est pas *postérieure* à un échec ressenti, qu'elle est l'échec lui-même, saisi comme *réalité à produire.* À partir de la seconde moitié du siècle, le poète *vates* devient le poète maudit : la poésie est définie négativement par l'infirmité du poète considéré en tant qu'homme : on ne parle qu'allusivement de sa vision poétique ; l'albatros – vaste oiseau des mers – ne nous est montré qu'aux prises avec les autres hommes et de façon générale, avec la réalité : il devient « gauche et laid », on le ridiculise, c'est l'*infirme* qui volait. Mais l'échec de l'homme – son impuissance à vivre la vie de tout le monde – est expressément donné comme le *résultat nécessaire* de sa victoire de poète : ses ailes de géant l'empêchent de marcher. Sous cette forme, l'échec est encore *subi.* Mais ne serait-ce pas, en vérité, l'inverse ? Le poète ne fait-il pas l'infirme pour *se prouver* qu'il peut voler ? De fait, Baudelaire rabaisse encore son poète maudit quand il remplace, dans son étude sur Edgar Poe, publiée en 52, cet anathème encore noble par le simple mot de « *guignon* » qu'on retrouve, d'ailleurs, comme *titre* cette fois, d'un poème publié en 1855. Dans celui-ci s'amorce une distinction fameuse, que reprendra Mallarmé : il y a les *grands* poètes, socialement reconnus, célèbres et, d'ailleurs, irréprochables. Ceux-là, à leur mort, trouvent des « sépultures célèbres ». Et puis il y a les autres qui vont « vers un cimetière isolé » : on ne les lit point, ils n'ont pas de chance, c'est tout. Mais, justement, y a-t-il besoin d'être lu pour avoir la certitude qu'on a produit des beautés ignorées ?

Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres de l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes.

La transformation du thème a pour raison objective la pure et simple existence de Victor Hugo dont la gloire est immense, incontestable et que les nouveaux écrivains, Flaubert, Leconte de Lisle, Baudelaire, Mallarmé, tous, admirent ou commencent par admirer. Sans lui, le tour serait vite joué ; on identifierait Poésie et Malédiction : tout poète est maudit, tout maudit, d'une certaine manière, est poète. C'est d'ailleurs la tendance originelle de Baudelaire puisqu'il écrit, dans « Bénédiction » :

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poëte apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié.

Outre qu'ils satisfont certain ressentiment névrotique et cette « fêlure » dont il a parlé – née du remariage de sa mère –, ces vers ont l'avantage de nous montrer le génie poétique *s'actualisant* à travers les haines, les rancunes que suscite, malgré lui, l'élu. Maudit par sa mère, méprisé, torturé par sa femme, lynché ou presque par la foule, le poète devient enfin lui-même et s'écrie :

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance.

Mais Hugo est là, génial, célèbre, acceptant dignement les honneurs qu'on le supplie de ne pas refuser mais sachant aussi préférer l'exil et la solitude à toute compromission ; Hugo, un parti politique à lui seul, le parti de l'opposition républicaine à l'Empire. La France ne le suit pas : mais on s'arrache ses livres et l'Empereur, plus d'une fois, lui a fait savoir qu'on l'accueillerait à bras ouverts s'il rentrait. *Donc* on peut être poète sans avoir été maudit par sa mère. À partir de ces pénibles constatations, une nouvelle conception s'élabore : à partir de Théophile Gautier qui ne gêne personne puisqu'il n'est ni génie ni maudit et de Baudelaire, il y a deux sortes de poètes. Ceux dont l'œuvre est en même temps une parfaite réussite poétique et une réussite sociale ; ceux qu'il n'est possible de définir qu'à partir de l'échec radical de leurs ambitions sociales et esthétiques : sur le ratage de leur vie, ils édifient un monde poétique qui demeurera inconnu et dont ils ne sauront jamais s'il était viable. Encore Baudelaire se console-t-il en pensant que le langage, véhicule de la communication, peut exister *par soi* dès qu'on le détermine comme porteur de l'incommunicable.

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

Secrètement, bien sûr, on devine qu'il préfère aux grandes prophéties publiques du *poète vates,* les marches funèbres qu'un maudit joue pour lui seul sur un tambour voilé. Ce que vérifie la correction apportée aux vers 12 et 13 du « Guignon » ; il avait écrit :

Mainte fleur épanche en secret
Son parfum doux comme un regret [...]

L'idée restait simple : le secret venait simplement de ce que le poème n'était pas lu, de ce que la fleur poussait au fond d'un précipice où nul n'était descendu. Lorsqu'il inverse les termes, nous comprenons qu'il va beaucoup plus loin : le vrai poème est par essence un incommunicable ; son être même – détermination du discours, .qui est fait pour communiquer – est *en soi* un regret. D'une certaine manière, il est plus beau quand il n'existe pas encore. La correction définit tout simplement la poésie nouvelle. Mais, quelques années plus tard, Mallarmé – en plein désarroi littéraire – reprend l'idée de « Guignon » et la radicalise. Il y a les grands poètes, les « mendieurs d'azur » qui bondissent au-dessus du bétail ahuri des humains. Ceux-là *aussi* trouvent la grandeur dans l'échec : ils râlent dans les défilés nocturnes, s'enivrant du bonheur de voir couler leur sang. Mais cet échec est grandiose : « Leur défaite, c'est par un ange très puissant. » Et, de leur vivant même, quand ils chantent, « Le peuple s'agenouille et leur mère se lève », « Ceux-là sont consolés, sûrs, majestueux. » Voilà derechef Hugo, un peu maudit sur les bords parce qu'il est homme malgré tout mais triomphant dans la mesure où il possède je ne sais quelle puissance surhumaine. Quant aux autres, qu'il « traîne à ses pas », ce sont *ses frères* : mais on les bafoue, « dérisoires martyrs de hasards tortueux ». Hasards de la vie et surtout, nous le verrons, hasards des mots, qu'il faut exclure et qu'un coup de dés, le poème, hasard lui-même, n'abolira jamais. Donc, ils perdent sur tous les tableaux : « si l'un souffle à son buccin bizarre », des enfants nous feront rire « en singeant sa fanfare ». La seule fin possible est le suicide :

> *Quand en face tous leur ont craché les dédains...*
> *Ces héros excédés de malaises badins*
> *Vont ridiculement se pendre au réverbère.*

Pas de merci : ils ont tout raté, leur œuvre et leur existence. Et si on les bafoue, ce n'est pas qu'on leur reproche d'être poètes mais, bien plutôt, d'être

des artistes ratés et des hommes manqués. Voilà sûrement le sort que Mallarmé redoutait pour lui-même à l'époque ; au point que l'idée de suicide le hantait. Croit-il pourtant *tout à fait* à ce parfait naufrage ? Notons d'abord que ces grotesques sont les *frères* des « mendieurs d'azur » et qu'ils participent à leur quête insatiable. Eux aussi, ils ont mordu dans le fruit amer de l'idéal. En outre le héros, excédé de malaises badins, qui va se pendre au réverbère, ce n'est pas encore Mallarmé, c'est Gérard de Nerval : l'allusion est claire. Peut-on imaginer que Mallarmé ne voyait en Nerval qu'un Hamlet[7] ridicule, victime de malaises badins et soufflant dans un buccin bizarre ? En vérité non : simplement, Mallarmé radicalise l'échec. Il faut les rires du public, la bizarrerie du buccin, le suicide pour que le triomphe – que nul Dieu ne vient garantir – et la Beauté enfin atteinte se manifestent au cœur du grotesque comme un « mystère ». En outre le poète définit ici un nouvel Art poétique, simple radicalisation de l'esthétique postromantique et que nous aurons l'occasion d'exposer plus loin. Ce qui est sûr, c'est que le pessimisme qui prend naissance aux environs de 1850 avec la première génération post-romantique s'accentue avec les générations qui la suivent et que l'échec – notion déjà présente mais parfois implicite au début de ce courant littéraire – devient pour l'artiste le fondement même de sa vie et de son œuvre *sans compensation aucune.* Le poète *vates,* à présent, se condamne par ses succès mêmes ; le poète maudit, c'est encore trop pompeux : un prophète à l'envers, voilà tout. On ne peut nier le réel que si celui-ci commence par vous exclure : il faut, pour réussir à ce « Qui perd gagne », être dépouillé à la fois de son *aura* poétique et de sa dignité humaine. Allons plus loin : la littérature est déjà par elle-même la seule carrière qui reste pour les ratés ; ils y entrent et, précisément parce qu'ils ont raté tous les métiers d'homme, ils manquent pitoyablement leurs œuvres. Ces échecs répétés ne méritent pas même la pitié : pourtant ces ouvrages minables, par leurs lacunes, sont les seuls à laisser entrevoir l'irréalisable Beauté ; c'est en somme tout ce qu'on leur demande : qu'ils soient *allusifs,* qu'ils témoignent d'une absence.

Conseille, ô mon rêve, que faire ?

Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur[8].

À ce niveau la Négation figée fait place à une extraordinaire dialectique du Néant.

Mais ce qui s'accuse à la fin de ce mouvement littéraire, on le trouve déjà, implicitement et, parfois, très explicite entre 40 et 50, dès son début : la littérature est féminine, elle est déjà un pis-aller, le choix des incapables, des hommes sans virilité. Inversement, *c'est à cause de cela* qu'elle est grande, qu'elle est tout. Car l'homme est par principe un échec dont le seul miroir et l'unique perpétuation est l'œuvre, cet échec radical et sublime. Ainsi le choix de l'Art et l'entrée en littérature trouvent leur motivation au départ et leur justification terminale dans l'échec de la vie pratique. Cela est vrai depuis toujours : écrire suppose, en principe, non certes une névrose mais une inadaptation foncière à la société, au cours des choses. C'est encore plus vrai dans les années 40 et, chez les jeunes bourgeois que la littérature-faite induira à faire de la littérature, la détermination originelle ne peut être qu'un malaise familial, c'est-à-dire, obscurément vécu, un malaise social. Est-ce conciliable, pourtant, avec ce déclassement joué qui fait de l'écrivain un aristocrate ou un surhomme ? Sans aucun doute : d'abord l'orgueil est la médiation, on écrit pour surcompenser. Mais ce ne serait rien : la vérité, c'est que l'impératif littéraire exige que la supériorité absolue de l'Artiste soit fondée sur son incapacité. Cette curieuse mais rigoureuse exigence a pour premier résultat de faciliter la comédie : si les aristocrates sont par essence des ratés, un raté pourra, avec quelque conviction,

jouer les aristocrates. D'autant que la littérature d'hier, le romantisme, mettait la grandeur de l'homme dans sa défaite consentie. Mais l'Art-Absolu exige beaucoup plus de ses ministres : il ne peut se fonder que sur un échec radical et *non consenti.* C'est ce qu'il nous faut expliquer rapidement.

L'Art-Absolu, exaltation de l'autonomie à l'heure du public introuvable, exige au départ le survol, cette négation radicale de la bourgeoisie et finalement de l'homme, par rupture avec toutes les fins humaines qui seront désormais *considérées* dans l'*estrangement* esthétique et non plus *partagées.* Cela implique que l'Artiste ne se rattache plus *en tant qu'homme* à ces objectifs qui définissent, somme toute, l'espèce humaine dans son intersubjectivité pratique. Or l'écrivain futur – que suscite la littérature-faite en donnant un sens futur à son malaise – vient à l'Art en jeune bourgeois, mécontent, certes, de son milieu et de sa classe, mais bourgeois jusque dans ce mécontentement. La conséquence est claire : la condamnation radicale du bourgeois en tout cas – et finalement de l'homme – par l'Art-à-faire l'atteint en tout premier lieu lui-même. Sans doute espère-t-il le déclassement par l'œuvre et peut-être déjà la déshumanisation : mais ce que lui révèle d'abord l'Art-à-faire, c'est que ce déclassement par l'œuvre est impossible ; il ne suffit pas de condamner en paroles ou par des mouvements d'humeur la nature grossière de bourgeois qui l'habite : tant qu'elle demeurera en lui, tant que l'événement ne l'aura pas brisée, elle l'empêchera d'écrire une seule ligne qui soit de la littérature. Voici une contradiction nouvelle et la Littérature-Absolu se renie une fois de plus par ses exigences mêmes : nous avons vu et nous verrons qu'elle réclame de l'écrivain des chefs-d'œuvre tout en lui ôtant les moyens d'en faire ; à présent celui qu'elle élit son seul *auteur* possible est condamné d'avance, jusque dans sa bonne volonté, donc il se découvre par elle comme un faux élu. En effet, ce bourgeois malheureux qui veut s'arracher à sa classe en s'enfantant par une œuvre, il conçoit *bourgeoisement* l'accès à l'Art et la création comme une *entreprise.* Autrement dit, l'aristocratie est sa fin et l'Art est le moyen unique et rigoureux de s'y introduire. Bref, ce jeune homme en mal de distinctions n'est

pas grand-chose de plus que Monsieur Jourdain, le bourgeois-gentilhomme. Il veut que son œuvre soit *utile* – sinon au public ou à l'humanité, du moins à lui-même –, il fait de son salut le but d'une *activité.* Mais l'Art n'est utile à personne, pas même à l'Artiste, du moins en tant qu'il est homme. Ce bon jeune homme qui rêve d'écrire parce qu'il est bourgeois malheureux ne peut faire qu'une littérature de classe ; il y est même destiné par sa contradiction intérieure : celle-ci, tant qu'elle demeure ce qu'elle est, le définit par une distanciation au sein de la bourgeoisie qui lui permet de la voir et de la peindre. Mais il n'a pas perdu la solidarité profonde avec sa classe puisque cette contradiction n'a pas détruit en lui l'*esprit d'entreprise* et qu'il partage avec son milieu social sinon des fins particulières du moins ce caractère bourgeois (humain) de mener une vie pratique, définie par une fin. En vain le pseudo-véritable Artiste – s'il en existe un seul et si notre jeune homme le rencontre – lui expliquerait-il que l'Art n'est jamais un moyen : si l'apprenti est convaincu, il fera de la littérature sa fin. Le voilà, de nouveau, défini par un but, par une praxis. Imaginons ses touchants efforts, son ascèse systématique : puisque écrire est désormais sa fin absolue, il se désembourgeoise en vue d'écrire ; il recense en lui, patiemment, les mœurs de sa classe, les coutumes et les idées qui la définissent et tente de les arracher de lui, farouchement, *pour écrire.* Et – outre qu'on n'arrive à rien par cette fausse ascèse, qui nie idéalement un trait de classe que seul peut détruire un déclassement réel – l'entreprise est empoisonnée au départ par l'esprit bourgeois *d'intérêt* : « C'est mon intérêt de me désembourgeoiser si je veux écrire ; ce respect de l'argent que je discerne en moi, c'est mon intérêt de le gommer à tout le moins, si je ne peux l'extraire entièrement. Finalement mon intérêt c'est de me rendre capable d'atteindre cet objectif, l'œuvre. J'essaie de me débarrasser de qualités superficielles du bourgeois mais je le fais en conservant et en utilisant l'intention même qui les produit et les maintient : l'intention *pratique* en tant qu'elle définit par une fin les moyens qu'elle doit *utiliser,* c'est-à-dire les possibles qui seront utiles à ceux

qu'on rejette comme inutiles et nuisibles. » En d'autres termes, la littérature-à-faire indique qu'elle n'est pas *productrice* d'une aristocratie et que, bien au contraire, il faut pour l'exercer être d'abord aristocrate, c'est-à-dire, au fond, avoir dépouillé tout *finalisme* et mis à la place des intentions téléologiques, la gratuité pure, succédané de la générosité, comme source de toute création. Mais dans le même temps qu'elle réclame ces qualités de l'Artiste, elle lui interdit de faire le plus petit effort pour les acquérir : ce serait déjà trop et le candidat malheureux tournerait en rond, sans jamais en sortir, dans le cercle infernal des moyens et des fins. L'erreur, en effet, serait de comprendre l'autonomie de la littérature comme si, en 1840, celle-ci réclamait d'être la fin absolue de l'Artiste. À prendre les impératifs dans leur rigueur, l'Art-Absolu, expression *datée* de cette autonomie, réclame d'être *sa propre fin.* En d'autres termes, au temps de *l'Art pour l'Art* (expression que tous n'adoptent pas à l'époque mais qui, au niveau où nous nous plaçons, dit bien ce qu'elle veut dire), l'Artiste véritable doit être délivré de toute téléologie personnelle : l'Art n'est point la fin de l'Artiste, il est sa *propre fin* et l'écrivain (ou le sculpteur ou le peintre) n'est que l'unique médiation possible entre cet impératif inhumain de la Beauté et son objectivation par des œuvres conçues comme centres de déréalisation. Mais les servants que le Beau s'est choisis et qui s'aliènent à ses manifestations objectives ne doivent en aucun cas et sous aucun prétexte s'être donné pour but de s'arracher à la condition humaine en se mutilant délibérément par ablation du système téléologique qui définit l'homme comme praxis à partir de ses besoins et de ses intérêts. Il faut qu'ils soient ainsi : voilà tout. Et comme chacun naît avec un destin préfabriqué que la société lui commande d'accomplir, comme chacun est dès le départ dressé comme une bête par les représentants qualifiés de sa classe qui lui inculquent le finalisme pratique et l'idéologie qui convient, comme, autrement dit, personne n'est doué pour l'Art – même s'il rêve de créer – et comme on ne peut *se faire* artiste sans devenir malgré soi un simple artisan de la littérature de classe, il n'est qu'une solution – celle-là même qui devient, un peu

plus tard, l'effet salutaire du « Guignon » : il n'est d'écrivain *possible* que parmi les déchets de la société. Quand un homme n'a pu ingérer l'idéologie ni apprendre les quelques réflexes conditionnés qui sont à la base de son adaptation aux intérêts de classe et à ses intérêts particuliers, quand ces infirmités mentales – niées, bien entendu, par sa famille – l'ont conduit à la catastrophe au moment qu'on lui ménageait soigneusement son « début dans la vie », quand il se retrouve tout d'un coup, sans l'avoir voulu mais après un très long malaise, dans le fossé, rejeté de sa classe et de l'humanité qui continuent aveuglément à tramer leurs savates sur les sentiers de l'Histoire, quand il a compris, malgré lui, que nos fins prétendues sont des ruses de la Nature ou de la société, alors ce malheureux est un idiot, peut-être, mais peut-être aussi un élu – et peut-être, qui sait ? l'idée commence à s'en répandre, l'un et l'autre. En d'autres termes, l'enfantement de l'Artiste par l'Art dont il devient le ministre exige – comme la religion – ce préalable : la mort sociale. L'Art, cet Absolu, cette valeur suprême, ne peut être servi comme un culte que par des infirmes et des incapables – et nul n'est artiste s'il n'a donné des preuves éclatantes de ses incapacités. Derrière cette conception, on devine, bien sûr, des idées chrétiennes : la Beauté, comme une fulguration divine, frappe au cœur les humbles et les démunis ; la conversion n'est rien d'autre qu'une vision nouvelle du monde, saisi à travers l'échec séculier du converti. Toutefois le converti religieux, revenant sur sa vie, voit dans ses humiliations et ses défaites l'effet d'une Providence qui le réclamait tout entier pour le service de Dieu. L'impératif esthétique, à le considérer tout nu, n'offre aucune référence à une action providentielle : la Beauté n'a pas d'efficacité mondaine puisque son caractère fondamental est de *n'être pas.* Libre à chaque Artiste de choisir son interprétation quand il tourne ses yeux morts vers sa vie passée. C'est le hasard, peut-être, qui s'est fait *guignon* pour lui, fortuitement. Ou, peut-être, Dieu choisit non seulement ses prêtres mais aussi les prêtres de la Beauté. Ou, peut-être encore, les seuls ministres de son culte sont, même s'ils doutent de lui, les Artistes, ces élus. En vérité, ces interprétations demeurent

subjectives et d'ailleurs variables et floues. La même personne passe de l'une à l'autre sans même s'en apercevoir ; tout dépend de son histoire, de la conjoncture présente et des venins qui s'introduisent en elle par le langage. Ce qui reste constant, toutefois, dans ce courant littéraire, c'est la tentative orgueilleuse d'interpréter positivement ce dénuement nécessaire, c'est-à-dire de chercher dans la psychophysiologie de l'époque des raisons de saisir ce *moins* exigé comme l'expression voilée d'un *plus*. L'orgueil, ici, s'accorde avec la logique ; celle-ci réclame, en effet, une explication : comment le génie, cette surabondante plénitude, sort-il du vide, puisque l'élu n'est rien que l'humanité biffée ? On verra paraître, chez les Goncourt d'abord, à ce que je crois, puis chez tous jusqu'à Mallarmé, l'idée que l'Artiste est empêché d'agir par une hypersensibilité due à l'extrême fragilité mais, du coup, à la qualité exquise de son système nerveux. Les nerfs : fait ambivalent, emprunt fait aux découvertes récentes de la médecine. S'ils se bornent à transmettre les excitations au cerveau et les réponses aux muscles, c'est tout ce qu'on leur demande : l'homme d'action est adapté à sa tâche ; quand il se donne tout entier à l'entreprise sans se laisser surprendre par l'événement ni distraire par une appréciation de valeur, on dit qu'il « n'a pas de nerfs ». Que les nerfs, au contraire, se posent pour soi, que l'événement les surprenne, les affole et qu'ils vibrent longtemps, transmettant l'essence *affective* de la situation au lieu d'envoyer à l'organe central des informations pratiques et de renvoyer des ordres à la périphérie, l'action n'est plus possible. L'échec est donc assuré. Mais, en ses lieu et place, naît une compréhension douloureuse de l'homme et du monde. Dès cette époque, l'échec de l'Artiste est conçu comme une féminisation de la littérature : elle ne sera point la tâche des demeurés et des simples d'esprit mais de cette catégorie nouvelle d'élus : les hommes féminins. Et Caroline Commanville ne fait que répéter docilement un mythe solidement établi par les écrivains d'alors quand elle écrit de son grand-père : « Homme d'un caractère éminemment fort, d'habitudes très actives, il comprenait difficilement le côté nerveux et un peu

féminin qui caractérise toutes les organisations artistiques[2]. » Pourtant ces féminisés, pour la plupart, étaient misogynes. C'est qu'ils reprochaient aux femmes – jugées alors, comme eux, impropres aux travaux masculins – le mauvais usage de leur riche sensibilité : la femme est en rut et veut être baisée. En d'autres termes, le sexe et ses besoins les attachent au « sérieux de la sensation », elles n'éprouvent de ce fait que des passions ou des sentiments *pratiques* – viciés par une téléologie d'origine sexuelle, c'est-à-dire par ce qu'on nommerait aujourd'hui la *libido* – dont le prétendu idéalisme, loin de les élever au-dessus de l'espèce, les engage plus profondément encore dans les relations humaines. Cette attitude de l'écrivain post-romantique et son ambivalence envers la condition féminine mettent en relief le paradoxe de sa position : ce qu'il reproche aux femmes, en somme, c'est de développer normalement l'affectivité qu'elles doivent, selon eux, à leur « organisation nerveuse », autrement dit, de désirer, de jouir, d'aimer, de souffrir, de détester, de se passionner pour une cause ou pour un homme. Ces différentes affections – jointes à beaucoup d'autres et liées, en général, à des revendications profondes – sont les formes constantes et réelles du pathos ; on les rencontre chez tout être humain, quel que soit son sexe, et si son « tempérament nerveux », sa protohistoire ou tout autre facteur ont pour effet de le rendre hypersensible, cela se traduira par la croissance en nombre et en intensité de ces réactions qui finiront par le déborder. Or l'écrivain post-romantique – qui prétend à l'hypersensibilité – refuse tout net les passions et les émotions qui l'enchaîneraient à la réalité et lui interdiraient le survol du monde. Il voit dans son « nervosisme » la raison de son échec et, dans le même moment, il prétend à l'impassibilité. Il faut donc admettre que son affectivité a subi une transformation radicale et que, tout en étant à l'origine de son incapacité d'agir, elle se manifeste uniquement par des réactions *esthétiques,* c'est-à-dire déterminées par l'irréalité en tant que telle, qu'il s'agisse de la lecture d'une œuvre faite, de la conception d'une œuvre à faire ou de la contemplation

déréalisante du monde environnant. Cette conception de l'organisation nerveuse complique beaucoup les choses : en premier lieu parce qu'une telle définition du tempérament hypersensible ressemble fortement à celle de l'insensibilité. De fait, les post-romantiques ne sont point réputés pour leur chaleur humaine et cela va de soi puisqu'ils veulent s'élever au-dessus de la condition d'homme. Quant à la sensibilité esthétique, ils la revendiquent, bien sûr – et c'est même la seule vertu qu'exigent ces hommes sans qualités dans la mesure où l'impératif de l'Art en fait une condition *sine qua non* de leur élection. Mais comment comprendre son rapport à l'échec ? Faut-il concevoir qu'elle leur soit venue *d'abord* comme relation directe et vécue à l'irréalité et qu'elle les ait détournés d'agir pour les plonger dans un quiétisme contemplatif – l'objet de la contemplation étant naturellement un imaginaire ? En ce cas, l'échec disparaît, l'élection le remplace : il y a des hommes pour agir et d'autres pour rêver. Mais comment expliquer qu'une sensibilité humaine, liée à cette matière organisée qu'est le système nerveux, ensemble de relais pour des informations et des ordres suscités par l'environnement réel, puisse quelquefois d'elle-même se tourner vers le seul irréel et n'accepter d'autre inducteur que ce qui n'est pas ? Ce serait supposer le problème résolu. Ou bien admettra-t-on que l'affectivité de l'Artiste, son sens subtil des harmonies et des correspondances, son tact, son goût, son sentiment exact des proportions et les jouissances qu'il tire de la déréalisation du monde ne sont que les résidus d'une sensibilité morte, autrefois vibrante et folle, comme celle des femmes – plus encore peut-être –, entièrement tournée vers le réel mais surmenée par le guignon, par des malheurs incroyables et des douleurs d'autant plus aiguës qu'elle était plus réceptive, tuée, enfin, par la rigueur croissante de son infortune et, du coup, sans perdre ni sa profondeur ni sa finesse, irréalisée en *pathos* imaginaire, c'est-à-dire en émotivité imaginaire, uniquement ébranlée par les produits de l'imagination ? Cette conception a du moins le double mérite d'expliquer l'échec initial par le trop-plein des sentiments et des passions, obstacle à toute action concertée, et de nous présenter la sensibilité de l'Artiste

comme le résultat d'une histoire plutôt que comme un don naturel : l'Artiste avait un gros cœur ruisselant de larmes et de sang ; cet organe est mort à la tâche et, à sa place, s'est greffée son exacte réplique mais imaginaire. Ainsi s'expliquerait que ces écrivains réclament à la fois les « *affects* » les plus fins, les bouleversements les plus profonds et l'impassibilité, comme les deux exigences simultanées de leur art. Reste qu'il n'est nullement prouvé que la mort du cœur réel suffise à produire – presque automatiquement, dirait-on – la naissance du cœur imaginaire ou, si l'on préfère, que le culte et l'amour du Beau puissent s'engendrer à partir du naufrage d'une vie réelle et passionnée. On concevra plus volontiers – si l'on renonce à l'optimisme caché de cette interprétation – que l'insensibilisation qui suit parfois l'excès des souffrances, loin de provoquer l'attitude esthétique, soit vécue comme une indifférence à tout. Certes l'aspect négatif, en ce cas, est manifeste : l'attention au monde et à soi-même est diminuée et, conséquemment, le réel est très légèrement distancié. Mais cette rupture de la syntonie affective n'implique aucune contrepartie positive : l'anorexie – au sens où Gide l'entendait en ses dernières années –, loin d'être un chemin vers la Beauté, détourne de s'y intéresser. C'est que l'œuvre d'art, bien que, par certains aspects – dont l'un est le matériau lui-même et l'autre la praxis humaine totalisée –, elle soit transhistorique et bien que notre rapport à elle soit irréalisation, ne se livre jamais que dans un contexte culturel qui définit l'humain pour les hommes réels d'une certaine société. Par cette raison, quelle qu'en soit la teneur, quel qu'en ait été le but, on ne s'y intéresse que dans la mesure où l'on reste pris dans les réseaux réels des relations humaines, c'est-à-dire dans les passions et les conflits qui expriment une certaine réalité de l'homme dans un univers social qui le dévie, le mutile, l'opprime, l'aliène et le mystifie, mais qui est *son* monde à lui, celui qui l'a produit, celui qu'il produit chaque jour, qu'il aime et qu'il déteste, celui qu'il veut changer mais non point supprimer, le seul dans lequel il se reconnaisse. Si quelqu'un se détache des violences humaines, s'il

perd sa puissance de haïr et d'aimer, l'œuvre d'art, à ses yeux, cesse de témoigner de l'homme.

Ces remarques n'ont pas pour objet de condamner *a priori* les œuvres qui naîtront de cette postulation d'inhumanité propre aux écrivains de la seconde moitié du dernier siècle. Quelques-unes, au contraire, sont parmi les plus belles de notre littérature. Il s'agissait de montrer l'incertitude où se trouvent, à l'époque, ces jeunes auteurs quant à la signification véritable et à la fonction de l'échec déshumanisant qu'on leur impose. L'impératif littéraire, en leur commandant d'être, pour commencer, rejetés par les hommes et, en dépit de leurs efforts pour s'intégrer, mis au rebut par la société, dévoile son caractère radicalement et uniquement négatif : pas d'ascèse, pas d'exercices spirituels élevant peu à peu au-dessus du genre humain ; la littérature n'est pas une entreprise, voilà tout. Cette aridité de la négation n'est pas sans inquiéter les éligibles : c'est pour la compenser par quelque élément positif qu'ils ont mis sur pied, à la hâte, cette absurde notion de « tempérament nerveux », sournois *ersatz* matérialiste du Don. Mais, comme on a vu, leur théorie reste indéterminée : veut-on la préciser, elle sombre. S'ils la conservent, c'est pour se protéger : le passage de l'échec au génie leur échappe. Et puis ce n'est pas si commode d'être rejeté par une société tout entière – à moins d'être criminel ou gâteux, deux solutions que ces petits-bourgeois refusent *a priori* et qui, de toute manière, ne facilitent pas la montée au Parnasse. Ces jeunes gens ne sont point en bons termes avec leurs familles ; à travers elles, ils ressentent leur classe dans le malaise. Mais enfin, pour l'instant, ils terminent ou viennent de terminer leurs études supérieures, nul ne songe à les mettre au ban de l'humanité. Pourtant, ils en sont sûrs, ils *veulent écrire,* ils sont candidats à l'Art-Absolu. Qu'arrivera-t-il si le guignon les épargne, s'il oublie de les persécuter, de les livrer pantelants aux malédictions de leur mère, aux sarcasmes de la foule ? Où trouveront-ils la force d'entreprendre et d'achever une œuvre s'ils restent dans le rang, médiocres parmi les médiocres ? Les voilà taquinés par deux craintes contradictoires : celle que

leur inspire l'impératif littéraire, qui réclame, sans l'adoucir par aucune promesse, sans permettre aucun espoir, l'échec absolu, c'est-à-dire une dégradation qui leur répugne ; l'autre, qui leur vient de leur situation bien assise – ils sont pour la plupart fils de famille – et de leur certitude mélancolique de n'être jamais bannis de la communauté. Du reste, ils sont plutôt cyniques, les anciens « blasés » du collège : le temps de Byron et des grands bannis est passé. De ces deux inquiétudes résulte une tension qui déterminera leur comportement. Ici encore, l'option n'est pas subjective : chacun la particularisera en l'intériorisant. Il s'agit d'une détermination qui ne s'impose pas, qui se *propose* comme moyen de tourner d'insolubles difficultés. Cette solution porte un nom aujourd'hui ; elle n'en avait pas en 1850 : c'est tout simplement la *conduite d'échec.* Par là nous entendons un comportement à deux objectifs, le plus superficiel étant d'atteindre un but défini et le plus profond étant de le manquer. Le premier fait l'objet d'une intention formulée, présente à la conscience ; le second, implicite mais visé par une intention rigoureuse, est le sens même du vécu, le goût faux qu'ont pour nous nos décisions et nos efforts, une aura prophétique, à chaque instant de l'entreprise, la donnant comme « perdue d'avance » et provoquant un pessimisme qui nous décourage de faire tout notre possible, une mémoire soudain rétive multipliant les omissions et, si cela ne suffit pas, l'erreur *à ne pas commettre* se donnant, courte folie, dans une évidence radieuse, comme le moyen le plus économique de réaliser notre projet. L'agent n'est pas dupe : il est constamment averti de l'intention principale par l'inadéquation vécue de ce qu'il veut faire et de ce qu'il fait. Mais l'échec devant advenir comme *immérité,* la structure essentielle de cette conduite double implique qu'il se fasse *inattentif* par rapport à l'intention vraie et aux informations du vécu, dans la mesure même où il porte l'*attention la plus extrême* à sa décision d'atteindre l'objectif – qu'il compte, en fait, manquer – et aux motivations qui l'ont conduit à la prendre. La conduite d'échec est liée, dans les névroses subjectives, à des données de la protohistoire qui la conditionnent en

profondeur. Esquissée par la névrose objective comme solution au problème insoluble de l'élection, elle ne se rattache à aucune idiosyncrasie abyssale et se présente comme une détermination abstraite de l'activité. C'est une défense contre les deux dangers qui menacent le candidat à la situation d'Artiste. D'un côté, elle doit le mener, s'il est persévérant, à cet exil dont il craint de n'être pas victime. Sans doute est-ce lui-même qui s'exclura par des échecs répétés qui révéleront aux « capables » son incapacité. Mais, puisque le propre de ce comportement est de passer sous silence l'intention de perdre et de mettre en évidence celle de gagner, le jeune homme saisira ses défaites comme l'effet de son impotence ou d'une force *autre,* déveine contre lui acharnée, il verra dans son intention profonde, interprétée à partir de sa décision superficielle, le guignon lui-même, s'étant coulé dans sa peau et le dirigeant du dedans vers sa perte. De ce point de vue, l'intériorité essentielle de son intention fondamentale, loin de le gêner, lui rendra les plus grands services, à la condition qu'il puisse – en jouant sur la contradiction qui structure cette conduite – la tenir pour l'existence d'une puissance étrangère et irrésistible au cœur de sa subjectivité : de fait le guignon n'a de sens qu'intériorisé. Il ne s'agit pas d'une malédiction extérieure mais de cette vertu intime et négative, l'*incapacité d'être homme.* La conduite d'échec n'a d'intérêt pour le futur artiste que dans la mesure où l'essence de l'homme lui paraît être la *praxis.* Si, par exemple, l'humanité *s'accomplissait* dans un quiétisme contemplatif, dans une calme transcendance, le recours à l'échec n'aurait plus aucun sens et c'est l'action, au contraire, qui deviendrait le propre d'une espèce inférieure. Mais, depuis la victoire de la bourgeoisie, l'homme se caractérise, dans sa virilité, par l'ampleur et la réussite de son entreprise. Ces puritains ne veulent rien de moins que la conquête de la Terre : il s'agit, dans cette période d'accumulation, de pousser à l'extrême l'industrialisation – c'est-à-dire de donner au pays ses infrastructures nouvelles –, d'étendre aux campagnes elles-mêmes la propriété *réelle,* d'accroître la concentration, dans le cadre d'une compétition impitoyable, et d'ouvrir de nouveaux marchés sur tous les

continents. Ainsi le bourgeois se considère – par delà son utilitarisme, éthique assez timide et, somme toute, conservatrice – comme un bâtisseur d'empire, ce qu'il est *aussi* en effet. Il n'a point lu Darwin mais il tient la concurrence pour une sélection naturelle qui élimine les faibles. En conséquence, quand son entreprise marche, il se range parmi les *forts.* S'il se souciait vraiment de littérature, il demanderait à ses écrivains de substituer aux vieilles images qu'on se fait de lui et dont il ne s'est pas délivré lui-même son vrai portrait – qu'il pressent mais qu'on ne lui a jamais montré –, celui du conquérant, qui sait prendre des risques, de l'homme aux nerfs d'acier, dur pour lui-même et peut-être pour les autres, mais qui a pris le monde sur ses épaules et qui donne du travail et du pain aux basses classes de la société. Ce vœu sera rempli, d'ailleurs, après 1870 par tous les écrivains qui opteront pour la littérature de classe, les Ohnet, les Hervieu, les Bernstein, et les hommes d'affaires auront la joie, au début de notre siècle, de se voir représentés, dans une pièce à succès, sous le nom de *Samson.* Bref, l'homme, c'est l'acte. Pour s'arracher à l'espèce, il suffit d'être incapable d'agir. Encore ne faut-il pas que cette incapacité s'explique par des défauts de caractère, de mauvaises habitudes, des handicaps, des freinages ou des inhibitions, en un mot par des contingences, par de mauvais hasards qui auraient détruit du dehors, chez le candidat à l'inhumanité, certaines aptitudes appartenant en propre à notre espèce et qu'il aurait, sans tel ou tel accident, sans tel événement survenu dans son enfance, possédées comme tous ses congénères. On le jugerait, en ce cas, comme un homme qui n'a pas eu de chance et dont le développement s'est arrêté trop tôt. Ou comme un infirme, un grand mutilé. S'il doit vraiment, sous son enveloppe humaine, se manifester comme étranger à l'humanité, il faut qu'il témoigne par son échec que l'action lui est *par nature* étrangère et qu'elle n'offre aucun sens à ses yeux. Ses conduites pratiques – elles sont légion, chez lui comme chez tous –, par leur raideur, par quelque méprise – parfois évitée de justesse, souvent sans gravité – doivent manifester qu'elles ne sont que des automatismes, résultat d'un dressage sévère, ou des imitations qu'il

tente par peur de déplaire ou désir d'être aimé, mais qu'il ne sait *à la lettre* ce qu'il fait. En d'autres termes, ce qui lui manque, ce n'est aucune qualité particulière, pas même un ensemble de qualités, c'est tout simplement le « sens pratique » dans toute l'acception du terme, c'est-à-dire qu'il ne comprend ni les fins humaines ni la relation de moyen à fin et qu'il n'a point en lui les motivations communes à tous les membres de l'espèce. En vérité nul ne sait – il ne sait pas lui-même – pourquoi il est ainsi « né en exil », « intrus », « étranger », etc. Peut-être est-il doté au départ d'une sensibilité contemplative (ce qui reviendrait, comme nous l'avons vu tout à l'heure, à faire de l'attitude esthétique un *a priori*). Peut-être est-il à ce point lucide que toutes les grandes mystifications humaines se dissolvent en lui, à peine l'ont-elles pénétré. Peut-être, tout simplement, c'est la chance du vide, de cette inerte lacune en lui, que les rapports pratiques entre les idées, entre les sentiments ne peuvent tout simplement pas s'y établir. De toute manière il se fait annoncer, par un échec permanent, qu'il remplit les conditions négatives pour être Artiste : telle est du moins la proposition névrotique qui lui est faite ; à lui, s'il l'accepte, de lui donner un sens concret venant de sa singularité de personne.

La conduite d'échec a donc l'avantage de se donner comme un effort méritant que le réel, au bout du compte, *refuse* : l'inhumanité ne fait pas l'objet d'une entreprise, elle n'est pas le but d'une action mais elle se constate au contraire à travers l'impossibilité d'agir, double négation – interne et externe – que le candidat ne peut que *constater* – peut-être même dans la désolation. On aura compris que la conduite d'échec, si elle est permanente et nuancée, est une dénonciation permanente du réel – en intériorité – et qu'elle se manifeste par le goût même du vécu. En ce sens, la conduite plus complexe et plus radicale que l'impératif littéraire exige de l'artiste, c'est-à-dire la rupture imaginaire avec *tout* le réel (imitation hystérique de la schizophrénie), peut trouver dans ce déphasage très ajusté un excellent tremplin, le seul, peut-être, qui lui permette à chaque instant de crever la toile du cerceau, comme le clown de Banville, et de sauter

dans l'irréel. La conduite d'échec est par elle-même l'amorce perpétuelle de la déréalisation.

Mais, en même temps, c'est une vigilance exemplaire : il faut, en toute occasion, *éviter de réussir.* Cette vigilance permet d'éviter l'autre écueil : l'impératif exige, en effet, mais ne promet rien et le candidat risque de sombrer sans compensation dans la sous-humanité. D'une certaine façon l'échec de l'homme serait nuisible s'il était trop *réel,* si, par exemple, il se traduisait par la ruine (mauvaise gestion de la fortune) ou par la perte de l'emploi (incapacité *manifeste* de remplir les tâches imposées). Car enfin, pour être mort au monde et le contempler de l'au-delà, il n'en faut pas moins vivre : et cela veut dire, nous l'avons vu, s'intégrer. Autrement dit, la désintégration esthétique exige une intégration modeste mais réelle. Et celle-ci, à son tour – comme base économique de toute l'entreprise – doit pouvoir être oubliée ou niée par l'Artiste. L'oubli, solution commode, est possible surtout quand l'auteur vit de ses rentes ; s'il lui faut travailler tous les jours, c'est plus difficile. On pourra donc, en ce cas et en beaucoup d'autres, se donner par des conduites appropriées le sentiment intime d'une désadaptation constante (je ne sais ni qui je suis, ni pourquoi je suis dans ce bureau, ni ce que j'y fais, faute de quoi je tâtonne à l'aveuglette et n'agis point), c'est-à-dire de l'échec comme détermination négative et constitutionnelle, sans risquer, même de fort loin, la catastrophe, faillite ou perte d'emploi, bref aux moindres frais : on ne manquera vraiment et de manière éclatante que ce qui n'engage rien d'essentiel – par exemple les relations avec les égaux ou les travaux mineurs. Dans les relations avec les supérieurs ou dans les charges qui définissent la fonction ou l'office rémunérés, la vigilance d'échec permet de réussir ou, en tout cas, de ne jamais perdre, à condition que ce soit par hasard et sans comprendre : les conduites demeurent des automatismes dépourvus de sens, conséquence d'un dressage incompris, mais malgré leur rigidité, *il se trouve* qu'elles produisent les résultats demandés. L'échec, ici, ne se manifeste pas dans les conduites qui atteignent d'elles-mêmes

leur objectif mais dans l'impossibilité où se trouve le candidat-artiste d'adhérer à ce qu'il fait, dans ce divorce qui l'a coupé en deux moitiés, celle d'en bas se réduisant à un grouillement de réflexes conditionnés, celle d'en haut n'étant qu'une inerte lacune teintée d'ennui et d'*estrangement.* L'échec en amour, par contre, peut être radical et catastrophique : ce n'est pas dangereux. On commencera par mettre en la femme l'infini, par y voir un recours contre l'*insastisfaction,* tout en sachant fort bien mais en oubliant ce qu'on découvrira plus tard dans la déception et le dégoût. L'échec amoureux, vécu dans la mauvaise foi la plus entière, sera donc utilisé pour montrer au futur Artiste l'impossibilité constitutionnelle où il est d'entretenir des relations avec les êtres humains. Bien dirigé, il peut s'accompagner de désillusion méprisante, c'est-à-dire que l'Auteur découvre la sottise et la vanité de ces relations : pour y croire, les établir et les continuer, il faut avoir l'aveuglement ou la bassesse des hommes. Ainsi l'échec de l'artiste fournit allusivement sa contrepartie positive : la possibilité que l'amoureux bafoué ou déçu soit précisément en cela un être supérieur à l'humanité ; l'échec amoureux aura pour conséquence une postulation vers l'immuabilité, c'est-à-dire le refus de retomber dans les illusions dénoncées. À ce niveau, cependant, la vigilance doit être stricte ; il faut garder à l'échec son ambivalence, en tirer avant tout un sentiment de dépersonnalisation et d'*estrangement* : l'étonnement de n'être pas homme avec le risque d'être en dessous de l'humanité – et y adjoindre, sans rien décider, le vague espoir d'être trop grand pour se couler dans la condition humaine. À cet instant, d'ailleurs, l'inhumain révèle son être relatif : il ne serait point si notre espèce n'existait ; l'Artiste est un homme trop grand pour être homme, ce qu'il devine à travers ses souffrances et ses ridicules d'homme manqué.

La conduite d'échec est donc une action qui se voile et se déguise en passion parce qu'elle prétend subir les résultats qu'elle a l'intention d'obtenir. Mais elle a, par elle-même, tous les traits essentiels de l'activité : il s'agit en effet d'obtenir une fin – la destruction en soi de toute possibilité d'agir – par une combinaison

appropriée de moyens. La démonstration de son incapacité ne vise originellement que le candidat lui-même : c'est à lui de se persuader. Si le public est mis à contribution, dans certains cas, c'est à titre de médiateur et pour que sa conviction vienne renforcer celle du futur artiste.

Il est clair que ce comportement ne peut être vécu – à tout le moins – que dans la mauvaise foi la plus entière. Il serait, bien entendu, couronné d'un succès total s'il était accompagné de croyance, ce qui nous ramène au pithiatisme. De toute façon, c'est un rôle qui vise à fonder l'Art comme représentation totalisante du Néant de la vie sur une définition de l'Artiste par l'incapacité de vivre. Il se propose à l'horizon comme solution irrationnelle du survol exigé par la littérature et de l'ancrage réel des hommes qui rend cette désituation impossible. En ce sens, il ne se propose point de contester les *autres* – qu'ils soient bourgeois ou simplement hommes – mais de ruiner fictivement, en l'Artiste lui-même et pour lui seul, son être-de-classe ou son appartenance à l'espèce. En celui-ci l'échec n'est rien d'autre que l'homme perpétuellement et vainement nié. Ce qui ne peut se comprendre, d'ailleurs, que dans la perspective d'un naufrage plus radical encore : celui de la littérature.

---

1. Nous avons vu que c'était une apparence fondée sur la nécessité d'écrire sur la « nature humaine » en général.

2. Il s'agit, de ce point de vue, d'une tentative de la petite-bourgeoisie (professions libérales) pour s'imposer à la grande comme son *mentor* par son capital intellectuel. Entreprise vouée à l'échec tant que dans la société la propriété et l'autorité technique sont inséparables : les gros bourgeois utiliseront les petits mais le centre de décision ne se déplacera pas. Il faut attendre l'apparition des monopoles – à l'échelle internationale – pour que la tentative soit recommencée avec de fortes chances de succès par les *technocrates*, c'est-à-dire par ceux que leurs connaissances et leur travail d'équipe mettent à même d'imposer les décisions. De tout manière, le premier effort – suscité par la guerre de 70 et la Commune – eut pour effet de donner à la Troisième République une façade petite-bourgeoise. Elle fut longtemps la République des radicaux et Thibaudet – ne voyant que les apparences – la tenait pour la

« République des professeurs ». En fait, la politique était menée sous la direction de certains groupes de pression, étroitement liés à la haute industrie et à la banque. Mais, pour mystifiante qu'elle fût (jamais les savants n'eurent leur mot à dire), cette prétendue démocratie eut pour effet un certain mouvement de classes – les propriétaires appelant d'en haut les techniciens – à la faveur duquel les littérateurs petits-bourgeois crurent de nouveau à un déclassement : ils montaient à travers les classes moyennes, ils allaient se retrouver au sommet, conseillers psychologiques du fabricant et du banquier. Déclassement illusoire mais plus modeste dans ses ambitions et plus réaliste que le rêve d'être hors classe ou coopté par l'aristocratie : la petite-bourgeoisie est pénétrée de l'idéologie bourgeoise ; mieux : c'est elle qui la retravaille et la lui fournit en état de marche ; en outre, bien que les capitalistes se définissent par le profit et décident seuls de son utilisation, ils concèdent aux classes moyennes une part de la plus-value, ce qui détermine entre les professions libérales et les propriétaires de fabrique une réelle connivence et même une sorte d'homogénéité dans les mœurs, en tout cas une porosité réciproque.

3. Poursuivre dans une œuvre d'art une entreprise directe de Négation radicale, en faire le *but* de l'Art, c'est lui donner une autre fin que lui-même. Mais si l'Art est poursuivi *pour l'Art*, l'affirmation du Beau implique la négation du réel.

4. Disons plutôt qu'un écrivain de 1900 ne peut imaginer une éthique de l'acte gratuit que par une seule raison : c'est qu'il transporte dans le domaine de la praxis la gratuité qu'une tradition d'un demi-siècle a assurée à l'œuvre d'art. Et les difficultés viendront justement de cette transposition : ce qui convient à l'œuvre – parce qu'on peut supprimer abstraitement la dualité littéraire – ne peut convenir à l'acte.

5. J'entends bien qu'il lui faut adopter une certaine attitude pour inspirer confiance au patient. L'enjouement protecteur ou l'autorité calme, parfois sévère, sont adoptés fréquemment. Mais ces conduites visent à persuader l'*autre* ; outre qu'elles ne sont pas indispensables, on peut les tenir sans être soi-même persuadé. Et, de toute manière, l'important reste le diagnostic et le traitement.

6. Ce n'est vrai qu'en France et en 1850. Ailleurs, le plus souvent, c'est l'œuvre qui qualifie son auteur.

7. « Héros excédés » a remplacé « Hamlet abreuvés » de la première version.

8. Mallarmé, *Poèmes en prose.* « Le Nénuphar blanc ». Bibliothèque de la Pléiade, p. 286.

9. *Correspondance,* t. I. *Souvenirs intimes,* p. XXII.

C. L'ÉCHEC DE L'ŒUVRE.

Au milieu du XIX^e^ siècle, la littérature-à-faire impose aux futurs auteurs ce curieux destin : ils n'affirmeront leur vocation d'artistes que si, dans leurs œuvres, la littérature se conteste et si par leur échec, elle révèle son impossibilité. Cela provient, bien entendu, des impératifs contradictoires que ces jeunes lecteurs ont réveillés dans l'Esprit objectif et qu'exaspère la conjoncture historique. Ces conflits de normes, si on les envisage du dehors, on pourrait en dire tout simplement qu'ils aboutissaient à rendre provisoirement impossible toute activité purement littéraire sauf celle qui s'inspirait de principes dépassés ou celle qui visait à constituer une littérature de classe. Mais c'est une chose que de se situer à l'extérieur d'un moment historique et d'envisager ses structures avec une sereine objectivité et c'en est une autre que de le vivre à l'aveuglette, avec toute la force de nos pulsions élémentaires ou, si l'on préfère, que de le faire sur la base des circonstances antérieures. Pour de jeunes hommes mécontents et fous d'orgueil, enivrés par leurs lectures et qui misent leur vie entière et leur salut sur la littérature, apprendre qu'elle est impossible ne peut signifier qu'ils doivent y renoncer mais, tout au contraire, que sa valeur et son être résident dans cette impossibilité. Et c'est un des aspects les plus frappants de la névrose objective que la nécessité où ils sont de considérer une conduite qu'ils savent impossible comme leur possibilité fondamentale. Position irrationnelle mais objectivement indispensable car, sans elle, justement, les grandes œuvres de la seconde moitié du siècle n'eussent pas existé. Il faut y regarder de plus près.

Un ouvrage de l'esprit n'existe que comme une objectivité intersubjective : c'est la relation conjuguée de l'écriture et de la lecture, à travers sa matérialité de chose écrite, qui *l'actualise.* Or, nous l'avons vu, cette relation semble rompue aux nouveaux apprentis-écrivains par la simple raison que l'autonomie littéraire s'affirme au moment où la classe bourgeoise s'empare définitivement du pouvoir. En fait, nous le verrons, il n'y aura pas de rupture véritable mais les futurs écrivains se croient tenus de refuser leur seul public possible, qui est leur classe.

L'œuvre à faire se présente donc comme un être-en-soi, indépendant de l'auteur et du lecteur, qui ne doit sa consistance ontologique qu'à sa beauté. Par là même, elle semble contenir en elle le principe de son échec puisque cette consistance lui est *a priori* refusée. Il y a déjà, dans la littérature-à-faire, la folle et vaine prescription d'hypostasier la Parole et d'en faire un monument solitaire, inhumain. Tout ne serait pas perdu, cependant, si Dieu existait : ce lecteur privilégié donnerait aux ouvrages de l'homme une valeur absolue. Mais, pour ces enfants de la bourgeoisie jacobine, Dieu n'est pas. Ou, du moins, on ne sait rien de lui. Ainsi l'échec originel de l'œuvre c'est que, sans les hommes, elle retombe à la matérialité non signifiante et que, pourtant, elle est créée par un auteur qui, sans se soucier d'eux, s'adresse par-dessus leurs têtes à un témoin dont il nie l'existence, ou dont il prétend ne rien savoir. Comme si la réalité absolue – c'est-à-dire la Beauté de l'Être-en-soi – d'une production littéraire résidait dans la relation conjecturale qu'elle entretenait avec un Être qui n'est pas ou qui nous échappe et, par conséquent, comme si cette réalité échappait elle-même, par principe, non seulement au lecteur mais à l'auteur lui-même, qui ne sait jamais si son produit *est* ou même qui *fait comme si* cet objet *possédait de l'être* tout en n'ignorant pas qu'il n'en possède point. En 1850, l'échec *a priori* – donné ou toujours possible – de la littérature-à-faire est déterminé par les contradictions d'un autre secteur de l'Esprit objectif, c'est-à-dire de la Religion à l'heure bourgeoise. L'autonomie et la non-communication obligent en effet à ne pas écrire ou à écrire pour Dieu : c'est *pour Dieu* que les fleurs épancheront leurs parfums dans les solitudes profondes. La conséquence, c'est que les agnostiques doivent s'adresser *en secret* à ce lecteur suprême – bref, qu'ils doivent *croire* en tant qu'écrivains à ce qu'ils refusent en tant qu'hommes et, plus curieusement, dans leurs œuvres mêmes – et que les athées mettent tout le prix de la littérature dans l'échec : l'œuvre est sacrée parce qu'elle réclame, en connaissance de cause, une Caution qui n'existe pas, parce que c'est une cérémonie religieuse – et même un sacrifice solennel – qui s'adresse à *Personne.*

Du reste, le contenu même de la littérature-à-faire lui refuse l'être-en-soi qu'elle exige puisque son sens doit être la négation absolue du réel, c'est-à-dire de l'Être. Cette identification de l'Être et de la réalité n'est pas philosophiquement rigoureuse, à l'époque, puisque, justement, les philosophes entreprennent de construire cette théologie négative qui nous empoisonne encore aujourd'hui et fonde *l'être* de Dieu sur son absence de toute réalité. Mais la littérature-à-faire se trouve contrainte – par l'usage nouveau qu'elle doit faire de l'imagination – de poser le non-réel comme son domaine, en affirmant l'être de l'apparence sur le non-être de la réalité. Ou, comme je l'ai dit plus haut, de représenter le non-être de l'Être par les déterminations qu'elle apporte à l'être du Non-Être, son matériau. Autrement dit, le choix de l'imaginaire et la Négation absolue se conditionnent et se contredisent : celle-ci, comme refus radicalisé de tout ce qui est, s'annonce comme exigence de déréalisation et, par là, fait de l'auteur un imaginaire. Mais, du coup, elle passe elle-même dans l'irréalité et devient Négation irréelle de l'Être. La contradiction vient ici de ce que la Négation ne pourrait trouver sa plénitude que si elle existait *en acte,* c'est-à-dire que si elle s'incarnait dans une praxis de destruction, et de ce que, dans le même temps, sa condamnation du réel fait de l'irréel pur la valeur fondamentale et par là l'oblige à se donner elle-même comme non réalisée. C'est en ce sens, que, pour Mallarmé, la meilleure bombe était le vers. Aux destructions réelles et par conséquent particularisées de l'anarchisme, il opposait l'abolition rigoureuse, universelle et intentionnellement inopérante du monde par le langage et du langage par lui-même.

Nous savons que la Négation absolue s'opère sur deux plans : sur celui des faits, elle doit produire le monde comme totalité créée pour le faire ronger par le mécanisme ; sur le plan éthico-religieux, elle doit montrer le néant du mécanisme à partir de la Création, non-être revendiqué vainement comme seul sens possible de l'homme. Ce qui revient à s'adresser au lecteur privilégié pour l'informer de sa propre inexistence. La littérature-à-faire a pour objectif majeur

d'apprendre à Dieu qu'Il n'existe pas. Pour conquérir l'être-en-soi qu'elle revendique, il lui faut en somme que Dieu soit éternellement pour élever le non-être de l'œuvre – c'est-à-dire finalement Son non-être – à la dignité d'*être-par-delà-l'être,* et, tout à la fois, qu'Il se dissipe éternellement sous l'effet dissolvant de l'œuvre, pour s'abolir sans cesse à la dernière ligne de la dernière page. Le conflit est ici entre la désignation *a priori* de l'unique interlocuteur valable et le sens *a priori* du message qui nie l'existence de cet interlocuteur ; d'où cette nouvelle structure d'échec pour l'œuvre même : l'ambivalence de l'imaginaire. L'œuvre est radicalement et délibérément imaginaire, de fond en comble, parce que le seul absolu, c'est la négation désespérée de l'Être ; l'œuvre *n'est qu'imaginaire* : même en tant qu'œuvre, elle *n'est pas,* elle n'a pas de statut, elle flotte. En ce sens l'imaginaire se posant pour soi réclame d'être la fleur du Mal ou mieux le Mal absolu. En premier lieu parce que sa totalisation dans l'œuvre est la négation de Dieu et la dénonciation de la misère de l'homme sans Dieu, donc le pessimisme radical. Ensuite parce que ce pessimisme, venin caché par l'organisation concrète de l'œuvre, n'est pas l'expression, *pour l'homme,* du délaissement humain mais, tout au contraire, une négation de l'homme lui-même, c'est-à-dire une dénonciation de l'odieuse absurdité des agissements humains qui s'adresse au Créateur inexistant. L'œuvre, en tant que refus haineux de l'humain, doit *nuire.* Enfin parce que cet objectif de la littérature, bien qu'exigé *a priori,* ne peut, par principe être atteint. Cette négation de négation n'est pas une affirmation mais, au contraire, un renforcement du principe négatif : rien n'est pire, en effet, que l'impuissance dans le Mal, surtout si cette impuissance est intentionnelle et s'oppose – sans l'abolir – à l'intention fondamentale de nuire. De fait, cette Négation absolue par l'œuvre doit se connaître elle-même comme nulle puisqu'elle n'a d'être qu'en tant que non-être et ne peut atteindre le monde qu'elle prétend viser sans perdre son statut esthétique d'*apparence* ; ainsi laisse-t-elle intact ce qu'elle nie ; du coup la prétendue création artistique devient une singerie, l'imitation d'une Création qui n'a pas eu lieu. L'écrivain ment pour

mentir et son mensonge inécouté s'abolit. La mission qu'on lui assigne est de prétendre dévoiler ce qui est, tout en représentant, en fait, ce qui n'est pas. Et lui-même, il doit être à moitié dupe de cette mystification et nous offrir une image diabolique de notre monde, qui n'est en vérité que l'esquisse inconsistante d'un *autre* univers qui n'existera jamais.

Ainsi, dans l'œuvre même – quelle qu'en soit la beauté, c'est-à-dire la rigueur de la totalisation imaginaire – la littérature-à-faire réclame d'être un naufrage parce que son choix impératif de l'autonomie et de l'irréalité implique qu'elle ait un *être-en-soi* et que cet être ne soit qu'une mystification. Mais, même à ces conditions, l'œuvre ne peut exister : car elle ne peut être que chef-d'œuvre et, dans l'instant qu'elle réclame des artistes la rigueur dans la totalisation, la littérature-à-faire leur ôte tout moyen d'obéir à ses commandements.

On notera d'abord la contradiction la plus évidente : l'artiste est sommé de fonder son aristocratie ou sa surhumanité sur son incapacité de vivre, c'est-à-dire, plus précisément, de jouir et d'agir. L'action, sous toutes ses formes, lui est *étrangère* : à cette condition seulement, il peut tenter d'écrire. Mais que sera l'œuvre exécutée sinon le résultat d'une activité ? Bien sûr, cette détermination de la praxis a – comme toutes les autres – ses structures particulières : il ne s'agit point de satisfaire un besoin, d'assouvir un désir réel, de modifier la structure de notre champ pratique mais de produire, par l'organisation d'un discours, un centre d'irréalisation. N'importe : les motivations sont là ; la fin concrète, c'est l'ouvrage terminé, dans son unité totalisatrice et sa complexité ; le matériau – qui est la langue – s'offre comme un champ de possibles, avec son instrumentalité première et son coefficient d'adversité ; à partir de là, la fin recrutera ses moyens, les moyens définiront la fin. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une entreprise. Pourtant l'œuvre ne doit, en aucun cas, apparaître comme un résultat *pratique.* À ceux qui en seront bientôt les auteurs, elle réclame de n'être jamais un *produit* : elle brillera par sa gratuité, naissant de cet « acte gratuit » qui précisément n'est pas un acte mais une création intemporelle. Cette

contradiction trouve son origine dans les conceptions littéraires de la génération précédente : les romantiques avaient d'ailleurs résolu la difficulté en même temps qu'ils la posaient. La générosité de l'Artiste repose sur l'inépuisable générosité divine : il ne travaille point puisque Dieu l'inspire. Une fois de plus, la mort de Dieu va plonger les post-romantiques dans d'insurmontables conflits. Avec lui disparaît en effet l'inspiration sacrée, c'est-à-dire que l'Art-à-faire perd non seulement son lecteur privilégié mais son seul auteur valable. Dieu donnait à lire à Dieu ce texte unique, le monde, et l'écrivain n'était qu'un médiateur entre la Parole absolue et le Regard absolu. D'une certaine manière, le Verbe et l'Acte étaient des attributs parallèles de la Création. S'Il n'est plus, ce qui disparaît, c'est ce caractère essentiel de l'œuvre, *renouvellement de la Création* qui la donne à voir au Créateur. Et cela, au moment même où l'agnosticisme, sur cette Création niée, fonde ses exigences esthétiques : si l'Artiste n'est plus un médium, il faut que la beauté de son œuvre naisse de la totalisation *rigoureuse* qu'elle opère dans l'imaginaire. On devra refuser *a priori* l'inspiration puisqu'elle n'est pas cautionnée par le Tout-Puissant : il ne faut pas confondre, en effet, la Sainte Dictée d'en haut avec le bavardage vulgaire provoqué d'en bas par nos passions trop terrestres, en particulier par nos douleurs qui ne pouvaient avoir de valeur éthico-esthétique qu'au temps où elles se donnaient comme les réactions de l'Être aux épreuves infligées par la Providence. Avec l'écriture inspirée disparaît le génie qui n'est autre qu'une puissance *donnée* s'actualisant dans ce beau délire prophétique, le chef-d'œuvre. En d'autres termes, le livre – qui était le Don d'un Don – perd son caractère naturel et divin (c'était le simple résultat de transes *subies*) et réclame d'être un produit manufacturé, où s'inscrit – comme dans une marchandise – le travail de l'auteur, au moment où l'Art-Absolu condamne toute entreprise humaine et refuse, en conséquence, que l'« écriture artiste » ait le statut d'une entreprise. Cependant ni le génie ni l'inspiration ne disparaissent pour autant ; contestés par la littérature-à-faire, ils demeurent des normes de la littérature-faite : le chef-d'œuvre passé, en tant qu'exigence *pratico-inerte,*

réclame d'avoir été la manifestation d'un génie inspiré. Pour l'écrivain futur, en 1850, le génie ne signifie plus rien, son sens s'est brouillé *et pourtant* Homère, Shakespeare *sont* des génies, on *doit* les reconnaître pour tels. Ce qui a pour conséquence immédiate de dévaloriser *a priori* l'Art nouveau – qui ne sera plus lié directement à l'inspiration – à l'instant qu'il s'affirme comme Absolu et trouve sa supériorité dans sa pureté inconditionnelle. À moins qu'inspiration et génie, dans la mesure où la littérature-à-faire est, au moment même qu'elle les nie, conditionnée par les circonstances antérieures, ne cessent de hanter l'artiste nouveau comme *ce-qui devrait être,* ce sans quoi le chef-d'œuvre est, par définition, impossible ; comme ce dont par son échec orgueilleusement consenti la littérature-à-faire témoigne. Ou bien l'Art-Absolu se définit lui-même comme Art conscient de soi, donc parvenu à sa maturité splendide et à la fois comme dégradation, *décadence* de l'Art. Ou bien il trouve sa supériorité dans l'échec qui prouve en même temps la nécessité de l'œuvre et son impossibilité. La solution névrotique sera de *croire* le contraire de ce qu'on *pense* : dans l'instant où l'on se refuse les moyens de faire un chef-d'œuvre par des raisonnements irréfutables, on disqualifie en sous-main ces raisonnements dont les principes appartiennent à l'idéologie bourgeoise, à l'agnosticisme inculqué par des pères jacobins ; ainsi maintient-on sournoisement que l'œuvre absolue, ce chef-d'œuvre manqué, est *ailleurs* (hors du monde, hors du temps ou dans l'avenir saisi comme compensation *actuelle* du présent) un chef-d'œuvre véritable. Ou peut-être – nous allons y revenir – est-ce un chef-d'œuvre *dans l'irréalité.*

Reste que la littérature-à-faire se présente comme un *travail à exécuter.* On taillera dans le marbre du discours, on cisèlera, on produira des émaux, des camées, on sera « bon ouvrier », en marqueterie, en orfèvrerie. Cela ne se peut faire que selon des règles. Si l'Artiste est artisan, il doit apprendre les recettes de son art. L'antique notion de *goût* revient donc occulter celle de génie. Mais, outre que le travail demeure condamné et par cela même répugnant[1], sur quoi fonder le goût ? Aux siècles classiques, il n'était rien d'autre, en vérité, qu'un

ensemble de normes prétendant manifester l'homogénéité de l'écrivain et de son public. En fait, il marquait l'aliénation de l'Art qui, méconnaissant sa négativité, se produisait au sein d'une classe socialement inférieure et se donnait ses lois en fonction des exigences de la classe dominante. Au XVII^e^ siècle, la négativité bourgeoise se cache, le *goût* traduit, dans le domaine esthétique, l'équilibre instable que la monarchie absolue tente d'établir entre la noblesse et la bourgeoisie. Vers 1680, ce système se renverse : la négativité se montre, la littérature réclame son autonomie mais ne peut exercer son action destructrice que dans le cadre de normes d'origine aristocratique et qui se dissimulent encore qu'elles sont périmées. Bref, il n'y a pas de goût sans un public sourcilleux et dont les droits soient reconnus *a priori* par l'Artiste, je dirais même sans une société parfaitement intégrée – fût-ce provisoirement – et dont l'appareil d'État dispose de pleins pouvoirs coercitifs. L'homogénéité apparente de l'Artiste et de son public vient de ce que celui-là, loin de se croire supérieur à celui-ci, lui offre son travail par un acte de soumission : la négation n'est que dans l'œuvre. Ou, plus exactement, que dans son contenu.

Comment retrouver un *goût* quand la rupture de l'écrivain et du public semble un fait accompli, quand le premier disqualifie le second, avant toute chose, pour son manque de goût ? Pis encore : quand l'auteur, en tant que produit de la classe bourgeoise, retrouve en lui le manque de goût qu'il dénonce chez elle. Caroline Commanville observe naïvement : « Rien ne répondait moins à ce qu'on est convenu d'appeler un artiste que mon oncle. Parmi les particularités de son caractère un contraste m'a toujours étonnée. Cet homme si préoccupé de la beauté dans le style et qui donnait à la forme une place si haute, pour ne pas dire la première, l'a été très peu de la beauté des choses qui l'entouraient ; il se servait d'objets et de meubles dont les contours lourds ou disgracieux eussent choqué les moins délicats, et n'avait nullement le goût du bibelot si répandu à notre époque. » Quand elle écrit ces lignes, la bourgeoisie consacre aux activités culturelles une part consciente de la plus-value, elle est

« frottée ». Les futurs auteurs de 1850 étaient d'une autre espèce : tous ou presque tous, ils comptaient sur l'Art pour les arracher au puritanisme et à l'inculture de leur milieu ; mais ils n'envisageaient point de s'entourer d'objets d'art, de donner à leur vie un « style artiste », trop obérés par leur éducation pour en concevoir même l'idée : leur seul but est de combattre le *mauvais goût* de la bourgeoisie autour d'eux et *en eux* par la production d'ouvrages de *bon goût.* Mais le goût – le bon – étant la norme de l'inutile, ils acceptaient de confondre ustensilité et mauvais goût (ou pure et simple absence de goût) et, par là, abandonnaient le champ pratique qui les environnait à la laideur. Or, le champ pratique reflétant à chacun sa propre image objective par la manière même dont il est déterminé, il leur fallait réintérioriser cette objectivation comme l'assise de leur *imago* subjective ; en conséquence de quoi la laideur les envahissait, devenait leur profondeur, l'être-de-classe à partir duquel ils produisaient leurs déterminations vécues et, particulièrement, leurs œuvres. Celles-ci se présentaient donc, en tant qu'œuvres à faire, comme laideur niée et dépassée. Mais ce dépassement de la laideur – conservée comme contenu de l'œuvre – ne pouvait suffire à fournir les canons de la beauté. Il ne pouvait s'agir que d'une négation farouche de leur propre *naturel* – c'est-à-dire de leur première coutume – sans repères, sans coordonnées, sans même l'ébauche d'un chemin vers une construction positive et concrète. Tout au contraire, leur complicité avec la laideur, leur manière de ne pas même la voir, *sauf* quand il s'agissait de créer, les privaient de ce tremplin culturel dont les créateurs disposent dans les temps plus heureux où les arts se répondent et où la distinction de l'utile et du beau n'est pas si tranchée (quand on peut écrire, par exemple, que le beau est la saillie de l'utile ou que l'architecture doit être fonctionnelle). La Beauté, loin d'être un certain rapport à l'homme, dans une société donnée, de *tout* ce qu'il produit – ce qui permet au futur artiste d'en avoir dès l'enfance une expérience familière –, apparaît aux post-romantiques comme un au-delà insaisissable de la laideur, pure abstraction négative qui ne peut fournir aucune règle. Ainsi le *goût,*

qui devrait orienter leurs travaux et se faire la loi de leur activité créatrice, leur apparaît surtout comme une absence : il ne peut se manifester en eux que négativement, comme une carence, une lacune ; rien de plus logique puisqu'ils sont amenés – par la contestation du génie et de l'inspiration – à réclamer pour leurs œuvres des critères qui ne peuvent leur convenir dans la mesure même où ces règles expriment un *accord préalable* alors que l'autre vie se présente comme la *conséquence d'une rupture.* Ainsi, de même qu'ils conservent en eux, comme impératifs, le génie et l'inspiration, déterminations de la littérature-faite, c'est-à-dire, avant tout, du romantisme, de même lorsqu'ils voient dans la création un travail méthodique, ils se trouvent ne disposer que des normes périmées de la littérature classique. En même temps, ils comprennent qu'elles sont, telles quelles, inapplicables : il doit y avoir un *goût* de la modernité. Mais c'est celui-là, justement, qui leur est refusé puisque l'œuvre moderne doit briser avec la tradition ou, mieux, puisqu'elle doit constater que la tradition a été brisée par l'Histoire et se donner ses propres règles. C'est entrer dans un cercle infernal : si le goût est, en chaque cas, la loi singulière que se donne l'œuvre en se faisant, il faudrait pour se guider sur lui que l'œuvre fût déjà faite ou, en tout cas, que ses structures fondamentales soient connues. Bien sûr, on dira qu'il est facile de sortir du cercle et que l'outil se forge en forgeant. Mais cette conception apparaîtra quand l'idée même de goût aura cessé de torturer l'écrivain, quand la recherche du Beau aura fait place à l'investigation systématique du secteur littéraire et la notion d'œuvre à celle d'expérience, d'aventure, etc. En 1850, il *faut un ordre* – et qu'il soit à la fois inventé et préétabli. Cet ordre, par-dessus le marché, n'est point celui du réel mais de l'imaginaire en tant que tel et rien ne dit qu'il ne soit, par lui-même, irréalité. Inspiration – travail, gratuité – entreprise pratique, génie – goût, ces catégories cardinales de l'Art-à-faire se contredisent et sont contradictoires en elles-mêmes, le nouvel Artiste connaît, devant l'œuvre à faire, cette tension à vide qui l'empêche même de concevoir ses règles, son sens, les moyens de la forger, et qu'il nomme *impuissance.* Celle-ci,

en 1850, n'est pas un état accidentel : c'est l'attitude qui pour le candidat représente la seule chance de devenir Artiste ; en effet, par l'inspiration niée, elle manifeste l'impossibilité de l'Art et l'Artiste n'est rien d'autre, peut-être, que l'incarnation douloureuse de cette impossiblité.

[...] un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte et le jeu littéraire [...]

[...] je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir.

(Mallarmé, *Autobiographie.* 1885. Écrite pour Verlaine. Bibliothèque de la Pléiade, p. 663.)

De fait, il est une exigence que révèle le nouvel objet littéraire et qui, à première vue, pourrait servir de règle : cette totalité qui se dévoue elle-même doit mettre une rigueur scientifique à réaliser son autodestruction. Quand on se fiait à l'inspiration, on prenait pêle-mêle le tout-venant ; que de diamants mais que de scories ! L'agnosticisme prescrit aux futurs auteurs un devoir rigoureux : ils construiront leurs œuvres de telle sorte que le hasard en soit exclu. Cet impératif est conforme, d'ailleurs, à leur intention profonde : contre le hasard qui les a fait naître absurdement dans *cette* classe, dans *ce* milieu et qui les définit par la contingence du vécu, ils se réenfanteront, aristocrates inhumains, par leurs œuvres ; ces rejetons fortuits d'un caprice s'objectiveront par la création d'un irréel sans hasard. Le style doit être pour eux le point de vue de l'*Absolu,* non seulement parce qu'il exprime le survol de l'orgueil mais aussi parce qu'il est, à leurs yeux, le hasard exclu du langage. Qu'un paragraphe, qu'une phrase, qu'un mot soient remplaçables, tout est perdu : l'œuvre ne « prend » pas. Cela signifie

que chaque élément du discours doit entretenir à tous les niveaux avec tous les autres éléments et avec la totalité signifiée le plus grand nombre *possible* de relations intentionnelles. En outre, aucune relation ne peut s'établir entre eux sans qu'elle ait été expressément visée par l'intention créatrice : ce corollaire ne tend à rien de moins qu'à rejeter comme non artistique tout ce que Gide intégrera plus tard à l'œuvre sous le nom de « part du diable ». Ceux qui auront su, créateurs, exclure de la création toute combinaison fortuite et multiplier à l'extrême les combinaisons réfléchies auront prouvé par là leur *nécessité :* auraient-ils pu chasser le hasard de leurs livres s'ils ne s'y étaient eux-mêmes soustraits, ne serait-ce que le temps de les écrire, si le mouvement de totalisation créatrice ne produisait en même temps, par une sorte de réciprocité, l'auteur comme unité sans faille, en tant que pure conception dynamique du tout produisant ses parties et s'y manifestant, et ce tout lui-même comme l'irréalité totalisée par le discours ? Ainsi l'Artiste apparaît – idéalement en tout cas – comme le maître absolu d'une combinatoire universelle dont le but n'est pas d'unifier le divers en établissant un système plus ou moins conventionnel d'équivalences, mais de totaliser le multiple en le produisant comme multiplicité des aspects d'un tout selon une loi synthétique de génération et d'intégration. Le hasard, à partir de là, c'est la laideur en tant que résidu de réalité au sein de l'irréalisation systématique. La « part du diable », dont nous parlions plus haut, en tant qu'elle est constituée par des rapports s'établissant entre les parties du discours artistique, en dehors de l'intention créatrice, ne peut être conçue en 1840 que comme une renaissance du réel au sein de l'irréalité construite.

En ce sens, l'Artiste pur apparaît derechef comme le contraire de l'homme d'action : celui-ci, en effet, pour des raisons pratiques, cherche à produire une modification particulière dans le monde réel qu'il sait régi par le hasard, où son ancrage est le hasard comme fondement de son existence singulière. En ce sens, l'action même est chanceuse, c'est précisément la facilité, comme donnée fortuite, qui détermine ses motivations, sa fin, ses moyens, son style et, de

manière générale, sa perspective pratique. Née de hasards, elle ne peut être entreprise ni *contre* ni *pour* le hasard : elle représente plutôt une dialectique du contingent et du nécessaire, comme Hegel l'a fort bien montré ; et l'homme d'action apprend au cours de son activité la nécessité de la contingence et la contingence de la nécessité. En d'autres termes, loin que son but soit d'exclure le hasard, il tente à la fois de se prémunir contre lui et de l'utiliser : tout dépend de la relation de l'imprévu à la fin posée – c'est-à-dire, au fond, de la contingence externe à la contingence interne – et non de l'imprévu *en tant que tel* puisque la réalité se présente à l'entreprise comme un rapport variable mais toujours défini entre le prévisible et l'imprévisible. Mais n'oublions pas qu'il y a des hasards prévisibles – c'est-à-dire que le calcul des probabilités, pour introduire un certain ordre dans ce domaine, ne supprime pas le hasard mais, bien au contraire, se fonde sur lui. Il s'agit donc moins, lorsque, par exemple, on envisage une opération politique ou que l'on construit une machine, d'éliminer la contingence en tant que telle que de l'admettre, au contraire, et de réduire au minimum son coefficient d'adversité. De fait, quand la société humaine aurait supprimé ses divisions et réalisé un socialisme de l'abondance, il demeurerait, au sein de sa nécessité interne, qu'elle s'est constituée à partir de la contingence originelle, non point en la supprimant mais en l'intégrant à son ordre. Même ainsi, elle ne serait qu'un universel singulier, c'est-à-dire qu'elle tirerait de son histoire une idiosyncrasie radicale qui serait l'intériorisation de sa facticité, autrement dit de sa contingence saisie comme nécessité.

C'est que l'homme d'action, personne réelle, travaille la réalité ; sa production – qui est matière ouvrée – ne peut apparaître au milieu du monde sans entretenir des relations infinies avec l'ensemble de la matérialité par la médiation des hommes et avec l'ensemble des hommes par la médiation de la matérialité. Mais l'Artiste doit choisir, lui, d'être le Seigneur irréel de l'irréalité. Il ne vise donc point *une* fin particulière dont la réalisation *au milieu du monde* dépendrait des possibles comme tels : son objectif, même à travers une œuvre

qui semble une particularisation de l'imaginaire, est de manifester l'irréel dans sa totalité rigoureuse. De fait, en s'irréalisant comme conscience de survol, il a renié son ancrage, sa facilité, la contingence de ses fins trop humaines : en d'autres termes, cet être de hasard s'est fait témoin désitué, donc universel, de l'imagination comme totalisation rigoureuse. Dès lors que celle-ci, en effet, renonce à sa fonction subordonnée, la détection des possibles dans une perspective pratique, elle se place au delà de toute impossibilité, c'est-à-dire, du même coup, au-delà des hasards ; son libre jeu se confond avec la plus implacable nécessité : puisque, dans ce domaine, plus rien n'est impossible, chaque image peut et doit être le produit et l'expression de l'imagination comme totalité en exercice, c'est-à-dire, fondamentalement, comme Négation absolue du réel. Le hasard disparaît avec la réalité. Ou plutôt, si même on juge *nécessaire* de le représenter dans l'œuvre, il y figurera comme destin, c'est-à-dire comme une autre figure de la nécessité. Ainsi la liberté plénière de l'Artiste, fils de ses œuvres, lui est reflétée par l'inflexible nécessité de son poème ou de son livre, en tant que l'imagination comme totalisation réglée s'y est incarnée.

Or, par cette exigence de la littérature-à-faire, l'Art-Absolu, comme Négation absolue du réel, est conduit à se nier absolument en tant que réalité. Outre que l'imagination n'est pas ce « monde-au-delà-du-monde » qu'elle prétend être alors et qu'elle se distingue au contraire par sa pauvreté essentielle, il faut que ses déterminations puissent s'inscrire dans une matière ouvrée, le langage, dont l'inertie assurera leur pérennité. L'Artiste se retrouve alors devant cette contradiction essentielle : l'œuvre est le produit d'un travail sur les mots ; ceux-ci, en tant qu'éléments du langage, sont déterminés à la fois par une histoire – qui, pour rigoureuse qu'elle puisse être, apparaît en eux comme un hasard – et par les relations structurelles qui les définissent les uns en fonction des autres, ensemble complexe où la nécessité naît de la contingence et la contingence de la nécessité. En outre l'écrivain, en tant qu'il se veut orfèvre, n'est point au-dessus du langage ni au-dehors : il est *dedans* et ses relations avec le discours sont

l'expression même, au niveau linguistique, de sa facticité ; sa parole raconte son histoire, même s'il prétend en user pour d'autres fins. Non point seulement en tant que ses rapports aux mots, en général, sont déterminés par les conditionnements familiaux et par ses premières options fondamentales mais aussi en tant que le matériel verbal dont il dispose est défini par sa situation sociale, nationale, géographique, etc. Par là, il redevient hasard plongé dans un niveau où la contingence et la nécessité s'opposent, passent l'une dans l'autre ou se conditionnent mutuellement. Et, du coup, l'entreprise d'écrire retrouve le statut de l'action. Certes, elle diffère, à cette époque, par plusieurs traits, de l'activité humaine et, particulièrement, du travail comme reproduction de la vie. D'abord elle ne sert pas les fins de l'espèce et vise à en dénoncer la vanité. De plus, loin d'utiliser le langage comme moyen de communication, elle tente, au contraire, de le voler aux hommes, autrement dit, de le déréaliser. Il n'en demeure pas moins que l'œuvre absolue, c'est-à-dire la totalité d'autodestruction signifiée *par un certain discours,* doit être la fin qui s'impose à l'Artiste et qu'il doit atteindre avec les moyens du bord. Or ces moyens, dans leur contingence, renvoient à la facticité de l'auteur et le dénoncent comme un être de hasard, dont la détermination d'écrire est hasard jusque dans sa nécessité fondamentale puisqu'elle est conditionnée par sa protohistoire et, à travers elle, par l'opacité de sa naissance, c'est-à-dire d'un ancrage contingent dans une société définie. Et, certes, la facticité représente la nécessité de notre contingence mais, du coup, l'œuvre projetée dévoile la contingence de sa nécessité. En d'autres termes, l'auteur, hasardeux jusque dans son effort pour s'arracher au hasard, ne peut s'objectiver que dans une œuvre hasardeuse. « Toute pensée est un Coup de Dés. » Oui. Mais jamais un coup de dés n'abolira le hasard : comment serait-ce possible puisque, pour les lancer, il faut accepter le règne de ce qu'on prétend abolir ? Et, quand bien même les quatre as sortiraient ensemble, il ne s'agirait encore que d'une combinaison fortuite. Le hasard envahit tout : par lui, sinistre caricature de l'inspiration, *des* mots viennent, qui en attirent d'autres suivant des

règles dont la nécessité se grève de contingence et qui, de toute manière, sont extérieures à la fin esthétique que l'artiste a visée ; entre les éléments du discours qui, bien que soumis à la déréalisation, sont des déterminations réelles, des liens également réels s'instituent, en dépit de l'auteur ou à son insu, qui débordent les intentions littéraires et qui, cependant, donnent une profondeur à l'œuvre ou, tout au contraire, court-circuitent les significations intentionnelles. L'unique moyen de dépasser l'antinomie de la contingence et de la nécessité, la littérature le proposera *dans notre siècle* : il faut que l'écrivain envisage son œuvre comme le but *particulier* de son *action* et qu'il accepte sans réserve mais non sans contrôle la collaboration du hasard. Mais c'est faire du livre une entreprise humaine qui échappe en partie à son auteur et, par cela même, le reflète dans sa facticité autant que dans sa liberté. Aux quêteurs d'absolu, vers 1850, cette résignation paraissait inadmissible. Si le style accepte le concours de la chance, un double drame se déroule : c'est l'échec de l'homme par l'échec de l'œuvre et *vice versa.* La conséquence sera que la littérature-à-faire, tout en se désignant comme *absolu,* se révèle comme ne pouvant être faite. Et nous retrouvons ici cet impératif désespérant de l'Art-Absolu : Tu dois mais tu ne peux pas.

Cette fois, la boucle est bouclée : l'Art dévoile son impossibilité radicale : « Rien n'aura eu lieu que le lieu, inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide... qui sinon par son mensonge eût fondé la perdition dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout. » Faut-il renoncer ? Non : la littérature-à-faire exige des nouveaux venus qu'ils s'épuisent à la tâche pour témoigner par leur zèle toujours puni que l'échec est un chiffre, que le naufrage de toute œuvre est une *allusion* ; à quoi ? À l'Être-par-delà-l'Être ? À la suprématie du Non-Être sur l'Être ? En vérité, aux deux à la fois : il y a dans l'échec consenti les éléments d'un *Qui perd gagne* ; mais on y trouve aussi l'irréalisation la plus radicale : l'œuvre paraissait d'abord une détermination du réel ayant pour sens la négation de toute réalité (c'était un centre réel d'irréalisation) ; à présent, il semble que le sens se soit retourné sur elle pour

l'envelopper et la dissoudre : c'est l'œuvre elle-même qui passe dans l'irréalité et ne peut exister que comme imaginaire. La rigueur totalisante, comme règle de l'imagination et coïncidence exacte de la liberté créatrice et de la nécessité, n'est elle-même qu'un postulat[2] de notre imagination. Le livre se nie lui-même pour couper tout contact avec la réalité. Il faut pourtant écrire des livres et, chaque fois, les manquer pour que l'artiste affirme, par son zèle et par les échecs assumés, l'importance de ce pôle imaginaire.

Situation invivable, à moins d'un grain de folie. Dépassant l'idée d'échec, l'artiste ne pourra se supporter qu'en se faisant l'homme de l'impossibilité ou le Seigneur de l'impossibilité de l'homme : il a rêvé d'écrire par *insatisfaction,* nous l'avons vu ; à présent l'insatisfaction doit se retourner contre l'œuvre elle-même et se radicaliser par sa négation. Que reste-t-il ? Une absolue Négation qui ne peut *se vivre* et *s'affirmer* comme telle mais qui se constitue comme le sens du vécu : elle s'est complétée, en effet, par le dévoilement de sa propre impossibilité, c'est-à-dire par l'irréalité de l'œuvre qui aurait dû la manifester. Du coup l'Artiste, maître de l'allusion, vivra lui-même allusivement : s'appliquant à nier, par de subtiles méthodes, tout ce qui l'entoure et lui-même, au nom d'une irréalisation totale qu'il ne peut réussir ni par l'œuvre *(présenter* l'irréel au Dieu qui n'est pas) ni par le vécu (se faire manger par le rêve, c'est-à-dire n'être plus qu'une imagerie sans support réel). À ce niveau, curieusement, l'écrivain, contestant la réalité en chacune de ses perceptions ou de ses conduites, retrouve la négativité, fondement réel de l'autonomie littéraire, ce qui, *en fait,* lui donnera la puissance d'écrire ; simplement, il l'exerce au nom de la Négation absolue : cela veut dire qu'il ne la reconnaît point comme pure liberté de dépassement qui fonde le signe et ne réclame aucun fondement, et qu'il lui assigne, au contraire, comme fondement nécessaire, un de ses produits, le Néant, c'est-à-dire elle-même hypostasiée et réifiée. Et justement, cette relation fausse entre la négativité et le Néant, cette inversion radicale qui fait du Non-Être comme dépassement de tout – donc comme dépassement de Rien ou comme dépassement dépassé et du

coup *réalisé* comme Être – le sens et la justification d'une néantisation *en cours* – qui n'est autre que l'existence, c'est-à-dire la *praxis* comme productrice des instruments et des œuvres –, cette subversion vécue comme rapport allusif de la vie au Non-Être absolu, cet éclairage *faux* de la vie par la mort ou, si l'on préfère, cette façon de saisir la vie comme *analogon* d'une mort continue, c'est la névrose objective elle-même, en tant que les contradictions des impératifs littéraires obligent l'Artiste à n'œuvrer qu'en vivant le travail servile du ressentiment comme l'expression permanente du stoïcisme humain des Maîtres. Ces conduites névrotiques sont nécessaires : sans elles, la littérature-à-faire apparaîtrait dans sa pure et simple impossibilité. Mais puisque l'irréel est la seule *valeur,* puisque l'œuvre doit être un effort surhumain et couronné par un échec, puisque cet échec lui-même est valeur, puisqu'il dévoile allusivement la grandeur de l'Artiste et de l'Art – c'est-à-dire leur impossibilité – et, du coup, celle de l'artisan acharné qui sent la vanité de son effort et, par cette raison même, le poursuit jusqu'à la mort, *alors il est permis d'écrire des livres* à la condition que l'insatisfaction qui les produit ne cesse de les dénoncer et que l'Artiste n'y voie jamais que des naufrages allusifs.

À vrai dire l'idée de littérature-allusion n'a trouvé son expression que fort tard, à la fin de ce processus névrotique et, chez les derniers chevaliers du Néant, elle est apparue comme une rupture discrète avec leurs prédécesseurs. C'est contre Leconte de Lisle que Mallarmé répond à Jules Huret : « Je pense qu'il faut... qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer,* voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole... » Encore ménage-t-il le bon Huret : Ce qui doit être suggéré, en fait, c'est un objet qui n'est rien d'autre que la figuration précise du Non-Être,

« la rose, absente de tout bouquet ». Mais cette conception – assez rigoureuse et précise ici pour fonder un Art poétique –, bien qu'elle soit moins consciente d'elle-même chez les écrivains de la génération précédente, n'en est pas moins à la racine de leurs œuvres. On la trouve, sous des formes diverses, chez Flaubert, chez Baudelaire, chez les Goncourt, même chez les Parnassiens. Sans doute Leconte de Lisle et parfois Flaubert semblent en quête de rigueurs marmoréennes, ils « prennent la chose et la montrent », au moins en apparence. C'est que le suggéré, chez eux, n'est pas l'objet de l'œuvre ni son sens particulier : c'est le *cosmos,* Tout et Rien dialectiquement liés, deviné au travers d'elle comme son perpétuel naufrage et son ambition unique, la raison d'être du livre ou du poème et la raison de leur non-être. L'architecture un peu mastoc de la « chose » – résidu des impératifs de la littérature-faite – est allégée par le regard mort qui la contemple et par la fuite, à l'horizon, de cet absent, le Monde, totalité imaginaire d'autodestruction, qui devrait transparaître à chaque ligne, comme le tout en chacune de ses parties et qui n'est pressenti en elles que comme inerte lacune, échec. Ou, si l'on préfère, victoire de l'irréel.

La seule permission de donner naissance à une œuvre vient de ce que j'appellerai l'ambivalence de l'échec. Car l'objectif posé et non atteint dévoile, en s'abolissant, une part croissante de Non-Être. La fin, par elle-même, est déjà contestation de la réalité puisqu'elle se manifeste dans un dépassement du champ pratique et ne peut se réaliser que par un remaniement de ce champ. Ainsi, je l'ai montré ailleurs, le réel se dévoile à partir de ce non-être qu'est l'avenir pratique, c'est-à-dire la fin posée comme *à atteindre* – donc comme n'étant pas encore – par la réorganisation de ce qui est déjà. Cette relation – qui constitue la structure fondamentale du projet – reste à l'origine de toute tentative, y compris de celle d'écrire au milieu du XIX^e^ siècle. Toutefois le remaniement du réel – c'est-à-dire l'unité synthétique des moyens en tant qu'elle définit la fin – se donne en principe comme *possible,* c'est-à-dire comme *réalisable.* En ce sens la *réalité* de l'avenir se manifeste à nous – bien que l'organisation future du champ

ne soit pas encore passée du non-être à l'être – à travers notre conduite subjective pour réussir notre entreprise ; mais si l'avenir doit être néant ?

C'est sur cette conviction, je l'ai montré au tome II de cet ouvrage, qu'on se fonde pour construire les farces-attrapes qui, ruinant la perception envisagée comme praxis, font apparaître, soudain et pour un instant, le non-être à la place de l'être visé. Les rôles y sont distribués d'avance et on peut les définir, en ce qui concerne le farceur, comme la réalisation par l'autre d'une névrose souhaitée mais irréalisable[3], ce qui ne peut se concevoir sans un effort, chez lui, pour s'identifier à sa victime et jouir à travers elle de la désarticulation du réel. Du coup, elle met en évidence l'intention téléologique de l'échec consenti pour l'autre : accroître brutalement la part du Non-Être dans le monde et, sur l'effondrement de l'Être, qui se révèle comme apparence, élever le Néant – ce qui est en l'Être la négation de tout ce qu'il livre à l'évidence, ce qui est sans être perçu ni prévu – à un statut ontologique nouveau, en faire l'*Absolu.* C'est-à-dire l'obliger à *s'affirmer* comme *ce qu'il y a derrière l'Être* et qui n'est pas seulement le Non-Être mais l'Être-autre-que-l'Être, ce qui ne peut avoir lieu que sur la ruine de toutes les conduites humaines, c'est-à-dire sur l'échec de la praxis et sur la disparition de l'homme comme existence pratique *à ses propres yeux.*

Tel étant le sens téléologique de l'échec intentionnel, l'œuvre doit se présenter, pour les chevaliers du Néant, comme une farce-attrape. C'est l'unique moyen qui leur permet de la produire. Encore faut-il distinguer : beaucoup plus tard, vers le milieu de notre siècle, l'écriture étant définitivement reconnue comme duelle, l'écrivain *noir* – c'est le cas de Genet – peut se tenir pour le farceur, considérer le lecteur comme sa dupe et faire de l'objet littéraire un piège ; c'est *par le lecteur* qu'il obtiendra l'échec, c'est en celui-ci que la Beauté deviendra cet Absolu, l'œuvre se niant elle-même, s'enflammant, tombant en cendres et l'Être surgissant sur l'abolition d'un langage piégé comme un vide infini et vertigineux. En ce cas, le naufrage du lecteur est le triomphe de l'écrivain. Mais en 1850 et pour plusieurs décennies, la rupture de l'écrivain et

de son public n'est pas conçue comme une guerre à outrance menée par celui-là contre celui-ci : elle se manifeste comme pure et simple abstention. C'est encore Mallarmé qui a le mieux résumé trente ans d'histoire littéraire quand il a déclaré : « ... je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poëte dans une époque comme celle-ci, où *il est en grève devant la société,* est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret[4]. » Donc le poète fait la grève : faute d'une communauté qui reconnaîtrait son aristocratie, il refuse de travailler pour un public quelconque – c'est-à-dire pour sa classe. Il travaille, cependant : pour lui seul, en secret. C'est la grève du zèle. Et ces mots font écho, à la fin du siècle, à ceux qu'écrivait le jeune Flaubert, à la fin de sa première moitié : « Je n'écris que pour me plaire. » On sait, en effet, que Mallarmé refuse de distinguer le poète de l'écrivain : dès que celui-ci tente d'expurger le hasard de ses phrases, il travaille en poète, la prose n'existe pas. Bref, la rupture est rigoureuse, mécanique : pas de contact ; entre la littérature et la société un abîme, inerte lacune infranchissable. Il faut donc que l'écrivain, replié dans sa solitude, soit *en même temps* le farceur et sa dupe. Autrement dit, l'écriture est impossible sans ce comportement névrotique : la conduite d'échec de l'écrivain. Tout est clair, tout est inscrit dans l'objet : la rupture avec le public bourgeois – né du conflit qui oppose une bourgeoisie victorieuse et une littérature autonome – conduit à la Négation absolue, c'est-à-dire à l'Art se prenant pour fin *contre* la réalité. Cette Négation ne peut se réaliser, comme Être parménidien, à moins de disqualifier toute entreprise, y compris l'œuvre elle-même. Et, dans ces conditions, où celle-ci n'a pas lieu ou elle se donne un but nouveau : celui de se faire *pour n'avoir pas lieu,* pour manifester, par son impossibilité même, le triomphe de l'irréel, c'est-à-dire de la réalité se niant elle-même jusque dans l'entreprise littéraire de l'irréaliser. En ce sens, puisque l'écrivain refuse d'autres témoins que lui-même, c'est à lui seul

qu'il réserve la folle évidence que le farceur ne peut susciter que chez sa dupe : le moment vertigineux de la Beauté sera celui-là même où « l'impeccabilité et l'impossibilité »[5] de son œuvre voleront en éclats, révélant tout à coup l'imperfection foncière de celle-ci et l'impossibilité *a priori* de toute perfection. Mais pour qu'il y ait farce, il faut que cette impossibilité se masque, autrement dit que l'entreprise littéraire se donne toujours comme possible et qu'elle soit tentée en fonction de sa possibilité comme le faux morceau de sucre est jeté dans la tasse parce qu'il se donne pour vrai, pour soluble. L'impossibilité de la littérature ne peut être, en conséquence, que le fond secret de sa possibilité évidente : il faut que ces deux caractères soient inséparablement et dialectiquement liés. Ce qui implique que l'écrivain soit lui-même et un autre : *dupe,* il croit que le hasard peut toujours être chassé du langage si l'on traite celui-ci par des méthodes appropriées ; et sa conviction lui vient du langage lui-même, objet truqué qui se présente comme esquissant de lui-même l'exclusion de la contingence et comme devant atteindre son essence exemplaire si quelque artisan s'applique à en resserrer les liens internes ; *farceur,* l'auteur ne se jette dans cette tâche redoutable que pour en faire éclater l'impossibilité, c'est-à-dire qu'il tente de se prouver par une évidence brusque et terminale qu'il ne peut, lui, produit du hasard, expulser le hasard de cet environnement contingent, la langue, et que toute pensée, comme le faux sucre, est faussement universelle puisque, à l'instant qu'elle s'enchante de la nécessité de son contenu, elle « émet un coup de dés »[6]. Il faut écrire l'œuvre pour la manquer et manifester que la grandeur de la littérature est dans son irréalité, que, du coup, la grandeur du poète et son aristocratie résultent de son échec réel et de son irréalisation comme auteur imaginaire d'un impossible chef-d'œuvre, l'insatisfaction et le passage à l'imaginaire étant ici inséparablement liés. Du coup, il faut qu'il soit soi-même et autre, sa vérité ne résidant point en soi-même mais en cet autre qui le dirige. Il lui faut se dédoubler, jouer le rôle de soi-même, y croire et se laisser gouverner par l'autre. En d'autres termes, la seule possibilité de satisfaire aux impératifs

contradictoires de la littérature-à-faire, c'est d'accepter la proposition de la névrose objective, ce double jeu dont l'origine et la fin résident l'une et l'autre dans l'insatisfaction qui le hisse au-dessus du réel par la hauteur infinie de ses exigences. Ce double jeu n'a de sens et n'atteindra son but que s'il s'accompagne de *croyance* : en ce sens, il est névrotique car cette croyance double et sourde est nécessairement un produit de l'autosuggestion. Il faut pouvoir incarner sans méfiance la dupe et se mettre en état de *distraction* hystérique par rapport à cet autre qui la guide vers sa perte « comme un mauvais ange ». *Autre* simplement parce qu'il n'est pas *reconnu.* Il faut pouvoir se persuader que le but de l'Art est de disqualifier le réel en y inscrivant un centre d'irréalisation parfait, le *Livre,* alors qu'il n'y a d'autre but que le naufrage final, c'est-à-dire l'irréalisation totale, par-delà l'impossible, de l'homme en Artiste et de l'œuvre faite – et manquée – en œuvre parfaite et rêvée. Il faut être, par-dessus le marché, en état d'opérer une malversation subtile et, tout en affirmant l'identité de l'Être et du réel, de soustraire à la réalité toute consistance ontologique et de définir l'être absolu par l'irréalité plénière. Ce qui n'est guère concevable *à moins* d'une méprise dirigée qui confonde intentionnellement, au niveau ontique, l'Être et la présence irréductible du fait ; au niveau ontologique, l'être et la valeur, ce qui permet de désigner par le même nom ce qui est pour de bon mais n'a point de valeur et ce qui n'est pas mais qui devrait être. Cette confusion bien entretenue permettra tous les tours de passe-passe : en particulier on disqualifiera l'être du réel (de ce qui *est*) au nom de l'être de l'irréel (de ce qui *n'est pas,* par principe : la norme) ; et, inversement, en assimilant gratuitement la totalité de l'irréel à la Valeur fondamentale, on fera passer tout ce qui n'est pas, indistinctement, pour ce qui devrait être, mieux, pour ce qui refuse de se dégrader en réel afin de conserver sa pureté normative et, du coup, pour ce qui *est* éminemment. Du coup, c'est l'échec qui sacre l'Artiste, amant malheureux de l'impossible, c'est l'échec qui, sans cesse recommencé, garantit sa valeur et par conséquent son être, c'est-à-dire la part de non-être méritant que la non-réalisation de l'œuvre et, du coup, de lui-

même fait croître dans l'inerte lacune du Néant (saisi comme devoir-être). Ce tour de force pithiatique – première élaboration de la théologie négative qui a fait tant de ravages à notre siècle – ne peut se perpétuer sans une tension perpétuelle et dévastatrice : même ainsi le réel menace sans cesse de renverser les combinaisons ; si l'Art est impossible, le prétendu Artiste n'est-il pas « un bourgeois qui s'occupe de littérature » ? Que ce point de vue s'impose un instant, tout change : écrire est une *activité* futile et, du reste, puisqu'il y a eu des *chefs-d'œuvre,* rien ne prouve que la littérature, en chaque ouvrage manqué, révèle son exigence et sa radieuse impossibilité ; il se pourrait, au contraire, que l'auteur fût seul en cause. L'auteur ou son temps. Cette lucidité morose est d'autant plus inévitable que l'écrivain des années 50, déboussolé par des impératifs opposés, a couvert mais non pas supprimé les grandes motivations simples qui sont à l'origine de son choix d'écrire : le ferme propos d'accéder, par le génie, par la gloire, par d'authentiques chefs-d'œuvre à la classe supérieure et de renaître aristocrate, le désir fou de mener la vie superbe des grands romantiques. Ces exigences frustrées l'inclinent à l'amertume, à l'aigreur : il risque de juger au nom de ses ambitions sa triste condition présente et de prendre conscience de toute la supercherie. Voilà ce qu'il faut éviter à tout prix : ce serait la mort du génie – et vainement : la seule décision qui sortirait de ce désenchantement, ce serait de ne plus écrire une ligne. Donc l'*enchantement* doit être maintenu coûte que coûte : par cette raison, l'état névrotique – qui permet de le subir sans s'épuiser à le continuer – apparaît comme une grâce.

Enchantement sombre. Long rêve solitaire et noir qu'un homme de ressentiment poursuit, dans la haine des hommes et de soi-même, la névrose objective propose sa *subjectivation* comme seul moyen d'échapper aux indépassables contradictions de l'époque. Le choix de l'irréel et celui de la subjectivité ne font qu'un ; il ne s'agit certes pas de s'abîmer dans l'égocentrisme : ces gens-là ne s'aiment point. Tout au plus pourrait-on parler d'un narcissisme négatif chez quelques-uns. Mais l'essentiel est de refuser la

rigidité des oppositions – parce qu'elles sont des structures du réel – en se déréalisant. Il s'agit, somme toute, d'une imitation spontanée de la pensée autistique ; faute de dépasser les impératifs contradictoires, on les fait sans cesse passer l'un dans l'autre et on les transforme en tourniquets, on construit une logique du Néant qui va de la réalisation de l'irréel à l'irréalisation de la réalité, qui fait de l'impossibilité la condition fondamentale de toute entreprise ; on pense sur plusieurs plans, à plusieurs voix : en surface, on tente un chef-d'œuvre parce qu'il est toujours possible d'en faire un ; plus profondément, on l'entreprend parce qu'il est impossible et pour en rêver ; l'œuvre, ce ratage, est la scorie du rêve ; par en dessous, cependant, l'espoir fou demeure, sans mots, d'avoir du génie, de réussir l'impossible et de gagner la gloire malgré « la grève devant le public » ; l'œuvre, *forcément* ratée, à un certain niveau, trouve sa pleine valeur *dans l'imaginaire* et sa haute dignité, sanctionnée par l'échec, lui vient de ce qu'elle est un rêve ; le poète tombe la tête la première dans l'irréel qui se referme sur lui ; mais, à un autre niveau, il la tient, sans se le dire, pour pleinement réussie : seule, pense-t-il, l'insatisfaction – qui est le lot des grands artistes – l'empêche d'en voir la beauté ; il est Moïse, au bord de la Terre Promise, d'autres – plus tard ou ailleurs – jouiront de ce qu'il a fait et n'a pu goûter ; il fonde son mérite sur l'échec : du coup l'esthétique se transforme en éthique, la grandeur consiste à se sacrifier sans réserve pour les causes perdues d'avance ; mais le mérite est exigence : si la récompense était justement de gagner à l'instant qu'on pensait perdre ? Si le guignon n'était que l'aspect visible de l'élection ? Dépersonnalisation, rupture avec le réel, solitude, langage hypostasié, misanthropie, haine de soi, conduites d'échec, quête de l'impossible, ces traits névrotiques ne sont que des *moyens d'écrire,* c'est-à-dire de *continuer la littérature* dans une époque où, loin de trouver sa liberté dans l'autonomie littéraire, l'écrivain y est aliéné, où l'écriture se met en question dans chaque écrit, où la possibilité de faire une œuvre n'est plus acquise, où, devant le scandale du public introuvable et des impératifs contradictoires, le fondement de l'Art doit être

cherché dans l'irrationalité. Il ne s'agit, bien sûr, que d'un moment à passer : les impératifs changeront, le mouvement de l'Histoire suffira à périmer sans les résoudre certaines contradictions, d'autres naîtront en d'autres conjonctures, qu'on pourra dépasser par des inventions plus rationnelles. Pour le quart d'heure, il faut *tenir* : sans public et sans Dieu, sans caution, sans liberté ni règle, créer des œuvres *pour personne,* atteindre à la singularité universelle par la masturbation ; c'est le moment qui le veut : il n'y aura point de littérature ou elle se continuera par la névrose des hommes de lettres ; car, en ce siècle de fer, les écrivains ne pourraient pas écrire s'ils savaient ce qu'ils font ; bien sûr, quelle que soit l'époque, ils ne le savent jamais entièrement et nous avons vu les écrivains du XVIII^e^ siècle faire une littérature de classe en croyant se déclasser par et pour l'autonomie littéraire. Mais, en 1850, l'aveuglement est impérativement réclamé : le meilleur est évidemment *proposé* par la névrose. Ce sera la distraction hystérique. Bref, on a vu, en tout temps, des auteurs qui jouaient le rôle d'écrivain mais c'était un effort pour se récupérer, rien de plus ; au milieu du siècle dernier, la seule façon de réussir cette entreprise *pratique,* écrire, c'est de *jouer* sans relâche le rôle de l'écrivain. Non pas de n'importe quel homme de lettres : de celui qui s'esquisse à travers des oppositions indépassables et, de ce fait, se propose lui-même comme un irréalisable et, donc, comme un pôle d'irréalisation. C'est ce *personnage* qui, en contrepartie de son « caractère », définit une Beauté nouvelle, fondée sur le Néant, qui se laisse pressentir dans des œuvres allusives, ayant l'échec de l'Art pour forme et l'échec de l'espèce humaine pour contenu. Il faut que l'auteur entre dans cette peau et s'y contienne s'il veut à la fois cacher sa praxis d'écriture et lui donner, dans l'irréel, l'unité qu'elle réclame et ne fournit pas d'elle-même. Tout le problème – nous y reviendrons car c'est ce qui ramènera à Flaubert – est de savoir *jusqu 'à quel point* il est nécessaire de *croire* à ce personnage. Dans la névrose subjective, en effet, le sujet peut déclarer, comme Gide : « C'est moi-même que je joue. » Mais, à moins d'une parfaite coïncidence qui – quand elle existe, ce qui est le cas pour

Gustave – doit elle-même être expliquée et constitue, somme toute, le fond du problème, personne ne peut déclarer en vérité que cette silhouette esquissée, au delà du possible, comme dépassement des contre-finalités objectives, soit tout à fait lui-même ; il s'agit d'un être-écrivain, figure anonyme et sans auteur, que chacun doit remplir avec sa propre vie : parmi les acteurs, il en est qui seront bons, d'autres mauvais ; certains seront spontanés parce que ces déterminations objectives s'accordent à leur *imago,* lui fournissent une ossature ; et d'autres, même excellents, joueront à froid ou feront une « composition » parce que, comme on dit au théâtre, ils ne « sont pas le personnage » ou même ils ne le « sentent pas ». Le « génie » dépendra, ici, de la coïncidence du subjectif et de la subjectivation proposée par la névrose objective. C'est à ce niveau que se pose, à l'époque, la question du rapport de l'individu qui écrit et de la société qui le produit. Nous verrons qu'on peut y répondre rigoureusement.

3. *La conjoncture.*

On n'écrit pas pour s'amuser. Du moins les « chefs de file » de toute génération ont le sentiment d'une urgence, variable en qualité suivant les lieux et les temps. Celle-ci vient d'une contradiction, vécue en tension, entre les impératifs de l'Esprit objectif et ceux de la conjoncture. Dans le cas des jeunes écrivains de 1850, il y avait presque antinomie entre la situation sociale et les exigences littéraires. Nous venons de voir que l'exigence majeure de l'Art, c'était l'autonomie de la littérature. Pour un certain nombre d'écrivains, celle-ci *doit* se poser pour soi et n'avoir d'autre fin qu'elle-même. Or, pendant ce temps, quand on replace la plupart des œuvres – non pas des leurs – dans l'Histoire, il semble que les faits sociaux, par action directe ou indirecte et à distance, aient agi sur elles et leur aient donné un autre sens. Si donc on envisage la littérature dans *son* essence d'alors *et* du point de vue d'une essence hybride et historique qui lui vient d'avoir été roulée sur les flots des événements ou d'avoir, pour certains, qui

n'étaient pas exclusivement des écrivains, trop cherché à gagner un public d'abord réticent, on trouve une contradiction. Il faut donc marquer dans quelle histoire pseudo-littéraire – et vérité sociale – les écrivains font la « vraie » littérature, c'est-à-dire de quelle *urgence* il s'agit.

Les textes des tenants de l'Art pour l'Art abondent, qui marquent que leur mission sacrée est moins de conquérir des terrains neufs à l'Art que de défendre âprement ceux qui sont acquis. Dans la mesure où il leur arrive de considérer le développement industriel et scientifique, ils ont tous la même épouvante : c'est qu'un jour l'Art, détruit par la civilisation qui s'instaure, n'existe plus. Leconte de Lisle, par exemple, dénonce « l'alliance monstrueuse de la poésie et de l'industrie ». Il écrit : « Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes. » Et c'est ce que dit son ami Louis Ménard[Z] dans les *Lettres d'un Mort* : « Quelle place peut occuper l'Art dans une société qui n'a pas trop de tout son temps pour explorer le champ infini de la science et de l'industrie ? » Il ne s'agit pas seulement de la science « pure » dont les chevaliers du Néant verront bien que sa pureté (la science pour la science) se rapproche de la leur. Mais plutôt de la science *appliquée.* Flaubert écrivait à Du Camp : « Dans la préface des *Chants modernes* tu as débité un tas de sornettes passablement déshonorantes, tu as célébré l'industrie et chanté la vapeur, ce qui est idiot et par trop saint-simonien. Tant de turpitudes ne t'ont pas encore satisfait et voilà que maintenant tu vas faire de la littérature administrative. » Il y a, selon eux, une déformation mortelle de l'Art par ceux-là mêmes qui « en font » en le traitant comme le moyen *d'autre chose.* Il mourra par là.

C'est que la littérature « bourgeoise » existe. Elle leur fait horreur mais risque de les tuer. Dès 1835, les théoriciens en vue de l'Art, Cousin et les disciples de Quatremère de Quincy, donnaient au romantisme finissant une doctrine esthétique qui correspondait à ce qu'on appelle l'Art pour l'Art. On sait que ces

trois mots se retrouvent sous la plume de V. Cousin. Quant à Quincy, il avait déjà, sous l'Empire, défini l'Art comme l'interprétation et non l'imitation du Beau, au moyen de formes idéales qui ne se trouvent que dans notre esprit. Son but, dit-il, est de plaire et, de ce fait, il reste étranger à la moralité. Mais, en face de ces théoriciens, que Flaubert juge volontiers stupides et pleins d'excellentes intentions, la presse, après 1838, profitant de sa liberté précaire, transforme le rapport public à l'écrivain, en y instaurant le profit. La première *Revue de Paris,* celle de Buloz, introduisait le roman dans la presse périodique, en 1839. En 1836, *Le Siècle* et *La Presse* créèrent le roman-feuilleton. Celui-ci est un triomphe : les journaux se multiplient ; en même temps Girardin insère des annonces payées : le journal – et par conséquent, les œuvres littéraires qui y figurent – est industrialisé. On accuse les auteurs – les plus grands – de tirer à la ligne ; Balzac, feuilletoniste outrancier, parle un jour des « dix ou douze maréchaux de France littéraires... ceux... qui offrent à l'exploitation une certaine surface commerciale ». Une littérature *bourgeoise* s'institue, antiromantique, avec Ponsard, Augier, Jules Sandeau. Pour ceux-là, l'art *moralise.* Ils condamnent la passion au nom de l'utilitarisme. Ainsi fait, après un dernier baroud d'honneur romantique, Alexandre Dumas fils.

La littérature *engagée* avait ses théoriciens, républicains ou socialistes ou saint-simoniens. Ces derniers sont formels : puisque l'humanité est perfectible, l'Art a pour mission de cultiver les sentiments qui la perfectionnent. Ils s'indignent de l'inutilité de l'art contemporain. Pierre Leroux rédige dans les premiers numéros de la *Revue encyclopédique* une *Adresse aux artistes* qui réclame, en termes assez vagues, leur engagement. Son action personnelle est plus importante puisqu'il a détaché George Sand du romantisme. Grâce à lui, cette bourgeoisie moralisante se proclamera *socialiste,* jusqu'à la Commune *exclusivement.* Il s'agit, cette fois, pour l'Artiste, de faire des œuvres *modernes* comme Du Camp, mais en un tout autre sens (oppositionnel), Fortoul dénonce l'« Art pour l'Art » comme le fond du romantisme : celui-ci aurait dû savoir s'adapter au mouvement social, après

notre « régénération » (1830). Louis Blanc est du même avis. Du côté des catholiques libéraux, même son de cloche : « Le vieux monde se dissout, écrit Lamennais, la religion de l'avenir projette ses premières lueurs sur le genre humain en attente et sur ses futures destinées : l'artiste doit en être le prophète. » Ne considérons pas ces phrases comme de simples maximes : elles expriment des forces sociales assez puissantes pour convertir Victor Hugo et Lamartine à l'art social. La conversion du premier, que tout le monde tenait alors pour le chef de l'école romantique, porta un coup très dur aux théoriciens de l'Art autonome, d'autant que, plus tard, de Guernesey, le poète-*vates* se tourna à son tour contre l'Art pour l'Art : « L'art pour l'art peut être beau mais l'art pour le progrès est plus beau encore[8]. » Les apprentis-auteurs de la seconde moitié du siècle ne pouvaient considérer ce changement autrement que comme une trahison. Ils le comprenaient pourtant car c'était l'exil qui lui donnait ces couleurs trop tranchées ; du coup l'attitude du vieil Hugo leur paraissait – seul sur son île – admirable et c'était pour eux comme une tentation, celle de socialiser l'Art et finalement de le détruire pour de bonnes raisons. Il y avait dans cette tentation, contredite par les impératifs de l'Esprit objectif, quelque chose d'effrayant : les Artistes découvraient leur pire ennemi en eux-mêmes et tous, une fois ou l'autre, avaient pensé, comme Michelet, qu'ils admiraient : l'art est mort, c'est l'Histoire qui l'a tué.

D'autant que l'histoire, cependant, ne les ménageait guère. Après la Révolution de 48, il y eut le 2 Décembre et l'Empire. La presse perdit le peu de « liberté » dont elle jouissait encore. Le journalisme en souffrit tout entier : la presse littéraire disparut, remplacée par une presse à ragot, dont *Le Figaro* de Villemessant était le plus bel exemple. Les écrivains, s'ils ne voulaient pas perdre leur « dignité », s'en tenaient écartés : bref ils se rejetaient du côté de l'Art pur mais là encore, il ne s'agissait que d'un mouvement défensif. Le danger était grand de perdre tout talent : l'*urgence,* c'était de s'en *défendre* en s'isolant. D'autant que l'art social, représenté surtout par les exilés, s'était transformé en

France en cette monstruosité, l'Art gouvernemental. L'Empereur félicitait par de courts billets les écrivains moraux. À Ponsard : « Persévérez, Monsieur, votre succès vous y oblige, dans cette voie de moralité trop rarement, peut-être, suivie au théâtre. » Sainte-Beuve se laisse tenter : on trouva en 1870 dans les papiers de Napoléon III une note secrète qu'il adressait à l'Empereur en lui recommandant une politique culturelle, sous prétexte de donner des secours aux auteurs pauvres, c'est-à-dire en lui indiquant les moyens de diriger les écrivains vers la moralité. Cette fois le risque était réel ; les Goncourt, Flaubert et Baudelaire s'en aperçurent en 1857 : la morale se vengeait, on leur faisait des procès.

Tout le monde de crier, cependant, y compris les romantiques, que l'art romantique était mort. L'art romantique qui, pour les nouveaux écrivains, représentait la « liberté dans l'Art », ces jeunes gens ne pouvaient croire à son trépas : ils avaient recueilli en eux ses exigences pratico-inertes et tentaient de le renouveler ou de le ressusciter. Banville écrit la « Ballade de ses regrets pour l'an 1830 » :

> *O Poésie, ô ma mère* mourante,
> *Comme tes fils t'aimaient d'un grand amour*
> *Dans ce Paris, en l'an mil huit cent trente...*

Ce passéisme marquait ces jeunes aristocrates au coin de la réaction. Mais la raison originelle, c'était qu'ils étouffaient. Par la même raison, ils se regroupaient autour du dernier romantique, de Théophile Gautier. On lisait sa préface à *Mademoiselle de Maupin,* où, premier en date des écrivains, il avait proclamé et revendiqué l'Art pour l'Art : là encore, un risque, une parade. Flaubert l'aimait assez mais se défiait de son « putinage d'esprit »[9].

Ainsi l'*urgence* pour les écrivains de 1850, c'est qu'ils sentent tous la littérature en danger de mort. Ce qu'elle réclame, somme toute, c'est de vivre. Et de vivre

par eux ; il n'y a plus un instant à perdre. La conjoncture donne donc un sens bien particulier aux impératifs de l'Esprit objectif : il faut les appliquer d'urgence car la vie de la littérature, c'est son autonomie ; ce sont des remèdes pour une époque où les écrivains n'ont pas trouvé leur public ou font la grève devant lui. Il y a chez tous, de Flaubert à Mallarmé, l'idée qu'ils vivent dans une époque intermédiaire, que l'avenir, peut-être, verra renaître un public et qu'ainsi les remèdes de l'Art pour l'Art sont *provisoires,* bien qu'ils ne puissent même concevoir ce que sera l'Art futur. Ils se mettent donc au travail, battus de tous les vents, sans savoir au juste ce qu'ils cherchent, sans même pouvoir expliquer ce qu'est le Beau. « Le Beau, disent les Goncourt, est ce que votre maîtresse et votre servante trouvent d'instinct affreux », et Flaubert, dans une conversation : « Le Beau est ce qui m'excite vaguement. »

Ainsi, vers 1850, des jeunes Français, pour la plupart de trente ans environ, se trouvent pris entre les impératifs objectifs de la littérature à l'époque, dont le premier et, si l'on regarde bien, presque l'unique, c'est l'autonomie, et ceux de la conjoncture. Ce sont Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Bouilhet, Flaubert, Fromentin, Gautier, les Goncourt, Leconte de Lisle, Louis Ménard et Ernest Renan, etc. Tous ces hommes se connaissent ou se connaîtront. Ils ne feront nullement partie d'une même école. Chacun a des procédés différents pour servir un même but. Simplement, leur premier contact avec la littérature-faite leur a dévoilé ses mêmes exigences déjà contradictoires. Et lorsqu'ils sont entrés dans le monde, ils ont trouvé les mêmes ennemis de l'Art, quelquefois en eux-mêmes, ce qui a donné à leur choix d'écrire son urgence propre (ils devaient *tenir* pendant leur vie entière, l'Art leur était confié), cependant que les contradictions de l'Esprit objectif devaient plutôt se résoudre par un adieu définitif à la littérature impossible. Puisqu'ils *doivent* écrire, cependant, chacun parle de sa tâche littéraire comme de son devoir ; il faut qu'ils adoptent nécessairement une attitude névrotique sentie ou jouée qui est, somme toute, un syndrome d'échec. Cette névrose sentie par chacun chez les autres se

confirme par sa *communication.* Elle devient en quelque sorte leur milieu. Et, pour un moment, ils en viennent à croire qu'on n'écrit vraiment, de leurs jours, que pour les écrivains. Mais puisque – en dépit de ce qu'ils disent – la littérature est duelle, il n'est pas vrai, à l'époque, que leur névrose doive se consolider par la simple communication entre eux des névrosés. Il faut que ces auteurs grévistes et sans lecteurs se trouvent malgré tout un vaste public qui les suive. Il convient donc de dénoncer la dernière illusion de ces auteurs-acteurs : si les lecteurs contemporains refusaient ces ouvrages qui refusent le public, ceux-ci tomberaient dans un oubli d'où, dans le meilleur des cas, la postérité seule pourrait les faire sortir. Or, nous le savons, l'histoire littéraire a pris un autre cours : ces auteurs noirs qui se voulaient intemporels ont été lus *de leur vivant* ; tous n'ont pas connu la renommée, aucun n'est mort dans l'obscurité ; le premier ouvrage publié de Flaubert – et, sans doute, le plus radical, le plus noir – lui a valu d'emblée la gloire par un succès retentissant. De ce fait nous pouvons conclure que des groupes nombreux et structurés de lecteurs ont reconnu leurs livres, c'est-à-dire : s'y sont reconnus. Quels sont-ils ? Et l'écriture-névrose ne trouve-t-elle pas sa caution dans une lecture névrotique ? Il faudrait croire alors que ce public refusé accepte ces œuvres négatives parce que, dans une certaine mesure, il se refuse lui-même. C'est que, dans le moment où les jeunes apprentis-auteurs ont terminé leur apprentissage et font éditer leurs premières œuvres, la révolution de Février 48 et le coup d'État du 2 Décembre ont changé les relations humaines et la conscience de classe des bourgeois.

4. *Le public retrouvé.*

La Révolution de Juillet n'apparaît pas – à la différence de celle de 89 – comme le renversement d'une classe par une autre mais comme la simple inversion des relations que la Restauration avait établies entre les deux classes dominantes. Elles se partagent encore le pouvoir mais l'une, archaïque, s'enfonce

tandis que l'autre, parvenue, monte encore : leur opposition irréductible n'empêche pas certaine communauté d'intérêts. La bourgeoisie, d'ailleurs, quoi qu'elle fasse, n'aime pas laisser voir sa main : il lui faut une « couverture » ; ce ne sera pas seulement la monarchie orléaniste mais, en cas de besoin, les propriétaires fonciers : elle garde l'aristocratie *en réserve* bien qu'elle continue de la désagréger par la concentration des biens et l'extension aux campagnes du mode de propriété *réel,* c'est-à-dire bourgeois.

Dans une France à 75 % paysanne et en cours de développement industriel, le public de l'écrivain ne peut se recruter dans les classes défavorisées qu'on s'efforce de maintenir dans l'analphabétisme : il se rencontrera, s'il doit exister, parmi les deux classes dominantes. Encore faut-il préciser : l'aristocratie dans son ensemble – et malgré la haute culture de certains de ses membres – boude la littérature moderne et la « modernité » ; elle s'est repliée sur son idéologie, qui est religieuse, et, quand elle lit, préfère revenir aux classiques ou à ceux des romantiques qui lui parlent de sa grandeur. Les bourgeois s'affineront au cours du siècle ; pour l'instant ce ne sont pas de grands lecteurs : leurs épouses s'informent de ce qui paraît, quand elles en ont le temps et quand ils leur permettent la lecture des romans. Ni le négoce de détail ni l'administration – quelles que soient les options des individus – ne sont susceptibles de fournir un public bien dense aux chevaliers du Néant. Ces gens n'ont point d'intérêt pour la littérature ou bien, s'ils s'en occupent, ils ont leurs auteurs favoris, Paul de Kock, Béranger, les feuilletonistes. Certes, les œuvres de l'art-névrose pénétreront peu à peu dans ces divers milieux : encore faut-il qu'elles en surmontent les résistances et cela ne se peut sans qu'elles trouvent d'abord un groupe relativement homogène, qui leur soit d'emblée perméable et où elles seront véhiculées comme une maladie contagieuse par les lecteurs qui, au départ, représentaient le terrain le plus favorable pour leur « intériorisation » : à ce niveau, la propagande peut se réduire à la simple propagation ; l'œuvre *se communique* par la raison que les porteurs de germe communiquent entre eux ;

mais les autres secteurs sociaux représentent chacun un *seuil* que l'ouvrage ne peut franchir sans que son diffuseur développe une certaine activité : c'est que la communication même est gênée par des fractures internes, dues aux brisures sociales. Cela suppose que le groupe originellement désigné par l'œuvre – à l'insu de l'auteur – soit qualifié pour servir de médiateur.

Or ce groupe existe. Au service des nantis – qu'ils vivent de leurs rentes ou de leur profit – un autre ensemble social s'est développé, qui va de ceux que Guillemin nomme, à juste raison, les demi-nantis, jusqu'aux fonctionnaires subalternes et aux détaillants. Son unité est surtout négative puisque – sauf exception – ils n'ont d'autre caractère commun que d'être des travailleurs improductifs sans tirer pour autant leurs ressources *directement* de l'exploitation des travailleurs. On marque assez bien, aujourd'hui, cette unité brisée, plurielle en donnant à ce groupe le nom de « classes moyennes ».

Dans le cas de la littérature-névrose, le milieu défini par l'œuvre – en tant que l'écriture implique *malgré* l'Artiste la lecture –, c'est évidemment la couche supérieure des classes moyennes, celle qui est formée par ce qu'on nomme alors les *capacités* : les capables se définissent par leur fonction dans la société bourgeoise et, conséquemment, par leur type de rémunération, leur rapport au Capital et à la Rente, leur conduite économique, leurs options budgétaires, leur pouvoir politique. En gros nous pouvons dire qu'ils exercent, avec plus ou moins de succès, des *professions libérales* et qu'ils sont médecins, ingénieurs, architectes, avocats, savants, professeurs, etc. Il s'agit d'individus sociaux qui produisent, transmettent ou utilisent un savoir exact à des fins qui concernent en principe la société entière, en fait, *avant tout,* les classes possédantes. Le lien du savoir et du pouvoir étant, aux environs de 1840, manifesté à l'évidence par le conditionnement dialectique de l'industrie par la science et de la science par l'industrie, il apparaît clairement que les *capables* sont des techniciens du savoir pratique. Savoir pratique serait un pléonasme s'il ne semblait, à l'époque, que certaines applications industrielles n'étaient que des conséquences indirectes et

accidentelles du développement d'un savoir *pur* ou théorique. Ces praticiens n'ont pas d'employeurs, à moins d'être ingénieurs ou fonctionnaires, encore faut-il remarquer, en ce dernier cas, que leur patron est l'État, c'est-à-dire, *grosso modo,* l'appareil de la classe dominante. Les autres ne reçoivent, au moins en apparence, aucun *salaire.* Ce qui les unit solidement, malgré la diversité de leurs fonctions, c'est que le patronat leur cède une partie de son profit, l'aristocratie une partie de sa rente foncière. Ainsi leurs employeurs, s'ils ne sont pas des personnes privées, existent pourtant : ce sont les classes dominantes *dans leur ensemble* qui les entretiennent comme leurs salariés à travers les individus qui paient leurs services par des honoraires. En conséquence il faut noter qu'ils vivent indirectement du travail des ouvriers et des paysans, puisqu'ils reçoivent une parcelle des richesses produites, par l'intermédiaire de ceux qui se les approprient directement. Ces remarques suffisent à mettre en évidence la solidarité qui les lie organiquement à la Rente et au Capital. Si quelques-uns d'entre eux s'avisent de jouer les révoltés, ce n'est jamais qu'à titre individuel ; au reste, ils ont coutume de dissimuler leur révolte qui, pour autant qu'on le sache d'après les événements de l'époque, n'est jamais radicale même quand elle s'en donne les dehors : l'exercice même de leurs fonctions, qui constitue leur être social, se fait dans la dépendance absolue des classes dirigeantes qui les sollicitent, les requièrent, leur imposent de progresser sans cesse, d'étendre et d'approfondir leur savoir et qui, le cas échéant, n'hésitent pas à les aider dans leurs recherches par un soutien financier. Par cette raison, bien qu'ils servent d'intermédiaires entre les classes dominantes – le médecin, par exemple, s'il a bonne réputation, soigne le filateur, à la ville, de même que, dans la campagne voisine, le châtelain –, les impératifs de la bourgeoisie, intériorisés, l'emportent en eux sur ceux de la noblesse : la compétition implique le Progrès – marche ou crève ! – dont ils sont les agents techniques. Ainsi le praticien, jusque dans son orgueil, jusque dans sa probité de chercheur et dans ce qu'il appelle son désintéressement, est conditionné au premier chef par sa double clientèle : il

bâtit son savoir sur la reconnaissance absolue de la propriété privée et de l'ordre social qui la garantit, principe où les deux classes dominantes croient trouver une base permanente d'accord bien qu'il soit par l'une et par l'autre interprété différemment ; mais, ce principe adopté, le capable se range plus volontiers du côté de son interprétation bourgeoise : il n'ignore pas que, depuis le développement des cités italiennes et flamandes, le progrès des sciences, des techniques et des arts n'a cessé d'être lié à celui de la bourgeoisie ; ce qu'il sait mieux encore, c'est que, depuis la monarchie de Juillet, les connaissances exactes, sollicitées par les besoins de l'industrie, n'ont cessé de progresser et que, si jamais l'aristocratie reprenait le pouvoir, elles retomberaient dans le marasme qui a suivi la défaite de Napoléon I^{er}. Ainsi, vers le milieu du siècle passé, la science est bourgeoise, ce qui ne signifie pas que son contenu soit un savoir de classe mais qu'elle est liée à la classe montante par un rapport dialectique de conditionnement réciproque. Cependant, si le praticien vit surtout de la plus-value et pour elle, dès qu'il gagne plus qu'il ne dépense il achète des terres pour ressembler aux hobereaux qui le fascinent : ainsi se trouve-t-il vivre en même temps d'un salaire versé par l'ensemble des deux classes dominantes *et* de la rente foncière à un moindre degré. Cette petite trahison du bourgeois, son maître, se traduit en fait par une trahison réelle de l'aristocrate : en même temps, en effet, qu'il feint de rechercher le mode de vie féodal, il pousse à l'embourgeoisement et à la concentration de la propriété foncière. Le véritable intermédiaire, en somme : l'agent double. En fait, l'élite éclairée mérite le nom de couche supérieure des classes *moyennes,* non seulement parce qu'elle fournit au producteur les *moyens* – directs ou indirects – d'abaisser les coûts en intensifiant la production mais encore et surtout parce qu'elle sert de médiation entre les deux classes dominantes et, par ses relations de famille – nombreuses et ramifiées –, entre le grand bourgeois qui est sans doute issu, depuis plus ou moins longtemps, des classes intermédiaires, et le petit bourgeois qui y occupe

l'échelon le plus bas ; entre la ville, enfin, où elle a sa résidence, et la campagne dont elle est issue depuis plus ou moins longtemps.

Ce double caractère – médiation, savoir – la qualifie pour adapter l'idéologie de la classe dominante aux transformations de la société : négatif au XVIII^e^ siècle, l'humanisme bourgeois doit devenir positif au XIX^e^ puisque la bourgeoisie a pris les commandes. Jusqu'à la Révolution, celle-ci se prenait pour le milieu social dans lequel les hommes se reconnaissaient les uns les autres en tant qu'ils possédaient tous également, par-delà des variations négligeables, cette essence universelle qu'on nommait alors nature humaine. C'est que, d'une part, la classe bourgeoise, s'assimilant abusivement au Tiers État, prétendait rassembler en elle la quasi-totalité des Français et que d'autre part sa *pratique* réclamait des instruments d'usage universel, fournis par les sciences exactes ; la circulation des marchandises l'amenait à réclamer qu'on remplaçât partout les péages et divisions internes, produits de l'histoire locale, par une homogénéité radicale du temps et de l'espace.

Par cette raison, la théorie de l'universalité bourgeoise ou, ce qui revient au même, de la nature humaine, en tout lieu et en tout temps pareille à soi, n'a pas été produite par les armateurs, les banquiers ni les gros commerçants de l'époque. S'il est vrai en effet que, dans une société divisée en classes, l'idéologie dominante est celle de la classe dominante ou de la classe montante qui va bientôt dominer, cela ne signifie pas que cette classe produise de toutes pièces son idéologie : tout au plus peut-on dire qu'elle en fournit la base par la fausse conscience qu'elle prend de sa praxis, en tant que celle-ci refuse de se reconnaître et de se dévoiler aux autres pour ce qu'elle est. Mais l'idéologie, pour se stabiliser, pour résister aux contradictions qui naissent hors d'elle et en elle des divisions sociales, pour se transformer en conception générale du monde et de l'homme dans le monde, a besoin d'être élaborée ; ce travail ne convient pas plus aux armateurs esclavagistes de 1750 qu'aux barons du XIII^e^ siècle. Dans l'un et l'autre cas, c'est aux clercs de s'en charger. L'Église médiévale, idéologie et classe,

idéologie devenue classe, apprend aux féodaux, qui ne savent pas lire, à se voir comme ils ne sont pas, à ne pas se voir comme ils sont ; elle enseigne aux paysans à prendre leur misère pour une épreuve providentielle. En 1750, l'élaboration de l'humanisme fut l'affaire des savants, praticiens, architectes, ingénieurs, avocats. C'est que leur praxis n'était valable que dans le milieu de l'universalité. Par cette raison, s'ils ont lieu de rencontrer l'homme comme un certain objet de leur spécialité, ils le traiteront comme un universel : pour un médecin, par exemple, il est fort important *avant* le travail de savoir à qui il a affaire, – riche ou pauvre, noble ou roturier, fonctionnaire subalterne ou haut placé ; les honoraires en dépendront. Mais, dans l'exercice de son métier, il importe peu, en principe du moins, que le malade appartienne à une classe sociale ou à une autre : ce qui compte, ce sont les symptômes, ensemble de manifestations visibles qui correspond *toujours* au même mal. Ainsi l'universalité – exigée par le commerce et *produite* par et pour les travaux des praticiens – engendre par elle-même et implicitement un humanisme, c'est-à-dire la reconnaissance abstraite de l'égalité des hommes à partir des soins qu'on leur donne ou des instruments que l'on construit à leur usage. À ce niveau, il ne s'agit encore que d'une conséquence logique et sans contenu réel du savoir. Quand, à partir de là, les capacités du XVIII^e^ siècle ébauchent l'idée de *nature humaine,* elles utilisent le savoir pour fonder une idéologie, c'est-à-dire un non-savoir spécialement construit, dans son unité de « modèle » et dans sa dispersion de multiplicité, pour réaliser la projection fantomatique de l'universalité – comme but et règle du savoir conceptuel – sur le terrain de la lutte sociale et politique. L'idéologie de l'universel pourrait se résumer au XVIII^e^ siècle par ces quatre principes : 1° Il y a une nature humaine et tous les hommes en participent. 2° Tous les hommes sont bons. 3° L'homme est doublement universel puisqu'il engendre par la Raison l'universalité du concept – ce qui signifie que la vérité scientifique est accessible à tous *en principe* ou, comme disait Descartes, un siècle plus tôt, que le bon sens est la chose du monde la mieux partagée – et puisqu'il figure dans le

savoir théorique et pratique comme objet universel. 4º En conséquence, tous les hommes sont égaux puisqu'aucun n'est, par définition, plus homme que les autres ; tous les hommes sont frères, ce qui définit leur manière de *réaliser* dans leur bonté originelle leur appartenance commune à la nature humaine ; tous les hommes sont libres, ce qui signifie qu'aucune entrave particulière ne doit les empêcher de manifester leur essence d'homme dans son intégralité, c'est-à-dire dans son universalité plénière[10].

Tant que la bourgeoisie reste dans l'opposition, l'humanisme optimiste peut se soutenir sans trop de difficultés : elle représente alors, *comme négativité,* tous les groupes sociaux que leur travail ou les exigences concrètes de la vie ont fait entrer en conflit avec les relations de production féodales, c'est-à-dire avec les institutions de l'Ancien Régime. Dans une société divisée l'universalité n'est jamais que négative : elle conteste les divisions réelles au nom d'une exigence d'universalisation. L'égalité, droit de nature revendiqué par tous contre les privilèges, n'existait au sein du Tiers État que dans la mesure où les privilégiés *la refusaient également à tous.* Donc l'humanisme reste à faire ; c'est la tâche de l'homme et elle se donne pour la simple négation d'une négation : il suffira d'ôter ce qui gêne, de balayer les particularismes et les prérogatives, la nature humaine s'affirmera d'elle-même, il ne sera besoin que de la laisser se manifester dans sa plénitude et sa bonté. L'optimisme se lie ici au non-être : ce qui est ne vaut rien ; mais c'est la faute d'une poignée d'hommes, on peut contester ce présent brouillé au nom de ce qui va venir et qui n'est autre que l'avènement de l'humain. En même temps, ce qui va venir n'est autre que ce qui est déjà : il ne s'agit pas de *faire* l'homme mais de le *dégager* puisque, de quelque voile qu'on l'ait couverte, la nature humaine a toujours été son essence et qu'elle est, en tout temps, en tout lieu, restée chez tous pareille à elle-même, telle qu'elle apparaîtra quand les usurpateurs auront été chassés.

On sait les déchirements qui suivirent ; dès que le règne de l'homme eut commencé, aux beaux jours de la Constituante, la haute bourgeoisie, prenant

considération des inégalités naturelles, remplaça l'égalité de fait, simple conséquence de l'universalité formelle des concepts, par le *droit* à l'égalité, ce qui entraînait, sans rien changer à l'armature conceptuelle, la division des égaux en citoyens actifs et passifs. Une petite bourgeoisie brouillonne et égalitariste, jointe à ces *Sans Culotte* que Lefebvre nommait un « Front populaire », parvient un moment, contre l'avis des possédants et de leurs mandataires, à établir le suffrage universel, définissant la *démocratie formelle* qui fait du droit de vote – c'est-à-dire du droit politique d'intervenir dans les affaires publiques – une conséquence rigoureuse de la présence, en chaque homme, de l'essence d'homme ou nature humaine. Ce scandale ne dure pas : Robespierre renversé, la haute bourgeoisie reprend les rênes et la Constitution de l'an III supprime le droit des pauvres d'intervenir dans les affaires des riches. À ce propos, peu avant qu'elle soit acceptée, Boissy d'Anglas en définissait le sens, lapidairement, en ces termes : « Un pays gouverné par les propriétaires est dans l'ordre social. » Ce qui revient à donner au concept abstrait de *nature humaine* un contenu concret qui n'est autre que la propriété. Cette brusque injection d'une synthèse empirique dans ce qui n'était jusque-là que la pure pensée de l'universel – ou, pour prendre les mots dans leur sens kantien, la brusque transformation d'un jugement *analytique* donc *a priori* : « Tout homme est homme », en un jugement synthétique *a posteriori* : « Seuls, les propriétaires sont des hommes » – ne risque-t-elle pas de faire éclater le concept d'homme ? En effet, tout en continuant d'affirmer, entre autres, que l'homme est *zôon politikon,* on refuse la dimension politique à l'immense majorité des Français. Mais, d'abord, en 1795, le recours à la propriété n'avait que des vertus négatives – au moins en apparence ; on l'utilisait contre la folie des Montagnards assassinés et, pour beaucoup, il garantissait la nation contre l'irresponsabilité brouillonne des non-possédants. On veut simplement distinguer les chefs de famille – qui souhaitent conserver, étendre leurs biens pour les léguer à leurs fils et qui, en conséquence, maintiendront l'ordre social, indispensable à la sécurité du négoce – et la foule de ceux qui, n'ayant rien à

perdre, risquent de ruiner la nation par leur témérité. Il s'agit, en somme, d'une appréciation pratique et juridique. Et puis, s'il est vrai que les *nantis* apparaissent alors comme des hommes de plein droit, représentants parfaits de la nature humaine dans son épanouissement éthique, en tant qu'elle n'est pas un simple concept mais aussi une valeur, la foule des exclus ne se compose pas de sous-hommes mais tout simplement *d'hommes en puissance* : chacun d'eux est humanisable puisqu'il n'est pas de loi pour l'empêcher de devenir possédant et d'accéder ainsi à la sagesse – couronnement de l'humanisme. De fait, en cette nouvelle société, où la propriété a remplacé la « naissance », rien n'est interdit *a priori.* À personne. En somme, l'*humanité,* sous l'Ancien Régime, était refusée au plus grand nombre par principe : à présent tout le monde *peut* l'acquérir. Par ce tour de passe-passe, l'idéologie de la « classe universelle » peut conserver les dehors de l'humanisme : elle dissimule que la société nouvelle s'édifie sur le rejet du plus grand nombre hors de l'humanité ; elle cache aux sous-hommes cette vérité rigoureuse : c'est qu'elle les produit dans leur sous-humanité et qu'elle leur interdit d'en sortir – à quelques exceptions près – parce qu'ils sont nécessaires à son édification. Hypocrisie d'autant plus facile que le prolétariat en tant que classe est encore embryonnaire : ainsi les volontés de Dieu ou les lois économiques – conçues comme lois naturelles – ont fait que les riches et les pauvres *coexistent* dans les sociétés humaines. Mais le rapport qui les unit reste la simple contiguïté ; même si quelques esprits chagrins déclarent – en s'inspirant de Rousseau, ce fou – que la propriété c'est le vol, ils ne saisissent qu'un aspect de la question : pour eux, les riches produisent les pauvres – ce qui est, à la rigueur, réparable ; ils ne voient pas que les pauvres produisent les riches en créant pour eux les richesses, ce qui a pour conséquence directe qu'il faut choisir entre l'homme et la propriété privée. De toute façon, en effet, faire de celle-ci le fondement de l'eudémonisme, c'est-à-dire du plein épanouissement de la nature humaine, c'est définir l'humain à partir du non-homme, c'est-à-dire de ce qui est par principe extérieur à l'espèce. Ces spéculations, d'ailleurs, prirent fin

rapidement : la bourgeoisie, peu sûre d'elle-même, voulut une couverture et vécut à l'ombre d'une dictature militaire.

Telle est donc la tâche des capacités à partir de 1830 : restaurer l'humanisme et le fonder sur la propriété. Tâche d'autant plus difficile que la société bourgeoise s'est *incarnée,* à présent ; la guerre civile et les guerres étrangères, la couverture napoléonienne, la défaite et la Restauration lui avaient gardé, malgré tout, un voile de négativité : elle n'était pas encore ce qu'elle aurait pu être. Sous la monarchie de Juillet, l'incarnation est achevée, le voile tombe. Or, pendant les trente premières années du siècle, avec le développement des manufactures, l'idée de propriété n'a cessé de croître en importance et de ronger la « nature humaine » ; au reste, elle s'est scindée : les rentes représentaient la stabilité, le profit représente le progrès, sa condition et sa conséquence ; de ce dernier point de vue, le rôle des *biens* devient positif : ils ne sont plus simplement les semelles de plomb qui lestent les « honnêtes gens » et les obligent à la pondération ; ils sont par eux-mêmes la force motrice et le glorieux destin de la classe possédante qui, contrainte de les accroître si elle veut simplement les garder, se trouve lancée à conquérir la Terre, à remodeler la Nature, à faire progresser les connaissances et les pouvoirs de l'Humanité. Intériorisée par le propriétaire, la propriété devient son *conatus* le plus intime et son ferment sacré. Dans le même instant, la bourgeoisie découvre avec stupeur son produit et son secret : le prolétariat. Le choc est si rude qu'elle hésite. D'autant que les légitimistes ne le lui envoient pas dire : un ordre social bâti sur une telle misère ne fera pas de vieux os. Après la révolte des Canuts, deux tendances se font jour. La première est pessimiste : probablement par lucidité. Casimir Perier déclare tout uniment, en 1831 : « Il faut que les ouvriers sachent qu'il n'y a de remède pour eux que la patience et la résignation. » Bien. Mais alors ce ne sont point des *humanisables* – à quelques exceptions près – mais des sous-hommes à perpétuité. N'oublions pas, en effet, que, sur 21000 enfants qui naissent, à Lille, dans les taudis ouvriers, il en meurt 20700 avant l'âge de cinq ans. Pour les survivants, voici des

renseignements fournis par le baron Dupin : Sur 10000 conscrits ouvriers, 8980 sont réformés, en moyenne, comme inaptes au service militaire. Quand ils ne meurent pas, les enfants travaillent dès huit ans à l'usine, huit heures par jour. Comment inspirer la patience, dans ces conditions, à moins de représenter à ces sous-hommes qu'ils seront hommes à part entière dans un autre monde, au ciel ? Guizot, successeur de Casimir Perier, l'a fort bien compris : dès 1833, il a confié à l'Église la haute direction de l'enseignement primaire.

Or c'est revenir à une idéologie de privilégiés, c'est-à-dire à celle de l'Ancien Régime *moins* l'optimisme : le bourgeois – nous y reviendrons – n'étant point bourgeois de droit divin et persistant à nier les classes, on ne peut justifier une inégalité nécessaire mais illégitime et qui ne s'explique, à la rigueur, que par le recours aux lois économiques – conçues comme lois de nature, donc inexorables, sans rapport concevable avec le juste et l'injuste – qu'en introduisant dans l'optimisme aristocratique un manichéisme qui le tue ; c'est ainsi : sur terre tout est mauvais ; on renonce à l'humanisme et l'on s'en remet à Dieu : il réalisera *ailleurs,* s'Il le veut, l'impossible égalité des hommes. Montalembert résumera la doctrine en septembre 48, dans un de ses discours : « L'intérêt social exige la propagation de l'enseignement religieux... (parce que) l'enseignement de l'Église peut se résumer en ces deux mots : s'abstenir et respecter ; oui, ces deux mots résument son action sociale et politique... Nous avons appris au peuple à ne plus mériter sa part dans le bonheur céleste et il en résulte qu'il réclame le bonheur sur la terre. Et il veut être heureux à nos dépens, remarquez-le bien... Quel est le problème aujourd'hui ? C'est d'inspirer le respect de la propriété à ceux qui ne sont pas propriétaires. Or je ne connais qu'une recette pour inspirer ce respect... c'est de leur faire croire en Dieu, au Dieu du catéchisme, au Dieu qui a dicté le décalogue et qui punit éternellement les voleurs. » Un Dieu-gendarme, c'est parfait : grâce à lui, sur cette terre, les bourgeois seront éternellement riches et le peuple éternellement pauvre, ce qui est nécessaire à l'accumulation du Capital. Mais *de quel droit* les bourgeois se considèrent-ils comme les bénéficiaires de ce

régime puisque, pour la plupart, si l'on consulte, sur une ou deux générations, l'histoire de leurs familles, ce sont des enrichis ou des fils d'enrichis, tel Decazes – noblesse de robe, peu de moyens – préfet de police en 1815, duc et pair par la grâce royale et fondateur de Decazeville, c'est-à-dire propriétaire de mines de houille et de forges, créateur *direct* d'un prolétariat de mineurs et de métallurgistes ? Encore ce grimaud a-t-il été anobli. Mais que dire de Laffitte, homme de rien, gouverneur de la Banque de France en 1814, simple roturier qui ne peut fonder son droit de propriétaire que sur sa manie de chercher des épingles sur les parquets ? Que dire de tous ces spéculateurs, de tous ces acquéreurs de Biens nationaux qui, sous la Révolution ou l'Empire, ont fondé leur richesse sur la spoliation de leurs anciens maîtres ? Que dire des Perier, de Casimir Perier lui-même ? Emprunter à l'aristocratie sa doctrine pour faire patienter les classes travailleuses, c'est, pour la bourgeoisie, se condamner elle-même : au nom de cette idéologie, les bourgeois sont des parvenus et des usurpateurs, pour tout dire, de mauvais riches. Et puis la religion fonde avant tout la propriété *foncière* : c'est par elle que le seigneur, à travers ses relations humaines, s'affine au contact de ces terres, que Dieu a créées par un Don et que le propriétaire reçoit comme un Don en échange de l'hommage ou par héritage ; elle ne peut justifier la propriété réelle – rapport nu de l'homme à la chose – ni surtout le profit. En ce sens, il est prudent de ne pas trop l'utiliser. On ira aux offices, très ostensiblement, on répandra la foi par l'instruction religieuse. Mais tous ces nouveaux riches, fils de jacobins, sont déchristianisés depuis l'enfance, parce que leurs pères avaient compris que la Religion – qui condamnait autrefois le prêt à intérêt sous le nom d'usure – ne légitimait pas les transferts de pouvoir et condamnait l'achat par les laïcs des biens confisqués à l'Église.

Il fallait donc choisir l'autre voie : radouber un peu l'humanisme, véritable légitimation de la dictature bourgeoise. Du reste, la contradiction éclate entre ce sombre catharisme et la confiance que la bourgeoisie met en elle-même et en son destin. Il est vrai : le peuple s'est agité pendant les premières années du règne ;

mais quelques coups de semonce ont suffi : il se tient coi depuis 1835 ; on perd un peu de vue sa barbarie : il faut le persuader que tout est pour le mieux. En somme, l'idéologie de classe devrait être l'optimisme : le même Guizot, que nous avons vu, à son avènement, se préoccuper surtout de donner une religion au peuple, n'est pas le dernier à retourner sa veste et à combattre l'humanitarisme de ceux qu'on appelle les « romantiques sociaux », par une apologie de l'humanisme bourgeois. Il déclare en 46 que le pays « tranquille sur les principes, sur les intérêts moraux qui lui sont si chers, tranquille sur sa grande existence morale... fait paisiblement ses affaires quotidiennes ». Il n'y a donc plus de sous-hommes ? Eh ! non : l'ouvrier n'est plus contraint à la résignation : « Enrichissez-vous par l'épargne. » Donc tout être humain est *humanisable* : il lui suffit de *mériter* la nature humaine par la patience et l'économie. À sa suite, le patronat affiche un humanisme légèrement teinté de féodalisme. Le fabricant « pourvoit aux besoins de la Société, assurant du travail à la classe ouvrière et s'en faisant aimer comme un véritable père de famille ». Ce paternalisme de Gay-Lussac trouve un écho navré, après les journées de Juin 48, dans un discours de l'industriel Sevaistre, député de la majorité :

« Les chefs d'industrie ont (toujours) considéré leurs ouvriers comme leur famille et ce qui les soutient dans une carrière souvent difficile, c'est précisément la satisfaction intérieure de faire vivre, quelquefois dans l'aisance, de nombreux ouvriers. » Vous avez bien lu : avec un salaire de deux francs par jour, il y a des ouvriers aisés ; ceux-là, bien sûr, affleurent à la condition d'homme ; s'ils veulent y accéder, affaire à eux : il suffira d'épargner. Le filateur Grandin avait poussé l'optimisme plus loin encore : « Loin de voir dans l'emploi des enfants une sordide avarice... il (faut) souvent y reconnaître un acte de générosité de notre part. » La générosité – fondement de l'idéologie aristocratique –, voici que la bourgeoisie capitaliste tente de l'annexer. Timidement, il est vrai : l'emploi des enfants dans la grande industrie n'est que *souvent* généreux. L'exploitation des paysans par les hobereaux de l'Ancien Régime l'était *toujours.* Pour compléter

cette bergerie, une notion manque encore : celle de Progrès. Elle sera vite élaborée : quand elles envisagent le chemin parcouru depuis la création du chemin de fer jusqu'au percement du canal de Suez, la classe bourgeoise et les capacités s'émerveillent. Cet étonnement des capitalistes devant ce qu'ils tiennent pour leur œuvre, il suffira qu'un interprète inspiré le fixe par des mots. Parmi les postulants, je ne citerai qu'un nom, celui de Maxime Du Camp, chantre un peu tardif (c'était sous l'Empire, en 54, l'optimisme était de règle) de la « modernité ». Il écrit en effet, dans les *Chants modernes* :

... Sachez le passé mais chantez l'avenir.
L'âge d'or est tout près, nous y touchons peut-être...
Chantez la liberté, l'amour et le progrès...
Dans cent ans les soldats seront les laboureurs,
Les généraux seront les chefs de nos usines,
Avec les obusiers on fera des machines...

Dans la préface, il écrit : « Nous sommes le siècle... où l'on a trouvé les applications de la vapeur, l'électricité, le chloroforme, l'hélice, la photographie, la galvanoplastie... et il faut s'occuper de la guerre de Troie et des panathénées ?... Nous sommes ce peuple qui souffre d'une gestation d'avenir. »

Pour plaire aux nouveaux maîtres, Maxime leur dit ce qu'ils aiment entendre : le bourgeois est l'agent du Progrès.

En vérité Maxime célèbre en ces vers ce qu'on pourrait appeler l'idéologie officielle : le bourgeois se dévoue au Progrès, il se sacrifie à sa grande famille, le Prolétariat ; les découvertes scientifiques et leurs applications techniques, qui caractérisent le régime bourgeois, libéreront l'homme de ses dernières chaînes en donnant, au terme d'une longue évolution, l'opulence aux plus défavorisés ; ainsi l'ordre social restera fondé sur la propriété mais, si le commandement revient de

droit aux grands propriétaires, la petite propriété pullulera. Excellente prévision : non de la condition réelle de l'ouvrier futur mais des futurs avatars de l'idéologie bourgeoise dans les moments où la classe dominante aura des remugles d'optimisme ; on trouve ici le principe du programme radical-socialiste – au moins jusqu'en 1914 – et celui de nos slogans actuels sur les « Sociétés d'abondance ». Idéologie *officielle ;* cela signifie : la classe dirigeante souhaite que les discours politiques, les éditoriaux de la grande presse s'en inspirent ainsi que des œuvres de propagande – cela même que je nommais littérature de classe ou, si l'on préfère, littérature de commande. Mais si la bourgeoisie tente de cacher aux autres le mur d'argent derrière le mur du discours, de *ce* discours un peu niais, elle *ne croit pas* à ce qu'elle dit, à ce qu'on dit en son nom. Quand elle lit les *Chants* de Maxime, la raison principale de son scepticisme est historique – nous y reviendrons : il y a eu les journées de Février et le coup du 2 Décembre – mais ceux-là même qui, sous Louis-Philippe, au cœur de la bonace, lui présentaient cette image flatteuse comme son reflet, elle ne les croyait guère. Les raisons de cette défiance sont évidentes : d'abord le Capital n'a que faire de la multiplication de la petite propriété ; il sait fort bien qu'il lui faut un prolétariat pauvre et dont les membres ne possèdent individuellement que leur force de travail : s'ils étaient, en outre, propriétaires, pourquoi la vendraient-ils comme une marchandise ? Et puis les fabricants savent fort bien, depuis le célèbre Ternaux, filateur de Sedan et héros de l'industrie, qu'ils achètent des machines pour réduire les coûts, c'est-à-dire pour comprimer les salaires. Depuis 1830, ceux-ci n'ont cessé de baisser – ils remonteront beaucoup plus tard, sous l'Empire, quand l'essor industriel revalorisera la main-d'œuvre, et surtout sous la Troisième République, jusqu'en 1914, mais, du coup, la classe ouvrière devient un adversaire redoutable : elle gagne ses grèves, la lutte des classes s'intensifie – et les fabricants sous Louis-Philippe, sans comprendre clairement le procès de l'accumulation, sont tout à fait conscients d'accroître leur profit par la paupérisation des travailleurs ; ils sont même convaincus qu'il faut au Capital la

paupérisation absolue du prolétariat – conception plus noire encore qu'une réalité bien assez noire (exploitation, paupérisation relative). Comment croiraient-ils au progrès général de l'espèce humaine, comment l'évoqueraient-ils sans rire, lorsqu'ils sont entre soi ? La preuve de leur scepticisme est leur énergique refus d'étendre l'alphabétisation aux couches défavorisées de la société : futur propriétaire, il serait bon que l'ouvrier pût lire ; tant qu'il reste marchandise, quel besoin y a-t-il de lui communiquer un savoir humain ? Du reste, ils s'opposent avec la même vigueur à toute intervention de l'État en faveur des prolétaires aussi bien qu'à l'organisation corporative des travailleurs manuels. Dès le 25 août 1830, La Fayette déclare, s'adressant à la garde nationale : « Aucune demande à nous adressée pour que nous intervenions entre le maître et l'ouvrier au sujet de la fixation du salaire, de la durée du travail journalier et du choix des ouvriers ne sera admise, comme étant formée en opposition aux lois qui ont consacré le principe de la liberté de l'industrie. » L'État pourtant doit être, à leur avis, interventionniste. Mais dans un seul cas : « Il est – comme dit Thiers – dans l'obligation d'assurer la protection des manufacturiers. » Cette intervention à sens unique, les bénéficiaires ne s'en cachent pas le sens : il faut maintenir les nouveaux barbares dans leur barbarie. Toute association des travailleurs aurait pour effet de diminuer leurs antagonismes concurrentiels sur le marché du travail et, par conséquent, de freiner la baisse de l'offre en remplaçant l'atomisation compétitive par l'unité d'un monopole. Donc il faut l'interdire : ainsi le coût de l'ouvrier tombera de lui-même au plus bas sous le double effet du machinisme et de la compétition sur le marché. C'est ce qu'ils veulent, les patrons : et *ils le savent.* Le salaire doit être au plus bas ; et cela ne peut se faire qu'en maintenant sans relâche une surabondance de main-d'œuvre, *en tout cas,* par un chômage technologique, entretenu par l'acquisition de machines nouvelles et sans cesse perfectionnées, bref par les inventions techniques : en d'autres termes, ils sont conscients, à cette époque, que le progrès *joue contre l'ouvrier.* C'est par cette raison qu'ils s'opposeront si violemment, en 48, à la plus

humble revendication des classes travailleuses : reconnaître à tout homme le *droit au travail,* ce serait résorber du coup le chômage et faire monter les prix de la marchandise humaine sur le marché du travail. Bref, ils savent ce qu'ils font. Comment supportent-ils de le faire ? Sont-ils cyniques ? Rarement. Se sentent-ils coupables ? Pas le moins du monde. Ils remplacent la conscience subjective de leur inhumanité par la connaissance objective de l'inhumanité naturelle : l'économie est régie par des lois rigoureuses, aussi inflexibles que celles qui gouvernent les phénomènes physiques ; il faut s'y plier si l'on veut produire des richesses ; tenterait-on, d'ailleurs, d'y échapper, on se ruinerait sans profit pour personne et au grand dommage des ouvriers qui, si la fabrique fermait ses portes, seraient jetés à la rue. En ce sens – purement négatif – on parle volontiers, à l'époque, de la solidarité du patron et de ses salariés. Mais, si l'économie classique – en présentant comme des lois en extériorité les structures qu'une société s'est *données* – permet aux fabricants de garder la conscience bonne, l'ensemble des pratiques qu'ils croient fonder sur elle ne les autorise pas à partager l'optimisme bêlant de Maxime : le monde est ainsi fait, soit ; mais la conséquence qu'on ne peut éluder, c'est qu'il est bien noir et que l'homme, produit du monde, esclave de ses lois, même s'il décline toute responsabilité, n'est pas non plus très blanc.

D'autant que la générosité dont les patrons se vantent parfois, ils n'y croient pas un instant. Ou peut-être, le temps d'un discours. La raison en est qu'elle est contredite par leur morale réelle, celle que produit, à travers eux, le Capital dans sa phase d'accumulation : l'utilitarisme. En période compétitive, la générosité est un luxe interdit. Il ne s'agit pas de consommer les biens de ce monde, encore moins de les donner : il faut les produire et les accumuler. Ce qui implique, chez le patron lui-même, une austérité puritaine, la pratique de l'abstinence. Quant à son rapport aux salariés, Gay-Lussac le définit aussi clairement que Marx le fera plus tard mais sans y voir de mal : « Le fabricant n'a autre chose à faire... que d'acheter la main-d'œuvre et, quand elle est achetée, d'en disposer. » Dur pour

lui-même et pour les autres, son unique relation humaine avec ses employés et avec soi, c'est *économiser*. La privation, l'épargne, toutes ces vertus négatives s'opposent rigoureusement à l'économie du Don, qui est dépense et parfois gaspillage. La seule générosité qu'un patron se puisse permettre, c'est de n'en point avoir, de réduire son train de vie le plus possible et de payer les salaires au plus bas prix, pour réinvestir dans son entreprise, l'agrandir et faire vivre le plus grand nombre de familles ouvrières sur des salaires toujours plus bas. Pour tous ces motifs, si les bourgeois lisent Du Camp, ils s'amusent de sa fougue, ils pensent que ce bon fournisseur leur a livré avec exactitude les produits qu'ils lui avaient commandés mais ils ne se laissent point prendre à ce qu'il raconte. Ce modernisme optimiste n'est pas leur idéologie. Ce n'est, d'ailleurs, l'idéologie de personne : s'il a quelque utilité, c'est à titre de diversion.

Faut-il donc revenir au pessimisme de Casimir Perier ? Non, car il n'offre aucune issue. À le prendre littéralement, le bourgeois serait amené à prendre une conscience vraie de sa classe et du rapport pratique de celle-ci avec les autres classes. Or, c'est ce qu'il ne peut faire sans découvrir le secret honteux de la bourgeoisie qui n'est autre que le prolétariat, son produit, son destin peut-être. Et puis si l'on dévoile à la classe ouvrière que sa condition n'a d'autre remède que la résignation, on la conduira sans doute au désespoir et à la révolte, bref au contraire de ce qu'on souhaitait. Surtout, la classe dominante *a besoin* d'une idéologie. En d'autres termes, elle a besoin de se penser et de légitimer son pouvoir. Cela signifie qu'on doit lui fournir une *fausse conscience* d'elle-même de façon qu'elle puisse concevoir l'ordre qu'elle maintient comme conforme à la nature de l'homme et des choses, bref comme le meilleur possible, et non comme un désordre perpétué. Par idéologie, bien sûr, il ne faut pas entendre un système philosophique, une construction rigoureuse – fût-ce à partir de prémisses fausses – et pas même un ensemble vague et lâche mais dont le contenu serait commun à tous les individus de classe. Il s'agit, en vérité, d'un groupe de rapports entre des termes qui ne se définissent que par leurs

oppositions réciproques ou par un « différentiel » qui détermine chacun par les autres en tant que sa seule essence réside dans sa différence avec tel ou tel autre terme et, du coup, avec tous, la différenciation comme détermination réciproque du couple paraissant comme forme (dualité formelle) sur un fond constitué par la totalité des différentiels en tant que chacun ne peut se différencier des autres qu'en s'affirmant comme constitué par sa différence avec la forme couplée qui se détache sur l'ensemble. Il s'agit, comme on voit, d'une fausse totalité, *non substantielle,* de matrices et de schèmes opératoires, sans aucune individuation concrète du Tout ni des relations gemellées. C'est, si l'on veut, moins une pensée qu'un modèle abstrait de pensées – celles-ci, quand on les produit, pouvant être absolument quelconques, pourvu que leur ossature et leurs vertèbres soient les relations différentielles qui engendrent les termes au niveau du modèle. Ce qui signifie d'abord que ces pensées peuvent être en nombre indéfini et varier d'un individu de classe à l'autre et même, selon les moments, chez le même individu. Et, secondement, que l'essence des créations qui se font à partir du modèle n'est pas prescrite par lui : entendons que, de l'ensemble différentiel, on peut tirer, selon les situations, une vue générale du monde et de l'homme dans le monde, un jugement particulier sur une circonstance historique, un mythe ou une mythologie entière, un système de valeurs, une déontologie, etc. Autrement dit, le modèle n'astreint ni à demeurer sur le terrain des faits ni à se cantonner dans le normatif : simplement, le fait et la norme auront en commun une certaine structure relationnelle qui, dans son abstraction, est en deçà de la distinction de l'être et du devoir-être, bien qu'elle soit produite, en vérité, pour les besoins – toujours normatifs – d'une justification. Il s'agit, en somme, d'un dispositif construit et intériorisé de telle manière qu'il soit sinon impossible du moins très malaisé de former une pensée qui ne soit pas une spécification du modèle et plus difficile encore de passer d'une idée structurée par ces schèmes à des idées qui n'appartiendraient pas au système : l'essentiel, en effet, c'est que les relations différentielles, n'ayant de sens que les unes par les autres, renvoient sans cesse

d'un schème à l'autre et de chacun d'eux à l'ensemble totalisé, en sorte que la pensée, si, une fois, elle s'est prise à travers ces grilles – bien que les dépassant chaque fois vers une création concrète –, n'a, pour ainsi dire, aucun moyen d'en sortir. À partir de là, les individus sociaux peuvent produire des systèmes concrets qui varient à l'infini et qui peuvent même s'opposer entre eux en tant que déterminations concrètes – comme font, par exemple, la conception de Diderot et d'Holbach touchant la Nature et celle de Voltaire –, il reste que les schèmes opératoires sont les mêmes et, derrière eux, l'articulation différentielle des relations de structure. Cette *fausse conscience* – ce filtre des pensées – commune à tous les individus de classe, qui naît de l'impossibilité où ils sont de prendre une conscience vraie de leur classe en tant que telle et dont l'intention téléologique est de rendre cette prise de conscience impossible, elle n'est pas produite dans sa réalité, avec ses pouvoirs de diffraction, de réfraction, d'astringence et de déviation, etc., par la simple praxis historique de la classe : cette praxis, tout au plus peut-on dire qu'elle crée des conditions favorables, une *exis* qui, comme attitude intentionnelle, donne le *sens* de l'idéologie future. En vérité, en son premier stade, c'est-à-dire à l'état embryonnaire, elle se présente comme un *besoin* contradictoire en lui-même puisqu'il est en même temps *soif de savoir* et appétit profond de *non-savoir*. La référence au savoir est originelle. Non pas seulement parce que la réalité humaine est praxis et que le savoir est dévoilement nécessaire du champ des possibles, c'est-à-dire des structures de l'être à partir de son dépassement vers l'être-à-venir. Mais aussi parce que, quel que soit son être social, l'existant humain est un *être en question* ou, ce qui revient au même, il existe comme mise en question de son être. Ces deux déterminations sont d'ailleurs inséparables : la praxis suppose nécessairement la mise en question et, réciproquement, la mise en question n'est pas, originellement, la recherche d'un savoir théorique mais la quête *pratique* d'une récupération de soi comme vivant reproduisant sa vie par une action sur un environnement fait de choses hostiles et d'autres vivants qui (rareté) la contestent

par le simple fait de leur existence. Ainsi l'individu social doit se voir pour agir, il agit dans la mesure (variable) où il peut se voir. Mais l'appétit de non-savoir est aussi fondamental : la vie concrète – celle du libre organisme pratique – enveloppe une compréhension de soi – comme réponse dépassant et conservant en elle-même la question – qui exclut, en tant qu'elle est vécue, cet autre type de réponse qu'est la connaissance objective ; autrement dit, la compréhension comme adhésion à soi du questionné diffère du savoir ou distanciation et formulation de la question par le discours, qui implique que le questionné, dans la réponse, se présente à soi *comme un autre* ou en tant qu'il est vu par les autres. En ce qui concerne notre étude, cela signifie que le savoir de l'individu social devrait le désigner à ses propres yeux comme individu de classe, c'est-à-dire en tant qu'il est vu par les membres des autres classes et, tout particulièrement, par les yeux des exploités qui trouvent le secret de son être dans l'exploitation[11]. D'une manière plus générale, l'être-en-question de l'homme – c'est-à-dire son être-en-danger dans le monde et dans la société – détermine *a priori* chez lui un refus de toute question : tout bon raisonnement offense, dit Stendhal ; il faut aller plus loin : la question, comme structure ontologique de la réalité humaine, étant à l'origine de la pensée, celle-ci – à moins de s'absorber dans la technique – fait peur. Penser, ce n'est pas *se mettre* en question mais c'est se condamner à découvrir, tôt ou tard, directement ou indirectement, que la mise en question est le fondement pratique de notre être et qu'elle ne peut être supprimée, quelles que soient les réponses, puisque, questionneurs et questionnés, tout ensemble, c'est nous qui les fournissons et qu'elles servent de base à de nouvelles questions. Toutefois, le *refus de savoir* ne peut se présenter sous forme de *volonté délibérée d'ignorance.* En ce cas, en effet, la mise en question se manifesterait au grand jour comme ce qui ne comporte pas de réponse. L'appétit de non-savoir ne se donnera pour tel qu'en s'avouant fondé sur la question comme brisure de l'Être, en conséquence il se présente, au contraire, comme conditionné par un savoir déjà constitué : il n'y a pas ou il n'y a plus de question parce que toutes les

réponses sont déjà données ; l'homme n'est pas un *pour-soi* mais fondamentalement un *en-soi* susceptible d'être connu dans son objectivité et son extériorité. Ces connaissances, déjà acquises, peuvent être exploitées, à la rigueur, ou développées à des fins pratiques mais il n'y a plus de problématique spécifique de la réalité humaine. La question – aujourd'hui supprimée par la réponse – ne provenait que de notre ignorance originelle ; en ce sens, nous ne différons pas, ontologiquement, des autres objets de notre connaissance : la nature physico-chimique posait aux Anciens des questions auxquelles la science donne des réponses. C'est méconnaître, bien entendu, le fait que l'Univers ne nous questionne que parce que nous, les questionnés-questionnants, nous sommes à l'origine de toute question. Mais, surtout – et c'est ce qui nous intéresse ici –, c'est présenter le non-savoir comme savoir déjà constitué. Et, comme le savoir existe en d'autres domaines –, c'est, tout particulièrement, la Science et son corollaire la technique –, le refus de la question implique qu'on présente le non-savoir de l'homme sur lui-même comme une connaissance exacte, conséquence rigoureuse du véritable savoir. C'est ce qui apparaît clairement en 1840 – par exemple – quand on discute, à la Chambre, du travail des enfants. L'industriel Grandin remercie les « *savants véritables* » – ce sont ses propres termes – qui ont montré que l'emploi des enfants était souvent un acte de générosité. À supposer que des savants eussent élevé la voix – il se serait agi, bien entendu, d'économistes, de sociologues et de médecins –, ces hommes eussent été, *en tant que tels,* incapables de démontrer que l'utilisation des enfants de six ans dans les filatures était par elle-même « *généreuse* ». Peut-être les premiers eussent-ils calculé les ressources que le Capital tirait de cette main-d'œuvre sous-payée, tandis que les autres eussent indiqué les dégradations que cette pratique entraînait dans les familles ouvrières et dans ces jeunes organismes fragiles en pleine croissance. Le jugement éthique et politique ne leur appartenait pas puisqu'il s'agissait d'une décision pratique fondée sur la reconnaissance d'une valeur. Mais Grandin ne s'en soucie pas : l'essentiel, pour lui, c'est que rien ne

change ; en ce sens la générosité comme *exis* doit être déduite, comme l'être objectif du fabricant, à partir des sciences exactes. En d'autres termes, la connaissance doit fonder l'idéologie – comme justification de sa pratique – en remplaçant l'être-en-question par l'être-en-soi pur et simple. Il s'agit donc de déduire le non-savoir du vrai savoir – au prix de faux raisonnements, d'extrapolations illicites, d'un recours anomique aux analogies, de passages constants et camouflés du fait au droit, du droit au fait, et de cent autres entorses infligées à la logique – ou, si on préfère, de soumettre le savoir à un traitement d'apparence rigoureuse qui l'arrache à son terrain véritable et le transforme en ignorance pour donner à celle-ci les apparences du savoir. Si telle doit être l'idéologie, si à l'intérieur de cette fausse totalité les rapports couplés entre différentiels doivent s'établir par analogie avec le type de relations qui constituent la connaissance rigoureuse de l'époque, il est clair que la structure fondamentale de l'idéologie bourgeoise, sous Louis-Philippe et plus encore sous Napoléon III, doit être – comme l'a marqué innocemment Grandin – le *scientisme,* non-savoir doctrinal édifié pour satisfaire aux besoins de la classe dominante à partir des *vraies* connaissances scientifiques. Il est évident, du même coup, que l'élaboration de l'idéologie sera confiée aux techniciens du savoir pratique : ils ont appris le maniement des concepts, ils utilisent leurs connaissances selon des méthodes inflexibles et souples, tout ensemble, pour étendre les conquêtes de la science ou celles de l'industrie ; l'usage et l'intuition du *vrai* leur rendront, sur un autre terrain, la construction du faux moins malaisée : il suffira qu'ils appliquent leurs disciplines avec la même sévérité mais à des objets qui n'en ressortissent pas. En d'autres termes, la bourgeoisie de 1840, ne pouvant ni reprendre l'idéologie chrétienne ni conserver son humanisme négatif, demande à ses capables de lui fournir cette positivité : un humanisme scientifique. Cela signifie, en cette époque où, malgré le pullulement des doctrines sociales, l'anthropologie n'a trouvé ni son objet véritable ni ses méthodes, où la première en date des sciences humaines, la psychologie, tout

embarrassée d'entités scolastiques et, dans le même temps, atomisée par l'empirisme anglais, demeure un simple discours métaphysique ou fait le sujet de vaines « méditations », que l'on réclame de la science une définition de l'homme qui satisfasse la classe dirigeante en fixant de saines limites à cet objet sans pourtant faire tomber à jamais les *humanisables* dans la sous-humanité. Qu'elle fournisse un *réalisme* adéquat à l'entreprise bourgeoise, un *optimisme dur* qui, sans tomber dans les bergeries de Du Camp, innocente le bourgeois comme le pur produit d'une rencontre de séries causales et le légitime en même temps – et contradictoirement – en le représentant comme le fils de ses œuvres. De *son* œuvre plutôt, car elle est en cours et c'est l'industrialisation de notre planète. Bref, qu'elle fixe son regard de Méduse sur cet inconnu, l'homme, et qu'elle le métamorphose en *chose connue,* en établissant par les méthodes expérimentales le contenu concret de la nature humaine. Ou plutôt – car le temps des invariants est en train de passer – qu'elle en montre l'évolution biologique et historique pour lui assigner, à partir de là, un avenir – qui sera l'embourgeoisement de la Terre – et des limites internes. Il ne s'agit pas, je l'ai dit, de bâtir une philosophie, de proposer une *Weltanschauung* – des philosophies, il y en aura cent, les conceptions du monde varieront d'un individu de classe à l'autre – mais seulement de mettre en place le système de rapports qui permettront à quiconque de voir l'homme à travers son produit – à travers la science et les techniques – ou plutôt comme le produit de son produit.

À vrai dire, les capacités n'ont été mandatées par personne. Ni la bourgeoisie en tant que classe ni l'appareil d'État ne leur ont demandé ce service. Quant aux individus de classe, il en est sûrement quelques-uns pour avoir exactement compris la légitimation que l'industrie, fille de la Science, attendait de sa mère. Mais pour la majorité d'entre eux, il s'est agi d'un besoin implicite, parfois éprouvé sous forme de malaise, et qui ne s'est reconnu qu'à l'instant d'être assouvi. Si les capables ont accepté le mandat anonyme de renflouer l'épave humaniste et de la rafistoler comme la bourgeoisie eût pu le souhaiter, c'est pour

se légitimer eux-mêmes, ce qu'ils ne feront pas sans justifier du même coup la propriété réelle. De fait, nous l'avons vu, sciences et techniques sont, à cette époque, *bourgeoises.* Et cela signifie d'abord, pour les techniciens du savoir pratique, qu'elles se développeront au même rythme que la classe dominante, sollicitées par elle et la sollicitant : leur avenir, aussi loin qu'on puisse voir, est celui de la bourgeoisie et, plus précisément, de l'économie compétitive ; c'est le progrès qui les développe car, avant d'être une réalité pratique, il est à chaque stade de l'industrialisation une exigence économique, l'impératif catégorique du libéralisme. Ainsi les capables, dans l'exercice même de leur métier, croient dépendre – et pour le présent dépendent en fait – de la propriété privée. Ils en dépendent aussi, plus concrètement, dans leur existence matérielle : la plus grande partie de leurs ressources vient de la plus-value ; c'est l'accumulation du capital qui les multipliera en nombre, permettant à tous leurs fils de devenir à leur tour techniciens et savants. En sorte que leur mandat ne vient pas directement des hommes : il s'agit plutôt d'un impératif pratico-inerte. Ou, si l'on veut, d'une exigence de la matérialité ouvrée (usinée selon leurs préceptes et leurs inventions, dans des fabriques qui appartiennent sans contestation possible aux fabricants et par des travailleurs salariés, sous la pression d'antagonismes concurrentiels à tous les niveaux du marché) en tant qu'elle est leur objectivation, par conséquent, qu'elle les définit *dans leur être* par leur rapport profond avec le mode de production et les institutions qui caractérisent la société bourgeoise, et très directement avec le patronat qui les produit et les entretient en tant qu'il est lui-même un produit de la propriété privée. L'impératif matériel – c'est-à-dire leur mise en question par leur être objectif –, c'est donc la réclamation catégorique d'une idéologie qui les justifie *à partir de la légitimation de la propriété privée.* Si le pouvoir est tombé aux mains de brigands, si les richesses produites naissent de la spoliation des travailleurs, si l'économie concurrentielle trouve sa meilleure définition dans la sentence pessimiste : « *homo homini lupus* », l'élite éclairée sera poursuivie pour complicité. Dans le

meilleur des cas, elle restera en l'air, sans racines, incapable de porter un jugement de valeur sur elle-même, elle connaîtra ce malaise qui troublera cent ans plus tard les savants atomistes : si elle doit être le nerf d'une société bâtie sur l'injustice, si ses découvertes et leurs applications pratiques n'ont d'autre résultat que de faire baisser les salaires et d'accroître la misère, l'esclavage des travailleurs, elle sera emportée dans un tourniquet sans fin où le positif passe dans le négatif et réciproquement, où leur orgueil prométhéen n'apparaît que pour verser dans la honte. Un seul moyen d'échapper à ce désastre : prouver que la seule société où les sciences et les techniques peuvent se développer librement et dispenser leurs bienfaits à tous, c'est une société fondée sur la propriété privée et où le libéralisme économique, par la compétition qu'il engendre, est le stimulant objectif et fondamental du progrès dans les connaissances.

À vrai dire, ce nouvel humanisme ne va pas sans ambiguïté. Si le moteur du Progrès réside dans la propriété privée, il faudra la mettre à la base et au sommet de l'édifice social et, comme le souhaitent les nantis, faire du propriétaire bourgeois, ce bâtisseur d'empire, le prototype de l'homme accompli, trouver en lui la nature humaine à son plus haut degré d'épanouissement ou d'achèvement. Ainsi la propriété, c'est l'homme, et le technicien n'est tout à fait humain que si, par ailleurs, il est propriétaire. D'une certaine manière, l'idéologie des capables, si la classe dominante l'adopte, se retourne contre eux. Mais on peut, sans toucher au système, en changer radicalement le sens, en déplaçant l'accentuation : si la propriété privée n'était que le *moyen* le plus efficace de produire et d'accumuler les connaissances ? si le libéralisme et la concurrence n'avaient d'autre valeur que d'être les seuls *stimuli* concevables pour développer les techniques ? En ce cas le savant serait homme de plein droit et la plénitude de la nature humaine se réaliserait dans l'acquisition du savoir : le propriétaire resterait, bien sûr, parmi les représentants de l'espèce mais en deuxième position, estimable surtout parce qu'il suscite des recherches et, par elles, produit ces vrais hommes, les chercheurs. Ainsi l'échelle des valeurs se renverse selon ce qu'on

valorise : savoir ou produire ? Dans le second cas, le savant tire les marrons du feu. Dans le premier, l'idéologie des praticiens ne vaut que pour la couche supérieure des classes moyennes et, dans ce cas, la bourgeoisie proprement dite reste à découvert.

En 1840, cette ambiguïté ne provient pas d'une indétermination dans l'idéologie : elle exprime une contradiction de fait dans les relations réelles de la classe dirigeante et de l'élite éclairée. Si, en effet, celle-ci est particulièrement désignée pour construire l'humanisme du propriétaire, ce n'est pas simplement parce qu'elle vit de la propriété des autres, c'est aussi que la plupart de ses membres *sont des possédants.* Ils ont, nous le savons, des terres plutôt que des manufactures ; leurs biens sont minimes en comparaison de ceux des classes dominantes : n'importe, la propriété est en eux qui demande directement sa légitimation. Mais, en même temps, ces *demi-nantis* sont exclus de toute vie politique : l'exercice de leur profession leur permet des placements fructueux, suffisants pour les compromettre et pour les obliger à légitimer la domination du propriétaire, insuffisants pour leur permettre d'atteindre au cens de deux cents francs qui leur donnerait le droit de vote. Ces hommes sont bien considérés par les dirigeants, on les « reçoit » ; on leur témoigne quelque estime et l'on tient avec eux des conversations égalitaires au cours ou à la suite des dîners priés. Rien, somme toute, ne distingue *à leurs propres yeux* les demi-nantis des nantis sauf cet inexplicable interdit qui disqualifie jusqu'à leur savoir : ils ne participent pas aux affaires du pays. Ici s'installe le tourniquet : s'ils sont assez bons pour servir la production ou le producteur, si la société entière, en somme, repose sur leur savoir et si l'organisation des hommes se calque sur celle des choses – qui est de leur ressort –, d'où vient qu'on les écarte des urnes ? Déjà Saint-Simon, sous la Restauration, avait imaginé une réponse à la question : le tricamérisme, qui partageait le pouvoir entre les artistes (chambre d'invention), les savants (chambre d'examen) et les industriels (chambre d'exécution). Mais la doctrine n'eut pas de conséquence immédiate et les propriétaires sont restés les seuls

détenteurs du pouvoir. Or, puisqu'on n'a pas cessé pour autant d'appeler l'homme un animal politique – c'est-à-dire de considérer que le plein épanouissement de son *humanité* coïncide avec l'actualisation en praxis de ses droits et de ses devoirs de citoyen –, les demi-nantis se trouvent ravalés au niveau des *sous-hommes* par la classe même dont ils doivent légitimer la domination. En d'autres termes, s'ils fondent l'humanité sur la propriété bourgeoise, ils s'excluent eux-mêmes de la société des hommes et se définissent simplement – au même titre que les prolétaires – comme les moyens que réclame l'accroissement de la production. Mais, s'ils définissent, au contraire, l'homme par le savoir, la société – qui les exploite sans les intégrer – est mal faite, il faut la dénoncer plutôt que la justifier : il s'agit, en ce cas, d'une *contestation* – le contraire même de ce que prétend être une idéologie – avec le risque qu'elle comporte en permanence de révéler son origine véritable, qui est la *mise-en-question* comme structure ontologique du questionneur. Cela signifie qu'ils ne peuvent questionner le propriétaire sur son droit de leur refuser la dimension politique sans poser la question, fondamentale pour eux, de leur droit de servir ce régime déshumanisant. D'autant que celui qui, en eux, réclame le droit de vote, c'est le demi-nanti. Et la raison objective de cette revendication, loin de mettre en question l'humanisme du propriétaire, ne peut que le renforcer : à l'inverse des grands bourgeois qui, en 89, réclamaient le pouvoir politique parce qu'ils avaient déjà le pouvoir économique et pour délivrer le commerce d'irrationalités tatillonnes, l'élite éclairée, sachant fort bien que l'État, comme dit Tocqueville, « a pris les allures d'une compagnie où toutes les opérations se font en vue du bénéfice que les sociétaires en peuvent retirer », veut prendre part à la gestion nationale pour participer à la curée. Puisque le pouvoir est aux mains des riches et ne sert qu'à les enrichir, il enrichira sans grand mal deux cent mille Français de plus. L'exigence des *demi-nantis* est modeste : qu'on réduise le cens de moitié. *Cent* francs : nous sommes loin de l'an I de la République. Et cette revendication curieuse intègre le savoir à la ploutocratie : pour voter, il faut être

riche. Certes. Et, si l'on est *très* riche, il importe peu qu'on ne sache rien. Mais si l'on est *très* savant, on aura la permission d'aller aux urnes, *même* si l'on est moitié moins riche. Autrement dit, le principe de l'autorité reste la grande propriété, le praticien l'admet par sa revendication même ; le *cens* abaissé mais maintenu, cela veut dire : ma science vaut cent francs. À ce sujet, en dépit de son optimisme affiché, le texte de Maxime est curieux à relire. D'une certaine manière, le « modernisme » qu'il vante, dans sa préface, c'est l'avènement de ce Prométhée, le praticien : « Nous sommes le siècle.. où l'*on* a trouvé les applications de la vapeur, l'électricité, le chloroforme, l'hélice, la photographie, la galvanoplastie... » Nous admirerons certes, l'impersonnalité si discrète de cet « *on* ». N'empêche ; ce qui s'affirme orgueilleusement, en *ce* siècle, c'est l'application de la science à la Nature par la médiation de l'industrie : on découvre des lois, on y obéit pour pouvoir ensuite commander. Ainsi la valeur de l'époque réside, selon l'auteur, dans la transformation, par le praticien, de l'environnement naturel en *antiphysis* à partir de la *physique.* Pourtant, pas un nom n'est cité et l'on ne mentionne même pas, à titre collectif, cette élite éclairée, médiation nécessaire entre la nature et l'anti-nature. Dans ses vers, au contraire, Maxime fait une esquisse rapide de la société future. Nous apprenons qu'elle s'édifie sur la base de la Paix universelle : la « Syntonie » de ce caméléon a tout de même des limites puisqu'il soutient le rêve pacifiste de la bourgeoisie louis-philipparde sous la dictature militaire de Napoléon III. Ce qui est plus intéressant, c'est que l'ordre social, malgré la disparition des guerres et l'accroissement de la production, est resté le même : le *général*, c'est le patron. Nous entrevoyons déjà l'image martiale et faustienne que le fabricant veut qu'on lui reflète. Le laboureur, lui, reste un deuxième classe. De l'ouvrier, pas question : la reconversion se fait toute seule et les obusiers se changent en charrues par la seule grâce providentielle de la Paix. Cette absence, d'ailleurs, nous étonne à peine : l'habitude, à l'époque, est de *passer sous silence* le producteur. Ce qui étonnera davantage, c'est qu'on ne fasse pas mention du

technicien : où figurent-ils, les inventeurs du chemin de fer, de la photo, de l'électricité ? Ampère est-il soldat, comme le paysan et l'ouvrier ? Ou capitaine du Génie ? Et si cette arme existe, qui la commande ? Dépend-elle d'un état-major manufacturier ? Dans l'incertitude, Maxime se tait : la chose lui est d'autant plus facile que, la bourgeoisie ayant abdiqué son pouvoir politique en échange d'une sécurité consolidée, la seule autorité qu'elle conserve – *en apparence* – est l'ordre économique. N'importe : ce silence trahit un embarras ; dans la France de 1850, la place et la dignité sociale du praticien restent indéterminées. De fait, celui-ci est entré, à son insu, en dépit de lui-même, en lutte directe avec le propriétaire, dès 1840, quand il a réclamé de partager avec lui les responsabilités politiques. Il s'agissait, pour l'élite éclairée, d'un simple aménagement du régime : en diminuant le cens de moitié on doublait le nombre des électeurs ; ils seraient 400000 dans une nation de plus de 30 millions d'habitants. Mais les *nantis* voient les choses tout autrement ; ils n'ont aucune envie de multiplier par deux le nombre des *mangeurs* quand celui des *mangés* s'est à peine accru : d'autant que la revendication des *demi-nantis* s'étend bientôt à des couches de plus en plus larges des classes moyennes ; derrière les savants et les praticiens, c'est la *garde nationale* tout entière qui s'agite : 80000 hommes dont beaucoup ne sont pas même des demi-nantis ; ils ont assez de bien, cependant, pour fournir eux-mêmes leur équipement. Ils réclament de voter parce que l'élite, faite de leurs frères et de leurs cousins, a proclamé sa revendication, et n'ont d'autre moyen de justifier leur exigence que de manifester leur mécontentement d'éternels gouvernés, qui en ont assez de ronger les os ou de ramasser les miettes sous la table et qui veulent s'asseoir avec les autres et participer au festin. Cette exigence nue – qui serait d'ailleurs plus légitime que celle des capacités si elle pouvait se radicaliser à l'extrême mais qui, arrêtée par l'être-de-classe, devient *pur appétit de gain* à cause de son incomplétude – que suscitent au-dessous d'eux les *demi-nantis,* qui les inquiète et qui les soutient, s'intériorise en eux comme la vérité de leur attitude. Leur *qualité d'homo sapiens*

n'est qu'un vernis : à travers eux les classes moyennes s'opposent aux classes dominantes et la revendication politique dissimule à peine leur violent désir de prendre part à la curée, c'est-à-dire de s'intégrer au processus d'accumulation.

Le Tiers État éclate, dans les dernières années de la monarchie orléaniste ; ce qui, cent ans plus tôt, paraissait en son sein indifférencié se divise et s'affronte, à présent : la bourgeoisie se prétend toujours universelle par vocation car son entreprise est d'imposer partout sa domination, bref d'embourgeoiser l'homme et la Terre. Mais, en face d'elle, soutenues par les strates inférieures des classes moyennes, les capacités prétendent constituer le milieu de l'universel parce que le concept et le jugement abstrait sont leurs produits, leurs moyens et que la législation (juridique, scientifique) avec ses applications pratiques demeure leur possibilité propre et leur fonction particulière. Comment, en face de la classe dominante, ces spécialistes du législatif ne réclameraient-ils pas de devenir législateurs ?

En fait, en dépit du soutien de leur classe, les capables restent en position de faiblesse : d'abord ces universalistes sont handicapés jusque dans l'idéologie qu'ils construisent, par le refus qu'ils opposent au suffrage universel. Ils ont beau, en effet, légitimer leur prétention par le savoir qu'ils ourdissent, ils deviennent suspects à leurs propres yeux par l'acharnement qu'ils mettent presque tous à limiter l'instruction – sauf religieuse – aux enfants des familles aisées ; on voit le cercle vicieux : les masses n'approcheront pas des urnes, leur inculture leur interdit de faire un choix raisonnable ; les masses doivent demeurer dans l'ignorance, la connaissance les pousserait à prendre conscience de leur situation mais, faute de la rigueur des raisonnements, de l'objectivité et de l'ampleur de vue qui sont le patrimoine amassé et transmis par de nombreuses générations de penseurs et de chercheurs liés à la bourgeoisie ou issus d'elle, elles se laisseront égarer par de mauvais bergers aux idées étroites et primaires, incapables de comprendre que l'infortune nécessaire des classes défavorisées s'intègre et prend

son sens véritable dans un ensemble social beaucoup plus large et, malgré tout, harmonieux.

Résumons : si les ouvriers n'ont pas le droit de vote, c'est qu'ils sont ignorants ; s'ils sont maintenus dans l'ignorance, c'est que, étant pauvres, ils feraient mauvais usage du savoir : bref, si l'ouvrier reste citoyen passif, c'est qu'il est pauvre. L'argument des capables – en dépit de la médiation des termes par le concept de connaissance – est, par essence, ploutocratique. En acceptant le cens, ils s'ôtent *a priori* toute possibilité d'exiger son abaissement : en toute rigueur, il faut l'abolir ou le maintenir au niveau le plus élevé. Démocratie ou ploutocratie : il n'y a pas d'autre alternative. En refusant l'une, ils donnent gain de cause à l'autre, qui les exclut. En conséquence, leur pensée oscille entre deux conceptions de l'homme : la première, prométhéenne, définit l'être humain comme l'inventeur du feu ; en ce cas le seul humanisme est celui du savoir ; en effet, les capables se tiennent – non sans raison – pour le ressort de l'économie capitaliste : ils mettent leurs talents au service d'une société de croissance qui, de jour en jour, a plus impérieusement besoin de leurs lumières et qui, s'ils venaient à disparaître, tomberait à l'instant dans la paralysie. Mais, en même temps, le *conatus* irrésistible qui les pousse à réclamer l'enrichissement par le droit de vote comporte – comme son sens implicite – un tout autre humanisme : un antique eudémonisme, de résonance vaguement aristotélicienne, met la réalité de l'homme dans son plein épanouissement ; il accomplira son essence en équilibrant ses désirs et ses pouvoirs. Cette sagesse n'a d'autre source que l'intériorisation de la propriété privée. Cette contradiction, quand ils veulent l'éviter, c'est pour tomber aussitôt dans une autre : ces *praticiens,* en plus d'une occasion, pressentent – plus qu'ils ne comprennent – l'essence pratique de tout savoir ; c'est par cette raison qu'ils s'enorgueillissent d'être indispensables à la société. Mais en même temps, la vieille conception quiétiste demeure qui n'accorde la noblesse qu'aux connaissances contemplatives – donc sans relation décelable avec l'utilité – et condamne à la roture le savoir *appliqué,* c'est-à-dire

technique. Le héros de notre temps serait donc le savant pauvre et obscur qui poursuit ses recherches sans autre mobile que son amour inextinguible du vrai. Avant le 2-Décembre, c'est la théorie qui l'emporte sur ses applications. Bien au delà du clerc médiéval – qui contemple l'œuvre divine par amour du Dieu personnel qui l'a créée –, c'est Socrate qui sert de modèle. Ayant bu déjà la ciguë, il s'informe : on a trouvé la démonstration de tel théorème, quelqu'un peut-il la lui apprendre ? Et, quand ses disciples étonnés lui demandent : « Mais tu vas mourir, Socrate ; pourquoi veux-tu savoir ce qu'on a trouvé ? », il répond : « Pour le savoir. » Cette phrase admirable est ambiguë : à l'époque, c'était une affirmation sans ambiguïté de la *vie* ; vivre – même dans les derniers instants, si la tête reste bonne –, ce n'est pas méditer la mort, c'est continuer *sa* vie. En ce sens, on comprend qu'un potier condamné veuille achever l'ouvrage en train ou que deux amants passent leur dernière nuit à faire l'amour. Et, même si l'on pense que Platon, homme de son époque, définit la vraie vie par l'exercice de la dialectique et de l'intellection, il demeure que la mort est niée par l'éternité du vrai ; et cette idée – qui n'est fausse que parce qu'elle s'est arrêtée et prise pour le terme final quand elle ne pouvait être qu'un terme initial – a représenté longtemps (en fait jusqu'à la fin du monde antique) un progrès considérable de l'Esprit objectif : elle humanisait le savoir. Il faut la lier, d'ailleurs, à cette démocratisation de la Raison que Socrate étend *jusqu'à l'esclave* : l'homme, singulier et mortel, même s'il est en condition servile, peut se faire à chaque instant tel qu'il est, tel qu'en lui-même l'éternité le change *de son vivant* – non point dans la mort mais contre elle – par l'appropriation humaine d'un Absolu qui, en apparence, restait, dans son universalité, indifférent à notre espèce. Bien sûr, il faut mourir au corps et dépouiller nos particularités humaines. N'empêche que, en bon dialecticien, Platon nous rend ce qu'il nous avait ôté : en Socrate, l'intuition de l'Universel sauve la singularité. Ou, si l'on préfère, grâce aux dialogues platoniciens, Socrate entre dans la pensée philosophique comme son premier *universel singulier*. À partir de là, un long mouvement pouvait s'amorcer,

conduisant à la vérité *devenue,* c'est-à-dire à l'existence, à l'historicité du transhistorique, à l'Histoire. Ce mouvement n'eut pas lieu. Du coup, cette phrase si profonde a été comprise à l'envers ; au XIX^e^ siècle, on lui fait dire le contraire de ce qu'elle dit : l'homme, créature éphémère, n'a qu'un être relatif, il représente le moyen terrestre de la connaissance : peu importe qu'il crève, si, par lui et contre lui, elle s'actualise et se supprime comme temporalisation intersubjective au profit du Savoir impersonnel, c'est-à-dire d'une détermination pratico-inerte de l'Esprit objectif. De ce point de vue, connaître c'est mourir. La tradition chrétienne, conservée malgré la foi perdue, est à l'origine de cette transformation du platonisme : elle servait le ressentiment des capables contre les nantis. L'élite éclairée proclame à la fois que chacun suit son intérêt – c'est l'utilitarisme de la classe dominante – et que la seule grandeur de l'homme est de réaliser, en tout désintéressement, son aliénation radicale au savoir. Dans cette perspective qui met notre mérite dans ce qu'on appellera notre « ouverture à l'Être », l'humanisme des capables cache un pessimisme foncier, une misanthropie déclarée : si l'homme n'est fait que pour manifester le savoir par sa propre abolition – immédiate ou longtemps préparée –, c'est-à-dire *s'il est fait pour le Savoir* et non le Savoir pour lui, son unique valeur réside dans la conscience lucide de sa relativité et dans les conséquences pratiques qu'il en tire en termes religieux, dans son sacrifice : non point aux autres hommes qui n'y ont aucun droit, étant de la même farine, mais à la Vérité, conçue comme inhumaine. Bref, cette rancuneuse élite, en la personne de ses membres, définit l'homme par l'aliénation au Savoir fétichisé et, du coup, présente au genre humain cette aliénation grossière comme une religion sans Dieu. La Science est sacrée ; le Savant est son ministre et son martyr, le vulgaire – qu'il soit ou non propriétaire – n'a d'autre justification que de produire les accessoires du culte et d'en entretenir les prêtres. Notre espèce, dans ce curieux humanisme, n'a par elle-même ni consistance ni fin (l'homme, qu'il soit pris en groupe ou isolément, ne peut d'aucune manière être une fin pour l'homme) ; elle n'affirme sa réalité

qu'en se manifestant dans son être profond qui est non la mise en question mais l'autodestruction systématique ; on trouvera beau qu'elle s'abolisse de plein gré pour que l'Être, par sa médiation fugitive, se dédouble en un monde brut, référent invisible et toujours muet, et en un texte immédiatement lisible, jamais lu. Situation paradoxale : selon leur orgueil, leur espoir revendiquant ou leur rancuneuse frustration, les capables servent le propriétaire et à travers lui la société entière ; le Verbe et l'Acte, grâce à eux, passent l'un dans l'autre et, par cette indivisibilité, fondent leur droit à partager le pouvoir. Ou bien ils ne servent ni n'ont jamais servi personne et, pour commencer, surtout pas eux-mêmes : ce qui les place au-dessus de tous, c'est leur *désintéressement.* Pour cela, au milieu de la vile multitude, leur totale abnégation, leur oubli d'eux-mêmes, leur effort soutenu pour sacrifier l'homme, en eux et hors d'eux, à l'Inhumain – au Savoir hypostasié – devraient suffire à leur faire obtenir, sans qu'ils le demandent ni ne songent un instant à le demander, une parcelle de l'autorité que détiennent les propriétaires. Position difficile et peu convaincante : donnez-nous le pouvoir puisque nous ne le réclamons pas. C'est mettre son intérêt dans le désintéressement. On voit le tourniquet : tantôt l'homme est la mesure de toute chose, il est fait pour humaniser l'Univers ; en ce cas le technicien, qui est mesure et mensurateur, doit partager le pouvoir avec le conquérant ; mais il faut qu'il se contente d'un poste secondaire : la science n'est que le moyen de la production ; et tantôt, déboutée, l'élite fait du savant, dans sa rage, le prototype de l'homme, et de la science pure la seule activité proprement humaine dans la mesure où tout le travail inductif et déductif doit se supprimer au profit d'un savoir calme et inerte, toujours extérieur à ceux qui le produisent ou qui l'apprennent. En ce cas, le pouvoir devrait revenir aux hommes de science sans partage ; mais, du même coup, l'autorité se trouve disqualifiée : car ils l'exerceraient sur une espèce qu'ils méprisent, reconnaissent à peine pour la leur et vouent à une aliénation permanente au nom des sacrifices qu'ils ont librement consentis. De toute manière et quelle que soit la base qu'ils donnent à leur

revendication, la réponse de la classe dominante est toujours non. Elle n'a pas de peine à les prendre à leur propre piège : « Puisque la grandeur humaine se manifeste par votre seule abnégation, pour rester semblables à vous-mêmes et dignes de notre admiration, poursuivez votre sacerdoce laïc et, d'ailleurs, rémunéré convenablement, sans demander rien d'autre que cette rémunération. »

---

1. *Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !*
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée [...]
[...] *accueille une horrible naissance.*

2. Au sens où Kant parlait des postulats de la Raison pratique.

3. Le farceur présente souvent, d'ailleurs, des traits réellement névrotiques (mythomanie, etc.) mais qui ne constituent pas, en eux-mêmes, des conduites d'échec.

4. Bibliothèque de la Pléiade, p. 870. C'est moi qui souligne.

5. Termes utilisés par Mallarmé pour désigner les poèmes du Parnasse.

6. Mieux : quelle que soit sa réalité objective (au sens cartésien), la pensée *est* elle-même un coup de dés dans sa réalité formelle – et la contingence de celle-ci réagit sur la nécessité de celle-là.

7. Louis Ménard est chimiste.

8. W. Shakespeare.

9. Gautier, avec Du Camp et Cormenin, fonda la *Nouvelle Revue de Paris.* Il fait un « liminaire » pour le premier numéro en octobre 51, où il parle de se rattacher « au mouvement contemporain ».

10. Le lecteur aura déjà compris que je prenais ici le mot « idéologie » au sens marxiste du terme, par commodité : mais cette détermination pratico-inerte est sans rapport avec la pratique des philosophes post-marxiens, qui cherchent le vrai à partir de la philosophie marxiste et que je nommais idéologues dans la *Critique de la Raison dialectique,* pour indiquer qu'ils tentaient de préciser dans ses détails une philosophie qu'ils n'ont pas créée.

11. Inversement, la compréhension par l'exploité de ses besoins et de sa misère est un frein plus qu'une aide à sa prise de conscience : les « sous-hommes conscients de leur sous-humanité » ne se tiendront pour des sous-hommes que s'ils se saisissent à travers la praxis du patron qui les déshumanise et justifie cette déshumanisation en leur assignant secrètement une

infériorité de nature : cela suppose le refus de tout espoir et particulièrement la dénonciation du mensonge optimiste de Lamartine parlant « du malentendu qui sépare les classes ». Un malentendu peut se dissiper : une chance de bonheur reste pour l'exploité. Mais la conscience de classe – ou saisie de soi dans l'objectivité – ne peut se former sans que l'exploité découvre qu'il n'y a, entre les classes, pas le moindre malentendu. Ce qui signifie que le patron est *pour toujours* son destin et qu'il n'y a de choix pour les classes travailleuses qu'entre une impossible résignation et le bouleversement radical de la société. La prise de conscience se fait lentement, chez les prolétaires du XIX^e^ siècle, parce qu'elle réclame au départ la honte et le désespoir comme ses premières déterminations.

Rejetés, incapables de comprendre que l'aliénation du savant à la Science exprime tout simplement l'aliénation de la Science au Capital, les capables reviennent à leur point de départ : demi-nantis, n'est-ce pas leurs biens qui fondent leur humanisme ? Le rapport du possédant à la chose possédée ne donne-t-il pas à celui-ci par osmose, infiltrations lentes, cémentation, des qualités exquises, une sensibilité nonpareille, une puissance redoutable, simple intériorisation des grandes forces naturelles, telles qu'elles s'offrent à lui, filtrées par sa propriété ? Lorsque Belaval a écrit : « Ce n'est pas l'homme qui est profond, c'est le monde », cette maxime, d'ailleurs fort juste, pourrait servir de principe à l'humanisme du propriétaire : par l'appropriation, acte qui lui annexe le monde, celui-ci s'en annexe la profondeur qui devient humaine. Le propriétaire serait donc l'homme par qui la profondeur advient à cette espèce plate, l'humanité. De ce point de vue, les demi-nantis, bien que moins pourvus, seraient aussi profonds que les nantis à part entière puisque l'approfondissement se définit par le passage en l'homme de la chose possédée.

Malheureusement, à peine posée, la question est disqualifiée par la réponse : c'est la propriété foncière qui a la réputation de conférer ces éminentes vertus – celle-là même, d'ailleurs, que les capacités acquièrent par lambeaux, préférant la terre aux actions. Du coup, c'est *l'autre* classe dominante qui se trouve justifiée, c'est elle qui, par leur bouche, porte sentence sur les banquiers et les fabricants *dont elles vivent* et qui les condamne au nom d'une communication constante – par la continuation indéfinie de la synthèse proprioceptive – avec la Nature, c'est-à-dire avec l'indivisible unité de la Création divine. En ce sens l'acte d'appropriation, pour l'homme de droit divin qu'est l'aristocrate, est le corrélatif humain de l'acte créateur du Tout-Puissant. Or, comme on peut bien le croire, ce ne sont pas seulement les grands bourgeois que cet humanisme chrétien relègue dans la roture, ce sont aussi et peut-être *avant tout* leurs complices, les capables, dont les analyses dissolvantes ont détruit les justes privilèges de la Noblesse et privé la Catholicité de sa foi. En remplaçant, à la base de

l'humanisme, l'homme faustien du profit par le patriarche de la rente, l'élite éclairée s'est condamnée elle-même. Le dernier tour du tourniquet nous montre une opposition nouvelle : les praticiens, ces spécialistes de l'universel et du matérialisme mécaniste, sont amenés par la nature même de leurs investissements, à retrouver la pensée organiciste de la féodalité et l'image chrétienne de l'homme qu'elle leur propose. Cet *autre* humanisme, déjà périmé, virulent encore, contredit jusqu'au fond d'eux-mêmes celui qu'ils ne peuvent pas ne pas vouloir construire puisque leur système de pensée – aussi bien que l'impératif pratico-inerte qu'ils ont intériorisé sous forme de mandat anonyme – les oblige à élaborer l'idéologie de la classe bourgeoise. De même, ils sont tenus dans leur pratique de convertir leur part de profit en rente dans le moment même où l'aristocratie commence à s'intéresser sérieusement aux sociétés par actions.

Du coup la Raison analytique, si claire et si distincte, quand elle se manifestait – classe contre classe –, à l'époque prérévolutionnaire, comme le simple exercice de la négativité, perd à la fois ses points d'appui et son mordant. En dernière analyse, qu'on insiste sur sa sagesse de père de famille ou sur sa volonté de puissance faustienne, l'homme louis-philippard demeure le propriétaire bourgeois. Mais l'idéologie humaniste reste en l'air : l'élite n'a pas su lui trouver des fondations solides. La conséquence, c'est que les capables souffrent d'un *malaise* : ils *se* voient – ou plutôt ils s'entrevoient, ils se devinent, silhouettes confuses, nœuds de contradictions ; du coup, ils découvrent, à peine mais plus encore qu'ils ne voudraient, leurs patrons : complices et adversaires, tout ensemble, de la grande bourgeoisie, la jugeant et se jugeant par les yeux des nobles et jugeant ceux-ci par les yeux des bourgeois, leurs vainqueurs, condamnant l'universalité de la domination capitaliste au nom de l'universalité du savoir sans quoi cette domination n'aurait pas lieu, opposant à l'*intérêt* du nanti, garant de sa sagesse politique, le *désintéressement* qui fonde leur droit à s'enrichir et à gouverner, inquiets, pourtant, de ne pas ignorer assez que leur

désintéressement est intéressé, hantés, au plus profond de leurs analyses, par le fantôme d'une totalité, « faux manoir tout de suite évaporé en brumes », qui n'est autre que la peu convaincante Création que leurs travaux achèvent de détruire, ils saisissent *par ses résultats* un autre processus totalitaire – et détotalisant –, le « procès du Capital », force ennemie qui risque de ruiner la société entière, mais, incapables de comprendre le développement synthétique de ces forces inhumaines, à la fois parce qu'ils y ont mis l'essence humaine de l'homme, posé comme propriétaire, et parce que leurs méthodes de pensée, les nécessités du savoir pratique autant que leur place dans la société les obligent à ne relever que de la Raison analytique, instrument puissant pour tout savoir *en extériorité* mais dissolvant radical et meurtrier des synthèses, qui, à la place des êtres sociaux véritables, ne leur montre qu'une infinie dispersion moléculaire, ils sombrent, en dépit de l'euphorie bourgeoise et sans doute à cause d'elle, dans un pessimisme qui n'ose dire son nom et dont l'origine est, somme toute, l'autonomie enfin conquise du savoir exact (ou, si l'on préfère, la Science se posant pour soi) en tant que cette autonomie définit la *fonction* du savant et du technicien mais laisse leur *position* sociale dans l'indétermination. Quel embarras : en les tenant à distance, le bourgeois leur permet de prendre leurs distances par rapport à lui mais ce personnage social ne peut en aucun cas leur apparaître *dans son objectivité* ; en effet, ils sont doublement solidaires de sa classe puisqu'ils vivent de la plus-value, donc indirectement de l'exploitation et puisque leur *conatus* fondamental les pousse à s'approprier les biens de ce monde par l'utilisation technique du savoir. En d'autres termes, retrouvant en lui comme son intériorité en acte (la propriété), ce qui demeure en eux, inerte lacune, leur intériorité en puissance, ils le voient sans le voir et ne peuvent le juger.

Cette situation, pourtant, si paradoxal que cela puisse paraître, contient, dans ces contradictions mêmes et dans les tourniquets qu'elles engendrent, le germe de l'idéologie qui manque à la bourgeoisie et aux élites, c'est-à-dire de

l'humanisme capitaliste dans la phase d'accumulation du capital. Au XVIII^e siècle l'universalité de l'humanisme se fondait sur sa négativité puisque sa fonction première était la destruction systématique de tout droit qui ne découlerait pas directement de la nature humaine. L'humanisme capitaliste doit être positif d'abord : il ne s'agit plus de nier l'aristocratie comme rêve inhumain mais d'affirmer l'humanité de la société bourgeoise. Mais cette idéologie nouvelle ne pourrait-elle trouver son unité dans une Négation radicale et secrète qui conserverait à l'analyse son agressivité en la dirigeant contre un nouvel ennemi ? Les capables vont découvrir tout à coup l'identité profonde de l'intérêt capitaliste et de leur désintéressement. Non point en ceci – qu'ils devinent et se veulent cacher – que leur désintéressement n'est que la forme prise en eux par l'intérêt. Mais, tout au contraire, en ce que le vrai rapport du bourgeois à son intérêt est le prototype et le fondement de tous les désintéressements : de celui qu'on doit apprendre aux classes travailleuses. Mais cette fructueuse révélation ne peut leur être faite en 40 ; ni dans les dernières années du règne. Après le massacre de la rue Transnonain et les lois répressives sur la presse (1835), le républicanisme semble écrasé ; le socialisme utopique ne fait peur à personne : ce sont des rêveries. Les Nouveaux Barbares, incertains, souhaitent une collaboration du Travail et du Capital. Les classes dominantes et les classes moyennes sont tranquilles ; prospérité, sécurité : que rêver de mieux ? L'optimisme général ne permet pas de fonder l'humanisme *pessimiste* qui convient seul à cette société. Pour en trouver les bases, il faut qu'une catastrophe déchire le voile du bonheur, montre la réalité à nu ; il faut que la peur remplace la quiétude, et qu'une menace terrible et commune manifeste aux nantis et aux élites, par-delà leurs dissensions, leur solidarité fondamentale. Il faut enfin qu'un mélange de fautes impardonnables et de malchance donnent aux praticiens mystifiés le dégoût d'eux-mêmes et la haine des autres. Les conditions requises seront réunies en février 1848.

Entre 46 et 48, les difficultés commencent ; disette en Europe : la pomme de terre est malade partout. Chez nous, le mauvais temps aggrave la crise. D'où sous-consommation : en conséquence on réduit la production dans les secteurs clés (houille, coton, métallurgie) – ce qui a pour effet d'accroître dangereusement le chômage. La classe ouvrière est mécontente. La bourgeoisie, irritée par une crise financière qui amène la banque à restreindre les crédits, se détache, sinon du vieux roi, du moins de l'homme des banquiers, de Guizot. C'est dans ces conditions – déconcertantes, imprévues, imprévisibles (la crise de 37-39, moins grave, il y avait beau temps qu'on l'avait oubliée) – que les classes moyennes, capacités en tête, choisissent de commencer leur agitation. On pérore dans les banquets : tout le mal vient du cens, qui est trop élevé. Qu'on le diminue de moitié et l'élite éclairée prendra part aux affaires : elle apportera dans la politique ses méthodes rigoureuses, ses scrupules, sa précision, sa rigueur. Personne ne veut la République – sauf quelques sociétés secrètes ; le vœu général est que Guizot s'en aille et que le régime, avec quelques aménagements, dure aussi longtemps que possible. On connaît la suite : au moment que la campagne des banquets s'achève – sans le moindre résultat – le gouvernement commet la faute d'en interdire un des derniers. Protestations. Marrast, dans *Le National,* convoque place de la Madeleine tous les citoyens amis de la liberté. C'était convier le peuple à une manifestation politique. Le peuple vint mais sa manifestation fut sociale. Les ouvriers qui renversèrent Louis-Philippe se souciaient peu d'envoyer à la Chambre une nouvelle fournée de nantis. Et, pour tout dire, bien qu'ils soutinssent les petits-bourgeois républicains qui fraternisaient avec eux dans les sociétés secrètes, le suffrage universel leur importait moins que l'*organisation du travail.* Ou, si l'on préfère, il réclamait celui-là pour obtenir celle-ci. Las du chômage chronique, des crises qui les jetaient à la rue, avec leurs familles, par dizaines de milliers, de la baisse implacable des salaires, due à la mécanisation trop rapide (dès 46, les investissements dans l'industrie étaient pléthoriques, ce qui aggrava la crise) et à

la surabondance de la main-d'œuvre, soigneusement entretenue, ils étaient prêts à prendre le pouvoir et à le donner à qui voudrait pourvu qu'on fît droit à leur revendication fondamentale et qu'on reconnût le *droit au travail* dans la nouvelle constitution. « Droit au travail ! réclame une affiche signée Sobrier. Obligation pour le pouvoir public de fournir du travail et, au besoin, un minimum à tous les membres de la Société que l'industrie privée n'occupe pas. » Le Gouvernement provisoire cède de mauvaise grâce ; dans son décret, le droit au travail n'est pas mentionné : il « s'engage à garantir l'existence de l'ouvrier par le travail. Il s'engage à garantir du travail à tous les citoyens ».

Les honnêtes gens vécurent dans la terreur. La Révolution, dit Tocqueville, est « exclusivement populaire », elle donne « la toute-puissance... aux classes qui travaillent de leurs mains ». Il décrit « le sombre désespoir de la bourgeoisie ainsi opprimée » et il ajoute, avec une naïveté à laquelle il ne nous a guère habitués : « C'était une chose extraordinaire et pénible que de voir, dans les mains de ceux qui ne possédaient rien, toute cette ville immense, pleine de tant de richesses. » On s'était endormi la veille en pleine sécurité et l'on se réveille « suspendu sur un abîme ». On sait la suite : le sabotage des Ateliers nationaux – conçus par Louis Blanc comme une première tentative pour résorber le chômage et qui devinrent, en fait, une organisation militaire – puis leur fermeture par décision de l'Assemblée Constituante. L'insurrection qui en fut la conséquence inévitable – prévue par tous les politiques et souhaitée par quelques-uns pour qu'on pût en finir – fut écrasée en deux jours par Cavaignac. 4000 morts du côté des « rouges » ; 25000 arrestations dont 1500 furent maintenues.

Chez les nantis et les demi-nantis la peur n'est pas calmée pour autant. On se défie de Cavaignac, remplacé le 10 décembre par Louis-Napoléon Bonaparte, le prince-président. Ce fut l'élu des banquiers et des industriels : son coup d'État consacra la victoire définitive de la bourgeoisie sur une classe ouvrière écœurée et sur les grands propriétaires fonciers qui s'opposaient au développement du crédit et des travaux publics. Cette bataille, gagnée sur deux fronts, ne rassure pas les

propriétaires : disons qu'elle a pour effet de consolider leur peur et leur haine et de les transformer en cette maladie chronique : le pessimisme. La classe dominante, en effet, se sent mutilée : elle a sacrifié ses droits politiques – dont elle était si jalouse qu'elle refusait de les partager, au point que ce refus est à l'origine des journées de Février – et en a fait cadeau à un dictateur militaire qui lui garantit, en échange, la sécurité économique. Elle s'enrichira, c'est sûr, et, puisque – depuis Saint-Simon – on sait que l'économie détermine la politique, elle demeure *dominante.* Mais elle perd son titre de classe *dirigeante* puisque le pouvoir lui échappe et qu'on gouverne à sa place : dans son intérêt, certes, mais non point en son nom. La vie politique disparaît ou plutôt elle se réfugie chez les militaires : si l'homme est encore ce *zôon politikon* dont nous parlions plus haut, le résultat de cet abandon sera, paradoxalement, d'envoyer les nantis grossir les rangs des sous-hommes. De fait, on les *protège* : c'est bien ce qu'ils veulent mais la dépolitisation ne peut être ressentie par eux que comme une dévirilisation. Curieusement, les aristocrates battus prennent leur revanche : les bourgeois cèdent le haut du pavé à une nouvelle noblesse d'épée – constituée, d'ailleurs, en grande part, par les fils de l'ancienne. Le pacifisme vaguement antimilitariste dont les nantis faisaient preuve, au temps du Napoléon de la paix, cède la place à un culte masochiste de l'uniforme qu'ils exaspèrent pour masquer leur humiliation d'avoir été chaponnés. *En apparence* l'Ancien Régime est restitué : le Tiers est confiné dans sa fonction économique, le pouvoir est aux mains d'une aristocratie militaire.

Ce n'est pas vrai, bien sûr, les temps ont changé depuis 89. Ce dont on ne peut douter, par contre, c'est que Boissy d'Anglas s'est trompé : un pays ne peut rester dans l'ordre social quand il est gouverné par les propriétaires ; l'ordre social exige que « le plus sacré des intérêts, la propriété », soit garanti par la force. Cette découverte fait éclater l'optimisme des nantis : sous Louis-Philippe, il leur semblait qu'une harmonie providentielle leur faisait servir l'intérêt général en poursuivant leurs intérêts particuliers ; c'était une illusion puisque le maintien de

l'ordre exige un appareil répressif ou, si l'on préfère, une *répression continuée.* Car la dictature militaire n'est rien d'autre : quand on a fait couler le sang et semé la haine, il faut se démettre ou se tenir prêt chaque jour à recommencer ; née des massacres de Juin, l'armée impériale n'est autre, à l'intérieur du pays, que leur perpétuation ; certes elle montre sa force plus qu'elle n'en fait usage mais cet étalage n'a qu'un but : rappeler aux classes pauvres la répression de l'été 48 et faire de ce passé, si les troubles devaient renaître, leur avenir inévitable. La bourgeoisie n'a pas eu la force de supporter la haine qu'elle avait délibérément suscitée, elle s'est cachée derrière les soldats. Mais elle sait fort bien que les journées de Juin ont rendu nécessaire l'institutionnalisation de la force ; comme l'a dit Proudhon, elles ont révélé le « *secret* » : la société bourgeoise est bâtie sur la misère des classes travailleuses ; elle en a besoin ; la preuve en est qu'elle prétend ne pas pouvoir exister si l'on accorde à l'ouvrier le droit de travailler ; la Législative l'a montré en supprimant ce droit *qui fait de l'ouvrier un homme* et en restaurant, à sa place, la liberté du travail, qui transforme l'ouvrier en marchandise et l'oblige à vendre sa force de travail – c'est-à-dire lui-même – et à subordonner en sa personne la transcendance humaine à la matière ouvrable. Le rideau s'est déchiré : ce n'est pas un « malentendu » qui sépare les classes, comme prétendait Lamartine, c'est la guerre civile puisque la classe dominante, en cette phase d'accumulation, ne peut accroître son capital qu'en obligeant le travailleur à s'inhumaniser pour que le matériau devienne chose humaine. Ce ne serait rien si le patronat s'était aperçu, seul et directement, que *sa* société se bâtissait sur la discorde. Ces choses-là ne sont pas bonnes à dire : donc on ne les dit pas. En 1840, la bourgeoisie passait l'ouvrier sous silence ; on parlait tranquillement des « quartiers du travail et de l'indigence » comme s'il allait de soi que l'indigence fût le lot du travailleur manuel : bref, les bourgeois oubliaient l'ouvrier parce qu'il leur semblait qu'il s'était oublié lui-même. Il leur était encore possible de se prendre pour la classe universelle. Après Juin 48, ils se sentent *vus* : les travailleurs ont éventé, cette fois, le paternalisme du Capitalisme

familial ; au lieu d'envisager leurs rapports au patron dans la singularité de l'entreprise et comme des relations de famille, ils ont, pendant le conflit sur le droit au travail, découvert le patronat *dans sa généralité de classe* : bien sûr, il leur faudra longtemps pour découvrir le processus réel de l'exploitation ; mais la chose elle-même, ils la ressentent profondément : ils réclamaient de n'être plus des marchandises et ils ont appris dans la stupeur et la haine que cette revendication était incompatible avec l'ordre social d'un pays gouverné par les propriétaires, que la classe dominante ne pouvait s'affirmer sans exiger qu'ils respectent leur statut de sous-hommes et qu'elle les y ramènerait, chaque fois qu'ils lèveraient la tête, par des massacres. La fabrique exige la compression des coûts, le chômage technologique, la baisse des salaires : c'est l'intérêt du fabricant. Et ce qui caractérise, à l'époque, la classe ouvrière, c'est cette *même compression des coûts* en tant qu'elle la subit comme une nécessité extérieure dans le moment même où elle y découvre une intention humaine. Subir une *volonté autre* comme une catastrophe naturelle, c'est ce qu'on appelle le Destin : en saisissant l'intérêt général du patronat qui est de maintenir la structure compétitive de l'économie et d'accumuler le capital à travers celle-ci et par le travail de l'ouvrier-marchandise, l'ouvrier de 48 comprend tout à coup cette aveuglante vérité : son rêve vague d'une *fédération* du capital et du travail n'a pas la moindre chance de se réaliser ; l'*intérêt* de classe des bourgeois, c'est le *destin* de classe du prolétariat.

Le patronat, lui aussi, découvre son unité, longtemps masquée par des antagonismes concurrentiels, mais il la découvre *par les yeux des autres* ; dépouillé de son universalité, de son paternalisme qui lui donnait bonne conscience, il se sent constitué en classe particulière *par la haine des autres.* Par la haine des autres et, aussi, par ce qu'il a fait ; il a, derrière lui, un acte irréversible : il a tué ; cette férocité, il en perdrait au plus vite la mémoire, si elle n'était devenue *chez les autres* un inoubliable souvenir et si, par là même, elle ne le constituait, à travers son histoire, comme *autre* qu'il ne se sent et ne se veut sentir. La fausse

conscience qu'il prend de lui-même, il faut qu'elle s'évanouisse ou qu'elle se transforme et qu'il puisse y intégrer cette boucherie. Sa justification idéologique ne pourra jamais se construire s'il n'assume et n'intériorise cette image qu'il a donnée de lui et que les autres lui reflètent, pour la dissoudre en lui et la dépasser en la conservant vers une légitimation nouvelle. Mais l'intériorisation de la haine que les autres lui ont vouée ne peut se développer en lui, pour commencer, que sous la forme d'une double haine : celle qu'il se voue à soi-même en tant que subjectivation de la haine objective, celle qu'il retourne, à partir de là, contre ceux qui le haïssent, ou *contre-haine.* Ainsi, curieusement, cet incroyant, privé d'une divine couverture, ne peut se justifier que par la valorisation de l'homme mais la base de son humanisme ne peut être, en 50, que la misanthropie la plus radicale. Et, puisque l'idéologie dominante est celle de la classe dominante, celle qu'il réclame n'aura sa pleine efficacité que si elle s'infiltre dans les classes exploitées et conduit l'ouvrier, dupé par ce faux humanisme, à tourner contre soi-même sa détestation du bourgeois. En d'autres termes, ce jeu de reflets servira si le prolétaire, se dénonçant en même temps que son employeur, est amené à réprouver non plus le bourgeois en tant que tel mais, en celui-ci comme en soi-même, la nature humaine. Et cela ne peut suffire : nous reviendrions à la formule détestable « *homo homini lupus* » si nous en restions là – ce qui justifierait n'importe quelle émeute. Le rôle *positif* du nouvel humanisme doit être de définir l'homme comme un être dont la grandeur réside dans le sacrifice. Le fondement éthique de l'idéologie sera la haine de soi conçue comme source de l'entreprise humaine.

Cette idéologie, la bourgeoisie n'a, bien entendu, pas les moyens intellectuels de l'élaborer. Elle naît des faits eux-mêmes ou, si l'on veut, des structures éclairées par l'Histoire, d'un carnage illuminant le rapport des classes entre elles : mais elle n'apparaît d'abord que sous forme d'exigence. Pourtant la classe dominante, qui ne peut la produire comme idée, la manifeste comme le sens profond de son *exis* : par ce mot, je désigne l'ensemble des pratiques

quotidiennes qui naissent de sa situation et de son entreprise et qui lui donnent, avant toute explication verbale, une certaine image d'elle-même, vécue plutôt que représentée. Cette *exis,* à partir de 1850, peut se résumer d'un mot : c'est la *distinction.* Monsieur Prudhomme n'est pas distingué : c'est l'épicier, éternelle victime des quolibets romantiques. Sous Napoléon III, ses fils ou ses petits-fils, gros manufacturiers, prétendent l'être devenus. Cela veut dire qu'ils font passer directement dans les mœurs la haine de la vie, du vécu, des fonctions vitales et des besoins naturels. Je rappelle brièvement la genèse et le sens pratique de cet *habitus,* l'ayant décrit ailleurs.

Au niveau de l'infrastructure économique, la distinction est déjà *produite* comme pratique impérative du capitaliste dans la phase d'accumulation du Capital : la compétition impose au bourgeois l'abstinence, on rogne sur ses besoins pour investir davantage. Ainsi la part du profit que l'on consacre à la vie concrète, organique, est dès son origine conçue comme sa *part maudite* : puritanisme et distinction ont, chez le bourgeois, la même origine – comme le marque assez bien, vers le même temps, le *cant* victorien. Cependant, du temps de Joseph Prudhomme, le caractère normatif de ces options budgétaires est masqué par leur aspect manifestement utilitaire. L'utilitarisme, cette morale qui se donne pour un art de vivre, dissimule l'impératif catégorique et son sens véritable sous cet étrange objet – mi-externe, mi-interne – qu'on appelle l'intérêt. De fait, lorsqu'on déclare, à l'époque, que « tout homme suit son intérêt », l'on présente celui-ci à la fois comme une réalité objective et comme un *conatus* subjectif bien qu'universel : bref, le propriétaire est tiré, poussé, emporté, comme on veut, vers cet être extérieur qui est *sa* détermination objective – mais il est rare, avant 50, qu'il voie en celui-ci une attente impérieuse et vide, un *devoir* plus qu'une pulsion. Il ne le voit point ainsi parce qu'on ne le lui montre pas par des mots mais, sans aucun doute, c'est ainsi qu'il le sent. Il y cherche obscurément, déjà, sa justification : la propriété n'est *sacrée* que parce qu'elle donne à l'homme le droit de faire son devoir qui est la célébration du culte

humaniste par des sacrifices humains. À partir de Juin 48 et de plus en plus, par la suite, le bourgeois, rejetant le déguisement utilitariste, veut se voir et se faire voir dans son double rôle de sacrificateur et de sacrifié. La classe dominante étant à découvert, ces pratiques ostentatoires visent à légitimer son pouvoir. Elle ne les invente pas puisqu'elles ont leur origine dans le mode et les relations de production et que, dès ce niveau, elles sont intentionnelles – c'est-à-dire pourvues de sens (j'ai montré plus haut que la pensée naît, comme moment de la praxis, au niveau du travail et qu'elle saisit le monde à travers l'outil, autrement dit que le mode de production est une structure immédiate et fondamentale de la perception). L'invention, c'est d'en *faire la montre.* Dira-t-on qu'il s'agit de la transformer en *geste* ? Non point, puisque la distinction, obsédante à l'époque, poussait les bourgeoises jusqu'à la constipation opiniâtre, jusqu'à la frigidité. Il s'agissait de jouer publiquement, comme un rôle, ce qu'on était vraiment : on truquait quelquefois – on mangeait en secret avant d'aller mourir d'inanition devant la chère abondante d'un dîner prié – mais, la plupart du temps, on ne faisait qu'accentuer des conduites économiques que les structures sociales imposaient. Le bourgeois se *représentait* – aux autres bourgeois et à toutes les classes – comme *héautontimoroumenos* en vivant et en donnant à voir les impératifs rigoureux de la production comme les normes *a priori* d'une éthique antinaturaliste. À ce niveau, d'ailleurs, la distinction avait deux sens : l'un négatif, puisqu'elle était l'antinature par refus systématique de l'*organique* – l'autre positif puisque le bourgeois, dans sa fabrique, s'enorgueillissait de produire l'*antiphysis.* On sait ce qu'on entendait alors par là : il ne s'agissait pas d'échapper aux lois physiques mais, au contraire, de les connaître et de leur obéir pour créer en fonction d'elles des objets – tel l'acier – que la Nature n'avait jamais réalisés. Le propriétaire *distingué* se produit comme détermination réelle de l'antiphysis dans la mesure même où, jugulant ses besoins, il échappe à l'animalité. Noblesse oblige : le Créateur de l'antinature doit manifester qu'il en est le maître et qu'elle lui obéit en lui-même comme hors de lui. Ainsi l'on

établit l'homogénéité rigoureuse des manufacturiers, libres produits de l'artifice, et des produits usinés qui sortent de leurs manufactures. Mais, en dépit de cette affirmation glorieuse, l'accent reste mis, dans les pratiques distinguées, sur la négation radicale. D'abord parce que les comportements économiques qui en sont l'origine sont fondamentalement négatifs ; ensuite parce que le public véritable qu'elles visent – les classes travailleuses – ne sera convaincu de nier ses besoins que si la classe dominante commence par se nier elle-même.

L'aristocrate, sous l'Ancien Régime, noble par le sang et de droit divin, commande parce que la Nature l'a fait supérieur. La Nature, la Création : c'est tout un. Il est donc naturaliste. Ses besoins sont sacrés parce qu'ils sont naturels, parce qu'ils manifestent sa nature ; il bâfre, il défèque en public, il fait l'amour tant qu'il peut. Plus profondément, nous l'avons vu, cette nature noble n'était vécue que comme l'exercice de la générosité, du don de soi : non point aux choses ; à l'homme. Ou, plus exactement, à certains hommes : c'était la fidélité du vassal au seigneur, du gentilhomme au roi plus encore peut-être qu'au principe monarchique dont pourtant le monarque est l'incarnation singulière. Ces relations sont concrètes et personnelles, entre des personnes concrètes qu'un Dieu personnel et concret a faites à son image. Leur plénitude dissimule, d'ailleurs, la mort ; le don de soi est militaire ; il s'agit de mourir pour son roi. Cette mort en puissance, toujours présente, justifie les privilèges : né pour détruire en se détruisant, le bon seigneur, du temps des rois, se désigne lui-même comme chef naturel et consommateur pur. Or, voici qu'une nouvelle noblesse, l'Armée impériale, vient de naître au milieu du siècle bourgeois, qui fonde sur le serment sinistre de mourir pour tuer, son droit à gouverner la France et à consommer sans produire. La bourgeoisie, terrifiée par le prolétariat, son produit, lui abandonne ses droits politiques : elle n'est plus classe dirigeante. Mais, si elle veut rester classe dominante, il faut fonder ses droits à la domination. La chose n'est pas commode : en vérité, elle exerce un pouvoir de fait et qui ne peut, semble-t-il, se légitimer que *dans le provisoire* puisqu'il est

dénoncé à la fois par l'arrogance des nouveaux maîtres – jamais les officiers n'ont autant méprisé le « pékin » – et par son propre universalisme. Pour les légitimistes, les bourgeois sont des domestiques : ils ont ficelé leurs maîtres, couchent dans leurs draps et mangent dans leur vaisselle ; en sont-ils moins domestiques ? Pour les bonapartistes, le bourgeois n'est qu'une femme puisqu'il ne se bat pas[1]. M. Poirier, le héros de la pièce qu'Émile Augier fait jouer en 1854, représente une bourgeoisie déjà un peu périmée. Ce louis-philippard refuse par principe les violences militaires, en particulier le duel, cette mini-guerre, qui n'est point *sérieuse*. Le sérieux de la vie, c'est le refus de la mort inutile, comme terme extrême de la générosité et, plus profondément, le refus de la générosité elle-même sous toutes ses formes. Mais, par cette raison même, il intériorise le mépris de la noblesse : quand il pleure aux défilés militaires, il reconnaît implicitement qu'il existe un droit de commander, sinistre et sacré, qui lui conteste son pouvoir de fait, c'est-à-dire sa domination économique ; bref, il la condamne lui-même. C'est un piège : s'il s'abandonne à sa *nature,* comme on l'y invite habilement, cette domination ne sera jamais légitimée.

D'autant que si, par mesure défensive, elle en appelle à son ancien humanisme, elle fait le jeu des basses classes qui la contestent à leur tour : si, comme elle le prétend, la classe se dissout en molécules individuelles dont chacune possède également la nature humaine, d'où vient que le droit de vote ait été limité par le cens ? La propriété est attaquée sur deux fronts : de fait, le seul pouvoir qu'on puisse légitimement opposer à la caste militaire, c'est celui de la nation entière. La réponse des nantis se révélera *dans leur pratique* : puisque leur nature les condamne à obéir aux Seigneurs de la guerre ou à se démettre de leurs pouvoirs au profit de l'universalité démocratique, ils justifieront leur domination de classe par la négation systématique de cette nature. Cette pratique destructrice et ostentatoire a pour premier objectif d'opposer à la générosité funèbre du soldat, fondement de son droit de commander, un ascétisme non moins funèbre et *sacrificiel,* qui soit aux antipodes du libre don de soi-même : la générosité

s'aime, elle aime donner plus encore qu'elle n'aime ce qu'elle donne ; le sacrifice, né de la haine, se hait soi-même autant qu'il hait ce qu'il sacrifie et qu'il lui coûte de sacrifier. En face du soldat qui offre sa vie, le bourgeois se valorise par le sacrifice ostentatoire de sa nature : dans les deux cas, il y a domination de l'homme sur sa vie. À cette différence près que l'officier, ayant une fois pour toutes donné la sienne, se permet, en attendant la mort, de vivre au mieux et de satisfaire tous ses désirs – au lieu que le bourgeois, jugeant que la mort violente est sans *profit*, donc *« pas sérieuse »*, fait de son sacrifice un suicide à la petite semaine : brimant ses besoins, il vit pour refuser la vie aussi longtemps qu'il le pourra.

Cette pratique a pour autre objectif de convaincre les basses classes : c'est l'*autre* front, beaucoup plus important que le premier. Puisque tous les hommes sont égaux en droit, le pouvoir ne peut être détenu par aucun groupe social en tant que tel. Et puisqu'il ne peut sans désordre être exercé par tous les individus, il revient donc de droit à ceux d'entre eux qui *se distinguent* des autres. Et comme ce qui est commun à tous est la *nature,* c'est-à-dire la vie organique et les besoins, ce qui distingue ne peut être que le refus de ces servitudes communes : si, en effet, on se distinguait d'abord par le talent, le pouvoir reviendrait de droit aux classes moyennes. Bien sûr un ingénieur sorti de Polytechnique est dès cette époque un « sujet distingué » mais, en ce cas, c'est la classe dominante qui le distingue, et, du coup, le recrute comme un instrument de la production. Mais les nantis eux-mêmes – quand ils sont bourgeois –, qu'est-ce qui les distingue, sinon l'*antiphysis* : vivre au minimum, cacher son corps et le brimer, le frustrer dans ses appétits, n'en accepter ni les grosses jouissances ni l'exubérante fécondité ; la distinction produit et justifie les pratiques malthusiennes qui se répandent de plus en plus – mais secrètement encore – dans la bourgeoisie. Elle s'affirme comme la haine de tout ce qui est organique au nom de la pureté inorganique de la matérialité ouvrée ; son objectif suprême et affiché – mais hors d'atteinte – serait de donner aux patrons la propreté de la chose humaine. Nous

y reviendrons tout à l'heure. En tout cas, sur ce terrain, la dénonciation de la vie comme *vulgarité* vise expressément les classes défavorisées. C'est un trait commun à beaucoup de justifications idéologiques que de donner l'effet pour la cause : la surexploitation coloniale a pour effet d'imposer aux colonisés la sous-humanité ; cette sous-humanité présentée comme donnée première qui justifie le système colonial, crée le *racisme,* idéologie du colonialisme. En 1850 le bourgeois est si loin de comprendre ce système qu'il ne sait comment utiliser l'Algérie conquise et qu'il y voit un bagne, une terre de déportation plutôt qu'un marché pour ses produits et ses capitaux. Aux ouvriers, il n'oppose point le *racisme* – qui suppose que la sous-humanité de l'exploité est irrémédiable – mais cette forme atténuée, la *distinction,* qui tient la sous-humanité (« enrichissez-vous par l'épargne ») pour *provisoire* : on en sort, bien sûr, il faut passer par là, nous y avons tous passé, nous les riches, sinon dans notre personne du moins en celle de nos parents ou grands-parents. Mais le principe est le même : l'industrialisation a produit le prolétariat et – jusqu'à ce que l'essor industriel revalorise la main-d'œuvre et fasse remonter les salaires[2] – elle l'a constitué *en même temps* comme classe du travail et comme classe du besoin (l'indigence produit le travail – sinon pourquoi se tuer à la besogne – et le travail produit l'indigence – par les antagonismes concurrentiels créés par une embauche toujours limitée ou par le chômage technologique provoqué par l'adoption d'une machine, c'est-à-dire du travail cristallisé d'autres misérables). Il est certain que le prolétaire, dans l'incroyable misère où on le maintient alors, et, même s'il trouve un emploi, avec l'insécurité totale où il vit – puisque le contrat de travail, le plus souvent journalier, ne lui garantit pas même le lendemain –, n'a d'autre obsession que l'assouvissement de ses besoins. Ainsi l'économie entière repose sur le fait que l'ouvrier, dans sa réalité quotidienne, se manifeste comme l'*homme du besoin,* celui qui ne travaille que pour satisfaire au jour le jour ses appétits grossiers. Ajoutons que ce misérable scandalise les délicats par son effrayante fécondité : fils de paysan ou paysan déraciné, il a gardé dans les concentrations suburbaines

les habitudes rurales et l'imprévoyance regrettable de ses pères. Bref, il manifeste, aux portes de la ville, une prolificité si grossièrement *naturelle* que, jointe aux besoins sans cesse renaissants, elle donne aux nantis écœurés le spectacle de l'animalité humaine, de leur animalité. La *distinction,* prenant délibérément l'effet pour la cause, justifie la condition inférieure qu'on ménage à ces malheureux par le fait même qu'ils ne songent point à s'élever au-dessus de la condition animale. Lorsqu'on vient à penser, en outre, que la plupart d'entre eux sont illettrés et, conséquemment, tout juste bon pour les travaux grossiers qu'on leur commande, on se rend compte de cette triste vérité : ce sont eux qui ont créé l'exploitation, comme seul moyen de les faire vivre, et ce n'est pas, bien entendu, l'exploitation qui les a créés. En vérité, face aux bourgeois et aux capables, bref aux hommes de *culture,* ils représentent la *pure nature.* Non point la *nature humaine* mais la nature animale dans sa pure inhumanité. Bien sûr, la *distinction* ne *dit* rien de tel : ce n'est pas une idée, c'est une pratique ; mais son sens est de constituer la *culture* comme pure négation de la *nature.* C'est que la bourgeoisie, en tant que telle, ne peut se prévaloir d'une culture positive, par la raison que celle-ci est produite, dans la société capitaliste, par les savants, les praticiens et les artistes, bref par l'élite éclairée : chez le bourgeois, la culture – comme légitimation de ses pouvoirs – apparaît donc comme refus ostentatoire de l'animalité humaine, c'est-à-dire de la vie sous toutes ses formes. Mais, dans la mesure où l'ouvrier revendique, à l'époque, en fonction de ses besoins et d'eux seuls, dans la mesure où ces revendications l'opposent brutalement au patronat, ce que la classe dominante déteste et opprime *en elle-même,* c'est le prolétariat ou, plus exactement, c'est l'animalité dans la mesure où elle est commune aux classes dominantes et aux classes exploitées et où celles-ci pourraient s'autoriser de cette communauté pour réclamer à celles-là un relèvement des salaires ou cette « fédération des classes » dont les nantis ont horreur. En sorte que *the man of distinction* – comme on lit, aujourd'hui encore, sur des affiches publicitaires aux États-Unis – opprime en lui l'ouvrier, comme animalité universelle, parce

qu'il l'exploite hors de lui comme producteur de biens. C'est l'ouvrier qu'il hait en soi-même quand, maltraitant son propre corps, par sa mise, par les supplices que ses vêtements lui infligent, par l'abjecte laideur des rudes carcans qu'il s'impose, par le dégoût que lui inspirent ses besoins et par les pratiques répressives qu'il exerce contre eux, il manifeste cette haine de soi exemplaire qui doit servir de base au nouvel humanisme. La détestation silencieuse que le prolétariat lui voue, après les massacres de Juin, et que la dictature militaire perpétue comme mal chronique de la société française, le bourgeois ne peut l'intérioriser que comme haine de soi mais, par ses mœurs distinguées, il la retourne contre l'ouvrier en opprimant en soi les grossiers instincts de la populace : il s'écœure d'avoir faim, d'avoir soif, sommeil, envie d'uriner, etc. Et, du coup, il tente d'imposer aux masses travailleuses, par l'exemple qu'il leur donne, une éthique négative de la culture, il cherche à susciter en elles une aspiration vaine à la distinction comme essence de l'homme, c'est-à-dire un dégoût de leurs besoins qui devrait avoir pour effet de leur faire honte et de freiner leurs revendications.

Tel est le sens de cette pratique qui, au moment que la bourgeoisie s'est dépouillée de ses pouvoirs politiques, vise à légitimer sa domination économique. Cette réaction défensive constitue, comme comportement de classe, la base d'une idéologie nouvelle. En même temps, elle *réclame* cette idéologie comme son explication par le discours et son intégration à un système du monde, à une table des valeurs. Le bourgeois n'a pas les instruments de pensée qui lui permettraient de se faire le théoricien de sa pratique. Nous le retrouvons donc, en 50, dans la même situation qu'en 1840 : le travail théorique ne peut être entrepris que par les capacités. Une seule différence – mais capitale : malgré les antagonismes, tous les éléments sont donnés qui permettront de le mener à bien. Autrement dit, la bourgeoisie et l'élite éclairée trouvent un terrain d'entente dans la Négation.

Pauvre élite. 1848 l'a bien malmenée. Elle ne revient pas de sa stupeur et se sent deux fois mystifiée. Ce qui l'a foudroyée d'abord, c'est d'avoir été à l'origine d'un bouleversement social qu'elle ne voulait pas. Les journées de Février, elle en est un peu responsable : n'a-t-elle pas démoralisé les classes moyennes par la campagne des banquets ? N'est-ce point un banquet encore qui fut l'occasion du rassemblement devant la Madeleine dont Marrast diffusa la consigne et qui fut le commencement du désordre ? Sans doute la subversion prit cette occasion pour fomenter l'émeute : il y eut des manifestations et des barricades dès le premier jour. Mais la garde nationale – 80000 hommes dont la grande majorité appartenait aux classes moyennes – ne fit pas son devoir : au lieu d'intervenir avec vigueur, elle laissa faire ; pis : elle s'interposa souvent entre les soldats de ligne et les émeutiers. Ce n'était pas qu'elle partageât les intentions coupables de la populace : non. Mais elle se refusait à défendre un ministère qui se butait à lui interdire l'accès aux urnes. Ce qu'elle voulait ? La chute de Guizot et la « *réforme* » : 200000 électeurs de plus. On entendait cent mille bouches parisiennes crier « Réforme » et pas une voix ne s'élevait en faveur de la République. Guizot renvoyé, le 23 février, les gardes nationaux, triomphants, tombent dans les bras les uns des autres : que de fières accolades ! Mais ils ne savent pas, ces braves gens, que la subversion suit son cours dans les faubourgs populaires et que les barricades « s'étaient repeuplées de défenseurs ». Ceux-là n'entendaient pas que l'insurrection parisienne, cette montagne, accouchât d'un simple changement de ministère. Bref, tout est en place pour la transformer en révolution. Les meneurs – disons : les cadres des sociétés secrètes et, sans doute, des chefs inconnus, surgis des masses – étaient, bien entendu, les responsables du « mauvais esprit » de la population ; mais les vrais coupables étaient bel et bien les *gardes nationaux,* qui – comme leurs ancêtres de 89 – ne s'étaient pas avisés qu'on n'arrête pas une insurrection dans le moment qu'elle se radicalise et qu'il vaut mieux l'étouffer dans l'œuf. Ils s'étaient servis des masses pour intimider Louis-Philippe : ils avaient réussi leur coup et prêchaient le retour à l'ordre. Trop

tard ; les masses, à présent, se servaient d'eux. À 22 heures, c'est la tuerie des Capucines : ici encore, la garde nationale joue un rôle suspect puisqu'un de ses lieutenants, Schumacher, a, bien involontairement, donné le signal du massacre en allant parlementer avec un colonel de ligne intransigeant. À partir de là, le tour est joué : la rue gagne, les Nouveaux Barbares sont maîtres de Paris. De l'élite éclairée jusqu'à la petite-bourgeoisie républicaine, tout le monde peut s'écrier, comme Guillaume II, pendant la Première Guerre mondiale : « Je n'avais pas voulu cela ! » Les demi-nantis ne voulaient pas de la République : ils l'ont. Les Républicains ne voulaient pas du communisme : ils ont grand-peur de l'avoir demain. Le suffrage universel, proclamé sous la pression des masses, ne se fonde plus ni sur l'eudémonisme des nantis ni sur le savoir des capacités : personne ne sait plus *sur quoi* il se fonde dès que les ignorants et les pauvres, qui sont légion, viennent mêler leurs bulletins de vote à ceux des ayants droit. En ce sens, l'élite praticienne fait, dans la stupeur, cette expérience déroutante : le droit de vote *ne se mérite pas* ; ou bien la classe dominante se l'arroge et le conserve par la force ou bien il appartient à n'importe qui. S'ils ont, malgré eux, déchaîné la Révolution, c'est que leur position n'était pas tenable. Il fallait se résigner au rôle de citoyen passif ou partager avec tous le privilège qui aurait dû récompenser leur savoir. Du coup, les capables sont disqualifiés jusque dans la fonction qu'ils exerçaient avec tant d'orgueil : les riches ne l'estiment point assez pour leur accorder les droits politiques ; les pauvres s'en foutent : les droits politiques, à leurs yeux, appartiennent à tous les hommes et ce sont les moyens dont doit user le plus grand nombre pour élever le niveau de vie des travailleurs. L'élite ne se connaît plus comme élite : on parle de nivellement par le bas. De fait, on reconnaît à tous les praticiens le droit de vote mais du même coup, pensent-ils, on le leur refuse puisqu'on le donne en même temps à des millions de misérables qui submergeront les avis raisonnables de l'élite sous un océan de bulletins.

Après quatre mois de terreur, ce seront, justement, les mêmes capables qui organiseront en sourdine le piège de Juin, et les massacres qui doivent s'ensuivre.

C'est que leur humiliation et le sentiment de leur faute les ont fait haïr le populaire qu'ils ne faisaient, quatre mois plus tôt, que mépriser. Arago, entre tous, édifie : cet homme paisible fait ouvrir le feu, rue Soufflot, sur les défenseurs des barricades. Il suit en courant, le sabre au clair, les soldats qui chargent à la baïonnette : zèle d'autant plus respectable qu'il va sur ses soixante-trois ans. Un témoin rapporte rêveusement : « Une sorte de frénésie poussait en avant ce vieillard. » Frénésie carnassière, faite de haine et de peur, partagée par toute une classe : ce que les capables détestent dans ces ouvriers qu'ils massacrent, c'est moins le danger socialiste[3] que l'impertinence de sous-hommes qui se sont déclarés leurs égaux. Et le carnage qu'ils approuvent – quand ils n'y mettent pas la main eux-mêmes –, ils y voient, bien sûr, un moyen de supprimer les éléments les plus dangereux et de se venger de la frousse abjecte qui les a humiliés ; mais, plus encore, cette tuerie leur paraît exemplaire parce qu'elle rabaissera les survivants et renverra les masses à leur sous-humanité ; s'ils font couler le sang, somme toute, c'est pour réaffirmer les droits imprescriptibles de la Science contre la Barbarie. Par humanisme, en quelque sorte. Je le dis sans rire, car l'idéologie qui va naître, il ne faut pas y voir un simple jeu de concepts : née d'un massacre historique, il faut qu'elle l'assume et se l'intègre. La garde nationale, cette fois, rivalise de zèle avec les soldats : elle était, depuis Février, « navrée de ce qu'elle avait fait ». Elle fonce et, grâce à elle, les forces de l'ordre viennent rapidement à bout de ce qui, comme l'a dit Guillemin, était, plutôt qu'une insurrection, un mouvement sécessionniste. Par le fer et le feu, les classes moyennes se sont forgé une nouvelle unité.

Mais c'est pour s'apercevoir qu'elles ont mené un jeu de dupes. Quand les capables, pour se racheter, empruntaient un sabre, ils pensaient *rétablir* la situation : de fait, la Constituante et la Législative se vautrèrent dans les joies de la réaction. Sans supprimer le suffrage universel, on lui rogna les ongles en éliminant par un artifice plus de deux millions d'électeurs. L'élite pouvait penser que les nouvelles dispositions électorales, sans être tout à fait ce qu'elle avait

souhaité, lui permettraient de participer aux affaires publiques ; sans doute il n'était pas dit expressément que le droit de vote se fondait sur le mérite mais c'était le sens de la loi : les paysans voteraient parce que le curé les mène ; les ouvriers, non. Donc les véritables électeurs seraient les nantis et les capables. Le coup du 2-Décembre foudroya ces bonnes gens : sollicité par la classe dominante, il prouvait aux praticiens que la bourgeoisie, plutôt que de partager avec eux le pouvoir politique, préférait s'en dépouiller tout à fait. Il s'était produit, en sens inverse, la même chose qu'en Février 48 : à cette époque, voulant faire *progresser* le régime, c'est-à-dire faire valoir leurs droits, ils avaient été dépassés par la radicalisation du mouvement qui leur devait sa première impulsion ; à présent, navrés, ils avaient voulu revenir en arrière, trouver et imposer un juste milieu, et voici que la réaction, dont ils avaient pris l'initiative en Juin, se poursuit sans eux, contre eux, leur échappe, se radicalise et trouve sa vérité dans Napoléon III. Ils n'ont rien vu, rien compris, ils ont cru agir et n'ont rien fait ou bien, déchaînant des forces incontrôlables, ils ont obtenu le contraire de ce qu'ils voulaient. Pour ces hommes et, tout aussi bien, pour la petite-bourgeoisie républicaine, il apparaît que leurs espoirs de 48 étaient des « rêves » : la *réalité,* c'est leur double échec qui leur révèle tout à coup la vérité de l'Histoire, des sociétés, de l'homme. Certains – les grands ténors de 48 – n'y résisteront pas. Mme Quinet écrit un peu plus tard : « Ces hommes, Lamennais, Arago, Michel de Bourges, Émile Souvestre ont été tués par le 2-Décembre. L'amertume qui débordait de leur cœur m'en a assez appris. » De fait Arago, le vieillard au sabre, meurt deux ans après. Lamartine se laisse doucement glisser vers le gâtisme. À l'étranger, chez beaucoup d'exilés le découragement et le dégoût de l'action grandissaient : agir, c'est ne pas savoir ce qu'on fait ; l'acte échappe des mains de l'homme et se perd à moins qu'il ne revienne sur son auteur, étranger, inconnu et pourtant reconnaissable, comme un boomerang ; le savoir est moins traître : Ledru-Rollin se réfugie dans l'astronomie. Marc Dufraisse, authentique républicain qui pérorait à la Société des Droits de

l'Homme, écrit avec amertume : « J'aimais passionnément la liberté républicaine ; aujourd'hui ma vertu ne va pas plus loin que le regret de ce qui fut... Ma présomption s'incline devant la volonté du plus grand nombre et les desseins de la Providence... Je n'ai plus foi dans la France. » Et cet étrange républicain – qui perd foi dans son pays et dans la République quand Napoléon se fait plébisciter par sept millions de votes – ne peut se tenir de citer ces mots de Luther, qui s'appliquent au peuple : « C'est un paysan ivre : il tombe d'un côté ; vous le remettez sur son âne, il tombe de l'autre. » On voit qu'il n'a rien compris, ce partisan du juste milieu – et ce n'est pas par hasard qu'il cite Luther, ce moine bourgeois qui appela les princes aux armes et condamna les insurrections paysannes que sa Réforme avait déclenchées. Cet homme aigri se met – s'est toujours mis – presque naïvement *hors du peuple* : il est celui qui le relève et le remet en selle et s'agace de le voir tomber de l'autre côté. Il ne voit pas ou ne veut pas voir que la radicalisation d'un mouvement révolutionnaire n'est pas une chute mais, au contraire, sa « *vérité devenue* ». Ni que la « chute à droite » n'est pas le fait des masses mais le triomphe de la réaction, c'est-à-dire de la classe dominante. Bref, il traduit assez bien le sentiment des capables. Ceux-ci, pour la plupart, sont écœurés de l'apathie des masses : ils auraient voulu, dans leur innocence, que la classe ouvrière descende dans la rue, le 2-Décembre, pour défendre une République qui s'était affirmée en massacrant les ouvriers.

Il ne s'agit pas, ici, ou pas seulement, de la morosité d'un émigré : ce découragement est partagé par les capables de l'intérieur ; il donne l'illusion de découvrir les incurables tares de la nature humaine. Ce ressentiment contre les masses est réel mais il a pour office de déguiser la honte. C'est Taine, *qui prête serment à l'Empereur* et qui écrit en même temps : « Chaque jour, je trouve le niveau humain plus bas. » Ou – ce qui pourrait être la devise de l'élite éclairée : « Coquins d'en haut, coquins d'en bas : les honnêtes gens qui pensent vont se trouver écrasés. » C'est Proudhon, qui se rapproche du nouveau régime (dès le lendemain du coup d'État, il demande une entrevue à Morny pour lui proposer

d'envoyer les déportés dans les colonies agricoles) et qui écrit, lui aussi : « Canailles en haut, canailles en bas... Rien n'est moins démocrate, au fond, que le peuple. » C'est Renan, *qui a prêté serment* et qui écrit : « Depuis 52, je suis devenu toute curiosité, je crois que nous devons nous abstraire de toute politique. » C'est Sainte-Beuve, qui se rallie sans réserve à l'Empire et qui expliquera plus tard : « Il nous fallait un mur, nous ne savions sur quoi nous appuyer. » C'est Fustel de Coulanges, cent autres dont nous connaissons l'opinion par leur correspondance, cent mille autres qui n'ont rien dit pendant les « années de silence » mais dont ces brillants dégoûtés sont les porte-parole. L'opinion générale de l'élite est que la dictature est un mal nécessaire : les violences aveugles de la populace et sa résignation moutonnière l'ont amenée et *la justifient* ; de fait, les masses se sont ainsi montrées doublement indignes de la République, régime idéal mais irréalisable car il exige de tous les citoyens la vertu. En fait l'ordre social doit être maintenu par la force puisque la nature humaine est mauvaise : l'Empire est un moindre mal parce que la réalité enfin dévoilée c'est la médiocrité, la mesquinerie, l'égoïsme forcené, la méchanceté des hommes, leur incapacité de se gouverner par eux-mêmes, bref le Mal radical. Le praticien, après le 2-Décembre, ne peut tolérer sa frousse de 48 et son « lâche soulagement » de 52 qu'en les expliquant par l'impuissance de la créature humaine ; mystifié quand il a tenté d'agir, il en conclut que l'action, quelle qu'elle soit, se solde par un échec. Son échec historique – et daté – se transforme en détermination universelle et quasi métaphysique de la condition humaine : l'homme, échec de la Nature, doit échouer dans toutes ses entreprises, c'est son destin. Il est clair, en ce cas, qu'il doit commencer par perdre l'illusion qu'il est le nombril du monde et renoncer à se prendre pour sa propre fin. Si cet avorton a quelque raison d'être, c'est en tant que *moyen* : l'espèce humaine se sacrifie pour l'avènement d'une réalité non humaine. Par cette misanthropie l'élite rejoint la *distinction* bourgeoise, elle se montre digne d'en faire la théorie.

Elle réalisera le décentrement nécessaire par l'abolition du sujet, c'est-à-dire de l'intériorité. On usera de l'analyse et du déterminisme pour dissoudre la transcendance et le dépassement, fondements de la praxis. Mais on s'y prendra indirectement, par l'exaltation du scientisme. Ce n'est pas par hasard, en effet, que le public cultivé manifeste, pendant les années de silence, un engouement très neuf pour les travaux scientifiques, parfois en remontant directement aux sources, le plus souvent en lisant des ouvrages de vulgarisation. Certes, ce désir d'information n'est pas spécial à la France : en Allemagne le *Kreislauf des Lebens* de Moleschott, paru en 52, a huit éditions. Trois ans plus tard, le *Kraft und Stoff* de Buchner en aura neuf. Mais c'est que les Allemands ont connu, eux aussi, la grande peur de 48, c'est qu'ils ont eu, comme nous, leur révolution manquée. En France, les lecteurs éclairés sont avides : ils avalent et digèrent la science « expérimentale », le nom de Claude Bernard est fameux[4]. Deux ans après *Madame Bovary, L'Origine des espèces* de Darwin est un *best-seller.* Cet intérêt pour les disciplines exactes a de nombreuses racines. Bien sûr, il vient d'abord des remarquables réussites scientifiques dans tous les domaines, de l'astronomie mathématique à l'électrodynamique, des sciences physico-chimiques à la biologie. Mais, plus en profondeur, cette exaltation du savoir est une compensation aux déceptions de la politique. Et puis le but du scientisme est de réduire l'homme à la minéralité. Taine mangera le morceau, le jour où il écrira : « Le vice et la vertu sont des produits comme le sucre ou le vitriol. » Le succès considérable de Darwin s'explique – entre autres raisons – par le fait qu'il révèle au grand public le transformisme sous sa forme *mécaniste* et qu'il popularise les deux idées délicieusement inhumaines et pessimistes du *Struggle for life* et de la survivance du plus apte. La première donne une justification biologique à la société de compétition : elle fournit aux concurrents leurs lettres de noblesse puisque la concurrence n'est autre que la vie ; en la poussant un peu, elle justifie la dictature militaire : pourquoi blâmer un régime fort quand toutes les relations animales et humaines sont des rapports de force ? quant aux classes exploitées,

bien sûr, on ne s'indignera plus de leur misère : les travailleurs manuels sont tout simplement les hommes les moins bien équipés ; ils ne méritent certes pas leur triste condition mais on ne dira pas non plus qu'elle est injuste : l'univers est ainsi fait qu'ils n'en peuvent avoir d'autre car ils n'ont pas les moyens de s'élever ; qu'un fils de manœuvre, au reste, manifeste des dons exceptionnels, on le retrouvera bien vite au sommet de l'échelle sociale ; c'est ce que dira, au début de notre siècle, Valéry, darwiniste sans le savoir : « Le moyen de cacher un homme ? » Eh oui ! si les mieux adaptés triomphent, d'où qu'ils viennent, notre société a du moins cet avantage qu'on n'y gaspille pas les valeurs : rien ne se perd, tout individu sert, par la force des choses, au lieu même où il doit servir. La seconde idée, optimiste en apparence, n'est qu'un pessimisme retourné. Son premier avantage est de renverser la temporalité sociale : l'aristocrate *descend* d'ancêtres plus ou moins mythiques, en tout cas inégalables, et le mieux qu'il puisse faire, c'est de ne pas se montrer trop indigne d'eux. Le bourgeois *monte* : il monte du singe et qui sait si le surhomme, un jour, ne montera pas de lui. Voilà le progrès devenu loi de nature : les mieux équipés survivent, donc il faut acheter des machines et les perfectionner sans cesse. Mais, Darwin ne le cache pas, la *survivance,* par définition, implique la disparition d'innombrables espèces, liquidées par la famine ou, plus simplement, mangées. Bref, le progrès se fait par des massacres. Rien de mieux : les nécessités de la vie fondent les lois d'airain de l'économie ; l'évolutionnisme darwinien fait du roi de la Nature une bête féroce qui a gagné son pouvoir par l'extermination ou la domestication des autres animaux. Il va de soi qu'il doit sa victoire à la supériorité de son équipement ; mais que le lecteur n'en tire aucun orgueil : cette supériorité ne vient ni de la Providence, ni d'une intention préméditée, ni d'une adaptation progressive de l'organisme à son milieu. En vérité ce n'est qu'un hasard. Voilà donc l'homme extérieur à lui-même : sa réussite découle nécessairement de sa nature mais cette nature est fortuite, il ne peut ni l'intérioriser ni la totaliser en la dépassant vers un sens objectif de la vie humaine. Darwin, du reste, n'a fait que terminer le

job : la découverte de la fonction glycogénique du foie, en 49, a été bientôt suivie d'études remarquables sur le rôle du pancréas ; un peu plus tard on a repéré le système des nerfs vaso-moteurs. Ces travaux ont fortement entamé la croyance romantique – encore très vive, dix ans plus tôt – en un principe vital échappant au déterminisme et régissant l'organisme comme un tout. Pour le scientisme, le but de la biologie doit être d'appliquer à son objet les méthodes de la science-pilote qui est alors la physico-chimie. La temporalisation disparaît, remplacée – en physiologie comme dans la psychologie encore à ses premiers balbutiements – par le temps physique, continu, homogène, inerte, indéfiniment divisible. L'avenir s'efface : on ne peut le prévoir que dans la mesure où il est la résurrection du passé. Car, en cette époque si férue de progrès, c'est le passé qui domine : non certes le passé historique de la tradition mais l'instant qui précède immédiatement l'instant présent. Le concept triomphe, la liberté – il était temps – va rejoindre au grenier les illusions métaphysiques, la *praxis* – ou temporalisation pratique – éclate pulvérisée en une infinité de présents insécables et juxtaposés. Ce qui n'est pas dit à l'époque – bien que Littré ait, somme toute, mangé le morceau en supprimant du positivisme la Religion de l'Humanité pour le réduire à n'être qu'une « théorie générale des sciences » – mais ce que tout le monde comprend pleinement, c'est que l'homme réel a quitté la scène : le Scientisme l'a mangé. L'opération a un double objectif : détruire le quarante-huitard, cet illuminé dévoré par l'avenir ; remplacer la politique, dangereuse et trop humaine, par un conditionnement en extériorité. Le républicain, le socialiste de 48 parlaient volontiers du « genre humain » comme s'il s'agissait d'une espèce parmi d'autres. Mais il leur paraissait que l'homme, en fait, s'isolait dans la Nature par sa transcendance : ils avaient découvert les premiers que la réalité humaine se définit par l'avenir lointain jusque dans son passé reculé et que nous sommes des êtres du lointain, qui venons à nous de l'horizon, à travers le monde. C'était nous définir par la praxis et nous reconnaître avant tout la dimension *politique.* C'est-à-dire le rapport *pratique* à l'avenir humain, la

détermination de nos actes de citoyens par l'homme que nous produisons mais ne verrons pas. Le quarante-huitard se définit donc en *intériorité* comme relation pratique à l'homme futur ; et par cette définition – qui met le non-être, sous forme de pas-encore, à la source de l'existence – il se donne un pouvoir dérisoire qui fait de lui, selon le point de vue adopté, un être-en-perpétuel-sursis ou bien un pro-jet. De quelque façon qu'on le considère, cet optimisme cadrait mal avec la Raison analytique qui régnait seule en France, avec le déterminisme mécaniste qui demeurait chez les capacités, comme héritage du XVIII^e^ siècle. Aussi bien ne venait-il pas originellement des capables mais de ces gens, nés dans le peuple ou intégrés au peuple, qui se croyaient appelés à changer le monde par une action directe et *humaine* sur les hommes. Rien ne paraît plus dangereux en 52 que cette vision optimiste : l'élite hait les mensonges qui ont fait tant de mal au peuple en le persuadant qu'il avait le pouvoir de modifier l'ordre social pour échapper à sa misère. Et, puisque l'optimisme de 48, le primat de la praxis et la dimension politique de la réalité humaine ne font qu'une seule et même chose, le premier devoir idéologique des praticiens doit être de décourager les classes populaires et les trublions de la bourgeoisie en supprimant toute possibilité de praxis par une définition de la réalité humaine en extériorité. Réduisant l'homme à sa pure objectivité de système mécanique, les « lumières » mettent l'accent *à la fois* sur l'impuissance radicale des soi-disant « personnes » et sur la possibilité permanente de conditionner du dehors le corps humain et le corps social.

Le romantisme légitimiste faisait du corps, avec sa puissance mystérieuse de naître, de donner la vie, de mourir, un symbole de la Nature créée ; l'abandon aux passions se fondait sur l'intention de s'abandonner à Dieu, *à travers* les impulsions d'un corps divin et ingouvernable. Cette conception littéraire et théologique coïncidait, sous la Restauration, avec un ralentissement provisoire des études médicales : dans les campagnes le nombre des médecins n'augmentait pas ; pour la plupart des familles bourgeoises, la natalité restait de type rural : Dieu donnait, Dieu ôtait les enfants, c'était Lui qui se chargeait de l'équilibre.

Cette conception a fait naître le romantisme social, vague socialisme, qui avait le tort de traiter le peuple comme le paysan traite son corps : dupés par le romantisme aristocratique – qui exaltait les basses classes aux dépens des manufacturiers, de la banque et des élites –, trop de gens ont vu dans la populace une totalité organique, brassée par des enthousiasmes et des fureurs qui traduisaient les mouvements de son génie intérieur ; ils ont cru que Dieu rendait sentence à travers les grondements de la foule comme Il faisait par la voix de la pythie ou par celle du poète-*vates*. Il faut démystifier les gens. Déjà, avec le triomphe de la bourgeoisie, l'idée de limiter les naissances par des pratiques contraceptives et les morts par le progrès des techniques médicales s'est installée dans les hautes classes et dans les classes moyennes : le corps humain a perdu son mystère, c'est un système en extériorité qu'il faut conditionner de l'extérieur ; la finalité biologique est systématiquement éliminée. À présent, poussant les sciences et poussées par elles, les capacités entreprennent de mettre sur pied une discipline nouvelle ayant pour objectif la connaissance exacte du corps social. L'analogie avec le corps humain est conservée, simplement le déterminisme a remplacé l'organicisme. Il s'agit d'établir au plus vite les principes d'une science sociale qui fondera par la suite une technique permettant de manipuler les groupes sociaux comme les médecins manipulent le corps humain : c'est le seul moyen d'éviter le retour des émeutes et des « journées de dupes » comme celles de 48. Le corps social, autant que notre corps, est extérieur à lui-même et ses lois sont des liens *externes* entre des concepts : si l'on veut provoquer un certain changement dans la société, il suffira de trouver la loi-fonction qui détermine ces variations puis de mettre le doigt sur la variable indépendante et d'agir sur elle en connaissance de cause pour obtenir en toute exactitude la modification cherchée. Le temps des tribuns est fini, celui des ingénieurs sociaux commence. Ceux-ci apprendront des sciences humaines quels facteurs conditionnent la stabilité sociale : ce sont eux qui, connaissant la formule *optima* pour équilibrer les forces dans une société définie – le type de pouvoir qui convient le mieux,

l'administration des biens et des hommes qui, dans des conditions données, évitera le plus grand nombre de conflits, les limites qu'une inégalité nécessaire ne peut dépasser sans devenir un facteur de désordres –, en tireront des applications pratiques dont ils feront part aux gouvernants. On voit que la *politique* est tout entière disqualifiée ; la raison : fût-elle machiavélienne, elle s'adresse aux hommes et demande leur approbation. Fût-il ambitieux, dominateur et perfide, s'imposât-il par la ruse ou la violence, le politicien dépend des masses ou d'un groupe social privilégié : il lui faut *persuader* ; ainsi le gouvernement provisoire de la Seconde République était bien décidé à tromper les classes travailleuses ; mais, précisément par cette raison, il fallait qu'il tînt compte, au moins en partie, de leurs exigences, pour les retourner contre elles. De toute manière, le pouvoir, tant qu'il reste politique, émane d'un groupement qui le mandate et l'épaule mais en même temps le contrôle : les relations demeurent humaines, même déviées et faussées. En bref, il est fait par la société : Guizot est la pure expression de la banque ; l'histoire l'élit, se réalise un moment par lui et puis, tout à coup, l'abandonne : bref, l'homme politique est *situé.* C'est sa faiblesse : l'ingénieur social ne le sera pas. Renan est le parfait représentant des capables quand il écrit en 49, dans ses *Réflexions sur l'état des esprits*[5] : « Qu'est-ce que la politique de nos jours ? Une agitation sans principes et sans loi... Le flot montant des questions sociales forcera la politique d'avouer son impuissance... La Science qui conduira le monde, ce sera la philosophie, c'est-à-dire la science qui recherche le but et les conditions de la société... Organiser scientifiquement l'Humanité, tel est le dernier mot de la science moderne. »

Cette organisation scientifique, telle qu'elle est conçue par les capables, est destinée à faire régner l'ordre sans toucher à la propriété. Elle implique que l'homme en société n'est qu'un être moléculaire et qu'on le met en condition par des lois calquées sur celles de la physico-chimie. De ce point de vue, sa conscience n'est qu'un épiphénomène, son pouvoir de décision qu'une vaine illusion susceptible d'être suscitée en lui de l'extérieur par des procédés

appropriés ; rien de plus sot, donc, que le suffrage – qu'il soit universel ou censitaire : pourquoi *demander* aux citoyens leur assentiment *quand on peut le provoquer*, ce mirage dont les causes sont physiologiques et sociales ? L'organisation scientifique de l'Humanité n'est pas même l'autodomestication de l'homme : c'est son abolition et son remplacement par un robot.

L'élite a conservé toute son ambition mais, mortifiée par son échec, elle l'a transposée : sa haine de la politique, née d'une frustration, n'a plus de bornes. Elle ne songe plus à partager le pouvoir : elle prétend conseiller ceux qui commandent et, du coup, se place au-dessus d'eux, au-dessus de tous, *désituée.* Cette illusion scientiste naît de l'état réel des sciences contemporaines. Beaucoup plus tard, dans le domaine de la microphysique, quand les investigations seront rendues possibles par de nouveaux outils mathématiques et par l'extrême sensibilité des instruments matériels, on s'apercevra que l'expérimentateur fait lui-même partie de l'expérience. En 1850, au niveau des grandes forces que le savant mesure, cette idée serait inutile et négligeable, donc fausse : l'expérimentateur est dehors et se contente d'observer le déroulement des processus qu'il a isolés et déclenchés. Or, c'est sur la macrophysique que la science sociale, selon Taine et Renan, doit se modeler : ainsi, le sociologue est hors du coup ; quand il étudiera les hommes pour découvrir les lois qui les dirigent, il n'aura nul besoin de se rappeler qu'il fait partie de la société étudiée, pas même de l'espèce humaine. Vers la même époque, en Angleterre, une autre conception s'élabore, qui définit la vérité par l'efficacité pratique et qui part, au contraire, de l'idée que toute pensée définit son penseur et le situe dans une société nécessairement déchirée : l'élite française, accrochée à la pensée analytique, méconnaît ou ignore la pensée vulgaire des marxistes et leur outil subversif, la raison dialectique. Elle va si loin que Lachelier, quelques années plus tard, va jusqu'à interdire l'enseignement de l'hégélianisme dans les Facultés : « Moi vivant, Hegel ne pourrira pas la philosophie française. » Pendant le premier quart de notre siècle, Brunschvicg, auteur d'une œuvre considérable et

périmée, consacre une dizaine de pages à l'auteur de la *Phénoménologie de l'esprit* dans un de ses derniers livres, *pas une* à celui du *Capital.* Le scientisme mécaniste est, chez nous, si bien protégé qu'il pénétrera la pensée ouvrière et la défigurera longtemps, opposant un marxisme sans dialectique à l'analytique bourgeoise. En conséquence, pendant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, l'élite éclairée pratique la *conscience de survol* et refuse de penser sa propre historicité : elle dévoile que les vices et les vertus et, tout aussi bien, les œuvres d'art sont des *produits* historiques mais pas un instant elle ne se demande si la théorie pure – ou prétendue telle – n'est pas elle-même un produit. Il est frappant que Taine, expliquant l'œuvre littéraire par l'action mécanique de la race, du milieu et du moment, ne se demande pas un instant si les mêmes facteurs ne conditionnent pas sa conception de la critique. C'est qu'il n'est pas en jeu : pur regard, il contemple les agitations des hommes et constate que, dans cette espèce dont il s'est fait l'entomologiste, l'individu prend pour son projet personnel des déterminations et des impulsions qui lui sont communiquées du dehors. Si seulement il pouvait concevoir le procès dialectique et que les hommes font l'histoire sur la base des circonstances antérieures – c'est-à-dire en les assumant, les dépassant et les conservant – il approcherait de l'idée de praxis ; s'il se situait comme penseur mal dégagé du positivisme analytique en face des réalités singulières et des collectifs, il pourrait saisir sa propre pensée comme idée-en-marche, dont la fausseté n'apparaît que si on l'arrête, le vrai comme vérité devenue et le contenu de sa doctrine, en tant qu'il naît en lui et s'arrête par lui pour devenir son intérêt idéologique, comme le situant, par ses limites mêmes, dans sa classe et dans une couche sociale définie, donc dans ses rapports réels à toutes les autres classes. Mais, précisément, c'est ce dont il est incapable : à la fois parce que la Raison analytique l'a choisi pour s'appliquer, à travers lui, aux ensembles sociaux et parce qu'il a choisi la Raison analytique comme instrument exclusif du savoir et comme arme corrosive contre l'être-de-classe, d'où qu'il vienne, c'est-à-dire contre l'ennemi qui l'attaque sur deux fronts et peut-être sur trois. Ce choix et

ces refus le définissent donc rigoureusement. Non comme objet – à la manière de ce La Fontaine qu'il nous décrit – mais comme objet-sujet, comme organisme pratique, victime et complice de sa société. Pour lui, pour Renan, pour toutes ces consciences de survol, la science sociale est inhumaine. Elle exige du savant qui l'exerce et de l'ingénieur qui l'applique qu'ils se dépouillent d'abord de leur humanité : s'ils s'accoutument – au moins durant leur recherche – à pratiquer l'*impassibilité,* ils s'élèveront à la pensée pure, transhistorique, qui échappe par définition à la singularité de l'ancrage et se place d'emblée dans l'universel abstrait, c'est-à-dire au-dessus de l'humanité dont ils envisagent les besoins et les fins *du dehors.* Ces universalistes croient qu'on peut se jucher sur les cimes, à l'extérieur de soi, et cela ne surprendra pas si l'on se rappelle leur parti pris – né de la peur et du ressentiment – de ne connaître d'autre relation humaine que l'extériorité : l'homme, en eux comme en tous, étant extérieur à lui-même, comme un système mécanique dont le mouvement lui est communiqué du dehors et qui est freiné par des résistances externes, rien de plus aisé que de se rendre extérieur à soi ; du coup l'illusion substantialiste s'effondre ainsi que cette magie, entretenue par la passion, qui fait de chacun pour chacun un sorcier ; à leur place apparaît un système de lois. Brunschvicg dira, quelques décennies plus tard : « Penser, c'est mesurer. » De cela, dès 1850, l'élite éclairée est déjà convaincue. L'homme est un nombre. La science sociale marquera sa maturité par la rigueur de ses mensurations.

La contradiction du scientisme – comme idéologie bourgeoise, élaborée vers les années 50 par les capacités –, c'est qu'il s'appuie sur les acquisitions réelles de la science expérimentale en s'ôtant les moyens de rendre un compte exact de l'expérimentation. Ce sera l'affaire des savants et des théoriciens de la Troisième République : dès qu'ils auront conçu que l'unité des expériences est l'*idée expérimentale,* il leur faudra réfléchir sur le pouvoir humain d'unifier le divers par une aperception synthétique qui le dépasse et se constitue comme une interrogation de l'Être, absent ou non dévoilé, qui se définit exactement par une

réorganisation systématique du champ pratique. Pierce, Whitehead, Brochard, Lachelier reviendront à Kant, aux catégories, tenteront de reconquérir sur l'associationnisme les jugements synthétiques *a priori,* comme conditions indispensables de la possibilité de l'expérience. Mais c'est – au moins sur le plan de la connaissance – retourner à un certain optimisme : l'*homo sapiens,* en tout cas, échappera à la dispersion atomique, il peut rassembler son savoir, le dépasser et l'illuminer par cette mise en question de soi-même et de l'Être qu'est l'hypothèse ; par l'hypothèse, il peut prévoir un avenir qui, loin d'être la restitution du passé, en est l'explication ; il ne se distingue pas, en ce domaine, de l'*homo faber* car l'hypothèse se définit comme la règle qui préside à la construction matérielle du système expérimental. En d'autres termes, la science se dévoile comme action concertée sur l'environnement, et, si elle doit être possible, il faut restituer au savant sa praxis, à l'homme en général son unité prospective, sa transcendance, ses projets, comme dépassements synthétiques et révélateurs de l'Être vers le Non-Être, ses fins comme totalisations significatives des moyens utilisés pour les atteindre. Voilà justement ce dont l'élite éclairée du Second Empire, acharnée contre elle-même, par haine de l'homme, ne veut à aucun prix. Elle a condamné l'action à tout jamais depuis qu'elle a échoué, en 48, dans sa timide entreprise politique ; elle entend que la praxis reste impossible. Un rêve, si l'on veut. Un cauchemar. En tout cas une illusion. Si l'on devait en admettre l'existence au seul niveau de la pensée scientifique, il ne faudrait pas longtemps pour qu'on la retrouve à tous les niveaux de l'existence humaine. La bible de ces misanthropes paraît un peu tardivement, c'est vrai, puisque Taine ne publie *De l'intelligence* qu'en 1870. Mais elle ne fait qu'expliciter ce que les capables pensent depuis vingt ans en sourdine. Il ne s'agit d'ailleurs que d'un replâtrage hâtif de l'associationnisme : la conscience est un flux d'images qui ne sont liées entre elles que par des relations d'extériorité, telles que la ressemblance et la contiguïté ; que l'une reparaisse, telle autre renaît qui l'a, dans le passé, souvent accompagnée. L'habitude cimente des liens

soigneusement choisis pour leur non-signifiance : c'est le hasard seul qui règle ces successions. En d'autres termes, aucun contenu de conscience n'a sa raison d'être en lui-même ou dans son rapport intentionnel avec la réalité : il se manifeste parce qu'un autre contenu totalement extérieur à lui a été produit de l'extérieur à l'instant précédent. Avec cet ouvrage, la boucle est bouclée, le monde physico-chimique est entré jusque dans la pensée qui n'a plus d'autres lois que le principe d'inertie et celui de l'attraction universelle. Le triomphe de Taine, c'est qu'il nomme *De l'intelligence* un livre qui traite de l'inintelligence absolue sans que personne, parmi ses innombrables lecteurs de l'époque, s'en soit aperçu. Ainsi les scientistes, dans leur rage d'escamoter l'homme, ont fini par s'escamoter eux-mêmes ; ces escamoteurs escamotés se refusent en effet la seule possibilité qui existe de déterminer un objet de science par l'organisation d'un champ expérimental : l'activité intellectuelle. C'est la contradiction de ces scientistes : si l'homme doit être leur objet, celui-ci doit se réduire à d'inertes séquences en extériorité, *même en eux* ; mais si, *par eux,* la science humaine construit son champ d'investigations sociales en définissant l'objet par les méthodes et les méthodes par l'objet, il faut, en les étudiant dans leur travail même, constater qu'il y a deux espèces d'hommes : les profanes régis par des lois naturelles et les savants qui, pour découvrir ces lois, doivent y échapper. À moins, bien sûr, qu'on ne rétablisse l'unité en concevant l'*homo sapiens* comme le premier-né d'une espèce issue de l'homme et supra-humaine. L'idée de surhomme, haine de l'homme inversée, lieu de rencontre du transformisme mécaniste et du mythe intériorisé du Progrès, apparaît – bien avant sa mise en forme nietzschéenne – à la fois comme l'expression faussement positive du dégoût des éclairés – on montre plus clairement que l'homme est présentement un ratage en indiquant ce qu'il *aurait pu être* ou ce qu'il sera plus tard – en même temps qu'une solution de la contradiction scientiste et qu'une présentation nouvelle – et plus flatteuse – de l'aliénation comme impératif catégorique : l'homme est un moyen de produire le surhomme ; son rôle est de se supprimer pour que cette nouvelle

espèce surgisse. Malheureusement, l'œuvre de Spencer est là pour en témoigner, l'évolutionnisme, transformant les habitudes passivement acquises en caractères passivement hérités, *déguise* l'inertie originelle mais la conserve : l'homme en devenant hoir n'échappe pas au statut fondamental d'extériorité. En sorte que la contradiction du scientisme conduit aussi bien au scepticisme ; c'est-à-dire que nous revenons au défi de Hume et au prékantisme, avec cette circonstance aggravante que Kant a eu lieu et que ces messieurs n'en veulent pas tenir compte. Ils voudraient bien, ces capables, n'avoir avec l'homme qu'un « rapport d'œil » mais ils n'ont pas même la ressource de se faire pur regard : le regard est une activité prospective et synthétique, il délimite un champ en fonction d'une entreprise, il découpe une forme sur un fond. Ainsi la science – non pas seulement la science de l'homme, qui n'est encore qu'un rêve, mais, tout aussi bien, la mathématique ou la physico-chimie – apparaît comme un texte sans auteur : à considérer les caractères *pratiques* que ces disciplines exactes – celles, surtout, qui se fondent sur l'expérimentation – exigent de celui qui les veut exercer, il semble, à cette époque, que le discours scientifique s'engendre de soi-même et se développe par la simple rigueur de ses enchaînements. Or, au même moment, la vulgarisation des dernières découvertes de la physique, de la chimie, de la médecine avait pour effet de présenter au public cultivé cet homme nouveau – ou, plutôt, peu connu jusqu'alors –, le praticien, dont on lui racontait les entreprises, au nom duquel on justifiait le scientisme et dont cette idéologie était justement incapable de rendre compte.

En fait, cette contradiction majeure favorisait les bâtisseurs du nouvel humanisme plus qu'elle ne les gênait. Elle eût éclaté, peut-être, au niveau de l'anthropologie scientifique. Mais celle-ci, sous l'Empire, n'avait encore que la consistance d'un rêve. C'était *L'Avenir de la Science,* bien sûr, mais un Avenir conçu par une extrapolation sans fondement. La critique littéraire de Taine, bien que se donnant pour une application aux œuvres et à leurs auteurs du déterminisme universel, apparaissait plutôt comme une songerie dirigée sur ce

qu'une critique devrait être pour se changer en discipline exacte. Il en était de même pour la décomposition onirique de l'intelligence en atomes psychiques. On *imaginait* l'anthropologie future, on la supposait faite, on y croyait peut-être mais cela ne changeait rien à la certitude implicite mais irréductible qu'elle n'existait pas encore. Bien plus : ces rêves eux-mêmes dénonçaient son inexistence ; ils comblaient cette lacune brusquement découverte par le besoin qu'on avait de conditionner du dehors les sociétés. Par leur inconsistance même, ces prophéties empêchaient le scientisme de découvrir sa contradiction : le théoricien se saisissait, dans le moment de la conception et de la rédaction, comme une *activité pensante* et cette conscience orgueilleuse de sa praxis ne l'empêchait pas d'imaginer et d'exposer dans ses livres ce que serait l'homme aux yeux des anthropologues à venir. Grâce à quoi, l'aliénation de l'homme au savoir recevait, aux yeux de tous les capables, une sorte de justification irrationnelle : l'être humain, pourrait-on dire, est d'autant plus légitimé de se sacrifier à la Science « en cours » qu'il est, comme inerte succession d'états, plus incapable de la faire. Comment ne pas opposer, en effet, ces non-sens que nous sommes, chaque moment de notre vie n'étant que l'aveugle rencontre de plusieurs séries causales, à l'universalité des concepts et des lois, à l'enchaînement rigoureux et intelligible des déductions, à l'exactitude des interpolations inductives ? Et comment, du coup, en intériorisant le savoir déjà acquis, ne pas se persuader que la Science se fait *à travers* l'homme mais sans lui ? Comme si le premier principe de l'idéologie scientiste se formulait ainsi : nous sommes par nature incapables de penser la science que nous faisons. L'homme reste le moyen de la Science mais il n'en est même plus le moyen *essentiel.* Ou bien quelque entendement actif mais caché, *autre que l'homme,* conditionne du dehors nos états – comme un ingénieur social – de manière à nous donner les impressions et les comportements susceptibles d'organiser une expérience et d'en transcrire les résultats – de sorte que le Savoir écrit serait la Raison objective sans qu'y corresponde en nous aucune rationalité subjective. Auquel cas nous serions les

médiateurs incompréhensifs et très indignes entre l'intellection divine et son objet. Ou bien, comme Brunschvicg l'a si bien fait remarquer à propos de Hume, le pessimisme du scientiste touchant les capacités de l'intellect humain ne peut que se doubler d'un optimisme cosmique ; en effet, l'homme empiriste, être de hasard, peut être le moyen du savoir à la simple condition que les constantes extérieures se fassent intérioriser par lui comme des habitudes subjectives. Il faudrait penser en ce cas que la loi de gravitation s'est *fait découvrir* par Newton, sans qu'il ait eu la moindre initiative ni rien qui ressemble à une intellection, en se déposant en lui – fruit de répétitions innombrables – comme un réflexe conditionné. Cet optimisme, d'ailleurs, n'est que sous-entendu ; on peut dire que c'est la contrepartie *nécessaire* de la Négation originelle – en d'autres mots de l'abolition de la praxis – mais que cette contrepartie ne fait pas l'objet d'une affirmation positive : les capables n'y croient pas vraiment ; incroyants pour la plupart, à tout le moins agnostiques, ces hommes assombris ne peuvent ni ne veulent adoucir le naufrage de l'espèce par je ne sais quelle harmonie préétablie. Leur pessimisme passionnel s'étend à l'Univers ; ce mot de Renan traduit assez bien l'attitude générale : « Et si la vérité était triste ? » Simplement, il faut, d'une manière ou d'une autre, fonder la Science et cela signifie qu'ils transfèrent au macrocosme l'activité législatrice qu'ils refusent à leurs congénères et qu'ils en viennent à se refuser. De toute façon, leur attitude envers la Science est ambiguë : 1° Quand ils la *font,* ils conservent la certitude orgueilleuse de 1840 ; ils se sentent agents et sujets, leur aliénation au Savoir leur semble volontaire, ils y découvrent une intention délibérée de sacrifice qui fonde leur mérite ; mais, en premier lieu, ce mérite reste vain : il n'est ni ne prétend être à l'origine d'aucune revendication politique, puisque la politique est une agitation sans principe, puisque, plus radicalement, c'est le cauchemar d'un système mécanique qui croit décider lui-même des mouvements qu'on lui imprime du dehors. Le clerc n'a pas cessé, pourtant, de réclamer le pouvoir. Mais il l'exercera comme conseiller du dictateur : il ne songe plus à convaincre les hommes mais, par l'intermédiaire

du bras séculier, il se prépare à les manipuler. L'élite éclairée envisage, somme toute, de passer contrat avec l'appareil d'État et avec le patronat : nous ne sommes pas si loin de ce qu'on appellera, cent ans plus tard, le *Social Engineering,* c'est-à-dire la Sociologie mobilisée. Les capacités pressentent déjà l'époque où, sous le nom de technocrates, elles fonderont leur nouveau pouvoir sur la séparation de la gestion des biens et de la propriété. Pour l'instant, ces prévisions ne font qu'accroître leur amertume : le temps des monopoles et des oligopoles n'est pas venu ; quant aux sciences sociales, elles n'existent dans le système du savoir qu'à titre d'emplacement vide. Les « lumières » de l'époque savent qu'elles mourront dans la médiocrité. Ces hommes-échecs, mesurant l'ampleur et la vanité de leur sacrifice, étendent leur haine au monde entier, aux militaires triomphants, aux banquiers et aux patrons, qui leur ont donné le pouvoir, autant qu'aux ouvriers dont l'arrogance a déchaîné la foudre. Le genre humain leur paraît un magnifique ratage, et la seule jouissance qui leur soit accordée sans équivoque, c'est celle de le mépriser. Triste orgueil de survol, attitude imaginaire puisqu'elle prétend se fonder sur un savoir qui n'existe pas encore. L'élite s'exclut de l'espèce et, pour manifester une supériorité *qui devrait être,* elle emprunte aux bourgeois les *pratiques de distinction* : ces privations symboliques manifestent à la fois son désintéressement, son sacrifice et surtout son refus de partager les fins humaines avec lesquelles leur seul rapport doit être la *connaissance par les causes.* 2º Mais, quand les praticiens considèrent le Savoir du dehors, sans l'élaborer ni l'appliquer, ils retombent à l'argile ordinaire ; il leur paraît à la fois qu'ils en seront, un jour, les objets et, au nom des principes et des intentions téléologiques du scientisme, ils se saisissent, en face de lui, comme des pulvérulences sans unité dont l'inerte dispersion leur interdit de le *produire* et de l'*accumuler* : ainsi le système pratico-inerte des connaissances – en tant qu'il est déposé dans des livres ou qu'il se manifeste dans ses applications industrielles – leur apparaît, dans sa calme universalité, comme quelque chose qui n'a pu naître d'eux ni de leurs pareils. La Science est tombée du ciel et, même si la Nature a

choisi de s'énoncer par leur intermédiaire, ils n'y ont pas plus de mérite que les chevaux d'Eberfeld, qu'on avait dressés à s'arrêter devant des chiffres ou des lettres et qui paraissaient compter ou lire quand ils ne faisaient rien d'autre qu'obéir à des habitudes. En ce cas leur misanthropie s'étend à eux-mêmes. Mais elle s'accompagne d'une admiration sans bornes pour la Science, entreprise infinie mais anonyme, qui ne cesse de croître et de s'approfondir sans qu'aucun sujet ne la dirige ou, mieux encore, qui – c'est une certitude du scientisme – fonde son objectivité radicale sur la destruction de toute intériorité subjective. Tout se renverse alors : loin que l'homme éclaire les multiples manifestations de l'Être par la production de concepts universels et de jugements synthétiques, il leur semble que l'universalité et la liaison synthétique des concepts, ignorées par définition de l'homme mécaniste, lui viennent *du dehors,* comme *autres,* et qu'il les intériorise en faisant l'apprentissage du savoir objectif. C'est de la science faite, somme toute, que l'étudiant ou le praticien tiennent leur cohésion : le savoir – c'est-à-dire, selon eux, la connaissance *faite* venant à eux comme une étrangère – est la seule unité possible de leur infinie dispersion ; par lui, les raisonnements faits s'imposent, comme des habitudes et des matrices de nouveaux raisonnements, à ce flux d'impressions sans signification – gouvernées de l'extérieur, disparaissant et réapparaissant selon les principes absurdes de l'association – qui représente le psychisme de l'homme empirique. En un mot, c'est la Science, comme réalité étrangère, qui vient structurer la pensée humaine. À ce niveau, le mot qui convient n'est même plus celui d'*aliénation.* Il s'agit, en fait, d'un cas particulier de fétichisation : l'homme, en effet, ne reconnaît pas son produit et, méconnaissant le travail humain qui s'y est cristallisé, prend sa praxis propre – ou celle des générations qui l'ont précédé – pour des exigences de l'objet. La subordination du producteur à son produit est alors totale : *sa réalité d'homme* lui est conférée par la Chose humaine qui sort de ses mains. Or telle est justement la Négation qui servira de base à l'humanisation des capables : soit qu'ils envisagent que la valeur « homme » réside uniquement dans le sacrifice qui

l'abolit pour que naisse le Savoir comme inhumanité, soit que l'homme ne reçoive la structure humaine qu'après coup, en tant que produit de son produit, et que la nature humaine soit, choc en retour, constituée par l'intériorisation de l'inhumain, le scientisme se déclare humanisme quand il peut admirer en l'homme l'être qui proclame en son être sa subordination radicale à la matière ouvrée.

Par cette définition, l'idéologie scientiste, originellement conçue pour exprimer l'orgueilleux dépit de l'élite éclairée, se désigne aussitôt comme l'idéologie provisoire du patronat français. C'est elle, après quelque élaboration, qui donnera un sens aux pratiques de distinction, c'est elle qui va montrer, sans trop de peine, que le désintéressement des capables et l'intérêt – moteur des banques et des manufactures – ne sont qu'une seule et même chose. Il faut noter, en effet, que l'engouement du public cultivé pour les ouvrages scientifiques vient aussi – peut-être surtout – de l'attention qu'il porte au développement de l'industrie. En 48, la France est une nation aux trois quarts agricole. L'industrie-pilote est encore le textile. Après 70, le secteur clé devient la métallurgie. En 50 et 70, on passe d'une économie à une autre : pendant ces vingt ans – surtout après 60 – on voit naître, croître et s'affirmer la première révolution industrielle. Les contemporains, comme les vers de Du Camp l'ont montré, sont très conscients de son importance ; s'ils se renseignent, ce n'est pas curiosité pure : les applications pratiques les intéressent *au moins autant* que les théories. On veut comprendre pourquoi l'utilisation des goudrons de houille (1856) bouleverse l'industrie des colorants ; quelle transformation le convertisseur Bessemer (1857) apporte dans la métallurgie ; l'extraordinaire développement du chemin de fer sous Napoléon III, l'élimination progressive du roulage et de la navigation antérieure par le rail passionnent l'opinion : c'est sur cet exemple, peut-être, qu'elle saisit le mieux la substitution de la machine à l'artisanat, aux antiques moyens de communication, aux animaux de trait. Dans la mesure même où le scientisme invite l'homme, cet être relatif et conscient de

l'être, à vénérer cet absolu, la Science, il lui fait un devoir d'en admirer les produits quand elle sort des laboratoires pour se mettre au service des manufacturiers. La matière usinée, en effet, garde quelque chose de l'inhumaine netteté du Savoir qui se pose pour soi. Mais surtout, entre le rapport du Savant à la Science, tel que le conçoit l'humanisme scientiste, et celui du fabricant à sa fabrique, entre le fétichisme de la connaissance et celui de la marchandise, il y a une réciprocité de perspectives.

Au départ, faute de saisir l'exigence de la fabrique ou du négoce comme elle vient à lui, c'est-à-dire comme un impératif pratico-inerte, le nanti la prend pour un trait général de la nature humaine ; ainsi l'assimile-t-il, sous le nom d'*intérêt,* à une pulsion d'ordre psychophysiologique, concluant en conséquence que : « Chacun suit son intérêt. » Il apparaît donc, dans un premier moment, que le propriétaire, essence particulière affirmative, ne cherche qu'à se réaliser dans son être individuel et qu'il affirme, du coup, en sa personne, la *réalité humaine* par l'épargne et l'enrichissement. Il suffit alors d'importer les théories anglaises et d'indiquer que l'intérêt particulier du propriétaire coïncide avec l'intérêt général : on aura prouvé que l'économie bourgeoise est faite pour l'homme et non l'homme bourgeois pour l'économie. Après 48, ces pieux mensonges éclatent et, sous l'Empire, la classe ouvrière et le patronat sont des « réalités de plus en plus étanches ». Impossible de conserver dans ces circonstances le bel optimisme anglais : l'intérêt du patron *ne peut pas* être celui de l'ouvrier. Mais, du coup, l'intérêt du patron, mis à nu et réduit à lui-même, n'apparaît plus comme un *conatus,* né de je ne sais quelle volonté de puissance, et pas davantage comme l'affirmation, dans l'épanouissement, de sa personnalité. Les classes possédantes, pourtant, persistent à identifier l'homme au propriétaire. Mais, de ce fait, elles affirment *à leur niveau,* en présence des classes exploitées mais sans aucune référence à elles, l'aliénation à la Chose comme constitutive de l'essence humaine. Le propriétaire a son être hors de lui, dans sa fabrique, dans sa banque ou dans ses terres. Et, quand la propriété est bourgeoise, réelle, quand le

possédant est seul avec l'objet possédé, sans ces significations humaines qui se glissaient, au temps de la féodalité, entre le tenant et la tenure, il devient lui-même chose dans la mesure où la chose se trouve être son unique réalité objective. Or l'humanisme scientiste peut, justement, fournir ses lettres de créance à la Chose humaine en tant qu'elle s'humanise en prenant possession du possédant réifié. Et cette opération peut se concevoir de deux manières : soit à partir de connaissances réelles et scientifiques qu'on utilisera hors du secteur où elles sont valables pour fonder le non-savoir idéologique et démontrer que l'homme n'est qu'un rêve de la Chose humaine ; soit sur le plan éthique en présentant l'aliénation du Savant au Savoir comme le modèle même du sacrifice de l'homme à la Chose, c'est-à-dire du propriétaire à sa propriété. Ces deux élaborations du nouvel humanisme sont, en fait, incompatibles et ne pourraient coexister dans le vrai système du savoir. La première a pour but de donner à l'homme le statut de la matérialité ouvrée : rien n'existe que des choses dont certaines, produites par un démiurge aboli, constituent ce qu'on pourrait appeler l'humanité inorganique des robots ; en ce cas l'impératif pratico-inerte n'a point de sens : on ne peut exiger de sacrifice quand, en même temps que la praxis, l'idée même d'obligation a disparu. La seconde conception, au contraire, tend à définir une table de valeurs où l'aliénation à l'inhumain soit la norme suprême : c'est restaurer l'homme dans sa dignité d'agent pratique, même si l'opération n'a d'autre but que de le subordonner radicalement à ses biens ou à son produit. Mais le propre de l'idéologie – quelle qu'elle soit – est justement de n'être pas totalisable et, faussement structurée, d'être un ensemble indéfini de procédés inconciliables qui coexistent pourtant parce qu'ils ont le même objectif. Ces schèmes opératoires, d'ailleurs, sont, tous ensemble, le squelette des pensées concrètes qui les dépassent et du coup les conservent dans l'illusoire unité de ces synthèses aberrantes – tourniquets dans le meilleur des cas, et le plus souvent multiplicités d'interpénétration – qu'on nomme des *idées* et qui se donnent les apparences de la pensée. Ainsi le propriétaire, dans la mesure où il veut *vivre* son

droit de posséder, peut-il emprunter simultanément aux capables ces deux légitimations négatives et même se figurer, dans l'indistinction de la rumination mentale, qu'elles se consolident mutuellement.

La première, appliquant à l'agent humain, sujet de *son* entreprise, les méthodes des sciences les plus développées, remplaçant la praxis par l'inertie et pulvérisant l'intériorité, permet au bourgeois de réfuter les arguments de la subversion et, tout aussi bien, de l'aristocratie : le régime de la propriété réelle est conforme à la nature des choses. Il est vrai que le possédant, en tant qu'il est défini *juridiquement* à partir des relations de production qui s'instaurent – et sans même considérer la production dans sa réalité concrète qui n'est autre que l'exploitation –, manifeste négativement son essence par la défense qui est faite à tous les autres d'user sans son accord de la chose qu'il possède. Il en découle que l'acte synthétique et sans cesse continué d'appropriation, par la limite qu'il impose aux autres propriétaires ainsi qu'aux non-possédants et par le sceau qu'il appose, du même coup, sur ses biens pour en rassembler et tenir dans son poing fermé l'indéfinie dispersion en extériorité, tente de communiquer à la chose possédée je ne sais quelle inerte intériorité, ce qui a pour résultat de manifester, par un « Défense d'entrer » social et institutionnel, l'impénétrabilité de la matière. Mais, inversement, cette impénétrabilité diffuse est le fondement physique de la propriété bourgeoise ; de plus, elle ne se manifeste comme telle, c'est-à-dire comme qualité essentielle des biens possédés, qu'en absorbant continuellement en elle l'acte du propriétaire – c'est-à-dire le propriétaire en tant qu'agent – pour en faire son inerte limite. Ainsi la propriété réelle – en tant que cette institution définit le propriétaire – fait de l'impénétrabilité matérielle, soulignée par l'acte proprioceptif qu'elle absorbe, le caractère fondamental de l'essence humaine et produit dans les relations humaines l'extériorité qui caractérise les rapports des éléments d'un système mécanique. C'est ce qui est vécu comme *incommunicabilité* ; les hommes ne communiquent point entre eux : non seulement parce qu'ils empruntent *son* essence à la Chose mais aussi

parce qu'ils apportent à la Chose l'humanité sous forme de détermination figée, c'est-à-dire de négation. Le langage a deux fonctions : dans la production, il est fait pour prescrire impérativement des conduites – et, d'une manière plus générale, il manifeste les relations de production sous forme d'interdits ; sur le marché, les mots s'échangent comme font les marchandises et l'argent : au cours d'une vente, ce sont des jalons en *extériorité* ; l'employeur et l'employé, le vendeur et l'acheteur n'ont *rien* à se dire par la raison qu'il n'y a pas d'autre rapport entre eux que celui de la marchandise (qu'il s'agisse d'objet manufacturé ou de force de travail) et du prix – lequel d'ailleurs s'établit indépendamment des contractants à partir de conditions générales qui les gouvernent en extériorité. Les rapports privés sont de même nature : les bourgeois entre eux – sauf en période de crise – réaffirment le principe de l'homme-chose – c'est-à-dire sans intériorité réelle – en *parlant pour ne rien dire,* c'est-à-dire en traitant, d'un *commun accord,* le langage comme un système en extériorité n'ayant que des rapports externes avec le signifié ou – mieux encore – ne pouvant, faute de liaisons internes, se constituer en phrases *signifiantes* : ainsi le discours – en dehors des langues techniques – ne peut dire que l'insignifiant. Tout le monde sait à l'époque – cela dure encore, en certains milieux – que le silence bavard des réunions mondaines ou des dîners priés n'a pas seulement pour fonction de censurer le *secret* – c'est-à-dire de refouler ensemble le corps en général, le sexe, comme symbole de besoins chez ceux qui suppriment les autres besoins en les assouvissant, et l'homme du besoin qui est le prolétaire – mais, plus explicitement et plus superficiellement, de renouveler cérémonieusement l'« impénétrabilité des êtres » comme fondement et conséquence de la propriété privée. Disant des *riens,* le bourgeois manifeste avec plaisir son essence bourgeoise. C'est cela, justement, que l'idéologie scientiste doit théoriser.

Or la chose est d'autant plus aisée que les langues techniques des praticiens et des savants, visant à conditionner du dehors des systèmes en extériorité, se constituent elles-mêmes comme des ensembles externes ; cela veut dire d'abord

que les liens entre les termes sont extérieurs à chacun d'eux, ensuite que les termes eux-mêmes sont définis comme des références à d'autres termes qui les conditionnent du dehors et comme de fausses synthèses qui – comme l'acte d'appropriation – dégagent par l'unité même de l'acte conceptuel la dispersion quantitative de leur contenu. La raison de cela, les praticiens n'auront pas de peine à l'établir dans l'idéologie nouvelle : n'est-ce pas tout simplement, à l'échelle humaine, le résultat de l'atomisme cosmique ? On intègre l'individualisme bourgeois à l'humanisme scientiste ; les homme sont entre eux comme les atomes et les étoiles : parfaitement solitaires et liés en extériorité par des lois rigoureuses qui ne sont peut-être qu'une spécification du principe de l'attraction universelle.

Reste que cette déshumanisation de l'homme ne rend pas compte de l'éthique bourgeoise : s'il est par nature inhumain, point n'est besoin pour lui de sacrifier son humanité. La morale de la distinction exige que le propriétaire soit affecté d'un caractère humain *minimum,* pour qu'il puisse procéder à son autodestruction permanente. C'est à ce niveau que les praticiens, en s'aliénant au Savoir, fournissent aux patrons un exemple précieux : il ne s'agit plus, en ce cas, de définir l'homme par le *fait* de sa matérialité inorganique mais par la *norme* fondamentale qui présente l'aliénation à la matière ouvrée comme son devoir. De fait, les relations interhumaines sont négatives ; elles condamnent l'individu, comme exemplaire de l'espèce, par une négation fondamentale : celle de la *personne.* Puisque le propriétaire se laisse définir par sa propriété, il tombe hors de lui au milieu du monde pour y devenir son propre *intérêt matériel,* c'est-à-dire son bien en tant que celui-ci est constamment menacé par les forces matérielles, par l'usure et par l'économie compétitive. Nous comprenons à présent l'erreur inévitable de l'utilitarisme qui a été de psychologiser une nécessité de nature économique, sous prétexte qu'elle est intériorisée et vécue par le nanti. Ce psychologisme, d'ailleurs, résulte lui-même de l'aliénation de l'homme à la chose possédée. La loi d'intérêt n'est autre, dans l'univers bourgeois, que l'impératif

pratico-inerte du profit : posséder n'est rien, il faut, en régime concurrentiel, changer pour rester le même, donc réduire les coûts, accroître la productivité, économiser, réinvestir ou crever. L'aliénation du fabricant à sa fabrique a pour conséquence immédiate que c'est celle-ci qui donne les ordres. En 1840, l'intérêt d'un filateur quand un autre filateur importe une machine anglaise, c'est l'obligation d'acheter la même machine ou, si possible, d'autres meilleures encore pour affronter la concurrence d'une fabrique rivale dont les coûts ont baissé. En ce sens, *son* intérêt vient à lui négativement à partir de celui d'un autre, simple menace de ruine que la fabrique absorbe et lui renvoie comme une exigence positive. Impératif *en principe* hypothétique : « Si tu ne veux pas que ta propriété disparaisse... » En fait, catégorique : puisque le fabricant a sa réalité objective dans l'objet possédé, la destruction de celui-ci équivaudrait à l'anéantissement de l'essence humaine en sa personne. L'intérêt se manifeste donc au propriétaire comme une aliénation double : aux autres par la manufacture, à la manufacture par tous les autres ; c'est le profit comme vérité objective de l'homme et nécessité inhumaine, c'est l'inéluctable obligation de progresser. Et, sans doute, le mythe du Progrès peut, retravaillé par Maxime, s'intégrer à une idéologie optimiste : c'est qu'on voit en lui une caractéristique *a priori* de l'économie capitaliste et que – « Tu dois donc tu peux » – on en conclut qu'il est toujours possible. Ce pieux mensonge est fréquemment repris et répété par les manufacturiers mais il ne les trompe pas ; la vérité, ils l'ont apprise de leurs luttes quotidiennes : l'Histoire a pris le mors aux dents, cette stupéfiante accélération se solde à chaque instant par des désastres individuels et, chez les vainqueurs, par une tension croissante. Ainsi l'intérêt – c'est-à-dire le profit se posant pour soi comme valeur absolue – est *contre l'homme,* c'est-à-dire contre le patron. Celui-ci est inessentiel ; ce qui compte, c'est l'accumulation de la Chose. En tant que le profit est le moyen et le but suprême de la production capitaliste, en tant que celle-ci n'est point faite pour servir les hommes mais seulement pour elle-même, c'est-à-dire pour produire du Capital, l'œuvre humaine, à ce moment

de l'ère bourgeoise, est parfaitement *inutile.* Dès lors l'utilitarisme nous apparaît sous son vrai jour : il se donnait à première vue comme une théorie des fins humaines et comme un art de vivre basé sur la recherche de l'*utile,* mais nous voyons à présent qu'il n'a d'autre but que de réaliser à tous les niveaux de la vie sociale la subordination de la vie humaine aux nécessités de l'accumulation. Cependant le règne de la matière ouvrée, en supprimant les relations humaines au profit de purs rapports d'extériorité, fait de chaque propriétaire pour tous les autres un contre-homme, c'est-à-dire le plus redoutable ennemi de notre espèce, qui manifeste sa haine diabolique de l'humain en les attaquant chacun dans leur inhumanité même ou, si l'on préfère, dans leur être-au-milieu-du-monde. La compétition est une haine tournante de chacun pour chacun et personne ne comprend, à l'époque, que l'homme n'est pas l'ennemi naturel de l'homme, c'est-à-dire de lui-même, mais que ce sont les propriétés des autres qui haïssent le propriétaire à travers ses propres biens. Ce qui apparaît, au contraire, c'est que l'homme est haïssable et que son vrai mérite sera d'exécuter la sentence qu'il a portée sur lui-même en se supprimant – à la limite – pour que le règne de la Chose humaine existe.

Cette généralisation de la haine ne pourrait être efficace si elle se bornait à refléter l'aliénation du propriétaire à la propriété : à ce niveau superficiel, on pourrait sans aucun doute la masquer sous un optimisme : après tout, le conflit des intérêts particuliers ne peut se manifester que dans le cadre plus large de l'intérêt de classe. Et c'est par cette raison qu'on croyait voir en 1840 une harmonie préétablie entre l'intérêt général et les intérêts particuliers. La révolution de Février a déchiré les voiles : l'intérêt général n'est autre que l'intérêt de la classe dominante et, dans une certaine mesure, celui des classes moyennes. Et l'on sait, après 48, que l'intérêt de classe des bourgeois n'est autre que le maintien par tous les moyens – y compris la violence – de l'exploitation des classes travailleuses. On a compris qu'il se manifeste à celles-ci comme un destin insupportable et l'on a redouté que l'intérêt des classes exploitées ne

devienne – comme abolition de l'exploitation – le destin de la bourgeoisie. Ainsi la nécessité d'un nouvel humanisme – qui serait accepté par tous comme un instrument de l'hégémonie bourgeoise – a pour origine la haine que les manufacturiers croient lire dans le regard des ouvriers : c'est l'intériorisation de cette haine qui fait définir l'homme – dès l'*habitus* sans principes que nous avons nommé distinction – par la haine de soi. L'idéologie de l'élite éclairée devra donc partir de cette définition : à la haine qu'ils ont suscitée par les massacres de Juin, les nantis répondent par la peur et la haine ; à la lumière de cette insoutenable tension, les antagonismes concurrentiels leur apparaissent comme des entreprises homicides et, du même coup, le *sujet* de cette haine universelle devient l'homme en soi, c'est-à-dire le propriétaire en tant qu'il se hait soi-même. Tout se passe aussitôt comme si le système produisait spontanément une étrange justification du régime que nous donnons d'abord dans sa nudité mais qui ne convaincra pas sans être soigneusement élaborée : pour que l'homme s'accomplisse dans son humanité par l'exploitation légitime de son semblable, il faut que la détestation soit l'unique rapport de chacun à l'autre en tant qu'elle est fondée sur celle de chacun pour soi. On voit que, comme dans la plupart des légitimations idéologiques, les termes sont ici renversés et les effets donnés pour les causes. Cela n'importe pas : l'essentiel, c'est que le nouvel humanisme dépasse le « *homo homini lupus* » en montrant, au niveau de l'homme accompli, c'est-à-dire du propriétaire, que l'homme est un être qui ne se pose, en soi et dans ses rapports avec les autres, que pour se supprimer. Si l'humanité, en chacun de ses exemplaires individuels, ne réclamait, comme son but absolu et le sens de ses pulsions les plus profondes, sa propre abolition, comment justifierait-on l'immense gaspillage de vies humaines qui caractérise le capitalisme dans sa phase d'accumulation ? Sous cette forme, cela va de soi, l'argument ne flatte guère et n'emporte pas facilement l'adhésion. C'est à l'élite éclairée de l'habiller, de lui donner quelque éclatante parure : puisqu'il y a homogénéité apparente entre les relations du propriétaire à la Chose et celles de l'ouvrier au produit de son

travail, tous les arguments seront valables s'ils justifient aux yeux de celui-ci les « sacrifices » qu'on lui demande au nom de l'abnégation que s'impose celui-là. L'un produit, l'autre possède : c'est, dans les deux cas, nier l'homme au profit de la Chose et la fin au profit du moyen. La classe dominante donne l'exemple : en elle, la réalité humaine s'épanouit sans le frein du besoin ni celui de l'ignorance ; par la propriété, elle est mise en mesure d'accéder à la plénitude de son essence : or, par cette raison même, au moment où, par elle, en elle, l'humanité se pose pour soi, au sommet de l'échelle sociale, elle révèle le secret de l'espèce : l'homme est un être qui ne s'affirme que pour se nier radicalement. Ainsi la haine de l'*Autre* – qui est l'exploitation intériorisée – trouve sa justification dans cet impératif qui nous arrache à nous-même : « Agis toujours de telle sorte que tu traites la personne en toi-même et chez autrui comme un moyen de réaliser la Chose humaine et jamais comme une fin. » Grâce à cette norme rigoureuse, l'être et la valeur se confondent dans la définition de la réalité humaine ; la haine de soi apparaît – au même titre que le respect de la loi kantien qui d'ailleurs n'en est pas très éloigné – comme un sentiment *a priori.* C'est au nom de cette loi morale, rigoureusement universelle (les ouvriers, quand ils vendent leur force de travail, ne font-ils point de celle-ci une *chose* ; ne s'opposent-ils pas les uns aux autres dans toute la violence d'un antagonisme concurrentiel ?) que le patron, s'il donne l'exemple, peut exiger des travailleurs qu'ils se sacrifient sans espoir de récompense.

C'est à ce niveau que l'élite intervient : puisqu'il faut construire l'idéologie bourgeoise sur une valorisation originelle de l'homme, elle *reconnaîtra* dans l'aliénation des fabricants à leurs intérêts, c'est-à-dire à leurs fabriques, son propre sacrifice au savoir pratique considéré dans son être inhumain. En d'autres termes, dès lors que l'homme a pour objectif de se détruire en tant qu'homme afin que l'Autre que l'homme (ou Chose humaine) puisse exister, le praticien s'imposera l'austérité pour que le fabricant puisse s'infliger l'avarice comme subordination de la vie humaine aux nécessités de l'accumulation : le tour est

joué, le désintéressement et l'intérêt sont deux manières d'exprimer cette subordination – et ces deux expressions se reflètent l'une dans l'autre. Sans doute, on connaît pour produire mais il faut dire aussi qu'on produit pour connaître puisque les instruments de la connaissance scientifique progressent en même temps que l'industrie et par elle. La *valeur fondamentale,* pour le nouvel humanisme, vient de ce que l'homme lui apparaît, en son essence, comme la négation d'une négation. De fait, il admet une « nature humaine » qui n'est au fond qu'une détermination restrictive : réduite à elle-même, c'est-à-dire à l'atomisme des impressions, à l'égoïsme organique des besoins, aux faiblesses d'un corps remarquablement nu, sans revêtement chitineux, sans coquille et même sans poils, ce ne serait qu'une vague existence naturelle qui, dans la mesure où elle tendrait à s'affirmer par la simple reproduction de sa vie, se ferait la négation de l'Univers au profit de la sotte persévérance d'une molécule dans son être. Mais, justement, le nouvel humanisme, poussé par la nécessité, a mis, au cœur de l'homme, une sorte de temporalisation instantanée, disons une ébauche de procès dialectique. Car cette existence lui est donnée pour qu'il se fasse homme en la refusant : certes, l'inertie de sa nature peut être envisagée comme la tendance de l'être à persévérer dans son être, mais cette tendance, qui, d'après les capables, serait à l'origine de tous ses besoins et, finalement, de son animalité en général, apparaît, pour de vrai, comme une *donnée de fait* qui ne se pose pour soi, fût-ce un instant, que pour susciter une négation d'un *autre ordre,* un *impératif* négatif qui vient se coller à elle pour la ronger. Et, comme l'existence de cette molle créature est nécessaire aux éclatants produits de la science et de l'industrie, autant que son sacrifice, tout se passe comme si elle se produisait dans sa hideur et sa fragilité physiologiques pour *se nier* activement et continûment au profit d'un univers impossible, fait de platine et de diamants taillés, qui, macrocosme pénétré, resserré, exploité sous le nom d'*antiphysis,* n'a d'autre origine que l'affirmation puis la négation, en l'homme et par l'homme, de la nature humaine (ou négation déguisée en affirmation) en tant qu'elle

apparaît comme manifestation exemplaire et locale de la Nature en général. L'homme a donc une mission – que, bien sûr, nul ne lui a donnée : se perdre pour produire un nombre croissant de biens, c'est-à-dire d'objets inertes, extérieurs à eux-mêmes mais marqués d'un sceau humain que seule leur parfaite inertie conserve et qui renvoient, de ce fait, l'image passive et fausse d'une intériorité que, dans le même temps, la Raison analytique réduit à néant. Comme si le manufacturier et le praticien avaient ceci de commun qu'en eux l'intériorité se refusait elle-même sauf comme moyen inessentiel et d'ailleurs inconcevable de produire à l'extérieur et dans la dimension de l'extériorité un reflet décevant de ce qu'elle aurait *pu* être. On peut raffiner si l'on veut et déclarer, par exemple, que l'homme se tue à la tâche faute de réaliser en lui l'intériorité qui *devrait* faire partie de son essence et pour que la matière ouvrée *témoigne* de son rêve irréalisable. Le producteur et le praticien, l'ouvrier lui-même, si l'élite éclairée pouvait lui ouvrir les yeux, comprendraient, dans cette hypothèse, que leur salut est dans leur perte : systèmes en extériorité, hantés par un rêve impossible – ou, si l'on veut, conscients de l'impossibilité d'être homme, c'est-à-dire de se gouverner soi-même dans l'unité des synthèses intérieures –, ils auront, au cœur de ce naufrage qui commence à la naissance et s'achève avec la vie, du moins témoigné de leur volonté d'impossible en se détruisant pour recréer la matière à l'image de leurs rêves en profitant de son inertie pour l'obliger à supporter la fausse intériorité d'un sceau. Un système mécanique, écœuré de lui-même par le pressentiment de ce que pourrait être une synthèse, s'abolit pour infecter de son rêve et de ses dégoûts d'autres systèmes mécaniques. En vérité l'homme et son produit sont homogènes : chez l'un et chez l'autre les déterminations en intériorité ne sont que des apparences. La marchandise, bien sûr, est une idole capricieuse : elle s'impose, impose son prix, désigne l'homme de ses bras morts en lui dictant ses conduites par un « mode d'emploi » impératif. Elle se détraque, pourtant, et surtout elle s'use ; cette image diabolique de l'homme laisse vite paraître, sous son humanité d'emprunt, la dispersion

universelle. Quant aux lois scientifiques et aux préceptes techniques, ils offrent d'abord l'apparence d'un acte de pensée unissant le divers, et certains hommes se sont à ce point identifiés aux connaissances qu'ils ont produites que leur nom y reste attaché, autrement dit, qu'ils sont entièrement passés dans le Savoir et que leur humanité demeure comme désignation de l'inhumain ; pourtant ces actes sont des faux semblants ; ils n'existent qu'en surface, comme une rémanence formelle du sacrifice humain : le contenu du savoir n'est rien d'autre, sous forme de jugement hypothétique, que la liaison quantitative d'une variable dite indépendante avec une ou plusieurs autres dont les variations *mesurables* sont proportionnées à celles de la première ; or la quantité n'est rien d'autre que le rapport d'extériorité sous sa forme la plus pure. N'importe : il n'en faut pas plus pour justifier un système social où la Chose ouvrée sert de médiation entre les hommes. De toute évidence, l'entreprise humaine, née d'un échec, tente de l'universaliser : paradoxalement, la matière inorganique ne supporte quelque temps le sceau – ou apparente unité – que dans la mesure où elle est incapable de le refuser, donc dans la mesure où elle est inerte et dispersée. À partir de là, on ne peut même plus mesurer la grandeur d'un homme à son efficacité : c'est la persévérance consciente dans l'échec qui fondera sa valeur. L'idéologie bourgeoise produit, à l'époque, une éthique de l'effort. Ce n'est pas le résultat qui compte – il n'est pas à notre portée –, c'est l'*effort,* le sacrifice de l'homme à quelque chose qu'il *sait* ne pas pouvoir atteindre.

Cette éthique laisse trop voir son pessimisme profond : elle demeure en permanence à la disposition du bourgeois et des classes moyennes mais on ne s'y réfère qu'en dernier recours. L'humanisme scientiste préfère une autre morale, qui enveloppe la première mais la cache sous un optimisme de surface. Bien sûr, il faut prôner l'Antiphysis, asservissement de la Nature que la classe dominante intériorise par la distinction, souveraineté de l'homme sur ses besoins organiques ; et ce qu'on se garde de dire ou même de penser mais qui est en chacun *manifeste,* comme sens du vécu, c'est que cette souveraineté, loin d'être

un pouvoir de l'homme sur lui-même, est l'expression idéologique de la tyrannie qu'exerce sur lui la Chose humaine. Mais il se trouve, en même temps, que l'Antiphysis, comme recréation de la Création, est une entreprise en cours, fort loin d'être achevée et qui ne le sera peut-être jamais. En ce sens la Chose humaine ne peut être considérée comme une idole close, tirant ses exigences fixes de sa plénitude matérielle : elle apparaît comme *chose à produire,* son règne commence à peine, c'est le progrès qui le consolide chaque jour et l'étendra à tout l'Univers. En vérité, les structures de la société capitaliste sont en place ; en conséquence l'aliénation de *toutes* les classes sociales à la production est entière : la propriété privée des machines, l'économie concurrentielle, les nécessités de l'accumulation sont des impératifs *présents* du pratico-inerte qui gouvernent les classes, la forme de leur lutte et leurs positions réciproques en fonction du rapport des forces, d'un passé immédiat et sanglant et de maint autre facteur. Mais, dans la mesure où l'Antiphysis n'est qu'à son commencement, elle contient infiniment moins d'être que de non-être ; ainsi *représentée,* c'est même son être-à-venir qui semble éclairer son règne présent ; ainsi fait-elle l'objet constant – chez les praticiens et chez les patrons qui empruntent à l'élite son idéologie – de *projets* qui sont, en fait, des rêves – ces anticipations, même quand il s'agit de prophéties de Jules Verne, se situent bien au delà du champ des possibles qui mesure la *réalité* contemporaine – mais qui tirent leur consistance du fait qu'ils se présentent comme des extrapolations légitimes, fondées sur le Progrès – ce principe directeur de *toute* idéologie bourgeoise. De sorte qu'une illusion d'optique inévitable renverse les termes et fait voir l'avenir lointain – la Terre enfin conquise, l'embourgeoisement du monde – comme le but caché de toutes les entreprises présentes. L'économie concurrentielle serait une ruse de la Raison, le moyen qu'a choisi l'Antiphysis pour se faire réaliser aux dépens des vies humaines. Dans cette perspective, l'abstinence du patron, son aliénation saisie comme obéissance à un impératif et symbolisée par les pratiques distinguées et, concurremment, la production par l'ouvrier de *marchandises,* ainsi

que l'accumulation du capital qui est le terme du processus, tout apparaît comme le sacrifice de l'homme naturel non point à ce qui est ou sera dans un avenir proche (qui manifeste des exigences réelles et sur lequel on peut agir par réorganisation du champ pratique) mais bien plutôt à une tâche infinie et irréalisable par une société ou une époque particulière, puisqu'elle se confond *a priori* avec la *norme* qui tire notre espèce de l'animalité, c'est-à-dire avec la mission de l'humanité bourgeoise (en tant que la production industrielle apparaît comme l'aboutissement d'une longue errance et sa signification). Le seul impératif réellement *éprouvé* est, pour le bourgeois, celui de son *intérêt* en tant que, par sa réalité objective, la manufacture, le manufacturier se voit prescrire un avenir défini par des opérations à plus ou moins court terme. Mais ce *seul* impératif (comment pourrait-il y en avoir d'autres : il n'a de réalité que comme relation du pratico-inerte au champ des possibles ?) est vécu comme s'il était la manifestation, *ici, maintenant,* pour *ces* individus, d'un impératif infini qui se manifestera autrement pour d'autres dans les temps futurs mais dont la forme demeurera, en toute circonstance, la même et dont les variations du contenu seront liées rigoureusement les unes aux autres comme les phases d'un immense développement. Autrement dit, le Progrès – cette *idée-mythe,* au sens que Platon donnait à chacun de ces termes – n'est, en lui-même et pris comme transfini, nullement un impératif ; mais le progrès minuscule et présent – qui s'impose à l'industriel et l'oblige à pousser la mécanisation pour réduire les coûts – est par soi-même une exigence absolue : ainsi le bourgeois saisit celui-là – comme sens éthique de l'espèce – à travers celui-ci. Par là, il se fait désigner dans son être par un infini ; et comme cet infini est par principe non-être (dans la mesure même où *ce* fabricant ne peut le porter seul à l'être), l'impératif présent et matériel de l'intérêt particulier est dé-matérialisé : il apparaît comme la pointe d'un cône qui se perd dans l'avenir et – puisque, aussi bien, il se manifeste comme un devoir-être – il participe au non-être infini de l'idée-mythe, dont le contenu, concevable ou imaginable dans un avenir proche, échappe, dans un avenir plus lointain, à

toute conception et même à toute imagination[6]. Ce non-être non concevable et non réalisable se manifeste donc à travers toute exigence pratico-inerte comme *immatérialité* : l'homme est sommé de se perdre pour que l'humanité, par une aliénation consentie, indéfiniment poursuivie, comble cette inerte lacune. Grâce à cela, l'idéologie scientiste achève de déguiser les pratiques de distinction, en présentant la haine que le bourgeois porte à l'homme, chez les autres et chez soi-même, comme sacrifice à l'*Idéal.*

Cette nouvelle notion a de lointaines racines : c'est dans la seconde moitié du siècle dernier, pourtant, qu'elle est devenue une pièce maîtresse de l'idéologie bourgeoise. On en usait encore en 1939 et nous sommes nombreux, dans ma génération, à avoir entendu des bourgeois – de vingt ans nos aînés – dire de Hitler : « Que voulez-vous, cet homme-là, il a un idéal. » Cet idéal, comme on sait, c'était le sacrifice des Allemands (et, bien entendu, des autres hommes, Aryens ou non) à la domination du monde par l'Allemagne. Il est clair, du reste, que cette notion – comme telle – était étrangère aux chefs nazis – on ne la trouvait que chez les fonctionnaires moyens du Parti. Mais ce qui est frappant, en cet exemple, c'est que la classe dominante, dans les démocraties bourgeoises, ne pouvait comprendre (et *approuver*) l'entreprise hitlérienne qu'en la filtrant à travers sa propre idéologie. On a compris : l'Idéal, c'est le non-être conçu comme spiritualité. Le sacrifice de l'homme à la chose ouvrée ne peut se légitimer tant que celle-ci, présente et visible, se laisse saisir comme pure matière ou, si l'on veut, comme l'éternel instant de la dispersion. Des habitudes chrétiennes, qui persistent chez ces petits-fils agnostiques de Jacobins, les inclinent à condamner le matérialisme : l'Esprit, c'est la non-matière. Et, certes, il n'y croient point ; ils ont rejeté les principes vitaux, les entéléchies, les âmes ; de la conscience même, ils ont fait un épiphénomène ; reste que leur éthique – en tant qu'elle s'exprime négativement par les pratiques distinguées – doit postuler le Non-Être comme fondement des valeurs et poser la supériorité du Non-Être sur l'Être en tant que motivation des comportements moraux. C'est

que, finalement, l'âme, la substance pensante, Dieu Lui-même, faute d'une intuition directe, n'ont jamais été définis dans leur être – et pour le commun des fidèles – que *négativement* comme ce qui, par principe, est distinct de la matière et qu'on ne peut ni voir ni toucher ni mesurer. Par cette raison – et par d'autres, plus profondes, que nous avons dites – l'éthique bourgeoise commence par réclamer de tout agent moral qu'il brime et tyrannise en lui sa matérialité organique. Mais comme elle ne peut révéler que le sens de ces brimades est le sacrifice de l'organisme à la matière inorganique en tant qu'elle prend l'aspect de matériau ouvré et, finalement, de marchandise, nous avons vu que la distinction ne livre pas d'elle-même son but et, moins encore, sa légitimation. C'est, telle qu'elle se présente avant l'élaboration idéologique, le sacrifice de la vie à *Rien* ; et la seule justification, d'ailleurs confuse, que le bourgeois pourrait fournir en cette phase préidéologique de sa conduite de classe, c'est que le *Rien* a plus de valeur que l'existence concrète et matérielle par cette simple raison que son non-être s'apparente à l'immatérialité de l'âme et de la surnature à tout jamais perdue. L'idéologie va travailler sur ces données. Il est clair, en premier lieu, que ce Non-Être, valeur muette et fixe, impératif rigide et permanent, norme dépourvue de souplesse, incapable d'adaptation, se caractérise – avant même qu'on ait décidé de sa structure ontologique et qu'on lui ait trouvé un contenu – par l'inertie qui caractérise la matière inorganique. Mais, en même temps, son essence *lacunaire* le dématérialise puisque la matière est présente et réelle par définition. Sur cette base, les capacités élaborent l'Idéal, qui n'est autre que ce Rien devenant le destin de l'Humanité. De fait, ils lui donnent pour contenu, à l'échelle du genre humain, l'exigence du cosmos réclamant d'être transformé en Antiphysis par l'élargissement progressif de la domination bourgeoise. Et cette exigence n'est autre que le dépassement de l'intérêt présent vers l'infini non révélé des intérêts futurs : ainsi l'idéologie nous montre-t-elle, par un tour de passe-passe réussi, l'*absence de la matière* (en tant qu'elle manifestera ses exigences inertes à travers les réorganisations pratiques du champ humain) comme *pure immatérialité* des

impératifs bourgeois. La farce est grosse : ce qui est absent, c'est la matière ou plutôt ses transformations futures ; ainsi, la matière définit son type d'absence – qui a l'inertie matérielle ; l'avenir non advenu n'est pas pour autant spiritualité, il est matérialité-à-venir. En conséquence l'Idéal, comme champ illimité d'exigences, c'est la matière ouvrable s'imposant aux hommes sous l'aspect trompeur de la non-matérialité ; c'est l'aliénation présente de l'homme à la Chose humaine – vécue *en fait* comme exigence inerte *et* comme nécessité – en tant qu'on la transforme, par un passage à l'infini, en ce « creux toujours futur », la mission de l'humanité. L'aliénation justifiée, c'est l'avènement prophétisé de l'être-en-soi comme totalité ouvrée grâce à l'abolition consentie du pour-soi. Cet en-soi qui conserve, du seul fait de sa non-présence, une immatérialité lacunaire et qui, d'autre part, réclame d'être intégralement converti en *Chose humaine,* autrement dit, d'être informé par l'objectivation du travailleur et du propriétaire comme réalité non vivante, bref, cette immatérielle consigne de devenir chose pour se trouver enfin, dans la machine ou la marchandise, par delà les glaires et les humeurs de l'organisme, tels qu'en eux-mêmes enfin l'éternité les change, il faut y voir un des avatars historiques de cet « en-soi, pour-soi » dont j'ai parlé dans *L'Être et le Néant* et qui est justement l'Idéal de toute éthique de l'aliénation. Absent, pur appel du Non-Être, son exigence apparaît comme celle de l'Esprit, impalpable négation du corps – c'est-à-dire de l'homme concret ; en ce sens il apparaît comme un Pour-soi collectif qu'une pression infinie réduirait à deux dimensions ; en même temps son inerte impersonnalité lui donne, comme simple vide à remplir, la consistance *à venir* de l'En-soi. C'est que l'éthique bourgeoise prétend que le mandat des hommes est de communiquer aux choses, par transsubstantiation, le meilleur de l'essence humaine – ce qui n'apparaît point *a priori* comme irréalisable puisque l'essence de l'homme, comme passé dépassé, est en soi-même une chose ; or cela ne peut avoir lieu que par la mort de l'existant et l'absorption du Pour-soi par la Chose produite qui le reflète,

renversé, et se définit humaine en donnant à l'acte qui la découpe dans le *continuum* cosmique la consistance inerte d'un sceau.

On aura remarqué que cette mascarade, qui déguise l'industrialisation future en appel lancé du fond de l'avenir et la matière en Esprit, permet à l'humanisme bourgeois de faire l'économie d'une religion. Au temps de Luther, la bourgeoisie – en Allemagne, en Angleterre et dans une certaine mesure en France – opta pour l'Église réformée parce que le catholicisme condamnait le prêt à intérêt et que les fastes papistes lui coûtaient trop cher. Ainsi le Dieu sévère du protestantisme plut-il dans la mesure où, par la suppression des intermédiaires, il revenait à meilleur marché. Déjà, pourtant, les ordres de ce souverain caché, faute d'être transmis et humanisés par la singularité d'un corps constitué, tendaient de plus en plus à se présenter comme des prescriptions anonymes dont l'authenticité n'était cautionnée que par leur universalité rationnelle. En 1850, on comprime les coûts au maximum en substituant l'Idéal aux volontés de l'Être Suprême. Le travail était plus qu'à moitié fait : l'universalité de la loi, dès la *Critique de la raison pratique,* avait cessé d'être un *signe* de la volonté divine ; elle se posait pour soi et *contre l'homme* puisque l'agent moral devait nier sa singularité concrète. La bourgeoisie du XIX^e^ siècle n'a, pour finir l'ouvrage, qu'à prendre l'impersonnalité et l'anonymat pour cautionner les impératifs de son humanisme : les mandats sont légitimes précisément parce qu'il n'y a point de mandant. Un ordre, quand on en connaît l'auteur, peut être mis en doute en raison même de l'essence particulière de celui qui le donne ; s'il se pose pour soi, au contraire, sans que personne l'ait donné, et s'il s'adresse à tous sans spécification, il faut bien qu'il manifeste la structure éthico-ontologique de ce cosmos et de l'homme qui s'y est produit. L'Idéal, comme on voit, apparaît donc comme le champ infini et rigoureusement impersonnel du devoir-être : dénonciation constante de l'homme, exigence permanente de sacrifices humains, on ne peut se plaindre de sa cruauté puisqu'il conserve en soi l'inerte anonymat de la matière inorganique ; on ne lui

reprochera pas non plus d'être un produit empirique de l'histoire humaine : il ne sort point des hommes puisque sa structure *impérative* marque avec rigueur qu'il leur est étranger et qu'il demeure *autre* qu'eux, même quand ils l'intériorisent ; ce qu'il *exige* d'ailleurs est, à la limite, un génocide : interdiction est faite à l'espèce de se poser pour soi et de se prendre elle-même pour fin ; elle n'a d'autre objectif que de se détruire pour que l'Autre-que-l'homme (l'homme en tant qu'autre, l'image diabolique et inerte de la praxis humaine) vienne la remplacer. L'Idéal, sous quelque forme qu'il se présente, apparaît, dans son infinité, comme la dénonciation de notre finitude et de notre corporéité : s'il condamne les besoins, les pulsions et les désirs, c'est qu'il ne règle point – ou point directement – les relations des hommes entre eux : ses prescriptions visent d'abord le rapport de notre espèce avec l'*être-matériel* qu'elle s'est approprié ou qu'elle travaille et qui est aussi, sous les manifestations trompeuses de la vie, *son* être, sa réalité inorganique. Il définit l'homme dans le monde mais *à partir du monde,* comme le travailleur que le monde exige pour s'embourgeoiser. Et, *à partir de là,* il définit impérativement les relations humaines *en tant* qu'elles sont médiées par la matière ouvrable – autrement dit, en tant qu'elles sont réifiées par la propriété bourgeoise ; cette réification n'est pas saisie comme un fait, ce qui la rendrait justifiable, mais comme le résultat nécessairement incomplet – il faut passer à l'infini pour concevoir qu'il soit jamais achevé – d'un impératif fondamental, c'est-à-dire de l'Idéal. Et celui-ci n'est autre, finalement, que le double processus qui donne au propriétaire bourgeois l'essence de la chose possédée et qui transforme partiellement le producteur en marchandise. Mais, ce processus se faisant vivre comme impératif (il n'en existe point d'autres que ceux du pratico-inerte – demandes de l'homme s'imposant à l'homme à travers la fixité passive de la matière), il est facile de masquer son véritable caractère – qui est *d'être* le produit nécessaire d'une société fondée sur la propriété *réelle* – par son aspect secondaire, autre conséquence du mode et des relations de production, qui est de s'engendrer *sous les apparences d'un devoir-être.* L'Idéal

apparaît donc comme un appel coercitif adressé par l'*ensoi, pour-soi,* ce néant spirituel, aux hommes concrets de la société bourgeoise pour qu'ils réalisent en eux la minéralisation de l'homme à seule fin de produire, au-dehors, l'humanisation du minéral, bref pour qu'ils fassent ce qu'ils sont en train de faire. Il est clair que l'Idéal est le Moyen suprême – ou moyen de tous les moyens – déguisé en Fin absolue. Sa souveraineté vient de son impersonnalité même : il *n'est* personne et, conséquemment, ne *sert à* personne. À tout prendre, même Dieu est suspect : Il m'a fait pour *Sa* Gloire, ne puis-je contester ce théocentrisme ? Surtout quand Ilme tourmente pour m'éprouver. J'entends : Ses motifs sont infiniment plus profonds, je néglige l'Amour infini qu'Il me porte. N'empêche : cet Absolu est absolu-sujet et, par là même, suscite la contestation. Les lettres de créance de l'Idéal, c'est qu'il est *absolu-objet* : il n'aime pas ses ministres ni ne les déteste ; il se montre sans fard pour ce qu'il est : l'exigence nue d'un sacrifice permanent et sans récompense. En lui, la haine de soi, fondement de l'humanisme noir, s'exalte en *Idée* : elle est structure éthico-ontologique de l'homme, c'est-à-dire qu'elle le définit dans son *pathos* (pulsion suscitée et soutenue par une valeur) comme l'être qui n'atteint à l'être qu'en se martyrisant dans sa chair pour servir son œuvre – c'est-à-dire la matière ouvrée. On remarquera que cette haineuse inessentialité de la réalité humaine se détermine, à l'époque, en Idéal sous forme d'une Trinité : *au Profit pour le Profit* correspondent *la Science pour la Science* et *l'Art pour l'Art.* Nous y reviendrons. Ce qui nous intéresse, pour l'instant, c'est que cet humanisme de l'inhumain – bien que battu en brèche, après la chute de l'Empire, par l'expansion de l'industrie française et la revalorisation de la main-d'œuvre qui permet à la classe ouvrière de mettre sur pied ses premières organisations – reste, sous des formes diverses, une détermination majeure de l'éthique jusqu'à la fin du siècle. Et Gide s'y réfère sans le savoir quand il écrit, cinquante ans après les premiers balbutiements idéologiques des capacités : « Je n'aime pas l'homme, j'aime ce qui le dévore. » Maxime lumineuse qui dévoile d'un coup toutes les ficelles. On

commence par porter sentence sur la bête humaine, ce ramas d'appétits charnels et répugnants, d'aspirations *médiocres* à la sécurité, au repos, au bonheur, cet organisme glaireux qui vit pour vivre et surtout cette *existence,* ce dépassement d'une facticité *par* soi-même et, à travers le monde, *vers* soi. Mais, à peine l'homme dénoncé, on le rétablit dans sa dignité de victime : il *est mangé.* Encore ne lui fait-on même pas l'honneur de lui donner, à titre de festin nu, une grandeur véritable. Tout pour le mangeur : un vrai carnivore, celui-là, et qui bouffe sa proie à belles dents. Encore faut-il remarquer qu'il ne s'agit pas d'un animal ; bien que la sentence se rapporte à Prométhée et à son vautour, Gide a pris soin de mettre le sacrificateur au *neutre* : ce qui le dévore. Autrement dit, c'est l'Idéal : le neutre est son genre. Et voilà, pour cet écrivain, pour ce grand bourgeois, la totalité contradictoire qui, seule, manifeste l'*éthique* dans sa plénitude : l'homme et son chancre, celui-là toléré comme nourriture du second. En d'autres termes, dans la mesure où la Chose – remords, malheur, but transcendant – se manifeste, à chaque moment du vécu, en *contrariant* les mouvements spontanés, en gâchant sans cesse ni pitié la vie au nom d'un *transcendant impersonnel, immatériel* (c'est-à-dire dissimulant son statut ontologique de matière inerte et *irréalisable* : dévoré en permanence – Gide ne prétend pas qu'il y ait une issue, un moyen de mettre fin aux douleurs, par exemple en *réussissant l'entreprise,* et, d'ailleurs, dans la légende qui lui sert de symbole, il n'y en a pas : Prométhée n'a pas une chance de se délivrer par lui-même de son rapace familier, tout dépend de la grâce de Zeus, qui se fait attendre –, l'homme [est] *aliéné* à l'Idéal) ; ce n'est plus même le résultat de l'aliénation qui compte ici (la transmutation en Chose humaine) mais l'aliénation dans sa nudité. Ce transcendant, bien sûr, ne peut exister qu'en corrélation avec ce que nous appelons notre trans-scendance (c'est la fin objective de notre dépassement pratique, tel qu'il se dévoile à notre *pro-jet*). Mais, précisément, après cinquante ans d'humanisme noir, le propos implicite de Gide est de dépouiller l'homme de sa transcendance, de le transformer en

passivité souffrante et de retourner contre lui sa propre praxis comme force étrangère, ennemie et corrosive. L'échec reste le propre de la réalité humaine et son chiffre, car ce n'est rien d'autre que la morsure du transcendant. Bien sûr, Gide est de confession réformiste : il y a quelque puritanisme religieux à la base de son parti pris. Et puis, ce qui le dévore, c'est, sans aucun doute, ce qu'il nomme la *soif,* le désir inassouvi de s'élever au-dessus de soi-même au niveau des pures valeurs artistiques, morales, scientifiques. C'est aussi une inquiétude sourde dont l'origine est la contradiction de ses goûts sexuels – pressentis alors, plutôt que connus – et de la loi religieuse et sociale. N'importe : on peut considérer ce moralisme esthético-puritain comme une forme exténuée et subtile de l'éthique de l'aliénation. La *soif,* en particulier, se trouve au sommet de l'échelle des valeurs et l'assouvissement au plus bas degré, si même il en fait partie. Ou, si l'on veut, l'assouvissement, en tant qu'il est recherché, apparaît comme le *moyen* de la soif ; et celle-ci, désir et négation soutenue du désir, apparaît, dans ce moment de la pensée gidienne, comme l'intériorisation d'un neutre, la qualification morale de la personne par la privation, l'introduction, dans le *conatus,* d'une inerte lacune qui l'exalte en le déchirant. Et cet éloge de la frustration – comme inhumanisation de l'homme –, préférant une négation passivement soufferte à la praxis qui atteint son objectif, rappelle très précisément la morale de l'effort que la bourgeoisie fonde, après les capables, sur l'échec nécessaire de l'homme, généralisation de l'échec historique des classes dominantes et des classes moyennes entre Février 48 et Décembre 52. La preuve en est que le cheminement de Gide, entre le *Prométhée mal enchaîné* et son *Œdipe,* c'est-à-dire pendant plus d'un demi-siècle, le conduit à dissoudre systématiquement ces résidus d'une époque périmée, à libérer le vécu de ce trou d'inertie, l'idéal, à remplacer le dolorisme – qui met la valeur humaine dans la manière dont la personne endure ses mutilations – par la *praxis restituée* qui fait de l'homme non point la fin suprême mais le moyen et la fin de l'homme à créer. En d'autres termes, Gide ne cessera, jusqu'à sa mort, d'évoluer vers un

humanisme positif. Au départ il pourrait dire, comme Renan, que Dieu est l'avenir de l'homme – ce qui laisse supposer qu'on voue à son prochain comme à soi-même une haine sans merci. À la fin de sa vie, il aurait souscrit, je crois, à la formule de Ponge : « L'homme est l'avenir de l'homme », qui substitue à l'inhumaine impersonnalité de l'Idéal l'activité concrète et datée des hommes sur la Chose humaine réduite à sa fonction d'*esclave mécanique,* sur eux-mêmes à travers la matière ouvrée et directement par l'établissement de relations humaines, pour se produire, libérés, dans l'affirmation de tous leurs besoins et de tous leurs désirs, comme organismes et praxis indivisiblement, contre tout impératif – c'est-à-dire contre toute priorité du pratico-inerte – et contre ce Protée, sans cesse abattu, sans cesse ressuscité sous un autre masque, l'aliénation.

Sous l'Empire, il n'est pas question que l'homme soit sa propre fin : les classes exploitées – du socialisme utopique au socialisme scientifique – ont déjà leurs théoriciens, mais, après les massacres de Juin, elles se sont repliées sur elles-mêmes, leur conscience de soi va s'approfondir mais c'est un sourd travail silencieux qui s'effectue sous les dehors de la passivité et de la résignation ; elles ne possèdent pas encore *leur propre pensée,* la seule arme efficace, au niveau des idées, contre l'atomisme analytique, cette Raison dialectique qui n'est autre que la praxis elle-même en tant que source de toute connaissance et que connaissance de soi. L'idéologie reste celle que l'élite éclairée a élaborée pour les classes dominantes : elle se donne pour un humanisme – puisque, depuis le XVII^e^ siècle, c'est au nom du droit naturel que la bourgeoisie a réclamé puis conquis le pouvoir. Mais, comme la bourgeoisie refuse aux ouvriers le droit au travail et le droit de s'associer ; comme elle s'est dépouillée de ses droits politiques pour ne pas les partager avec le prolétariat et qu'elle a préféré ainsi à l'égalité des droits celle de la frustration et de l'impuissance, comme la répression de l'été 48 interdit désormais de prononcer sans rire le mot de « fraternité », comme, après ce beau coup, les relations humaines semblent, où qu'elles s'établissent, des spécifications de la haine de l'homme pour l'homme ; comme l'objectif profond

de l'idéologie nouvelle est de justifier l'exploitation d'une partie définie de la population française par une autre partie plus restreinte mais également déterminée en la présentant comme une forme particulière de l'universelle aliénation, cet étrange humanisme commence par établir que l'homme est un être dépourvu de droits, qui ne se définit que par ses devoirs. La tradition remonte loin : dès 89, en tout cas, certains grands bourgeois prétendaient que le préambule à la Constitution fît le recensement des « Devoirs de l'homme et du citoyen ». Cette théologie sans Dieu réduit l'homme au néant, c'est-à-dire à la pulvérulence : seuls, ses sacrifices lui donneront du dehors une unité provisoire et toute négative. Il existe chaque fois qu'il jugule sa nature. La supériorité sur le christianisme médiéval est évidente : celui-ci, sérieusement élaboré par les clercs pour servir, grâce à son ambiguïté, les paysans et les barons, posait, en effet, que la créature humaine est, par soi-même, néant ; mais il ajoutait que Dieu l'avait créée par amour, et cette bonté du Tout-Puissant faisait la valeur absolue de sa créature. Cette valorisation par l'Autre était une expression évidente de l'Aliénation mais, les relations féodales restant, jusque dans l'oppression et la violence, des rapports de personne à personne, l'aliénation suprême était *personnalisée.* C'est ce qui facilitait, même en ces siècles de fer, un humanisme blanc où chacun, objet d'un amour infini, respectait en son prochain – au moins théoriquement – l'amour que Dieu lui portait. En 1850, l'humanisme est *noir* : la Chose humaine – matière ouvrée, matière ouvrable – a remplacé Dieu. Elle désigne les hommes par des exigences féroces qui, par les sacrifices qu'elles réclament, donnent quelque consistance à leur éparpillement : le sceau qui contient la pulvérulence matérielle dans des limites qu'elle ne supporte que par inertie se trouve, comme impératif, fournir aux individus et aux groupes leur cohésion synthétique et nécessairement passive : la matière scellée scelle les hommes. Mais la parfaite indifférence de la Chose ou de son extrapolation, l'Idéal, s'étant substituée à l'amour divin, rien, dans l'humanisme bourgeois, ne peut valoriser les êtres humains : chacun, pour soi-même et pour tous, n'est

qu'un moyen, d'ailleurs inessentiel, d'accomplir des devoirs qui le recrutent du dehors ; pour le reste, il naît et demeure poussière, vif ou mort. En ce sens, on retrouve tout à coup, chez les manufacturiers du Second Empire, un écho du pessimisme calviniste : quand les bourgeois de Genève parlaient de l'âme humaine, c'était pour en dénoncer l'infection et proclamer le dégoût qu'elle devait – sauf décision particulière de Sa Toute-Bonté – inspirer au Créateur ; après quoi, sans transition, ils affichaient l'optimisme le plus orgueilleux, fondé sur leur devoir bourgeois de conquérir la Terre et de la retravailler pour la rendre à Dieu plus belle qu'Il ne la leur avait donnée, ajoutant que la faveur divine et, par conséquent, les chances de salut se mesuraient à la réussite des entreprises humaines, le riche, âpre travailleur, providentiellement aidé dans son travail, étant peut-être sauvé par sa richesse même, preuve de son labeur, de son austérité, des sacrifices consentis, par conséquent de ses mérites et – qui sait ? – d'une bénédiction prénatale. En 1850, Dieu est mort, la matière ouvrable et ouvrée a pris sa place ; mais le devoir des bourgeois reste le même : embourgeoiser la Terre, la lotir en propriétés privées et l'élaborer pour en faire un ensemble harmonieux de produits manufacturés. Si l'ustensile, si la marchandise, bref, si la matière ouvrée, autrefois médiation entre les patrons et les ouvriers, entre les producteurs et les consommateurs, entre l'offre et la demande se pose en Absolu, la médiation devient la fin suprême et les termes médiés, passant au relatif, n'ont plus d'autre fonction que celle de se supprimer pour que la Médiation existe ou, si l'on préfère, de se faire les moyens du Moyen suprême, qui, tout en s'affirmant moyen, établit son pouvoir sur la ruine de toutes les fins humaines ou se les subordonne comme les moyens du Moyen. Ainsi, délivré de Dieu, l'homme continue de servir ; rien de mieux : un vague lien de famille avec le protestantisme donne à cet optimisme désespéré une touche de religiosité qui rassure. Il est *vrai* que la propriété est *sacrée* : c'était un droit ; à présent c'est un devoir. Mieux : c'est, pour chaque propriétaire, le droit sacré de faire son devoir. L'élite des classes *moyennes,* en définissant

conformément à son être-de-classe l'homme comme *intermédiaire,* c'est-à-dire en proposant l'*homme-moyen* comme modèle à notre espèce, ne s'est pas bornée à construire l'humanisme par la mythification et la fétichisation des relations sociales qui la caractérisent (avec les couches inférieures de sa classe, avec les autres classes de la société) : elle légitime la classe dominante en la représentant comme le moyen choisi par le Capital pour s'accumuler et se concentrer.

Étrange humanisme : c'est ici qu'il laisse voir le bout de l'oreille. Pour Calvin, il y avait un ciel : Dieu y rendait au centuple ce qu'Il avait permis rarement qu'on Lui donnât. La Chose humaine prend tout et ne rend rien. L'homme, moyen inessentiel, est justifié par ses sacrifices : cela veut dire qu'il est fait de telle sorte *qu'il n'a de salut que dans sa perte.* Méprisable s'il veut vivre, aimer, laisser vivre, son unique valeur réside dans l'autodestruction consentie. Il ne s'agit pas nécessairement d'une mort réelle : il lui est seulement demandé de laisser dévorer par la Chose son essence instable et labile. La Chose humaine a-t-elle au moins plus de valeur que son propriétaire ou que son fabricant ? quelquefois on le laisse entendre : c'est qu'on y voit l'homme minéralisé, délivré de ses honteuses fonctions organiques ; d'une certaine manière elle serait l'Antiphysis de l'homme. Mais la vérité qu'on cache, c'est que les sacrifices humains sont gratuits. Le ressentiment de l'élite éclairée lui a fait proposer à la bourgeoisie, tout en prétendant rester dans la tradition du XVIII^e^ siècle, l'humanisme du *Contre-Homme.* Pour les capables pourris de haine, d'envie, de mépris apeuré, l'abolition continuée de l'humain ne dissimule aucun « *Qui perd gagne* », ne donne aucun mérite. Quand l'homme se perd, il se perd pour de bon. Après avoir sacrifié sa vie à la Chose humaine, s'être objectivé dans son produit ou sa propriété, avoir accepté toutes les mutilations, toutes les frustrations, pratiqué l'abstinence au nom de l'utilitarisme et s'être dépouillé de sa transcendance au profit de l'inerte matérialité inorganique, après avoir méconnu et relégué dans la pénombre de l'inessentiel sa temporalité pratique pour s'efforcer de vivre dans le temps déshumanisant des échanges économiques

et de la mécanique newtonienne, après avoir éprouvé la réification des relations humaines et avoir accepté d'être incommunicable et de rester avec ses proches les plus intimes en rupture réciproque de communication, après s'être conduit, malgré les protestations confuses de sa vie, cette oubliée, en *homme de devoir,* c'est-à-dire en martyr de l'aliénation, après s'être mille fois par jour pulvérisé en tournant vers soi le regard atomisant du mécaniste, après avoir vécu sa vie dans l'ignorance, dans l'incompréhension des obscurs mouvements de son cœur qui, du coup, inaperçus, se transformaient, s'épaississaient, fuyaient dans les ténèbres de l'incognito, ce loyal serviteur n'a d'autre récompense, à sa mort, que de devenir chose à son tour : il passe tout entier dans l'inorganique, son image diabolique l'a dévoré enfin, il sera dalle parmi des dalles, au pire ; au mieux, il se dressera aux carrefours, bronze ou pierre taillée, *produit manufacturé,* exigence pratico-inerte, symbole passif d'une société dont les membres sont des marchandises et qui est fondée sur le sacrifice humain.

En d'autres termes, le fondement de l'humanisme bourgeois n'est autre que la misanthropie : qu'on n'imagine pas que l'élite éclairée n'en soit pas consciente et qu'elle n'en conçoive pas quelque plaisir pervers. Le tour est joué : le type accompli de l'homme, son archétype, n'étant plus directement le propriétaire mais l'homme de devoir – qui ne peut se réaliser pleinement que par la propriété – et le devoir étant défini comme l'impérative négation de l'homme au profit de la chose ouvrée en son plus secret conseil, l'essence de l'humanité ne peut être qu'une Passion vaine, qu'un très long suicide humain ou, avec un peu de chance, l'autodomestication des hommes dans une basse-cour gardée par des machines. De toute façon, l'humanisme du XIX^e^ siècle feint de porter l'homme aux nues quand il n'estime en lui que son mangeur inexorable, il montre que la société est faite pour exalter les membres de l'espèce, ce qui signifie pour lui qu'elle ne s'est bâtie et ne se conserve que sur *leur sacrifice,* bref, qu'elle est inhumaine et qu'elle les mange tous. Mais cela ne l'empêche pas de proclamer son optimisme : puisque l'essence de l'homme est de se faire manger, il est vrai

que la société bourgeoise, cette ogresse, est le régime qui lui convient. Ainsi l'élite, rancuneuse et lucide, éprouve une âpre volupté à cacher son nihilisme sous les rigueurs d'une éthique positive et sa misanthropie – née d'un double échec historique et de la haine qu'elle porte, en conséquence, à toutes les autres classes – sous un prophétisme qui dévoile au genre humain sa mission exemplaire. Cette idéologie est directement tournée contre la classe possédante que l'élite rend responsable des troubles de 48 et du coup d'État (ne s'obstinait-elle pas à refuser le partage de ses droits politiques ?) ; contre les travailleurs, elle est haineuse aussi, plus, peut-être, mais moins directement, moins organiquement. Pourtant, la classe la plus visée se l'approprie : c'est que bourgeois et capables sont *aussi* des complices ; en condamnant les bourgeois au supplice de Prométhée, l'élite n'a pu s'empêcher de justifier la société bourgeoise : si le bourgeois « mangeur » mange par devoir et au détriment de sa nature, les trente millions de « mangés » doivent se sacrifier pour se faire les dociles moyens de son ostensible sacrifice ; voilà ce qu'il faut répandre largement dans les classes défavorisées ; la classe dominante – outre qu'elle y trouve le fondement du vague pessimisme dont nous avons parlé – accepte et diffuse cet humanisme de la haine parce qu'il ne tend à rien de moins qu'à persuader aux exploités que l'exploitation de l'homme par l'homme est la norme *première* et le fondement *éthique* de la meilleure des sociétés possibles, puisque l'humanité n'a d'autre fin que de s'épuiser à la tâche pour que le règne de la Chose advienne, et que l'aliénation est la valeur suprême. Les bases sont jetées : pour un demi-siècle, l'humanisme de l'antihumain, appuyé sur les rites du *cant* et de la distinction, va s'imposer à la société française. Bien sûr ce pessimisme est *daté rigoureusement.* Dès 1880 l'idéologie vire à l'optimisme qu'elle n'incorporera vraiment qu'au début de ce siècle. Les raisons de cette nouvelle métamorphose sont complexes : à la base, pourtant, il y a le nouvel essor industriel qui revalorise la main-d'œuvre. Les salaires montent. Au temps de leur baisse continue et de l'augmentation inquiétante du chômage, le patronat n'osait prétendre que

l'industrie avait pour but d'élever le niveau de vie de toutes les classes, y compris les classes travailleuses. Il aurait plutôt souscrit à la thèse de la paupérisation absolue, qui, jusque vers 1850, semblait se dégager des faits. Il lui fallait donc soutenir que l'homme est fait pour l'industrie. À la fin du siècle, le chômage fait place au plein emploi, on craint une pénurie de main-d'œuvre ; la force de travail reste une marchandise mais, la demande risquant un peu partout de dépasser l'offre, l'ouvrier connaît sa puissance, il s'organise, la classe travailleuse produit son appareil, les antagonismes qui opposent haineusement les hommes sur le marché du travail tendent à disparaître, on entrevoit déjà la possibilité de les remplacer par des contrats collectifs. Jusqu'en 1914, la tactique ouvrière devient offensive : la majorité des grèves sont gagnées. Sûr de son pouvoir, l'anarcho-syndicalisme rêve de renverser la société bourgeoise par la grève générale. Défiés, le patronat et les capables vont reconstruire une idéologie positive : à l'intégration de la violence dans le système de valeurs ouvrier, ils répondront par une magnification de la *force.* Celle-ci, bien sûr, est, à la base, une violence mise au service de l'ordre social existant. Mais cela ne suffirait pas : tel était l'Empire, avec ses traîneurs de sabre ; on mettra le militaire au pas, on démontrera que le héros de notre temps, à la fois créateur et conquérant, c'est le fabricant. L'action, permise aux seuls Seigneurs de la guerre, est restaurée dans sa dignité de praxis. Simplement, à la praxis fondamentale qui n'est autre que le travail, on oppose – comme si elles tiraient leur consistance d'elles-mêmes au lieu d'en être dérivées – les activités économiques, sociales et politiques des industriels et des banquiers. Lejeune patron, à l'époque, nietzschéen sans avoir lu Nietzsche, c'est Hercule, c'est Samson. Dans cet optimisme dur qui remet la paupérisation absolue au magasin des accessoires – mais, cela va sans dire, passe sous silence la paupérisation relative – le pionnier qui, malgré les bons conseils de Du Camp, n'ose pas encore se donner le grade de général, n'en accepte pas moins celui de capitaine (d'industrie). Après tout, les capitaines vont au feu et les généraux meurent dans leur lit. L'essentiel, dans la bataille permanente qu'il

mène pour abaisser les coûts, accroître la production, améliorer le produit et conquérir ou créer les marchés intérieurs et extérieurs, c'est qu'il ne ménage pas ses troupes qui restent jour et nuit sur la brèche. Mais il les aime : exactement comme un bon capitaine aime ses hommes. Et, s'il ne les épargne point, c'est pour l'homme, pour améliorer la condition humaine et, du coup, le caractère humain. En un mot, quand le capitalisme est sur le point de quitter sa période d'accumulation, avant que le pessimisme renaisse, ressuscité par des contradictions nouvelles et par la nécessité de combattre les crises au moyen de la surconcentration monopolistique et de l'impérialisme qui en découle, entre la fin du complexe « charbon-acier » et le commencement de la seconde révolution industrielle (par l'utilisation massive de l'énergie électrique), *deux* idéologies antagonistes apparaissent, unies par leur contradiction même, en ce sens que le lieu de leur opposition se situe au niveau de la gémellation d'une notion commune, la praxis, posée d'un côté comme de l'autre comme valeur fondamentale et détermination originelle de la condition humaine mais aussitôt dédoublée en travail producteur et en pouvoir de décision autoritaire. De toute manière, entre 1850 et 1870, le temps n'est pas venu – malgré certaines tentatives individuelles – de définir l'homme comme cet agent pratique qui fait l'histoire sur la base des circonstances antérieures. Le christianisme aboli a laissé derrière lui « des idées chrétiennes devenues folles[7] » qui permettent de fonder un humanisme pessimiste sur l'échec, le sacrifice inutile et passivement subi, l'incommunicabilité, l'aliénation à l'œuvre, c'est-à-dire au pratico-inerte, l'effort sans succès et, fondamentalement, la haine de soi. On a déjà compris que l'idéologie ne représente point l'homme tel qu'il est mais tel qu'il faut qu'il soit pour justifier l'hégémonie de la classe dominante. Ainsi les bourgeois eux-mêmes, en dépit de leurs pratiques distinguées, ne réalisent pas adéquatement le concept qui les désigne. L'expansion de l'industrie, une certaine libération des options budgétaires et, malgré tout, le silence d'un prolétariat qu'ils croient « maté » les disposent en sous-main à un certain optimisme : sous l'Empire, les

affaires *marchent bien.* Mais les plaisirs du gain, du confort et de la puissance sont *passés sous silence* dans la mesure même où ils démentent l'impératif universel qui engendre l'homme comme un être sacrificiel. Ce décalage entre ce que sont les capitalistes et ce qu'ils croient être est normal : sinon l'idéologie ferait place à la prise de conscience. Au reste, quelles que soient leurs jouissances, il est vrai qu'elles se produisent sur un fond commun d'aliénation et de frustration (ils sont menacés dans leur être objectif, c'est-à-dire dans leur intérêt ; ils ont abdiqué et rendu le pouvoir politique – pour lequel ils avaient combattu près d'un siècle – à la caste militaire). Ainsi, au moindre péril, l'idéologie se raffermit : elle leur sert à penser l'homme, à se penser eux-mêmes, à concevoir les relations humaines sous l'aspect de la réification. D'ailleurs, les capacités n'ont pas profité des troubles qu'elles ont engendrés : mises au pas sous l'Empire, elles conservent, sous les dehors d'un mépris de fer, l'amertume et les remords qui les travaillaient dès l'automne 48. Ces hommes de ressentiment veulent être la conscience des nantis. Tel est le public que les Artistes post-romantiques – tous nés aux environs de 1820 – vont trouver sans même le chercher après les massacres de Juin et le coup du 2-Décembre. Tels sont les lecteurs qui feront leur succès, changeant, du coup, leur névrose en une expression objective de la société.

---

1. De fait, toutes les lois militaires de 1818 à 1868 admettent le remplacement libre, c'est-à-dire le « remplacement des riches par les pauvres », comme le remarquait Rossel en 1869. La propriété *dispense* de servir, donc de risquer sa peau. On est civil institutionnellement. Ainsi le rapport du bourgeois à la mort guerrière est institutionnellement exclu. Il en résulte d'ailleurs un renforcement de la dictature militaire puisque le remplacement libre crée une armée de mercenaires aux mains d'officiers nobles ou anoblis. De sorte que les institutions produites par la bourgeoisie la produisent à son tour aux yeux des maîtres de l'heure comme classe purement économique dont la fonction est de gérer et d'accroître la fortune nationale.

2. Cette remontée s'amorce dès les premières années de l'Empire mais elle sera surtout sensible sous la Troisième République.

3. Qu'ils sont loin de sous-estimer, cependant.

4. Ce n'est qu'en 65, pourtant, qu'il publiera son *Introduction à la médecine expérimentale* mais, dès 49, il a découvert la fonction glycogénique du foie.

5. *Œuvres complètes,* t. I, p. 225 et p. 399.

6. Il en est ainsi aujourd'hui encore ; l'économie moderne tente de *concevoir* les transformations dans la production à quelques années de distance et de définir par un calcul rationnel les *exigences* qui les accompagneront (par exemple les modifications démographiques qui doivent les rendre possibles). Inversement, la planification saisit la transformation démographique en tant qu'elle s'exprime comme *exigence* (il va de soi que cet impératif hypothétique se manifeste comme catégorique : l'ordre social *doit* être conservé – doit être maintenu) et qu'on détermine à partir d'elle le nombre d'emplois nouveaux à créer donc des changements qui intéressent l'économie nationale tout entière. Au delà de cet avenir accessible au concept, la *Science-fiction imagine* des époques qui ne sont liées à la nôtre que par l'idée-mythe d'un progrès indéfini des sciences et de leurs applications pratiques. Mais l'idéologie a changé – sous l'influence de facteurs nombreux et qu'il serait oiseux de décrire ici – et les temps futurs, au lieu de justifier l'humanisme, apparaissent, dans la plupart des récits, comme une condamnation de l'homme et de ses épigones.

7. Chesterton.

Il faut reconnaître pourtant que la société du Second Empire réclame une *littérature de classe,* c'est-à-dire une littérature asservie aux intérêts des classes supérieures. Mais la commande vient, en fait, des militaires bien-pensants qui ont pris le pouvoir. Elle exprime, somme toute, une double exigence : la première, c'est que l'œuvre serve la politique religieuse de Napoléon III, qui, reconnaissant la force des milieux catholiques, s'en est rapproché ; la seconde est que le beau soit *idéalisation* : il faut qu'un nu représente l'*eidos* du corps féminin, l'archétype dont les plus splendides nudités ne parviennent pas même à s'approcher. La littérature commandée *n'émane pas* de la classe, elle *s'adresse* à elle ; sa fonction sociale est, en premier lieu, négative : l'idéalisation présente la vérité de l'homme au niveau où le beau et le bien se confondent, bref au niveau *normatif* – ce qui est, en un sens, l'exigence du public cultivé. Mais la norme n'est pas la même : il s'agit ici de montrer que la vérité de l'homme est *aristocratique,* bref que les bourgeois et les petites gens s'éclairent à partir du militaire et de sa belle épouse dont il sont les hypostases dégradées. En ce sens, on revient à un naturalisme tempéré : la nature humaine existe et c'est le produit de la création divine ; simplement, elle ne s'épanouit que chez les meilleurs. Et ceux-ci ne sont pas – ou pas seulement – les propriétaires, ce sont les Seigneurs de la guerre qui, donnant d'avance leur vie, ont acquis en retour le droit à la calme jouissance d'eux-mêmes. L'aliénation n'existe pas, dans cet univers académique : l'être-pour-mourir du soldat – sous les espèces des officiers très supérieurs – s'exprime dans la générosité et dans le narcissisme ; don de Dieu, l'homme se donne et ce double don est à la source même de la beauté – le cadeau ne doit-il pas être le plus beau qu'il se peut ? Cette offrande perpétuelle de sa personne à la France doit se vivre dans le narcissisme. De fait, quelle conscience un cadeau doublement offert peut-il prendre de soi si ce n'est une oisive admiration de son être – ou, si l'on préfère, de la générosité divine, intériorisée en sa propre générosité, qui fait de sa personne physique, du moindre de ses gestes, de ses plus fugitives pensées une donation silencieuse.

Puisque, dans la personne du souverain et de l'aristocrate, *l'homme est un don pour l'homme,* l'être-dans-le-monde, au niveau des Grands, est par lui-même donation : celle-ci n'a donc besoin d'aucune spécification particulière ; les généraux se donnent quand ils mangent, boivent, rêvent – un puritanisme bourgeois les oblige à s'oublier quand ils défèquent, ce que ne faisait pas, autrefois, l'aristocratie légitime. Mais ils sentent bien, ces hommes de guerre, qu'ils ménagent en cela la sensibilité des classes inférieures. Celle de leurs femmes aussi, qui n'ont pas de poils dans les tableaux ni de besoins dans la littérature, mais qui, tout compte fait, surtout dans les chassés-croisés d'usage, baisent sensiblement mieux que les bourgeoises. Bref, la Cour réclame aux artistes qu'ils manifestent son être-pour-se-donner aux classes inférieures en ne peignant ou ne dépeignant qu'elle, c'est-à-dire en donnant à voir au public des hommes et des femmes qui seraient dignes d'être cooptés par elle. Point n'est interdit de figurer une femme du peuple, un simple soldat : fondée par un coup d'État, cette dictature n'est pas encore héréditaire et ne répugne pas à pratiquer l'anoblissement. Simplement ces personnages, victimes d'une erreur de naissance, doivent manifester – en mourant, peut-être – la noblesse de leurs sentiments. Point d'autres personnages, dans ce monde : on n'ignore pas qu'il en existe mais ce sont des *lecteurs* possibles qui ont le droit – le temps d'une lecture et en imagination – de s'identifier aux Grands Donateurs. Eux-mêmes, en effet, laids et vulgaires comme ils sont, ils ne laissent pas de se donner : ne fût-ce qu'en employant les classes inférieures – lesquelles possèdent aussi, dégradé, le ferment de la Générosité. Ce qui complique les choses, c'est qu'elles n'ont personne, au-dessous d'elles, pour les en faire bénéficier : elles se donneront donc aux classes immédiatement supérieures, lesquelles, par l'obéissance et le respect du *pékin* pour le militaire, se donnent à l'aristocratie. Il y a, comme on voit, double donation, de haut en bas, de bas en haut. L'Artiste ne tiendra compte que de la générosité descendante – sauf quand il s'agit de la fidélité d'un soldat à son capitaine, d'un domestique à son patron, d'une noble femme à son époux. Voilà

ce qu'on aimait à la Cour : une littérature archétypique qui n'encensât que les militaires – de préférence quand ils ne se battaient pas – et ne dépeignît, vêtu ou dévêtu, que le corps de leurs dames – enfin celui qu'elles devraient avoir, qu'elles ont éminemment aux yeux de Dieu qui les a faites et, de loin peut-être, dans leurs robes à panier, livrées d'impotence, mutilante beauté, aux yeux des bourgeois.

Il se trouve des auteurs – et des sculpteurs et des peintres – pour donner en public les potions prescrites. Leurs œuvres, quand elles pénètrent dans les classes moyennes, se présentent dans leur beauté (ou dans ce qu'on prétend tel) comme des variations sur le même impératif esthético-éthique : « Ne nous regardons pas : que chacun, dans notre classe, soit aveugle aux autres et à soi-même ; nous sommes des inférieurs puisque l'Art n'a pas le moyen ni le goût ni le droit de nous dépeindre. Mais, en compensation, lisant ce livre ou contemplant cette toile, nous avons le droit de nous admirer dans notre image exemplaire, telle que, par la médiation de l'artiste, nous l'offre généreusement la classe de droit divin. » On sait que l'Empereur cravacha *Les Baigneuses* de Courbet – et Mérimée, le thuriféraire, révèle la conception officielle et son intention fondamentale quand il écrit à ce propos : « Je ne saurais m'expliquer comment un homme se serait complu à peindre au naturel une vilaine femme avec sa bonne qui prennent dans une mare un bain qui semble leur être fort nécessaire. » Ces bonnes femmes n'ont rien à faire dans un tableau : bien au contraire, elles choquent ; on jette le peuple (ou plutôt la petite-bourgeoisie) à la figure de Napoléon qui n'en a que faire. Et surtout ces chairs – belles encore mais fatiguées (à peine) – suggèrent que la vie n'est pas un métal inusable : rien ne va plus.

Bref, l'Art officiel, optimiste, idéaliste doit à la fois refléter à la Cour une beauté que les photographies ne lui laissent pas voir (on n'imagine point, si l'on n'a feuilleté des albums, la laideur de ce ramassis – Eugénie de Montijo mise à part) et enseigner aux bourgeois – plus habilement que n'a fait l'Ancien

Régime – qu'ils trouvent leur plénitude et leur accomplissement d'hommes très haut, au-dessus de leur tête, mais qu'ils ne sont pas séparés des nobles par une différence de race, qu'ils participent à leur humanité archétypique et même qu'ils en émanent. Ainsi la hiérarchie sociale est consolidée par une mystérieuse unité. On fait la littérature avec de beaux sentiments, la peinture avec de belles femmes. L'Art n'est autre chose que la reproduction des beautés naturelles, dans la mesure où celles-ci manifestent discrètement que l'ordre social est conforme à la Nature, c'est-à-dire aux desseins du Créateur. Il en résulte, pour les critiques officiels, un *chosisme* du Beau qui en dissimule l'antinaturalisme profond : l'artiste, sommé d'imiter la Nature quand la main de Dieu y a laissé Son empreinte par la perfection même de Son ouvrage, est secrètement convié à idéaliser les paysages ou les personnes par la raison que l'action divine n'est nulle part évidente et que les objets de l'expérience, à moins d'un tour d'écrou supplémentaire, se manifestent comme des particularisations du concept plutôt que comme des incarnations de l'Idée. La littérature bien-pensante trouve ainsi maint auteur pour la faire ; elle se lit : la bourgeoisie berce ses remords et ses regrets en y découvrant la noblesse sans larmes, c'est-à-dire l'anoblissement à la portée de ses enfants ; et puis ces livres l'ennuient et il est *distingué* de s'ennuyer : c'est *subir* le temps, nier l'action, disqualifier le vécu ; ce snobisme explique pourquoi les *best-sellers* bourgeois sont, jusqu'à nos jours, restés si souvent ennuyeux. Entre 1850 et 1870, d'autre part, la bourgeoisie souhaite qu'on ne parle pas trop d'elle : elle est heureuse de ne pas se reconnaître dans ces ouvrages et de n'y pas reconnaître non plus l'agressive arrogance de ses maîtres, les officiers : lire devient un divertissement superficiel et non signifiant, dès qu'il est entendu que la fiction ne communique aucune information réelle et que le lecteur ne s'incarne pas dans le héros du roman, n'y retrouve aucun de ses problèmes. En un mot, c'est *se taire.* Écrire, c'est parler pour ne rien dire, comme on fait dans les salons. L'œuvre rassure parce qu'elle demeure extérieure et se conteste dans

son principe : « Ce n'est, dit-on, que de la littérature. » Et l'on est fort content qu'il en soit ainsi.

C'est dire que l'élite éclairée et les bourgeois qui savent lire *n'attendent pas* l'Art-névrose. Si celui-ci devient *leur* Art, c'est qu'il crée en l'assouvissant le besoin qu'ils ont de lui. De fait, l'idéologie scientiste, sous l'Empire, n'est jamais tout à fait *explicite* : sans être exactement clandestine, elle aime à se voiler ; son pessimisme radical ne serait pas du goût de l'aristocratie qui gouverne, il s'esquisse et se cache aussitôt derrière l'optimisme officiel. L'humanisme scientiste ne peut paraître à découvert sans se mettre dans le cas de s'expliciter tout entier, jusqu'à la misanthropie qui en est la base. Ainsi ni l'industriel ni le praticien ne disposent de leur *imago* sociale, c'est-à-dire de la *persona* qui vient à eux comme leur *Ego* à partir de l'idéologie, ce faux savoir qui naît du vrai et qui en conserve encore des parcelles. Ils sont aussi loin que possible de prendre conscience de leur rôle et de leur être-de-classe ; mais même la *fausse conscience* qu'ils produisent, ils n'en ont pas le plein usage : souvent atrophiée ou embryonnaire, elle apparaît quelquefois en coup de foudre dans son intégrité et s'éteint presque aussitôt ; fugitive, sa cohésion est dans le mouvement qui l'apporte et l'emporte ; stable, ses contradictions, à la longue, pourraient la faire éclater. Du reste, l'idéologie scientiste est innombrable : tout le monde y a mis la main, nul n'a risqué d'en faire un système complet. Ainsi n'est-elle *une* chez personne : il s'agit plutôt de relations multiples et différentielles entre des termes clés, Idéal, Sacrifice, etc. Quant aux pulsions qui la soutiennent – et, particulièrement, la haine de l'homme – il est vrai qu'elles réclament un assouvissement. Mais il n'est pas bon de se les avouer. Quand, à partir de 49, les chevaliers du Néant publient leurs premières œuvres, si le public cultivé les adopte, s'il fait d'eux *ses* poètes et *ses* romanciers, la raison n'en est pas qu'ils l'incitent à une prise de conscience et pas davantage qu'ils consolident sa fausse conscience en lui présentant son *imago* incarnée dans un poème ou dans le héros d'un roman. La vérité est plus complexe : l'Artiste s'impose aux capacités et aux

nantis à la fois parce qu'il leur ressemble et parce qu'il diffère d'eux radicalement, à la fois parce qu'ils comprennent implicitement son propos, et parce qu'ils s'arrangent pour le méconnaître ; à la fois parce qu'ils saisissent l'intention homicide qui se cache dans son irréalisation, assez du moins pour la faire servir à leurs fins, et parce qu'un malentendu peut-être inévitable le définit à leurs yeux comme un doctrinaire du réalisme. Ces liens étranges et tordus ont fait que nul écrivain n'a tant méprisé son public et que nul ne l'a plus complètement exprimé, non dans sa vérité historique mais dans le vrai *pathos* qui fonde la fausse conscience et le non-savoir idéologique. Rien n'instruira autant sur la relation d'un écrivain avec sa société, sa classe, la conjoncture historique et la tradition que l'examen des étranges affinités qui font de lecteurs scientistes un public d'élection pour des auteurs qui veulent, au premier chef, dissoudre le vrai dans l'imaginaire : comment, si l'on croit – comme je fais – à la dialectique qui mène des infra aux superstructures et qui produit celles-ci à partir de celles-là, comprendre qu'un praticien féru de Darwin et professionnellement convaincu qu'il faut « se soumettre aux faits » finisse par donner mandat de le représenter dans le secteur littéraire non pas à Duranty qui, justement, prêche cette soumission mais aux écrivains dont le dogme, cent fois publié, est que « rien n'est beau que ce qui n'existe pas » ?

En profondeur, cette étrange harmonie vient de ce que les humanistes scientistes et les chevaliers de l'absolue Négation appartiennent à la couche supérieure de la même classe et qu'ils en reflètent les mêmes contradictions. Il faut noter tout de suite, cependant, une sorte de décalage diachronique : ces contradictions, les praticiens et les Artistes ne les ont point découvertes ni vécues en même temps : pour les uns et pour les autres, le problème fondamental a été celui du *déclassement.* Il fallait s'évader de ces classes moyennes où l'homme n'était que le moyen du riche ou, au mieux, de la société. Ce désir, pour les écrivains dont nous parlons, n'a été, bien souvent, que l'intériorisation de l'orgueil d'un père ou de parents praticiens qui fondaient leurs revendications sur

leurs *capacités.* Mais il s'est compliqué d'un conflit de générations qui engendrait chez les plus jeunes une attitude ambivalente envers la science et franchement négative envers la politique. Ceux-ci ne pouvaient donc admettre que leurs aînés fondassent leur droit de partager le pouvoir avec les plus riches sur un savoir rigoureux mais désenchanteur. Leconte de Lisle mis à part, aucun d'eux n'a participé aux événements de 48 ni ne s'y est vraiment intéressé. Et quand Flaubert, beaucoup plus tard, reviendra sur la révolution de Février, dans *L'Éducation sentimentale, ce* sera pour donner tort à tout le monde. Ce sont eux, pourtant, qui procureront à l'échec cuisant des capables ses lettres de noblesse et sa justification.

Au départ, l'élite éclairée reconnaîtra dans leurs premières œuvres certaines de ses conceptions fondamentales. Ils ont – chacun pour des raisons qui lui sont propres – *leur* classe en horreur. Il ne s'agissait pas, pour eux, d'en augmenter les privilèges ou la puissance mais tout de bon de s'en arracher. Ou plutôt – puisqu'ils méprisaient la politique – *d'en être* arrachés : il leur fallait une bonne aristocratie et qu'elle les choisît pour les élever jusqu'à elle. Et, comme ils prenaient conscience d'eux-mêmes à l'époque où elle était déchue, ils avaient le sentiment immédiat que revendications et suppliques – qui n'avaient de sens que s'ils s'adressaient à elle – devenaient des créances imaginaires ou, si l'on veut, des structures d'imaginarité. À partir de là, par négation haineuse et irréalisante de leur condition de classe, ils intériorisent le survol scientifique. De fait, l'attitude du savant, à l'époque, définie par ce « *Nur vorbei lassen* » de Heidegger – qui ne conviendrait plus à la science moderne – se caractérise comme une *désituation.* Mais comme les jeunes écrivains tentent de s'y guinder par rapport à leur classe et, finalement, à l'espèce dont ils ne peuvent sortir, la désituation devient imaginaire et, de ce fait, la conduite scientifique se transforme – par simple irréalisation et sans que ses rapports internes ou ses relations à l'objet soient modifiés – en *attitude esthétique.* Celle-ci, envisagée dans sa généralité, est une désituation feinte par rapport au monde, ce qui entraîne conjointement pour le

sujet une irréalisation de l'objet extérieur et de sa propre intériorité. À ce niveau, l'*observation,* première démarche du chercheur, n'est plus possible et l'on ne peut recueillir ni transmettre aucune information. Reste que le public éclairé devient *perméable* à l'Art dans la mesure où – négligeant le processus d'irréalisation – il trouve que le comportement du technicien et celui de l'Artiste *se correspondent* ; en d'autres termes, que les praticiens sont le public naturel de cette littérature qui prend le caractère fondamental des disciplines exactes comme structure première de l'*exis* esthétique. Du reste, la négation qui se trouve à la base de cet Art confirme l'élite éclairée dans son orgueil et la bourgeoisie dans ses pratiques de distinction. De même, en effet, que le savant observe du dehors le système étudié, l'artiste, quand il représente l'espèce humaine, doit, pour en saisir objectivement les passions et les fins, refuser d'éprouver les unes et de partager les autres. Le lecteur retrouve son objectivité de praticien dans l'impassibilité de l'écrivain ; celui-ci, en attendant l'avènement des sciences humaines et des ingénieurs sociaux, joue le rôle de l'anthropologue à venir : n'est-il pas le seul à parler de l'homme *comme d'un objet* ? Par cela même, il s'élève beaucoup plus haut qu'un déclassement réel ne l'eût mené puisqu'il s'arrache à l'espèce elle-même et, n'ayant plus avec elle qu'un « rapport d'œil », touche à la surhumanité. Or cette *distanciation* apparaît au lecteur scientiste comme la magnification de sa propre attitude : les capables, théoriciens ou praticiens, sont – quelle que puisse être la discipline qu'ils exercent – des précurseurs de l'objectivation totale de l'homme puisqu'ils pratiquent en permanence ce dégagement indispensable au devenir-objet du monde. Ainsi l'impassibilité, l'impersonnalité des nouveaux auteurs, en tant qu'elles se donnent pour scientifiques, représentent à l'élite éclairée sa propre surhumanité. Mieux : elles la confirment dans l'idée qu'elle échappe, en tant que pur regard connaissant, à l'objectivité universelle – aussi bien d'ailleurs qu'à la subjectivité. Le regard, semblable à la lumière, qui éclaire mais n'est point en soi-même visible, devient le mode d'être de ces surhommes que sont les savants, les techniciens et les artistes : cette conscience réflexive, ne

pouvant, en sa pure translucidité, faire l'objet d'une réflexion, échappe au savoir dans la mesure même où elle le fonde. La saisie du Vrai et la saisie du Beau sont unies par une réciprocité de reflets. Et, sans doute, le lecteur positiviste n'ignore pas que sa lecture le plonge dans un monde de fiction : mais il croit, par habitude – car c'est une grande tradition de la littérature classique –, que les nouveaux auteurs « mentent pour dire vrai » alors qu'ils lui présentent comme sa réalité un mythe surréel qu'ils ont conçu pour leur seul usage. N'importe : pour le public de 1850, l'écrivain est prophète. Il prophétise ce que Renan appellera l'« avenir de la science », c'est-à-dire l'intégration de l'homme au savoir ; et, réduisant par sa distanciation l'humanité à son essence d'objet, il la peint *du dehors* et donne par avance un contenu à l'idéologie scientiste qui fait de l'homme un être extérieur à lui-même et mû par des forces qui lui sont extérieures. Cela suffit pour qu'on lui fasse confiance : il tiendra lieu de sociologue et surtout de psychologue. Ce regard impersonnel accumule les expériences et, mettant au jour les séquences causales qui se manifestent dans la vie quotidienne, il en tire ce qu'on pourrait appeler une science provisoire – plus empirique qu'expérimentale – qui servira de base, quand le temps en sera venu, à la Science véritable. Par un malentendu que nous aurons à approfondir, ce public, encore tout influencé par l'empirisme des Anglais, voit dans les chevaliers du Néant et de l'Imaginaire des « hommes d'expérience » qui, sous une forme concrète et rigoureuse – bien que non scientifique –, lui communiquent des informations.

Et le bourgeois cultivé, sans accepter pour autant l'orgueilleuse affirmation de leur surhumanité, trouve, dans l'impassibilité qu'ils affichent, une justification de ses pratiques distinguées. À tort et à raison. À raison, car c'est la haine qui fonde celles-ci comme celle-là : de ce point de vue le refus de la. vie organique et celui, plus général, de partager les fins de l'espèce expriment l'un et l'autre une farouche misanthropie. À tort, car il faut demander à tout misanthrope : à quel milieu, à quelle strate sociale, à quelle classe assimilez-vous l'humanité ? quel

ensemble ou quel groupe particulier haïssez-vous *en fait* quand vous prétendez la haïr dans sa généralité ? Or il est évident que la haine des bourgeois, exaspérée depuis 48, s'adresse avant tout aux classes travailleuses en réponse à la haine qu'ils croient deviner chez elles et dont ils pensent être l'objet. Et celle des capables, nous l'avons vu, surgie à la même époque se voue simultanément à la classe dominante qui s'est dépouillée de ses droits politiques plutôt que de les partager avec eux et aux ouvriers qui ont tenté de leur voler leur victoire de Février et l'ont transformée en désastre. Mais les Artistes, eux, leur misanthropie est plus ancienne : ils ont choisi l'Art contre la Science, contre l'Industrie, contre leurs familles et contre les grands bourgeois qui les recevaient. Les ouvriers, bien sûr, ils ne les aiment guère ; mais ce sont les classes moyennes qu'ils détestent et, accessoirement, la bourgeoisie ; ils les haïssent depuis l'enfance, parce qu'ils les regardent avec les yeux d'une aristocratie morte et qu'ils leur reprochent d'avoir tuée : s'ils refusent les besoins organiques et, d'une manière générale, l'animalité, c'est, paradoxalement, pour juguler en eux la bourgeoisie et leur classe d'origine : de fait, aux environs de 1830, bourgeois et capables, mal dégrossis, vivant chichement sur une part restreinte de la plus-value, les uns pour accumuler le capital, les autres pour acheter des terres avec leurs économies, se refusaient les plaisirs au nom de l'utilitarisme, ce qui réduisait l'entreprise de vivre à la satisfaction des besoins naturels. Encore faut-il ajouter que leur assouvissement se donnait comme un moyen : le bourgeois de Molière n'est pas loin qui veut faire graver cette maxime : « Il faut manger pour vivre et non vivre pour manger. » Manger pour vivre et vivre pour défendre ses intérêts. Ce que ces Artistes, pendant leur adolescence, n'ont pu supporter, c'est donc à la fois la nécessité matérialiste du besoin nu – qu'ils opposaient à la gratuité du luxe, du « superflu », à la folle générosité, d'ailleurs imaginaire, de l'aristocratie assassinée – et cette avarice utilitaire qui le déshumanisait en ôtant à la vie organique la possibilité d'être sa propre fin. *Distingués avant la lettre*, ils ont tous tenté de détruire en eux la nature parce qu'ils refusaient leur être-de-classe qu'ils

confondaient avec celle-ci. Mais, par cet effort même pour refuser l'existence organique et ses fins « ignoblement » naturelles, ils ont trouvé avant l'heure l'Idéal bourgeois des années 50. L'Artiste, à cette époque, en reniant en lui l'*ancien bourgeois* (son père, son frère aîné – capables ou de la classe dominante), rejoint le bourgeois qui veut tyranniser en lui-même l'*ouvrier* de 48 – l'être du besoin, de la faim, de la fatigue, du sommeil, etc. – ou, si l'on préfère, cette nature qu'il a en commun avec celui-ci. Autrement dit, le bourgeois, par l'intériorisation de la haine qu'on lui porte, identifie en lui haine de la nature, haine de l'ouvrier et de l'homme, *haine de soi.* En ce sens il retrouve, quand il lit, la haine de soi comme principe de l'Art et ce n'est point faux puisque l'Artiste hait en soi-même le bourgeois comme image universelle de l'homme – un bourgeois d'ailleurs dont le type est de jour en jour plus suranné (c'est le modèle proposé à leur enfance), de sorte que le lecteur ne se sent pas visé comme individu de classe mais d'abord comme individu d'espèce et qu'il saisit la Beauté comme l'équivalent artistique de la distinction, mieux encore : comme sa justification dans ce domaine. Le Beau est distingué dans la mesure où il est le type même de l'Antiphysis telle qu'elle apparaît dans le secteur particulier de l'Art : en refusant les passions et les besoins comme source d'inspiration, l'écrivain reflète au manufacturier son *imago,* c'est-à-dire qu'il le justifie de ne jamais se guider sur le *pathos* de son être de chair et de n'accepter pour règle que son essence inorganique, aliénée, dans le monde extérieur, aux *autres* et à l'extériorité, l'*intérêt.* Ainsi, pour surprenant que cela puisse être, quand Flaubert, étudiant pauvre, rêve de se châtrer, puis, jeune reclus, imagine qu'il est assez riche pour tuer le nécessaire par la jouissance du superflu, quand Baudelaire, par horreur de la fécondité naturelle, pousse l'amour de la stérilité jusqu'à choisir l'impuissance littéraire, quand, dans *La Fanfarlo,* il montre son héros si effrayé par la nudité féminine qu'il prie la jeune femme qui va se donner à lui de reprendre le costume qui l'irréalisait en Colombine, quand il écrit : « la femme qu'on aime est celle qui ne jouit pas » ou, sous l'influence de Joseph de

Maistre : « la nature n'enseigne rien ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger… Le crime… est originellement naturel… la vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle… puisqu'il a fallu… des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée et que l'homme seul eût été impuissant à la découvrir », quand il s'exerce au dandysme, quand Leconte de Lisle va mimer dans les salons la minéralité radicale de l'Artiste, ces antibourgeois invitent leurs lecteurs à s'embourgeoiser plus encore en poussant chaque jour un peu plus loin la distinction bourgeoise : il est clair que, pour Leconte de Lisle, l'homme devrait être un monocle, cette vitrification du regard absolu clouant le regardé au mur comme un papillon sur un bouchon. Et, bien que le bourgeois et le capable abandonnent souvent le monocle au militaire, c'est aussi leur idéal : le courant antinaturaliste qui traverse de part en part le XIX^e^ siècle les porte à se vouloir *transparence forgée* par le double sacrifice humain de l'ouvrier à son produit et de leurs propres besoins à une impassibilité stérile. Les écrivains, pendant près d'un demi-siècle, leur offriront en sourdine, transfiguré, le mythe de l'Antinature. Et quand le dernier d'entre eux, Huysmans, brisant, par dégoût du corps, avec le « naturalisme », montrera son héros s'acharnant sur lui-même et tentant de créer, comme une œuvre d'art qui serait totalement réelle et vécue dans sa plénitude, une Antiphysis biologique naissant du conditionnement extérieur mais *à rebours* de notre organisme et de son environnement, il donnera au lecteur une image décadente et scandaleuse mais parfaite de la distinction : puisque – c'est chose reconnue – on peut réduire et frustrer les besoins mais non les supprimer, pourquoi ne pas les transformer eux-mêmes en *antiphysis* par un assouvissement truqué qui créera *ex nihilo* des habitudes purement artificielles ; se nourrir à la sonde et par l'anus, n'est-ce pas à la fois contenter l'organisme et le pervertir à jamais ? Pourtant la distinction – au moins pour la première génération des Artistes – n'est pas la fin visée : par le refus de l'animalité, ils ne prétendent qu'à mourir pour renaître, impassibles fils de leurs œuvres, en pratiquant sur eux-mêmes le meurtre rituel de la classe

dominante et de la classe du moyen, c'est-à-dire de leurs pères. N'importe : par cela même, ils apportent à leurs contemporains (à leurs frères aînés, à leurs frères cadets) une confirmation de l'idéologie scientiste ; par eux l'éthique de l'aliénation acquiert la justification qui lui manquait : elle sacrifiait l'homme à la matière ouvrée, au savoir ; elle exige maintenant, à travers l'universalité impérative du sentiment esthétique, le sacrifice de l'Artiste à la Beauté.

L'Art pour l'Art, en effet, n'est rien d'autre que le parti pris d'aliéner l'écrivain à sa production littéraire. Celui-ci doit se perdre pour qu'une œuvre *belle,* c'est-à-dire inutile aux hommes, surgisse de son naufrage. Le projet des Artistes, ici encore, est, dans son principe, antibourgeois : contre l'utilitarisme qui définit l'homme par l'intérêt et détermine la place de chacun dans la hiérarchie sociale en fonction de son utilité, ils ont décidé de se faire inhumains en faisant de leur vie un long sacrifice à ce qui ne peut servir à personne – même et surtout pas à eux. Ils ont tous, plus ou moins, conçu l'œuvre d'art, produit artisanal d'un seul, en opposition à la civilisation collective des manufactures, où l'anonymat du produit collectif et sa laideur sont, à leurs yeux, aussi rigoureusement liés qu'un principe et sa conséquence. C'est le superflu au nom de quoi ils tentent d'écraser en eux le nécessaire ; c'est l'imaginaire qui dénonce la trop hideuse réalité des usines et des marchandises et qui dévore leur propre réalité. Par cette raison, ils tiennent le sens même de leurs écrits pour incommunicable : plus tard, ils iront jusqu'à le cacher. Mais aux pionniers de l'Art-Névrose, cette opération ne semble pas nécessaire : pour saisir les significations, il faudrait être « gens d'art », bref, concevoir la dimension de gratuité qui existe en tout langage et se passionner pour un objet qui ne sert à rien. Cela n'est possible que par une mutation radicale de la personne : l'homme qui consacrerait une part de son temps à ses intérêts et l'autre part à ce désintéressement, la lecture, selon eux, n'existe pas. Bref, ils écrivent « pour la postérité » – sans trop d'espoir : pourquoi leurs petits-neveux seraient-ils différents ? – ou pour un Dieu qui n'existe pas ou ne donne aucun signe de son existence. *Précisément pour cela,* ces antibourgeois sont, par

excellence, les chantres de la société bourgeoise : créateurs d'une beauté pure, impassible, qui jamais ne pleure et jamais ne rit, œuvre muette, inaccessible et qui se dresse par soi seule, sans lecteurs, sous le ciel vide, ils donnent à l'Idéal, cet impératif impersonnel du savoir et du profit, une dimension esthétique. La raison de leur erreur est double. D'abord, en voulant fuir l'aliénation bourgeoise, il ont dû lui opposer une autre aliénation. Mais, dans une société aliénée, toutes les aliénations, quel que soit leur niveau structurel, symbolisent entre elles. Peu importe qu'on ne puisse les réduire toutes, par analyse régressive, à l'aliénation dominante qui est conditionnée par le mode de production : il suffit qu'elles se soient produites, sous l'influence de facteurs divers et irréductibles, dans le milieu de cette aliénation première, pour qu'elles se structurent en fonction d'elle et pour qu'elles finissent – dans leur indépendance même – par en devenir l'expression, même et surtout si elles la contredisent. En outre, l'utilitarisme éthique du bourgeois louis-philippard leur a caché – comme à tous leurs contemporains – son essence véritable, qui est de justifier l'aliénation de l'homme à la Chose humaine. Ils ont cru que celui-ci se définissait par la pulsion qui le portait à chercher partout son intérêt, sans s'apercevoir que cette prétendue pulsion, fruit de l'imagination utilitariste, n'avait pas d'existence réelle et que l'intérêt bourgeois – c'est-à-dire le profit – se posait pour soi et, dans son autonomie, se manifestait comme inutile à l'homme, bref, qu'il faudrait plutôt dire que l'homme est utile au profit. Dès lors, fuyant vers l'Inhumain ce qu'ils prenaient pour l'humanité, ils choisissaient comme les bourgeois et les capables de se faire les moyens de la Chose. Et, sans aucun doute, le rapport de l'Artiste à l'œuvre produite n'est pas assimilable à celui du propriétaire et de sa propriété : *faire* n'est pas *avoir.* Au moins peut-on le comparer à celui du savant et du savoir ; l'homme de science, en effet, produit des connaissances et, s'il ne les produit pas *pour les hommes,* il les produit pour elles-mêmes, ce qui, en dernière analyse – et puisque tout savoir est pratique –, signifie : pour le profit. Ainsi, dans cette société que le profit gouverne, l'inhumanité de l'Artiste ne peut servir,

par l'intermédiaire du savoir, qu'à justifier l'Inhumanité du Propriétaire : il ancre son public dans l'opinion que la seule raison d'être de l'homme réside dans son autodestruction au profit de la Chose humaine. De fait, quand l'œuvre d'art s'isole et se pose pour soi, elle devient Chose humaine à son tour. La méprise de l'Artiste, en somme, c'est qu'il a refusé la condition humaine pour échapper à la condition bourgeoise sans se rendre compte que l'essence de la bourgeoisie à l'époque était de fonder la hiérarchie sociale sur le refus de la condition humaine.

C'est ce qui sera plus clair encore si l'on veut bien noter que, quand l'Artiste refuse le Public, il sert la classe dominante : il déclare orgueilleusement que le sens de son œuvre n'est pas communicable et, de façon générale, il nie que la communication soit possible, entre les hommes, en tant que rapport de compréhension et d'intériorité. L'œuvre d'art est pour lui, certes, une totalité, ce qui signifie qu'elle se définit *par l'intérieur* et que les liens du tout aux parties et des parties entre elles sont internes. Mais, dans la mesure où, en se produisant sous la plume de l'auteur, elle se donne *du dedans* ses limites par une intériorisation totalisante, on peut considérer qu'elle échappe à l'Artiste sans se livrer pour autant au public ; c'est du moins ce que pensent nos auteurs : l'œuvre faite se referme contre tous car son élaboration n'a été qu'un processus de reploiement sur elle-même. Le lecteur n'y entre pas, l'écrivain n'y entre plus. N'est-ce pas tout simplement donner aux ouvrages de l'esprit la structure fondamentale de la propriété privée ? Une grande différence, certes, sépare en bien des cas celle-ci de ceux-là. L'Artiste, en produisant son œuvre, s'exclut ; le propriétaire, par l'acte proprioceptif, s'enferme dans sa propriété. Encore n'est-ce entièrement vrai que dans le cas des biens immeubles. Ce qui est commun, par contre, à l'Art-Absolu et à la propriété réelle, c'est que, dans les deux cas, un acte synthétique scelle une multiplicité inorganique et qu'il l'unifie *négativement* par cet impératif : « Défense d'entrer. » Ainsi l'intériorité du bien ou de l'œuvre est la conséquence illusoire d'une réaffirmation pratique de l'universelle extériorité : ils ont un *intérieur* par la simple raison que l'Univers entier, tenu à distance, leur

reste extérieur. Encore faut-il s'entendre : l'intériorité de l'œuvre *existe,* non pas en réalité mais comme une détermination de l'imaginaire ; celle de la propriété réelle demeure une apparence dans la mesure où elle se constitue à partir de frontières arbitraires. N'importe : la non-communication, telle que la conçoit l'Artiste, consolide l'idéologie du propriétaire ; le scientisme, en effet, extrapolation d'un savoir fondé sur la Raison analytique, est incapable de donner un contenu d'intériorité à l'acte d'appropriation : en deçà et au delà de ces bornes, de ces murs, il voit le même éparpillement d'atomes, la même extériorité. Mais lorsque l'écrivain interdit la lecture de son œuvre, le bourgeois cultivé et le demi-nanti, loin de s'en effrayer, ont tôt fait d'en prendre avantage. Ils *achètent* le livre, ils l'ouvrent – puisqu'il *est à eux* –, la lecture se confond avec l'appropriation. Que l'accès de l'ouvrage soit malaisé, qu'il faille peiner pour comprendre les intentions de l'auteur, les liens des idées ou des événements et, finalement, le sens de cette marchandise si particulière, rien de mieux. Ce qu'ils ont acquis, somme toute, c'est un domaine que son ancien maître vient de quitter, qui garde la chaleur de sa vie ; tout est resté en état, les travaux effectués, le mobilier choisi, la disposition des pièces, les bibelots même trahissent ses goûts, ses dégoûts, sa personnalité tout entière : en un mot, l'œuvre d'art, *possédée,* leur fournit le modèle du contenu intérieur de la propriété. Incommunicable, certes, mais à vendre : il suffit d'en faire l'emplette pour y pénétrer ; à partir de là, l'interdiction d'y entrer n'est plus valable que pour les autres, l'acheteur s'y est installé et découvre que cette impénétrabilité a des raisons positives : c'est qu'il s'agit d'une *vraie synthèse,* d'une totalité qu'on ne peut s'assimiler que de l'intérieur. En un mot, l'intériorité, c'est l'objectivation d'un homme : ainsi l'Artiste est comparable au propriétaire et le propriétaire est lui-même un artiste puisqu'il s'objective dans une appropriation créatrice. Si la non-communication est de règle, entre les hommes, ce n'est point que la propriété privée les condamne à l'extériorité mais c'est, au contraire, que l'intériorité de chacun est si riche et si profonde qu'elle déborde de toute part ce

que le discours peut exprimer. Dans ces conditions, ce n'est point l'appropriation qui la crée – comme négation abstraite de l'extérieur – mais c'est elle, au contraire, qui justifie l'appropriation comme l'unique moyen de la réaliser. Ainsi, refusant d'être lu, l'Artiste sert les lecteurs bourgeois en justifiant leur refus de communiquer. L'avantage, pour ceux-ci, c'est que l'intériorité, telle que l'écrivain la présente par son œuvre, n'est réalisée que par l'objectivation, conçue comme sacrifice de l'homme à la chose et permanente aliénation ; l'intérieur n'existe ni dans le bien – avant qu'il soit possédé – ni dans la personne ; elle n'est que ce qui vient à la matière inorganique, dans les limites d'une détermination négative, quand la personne se pose comme le moyen inessentiel de la Chose humaine. À ce niveau l'aliénation à l'Œuvre apparaît comme un paon qui, tout en méprisant un geai, se fait son fournisseur de plumes. En effet, dans une société structurée par l'appropriation privée des moyens de travail, l'aliénation de l'homme à la Chose se réalise – à tous les niveaux et, fondamentalement, au niveau des travailleurs – par la subordination des fins humaines au Moyen absolu. De cela, l'Artiste a une intuition confuse : issu des classes moyennes, il refuse tout particulièrement, dans son être-de-classe, l'impératif inerte qui lui enjoint d'être moyen du Moyen. Sa position est donc contradictoire puisqu'il reproche à l'homme de chercher son intérêt et croit contester par là toutes les fins humaines – qui, selon lui, manifestent notre égoïsme, notre mesquinerie à courte vue, notre épais matérialisme – alors qu'il saisit en lui-même l'individu de classe comme structuré en moyen de Moyen, et que c'est à cette détermination précise qu'il tente de s'arracher. Pour son malheur, il n'a aucun des instruments qui lui permettraient de combattre le règne de la Chose en proposant de renverser les termes et de restituer à l'homme son *existence* et sa primauté absolue sur la matière inorganique, cette *souveraineté* qui caractérise, en chaque individu, la praxis et qui lui permet de définir les moyens à partir des fins choisies. Faute de pouvoir se poser lui-même comme fin – d'autres l'ont fait, à la fin du règne de Louis-Philippe, d'autres ont placé

leurs espoirs dans une révolution qui créerait une société où l'homme serait le but de l'homme, où, refusant d'être le produit de son produit, il serait enfin son propre produit ; mais ils *venaient d'ailleurs* et puis leur échec a pour longtemps bouché cette issue – l'Artiste est celui qui, à tant faire que d'être moyen, choisit d'être le moyen d'une Fin suprême – c'est-à-dire d'une Fin qui ne soit le moyen d'aucune autre. La Beauté est cette fin dans la mesure même où elle est inutile, où elle *ne sert à rien.* Elle se manifeste, selon les chevaliers du Néant, comme une exigence cruelle et gratuite qui tire sa noblesse de sa gratuité. Bref, elle ne justifie ses prétentions sur l'homme que par une négation radicale. Et double : « Je ne sers pas les hommes, ce sont eux qui me servent ; je suis une exigence que personne ne peut remplir, mes servants se crèvent à la tâche pour que naisse une œuvre, c'est-à-dire, au mieux, un bout de matière scellée où je daigne, fantôme vague, presque insaisissable, laisser tramer une image brouillée de moi-même. » Mais, précisément, cette double négation jointe à l'impersonnalité de l'exigence donne à cette fin suprême, sans lui ôter sa finalité, les caractères mêmes qui définissent le Moyen absolu. Autrement dit, si la Beauté doit son caractère téléologique à son *inutilité absolue,* le Moyen suprême – ou moyen révolté se posant pour soi – peut, à juste titre, exiger de recevoir la même dignité : servi par les hommes, inutile et peut-être nuisible à l'espèce, le Profit se manifeste, pour une société entière, sous l'aspect d'un impératif catégorique. Au delà de lui, il n'y a rien. Il garde sa structure de moyen parce qu'il apparaît, ce Protée, comme la raison d'être des objets que l'homme prétend fabriquer pour reproduire et améliorer sa vie, c'est sa faiblesse : peut-on réclamer de sacrifier au *moyen* celui par qui les fins apparaissent dans le monde ? Mais, en donnant à une fin authentique les caractères d'un moyen qui se pose pour soi, l'Artiste permet à l'idéologie bourgeoise de prendre *aussi* pour une fin le moyen qui s'isole comme pure exigence séparée. De fait, l'aliénation de l'Artiste à son œuvre, qui paie immédiatement si l'œuvre est belle, apparaît comme un symbole vivant du statut éthico-ontologique de l'homme bourgeois, c'est-à-dire de l'aliénation. Entre le

lecteur éclairé et l'auteur, à l'époque, il y a donc, malgré celui-ci, une réciprocité dont la force vient de ce qu'ils se définissent l'un et l'autre à partir d'un même contexte et qu'ils voient la vérité de l'homme dans son sacrifice à la Chose humaine.

Pourtant, quand le public « naturel » de l'Artiste s'incarne et se reconnaît dans l'œuvre, ce n'est jamais sans scandale. L'Art-névrose, sous l'Empire, est suspect, il est *tenu à l'œil* et sans cesse menacé : ce sont, bien sûr, les critiques officiels qui le dénoncent, c'est le pouvoir qui décide la répression au nom de l'idéologie optimiste que la Cour adopte pour plaire aux milieux catholiques et aussi parce qu'elle convient à une dictature de parvenus avides de se faire passer pour une aristocratie légitime. Le public *réel* proteste : il donnera la gloire à ce jeune inconnu, Flaubert, dans le moment même où le ministère public a décidé de le poursuivre et, dans une certaine mesure, pour se désolidariser de la politique culturelle du pouvoir. Pourtant – durant les vingt années de l'Empire – les bons livres s'imposent, *bien qu'ils scandalisent* et, certainement aussi, *parce qu'ils sont scandaleux*[1]. Jamais leurs lecteurs ne les acceptent sans réserves. Jamais, en tout cas, sans en être *choqués,* au sens le plus fort du mot. C'est pourtant l'art qui leur convient, les auteurs disent ce qu'on souhaite lire ; la littérature remplit sa fonction sociale : dans une société aliénée, elle a choisi d'édifier son public en lui présentant, sous les dehors d'une esthétique a-morale, une éthique de l'aliénation. Mais le public ne peut se reconnaître dans l'œuvre sans se sentir l'objet d'une troublante démystification : c'est que l'écrivain – qu'il soit romancier ou poète – est poussé par sa névrose jusqu'à la plus extrême sincérité ; du coup il révèle le secret indisable ; la haine de l'homme – qu'il partage avec ses lecteurs – ne peut fonder un humanisme. Or les capables, dans le moment où leur scientisme vise à dissoudre l'humain pour démontrer que « rien n'aura jamais lieu que le lieu », se sont donné mandat de rafistoler l'humanisme bourgeois. La contradiction, nous l'avons vu, est au sein de leur idéologie : celle-ci – dans son mouvement vrai qui est négation pure – exprime les ambitions

déçues, les amertumes, les rancœurs, l'humiliation et la peur des classes moyennes ; elle justifie par cette négation la déshumanisation du propriétaire en tant qu'il est possédé par sa possession, bref, le scientisme est avant tout un rêve masqué de génocide ; mais, sur cette misanthropie de base, l'élite s'est donné mission de justifier le règne du Capital par un humanisme qui montre l'universalité de l'homme bourgeois, sa conquête audacieuse du globe, le progrès de notre espèce – c'est-à-dire de l'industrialisation – qui l'approchera du moment où elle sera enfin maîtresse de ses destins – c'est-à-dire entièrement soumise à la Chose humaine. Les capacités ont tenté, tenteront encore de dépasser cette contradiction en définissant l'homme par l'autodestruction sacrificielle ; mais la malice est trop visible : les élites vivent dans le malaise et la mauvaise foi ce conflit permanent, proclamant que l'homme est le roi de la Nature mais sentant obscurément qu'elles ne l'ont juché sur son trône qu'après l'avoir assassiné. Les écrivains, eux aussi, vivent dans une tension extrême et sont tiraillés par des impératifs opposés ; mais leur objectif fondamental ne fait pas de doute : leur haine du genre humain se montre à découvert et l'Art-Absolu, irréalisation totale de l'Être, se fonde sur la *négation radicale* du cosmos et de tous les hommes qu'il contient. Sans doute s'agit-il d'une opération imaginaire puisqu'il est, par définition, impossible de l'effectuer. Mais cela ne les gêne guère : le passage à l'imaginaire est *par lui-même* cette destruction. Du reste, la destruction du monde, fût-elle effective, ne leur suffirait pas : il faut que ce soit une *destruction continuée* ; ils présenteront le monde des hommes dans son infinie richesse sensible ; à l'inverse des élites praticiennes, qui réduisent – par nécessité – les relations qualitatives à des rapports de quantité, c'est le grouillement de la vie qu'ils cherchent à rendre dans son irréductible diversité, bref, en tant qu'il est vécu comme non mesurable ; mais l'Art, ils ne s'en cachent point, c'est un regard mort qui frappe au cœur toute cette agitation multicolore et tente d'en dévoiler allusivement le creux néant. Cet univers – ou plutôt ce modèle resserré du macrocosme – qui demeure en suspens, dans leurs œuvres, ils

s'arrangent pour nous suggérer qu'il est *déjà* aboli, et pour toujours, comme l'Antiquité, si pleinement belle parce que tous les témoins en sont disparus et qu'elle est, en pleine vie, doublement morte. La Beauté, c'est la Mort, voilà le lieu commun des nouveaux écrivains. Pour nier radicalement et fondamentalement ce qu'ils semblent affirmer, tout leur est bon, et, particulièrement, le procédé qui consiste à présenter le vécu en tant que tel – c'est-à-dire en tant que multiplicité non mesurable de relations internes – comme *pure apparence* dont le non-être serait la vérité. Et ce non-être, à leur gré, se rapprochera du Néant métaphysique que l'on croit découvrir, à l'époque, au fond des philosophies et des religions de l'Extrême-Orient – à travers une lecture hâtive des *Oupanichad* et du *Rig-Véda* récemment traduits et fort à la mode – mais tout aussi bien de ce très occidental mécanisme qui est à la base de l'idéologie scientiste.

Pour mieux dire, l'une et l'autre conceptions coexistent dans une indistinction intentionnellement maintenue : peu importe, en effet, que l'illusion de vivre soit une détermination ontologique, comme la *Maya* – dont on croit alors, un peu trop vite, que c'est une écharpe chatoyante mais sans consistance, un simple rêve du Vide – ou qu'elle soit, en permanence, le résultat d'une évaluation fausse. Dans le premier cas, en effet, le Vide est, fondamentalement, l'absence ou la carence d'un Être *défini,* c'est-à-dire de ce Dieu personnel qui se caractérise par sa toute-puissance et sa parfaite bonté, autrement dit, dont la détermination ontologique est l'identité en lui de l'Être et du Devoir-Être. Et, dans le second, il apparaît d'abord que l'erreur vient seulement de ceci que la Valeur – base de toute éthique et qui ne se dévoile qu'à l'existence en intériorité – est un pur faux semblant puisque la vérité du vécu – simple épiphénomène – est l'extériorité mécaniste ; ainsi, l'on pourrait croire que le Néant n'est, ici, que relatif puisqu'on retombe, en abandonnant tout espoir de se gouverner par la représentation de la loi, sur *l'être pur,* rebelle à toute évaluation, bref, sur la pulvérulence moléculaire en tant qu'elle apparaît comme la meilleure approche

du *fait ;* mais, en réalité, la réduction du cosmos à l'infini mécaniste entraîne, au niveau de la vérité, la disparition d'un être qui se dénonce lui-même comme pure illusion et qui n'est autre que la *personne humaine* telle qu'elle se rêvait, unité éthique et pratico-théorique de l'entreprise de vivre. Et c'est l'*impossibilité de l'homme* qui qualifie négativement le cosmos du mécanisme et le fait apparaître sinon comme pur néant du moins comme privation : l'être pur ou dispersion moléculaire – se donnant, à travers la désillusion de l'*homo sapiens,* pour la détermination ontologique la plus pauvre, par conséquent la plus voisine du Néant.

Ce que le public éclairé découvre à l'évidence, c'est que les Artistes sont fort loin de refuser le scientisme ou d'opposer le monde vécu – celui de la connaissance du premier genre –, qui est leur domaine, au cosmos du conceptualisme mécaniste. Tout au contraire, s'ils peignent l'homme et la vie c'est pour les dénoncer comme des illusions au nom de la sagesse des « brahmes » et de la science contemporaine. Le but est manifeste : c'est l'autodestruction. Le lecteur se retrouve chez lui ; il reconnaît dans les poèmes et les romans des nouveaux auteurs un hommage secret à son idéologie : il sait qu'on lui peint, au nom de ses propres principes, sa vie vécue comme une mystification et que l'Artiste, en prenant le taureau par les cornes et en s'attaquant à l'homme concret, contribue à la dissolution générale de l'espèce : il ne fait point de l'homme, certes, un être extérieur à lui-même et qu'on doit conditionner en extériorité – ce n'est point son affaire ; mais, l'abordant au plus profond de sa vie intérieure, il dévoile qu'elle est *dans son intériorité même* un pitoyable mensonge. Il s'arrête là ; qu'importe ? Il ouvre le chemin à d'autres horribles travailleurs qui termineront le *job* en chassant l'homme de soi par une atomisation systématique. L'écrivain, abordant la réalité concrète, se contente de la restituer comme détermination du discours et d'y tracer des repères, indications d'opérations futures pour l'anthropologue à venir. On ne lira nulle part dans son œuvre que l'action n'est qu'un rêve de la matière et qu'elle est, même quand elle se croit

humaine, démentie par le statut ontologique qui assimile universellement l'être à l'extériorité. Mais ce qu'on y lit fort bien, par contre, c'est que toute entreprise humaine est vouée à l'échec. En d'autres termes, l'action, en tant qu'elle nécessite la dimension d'intériorité – qui ne peut être qu'onirique –, comporte en elle-même sa négation radicale. Plus le rêve humain – tel qu'on nous le montre dans l'œuvre – tente de s'affirmer comme générosité efficace, plus sûrement et plus rapidement il sera démenti : il s'achèvera par la ruine, le désespoir, la mort ; plus l'homme, au contraire, se laisse absorber par l'épaisse matérialité inorganique qui est sa vérité, plus il se laisse gouverner, du dehors, par des lois inflexibles, bref, plus il approche de la Chose humaine, plus il a de chances d'échapper au malheur : pour être heureux, il faut être sot et borné, la bêtise est pure jouissance de l'extériorité. *Bêtise* : « être la matière », coïncider avec elle au point de ne jamais rêver. *Contemplation de survol* : n'être rien, échapper à la condition d'objet en s'éveillant de ce cauchemar inutile, la subjectivité, pour se faire conscience réflexive du Savoir ou impassible intuition de la Beauté, c'est-à-dire du rêve lui-même saisi comme irréalisable : il n'y a que ces deux issues. Descendre *au-dessous,* planer *au-dessus.* Entre les deux positions extrêmes, il y a ce « rêve d'enfer », l'homme, humain, trop humain, qui se dénonce lui-même comme créature onirique par son malheur irrémédiable et par sa méchanceté, conséquences immédiates et permanentes de sa détermination fondamentale, l'échec – c'est-à-dire la vaine ambition de ce non-être qui veut se donner la consistance de l'être. Et *qui* rêve l'homme ? Personne : comme diraient aujourd'hui nos habiles, le cauchemar humain est un discours sans sujet, du sens advient à l'homme et l'impersonnalise sur la base d'une fausse personnalisation. La souffrance humaine n'a pas d'autre origine : le contenu du rêve le dénonce comme un rêve, l'échec perpétuel des entreprises rêvées les dévoile dans leur onirisme démentiel ; pourtant le dormeur – faute d'exister pour de vrai – n'arrive pas à se réveiller ou, si l'on préfère, chaque désastre est un réveil mais un réveil *dans un autre rêve* comme il advient souvent, chez nous tous, au cours d'un

sommeil agité lorsqu'on se dit « je rêve » pour se défendre contre des périls, contre une angoisse insupportable et que cette lucidité reste enchaînée, que l'imagerie la recouvre et qu'elle s'engloutit sans nous avoir délivrés, ayant tout au plus dévié, légèrement, le cours de la fantasmagorie.

En tout cela, les capables, lisant, croient reconnaître un appel à la science, la réclamation prophétique d'une anthropologie et de l'*human engineering* qui, sans réveiller le dormeur, le conditionnera du dehors pour lui donner de beaux rêves ou, tout simplement, un sommeil ténébreux. Mais, dans le même instant, ils découvrent l'invention subversive de l'Artiste et comprennent sans mots, dans un éclair aveuglant, que c'est aussi *la leur* : si l'homme est ce mauvais cauchemar, il ne peut y avoir d'idéologie plus absurde que l'humanisme. Et, quand on définirait l'espèce par sa rage autodestructrice, il serait impossible d'assimiler celle-ci à un sacrifice et d'y mettre la grandeur et le mérite qui justifieraient même négativement la philanthropie. Le sacrifice est *don.* Mais si l'objet humain n'est que cette illusion douloureuse, s'il est haïssable et malheureux, la démarche qui s'impose est de l'abolir au plus vite ; cette purge n'est qu'une opération de police et, quand les hommes eux-mêmes la réclameraient et se feraient les exécuteurs de la sentence qu'ils ont portée sur eux, ils n'en seraient pas meilleurs pour cela : en débarrassant l'Univers d'une espèce monstrueuse, ils se seraient à jamais délivrés de leurs misères. De fait, le dolorisme qu'affichent la plupart de ces Artistes n'apparaît pas tant comme un mérite que comme un commencement de rachat : ils tentent d'effacer la souillure de vivre en se punissant, ce n'est qu'une négation de négation – ce qui, comme on sait, ne correspond pas toujours à une affirmation ; la souffrance du dolorisme n'est pas de même nature que le malheur immédiat qui est le lot de notre espèce : réflexive, elle naît chez eux de l'horreur que leur inspire la condition humaine telle qu'ils la vivent ou la voient vivre par les autres, c'est la honte permanente d'être trop humains, c'est la visée *à vide,* par cette honte même, d'une Inhumanité radieuse et minérale qu'ils ne devinent, la plupart du temps, que

comme l'envers non déterminé de leur insatisfaction et à laquelle ils affleurent, dans le meilleur des cas, quand ils produisent en eux cette Impassibilité qui leur permet de survoler leur individualité d'homme. Le dolorisme, en effet, loin de s'opposer à cette superbe absence, apparaît comme la pratique qui permet d'y atteindre : le mépris douloureux que chacun a pour soi-même en tant qu'il se retrouve chez l'Autre – et pour l'Autre en tant qu'il le retrouve en soi – détache des passions irréfléchies et, plus généralement, de tout le *pathos* humain en tant qu'il est subi ; ainsi son terme ne peut être qu'une ataraxie divine où il disparaîtra. Reste que nul ne peut se délivrer entièrement de soi ni des autres : ainsi le chevalier du Néant reste en suspens, entre l'amère humiliation d'être homme et l'implacable anorexie de la conscience de survol, montant et descendant comme un ludion de l'un à l'autre, incapable de prendre tout à fait le « point de vue de Sirius » sur ses semblables – ce qui l'inclinerait à la sérénité, donc à dépouiller entièrement son dolorisme de misanthropie ; il faut même aller plus loin et rappeler – ce qui échappe aux lecteurs, nous verrons bientôt pourquoi – que l'impassible survol est un *rôle,* autrement dit l'irréalisation de l'écrivain en Artiste ; or, comme le dépassement imaginaire d'une situation conflictuelle ne change rien aux termes du conflit ni à la tension qui les oppose, bref, comme ce rêve de dépassement est entièrement *constitué*[2] par ce qu'il prétend dépasser, l'Impassibilité, même quand l'auteur croit s'y être haussé, pue la haine ; mieux, dans l'instant même où, pur regard transparent à soi, il croit contempler l'Univers avec l'impartialité rigoureuse de celui qui n'est plus dans le coup, l'Impassibilité *est* la haine de l'homme, rien d'autre : la haine lui donne sa consistance et son vrai but. Ce qui prend les dehors de l'indifférence est un mépris glacé ; la contemplation n'est pas la calme inspiration du cosmos survolé, le dénombrement des *faits* et de leurs relations spatio-temporelles, pas davantage la compréhension désintéressée des comportements humains par leurs causes et leurs fins : elle assiste avec un plaisir aigre – mais passé sous silence – à l'*avilissement* de notre espèce. Quand l'Artiste découvre nos illusions, ce n'est

point – au contraire du moine bouddhiste – pour nous en délivrer, c'est pour se réjouir d'éventer les pièges et de nous y voir tomber. Si haut qu'il se soit élevé, il ne se lasse pas de contempler notre bassesse. Pour comprendre les traits singuliers de cette génération – et ce qui l'opposera, après 70, aux jeunes idéalistes qui veulent remettre en selle un optimisme humaniste –, qu'on imagine Sully Prudhomme, rentrant chez lui, égaré de stupeur, après une visite à Flaubert et notant, avec plus de terreur encore que d'indignation, cette phrase dite devant lui par son aîné : « Quand on me rapporte une bassesse ou une coquinerie, cela me fait autant de plaisir que si l'on me donnait de l'argent. » Bref, quand les chevaliers du Néant prétendent refuser toute norme qui ne serait pas celle du Beau, ils mentent : leur entreprise est toute *morale* ; un puritanisme noir et sadique les exalte, ils gardent les impératifs de l'éthique dans la mesure où ceux-ci leur permettent de jeter leurs congénères en enfer ; ils les refusent au contraire dans la mesure où, fondée sur un « Tu dois donc tu peux », la loi morale pourrait contenir en elle des raisons d'espérer, rendrait à l'homme sa réalité d'agent, lui permettrait même de postuler l'existence d'un indémontrable transcendant qui lui aurait donné, du même coup, les ordres et le moyen de les exécuter. Le meilleur tour qu'ils lui puissent jouer, c'est, nous l'avons vu, *dans tous les domaines,* de l'obliger à se condamner sans merci pour avoir enfreint des règles éthiques qu'il n'avait pas les moyens d'observer. « Tu dois donc tu ne peux pas », telle est la clé de voûte de cette morale satanique dont l'intention explicite est de désespérer. Et cela découle, à les en croire, de la texture onirique de notre existence, ce faux semblant : tout revient à ceci, en effet, que l'homme, extérieur à soi, n'est rien d'autre en son être qu'un inerte système matériel et que son essence onirique, par l'unité synthétique et les relations d'intériorité qu'elle lui confère, le définit *en rêve* par l'activité. Ainsi cet être passif et mû du dehors par les forces étrangères, en tant qu'il est induit irrésistiblement à prendre cette fausse conscience de lui-même, ne peut éviter de se juger comme s'il était par nature un agent. Telle est l'origine de sa damnation et de la joyeuse plaisanterie

dont nos Artistes rient entre eux : ce système mécanique ne peut, en vérité, être ni bas ni vil ; pourtant on est fondé, *avec son propre accord,* à le taxer de bassesse et de vilenie, ce qui signifie qu'il s'est – quand il fallait, agent pratique, qu'il *se composât* – abandonné à la décomposition qui est son statut véritable. Et, comme l'activité est, tout à la fois, son essence et un mirage, il ne peut que décevoir sans cesse, que *se* décevoir. Voici le moment d'apporter le calme à cette créature tourmentée : il faut l'amener par l'ascèse à cette *passivité consentie* qui n'est autre, en fait, que l'Impassibilité de l'Artiste. Celui-ci, en effet, *assiste* en spectateur au déroulement d'une histoire qui ne le concerne pas mais qui lui impose l'ordre de ses séquences ; mais cette inertie consciente de soi devient l'unité active de la dispersion de passivité. À ce niveau, il pourrait se vanter d'être *passivité active* mais le fondement de sa psychologie ne le lui permet pas ; ainsi doit-il s'avouer plus ou moins secrètement que l'Impassibilité ne peut être que représentée[3]. Or il n'en est pas question : l'écrivain, en effet, n'écrit de l'homme que pour ajouter au malheur humain ; il ne le démystifie qu'à moitié puisqu'il lui montre ses tourments et d'une certaine manière les justifie en refusant de les expliquer par leurs causes, il ne lui dit point : tu n'es ni sublime ni bas, puisque ces mots n'ont pas de sens quand on les applique à un système mécanique – mais, tout au contraire : tu veux t'élever au sublime et, voué par principe à l'échec, tu te retrouveras sans cesse dans l'ignoble. La littérature, quand elle se pose pour soi comme un Absolu, n'est pas seulement inutile au genre humain : elle est intentionnellement et fondamentalement nuisible ; Négation fondamentale, le lecteur capable s'en aperçoit trop tard, elle feint de bondir au secours du scientisme mais c'est pour en dégager l'ab-humanisme[4] de base : c'est qu'elle a sa source, elle-même, dans un antihumanisme de ressentiment ; ces jeunes bourgeois veulent obtenir la mort de l'Homme en tuant leurs frères parce que – entre autres motifs – ceux-ci ont, en balayant les restes d'une théocratie déjà mangée aux mites, produit l'irréversible mort de Dieu. Subjugués par la Raison analytique, au point d'accepter le scientisme et de voir dans le mécanisme la

Vérité absolue, ils ont hérité de leurs aînés, les romantiques, un amour honteux et vite aigri pour la pensée irrationnelle et l'impossible organicisme ; ainsi sont-ils la proie de deux idéologies contradictoires et mettent-ils tout leur zèle à renchérir sur leur contradiction jusqu'à faire dévorer l'une par l'autre sans merci, sans le moindre espoir que l'une l'emporte sur l'autre et, tout au contraire, dans l'intention avouée que ce combat douteux se perpétue à l'infini et, s'étendant à tous les cœurs, fasse partager à l'humanité entière l'horreur qu'ils ont d'eux-mêmes : le but de l'entreprise littéraire est de réduire le lecteur au désespoir en l'infectant de ce scientisme romantique dont la permanente instabilité ne lui laissera pas de repos ; ne pas éveiller le dormeur mais renchérir sur son cauchemar en lui donnant cette unité fausse – pôle de tout imaginaire –, la Beauté. Car celle-ci, comme archétype irréalisable de toute synthèse et, conséquemment, comme principe synthétique ou catégorie suprême de l'imagination, n'est autre, à leurs yeux, que l'organicisme irrationnel des romantiques et la vaine tentative de définir l'homme par l'unification pratique du multiple, en tant que cette praxis, dénoncée par l'atomisme, est remontée au ciel et ne se manifeste plus que comme la règle *a priori* de l'image, n'étant elle-même accessible qu'à l'imagination. Le public, scandalisé, découvre la Beauté comme *nuisance* ; en mettant l'homme à la roue, en le contraignant à tourner sans cesse entre deux herméneutiques du vécu dont aucune ne se livre immédiatement et dont chacune naît de la mort de l'autre, l'Artiste mange le morceau : dans une société bourgeoise, quand les relations humaines se fondent sur la haine, l'humanisme, stratagème de la misanthropie, ne peut être qu'une arme de la haine et n'a d'autre but que de parachever l'autodomestication de l'homme ou sa soumission à la Chose humaine en exaspérant son désespoir tout en le privant de toute efficace par cet optimisme menteur qui redouble nos maux et nous contraint de les accepter, l'humanisme du sacrifice et du mérite. Ainsi l'Art-Névrose est *vrai* : ce n'est point le monde qu'il dévoile, ni la société telle qu'elle s'est constituée à partir de ses infrastructures, encore moins la

« psychologie » de l'homme éternel – d'abord parce que cet homme transhistorique n'existe pas, ensuite parce que l'Artiste s'est ôté les moyens de comprendre son contemporain, par la postulation double de deux principes contradictoires et pareillement erronés, le mécanisme et l'organicisme ; ce qu'il dénonce en toute clarté – sans en comprendre les origines et, conséquemment, sans y voir une relation *transitoire* entre les individus sociaux –, c'est la haine de l'homme pour l'homme à tous les niveaux de la société. Il la dénonce en l'assumant, en en faisant la Raison de son Art, en invitant le public à la partager, c'est-à-dire à la découvrir en soi comme le principe directeur de sa sensibilité, comme son projet fondamental : il lui découvre l'homme de la haine, c'est-à-dire à la fois celui dont la haine de l'homme est la pulsion profonde et celui dont les conduites et les motivations sont éclairées par le soleil de la haine. Sur ce dernier point, il faut apporter une précision : chez les très grands écrivains de l'époque, chez Flaubert, par exemple, il y a des intuitions profondes, une admirable compréhension de certaines conduites et de certaines attitudes ; mais la haine, le mépris, le ressentiment les déforment insensiblement sinon dans leur contenu brut du moins dans leur *sens* (nous y reviendrons quand nous tenterons de « lire » *Madame Bovary*). Ou, si l'on préfère, elles ne sont tout à fait valables que lorsqu'elles s'appliquent au cas, toujours possible, de l'homme *haineux-hai.* Mais leur vérité, justement, vient non pas de ce que l'homme universel est un loup pour l'homme – il n'est ni cela ni le contraire puisqu'il n'est pas – mais de ce que la société, sous l'Empire, apparaît comme un circuit de haine. Il s'agit d'un fait *national* et historique : la lutte des classes est âpre, en Angleterre, mais c'est avant tout une praxis, elle engendre l'animosité réciproque mais n'y trouve pas son ressort fondamental. Si Marx, pendant une assez longue période, pense que la Révolution sociale commencera en France, pays industriellement moins avancé, c'est qu'il y a entre les classes dirigeantes et les classes travailleuses des *cadavres* ; pendant plus d'un demi-siècle, les massacres de Juin donneront à la lutte des classes son caractère fondamental de « guerre civile permanente ». La haine

existe, redoublée par la peur : elle monte de l'ouvrier au patron qui, objet de haine, intériorise en haine de soi l'horreur qu'il inspire aux autres ; elle descend de celui-ci à celui-là qu'il veut infecter en retour d'une haine dirigée contre lui-même ; entre l'un et l'autre, les classes médiatrices, terrifiées par les émeutes populaires, ressentant encore, dans l'aigreur et l'amertume, la mystification dont elles ont été victimes quand la classe dominante a donné le pouvoir politique aux militaires, intériorisent la haine tournante, la dirigent à la fois contre elles-mêmes, pour leur échec de 48, et contre les classes d'en haut et d'en bas qui se sont conjurées pour transformer la victoire en désastre. En ce sens une œuvre de haine – c'est-à-dire qui prend la haine pour point de vue – *dit la vérité de l'époque* à un certain niveau superstructurel ; bien sûr, cette vérité est aussi une erreur : elle reste incomplète faute d'être *devenue,* c'est-à-dire engendrée à partir du mode et des relations de production ; sa profondeur existe mais ce n'est pas la « profondeur du monde », tout juste celle, bien superficielle encore, de cette variable dépendante qu'on nomme alors le cœur humain. Reste que, sans l'Art-Névrose, elle eût été vécue sous un voile et jamais produite en pleine lumière. Dialectiquement – c'est-à-dire du point de vue de la totalisation historique – l'interprétation des conduites humaines par la bassesse seule n'est jamais exhaustive : d'abord il faut se demander – ce que n'ont garde de faire les chevaliers du Néant – d'où vient que nous puissions même *concevoir* l'idée de bassesse sinon à partir d'une praxis qui, précisément, en tant que productrice de notions et de valeurs est le contraire d'un rêve ; à partir de là, on est obligé de convenir que, dans toute situation historique et concrète, chaque comportement exige simultanément d'être interprété par le haut et par le bas, à condition que haut et bas soient eux-mêmes définis en fonction de la société envisagée, de ses structures, des luttes de classes qui s'y produisent. Du coup, quiconque utilise, pour qualifier une action, des valeurs uniquement négatives, se définit lui-même comme un homme de ressentiment qui s'oblige, au nom de la loi du cœur, à se retrancher idéalement de la communauté ou qui se trouve contraint d'affirmer,

jusque dans son propre cœur, la prédominance de l'ignoble. Mais, dans le cas singulier de la société française sous l'Empire, l'Artiste misanthrope, en privilégiant les motivations les plus basses, ne fait que dire le Vrai : non pas sur ce que sont les hommes mais sur ce qu'ils pensent qu'ils sont à l'époque et, du coup, sur ce qu'ils se font être ; il va de soi, en effet, que les conduites, dans le milieu hypertendu de la haine, sous le regard haineux qui les épie chez les autres et par la permission que chacun se donne de répondre à la haine par la haine, à la violence par une contre-violence, seront en elles-mêmes profondément altérées. Chacun intériorise le jugement des autres – qui le condamne – et, par défi, par dégoût de leur soi-disant hypocrisie, refuse toute circonstance atténuante, se veut criminel, pousse à l'extrême une forfanterie de vice née de la haine et qui devient bientôt une des motivations de ses actes. La haine se glisse partout : il n'est pas jusqu'au plaisir que les riches prennent à leur luxe – en nette croissance – qui ne comporte une composante de détestation : ils en jouissent contre les pauvres, contre l'ouvrier à « la balle envieuse ». Tout cela, on s'en doute, reste masqué : il y a le christianisme, l'optimisme éclectique de la dictature militaire ; il y a surtout, pour les capables et les bourgeois, l'humanisme scientiste, ce beau truquage, cette fausse conscience qu'ils prennent d'eux-mêmes. Mais, s'ils viennent à lire l'ouvrage d'un Artiste, à peine ont-ils achevé les premiers chapitres, le voile est déchiré ; ils se retrouvent en pays de connaissance : les praticiens et les savants ne vont pas s'incarner, bien sûr, en Germinie Lacerteux, cette bonniche au sexe trop impérieux, et pas davantage en Sœur Philomène (leurs femmes – nous verrons pourquoi – se reconnaissent plus volontiers dans M^me^ Bovary qui porte à son mari une haine exemplaire). Le *personnage impersonnel,* invisible, omniprésent, jamais nommé auquel ils s'identifient spontanément, c'est l'auteur : cet homme « de chez eux », fils ou frère d'un capable qui, sans ce hasard – le don, le talent – qu'ils attribuent à quelque accident prénatal, fût devenu, lui aussi, une capacité. Impassible, désintéressé, austère, ce surhomme reflète aux lecteurs leur image ; sa sobriété, la discrétion

dont il fait preuve en refusant de parler de soi leur paraissent la distinction transposée dans l'écriture et d'autant plus sensible qu'il raconte souvent, sans colère ni bienveillance, des histoires banales d'êtres frustes aux appétits grossiers ; la nature étouffée sous le poids du style, voilà qui repose des vulgarités de Musset et de ses confessions d'ivrogne. Mais, à l'instant qu'ils prennent le point de vue de l'auteur et contemplent le monde à travers son regard mort – si semblable au leur –, ils ont, scandale et délices, la stupeur de découvrir qu'il a emprunté leurs vertus pour les mettre ostensiblement au service du Mal, de la Mort, du Non-Être. Quelquefois le scandale n'est pas délicieux et le livre vole à travers la pièce. Mais, la plupart du temps, l'élite éclairée adopte les Artistes parce que ce sont ses frères d'ombre. Ses frères d'ombre ou sa vérité mise à nu ? Ils ne se contentent pas de peindre l'homme, ils l'assassinent. Doucement, cruellement, en dénonçant ses mensonges, ses truquages, ses fuites, ses ignobles besoins, sa méchanceté, son égoïsme. N'est-ce pas ce qu'elle a fait elle-même, en mettant au point le scientisme ? Et, certes, elles ne sont point aimables, ces bêtes prises au piège de l'humanité. Mais l'élite éprouve un contentement secret quand l'Artiste la met en possession de sa haine en l'invitant à actualiser le génocide honteux qui est à la base de son humanisme. Plus exactement, le lecteur se plaît à faire lui-même ce génocide, avec la complicité de l'Artiste, par la seule entreprise de lire qui, accolant les mots aux mots, éclairant le passé par l'avenir et transformant peu à peu l'avenir en passé, reconstitue cette synthèse imaginaire, l'œuvre, et fait surgir du Néant cet homme *haineux-haï-héautontimoroumenos,* qui est l'*anthropos* tel que seul l'Art a l'audace de le manifester, pour l'amener doucement, par la main, « comme un mauvais ange », à s'infliger de croissantes douleurs et à se supprimer – d'une manière ou d'une autre – au milieu d'atroces souffrances. Dirons-nous même que le lecteur est *complice* ? N'est-il pas le criminel lui-même ? Peut-il déclarer que l'Artiste l'a induit en tentation ? Ou que ce regard vitreux qui *constitue,* à travers la lecture, le monde parfait de la haine s'est glissé en son propre regard et que, par cette présence en lui de l'*Autre,* il a

les mêmes excuses qu'un « possédé » ? Oui et non. C'est cette ambiguïté qui fait pour lui le charme de la lecture. Il est bien vrai que l'Art, au fond de l'œuvre, est une attente, que l'auteur a travaillé le pratico-inerte de façon que des *sens* exigent d'être réveillés par les yeux du lecteur, que *le* sens général (extermination de tous par un suicide homicide dont *Samson* reste symboliquement l'inventeur) *sollicite* – comme un silence au-delà des mots – d'être restauré par le dépassement totalisant de l'œuvre. De ce point de vue, très rassurant, les lecteurs déclinent toute responsabilité : on ne tue pas un possédé, on l'exorcise. Ils ont été happés par le rêve d'un autre et contraints de le faire à sa place de bout en bout. L'exorcisme, c'est tout simplement le réveil, ce moment où, la lecture terminée, l'ouvrage tout entier devient passé-dépassé des lecteurs et, en tant que tel, s'intègre à leur *être-en-soi.* Mais d'un autre point de vue, contraints ou non, il est vrai qu'ils l'ont *fait, ce* rêve, au sens littéral, c'est-à-dire *pratique* du terme, et que sans eux, il n'était rien – sinon d'inertes incisions dans la matière. Surtout, ils l'ont *fait* parce qu'ils ne l'ont jamais *subi.* Ou, si l'on préfère, parce que l'envoûtement onirique, quand il est le but de la lecture, ne s'obtient et ne se maintient que par des *opérations* incessantes du lecteur, qui, loin de se borner à un simple décodage, tente de prévoir à l'intérieur de la fiction, et constitue, pour chaque personnage et pour tous, un avenir en *inventant* les intentions futures de l'auteur, c'est-à-dire en transformant à la limite le lecteur en auteur, non plus par *possession* mais, tout au contraire, par un libre dépassement du donné – qui est ici la matérialité et la finitude superficielle de l'œuvre comme simple détermination de la lecture. De ce point de vue, à quelque époque que se situe le livre, il n'est pas douteux que l'écrivain, tout grand qu'il soit – je dirai même : plus grand il est –, doit, ayant marqué quelques exigences de surface, nous abandonner tôt ou tard – souvent dès la première ligne – et nous laisser faire seuls le travail. L'œuvre est exigence ; elle s'approfondira si elle nous reflète comme ses exigences sur nous nos exigences sur elles, c'est-à-dire si elle les supporte, si le *donné* a été travaillé de telle sorte qu'il puisse être librement *créé* par la lecture. Et la pluralité des

lectures – en tant qu'elle doit toujours être possible – ne naît point d'une indétermination de l'œuvre mais, tout au contraire, d'un libre dépassement de la nécessité par la dualité des créateurs, l'un *préparant* le travail de l'autre, l'autre dépassant cette préparation – considérée comme le champ actuel de ses possibles – vers un produit-à-venir. Car la lecture est – entre beaucoup d'autres choses – l'image ludique du travail quand il s'agit, bien sûr, d'une œuvre *poétique* (au sens originel du terme). Ainsi les capables, sous le Second Empire, sont, en un sens, les victimes d'une fascination préméditée et, dans cette mesure, l'auteur les *possède* comme un démon ; mais, en un autre, ils *inventent* librement la misanthropie et le génocide qui en découle parce que ces « Idées » ne peuvent être écrites mais seulement pressenties comme le sens du vécu. Par cette raison, nos capables sont aussi criminels que les chevaliers du Néant : ils inventent et assument le pessimisme de ceux-ci ; mieux : ils y *reconnaissent* leur propre pessimisme, donc ils ont eu, dès qu'ils ont pressenti les objectifs de *cette* entreprise littéraire, l'intention formelle de le démasquer. Le lecteur se fait ouvertement et librement l'*homme de la haine* – c'est-à-dire qu'il se change en lui-même – parce que celui-ci, à l'époque, est le seul qui puisse lire l'œuvre de haine et la comprendre : il se fait tel dans la joie et la terreur *pour pouvoir* constituer son prochain en *homme-haineux-haï* et se donner ainsi toutes les raisons de l'assassiner. Il faisait le Mal, peureusement, en lui donnant l'apparence du Bien ou, à la rigueur, en le définissant comme moindre Mal ou comme l'unique voie d'accès vers le Bien ; lisant, il se donne les délices anxieuses de faire le Mal pour le Mal.

Mieux : il reconnaît implicitement que l'opération littéraire a, sur un autre plan, les objectifs mêmes du scientisme et que, par là même, elle l'achève et le justifie ; la démarche essentielle de celui-ci, en effet, c'était de réduire l'homme à la radicale extériorité ; mais, en attendant l'avènement des sciences humaines, les capables perdaient le plaisir haineux d'exercer sur ce monstre une destruction continuée : ils l'avaient désagrégé une fois pour toutes, dans l'abstrait, et

n'avaient laissé de lui qu'un ensemble de corpuscules dont la danse était régie par les lois de la mécanique newtonienne. Cette négation de principe privait leur haine de son objet, délivrait d'eux leur souffre-douleur, sur lequel il n'y avait plus rien à dire, avant que des savants qualifiés établissent les conditions physico-chimiques de son comportement. Ce qu'ils n'avaient su inventer, en effet, pour prolonger cet assassinat, c'était de torturer l'être qu'ils venaient d'atomiser, par le mirage de l'intériorité. Il aurait fallu, en effet, se tenir en même temps dans le monde confus de la *doxa,* ni vrai ni faux, plein d'embûches et d'embrouilles, et dans l'ossuaire, si net, si propre, des certitudes scientistes. C'est-à-dire : opposer continuellement le vécu et la qualité, comme illusions, au concept et à la quantité. Or, ce qu'ils n'avaient pu faire, ils le réalisent, à présent, par la médiation de l'écrivain ; celui-ci, à l'époque, pourrait se définir, poète ou romancier, par cette fonction culturelle : il s'est fait le gardien de la *doxa* en connaissance de cause. Précisément parce qu'il voit dans le vécu un monde d'apparences sans vérité et de « conséquences sans prémisses », il s'en arrache et, le considérant de haut, il veut montrer son inconsistance, ses contradictions, ses mensonges, son non-être dévoilé dans la disparition glissante et continuée de tout, sans jamais en *faire voir* l'envers mécaniste ni cesser de le suggérer. Les capables, qui ont perdu depuis longtemps l'habitude d'arrêter leur esprit sur ce qu'ils prennent pour une fantasmagorie de la sensibilité et dont le regard transperce coutumièrement la qualité pour découvrir son au-delà conceptuel qui est sa mensurabilité, se trouvent ramenés par l'Art à prendre conscience de leur propre existence charnelle ; ils retrouvent la négligeable banalité quotidienne, les trivialités de la vie, l'irréductible couleur d'un feuillage en automne, leur histoire, surtout, individuelle et collective, dans son insupportable mesquinerie, et les autres, leur « mauvaise odeur », ce destin d'échec qui échoit dès la naissance à tous les fils de l'Homme et qu'ils ont découvert pendant les « journées de dupes », en Février 48. Tout ce qu'ils avaient voulu oublier et tout ce qu'ils n'avaient jamais jugé digne de leur attention naît ou ressuscite sous leurs yeux :

fleurs vénéneuses, fleurs du Mal. Ils s'y intéressent, à présent : tant qu'elles se présentaient comme données immédiates, épanouissements bruts, existences vaguelettes et sans visa, ils savaient s'en abstraire ; c'était le relatif qui, derrière sa singularité, laisse deviner puis saisir l'Absolu, l'universalité de la loi ; aujourd'hui, on les leur livre, repeintes, resserrées, mêlant à leur parfum sauvage l'odeur sulfureuse de l'antiphysis : leur contingence naturelle a fait place à une curieuse nécessité qui n'est point celle des sciences exactes ; élaborées, elles prennent à leurs yeux la valeur et la dignité d'un produit fini. Plus platement qu'André Gide, un antiquaire nommé Ravier, porte-parole de Montherlant, dira cent ans plus tard : « Je n'aime pas les hommes, j'aime ce qu'ils font. » Ce blason discret de toutes les aliénations, les lecteurs de l'Art-Névrose pourraient tous le revendiquer : dès que le *vécu* devient matière ouvrée, dès qu'il se donne pour le résultat d'un travail de spécialistes, dès que, sans cesser de faire la trame incertaine de leurs existences, il est reconstitué synthétiquement et présenté à distance par les techniciens qui l'ont traité, il devient lui-même un absolu, il s'impose. La lecture devient l'hommage d'une technique à une autre ; les praticiens du savoir jugent bon, pendant qu'ils s'occupent à dissoudre l'immédiat, que d'autres travailleurs se donnent pour tâche, au contraire, d'en extraire l'essence et de la préserver dans toute son opaque irréductibilité ; ainsi la Nature elle-même *en tant que Nature* devient *antiphysis.* Surtout, par cette fausse intériorité que lui donne l'Artiste, elle se retourne contre soi et, au lieu de se disperser dans l'extériorité calme d'un perpétuel présent, elle se dévore elle-même douloureusement. Le résultat, c'est que le lecteur, ramené en Enfer – cet Enfer entrevu quand « la société a tremblé sur ses bases » –, redécouvre, derrière son abstrait détachement ou dégagement, la haine concrète qui en est la raison profonde, je veux dire cette haine qui visait, certes, tous les hommes, mais *à travers* des personnes réelles et définies – un fabricant, des collègues, des femmes, un émeutier un instant entrevus. Bien sûr, ceux qu'on propose à sa détestation ont d'autres visages, d'autres noms : n'importe, il suffit qu'ils soient singularisés

pour restituer à la crainte, à la rancœur, à l'animosité l'irréductible idiosyncrasie du vécu. Tout le temps qu'il lit, le capable ressent et revit ses impulsions homicides, il en retrouve les motifs dans *son* histoire : elle est là, entre les lignes, reployée sur elle-même, enveloppée, la lecture l'éclaire, elle éclaire la lecture. Ainsi peut-on dire qu'à un certain niveau il se réengendre avec toutes ses passions destructrices et son désir d'autodestruction. À travers *une* vie – celle qui lui est contée – il totalise *sa* vie, ce long malheur antipathique qu'on ne peut ni connaître ni, pense-t-il, tout à fait comprendre mais seulement souffrir. Mais, en même temps qu'il *s'éprouve,* il a conscience de *se faire,* par l'acte synthétique qui organise les mots et les phrases en une œuvre. L'auteur n'est que la règle de ses opérations. Règle interne-externe, dont l'altérité est, pour ce lecteur, une garantie d'objectivité. Justifié, partiellement incarné dans l'Artiste, il ne fait rien d'autre que de *recréer* le monde, *son* monde, celui où il a vécu, où il faudra bien qu'il vive jusqu'au bout, en lui donnant délibérément les caractères de l'Enfer. En ce sens, il se rejoint à lui-même, à sa méchanceté, à son sadomasochisme, à sa souffrance. Mais, comme il se produit, lui et son environnement, par un libre décret créateur, par un *Fiat* dont il partage avec l'auteur la toute-puissance, il n'entre pas tout à fait dans le Cosmos créé ; démiurge, sous le scintillement des mots, il découvre et engendre la Négation absolue comme loi de la vie refabriquée et norme première de la Beauté : par là, il se donne, ouvrier souverain et implacable, la libre détermination de produire le pire des mondes possibles parce que c'est le seul qui soit beau. Du coup, il légitime l'homme de la haine, le pire des hommes possibles, il *se* justifie en tant qu'il est, dans le cosmos concret du livre, implicitement, sa propre créature : puisque l'unité terrible des apparences exige qu'on *soit* le Mal – comme la partie est l'expression du tout –, c'est-à-dire qu'on le subisse et qu'on le fasse, en nuisant et en souffrant il n'a fait qu'accomplir la Loi ; voilà pour son caractère empirique. Quant à son caractère intelligible, il est double : lisant, il survole le monde qu'il engendre, sinistre et splendide fable sans vérité ; dès qu'il refermera l'ouvrage, il survolera l'univers

connaissable et vrai des sciences exactes. Ce second aspect du survol – calme sacrifice à l'Idéal – se donne pour l'alibi du premier. Pendant la lecture, il se livre avec d'autant moins de remords aux plaisirs autorisés du génocide qu'il garde l'intention d'oublier, après la lecture, la nudité du Mal et de revenir à l'humanisme scientiste. Plus sournoisement, ses liens informulés mais permanents avec le scientisme redoublent ses voluptés criminelles de lecteur : la Beauté donne au vécu assez de consistance pour qu'il se réjouisse, quand son regard, en parcourant les lignes, engendre ces agitations forcenées et douloureuses, ces insatiables désirs toujours frustrés, ces massacres sans fin, à la pensée que l'homme est un cauchemar atroce et vain de la matière inanimée et que toutes ses souffrances sont, en tant que *vécues,* un absolu de misère et, pour le regard scientifique, de négligeables illusions.

Ainsi, grâce aux productions de l'Art-Névrose, le lecteur peut se rejoindre à lui-même et se dévoiler à plusieurs niveaux simultanés d'existence le nihilisme génocide, fils de la haine, qu'il s'efforce généralement d'ignorer et de cacher. Ce dévoilement, bien qu'il doive se répéter à chaque nouvelle lecture, le scandalise bien un peu – de moins en moins – et ne le terrifie jamais. Cela n'étonnera guère : bien sûr, lorsque, pour la première fois, un « homme de bien » se prend la main dans le sac et découvre en lui des penchants indubitablement sadiques, il arrive qu'il soit frappé de stupeur et comme foudroyé ; mais c'est qu'un acte *réel* lui a fait prendre conscience de sa *réalité.* Le capable, au contraire, à peine a-t-il ouvert un livre, sait qu'on lui présente une reconstruction synthétique du monde de la *doxa* dans lequel il se trouve vivre mais qui, à ses yeux, rebelle à toute intellection, ne peut fournir aucune certitude. La beauté du style et l'organisation interne de l'œuvre donnent à ces fantasmes assez de consistance pour qu'ils le fascinent et que, penché sur eux pour s'y mirer, il y découvre son visage cruel de *contre-homme.* Mais cette image, selon lui, détermination brouillée d'un monde obscur, ne possède ni les caractères de l'évidence ni ceux d'une vérité démontrée. Pas plus qu'il n'est évident, du reste, ni démontrable

que le principe des relations humaines est la réciprocité de la haine. Au reste, cela n'est point dit mais seulement suggéré à propos d'un petit groupe de personnages en nombre trop restreint pour qu'on puisse généraliser leurs comportements. Par-dessus le marché, ces gens n'existent pas et les événements qui les opposent sont du domaine de la fiction. Quand bien même l'auteur se serait inspiré d'une histoire vraie, il l'a choisie selon son goût, donc arbitrairement, et interprétée à sa façon. À l'irréalité foncière de l'image s'ajoute le projet partout visible de *déréaliser* le lecteur ; qu'on l'amène à s'incarner dans un des personnages ou à s'identifier à l'auteur, il ne peut éveiller les mots, donner vie à ces phrases menteuses, soutenir cette fable et le monde irréel qui s'y laisse entrevoir sans devenir lui-même imaginaire. Il s'abandonnera donc sans trouble au jeu qu'on lui propose, n'ayant rien oublié sauf que c'est *en lui-même* qu'on l'invite à se déréaliser. Ou plutôt non : cela aussi, il le sait. Il sait fort bien, comme je l'ai dit, que, pour comprendre ce qu'il lit, ce qu'on pourrait appeler l'*Ecce homo* de la misanthropie, il faut qu'il se fasse l'*homme de la haine* et se comporte, lisant, comme s'il était le créateur abominable et sadique de l'*homme haineux-haï.* Mais la nécessité de n'être démiurge que dans l'imaginaire – puisque, en réalité, il ne crée rien du tout – lui facilite l'escamotage de la pulsion homicide qui le constitue *en vérité* et qui lui permet *seule* d'effectuer sa lecture, c'est-à-dire de s'irréaliser en Créateur du monde irréel de la misanthropie. De fait, auteur et lecteur, à des époques et pour des raisons différentes, ont intériorisé la haine, cette réification générale des relations humaines se manifestant dans le milieu hypertendu de la « guerre civile » : cette haine leur est advenue, elle les a produits et l'on peut dire, à juste titre, que ce sont ses *créatures* : ils ne la pensent pas – ou, du moins, pas d'abord –, ils sont pensés par elle, elle est en eux désir de meurtre et vision du monde ; chacun de leurs élans, chacune de leurs idées la dépassent et la contiennent comme l'humus qui les nourrit. Les fleurs du Mal, ce sont eux. Mais comment reconnaîtraient-ils, dans l'immédiat, que leur personnage de *libre créateur* est enraciné dans leur vérité de

créature, quand celui-là se manifeste comme la négation systématique de celle-ci ? Le fond de l'affaire est là, pourtant : pour s'arracher à l'abjecte société qui les a pourris de haine, ils ont choisi de s'en faire, en songe, les législateurs. Tout ce qu'ils ont subi, ils jouent à le produire comme si leur liberté était à l'origine du cosmos qui les contient et les manœuvre. Comme disait le photographe, dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* : « Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur. » C'est bien de cela qu'il s'agit : produire, légiférer, organiser. Non point un univers illusoire où les hommes s'aimeraient entre eux, où la vertu trouverait immanquablement sa récompense – mais justement *ce monde-ci* puisque, faute de pouvoir s'en évader, le seul moyen de le supporter, c'est, à leur avis, de se figurer qu'ils l'ont créé. S'ils y parviennent, en effet, il leur semblera qu'ils ont mis leur toute-puissance au service de l'Idée infinie qu'ils ont conçue : le Mal – ignoble quand ils l'endurent – devient le principe unificateur du *cosmos,* sa mise en ordre, quand ils l'assument. Mais ce qu'ils présentent alors comme une liberté pure et sans autre détermination que celles qu'elle se donne souverainement, il faut n'y voir, en vérité, que la simple réextériorisation de la haine qu'ils ont intériorisée. Et, lorsqu'ils légifèrent, lorsqu'ils décrètent que la souffrance et la méchanceté sont universelles, que la vertu est toujours punie, le vice toujours récompensé, ils ne se contentent pas de reprendre à leur compte les structures objectives de la société et de la Nature, telles qu'ils ont cru les saisir à travers leur expérience, ils assouvissent dans l'imaginaire les pulsions homicides dont la société, en ce moment de l'Histoire, les a infectés. Les Artistes, bien sûr, réfléchissent sur l'Art, sur leur besoin de créer : ils finissent tôt ou tard par prendre conscience de leur misanthropie, de leur désir éperdu d'inhumanité. Leurs lecteurs n'ont pas le temps de les imiter : cela signifie qu'ils prennent la lecture pour un libre jeu de leur imagination ou comme la retotalisation d'une œuvre éparpillée en signes et dont le seul responsable est l'auteur – le plus souvent, nous l'avons vu, ces deux interprétations se confondent : le lecteur est libre et créateur, il se soumet librement aux règles du jeu proposé par l'Artiste, et,

du même coup, décline toute responsabilité. Ainsi peut-il, en toute tranquillité, s'abandonner à la haine, aux intentions génocides qui sont réellement les siennes, il poussera le sadisme et le masochisme à l'extrême et compensera son échec politique en substituant aux pouvoirs modestes qu'on lui a refusés une puissance démoniaque et illimitée s'exerçant en premier lieu sur ceux-là mêmes qui l'ont débouté : il ne s'agit que d'une songerie dirigée, elle ne révèle rien de lui, puisqu'il survole un monde imaginaire. La lecture, en ce cas, a tous les caractères du rêve. Non pas à chaque instant mais dès que le lecteur est *pris* : pendant ces moments d'hypnose, celui-ci assouvit ses désirs secrets sans les reconnaître vraiment, comme fait le rêveur durant son sommeil. Et de même que nos songes nocturnes sont de courtes névroses, de même la lecture des œuvres « artistes » sera, sous le Second Empire, une conduite névrotique dans la mesure où le praticien, collaborant avec l'auteur, produisant ce qu'on lui montre et se fascinant sur le monde noir de la Négation absolue, se permet enfin de coïncider avec ses penchants réels et maudits parce qu'on les lui fait prendre pour des irréalités.

*

L'Artiste, par son refus haineux de tout public, se donne à son insu les lecteurs mêmes qu'il refusait. Il est vrai qu'il les retrouve *autres* : il a commencé d'écrire sous Louis-Philippe, pour s'arracher à sa classe, à son être-de-classe, à sa roture. Faute de pouvoir se déclasser, il a choisi la littérature parce que celle-ci, dans son autonomie abstraite, contrainte par cette abstraction même de se poser pour soi en dehors de tout contenu, s'était changée en Fin inhumaine et symbolisait l'Aliénation comme exigence absolue. Opter pour l'Art et rejeter sa classe, donc son public « naturel », c'était tout un. La névrose a consommé une triple rupture : avec l'environnement social, avec l'Artiste lui-même, avec la réalité. En ce sens l'Art-Névrose, c'est-à-dire l'Art-Échec, pourrait tout aussi bien s'appeler

l'Art-Rupture puisque l'Artiste s'impose d'échouer jusque dans son art pour ne plus coïncider avec soi.

Or ses livres, qu'il rêve puissants et solitaires, simples et parfaits menhirs érigés dans le désert par des morts, sont publiés après 1850 quand la lutte des classes, prenant tout à coup la force de la guerre civile, a manifesté devant tous la rupture fondamentale qui casse la société bourgeoise. Cette rupture objective, intériorisée par les classes moyennes comme leur contradiction, a fait d'elles des *classes rompues* et se produit subjectivement chez les capables comme le divorce permanent du concept et du vécu – celui-là reléguant celui-ci dans la succession brouillée d'apparences sans fondement et d'opinions sans vérité qu'on se plaît à nommer, aujourd'hui, le monde de la *doxa.* Il s'agit pour les bourgeois d'intérioriser la haine qu'on leur voue et de la réextérioriser, universalisée, habilement camouflée sous un humanisme qui fait de la *rupture* le rapport essentiel de l'homme avec soi.

Ainsi, quand l'Artiste pense renier en lui et hors de lui la plénitude satisfaite des bourgeois ou la vanité des capables, il se trouve que ces personnages sont déjà périmés : la mutation de 48-51, en légitimant l'exploitation de l'homme par l'homme, c'est-à-dire en la fondant sur la haine *méritoire* que chacun se porte et doit se porter, transforme la bourgeoisie de telle sorte que, pour être bourgeois sous l'Empire, il faut haïr en soi-même le bourgeois de la monarchie de Juillet. Par là, il se trouve donc que l'Artiste, le Bourgeois et le Praticien ont les mêmes ennemis : en sous-main, ce sont, bien sûr, les travailleurs manuels, ces trouble-fête. Au niveau de l'idéologie, c'est le bourgeois d'hier, ce vieil homme qu'il faut dépouiller. Ainsi, quand l'écrivain, par une *catharsis* permanente, se renie pour que son œuvre existe et nuise au genre humain, il définit, du même coup, son public puisqu'il représente aux nantis et aux capables, *magnifiée,* l'aliénation vécue comme haine de soi. Et ce n'est point le sujet qui importe mais le mouvement de la haine : l'Artiste, par un puritanisme affiché – qui s'oppose délibérément à la générosité gaspilleuse des lions superbes du romantisme –,

manifeste qu'il ne voit dans sa vie de chair et d'os que le moyen de faire son œuvre, il subordonne en sa personne la réalité humaine à l'Irréel ; en outre, dans l'œuvre même, le contenu, toujours trop humain, devient un prétexte à la forme qui le dévore, les souffrances des personnages sont le matériau du style conçu comme la manifestation lisible d'une impitoyable impassibilité. *Noire,* la littérature des années 50 convient exactement aux classes dominantes parce que celles-ci, dans l'entre-temps, ont été *noircies* par l'histoire qu'elles faisaient : ce que le lecteur demande à sa lecture, c'est de lui permettre de s'irréaliser en soi-même par l'assouvissement imaginaire de sa haine. De fait, avant d'être l'instrument boiteux de l'idéologie scientiste et du faux humanisme qu'on en sort comme un lapin d'un chapeau, celle-ci est une réalité subie et faite en chacun par l'intériorisation d'une haine universelle et sans sujet qui se subjectivise en désir secret de génocide. Mais elle fait souffrir celui qui l'éprouve parce qu'il faut la cacher sans cesse, la refouler dans les ténèbres, la réduire à une succession d'éclats sans portée, bref, la vivre à tâtons, empêcher par une distraction continuelle qu'elle ne se manifeste avec l'ampleur et la clarté d'une totalisation exhaustive, d'une interprétation du présent et du passé. À la littérature-névrose, le lecteur assigne une fonction précise : qu'elle le mette en possession de sa haine sans la nommer et qu'elle lui permette d'en jouir imaginairement sans se départir d'une féroce objectivité. Il ne souhaite pas jouer personnellement le rôle de l'inquisiteur ou celui du bourreau : qu'on lui montre seulement le malheur et la méchanceté des hommes, mieux, leur médiocrité, qu'on le fasse assister aux tortures qu'ils s'infligent – tous contre tous et chacun contre soi –, qu'on lui donne l'obscure croyance pithiatique que « c'est bien ça, c'est bien comme ça » et, en même temps, le sentiment de vivre dans un cauchemar cosmique qui n'est pas entièrement le sien et dont il est, pourtant, le coproducteur. La lecture sera pour lui, à la fois, une délectation sadomasochiste et une *catharsis.* Par elle, il se défoule et *réalise dans un acte irréalisateur* une

passion si violente que, sans cette soupape, elle éclaterait au grand jour ou le ferait éclater.

Le paradoxe de ces romans noirs, c'est que, par eux, l'imaginaire désigne le lecteur dans sa vérité *en imagination.* La Négation absolue qui est à la base de l'Art-Névrose est une abolition cosmique, pur rêve de haine : faute de pouvoir précipiter le monde dans le Néant l'Artiste tente de le déréaliser par des mots ; l'œuvre est, à ses yeux, l'irréel pur et, dans la mesure où la vérité est dévoilement des structures de la Réalité, il s'en détourne. Inversement, la haine du bourgeois ou du capable se traduit, chez eux, par des comportements réels et adaptés mais que leur fausse conscience s'interdit de relier entre eux et d'interpréter. Ce qui se produit quand ce bourgeois très réaliste entre en communication avec un de ces romans dont le sens est l'irréelle abolition de l'homme, autrement dit sa dévalorisation, c'est que celui-ci fournit l'objet qu'il souhaite : une humanité qu'on peut haïr parce qu'elle se donne elle-même pour haïssable à travers les personnages qui la représentent. La haine du lecteur est réelle et justifiable : c'est l'homme, tel qu'on le découvre d'une page à l'autre, qui la suscite par ses conduites ; ou, si l'on préfère, le mépris, le dégoût, la détestation sont les seuls moyens de le *saisir* et de le *comprendre.* Du coup, la haine du lecteur, en même temps qu'elle se déchaîne, ne le compromet plus : il n'est pas, cet impassible, un homme de haine, cette passion vient à lui du dehors comme la seule relation possible avec l'humanité qu'on lui montre. *À la condition,* bien sûr, que notre espèce soit telle que l'auteur la dépeint : cette réserve, indispensable, fait que, au dernier moment, la misanthropie du lecteur passe à l'imaginaire ; des images l'ont provoquée ; d'autres, plus vraies peut-être, auraient provoqué l'amour. En dernier recours, la responsabilité incombe à l'auteur : c'est lui, le misanthrope – et rien ne dit qu'il ait raison. Le lecteur, un moment dénoncé dans sa vérité profonde, referme le livre et retombe dans l'ignorance de soi.

N'importe, ce moment suffit pour établir la *véridicité* de l'œuvre. Produite par la haine, comprise par la haine, elle est, dans la relation duelle qui la constitue,

une médiation vraie entre les membres des classes supérieures, dans cette société alourdie par ses crimes. Si, entre deux individus, la relation dominante n'est pas la réciprocité de haine, elle comprendra en elle – quels qu'en soient les autres facteurs – une complicité de haine contre un tiers considéré comme le représentant du genre humain. Il faut bien entendre, cependant, cette véridicité qui distingue par principe la littérature de l'idéologie : en effet, si la littérature a quelque rapport au vrai, ce rapport doit rester *littéraire.* En particulier, l'Art-Névrose ne vise d'aucune manière à provoquer chez le lecteur une prise de conscience. Mieux, les ponts étant rompus, l'écrivain ne peut imaginer de communiquer au public la moindre information et, puisque l'Art apparaît comme le terme ultime d'une déréalisation ascétique, écrire est par principe le contraire d'informer. « La marquise sortit à cinq heures », cette phrase que Valéry, idéologue, *ne pouvait pas* écrire, se manifeste, dès qu'on l'envisage du point de vue de la communication – c'est-à-dire de l'intersubjectivité – comme le type même de l'information fausse. Cette marquise est l'absente de toute noblesse comme la rose sera, pour Mallarmé, l'absente de tout bouquet. Au contraire, dès qu'on la remet à sa place dans l'ouvrage pris dans sa totalité, elle devient *fonction* et son rôle est rigoureusement déterminé à tous les niveaux du discours. L'œuvre est en effet conçue par ces romanciers comme un système de relations structurées qui produisent leurs termes et dont chacune renvoie à toutes les autres, aussi bien comme phonème que comme morphème et lexème, soit en s'isolant, à l'instant que la lecture la ressuscite, comme une forme passagère dont le contenu n'est autre qu'une spécification du système tout entier – lequel, en même temps, la déborde et la soutient en tant que fond, c'est-à-dire en tant que totalité non spécifiée –, soit, quand le regard s'en détourne, par une retombée qui la réintègre à la totalité où elle demeure comme détermination implicite du fond, c'est-à-dire comme exigence particulière mais voilée qui rendra *nécessaires,* au fur et à mesure de leur surgissement, les *formes* nouvelles, c'est-à-dire les phrases et les mots qui la suivent, tout en légitimant, dans l'obscure

indifférenciation du fond, toutes celles qui l'ont précédée. En ce sens, la Beauté de l'œuvre se définit à leurs yeux par la circularité : la temporalisation, que ces auteurs n'aiment guère et qui, pourtant, est l'essence même du récit en tant qu'événement rapporté et lu, perd son irréversibilité dans la mesure où toute détermination, exigée par les précédentes, se retourne sur elles pour les cautionner, en resserrant leurs liens, tout en s'isolant comme attente d'un avenir qui la justifiera pleinement, en sorte que, dans l'œuvre idéale, la première phrase du premier chapitre ne serait pleinement saisie dans toute sa profondeur qu'à la fin du livre, quand on s'apercevrait que son ultime objectif était de produire la dernière.

Ainsi la littérature d'époque, étant non informative et même désinformative, ne vise jamais à manifester la vérité en tant que celle-ci est connue ou connaissable. Ce n'est pas un hasard si l'écrivain de 1850 a choisi pour *terrain* littéraire le monde de la *doxa* : la marquise eût-elle existé et fût-elle en effet sortie à cinq heures, il s'agirait d'un fait brut qu'on peut établir par des témoignages mais non démontrer. C'est que l'Art-Absolu a besoin de cette facticité irréductible et sans nécessité : ce sommeil opaque des choses et des hommes, tels qu'ils se livrent aux sens, est le seul matériau possible de sa totalisation rigoureuse et formelle ; car la nécessité esthétique, en tant que fausse intériorité de l'extérieur, est à l'opposé de la nécessité mathématique qui saisit l'extériorité comme lien rigoureux entre les termes (sans voir que le mouvement dirigé des raisons et l'unité de leur enchaînement suppose une vigilance dialectique, c'est-à-dire une intériorité vraie mais cachée) ; la Beauté ne peut être que l'unité menteuse d'un multiple, et la totalisation du monde par l'œuvre se réduit, à la limite, à la totalisation de l'œuvre par elle-même, et pour soi-même. Si, pourtant, *la vérité advient* à cette fiction délibérément forgée et qui vise à donner une image diaboliquement belle et vénéneuse de la nécessité de notre contingence, ce n'est point qu'elle ait été cherchée ni peut-être conçue clairement par les *Artistes,* fût-ce même pour la refuser. Et *surtout,* ce n'est point

qu'on l'ait visée *à travers* la fiction. Il est certain que le rapport fondamental entre les deux notions que Goethe nommait « *Dichtung und Wahrheit* » a préoccupé de nombreuses générations d'écrivains à partir des siècles classiques et jusqu'à nos jours : l'intuition des essences ne pouvant s'actualiser que par le libre exercice de l'imagination – qui engendre et, du coup, limite le champ des possibles correspondant à une essence particulière –, la vérité totale est nécessairement poésie et, inversement, on peut prétendre que la poésie elle-même est vérité dans une certaine mesure. Mais l'Art-Névrose, *justement,* n'entre pas dans ces vues : ce n'est point la vérité mais la *fable du monde* qu'il veut dire ; l'apparence, d'ailleurs truquée, n'est pas livrée en tant que l'Être, malgré tout, s'y manifeste mais, au contraire, en tant qu'elle est négative de l'Être et, conséquemment, du vrai. L'Artiste est véridique, quand il *met en œuvre* sa Négation absolue, dans la mesure même où la machine de guerre qu'il conduit devient efficace par le concours du lecteur qui se fait tel qu'il est en la subissant comme une passion et en l'assumant comme un crime. La Beauté, comme masque de la haine, est cette unité concertée de stratagèmes qui, patiemment reconstituée par le lecteur, finit par l'aveugler de sa froide évidence ; mais la vérité de ce Beau, c'est qu'il *a barre* sur son public ; ou, si l'on veut, elle est hors de lui dans le fait que le lecteur ne peut le reconstruire qu'en se construisant tel qu'il est. Il n'était visé, ce lecteur, ni comme lecteur futur ni comme exemplaire d'humanité ; l'œuvre se voulait fief du soleil. Mais dès qu'elle l'a trouvé, il lui confère son statut ontologique : puisqu'il se change en lui-même pour la comprendre et sans autre motif explicite que la recherche du plaisir esthétique par la retotalisation de ce discours totalisé, c'est lui qui est *sa vérité,* c'est-à-dire qu'il en fait le moyen de devenir ce qu'il est ; en même temps qu'il la constitue dehors comme détermination objective de l'Imaginaire social, il la fait passer en lui comme la règle du mouvement subjectif de sa praxis et comme le sens de son attitude. Voilà le vrai : elle ne peut être comprise que par certaines catégories sociales – celles-là mêmes auxquelles, à son insu ou en rechignant, l'Artiste

s'adresse ; ce public ne peut comprendre qu'elle ; dans l'intersubjectivité des lecteurs, elle apparaît comme leur unité sérielle et détotalisée, en tant que chacun, dans l'admiration qu'il nourrit pour elle, est rejoint à chacun par une complicité réifiée et masquée de haine. Bref, les classes dominantes et les classes moyennes ont choisi cette littérature comme leur expression *tacite* : elles ne prétendent pas partager sa misanthropie ni ne songent à la dénoncer ; simplement, par la lecture compréhensive de l'œuvre, nantis et capables sont conduits à faire l'acte constitutif de la misanthropie – c'est-à-dire le génocide. Dans le même instant ils produisent leur vérité qui est la haine de l'homme et ils s'en déchargent sur l'auteur qui, dans sa fiction, leur a présenté une humanité haïssable. Ainsi la fiction reste fiction : elle ne prétend point expliquer l'origine de la haine – c'est-à-dire l'exaspération des divisions sociales par un événement irréversible –, c'est le lecteur seul qui devient vrai par elle – encore que cette vérité s'achève dans l'imaginaire – et qui, pour un moment, devient l'homme de la haine (l'homme haï-haïssable, haineux, qui se hait soi-même). Et l'étrange ambiguïté de cette lecture réside dans le fait qu'elle ne dévoile point le lecteur à ses propres yeux – puisque son attention est tout absorbée par la reproduction de l'imaginaire objectif et qu'il est, tant que dure la fascination, incapable de réflexion sur soi – et que, cependant, le dévoilement existe, comme certitude subjective mais que son milieu ne peut être que le *vécu,* large fleuve charriant pêle-mêle des actions et des attitudes irréfléchies, des aperceptions troubles par nature ou troublées par l'affectivité, des opinions incertaines, intériorisations passionnelles d'une situation inconnue ou inconnaissable, des sentiments truqués, de fausses pensées, une fausse conscience de soi et, structurant cette multiplicité hétérogène, lui imposant une unité synthétique par la temporalisation pratique, le serpentement d'intentions téléologiques qui se dérobent par principe – pour garder leurs buts dans l'ombre – et qui ne seraient accessibles qu'au regard acéré d'une réflexion non complice. Autrement dit, ce qui se dévoile, bien que susceptible d'être *connu,* par des méthodes rigoureuses et

à la condition que tous les facteurs soient explicités, se donne ici pour *inconnaissable* et l'est en effet, dans la mesure où la manière même dont il est donné ne peut le découvrir qu'à la vie elle-même. De fait, c'est la haine en tant qu'*il faut la vivre* comme unité pratique et non conceptuelle de ces deux temporalisations qui symbolisent entre elles : la lecture comme être-pour-mourir d'un livre, la vie comme devenir du lecteur entre sa naissance passée et sa mort future. Cela suffit pour que celui-ci *vive* une certitude. Je l'ai dit ailleurs, la haine est serment, comme l'amour. Elle ne se donne jamais à la réflexion avec l'évidence apodictique de la pure conscience réfléchie : elle retient un passé qu'elle interprète, elle se pro-jette vers un avenir qu'elle prétend définir par sa propre constance. La haine sociale de 1850 n'échappe pas à cette règle : il faut jurer ou, tout au moins, intérioriser le serment des autres comme une exigence pratico-inerte ; et comme il est de règle, à l'époque, de cacher la misanthropie sous l'humanisme, le serment se fait sous mille formes détournées dont la principale est, d'ailleurs, cet humanisme lui-même. Mais, faute d'être entièrement explicité, l'engagement de haine n'est jamais radical, il ne peut satisfaire les multiples impulsions isolées qui réclament de lui leur unification et leur perpétuation : ainsi nantis et capables vivent en état de frustration constante. Par contre, quand ils lisent un produit de la littérature-névrose, la haine se fait vivre par eux en liberté sans qu'ils aient à prendre le moindre engagement : c'est que le serment est déjà fait, hors d'eux, dans l'œuvre, qui devient ainsi la règle de leur temporalisation vécue ; un auteur a objectivé sa misanthropie, son serment s'est réfracté dans son livre, il y est devenu l'unité totalitaire des exigences d'un passé fictif et des attentes réelles d'un avenir imaginaire, bref, il ne fait qu'un avec l'impératif de la Beauté : le haï, c'est le monde tel qu'il est représenté dans le livre, c'est l'homme qu'on y montre et qui garantit la constance de la haine puisque l'écrivain l'a fait haïssable par essence. Ainsi, le vécu, ayant son unité dans l'ouvrage que la lecture restitue, les impulsions du lecteur s'organisent d'elles-mêmes et se vivent dans leur plénitude

sans qu'aucun engagement subjectif risque de les rendre *connaissables* en les éclairant d'une lumière trop crue. Cette plénitude, la disparition radicale et momentanée de toutes les frustrations, la violence acceptée, tacitement légitimée : voilà le contenu de la certitude vécue qui sous-tend la lecture. C'est l'origine aussi de l'ambiguïté propre à ces ouvrages noirs : d'un côté, le lecteur ne cesse pas un instant, même fasciné, de les tenir pour imaginaires, mais, d'un autre côté, il *se* saisit, lisant, dans *sa* vérité. La médiation entre la fiction actualisée dans son objectivité et la vérité comme détermination de la subjectivité, nous la trouvons justement dans la conscience imaginaire qui, à partir du vécu subjectif, reconstruit l'objet imaginaire par *l'acte* de lire – qui, lui, est réel – et donne, inversement, au vécu l'unité d'un serment imaginaire. Mais l'instabilité de la fascination fait que cette conscience pithiatique (autosuggestion dirigée par une structure objective d'hétérosuggestion) reste fragile et cassable : n'importe quoi peut *réveiller.* Alors, le lecteur, pris hors de sa lecture, ne sait plus où mettre la vérité du vécu parce que le réveil signifie la remise en place de tous les appareils de défense – humanisme, censure. Ce tourniquet sera la cause d'un mémorable malentendu : on va ranger ces écrivains nihilistes sous la bannière du *réalisme* en dépit de leurs protestations. Ce mot – qui leur est appliqué du dehors et dans une intention négative par les critiques officiels –, le public le reprendra pour désigner leur entreprise. En un sens – bien que leur succès prouve que les lecteurs ont transformé le sens péjoratif de l'épithète « réaliste » – on ne peut pas être plus loin de la vérité. Mais dans la mesure où *réalisme* désigne non pas le propos de l'auteur ou le sens de sa recherche mais les exigences d'un public, ses contradictions et, plus profondément, rend compte à la fausse conscience du lecteur de la dialectique du réel et de l'irréalité qu'il vit sans cesse, le mot est valable, le lecteur l'adopte pour se rassurer, s'expliquer à ses propres yeux et présenter comme intention *autre* (de cet *autre* qu'est l'auteur) sa propre intention de haïr dans l'innocence en s'irréalisant dans le réel, c'est-à-dire en se réalisant dans l'irréel. Mais il n'est pas temps de décrire ce rapport complexe.

Nous y reviendrons après avoir étudié *Madame Bovary* et l'accueil qui lui fut réservé. Qu'il nous suffise ici d'avoir marqué les affinités profondes qui unissent un public réaliste et scientiste aux doctrinaires de l'Art-Absolu.

5. *Névrose et prophétie.*

Nous venons de marquer que l'Art-Névrose trouve sa véridicité, vers 1850, dans le conditionnement du lecteur par une haine déguisée. Et que l'œuvre est le haut lieu où la misanthropie du public peut s'atteindre elle-même et se *réaliser* sous un faux nom, c'est-à-dire en se prétendant pure contemplation du *réel.* Mais nous savons aussi que cette disposition du public n'est pas le simple produit des structures de la société bourgeoise : la lutte de classes, saisie comme contradiction fondamentale de cette société, ne peut s'intérioriser dans les classes antagonistes sans être vécue comme animosité réciproque. D'une manière plus générale, l'opposition des classes dominantes et des classes exploitées est un processus qui se temporalise à travers les structures antérieures et produit, en les déviant ou les brisant, des structures différentes, qui retiennent en elles le produit de leur dépassement. Cette temporalisation, en s'intériorisant, produit en chacun toutes les formes de l'*hostilité.* Non comme un développement rigoureux qui, au fur et à mesure des « prises de conscience », irait, par exemple, de l'hostilité la moins intense à sa plus grande intensité. Mais plutôt selon les données de la situation générale et spécialement de la conjoncture ; en d'autres termes, l'hostilité n'étant que l'expression subjective du conflit n'a point sa raison en elle-même mais dans les vicissitudes de la lutte. Il y a un ordre de la praxis, c'est-à-dire – par exemple – de l'émancipation des travailleurs, en tant qu'elle est la conséquence et la raison de leur organisation. Il n'y a pas d'ordre réglé de l'hostilité : celle-ci est différente en qualité et en intensité selon que le conflit se cantonne sur le terrain de l'économie ou selon qu'il débouche sur la guerre civile. Et ce sont les contradictions de base – celles qui opposent, par

exemple, les forces de production aux relations de production – qui, par la rigueur dialectique de leur devenir, décident, en dernière analyse, de l'intensité des antagonismes et de la manière dont ils sont ressentis. Quand les canuts lyonnais, au début de la monarchie de Juillet, se sont emparés de leur ville, ils ne haïssaient pas les patrons, ce qui fut leur perte. La bourgeoisie, elle, fit, dans la terreur, l'apprentissage de la haine. Pourtant, après quelques massacres discrets, elle perdit un peu sa vigilance et s'assoupit sur des sacs d'or. Aussi, nous l'avons vu, l'homme de la haine n'est pas le seul produit des relations infrastructurelles, prises dans leur immobilisme tout relatif : il a fallu que ces relations s'exaspèrent dans le contexte d'une histoire singulière et que cette histoire – c'est-à-dire la *praxis-processus* – produise par elles et contre elles un *événement.* L'homme de 1850 n'est plus simplement patron ou simplement ouvrier : après Juin 48, il est, en tant que patron, solidaire des massacreurs, en tant qu'ouvrier, solidaire des massacrés. C'est que l'agent historique, à quelque moment qu'on le considère, ressemble à l'homme pascalien en ceci qu'il ne peut *jamais* faire l'objet d'un concept. Chez Pascal, la *nature humaine*, comme essence rigoureuse, a existé quand Adam est sorti des mains de Dieu ; après la Chute, elle existe toujours mais déviée, cabossée par ce qu'il faut bien appeler l'événement absolu, auquel vient répondre ensuite cet autre absolu historique, la mort du Christ. La conséquence, c'est que, chez cet auteur, il faut rendre compte de l'homme à la fois par l'universalité conceptuelle et par l'opaque irréversibilité d'une temporalisation singulière. Ainsi en est-il de l'homme historique : il est – comme la créature de Dieu, dans les *Pensées* – l'expression totalisante et totalisée de structures définies, en une société définie par son mode de production et par les institutions qui en résultent et, simultanément, un événement irréversible qui porte en lui la marque de tous les événements antérieurs. Pascal concluait que l'homme n'est pas *pensable ;* c'est qu'il ne l'envisageait qu'en tant qu'objet d'une impossible intellection. Le propre de la Raison dialectique est au contraire de

comprendre l'homme-événement en tant qu'il subit l'Histoire et que, du même mouvement, il la fait.

S'il en est ainsi, si le lecteur de 1850 se manifeste *jusque* dans les exigences de sa lecture comme constitué par l'histoire faite et subie, il en résulte clairement qu'il ne suffit pas, pour que des écrivains trouvent en celui-ci la véridicité de leur œuvre, qu'ils soient les tranquilles produits des classes dominantes ou moyennes : la haine de l'homme qu'ils manifestent, il faut, de toute évidence, qu'elle soit, comme on dit aujourd'hui, « événementielle », ou, si l'on préfère, qu'elle soit, événement elle-même, le produit et la temporalisation d'un événement. Dans quelle mesure la forme romanesque, dans sa généralité, exprime au XIX^e^ siècle les contradictions infrastructurelles de la société bourgeoise prise comme ensemble *synchrone*, c'est ce que nous étudierons quand le temps sera venu de proposer notre « lecture » de *Madame Bovary.* Mais ce qui nous intéresse, ici, c'est un problème *diachronique* : puisque la misanthropie de l'auteur est *événement,* n'est-il pas nécessaire, si elle doit exprimer plus ou moins adéquatement celle du lecteur, qu'elle ait à son origine les *mêmes* événements ? Autrement dit, la liaison rigoureuse du lecteur à son expression romanesque ne doit-elle pas se manifester dans les seuls ouvrages dont l'auteur a versé au pessimisme *sous le choc* des événements de 48 ? Quant aux écrivains qui, à l'époque, par apolitisme ou pour toute autre raison, se sont tenus à l'écart de la Révolution et de la Contre-Révolution, ne devrait-on pas dire que leur misanthropie, si tant est qu'ils soient misanthropes, s'explique par des accidents de l'histoire publique ou de leur histoire privée qui sont, par hypothèse, antérieurs aux journées de Février et que, de ce fait, l'accord de cette humeur atrabilaire avec la grande peur et la grande haine suscitées par la résurrection de la République ne peut être que fortuit ? Autrement dit, si leur névrose est apparue sous la monarchie de Juillet, ne faut-il pas reconnaître qu'elle ne peut aucunement exprimer le *pathos* des bourgeois et des classes moyennes dans les années 50 et qu'ils devraient inscrire en exergue, pour chacun de leurs livres, ce

que les auteurs de romans d'espionnage ont coutume de mettre à la première page des leurs : « Cet ouvrage étant de pure fiction, toute ressemblance avec des personnages ou des événements réels ne peut être due qu'au hasard » ?

En fait, la question n'est pas si simple. Elle se pose, d'ailleurs, sous une forme ou sous une autre, à toutes les époques : si, comme je le pense, l'œuvre est, en quelque façon, représentative de son temps – c'est-à-dire du moment même où elle paraît –, comment concevoir que cette homogénéité synchronique soit compatible avec l'hétérogénéité diachronique des temporalisations ? De fait, la multiplicité des générations coexistantes entraîne pour chacune d'elles – en fonction de son âge et de son développement – des manières caractéristiques et irréductibles de vivre les mêmes événements ; les structures familiales sont diverses, divers les milieux socioprofessionnels et les régions, ce qui implique à l'intérieur d'une même génération des décalages, une *hystérésis* particulière de tel ou tel individu par rapport à l'ensemble social ou, tout au contraire, une vitesse extrême, un emballement des chevaux de l'attelage qui l'oblige finalement à dévier de sa route, à s'arrêter prématurément ou à verser ; la diversité de l'environnement donne à la vie de province une lenteur méditative dont l'écoulement est – d'une région à l'autre – fonction des moyens de communication, etc. Or l'auteur publie sa première œuvre à vingt ans, à trente ans il a déjà fait un bon bout de chemin, il a vécu l'Histoire à partir d'une certaine enfance, qui l'a constitué comme porteur d'un destin déjà esquissé et d'une certaine sous-culture peut-être déjà périmée. Comment peut-il témoigner à tous d'une catastrophe historique qu'il a ressentie avec les moyens du bord – c'est-à-dire avec les instruments qu'on lui a fournis dans sa petite enfance et qui, renvoyant à un moment historique peut-être dépassé, risquent d'être inaptes à lui faire comprendre la conjoncture, sinon dans ce qu'elle est (ce qui supposerait une prise de conscience impossible), au moins dans ce que les contemporains croient qu'elle est – ou qu'il peut aussi n'avoir pas du tout ressentie ?

En sorte qu'il se peut fort bien qu'un agent de la Révolution ayant participé aux journées de Février soit peu capable ensuite, s'il est écrivain, de rendre la joie puis la déception populaires et qu'au contraire le sens de ces journées se dégage beaucoup plus nettement d'un ouvrage ayant pour auteur quelqu'un qui ne les ait pas vécues, mais dont la misanthropie ait ses motivations dans sa protohistoire. Cependant il faut en ce cas que les causes profondes et lointaines de cette misanthropie puissent être considérées *aussi* comme celles du mouvement de Février, sinon il va de soi que la congruence de l'œuvre à la misanthropie « événementielle » du Français ne saurait être due qu'au hasard. Pour mieux nous en rendre compte, il suffira de choisir parmi la pléiade des auteurs du second demi-siècle quelqu'un qui ait réellement pris part aux échauffourées et de le comparer à Flaubert, qui ne s'en est pas mêlé mais que, neuf ans après, la gloire brusquée de *Madame Bovary* mettait au premier rang des nouveaux écrivains. Leconte de Lisle est pratiquement devenu misanthrope *après* les événements de Juin 48 au lieu que, nous le savons, Flaubert l'était dès 1835. Si, comme nous le verrons, ce premier n'est qu'un représentant mineur de l'opinion, c'est que sa hargne et son désenchantement, nés *après coup,* ne sont que des conséquences anecdotiques ; elles ne reflètent rien d'autre au lecteur que la propre morosité de celui-ci en tant qu'elle n'est, elle aussi, qu'une anecdote. Le second, au contraire, s'il s'impose d'un coup, c'est que sa névrose prophétisait de longue date les événements de Février et de Juin, ainsi que le coup du 2-Décembre. C'est ce qui donne à sa première œuvre publiée, soudain, l'ampleur et l'obscurité d'un mythe. Inversement, nous remarquerons que si, pour le second, l'œuvre misanthropique n'est que la restitution de la *scène primitive* dans la mesure où celle-ci, conditionnée par les mêmes facteurs, était dès l'origine une préfiguration de la guerre civile de 1848-1851, les ouvrages du premier, bien que se donnant explicitement – et très véridiquement – pour des conséquences d'une désillusion politique, ne pourraient ni se comprendre ni conserver le peu de valeur qu'ils ont s'ils n'étaient, eux aussi, mais plus faiblement, la projection

d'une scène primitive dans l'imaginaire. Pour marquer la différence entre ces

deux types d'auteurs, il faut entrer dans le détail biographique. Nous allons comparer la vie de Leconte de Lisle, son aîné de trois ans, à celle de Flaubert.

À l'origine des *Poèmes antiques* et des *Poèmes barbares,* nous trouvons tous les thèmes de l'Art-Névrose. Rien ne permet cependant d'avancer que leur auteur ait été névrosé. C'est le fils d'un gentilhomme-bourgeois, c'est-à-dire d'un mutant dont les contradictions – analogues à celles qui caractérisent Achille-Cléophas – ont sûrement affecté le poète. Le père de Leconte de Lisle exerçait en Bavière le métier de chirurgien militaire – ce qui, socio-professionnellement, le désignait comme un *capable.* Dans la vie du chirurgien Flaubert, rural par la naissance, praticien par la culture et le métier, c'est la capacité qui l'emporte. Chez le chirurgien de Bavière, c'est le contraire qui se produit : il part pour la Réunion, épouse une aristocrate, acquiert et gère des propriétés, retournant *partiellement* à la base foncière de la noblesse, à la rente, à ceci près que ses terres ne sont point héritées mais achetées en partie avec ses économies – argent gagné dans l'exercice de son métier –, en partie avec les bénéfices réalisés à la Réunion même par le commerce des biens. Ce que pouvait sentir cet ex-praticien féru d'aristocratie, ce marchand de biens se créant un blason par le mariage et le commerce et lui donnant une réalité féodale par la constitution d'un domaine, cet ancien militaire qui a choisi l'armée d'Empire comme un ordre de chevalerie mais qui s'y est intégré comme auxiliaire et non pas comme combattant, nous l'ignorons. Nous ignorons même la nature et l'étendue de ses connaissances : après tout, ce n'était qu'un sous-aide de la Grande Armée. Du latin, des rudiments de sciences naturelles, on peut supposer que c'était tout son bagage. Quelques témoignages – d'ailleurs douteux – semblent indiquer qu'il aimait Rousseau et Voltaire. Ce qui est évident, en tout cas, c'est que, même après avoir choisi le particularisme du privilège, il n'a pu se délivrer tout à fait de l'universalité du savoir acquis ni de l'universalisme bourgeois. Position pratiquement intenable : il a eu sûrement plus de peine à écraser en lui

l'universel que le docteur Flaubert à dépasser l'idéologie monarchiste, fruit de son enfance rurale. Le chirurgien de Rouen n'échappe pas tout à fait – nous le savons – à son milieu d'origine : il fonde une famille de type « domestique » où il rétablit le droit d'aînesse. Inversement, on imagine sans peine l'action qu'exerce, en douceur ou, parfois, sans ménagement, sur le rentier de la Réunion cette Raison analytique qu'une éducation bourgeoise a développée en lui. N'importe : Achille-Cléophas achète des terres avec ses économies mais l'essentiel de sa vie restera jusqu'au bout la pratique ; le domaine du chirurgien expatrié a, de la même manière, les gains du praticien pour origine ; mais s'il a quitté l'Europe, c'est *pour refaire sa vie* et se détacher pour toujours de son métier. Ce caractère intrigue par son instabilité : partageait-il le mécanisme de son confrère ou, pour sauver les antiques syncrétismes qui fondaient les privilèges, donnait-il dans le vitalisme ? Ce qui est sûr, c'est qu'il utilisait sans scrupule excessif la main-d'œuvre servile. Y voyait-il la résurrection du servage, antique coutume sacrée et, par là, le rétablissement de la féodalité, son honneur disparu, sa raison d'être ? La contradiction de cette oppression féroce et d'un certain égalitarisme appris ne le frappait certes pas puisqu'il faisait fouetter ses esclaves. Elle existait pourtant : ses paroles devaient s'opposer *pour autrui* à ses conduites puisque son fils Charles, né dans l'île Bourbon en 1818, tient, dès sa petite enfance, l'esclavage pour une scandaleuse iniquité.

Entendons-nous bien : un enfant heureux – c'est-à-dire aimé – accepte les institutions comme des lois de la Nature ou comme les décrets de l'Éternel ; il y avait, dans l'île, beaucoup de fils de planteurs qui s'accommodaient fort bien – quoi qu'ils en aient pu penser plus tard – de ce travail forcé qui existait avant leur naissance, c'est-à-dire, pour eux, depuis qu'il y avait des hommes sur terre et que les grandes personnes justifiaient, dans la paix d'une conscience tranquillisée dès le berceau, par un racisme bénin – ce qui est l'idéologie la plus facilement assimilable pour un très jeune enfant, à la condition toutefois que ses parents appartiennent à la race supérieure. Aimé, Charles eût moins senti, peut-être, les

contradictions de son père ; privé d'amour mais mis en possession d'un racisme sans faille, il eût trouvé d'autres issues à son ressentiment. Pour que l'esclavage lui ait paru de si bonne heure insupportable, il a fallu qu'il saisisse, à travers ses frustrations de mal-aimé, les faiblesses de l'idéologie paternelle ; il a fallu qu'on lui ait enseigné l'exigence universaliste de l'humanisme bourgeois sans se soucier, pour autant, de lui cacher la vie misérable des Noirs ni *surtout* les châtiments corporels qu'on leur infligeait. Je dis « *surtout* » : un enfant riche conçoit difficilement la misère, même si elle est sous son nez, il lui arrive d'y voir une sorte de modestie, une louable simplicité. Mais l'orgueil de *noble* que le père[5] – encore une contradiction – lui avait inculqué faisait ressentir à Charles dans l'horreur moins la douleur physique, peut-être, que l'humiliation de ces hommes et de ces femmes qu'on avait négligé de lui présenter comme des contrefaçons animales de notre espèce et qu'il dotait, du coup, de sa propre fierté. Nous ne connaissons guère les circonstances de son « Œdipe » mais il est clair qu'il a passé sa vie à fuir son père et les souvenirs de sa protohistoire. Horrifié de bonne heure pour avoir découvert que son père est un bourreau d'esclaves, inversement, c'est le père qu'il déteste dans tous les esclavagistes. Nous touchons ici, je crois, à la contradiction fondamentale, à *celle qui l'a fait* : orgueil de privilégié, horreur des privilèges quand ils sont fondés sur l'oppression. La contradiction existe, chez Flaubert, sur un autre plan : elle oppose l'universalité rationnelle des sciences exactes à l'irrationalité du désir et de l'orgueil. Mais les fils, étant le contraire, ici, de leurs pères, la contradiction paternelle s'inverse en chacun d'eux ; fils de rationaliste, Gustave devient un grand rêve irrationnel dévoré par les diastases de la Raison analytique ; fils de privilégié, Charles met son orgueil d'aristocrate à nier les prérogatives irrationnelles au nom de la Raison. La position de Flaubert, nous le verrons, précisément en conséquence de son absurdité, est beaucoup plus forte que celle de Leconte de Lisle. Celui-ci, à la différence de son insincère cadet, incline à consommer une rupture radicale : avec son ami Adamolle, il tient les sentiments républicains et philosophiques « pour les plus vraies comme

les plus nobles des opinions humaines ». Il montre, plus tard, la haine qu'il portait alors à l'esclavagisme dans une nouvelle intitulée *Mon premier amour en prose.* Amoureux d'une jeune créole, il l'entend un jour interpeller ses esclaves « d'une voix aigre, fausse, perçante, saccadée, méchante : "Louis, si le manchy[6] n'est pas au quartier dans dix minutes, tu recevras vingt-cinq coups de chobouc ce soir." Il s'efface et lui dit en s'inclinant : "Madame, je ne vous aime plus." » Récit suspect : il est vrai qu'il a eu, vers ce temps, une flamme pour sa cousine germaine. Mais, outre que son physique ne correspond nullement à celui de la jeune esclavagiste, il semble avoir gardé jusqu'à la fin de sa vie un souvenir attendri de son amourette[7], ce qui ne serait pas vraisemblable s'il avait, comme il prétend, découvert en elle, dans le dégoût, une esclavagiste. Il est beaucoup plus probable que cette rupture fictive est le déguisement d'une autre, bien antérieure, qu'il a consommée avec son père (avec sa mère peut-être[8]) quand il découvrit qu'on fouettait les Noirs. L'ex-chirurgien affectait-il de croire en Dieu ? Ou le jeune homme nourrit-il des griefs contre sa mère, aristocrate et catholique ? Le fait est que ce républicain se fait anticlérical. Farouchement, comme Gustave, mais sans cesser, du moins dans les premiers temps, d'affirmer son théisme. L'essentiel, en tout cas, c'est qu'il renie par son option politique sa demi-noblesse, la fausse aristocratie des planteurs, les privilèges de la société coloniale. Celle-ci, la seule qu'il connaisse, bien qu'il ait séjourné, dans sa petite enfance, à Nantes, demeure en lui comme sa contradiction fondamentale puisqu'il en est issu et qu'il la hait[9].

Jeune homme, il retourne en France pour y faire son droit : transplanté dans un monde qu'il ignore et qu'il interprète – au début, du moins – à partir de celui qui l'a formé, il se croit radical. En 45, il se convainc non sans application qu'il est fouriériste : « Nous le sommes tous, nous qui croyons aux destinées meilleures de l'homme et qui confessons la bonté de Dieu... » Cette profession de foi demeure assez vague : il tente de la développer dans quelques poèmes qu'il publie dans *La Phalange.* Malgré un empressement notable, ses vers semblent

mettre en évidence la contradiction majeure qui l'oppose aux disciples de Fourier ; celui-ci, mort en 37, a bâti sa *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* sur l'optimisme le plus téméraire et, par là même, le plus profond : l'harmonie universelle trouvera son fondement dans le libre jeu des passions, enfin affranchies des contraintes ; quand celles-là s'opposent, c'est qu'elles sont bridées, censurées ; elles s'accorderont sans heurt si rien d'extérieur ne contrarie la plénitude de leur développement. Nul doute que cette harmonie ne soit vécue *dans le bonheur* : l'audace admirable, c'est de nous apprendre que nous souffrons d'un *manque* et non d'un *excès* ; les hommes seront heureux et frères quand ils seront *entiers.* Pour donner à ces idées leur expression poétique, Leconte de Lisle a curieusement choisi « La Robe du Centaure » : Hercule a revêtu la tunique empoisonnée, elle le ronge, il monte sur un bûcher et flambe jusqu'à l'os :

> *O saintes passions, inextinguible ardeur,*
> *O source de sanglots ! ô foyer de splendeur* [...]
> ...] *Et sur la hauteur sainte où brûle votre feu*
> *Vous consumez un homme et vous faites un dieu !*

En somme, l'optimisme de Fourier s'est réfracté à travers le pessimisme de Leconte de Lisle et, du coup, s'est notablement altéré : d'abord il ne s'agit plus d'harmonie *universelle,* c'est-à-dire d'un accord *social* entre les hommes ; la tunique de Nessus, collée à la peau, donne à chacun sa grandeur à travers les atroces brûlures qu'elle inflige. Nous sommes beaucoup plus près, ici, d'un dolorisme individualiste que d'un acte de foi révolutionnaire. Il ne s'agit d'ailleurs pas encore de l'*insatisfaction* flaubertienne ou baudelairienne et le poème, dans son ensemble, rappelle bien davantage la conception de Musset. Pourtant l'idée de la douleur-mérite n'est pas étrangère à Leconte de Lisle.

Entre 43 et 45, quand il comptait si minutieusement ses « minutes d'enfer », il ajoutait : « Il n'est pas Dieu possible que cela ne compte pas plus tard », sans préciser si ses souffrances lui gagnaient le ciel ou la puissance terrestre – sans doute l'ignorait-il lui-même. De toute façon cet éloge des passions n'est pas si loin de la misanthropie et des futures pratiques de distinction : les « enivrantes tortures » sont des flammes qui brûlent la chair, consument Hercule tout entier et « l'exhalent dans les cieux ». Aucune passion, donc, n'est épanouissement charnel – ou, en tout cas, corporel ; elles font du *corps nié* le moyen d'accéder à l'Idéal. Par le fait, Leconte de Lisle n'est socialiste – si même il l'est – qu'en théorie et dans l'abstrait. Il avait déjà dit à Adamolle, avant son départ pour Paris : « Je vais me détachant des individus pour agir et vivre, *par la pensée*', avec la masse seulement. » Dans une autre lettre, il explique à son ami qu'il veut aller en France pour trouver une vie plus calme, plus propice à l'étude. Il ajoute cette phrase : « J'ai *toujours* détesté le bruit que font les hommes, et *eux*[10] aussi. » C'est reconnaître, comme fait Flaubert, une misanthropie quasi natale. Mais, à la différence de Gustave, plus sincère cette fois – ou moins embarrassé de contradictions –, Leconte de Lisle, tout en haïssant les hommes, ne veut à aucun prix – à cette époque, bien sûr – s'arracher à l'humanité. « Il faudrait que je puisse m'abstraire d'un monde aveugle ou de mauvaise volonté. Or un homme, *quel qu'il soit,* peut-il s'abstraire incessamment de l'humanité ? » L'Humanité, notion ambivalente, offre deux significations, chez lui : c'est la totalité concrète (ou la totalisation) de tous les hommes réels. En ce cas, elle ne vaut pas une heure de peine et l'on doit s'en abstraire, autant que possible mais non pas *sans cesse* sous peine de perdre la conscience humiliée mais nécessaire de notre facticité. L'essentiel est, dans cette première acception, l'ascèse platonicienne, le renoncement à « l'amour, l'ambition, l'amitié comme on les conçoit sur terre... » et « l'amour de la beauté impérissable, l'ambition des richesses inamovibles de l'intelligence, l'étude du juste, du bien, du vrai absolus, abstraction faite des morales factices d'ici-bas ». Cette lettre écrite à Bourbon – il a vingt-deux ans –

peu avant de s'embarquer à nouveau pour la France montre assez que ce platonisme – qui ne conserve du corps que la facticité abstraite pour en faire un rapport *situé* à l'Idéal – est aux antipodes d'un socialisme, même utopique, qui, par essence, doit s'affirmer, dans la théorie et la pratique, comme l'avenir des hommes réels dans le monde réel – c'est-à-dire « aveugle ou de mauvaise volonté ». Mais, en même temps, l'Humanité, pour ce platonicien, est Idée intemporelle, pur objet de contemplation, elle échappe à la durée, parce qu'elle contient en elle son avenir : l'achèvement de cet Archétype – c'est inscrit dans l'Idée même – est attendu à la minute où la société réelle et la société idéale se refléteront réciproquement. Bref, c'est par ce second sens du mot – si follement prodigué dans cet âge d'or du socialisme – qu'il arrive à glisser du pessimisme cathare à l'optimisme temporel de Fourier. Dans les poèmes qu'il écrit, à Paris, pour *La Phalange,* on le voit passer innocemment – presque partout – de l'Humanité, ramas de populace, à l'Humanité, médiation entre la terre et l'Idée.

Cesse ta morne plainte, et songe, Humanité,
Que les temps sont prochains où, de l'iniquité,
Dans ton cœur douloureux et dans l'univers sombre
Les rayons du bonheur s'en vont dissiper l'ombre...
...] O sainte créature aux désirs infinis,
Que de trésors sacrés à tes pieds réunis,
Pour prix de tes douleurs et de ton saint courage
Vont racheter d'un coup de longs siècles d'orage !
Le travail fraternel sur le sol dévasté
Alimente à jamais l'arbre de liberté...
...] Dieu ! Dieu que tu cherchais, pauvre esprit aveuglé,
Dieu jaillira de tout et Dieu t'aura parlé.

Cela, du socialisme ? Il n'est pas même possible de discerner dans cette homélie si le temps du « travail fraternel » adviendra au terme d'une évolution sans heurts qui, « *dévastant* » le sol (le terme est curieux dans sa négativité – conservée pour désigner le passage de la nature à l'*antiphysis*), mettra, sans changer le régime ni la hiérarchie des classes, le genre humain en possession de l'abondance produite par son travail ingrat, ou si cet âge d'or, quel que soit le travail – comme rapport des hommes aux choses –, implique une praxis – c'est-à-dire un travail des hommes sur eux-mêmes à travers la médiation des choses ou sur les choses humaines en tant qu'elles sont les raides prédictions pour les hommes de leur destin inhumain. Cette incertitude est typique – chez Leconte de Lisle et chez nombre de ses contemporains. Toutefois l'évolution l'emporte sur l'idée révolutionnaire qui, finalement, n'est présente nulle part. En vérité, l'Humanité, s'étant enrichie par l'épargne et le labeur accumulé, finit par déboucher sur Dieu. Est-ce une image ? Dieu n'est-il que l'homme accompli ? Non : à l'époque – et, cette fois, sous l'influence des fouriéristes – Leconte de Lisle considère que Dieu – de quelque manière qu'Il existe – a mis dans la « nature humaine » la règle rigoureuse de son développement. Le bonheur terminal sera donc l'Homme comme *Vérité devenue,* reconnaissant, du coup, la loi de son Créateur et contemplant l'Idéal qui lui sera donné immédiatement. Le progrès semble ici le développement de l'ordre et, plus que de Fourier, Leconte de Lisle semble se rapprocher de Comte. Au reste, il n'est pas du tout pressé de parvenir à cet âge d'or puisqu'il écrit, vers le même temps, dans « Le Voile d'Isis » – parlant de « l'homme obscur, couronné de justice », c'est-à-dire de lui-même (c'est moi qui souligne) :

> Au loin, *plus heureuse et plus belle,*
> *Aux desseins créateurs cessant d'être rebelle,*
> *L'Humanité surgit à ses yeux étonnés.*

Ces vers curieux ont le double intérêt de nous montrer que, sous l'influence de l'époque, Leconte de Lisle confond intentionnellement prophétie et vision des essences – au terme d'une longue route, l'humanité deviendra ce qu'elle est – et qu'il conserve, jusque dans son « socialisme », l'ambivalence de l'Idée humaine : admirable dans son essence future – qui n'est rien d'autre que le « dessein » du Créateur, l'Humanité est méprisable dans sa réalité empirique puisque « des humains l'inquiète folie » la rend rebelle aux volontés de Dieu. Ce qui revient à conserver intacte la misanthropie originelle et à ne l'abandonner que dans l'avenir lointain où l'Homme, par sa soumission à son essence retrouvée, se dissoudra dans l'infinie volonté divine. Une seule fois, dans ses poèmes de *La Phalange,* on croirait que le temps existe – le temps irrationnel de la « petite secousse », de la violence qui brise les chaînes. C'est dans « Niobé », mère malheureuse, symbole de l'espèce humaine :

> *O mère ! ton supplice* un jour *devra finir* [...]
> *Tu briseras le marbre et l'immobilité,*
> *Ton cœur fera bondir ta poitrine féconde.*

L'infortunée Niobé, changée en statue de marbre, fait éclater la pierre qui l'emprisonne par un mouvement *historique et daté* (un jour) qui n'est pas sans évoquer la violence. Cette prédiction vague nous est malheureusement présentée comme une *prophétie de poète* – c'est-à-dire comme une intuition irrationnelle, gagée sur la beauté et la foi. Du reste, il s'agit moins en ce texte (d'ailleurs supprimé dans la version qui paraîtra dans les *Poèmes antiques*) de l'établissement d'une société plus juste que du refus des faux dieux. Curieusement, d'ailleurs, et fort significativement, la pensée s'embarrasse : les enfants de Niobé, « seuls dieux toujours vivants que l'amour multiplie », ces martyrs des cultes détestés,

guériront... « des humains l'inquiète folie ». Mais quoi ? Ces enfants ne sont-ils pas des humains ? La preuve en est que Niobé, à la fin du premier vers, est appelée : « Mère Humanité ». Tous les hommes sont ses fils. Mais il y en a, parmi eux, qui sont plus que les autres nés d'elle. Ceux qui ont été « frappés par des dieux rejetés » ; cela veut dire : « tués par les flèches d'Artémis et d'Apollon ». Traduisons : les martyrs du catholicisme, ceux dont l'Église a tué le cœur et qui, du coup, ont expulsé la foi de ce cœur mort – Leconte de Lisle en particulier, je dirais même : au singulier, puisqu'il ne se connaît point d'émule – sont les vrais hommes ; cela veut dire : des *dieux.* Ils vont, parmi la foule qui n'est composée que d'humains, autant dire d'hominiens, et guérissent ces bêtes affolées par la superstition en les élevant jusqu'à eux. On reconnaîtra quelques thèmes familiers : Charles, par sa naissance, n'était qu'une moitié d'aristocrate ; mort-vivant, son sacrifice en fait un dieu, disons plus modestement un surhomme. Ce socialiste brûle les étapes du déclassement et, crevant le plafond de l'aristocratie, s'établit dans le ciel, d'où il consent à éclairer ses frères inférieurs, les humains. Le poète est *vates* parce que c'est un enfant assassiné : obscurément, cet esprit confus assimile – comme fait Flaubert vers le même temps – la Beauté, comme saisie de l'Idée, et la Mort, comme meurtre et renonciation au corps. Contradiction radicale, une fois de plus, avec le message de Fourier : « *Vos fratres estis !* Vous êtes tous frères ! » Peut-être Charles n'appréciait-il, de son prétendu maître, que l'orgueilleux messianisme. À la condition d'être lui-même ce Messie annoncé par saint Jean : « un révélateur pour la patrie industrielle ». En 1846, les esprits s'excitent. Celui de Charles, en particulier, qui se trouve aux prises avec « les exigences inexorables de la matière », traduisons : des embarras d'argent. À cette époque, d'ailleurs, il connaît les affres d'amours orageuses et difficiles qui se termineront mal. Sa rage le fait sortir de lui-même. Il écrit à un ami : « Cela ne durera pas, il ne faut pas que cela dure... Avec quelle joie je descendrai de la calme contemplation des choses pour prendre ma part du combat... » C'est dans la même semaine qu'il propose, dans *La Démocratie pacifique,* cette alternative :

« la rénovation progressive et pacifique » ou la Révolution sanglante. Mais un post-scriptum à la lettre précitée nous révèle sans fard où vont ses préférences : « Ne tiens pas compte de toutes les choses incohérentes que je viens de te dire : ma tête n'est pas encore bien remise : j'ai la fièvre et le spleen. » En d'autres termes, ce contemplatif – qui sacrifie sa guenille à l'idéal par mépris du *vécu* – sent, dans les périodes d'agitation, bouillir en lui une vieille haine, née vingt-cinq ans plus tôt, dans une île lointaine, dont la violence lui fait peur et qui le terrifiera quand il la reconnaîtra chez les autres. On sait pourtant que, différent en cela de la plupart des républicains, il reste aux côtés des ouvriers lors des massacres de Juin. On a même prétendu qu'il est monté sur les barricades et qu'il a donné aux « insurgés » la formule d'un explosif. Toutefois ce n'est pas la fraternité révolutionnaire, c'est avant tout la hargne qui le radicalise un instant. De fait, il écrivait à un ami, dès le 30 avril : « ... on veut nous escamoter la Révolution. L'Assemblée sera composée de bourgeois et de royalistes. Elle votera de belles et bonnes lois réactionnaires, laissera l'ordre social et politique existant sous Louis-Philippe et qui sait ? nous imposera bientôt une autre royauté. » Cette lucidité, dira-t-on, frappe, elle est prophétique puisque les bourgeois donneront à la France mieux qu'un roi : un empereur. Mais la suite de la lettre déconcerte : « Eh bien, ajoute-t-il immédiatement, on en verra de rudes. Je ne désespère pas pour ma part d'aller crever au Mont-Saint-Michel. Que l'humanité est une sale et dégoûtante engeance ! Que le peuple est stupide. C'est une éternelle race d'esclaves qui ne peut vivre sans bât et sans joug. Aussi ne sera-ce pas pour lui que nous combattrons encore mais pour notre idéal sacré. Qu'il crève donc de faim et de froid, ce peuple facile à tromper, qui va bientôt se mettre à massacrer ses vrais amis. Voici que la réaction m'a rendu communiste enragé... Le peuple français a besoin d'un petit Comité de Salut public qui le force... à faire un mariage d'inclination avec la République. » Ce texte est précieux parce qu'il est écrit par un sot : les roués dissimulent mieux leurs contradictions. Mais que penser de « ces vrais amis du peuple » qui risquent

bientôt de se faire massacrer pour lui et, pis, par lui ? Leconte de Lisle se range parmi eux, sans aucun doute, puisqu'il déclare *« nous* combattrons encore... ». Quelle étrange amitié, qui fait des classes travailleuses « une éternelle race d'esclaves » et qui les condamne prestement à crever – par la simple raison qu'ils sont, selon lui, « faciles à tromper ». Non, ce nouveau Marat, cet « Ami du Peuple » se moque bien des masses, aussi « sales et dégoûtantes » que leurs maîtres puisqu'elles appartiennent comme eux à cette « engeance », l'humanité. Celle-ci, comme on voit, a perdu en route son Idée : l'avenir, quelques mois plus tôt, devait libérer l'homme de ses chaînes et lui permettre de s'accomplir grâce à l'enseignement de quelques jeunes dieux, fils de Niobé. Cet avenir s'effondre à tout jamais : les chaînes seront éternelles. Et les enfants de Niobé, abandonnant leur rôle pacifique d'éducateurs, révèlent tout à coup leur dessein : imposer la République *par la Terreur* ; on coupera des têtes : quelques-unes seront bourgeoises et la plupart populaires. La haine éclate : ce républicain déteste la populace, il l'a toujours détestée. Il se battra pour l'*Idéal.* Cela signifie, nous l'avons vu, qu'il souhaite aliéner par la force les classes travailleuses au régime républicain conçu comme *Chose humaine.* La démocratie – bien que formelle – ne peut être conçue dans sa vérité, en 1848, si ce n'est comme un changement dans les relations humaines. Changement *interne* et qui ne tirerait son sens que d'une adhésion commune, que d'une « volonté générale » d'émancipation. En d'autres termes, pour un *authentique* ami du peuple, la République apparaît comme le régime qui, né du libre contrat social, produit ses institutions pour maintenir en permanence l'actualité de ce contrat : la dimension politique du citoyen se confond avec sa libre praxis de membre assermenté du groupe. Par là même, on ne peut l'*imposer* qu'aux privilégiés qui la refusent au nom de leurs privilèges ; si l'on devait contraindre le peuple à s'y soumettre, si elle n'émanait pas de lui comme sa revendication fondamentale, elle ne serait qu'une dictature qui se donnerait le nom de République. C'est là que Leconte de Lisle s'embrouille dans ses pensées, mais cette confusion est révélatrice. En fait les

travailleurs ne sont pas si enthousiastes : moins faciles à duper que ne le croit le poète, ils sentent obscurément que ces libertés formelles ne leur apportent pas grand-chose. Va pour la République, pensent-ils, *si c'est vraiment le moyen* de faire une politique *sociale.* Mais leur exigence concrète, la seule qui soit – sans qu'ils s'en doutent – révolutionnaire, c'est la revendication du *droit au travail.* Or, depuis le mois précédent, ils se sont aperçus qu'une démocratie bourgeoise peut être aussi réactionnaire qu'une monarchie parlementaire : les élections viennent d'avoir lieu, industriels et châtelains se sont fait élire en se proclamant républicains – c'était le meilleur moyen, selon eux, de dissocier la République du « communisme ». Tocqueville écrira : « L'Assemblée constituante avait été élue pour affronter la guerre civile. » Du coup, les ouvriers se désintéressent de leurs droits politiques : ce qui compte pour eux, c'est la lutte contre le chômage, les Ateliers nationaux, la stabilisation des salaires. Voilà ce qui déchaîne la fureur de Leconte de Lisle : ce *républicain abstrait* abomine les ruraux qui ont porté au pouvoir les conservateurs ; mais il ne déteste pas moins les travailleurs urbains qui, s'ils manifestent *dans la rue,* feront le jeu des nantis en leur donnant le prétexte qui permettra d'abolir le régime. Quand, dans un mouvement de plume, il les traite d'esclaves qui ont besoin du joug, c'est précisément par la raison qu'ils refusent de l'être et que la vraie liberté, pour eux, ne consiste pas à envoyer à l'Assemblée un politicien qui les trahira ou dont la voix, s'il est fidèle, sera couverte par les hurlements des « honnêtes gens »[11], mais, *littéralement,* à ne pas « crever de faim ». Ce que ce petit-bourgeois rageur leur reproche, c'est de préférer le « social » au « politique », à l'instant même où celui-ci se définit par son opposition à celui-là ; par là, ce soi-disant fouriériste se démasque : l'idéal qu'il veut imposer au peuple par la force, en l'obligeant, pour sauver la République, à endurer sagement sa misère, c'est tout simplement la revendication des classes moyennes – et particulièrement de leurs couches inférieures dont il fait partie : les petits-bourgeois veulent participer aux affaires publiques, les uns par intérêt, les autres par ambition ou par orgueil – et pour

avoir l'appui des masses, ils leur ont jeté cet os à ronger, un bulletin. Ils sont nombreux, à présent, fous de colère et de peur, ceux qui condamnent l'imbécillité de la populace qui n'a pas su s'en contenter. La peur se lit entre les lignes de la lettre précitée. La haine s'y étale ouvertement. Et sous un exécrable prétexte : le poète reproche au peuple d'aimer ses chaînes parce qu'il met en danger les combines de la petite-bourgeoisie en refusant de tirer pour elle les marrons du feu ; il condamne les travailleurs à crever dans la misère parce qu'ils commencent à comprendre qu'il ne suffit pas du droit de vote pour les en arracher.

Ainsi, quand il se mêle à leur lutte, en Juin, il les hait déjà – comme il hait les propriétaires fonciers, position typique de la petite-bourgeoisie, telle que Marx l'a décrite en cette conjoncture. Pourquoi se met-il donc du côté des massacrés plutôt que de se retirer, en vrai fils de Niobé, et de reprendre le fil de ses méditations sacrées ? Eh bien, il le dit dans sa lettre du 31 avril : pour l'idéal. À vrai dire, c'est un baroud d'honneur : il figurera sur les barricades et passera quarante-huit heures en prison, « les plus longues de sa vie ». N'importe : ce fils de planteur et d'aristocrate se tient pour un gentilhomme, nous le savons. Contre sa naissance et grâce à elle : c'est elle, en effet, qui lui donne ce sens de l'honneur qui lui permet de la renier. L'honneur, pour Charles, n'est plus le lien de l'homme à la maison mais plutôt celui du fils de Niobé avec les « humains ». Par là, il s'individualise et s'embourgeoise ; cette attitude et les conduites qui en découlent ne se distinguent plus, finalement, de ce qu'on nomme « dignité ». Les devoirs envers les autres ne sont que les conséquences des devoirs envers soi-même. L'homme d'honneur paie ses dettes : il passe, en Juin, du côté de la « race d'esclaves », non certes par sympathie pour les misérables, pour les pouilleux qu'il daigne visiter, moins encore pour leurs revendications (voilà déjà longtemps qu'il est, comme il le dit par un charmant euphémisme, « de moins en moins sectaire en fait de socialisme »), mais pour *tenir sa parole*, pour respecter le contrat passé dans les sociétés secrètes, dans les réunions politiques, dans les

clubs avancés entre les petits-bourgeois républicains et les ouvriers ; par là, il se désolidarise – c'est l'aspect positif de cette fugitive visitation – de tous les prétendus défenseurs de la République qui fusillent les hommes qui les ont portés au pouvoir ; il désavoue le massacre en se rangeant symboliquement du côté des massacrés, et c'est ce qui permet, à ses yeux, de conserver – par ce sacrifice symbolique de sa personne – à l'idéal républicain une pureté qui paraissait bien compromise. Le vrai démocrate va se faire tuer avec le peuple et, par là, au nom du respect de la foi jurée, il montre que les bourreaux ne sont plus ou n'ont jamais été pour la démocratie. Mais du même coup, il se libère : il a payé sa dette à des hommes qu'il n'a jamais aimés, qu'il n'avait pas même approchés avant les journées de Février, qu'il a détestés dès qu'ils ont quitté leur taudis pour apparaître dans les grandes rues de la ville et dont les comportements n'ont cessé, depuis lors, d'accroître et de consolider l'aversion qu'ils lui ont inspirée d'abord. À présent, il ne leur doit plus rien : deux nuits de taule lui ont donné le *quitus.* Ce sacrifice est, en même temps, rupture. Ou, plutôt, il contient en lui-même l'intention de rompre. Désormais Leconte de Lisle est libre : il pourra montrer son mépris de fer pour les basses classes. N'empêche que le voilà pour quelque temps – disons de mars à juillet 48 – dans la position la plus étrange : contre les faux frères qui se réclament de la République, « son grand rêve sacré », il défend une cause qu'il déteste – celle de la populace – et qu'il *sait* perdue d'avance. Il la défend *parce qu'il la sait perdue* : en d'autres termes, le futur chef du Parnasse entre dans la vie littéraire en se faisant *homme-échec.* Il écrivait peu auparavant, de Dinan, à son ami Ménard : « Tout cela n'empêche pas que je ne vive toujours sur les hauteurs intellectuelles, dans le calme, dans la contemplation sereine des formes divines. Il se fait un grand tumulte dans les bas-fonds de mon cerveau mais la partie supérieure ne sait rien des choses contingentes. » On croirait – n'était le style – lire une des lettres où Gustave, quelques années plus tôt, parlait à ses amis de sa sérénité profonde et de son hypernervosité de surface (l'image est inversée mais nous avons trouvé chez

Flaubert les deux métaphores : tantôt le calme est au niveau supérieur de l'âme et le jeune homme « rentre dans l'Idée, devient brahme » – et tantôt c'est sa vérité fondamentale, masquée, aux yeux des autres mais non pas aux siens, par une agitation superficielle et sans signification). Le texte de Leconte de Lisle est clair : les bas-fonds de son cerveau sont en accord profond avec les bas-fonds de l'Histoire et, d'une certaine manière, avec la lie de la Société[12] et cette contingence, la misère. Qu'a-t-il fait en Juin sinon, en prenant le parti d'une populace méprisée, *accepter la chute* : hagard, courant à travers Paris avec – si les hagiographes ont dit vrai – la formule du fulmicoton en poche, il veut s'identifier aux tumultes des bas-fonds sociaux et des bas-fonds de son âme. Ainsi a fait Gustave, à Pont-l'Évêque, à cette différente près que la société n'était pas directement impliquée par son « attaque » ; reste que Flaubert a voulu s'abandonner au corps et tomber au-dessous de l'humain pour renaître Artiste. Ainsi de Leconte de Lisle : en se rangeant aux côtés des massacrés, il se fait défenseur des sous-hommes et, par là, devient sous-homme lui-même. Mais cette déchéance est une Passion qui doit lui permettre de briser tout lien avec la « contingence » en lui-même et dans ce « conte idiot » qu'on appelle l'Histoire. Il se fait trop humain, en meurt et ressuscite dans l'inhumanité : chez Flaubert et chez lui le thème paraît identique. Son double échec – sentimental et politique – semble un rite de passage qui termine la jeunesse et préfigure l'âge d'homme.

Ce qui frappe, en effet, c'est l'incroyable promptitude de son retournement. Du jour au lendemain, il renonce à la politique. Des massacres de Juin, la seule conclusion qu'il tire, c'est qu'il faut mépriser le peuple qui « a été balayé sur les boulevards par quatre hommes et un caporal (et) [...] qui est rentré chez lui froid, indifférent et inerte ». Quand on pense que les statistiques *officielles* donnent le chiffre de 3035 morts chez les « communistes » et que Normanby – qui n'est pas précisément l'ami des « rouges » – déclare, le 6 juillet : « Quant aux pertes des insurgés, on ne saurait en calculer l'importance avec exactitude car beaucoup d'entre eux ont été jetés à la Seine... », quand on se rappelle – ce que

tout le monde savait à l'époque – que l'Assemblée a été très précisément élue pour noyer dans le sang les revendications populaires et qu'elle s'y est très honnêtement employée, préparant avec l'exactitude d'un horloger le guet-apens qui donnerait à la fois un prétexte à la tuerie et les moyens de l'exécuter, le jugement du poète apparaît sous son vrai jour : c'est une tentative – qu'il faut bien appeler ignoble – pour faire endosser par la victime toutes les responsabilités du bourreau. Le même sophisme paraîtra, un peu plus tard, sous la plume de Flaubert quand ce bon rentier, écœuré par la passivité du peuple qui, le 2-Décembre, ne s'est pas dressé tout entier contre Badinguet, expliquera que les travailleurs *méritent* la dictature, parce qu'ils n'ont pas eu le courage de s'y opposer. Ce que Leconte de Lisle résumera d'un mot : « Je hais les esclaves qui baisent leurs chaînes. » Et comme, selon lui, il n'y en a point d'autres, il rejoint Baudelaire et Flaubert dans leur mépris glacé de la « multitude vile ». De Fourier, il conserve la « grande hiérarchie humaine » mais c'est pour mettre les révolutionnaires tout en bas de l'échelle – et pour condamner radicalement l'*action* sous toutes ses formes. Louis Ménard, plus propre ou plus conséquent, a condamné, dans *Le Représentant du Peuple,* les fusillades de Juin : quinze mois de prison, dix mille francs d'amende. Il s'enfuit à Bruxelles[13]. Leconte de Lisle s'indigne de sa conduite et, de Paris, le gourmande : « Comment l'Artiste ne voit-il pas que tous ces hommes voués aux brutalités de l'action, aux divagations banales, aux rabâchages éternels des mesquines et pitoyables théories contemporaines, ne sont pas pétris du même limon que le sien ? Comment ne s'aperçoit-il pas que ces hommes paraissent s'inquiéter de la réalisation d'un idéal quelconque, parce qu'ils ont plus de sang dans les veines que de matière cérébrale dans le crâne ? La grossièreté de leurs sentiments, la platitude et la vulgarité de leurs idées ne le blessent-elles point ? La langue qu'ils parlent est-elle semblable à la sienne ? Comment peut-il vivre, lui qui était l'homme des émotions délicates, des sentiments raffinés et des conceptions lyriques, au milieu de ces natures abruptes, de ces esprits ébranchés à coups de hache, toujours

fermés à toute clarté d'un monde supérieur ? Une loi de nécessité harmonique n'enveloppe-t-elle pas et ne dirige-t-elle pas tout ce qui est ? Ces hommes ont été confinés par elle aux infimes échelons de la grande hiérarchie humaine. »

Bien entendu, l'artiste aveugle qui ne s'aperçoit pas de son écrasante supériorité, c'est d'abord le pauvre Ménard qui risque « de descendre pour toujours dans ces bas-fonds de notre malheureuse époque de décadence pour (s') y consumer en efforts stériles, en déviations déplorables... ». Mais, d'une certaine manière, c'est aussi Leconte de Lisle lui-même, *avant* la chute. Car Ménard pourrait lui répondre : et toi, comment es-tu resté si longtemps sans t'en apercevoir ? La réponse est donnée dans le texte lui-même – implicitement, du moins : j'ai mieux pris que toi mon échec, j'en ai fait une révélation. L'échec politique est à la fois excusé et assumé : si la multitude est vile, si, baisant ses chaînes, elle refuse obstinément d'être libérée, si d'autre part l'*action* est brutale et folle, de quelque manière qu'on l'envisage et quel que soit son objectif, l'entreprise politique est doublement vaine : fût-elle menée par des anges, elle serait désavouée par ceux qui en font l'objet et ne pourrait les conduire qu'à changer de maître ; mais sa grossièreté même lui interdit de se fixer un objectif rigoureux : tous les « hommes d'action » prétendent réaliser un idéal mais d'abord ils sont incapables de le concevoir – ce sont des sanguins sans cervelle –, ensuite – et c'est la preuve de leur sottise béotienne – ils ne comprennent même pas qu'un idéal est *par principe* irréalisable et que l'homme de l'idéal doit se placer au-dessus de toute réalité. Du reste l'*action* n'est point, si l'on entend par là une entreprise définie par un objectif exact et intelligemment agencée : on se jette à agir, au contraire, *par défaut d'intelligence.* Celle-ci, dit-il dans la même lettre, ne peut être que contemplative. Elle est « d'un prix bien autre que la vie et la mort ». Entendez clairement : que les problèmes mesquins du travail et de la faim. « C'est grâce à elle que nous secouerons sur cette sale terre passionnée la poussière de nos pieds pour monter à jamais dans les magnificences de la vie stellaire. » On voit le sort que l'ancien disciple de Fourier fait aux passions si

chères à son maître : elles souillent la terre. D'autre part, puisque l'intelligence ne peut structurer la praxis, celle-ci n'est plus rien d'autre que la passion elle-même, confusément éclairée par un cerveau infirme : trop de sang dans les veines, trop peu de cervelle. L'action, c'est le fantasme qu'engendrent les passions quand elles s'ignorent et qu'elles ne saisissent pas la nature des agitations qu'elles produisent. S'il en est ainsi, Leconte de Lisle a toutes les excuses : cet artiste, égaré dans l'action, n'a pas reconnu, d'abord, l'idéal pour ce qu'il est, c'est-à-dire, par principe, un *irréalisable,* et s'est épuisé en efforts stériles. Première justification : son échec était inévitable puisque l'action est un faux-semblant qui, dès qu'on veut s'y jeter, révèle son inconsistance. Au reste – deuxième justification – il s'est montré le plus digne ; il n'a point agi, certes, mais il s'est sacrifié, par générosité, à une cause perdue, ce qui – nous l'avons vu – définit, à l'époque, la Noblesse. Par là il montrait sans le savoir la hauteur de ses vues et sa fidélité à l'idéal, mal compris encore, qui le dévorait déjà : il va de soi qu'il devait être trahi par tout le monde, par les politiciens grossiers qui se disaient démocrates et par la plèbe qui refusait le salut. Ce Christ a, plus heureux que son prédécesseur, bénéficié d'innombrables Judas. Mais, par toutes ces raisons, l'échec est devenu bénéfique : le prophète trahi découvre l'homme et le monde sous ce jour impitoyable. Il *devait* commencer par l'action : c'est l'ordre ; on va de l'illusion à la vérité. Loin de le blâmer d'être entré – si peu – dans l'arène politique, il convient donc de le féliciter d'en être si vite ressorti. De fait, sa supériorité sur Ménard vient de la rapidité avec laquelle il a choisi l'échec pour chiffre et transformé ce *pathos* en *exis* : à l'instant désabusé, en effet, il comprend qu'il devait rater son entreprise politique parce qu'il méconnaissait la précellence de sa nature d'Artiste qui est orgueilleuse négation de toute praxis. Du coup, l'échec continué prend l'aspect d'une *conversion* : pris en positivité, ce manque à gagner devient l'Art. L'Artiste, en effet, contemple l'Idée, et la supériorité de son être vient de ce qu'il a reconnu l'universelle incapacité d'agir.

À partir de là, nous allons reconnaître un à un, parfois brouillés mais toujours présents, les grands thèmes de l'Art-Névrose. La conscience de survol, d'abord : l'Humanité, tant qu'elle était porteuse d'une Idée, le poète daignait sinon s'y intégrer entièrement, du moins marcher à sa tête. Réduite à son éternelle misère, il l'abandonne et la contemple. Ce qu'il y voit d'abord, c'est « un processus de dégradation » : il a suffi d'un instant pour qu'il transforme le mouvement progressif de l'évolution en temporalité régressive d'involution. L'Histoire est une agonie : la Nature enfante sans cesse des créatures pour les détruire ; l'Homme est de celles-là : son destin est inscrit sur la terre, aujourd'hui vivante, demain morte. L'image de nos fatalités planétaires hante nos ciels nocturnes, nous n'avons qu'à lever les yeux pour y voir la lune prophétique, « autrefois globe heureux », aujourd'hui « spectre monstrueux ». Ainsi sera-t-il de ce bas monde : le poète se transporte volontiers à la fin des temps, décrit au présent « la face de la terre absolument nue ».

Tout ! tout a disparu, sans échos et sans traces.
Avec le souvenir du monde jeune et beau.
Les siècles ont scellé dans le même tombeau
L'illusion divine et la rumeur des races.

Tout se passe pour lui comme si son regard corrosif dissolvait les arbres, les forêts, les murs et saisissait aujourd'hui, à travers le tumulte de la vie, le sol glacé, les océans congelés de la défunte planète qui roule dans la nuit « loin des tièdes soleils », seule dans

L'abîme pacifique où gît la vanité
De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre.

Autrement dit, la conscience de survol – pour lui comme pour Flaubert –, c'est le point de vue de la Mort. Ses poèmes le répéteront sans cesse : voici quatre vers qui se rapprochent du souhait que Flaubert a consigné dans *Novembre,* quand il enviait le sort des gisants :

Oubliez, oubliez, vos cœurs sont consumés,
De sang et de chaleur vos artères sont vides.
O morts, morts bienheureux en proie aux vers avides,
Souvenez-vous plutôt de la vie et dormez.

Sa sagesse, d'ailleurs – puisque « le mal est de trop vivre et la mort est meilleure » –, consistera à prendre sa propre vie dans sa banalité quotidienne comme si elle était déjà parvenue à son terme.

La vie est ainsi faite, il nous faut la subir…
Mais le plus sage en rit, sachant qu'il doit mourir.

Survoler, mourir vivant ou vivre sa mort, c'est aussi ce qu'il appelle : *entrer dans son éternité.* Entrer *vivant* bien sûr, être « pris vivant par la mort ».

Mais c'est dans « Le Secret de la vie » qu'il a le mieux exprimé le lien profond qu'il a noué entre la vie, la mort, le destin et la beauté :

Le secret de la vie est dans les tombes closes,
Ce qui n'est plus n'est tel que pour avoir été
Et le néant final des êtres et des choses

Est l'unique raison de leur réalité.

Vers de mirliton, pensée misérable ou, s'il en est une, peut-être, butant sur la rocaille des mots. N'importe : il faut s'exercer, aristocrate, à saisir l'Univers et l'homme qui l'habite *sans anthropomorphisme.*

La Nature, parfaitement indifférente aux hommes, lui permet parfois cette ascèse :

... Si, désabusé des larmes et du rire...
Tu veux, ne sachant plus pardonner ou maudire,
Goûter une suprême et morne volupté ;
Viens ! le soleil te parle en paroles sublimes ;
Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin,
Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
Le cœur trempé sept fois dans le Néant divin.

Pour lui, en effet, « la nature est vide » et le soleil consume.

Rien n'est vivant, ici, rien n'est triste ou joyeux.

Se fondre à la Nature n'a rien d'un panthéisme – en tout cas d'un panthéisme positif. C'est lui emprunter non pas sa plénitude – qui n'existe pas – mais son *vide absolu.* Nous ne sommes pas loin du vœu de saint Antoine : « Être la matière. » L'implacable justice de Midi, dévoreur des ombres, c'est la parfaite équivalence des boqueteaux, des champs déserts qu'il consume, l'anéantissement par la lumière des rapports, des valeurs et finalement (mais symboliquement) de toute vie, c'est la découverte du *Non-Sens,* non comme je ne sais quelle opacité

ténébreuse de l'Être mais comme son éblouissant et sublime éclatement, comme sa gloire. Absorbé « dans la flamme implacable du soleil », le poète lui emprunte sa puissance d'anéantissement, il fait de la lumière corrosive son propre regard ; en plein jour, sous les feux de midi, il se rejoint à cette Nuit future, à « la grande Ombre informe, dans son vide et sa stérilité [...] où gît la vanité de ce qui fut le temps et l'espace et le nombre ». Ces catégories trop humaines ne sauraient qualifier l'être véritable qui est éternité : c'est l'homme qui se prétend la mesure de toute chose ; mais il est mortel, il est mort et la mesure disparaît avec lui. En s'identifiant avec le Soleil, le poète refuse les catégories cardinales de la pensée et, du même mouvement, la pensée elle-même : il revient vers les cités infimes, pour regarder les gens et leurs agitations avec des yeux solaires, du point de vue de la non-vie, de la non-pensée, du non-savoir et finalement du non-être : s'il conserve le « néant divin qui a trempé son cœur », il l'utilisera à *déshumaniser* les hommes, à les saisir non tels qu'ils se pensent ou se vivent mais tels qu'ils *sont,* c'est-à-dire dans ce Non-Sens originel qu'ils n'ont même pas égratigné de leurs futiles significations. Nous reconnaissons, au passage, les techniques de déréalisation que Gustave a mises au point dès 44 et que Mallarmé, sous la Troisième République, va porter à la perfection. Celles de Leconte de Lisle – qui ne doit rien à Flaubert – sont évidemment plus frustes : elles n'en procèdent pas moins de la même intention.

Déshumaniser, déréaliser, c'est totaliser ; pour Leconte de Lisle la totalisation est avant tout temporelle : surgie du néant, promise à l'abolition, l'Humanité, flash entre deux éternités, introduit le temps – qui disparaîtra avec elle –, et la structure ontologique du temps n'est rien d'autre que la *déchéance* : *avant* se définit – d'un seul et même mouvement – comme ce qui précède *après* et comme ce qui lui est supérieur. Il y a eu la jeunesse de la terre, il y aura sa mort, nous vivons dans sa vieillesse. Il y a eu la magnifique jeunesse de l'homme, l'Antiquité, pour toujours disparue : « Depuis Homère, Eschyle et Sophocle, la décadence et la barbarie ont envahi l'esprit humain[14]. » Puis le christianisme est

venu, crime inexpiable : « (Il)... n'a jamais exercé qu'une influence déplorable sur les intelligences et les mœurs. » Au moins les Barbares ont-ils tenté de lutter contre l'infâme. Après leur défaite, ce sera le hideux Moyen Age et puis, sautant par-dessus la Renaissance et les siècles classiques, Leconte de Lisle nous installe en *notre* temps, dans *nos* siècles de fer, dans *notre* Humanité sénile, dévitalisée, qui vit à la petite semaine, avec de petites passions honteuses, en attendant de mourir :

> *Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein,*
> *Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde,*
> *Châtrés dès le berceau par le siècle assassin*
> *De toute passion vigoureuse et profonde.*

Point de salut : bientôt

> *... sur un grand tas d'or vautrés dans quelque coin...*
> *(Ils mourront) bêtement en emplissant (leurs) poches.*

Leconte de Lisle, plus sincère en cela que Flaubert, ne cache pas son jeu : c'est un chevalier du Néant, un Artiste de la Haine. La Haine l'arrache à l'humanité ; par haine, il s'acharne contre elle. Ses poèmes veulent être de feu : qu'ils entrent en un lecteur par les yeux, la honte d'être homme le brûlera jusqu'à l'os. L'auteur, en effet, n'a rien d'un moraliste : s'il nous montre l'abjection où, selon lui, nous sommes tombés, ce n'est pas pour nous relever, pour nous indiquer le droit chemin. Il est entendu d'avance que notre ignominie est sans remède : la nature même du temps, processus de dégradation, s'y oppose ; l'espèce va tomber plus bas encore, il le faut ; seul un cataclysme cosmique, d'ailleurs

proche, mettra fin à la dégringolade. Dès lors, cette misanthropie agissante n'a d'autre but que de nous plonger dans le désespoir. Un seul frein à cette méchanceté de ressentiment : l'autonomie de la littérature qui se manifeste, chez lui comme chez les autres Artistes, par un mépris affiché du public. Il vit dans la gêne, loge d'abord chez des amis, donne des leçons de grec et de latin, cherche des travaux de librairie, fait des traductions, accepte, pour finir, une pension de 300 francs par mois accordée par l'Empereur et des rentes, d'ailleurs fort maigres, irrégulièrement versées par sa famille esclavagiste de l'île Bourbon (il est vrai que l'esclavage y était aboli mais la condition du travailleur noir ne s'était pas améliorée pour autant). Tout : le mécénat et les secours de planteurs féodaux, plutôt que de vendre sa plume. Entendons : plutôt que de la vendre à ceux-là seuls qui ont le droit de l'acheter : aux lecteurs. Dès ses débuts littéraires, il déclare avec beaucoup de fermeté qu'il ne cherche pas le succès, qu'il aime mieux mourir inconnu que devoir sa notoriété à des accommodements. Cela signifie, en premier lieu, qu'il répudie, au nom d'une dignité bien voisine de la distinction, les confidences « vulgaires » de sa bête noire, Alfred de Musset : pour se plaindre, fût-ce en pleurant, comme fait celui-ci, il faut s'aimer un peu et garder, même au plus fort de ses saouleries de misère, une confiance enfantine dans la tendresse du lecteur, ce « père maternel ». Leconte de Lisle ne s'aime pas, il ne vendra pas ses secrets : « Il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur comme de ses voluptés non moins amères une vanité et une profanation gratuites. » Mais, ailleurs, il donne à sa discrétion un tout autre motif : il n'aime pas assez le public pour lui parler de soi :

Ah misérable siècle…
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal.

Ainsi l'*impassibilité* parnassienne – comme l'impersonnalisme flaubertien – a des racines complexes : il est ignominieux de se prostituer ; l'époque est trop abjecte pour qu'on se livre au public. Comme en toute surdétermination, ces deux raisons, loin de se renforcer, ne vont pas sans s'affaiblir l'une l'autre. Le lyrisme est-il condamné quel que soit le public ? Ou l'interdit ne vise-t-il que les poèmes de ce « misérable siècle », bref ceux qu'on écrit après 1850 ? Nombreux sont les lyriques, en effet, de l'antiquité gréco-romaine : faut-il les accuser, eux aussi, de s'être prostitués ? La réponse est complexe : en premier lieu, pourrait-on dire, ce qui détourne du lyrisme, au milieu du siècle infâme, c'est la haine. Sapho pouvait se confier à ses lecteurs, sages vieillards, jeunes gens radieux ; elle le pouvait parce que, Leconte de Lisle en est convaincu, le lien premier entre les Anciens était l'amour ; une confession – surtout si elle fait l'objet d'un beau poème – ne risquait pas d'être mal interprétée ou mal jugée ; et puis la relation immédiate étant *déjà* l'intimité, nul aveu ne peut être indiscret. Mais Leconte de Lisle hait son public ; il est convaincu que celui-ci le hait ; voici le poète prévenu : tout ce qu'il dira sera retenu contre lui. Du reste, que peut-il trouver en soi, l'homme de la haine, qui ne soit par hypothèse haïssable ? Le survol implique une mort à soi qui, sans supprimer le vécu tout à fait, le tient à distance : c'est, chez le poète, la part de l'homme, c'est-à-dire l'*exis* d'échec. Il ne s'agit point de la désavouer mais il ne faudrait pas non plus y adhérer : l'échec, c'est le monde refusant l'homme, dévoilant son impossibilité ; le survol naît de l'échec : l'homme étant, dans les bas-fonds, reconnu impossible, le poète surgit de cette impossibilité assumée ; il se définit par l'idéal, c'est-à-dire par l'*irréalisable* ; le non-être de l'homme, revendiqué, devient le tremplin qui lui permet de bondir dans l'éternité. Par cette raison, la méditation de « Midi » est, pour Leconte de Lisle, poétique éminemment puisque le Néant, « parole sublime de la Nature », s'y intériorise et devient le révélateur du Non-Être subjectif. Mais, à cause de cela même, l'identité du Néant extérieur et du Néant intérieur lui interdit de garder à *son* échec individuel sa singularité anecdotique : il faut

aller de l'échec consenti et universalisé à la condition proprement poétique et se faire, en tout poème, le hérault du Néant. De ce point de vue, rien n'est plus édifiant que l'attitude de Charles envers l'amour. Son aventure amoureuse – de 45 à 48 ? –, nous en connaissons mal les détails et, dans l'état présent de nos informations, nous n'avons aucun moyen d'affirmer ou de nier qu'elle ait été conduite intentionnellement vers la rupture. Deux indications, pourtant, mais capitales. La première : entre 50 et 55, le poète – guéri ou non de sa passion antérieure – mène *de front* deux amours, l'un platonique avec une blonde tendre et glacée, l'autre sensuel avec une femme ardente. Cette dichotomie est fréquente à l'époque et nous la trouvons, en particulier, chez Baudelaire qui pimente ses ébats avec Jeanne Duval ou quelque « affreuse » prostituée en se figurant qu'une femme de neige, aimée par lui d'un impossible amour, le regarde avec un mélange de répulsion et d'infinie tristesse. Cet effort pour déréaliser la sexualité – qui, se voulant *une,* passe à l'imaginaire et devient un rôle sans cesser pour autant d'être un besoin en cours d'assouvissement –, nous savons qu'il a, pour le beau-fils du colonel Aupick, plus d'un sens et, tout particulièrement, qu'il vise à offenser sa mère, amante interdite et traîtresse. Mais, pris dans sa généralité, ce dualisme – amour de l'âme, amour de la chair – est typique, vers le milieu du siècle dernier. Il naît d'un échec : les besoins ne peuvent pas s'intégrer à l'unité pratique de la personne, ni les rapports sensuels des corps aux relations humaines qui s'établissent entre les couples. Cette dissociation, si fréquente à l'époque, n'est que le résultat des pratiques de distinction quand elles s'appliquent au domaine particulier du *sexe.* Ici, encore, le besoin, dénoncé, jugulé comme vulgaire se satisfait dans l'ombre, honteusement. C'est le temps du concubinage et de l'adultère : interdiction formelle de « traiter sa femme comme une maîtresse » ; on lui refuse, elle se refuse le plaisir, ce consentement à l'animalité. Mais la maîtresse existe, la plupart du temps vénale ; à défaut d'une liaison fixe, le bordel offre des compagnes interchangeables : c'est le feu d'artifice des fantasmes. Il permet d'entretenir, chez ceux qui le fréquentent, une culpabilité

soutenue qui renforce la haine de soi. Le mariage et la maison de tolérance sont alors deux institutions complémentaires. Il semble donc que Leconte de Lisle ait intériorisé cette division. Rien n'autorise à croire qu'il faisait l'amour avec l'une pour offenser l'autre irréellement ; ni qu'il humiliait secrètement celle-là en prétendant donner à l'autre le meilleur de lui-même – entendons : le refus de tout rapport physique, l'invitation distinguée à mépriser les corps. Reste qu'il aimait *ici* et qu'il baisait *ailleurs.* Comme il arrivait alors, *ce* sont les sens qui perdirent la partie ; la vierge préraphaélite au corps de mousseline finit par triompher. Reste que Charles avait besoin de cet équilibre et de ce double refus conjoint – la dévalorisation systématique de la chair, quand elle succombe ; la frustration systématique et l'*inattention* aux corps comme base de l'amour « pur ». Reste aussi que, même sans recourir aux explications par le sadomasochisme – si clairement requises, au contraire, par les comportements sexuels de Flaubert –, les deux amours simultanés de Leconte de Lisle exercent l'un sur l'autre un effet *déréalisant* : l'un se vit comme l'ombre ténébreuse de l'autre, celui-ci comme le spectre immatériel et lumineux de celui-là. Ne peut-on supposer – comme simple hypothèse de travail – que, du temps qu'il endurait mille morts, dans l'orageuse liaison qui prit fin en 48, l'origine de son mal se trouvait dans cette contradiction et dans l'impossibilité *acquise* de vouer simultanément deux amours opposés à la même personne : en ce cas la tranquille dichotomie de 1850 apparaîtrait comme une *solution* correspondant à une prise de conscience postérieure à la rupture et provoquée par elle. Il aurait compris qu'il ne trouverait de paix qu'en se projetant en deux personnes qui poursuivraient par leur simple existence la contestation de l'idéal et du besoin et la rendraient, à la fois, *calme, simultanée* et *extérieure ;* au lieu que, dans son aventure manquée, il aimait d'amour pur, désirait, possédait puis haïssait la même personne et la contestation, nécessairement successive, se faisait dans le remords et la rancune. *Un* ange et *une* bête : voilà l'idéal de Charles, enfin compris. Mais si une seule femme a fait à la fois l'ange et la bête, c'est *elle-même*

qui, angélique, se regarde avec mépris quand, nue, elle ouvre les cuisses ; c'est elle-même, bestialité coupable, qui souille à d'autres moments son angélisme par d'affreux souvenirs charnels et, en même temps, par maintes précisions anatomiques, révélant ce qui se cache sous les jupes de ce fantôme asexué, fait de l'amour platonique un rôle frustrant et de mauvaise foi. Ainsi déteste-t-il successivement la putain au nom de l'ange et celui-ci au nom de celle-là. Il y aurait donc *conduite d'échec* puisque Leconte de Lisle, au lit, contesterait ses conduites sexuelles par le grand dégoût qu'elles lui inspirent et, dans un chaste boudoir, contesterait le platonisme par des souvenirs brûlants qui dénonceraient la mauvaise foi de sa maîtresse.

Tout ceci, bien sûr, n'est qu'une conjecture. Mais on sera frappé – deuxième indication – par la hâte avec laquelle Charles amplifie et généralise une histoire d'amour malheureuse pour en faire le Malheur de l'Amour, sous toutes ses formes. Fourier ne reconnaîtrait plus du tout son disciple : la passion devient source trouble du malheur ; elle l'était déjà, bien sûr, au temps de « Nessus », quand le poète l'appelait « tunique dévorante », mais au moins restait-elle, au nom du dolorisme romantique, « manteau d'espoir ». Fini ; il faut l'ôter, refuser qu'elle vous « consume » d'un mal « exécrable » : dans les *Poèmes barbares*, elle devient vipère et celui qui prétend aimer sa morsure est un lâche :

> *Arrache de ton sein la mortelle vipère,*
> *Ou tais-toi, lâche, et meurs, meurs d'avoir trop aimé !*

Du coup, Leconte de Lisle révèle sa misogynie profonde – rancune enfantine, ressentiment contre la femme, ange-démon, qu'il aima vers 48, intériorisation de la misogynie de l'époque, ce secteur spécial de la misanthropie –, la femme est une goule ; c'est Ekhidna, « monstre horrible et beau » moitié nymphe moitié dragon (on retrouve ici le platonisme saisi comme pure apparence et, derrière,

l'horreur sexuelle). Elle paraît le soir et chante – splendide et pure –, cachant son arrière-train écailleux. Les hommes, « sous le fouet du désir »[15], se précipitent dans son antre où elle les mange tout crus. Il ne s'agit point – comme on l'a prétendu – de dépeindre la passion elle-même mais bel et bien le monstre qui la provoque – puisque, le 30 juin 1862, la *Revue contemporaine* publie un poème de Charles sans équivoque : une « adorable enfant » possède « un petit chien soyeux », elle le caresse, le serre contre elle en l'appelant « mon amour » puis cette « despote aux grands yeux » le mord jusqu'au sang ; « l'humble gémissement » qu'elle arrache à la bête « lui plaît dans l'âme » ; du coup, elle console sa victime « d'un rapide baiser ». Conclusion très attendue :

> *Et je vis que c'était déjà toute la femme,*
> *L'amour dans le caprice et dans la cruauté,*
> *Telle que Dieu l'a faite et pour l'éternité*[16].

Bref, il faudrait être fou pour aimer ces êtres-là, qui sont spécialement mis au monde pour nous dévorer et qui sont profondément imperfectibles. À tout prendre, cette misogynie vaut mieux que celle de Flaubert : elle traduit l'appréhension devant l'*autre,* devant les besoins du sexe en chacun ; mais jamais Leconte de Lisle n'aurait écrit de la femme qu'elle « prend son cul pour son cœur ». Et Gustave qui, à l'époque, ne le connaît guère, se moque de lui – avec le secret dessein de scandaliser la Muse – parce qu'il s'est fait un principe de n'avoir jamais de rapports avec des prostituées. La raison, nous la connaissons bien : les prostituées se vendent, c'est-à-dire qu'elles *sont vendues* ; Leconte de Lisle voit en elles des esclaves ; faute de pouvoir briser leurs chaînes – qu'il leur reproche sans doute de ne pas briser – il n'usera jamais d'elles : ce serait se faire complice des esclavagistes, accepter par ses conduites la traite des blanches et, par conséquent, celle des Noirs. Sa misogynie n'exclut donc pas un certain respect, en la femme,

de la créature humaine. Ce respect fait entièrement défaut à Flaubert – plus radical et qui, d'ailleurs, dépasse aussi de loin le digne chef du Parnasse dans sa détestation du sexe masculin. Si les femmes prennent leur cul pour leur cœur, c'est qu'elles n'ont pas de cœur : il est fort bien, en ce cas, de mettre ces culs sur le marché ; et Flaubert, adolescent, ne s'est pas gêné pour acheter à prix bas des plaisirs crapulards. Ce sera même, finalement, le seul souvenir *vraiment commun* qu'évoqueront ensemble, à la fin de la seconde *Éducation,* Frédéric et Deslauriers. Mais, malgré ce défi au lecteur, que de dégoût ces pratiques inspirent à Flaubert : avec Alfred, il en plaisante crûment, complaisamment mais, bien qu'il place, pour gêner Ernest qui s'est mis en ménage avec quelque vendeuse sentimentale, les putains au-dessus des grisettes, c'est à celui-ci – et non pas à Alfred – qu'il confie son horreur de la vie d'étudiant pauvre : il boira de mauvais café, couchera avec des prostituées hideuses mais pas chères. Ce n'est pas la vénalité de l'amour qu'il déplore : c'est que ses moyens ne lui permettent pas de l'acheter assez cher. Il se jetterait aux pieds d'une belle vendue qui serait, s'il les avait, la concrétisation de ses milliards. À ses pieds, oui. Mais à son cou ? Plus paresseusement, peut-être. N'oublions pas sa très grande chasteté – qui, bien qu'il fréquentât à l'occasion les théâtreuses et les bordels, lui demeura toute sa vie. Et sa castration hystérique des années 40 ; n'oublions pas surtout le « fantôme de Trouville », cet alibi qui lui permet d'opposer – surtout du temps de Louise – le platonisme, cette distinction, ce recours à l'imaginaire (particulièrement dans ce cas), aux frustes plaisirs *réels* qu'il trouve dans le lit de la Muse.

Je ne crains pas de dire, toutefois, que cet abject mépris de la femme, et cette envie jalouse qui vise le vieux mâle riche ou parfois la jeunesse dorée de Tortoni à travers les parures de leurs putains, sont plus authentiques chez Gustave que, chez Leconte de Lisle, la respectueuse terreur affichée dans ses poèmes. Charles s'est bel et bien marié : il n'a pas craint de vivre sous le même toit qu'Ekhidna. Il est vrai que le mariage est un établissement : il n'a cessé, sa vie entière, avant

d'avoir pris femme et après, de courir le jupon au point qu'on le voit, à soixante ans, commencer un nouvel amour et s'en réjouir. « Les femmes, a dit quelqu'un qui le touchait de près, ont tenu une grande place dans sa vie. » Oui ! mais, à partir de 50, la place qu'il voulait bien leur donner. Jamais elles ne l'ont gêné, tout au contraire ; elles lui donnaient l'occasion d'exercer en toute gratuité cette générosité qui définit le gentilhomme. Pour ce roturier titré, elles remplaçaient le roi qu'il avait banni de sa république et, dans ses derniers jours encore, il faisait seller son cheval pour accompagner au Bois une belle à qui l'âge, à coup sûr, l'empêchait de faire ni bien ni mal. Auparavant le platonisme de ses rapports conjugaux – c'est-à-dire le religieux ennui du coït, le refus sacré de donner et de recevoir du plaisir (on ne traite pas sa femme comme une maîtresse) – lui permettait d'équilibrer ses postulations contradictoires en cherchant ailleurs la volupté charnelle. Bref, sexuellement, il s'est fort bien tiré d'affaire. Aussi peut-on s'étonner de la décision qui lui fit prendre, une fois pour toutes, après 48, l'Amour comme l'expression la plus immédiate de l'échec : sur ce plan, son pessimisme est un parti pris que sa vie ne justifie pas, il serait plus juste de dire qu'il a transformé ses déboires amoureux en *exis* poétique sous l'influence de son échec politique et du pessimisme de ses contemporains. Si, par conséquent, nous n'avons pas les moyens d'affirmer qu'il a détruit lui-même sa première liaison par des conduites d'échec, il est sûr, en tout cas, qu'il a pris prétexte de la rupture, pour poser en principe que l'Amour est une torture qui comporte en elle-même une vertu corrosive : du coup, l'échec est le chiffre du monde, on peut le vivre quotidiennement jusque dans les relations sexuelles. À ce niveau, l'impassibilité du poète est truquée : il s'interdit le lyrisme parce que, l'échec amoureux étant *a priori* contenu dans l'Idée même d'amour – c'est-à-dire dans l'impossibilité de la *réaliser* par une liaison singulière –, la confession anecdotique des souffrances du poète n'intéresse personne et ne vaut pas une heure de peine. Mais, dans le même temps, un usage judicieux de la polygamie lui permet de poursuivre dans la stabilité une vie sexuelle assez riche et

relativement paisible : ce qu'il ne dira jamais c'est que, en conséquence de sa contradiction majeure – qui, chez cet anticlérical forcené, est curieusement chrétienne –, il a découvert, pour sa commodité, qu'*Éros était double.* On opposera à ces truquages – qui rendent ses poèmes peu convaincants – la force et la profondeur flaubertiennes : Gustave – nous y reviendrons – n'a *jamais aimé* sinon une fois, à Trouville, la seconde année, en l'absence de M*me* Schlésinger, c'est-à-dire par le pur exercice de son imagination.

En d'autres termes, Leconte de Lisle ne *subit* pas l'échec à la manière de Flaubert : il le prend pour thème poétique et comme *conversion* à l'Idéal, c'est-à-dire au Non-Réel. Ce n'est pas lui qui chercherait l'Art en gémissant et feindrait l'impuissance jusque dans la composition poétique. Quand Gustave écrit, avec une humilité sournoise : « Le Génie n'est qu'une longue patience », Charles mange le morceau et déclare sans ambages, dans un des ses poèmes : « Le génie, c'est l'orgueil. » En vérité, c'est ce que *pense* profondément Flaubert – c'est ce qu'il *dit* rarement, ce qu'il tient pour la vérité qui n'est pas bonne à dire ; du reste, en celui-ci, l'orgueil est « de rebond », c'est-à-dire que c'est une réaction à l'humiliation primitive et, du coup, une attitude fragile, intenable, qui – en de nombreux passages de ses lettres – se donne pour un rôle. Pour Leconte de Lisle, c'est un rôle aussi, bien sûr. Mais le plus aisé, le plus conforme à son origine, à sa première histoire : ce Républicain, fils de planteur, même et surtout quand il lutte pour l'avènement du suffrage universel, se tient pour un aristocrate. Par cette raison, il va pousser à fond la déréalisation du réel, non pas, comme les autres Artistes et surtout comme Flaubert, parce que son inhumanité surhumaine ne peut lui apparaître que dans l'imaginaire et sur l'effondrement de toute réalité – mais parce qu'il considère, ce dieu, fils de Niobé, que la précellence de son esprit lui a fait découvrir, au temps de son échec érotico-politique, la vérité qui échappe aux hommes : le réel n'est autre que le Non-Être ; tout est illusion, le vulgaire se laisse prendre aux voiles de la Maya. Au départ, cela commença par une évasion vers un monde mort : quand Gustave

s'obstine, pour fuir le siècle, à « faire » du grec et du latin, Charles traduit *L'Iliade* et, pour finir, restitue à sa manière la Grèce, cette lumière abolie qui peut d'autant moins le gêner qu'elle est doublement morte (elle a disparu et notre criminelle conversion au christianisme nous a coupés d'elle : notre mémoire et nos traditions n'y renvoient point) et qu'il n'a jamais mis les pieds sur le sol attique. Et l'apparente ambiguïté vient ici de ce qu'il cherche à totaliser cet univers aboli dans la splendeur de son antique *réalité*. Il n'épargnera rien pour cela. Comme les autres chevaliers de l'Art-Névrose, non content d'emprunter aux savants leur impassibilité, ce fils de chirurgien réclame le concours des sciences. Le poète est destiné à « se réfugier dans la vie contemplative *et savante* comme en un sanctuaire de repos et de purification » ; mais la contemplation ne sera valable que si l'objet – disparu – de son attention lui est restitué dans sa rigueur par les disciplines exactes : « Plus d'individualisme. Il faut rapprocher l'art de la science historique et archéologique. » Ce souci méthodologique ne doit pas tromper : car l'Antiquité ainsi convoquée n'est qu'un spectre. Puisque « le Néant final de toutes les choses est l'unique raison de leur réalité », Leconte de Lisle, lointain descendant de ceux qui survécurent à ce second déluge, l'invasion de la Grèce et de Rome par les barbares christianisés, se trouve *du côté* de la « raison d'être » des choses antiques, du côté de ce Néant qui est le secret de leur réalité disparue. Mort à son temps, mort à soi-même, il ressuscite la vie d'Athènes en tant que la mort l'a saisie au vol et fixée pour toujours dans son irréalité. Ou, si l'on préfère, en tant que le Non-Être est la vérité secrète de l'Être. Le monde antique est beau parce qu'il *n'existe plus* ; mais le poète va plus loin dans sa destruction systématique de l'Être : si la vérité de l'Être réside dans son futur anéantissement, de ce qui n'existe plus ne peut-on dire que, dans le temps – aujourd'hui disparu – de son existence plénière, son secret véritable était de *n'exister pas* ? Si la mort est la vérité de la vie, alors toute vie, frappée en plein cœur, à l'instant de sa violence la plus sauvage est déjà morte – à la façon dont le soldat de Marathon, selon Janet, était mort bien avant

d'achever sa course et proclamait, cadavre inconscient de l'être, devant les Athéniens, une victoire qui ne le concernait déjà plus. Le sophisme est clair : Charles supprime la temporalisation ; partant de l'« être-pour-mourir », définition déjà fort discutable de la réalité humaine mais qui a du moins l'avantage de donner à l'homme l'irréductible existence d'un *être-en-sursis,* il fait de ce rapport à l'avenir la relation intemporelle de l'individu vivant à son essence : puisqu'il doit mourir, c'est qu'il est fondamentalement mort. Déjà mort, de toute éternité. Ainsi le sens intime du temps – qui est, aux yeux du poète, celui de la dégradation irréversible – donne, quel que soit le moment envisagé, à cette humanité en instance de disparition et au monde qui l'entoure, qu'elle voit de ses yeux, qu'elle ressent et mesure, la simple valeur d'un songe. Le temps n'est qu'une apparence qui cache l'éternité du vide ; tel qui, se touchant, s'éprouvant, se vivant, croit *être* n'est déjà plus qu'un fantôme qui a été et, finalement – car il faudrait supposer au moins un instant originel de plénitude réelle ; et comment l'admettre puisque cette plénitude elle-même serait du dedans rongée ? – une illusion sans fondement. Ainsi, tout finit par où tout aurait dû commencer ; le monde n'est qu'un mirage immortel :

> *Rien n'est vrai que l'unique et morne Éternité :*
> *O Brahma ! toute chose est le rêve d'un rêve…*
> *Car* [dit le Dieu Hari] *ma seule Inertie est la source de l'Être :*
> *La matrice du monde est mon Illusion.*

Il ajoutera, en 1876 :

> *Maya ! Maya ! torrent des mobiles chimères…*
> *Les siècles écoulés, les minutes prochaines*
> *S'abîment dans ton ombre en un même moment…*

Éclair, rêve sinistre, éternité qui ment,
La Vie antique est faite inépuisablement
Du tourbillon sans fin des apparences vaines.

La source de ce « brahmanisme » est, naturellement, ce *Bhagavad-Gita* que Flaubert, quelques années plus tôt, lisait ou prétendait lire pour corser l'« orientalisme » de son conte oriental – et particulièrement le *Bhagavata-Pûrana*. Mais Leconte de Lisle interprète ses lectures comme il veut : la *Maya,* pour lui, recouvre de son voile tantôt le vide absolu et tantôt l'immobile plénitude d'une éternité sans qualité qui s'absorbe à se contempler elle-même. C'est dire que Charles fait passer à son gré le positif dans le négatif et inversement. « L'éternité ment » ou bien c'est l'absolue pureté de l'Être. Nous sommes à ce niveau élémentaire où, comme le montre Hegel, l'Être et le Néant, notions fort instables, se transforment à tout instant l'un dans l'autre. Pour notre mystagogue, la mystification consiste à ne point donner ce passage ininterrompu pour un mouvement mais, tout au contraire, d'y substituer une immobile ambiguïté, c'est-à-dire le concept métastable – mais *en repos* – de ce qu'on pourrait appeler l'Être-Néant. Ou, pour nous rapprocher de nos descriptions antérieures, d'affirmer, derrière le flux inconsistant des apparences, l'équivalence rigoureuse du Néant de l'Être (il n'y a *rien*) et de l'Être du Néant (le Rien est ; conscient de soi – Rien redoublé –, il est Dieu). On aura remarqué, au passage, l'habile utilisation de l'Inertie : non seulement nos actions sont des rêves, dissimulant notre passivité parfaite mais – Flaubert n'a point été jusque-là – c'est l'Inertie même qui en est la condition. Pour rêver qu'on agit, il est nécessaire et suffisant de s'abandonner au caractère fondamental de l'Être, qui est l'absolu repos. Ou, inversement, le seul rêve que l'Inertie peut faire, c'est celui de l'Être comme non-être et non-mouvement et, à travers lui, de ces passions rigoureusement subies mais qui, faute d'être reconnues pour telles par une intellection – impossible activité de l'Être –, se donnent elles-mêmes le statut

mensonger de la praxis. En d'autres termes, l'illusion – inertie niée en songe – ne peut avoir – par la raison qu'elle est l'apparence, découlant de l'Être et le contestant – que la fausse unité pratique d'une entreprise. Gustave, qui n'avait point de goût pour les opéras métaphysiques, n'a jamais poussé si loin le raisonnement : il niait l'acte au nom de cette passivité qui était, pour lui, le goût même du vécu ; il ne se serait pas avisé d'engendrer dialectiquement la pratique – comme rêve *nécessaire* – de son contraire, l'Être pur – comme abandon statique au Non-Être.

En tout cas, le maintien délibéré du concept métastable Être-Néant permet à Leconte de Lisle d'assouvir sa rancune sur son malheureux lecteur : nous l'avons vu, dans le poème célèbre, « Midi, roi des étés... », écouter les « paroles sublimes » du soleil : c'est donner la lumière pour un révélateur de l'Être. Mais ce que révèle, justement, cette écrasante clarté, c'est le Non-Sens, l'équivalence de tout. Bref, puisque le langage est *pourvu de sens,* le silence. De la même manière le Néant paraît la Puissance sans visage, la Force nue qui donne au cœur du poète sa trempe, alors que, pour de vrai, l'abolition des choses par la lumière doit, habilement imitée, servir de modèle à ses techniques poétiques d'abolition. Ce qui donne à beaucoup de ses poèmes une structure toute particulière : il commence par *poser* ce qu'il entend nier. La position est révélation de l'objet dans sa plénitude. Pour ces motifs, on l'a qualifié de « *visuel* ». Et, de fait, il *donne à voir.* Mais il ne dédaigne pas non plus de donner à entendre :

Globe heureux d'où montait la rumeur des vivants...
Avec ses eaux, ses bleus sommets, ses bois mouvants...
Ses millions d'oiseaux chantant par les nuées...

Etc.

L'essentiel est de reproduire la *Maya* dans sa richesse sensible, dans cette pseudo-plénitude qui est justement sa fonction mystifiante, bref, de montrer l'homme s'atteignant lui-même au centre d'une nature dense et infinie, pleine de lumières, de couleurs, de mouvements et de bruits, pour mieux pouvoir dans la seconde partie du poème montrer la mort qui frappe en même temps – et depuis le commencement des siècles – le monde et l'homme dedans. Ce globe – la lune – et bientôt notre terre :

Loin des tièdes soleils, loin des nocturnes gloires
À travers l'étendue il roule maintenant.

Cette extinction des feux, on s'aperçoit alors qu'elle était donnée *au départ* et *lisible,* dans l'instant même où le poète nous présentait l'éventail des qualités sensibles. Pendant qu'elles s'affirmaient, en effet, dans leur *réalité,* un mot les avait déjà percluses de néant : dans « Les Clairs de lune », le vers « Globe heureux », etc. est précédé par celui-ci :

Autrefois revêtu de sa grâce première...

Et ce seul adverbe « autrefois » suffit à déréaliser la plénitude illusoire en nous rappelant l'actuel aspect de l'astre-glaçon ; du même coup, il prédit implicitement le sort de notre planète. C'est ce qui fait l'unité du poème. D'autres fois, sans quitter la terre et sans prévoir le retour de l'époque glaciaire, il demande à la Nature elle-même de dénoncer son Néant. La plénitude *sonne creux* : au regard perçant du poète, Midi, roi des étés, lumière et chaleur exaspérées, a pour effet de nous dévoiler la parfaite irréalité de cette terre lourde et concrète qu'il éclaire.

Midi, Roi des étés, épandu sur la plaine,
Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine ;
La terre est assoupie en sa robe de feu...

Le lecteur est convaincu du *réalisme* de cette description : chaleur, silence, flamboiement de l'air, bleu du ciel et ces nappes d'argent qui s'épandent sur la dure croûte terrestre ; cette *aperception* d'un Tout (midi-sur-terre-en-été), il la reconnaît ; ces mots si pleins, plus qu'une évocation, constituent une invocation, à sa mémoire et aux forces cosmiques. Mais à peine a-t-il projeté, à travers les vocables, l'image brûlante d'un été, c'est-à-dire d'une plénitude, les termes choisis par le poète révèlent silencieusement le pouvoir dissolvant qu'ils possèdent et pour lequel ils ont été élus : tout se *tait,* la lumière *tombe,* l'air brûle *sans haleine,* la terre est *assoupie.* Ainsi, devant le moment même où il s'impose, l'être absolu, dense matière chauffée à blanc, installe en nous le pressentiment de son inexistence. Il ne restera plus, dans les strophes suivantes, qu'à donner cette irréalisation préméditée comme une leçon de la Nature : quand le réel a fait son plein, il nous apprend son irréalité. De cette ambiguïté ontologique, soigneusement entretenue, découle nécessairement une ambiguïté morale. Et Leconte de Lisle – de même qu'il nous montre tantôt l'avers des médailles qu'il cisèle, l'Être au-delà de toute communication, et tantôt l'envers, le Néant – tantôt présente l'attitude fondamentale de l'homme conscient (celui qui a saisi la *Maya* hors de lui et en lui) comme une longue plainte, comme un désir de mort, pur pathos qui ne tire sa valeur que de son authenticité (Nuit ! Silence ! Oubli des heures amères ! Que n'absorbez-vous le désir qui ment, haine, amour, pensée, angoisse et chimères. Que n'apaisez-vous l'antique tourment ?), bref, comme la revendication amère – le Néant étant reconnu, les choses du monde

percées à jour – que la *Maya,* dénoncée, ne puisse survivre à cette dénonciation (mais elle survit, c'est le malheur du poète) et *tantôt* – quand l'irréalisation du cosmos se fait au nom de l'éternité positive d'un Être supérieur à toute qualification – exhorte l'homme de bien – c'est-à-dire l'Artiste – à se guinder, hormis quand il crée, dans un stoïcisme méprisant. Pour être stoïque, en effet, il faut *croire.* À Dieu, bien sûr, mais sous n'importe quelle forme. Par exemple, à l'importance *absolue* du stoïcisme, à sa conformité à la nature des choses. Gide, qui, alors, ne croyait plus ni à Dieu ni à Diable, dit à peu près – au retour de son voyage au Congo – que, torturé par des hommes ou par une maladie, il n'irait pas perdre sa peine à étouffer ses cris pour refuser un plaisir à ses bourreaux ou pour édifier son entourage. Crier, à la bonne heure, crier, pleurer, tant qu'on veut : c'est une issue ; dans la torture ou dans la maladie, on peut se la permettre parce qu'il y a des choses *plus importantes* à sauver (un secret confié ou, si la douleur naît de troubles pathologiques, un certain équilibre mental) et que le stoïcisme, attitude parfaitement vaine, risque d'être nuisible si le patient, tendu à l'extrême, en arrive d'un seul coup à craquer. Voilà une position *humaine* : les comptes qu'on doit rendre à son prochain et à soi-même se substituent à ceux qu'on a trop longtemps rendus à un Dieu mort ou à son ersatz négatif, l'Idéal, c'est-à-dire l'Absolu dévoreur d'hommes. Le Prométhée mal enchaîné s'est délivré pour toujours de son vautour ; Leconte de Lisle a gardé le sien. Il rejoint le seul poète qu'il aime, le Vigny de *La mort du loup* :

Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler.

Pour quoi faire, grands dieux ? Vigny, du moins, fidèle à une cause perdue, offre une éthique du dédain à la noblesse naufragée. Mais de Lisle ? En vérité, ce plaintif adopte le stoïcisme parce qu'il se veut *conscience de survol* : *ce* super-aristocrate trouve sa précellence dans la mort vécue. La mort, déréalisation

suprême, réduit tout *rétrospectivement* au jeu réglé de l'imagination. Ainsi art et stoïcisme ne font qu'un : celui-ci se place au-dessus de la *Maya* et la dévoile dans sa fantasmagorie ; celui-là, survolant les mondes disparus et, par leur contemplation méditative, saisissant le néant piteux de celui qui l'entoure, réduit tout à l'imaginaire et se fait l'égal d'un Dieu infini mais inerte, en totalisant le rêve d'un rêve par l'exercice rigoureux de l'imagination. Nous avons eu, déjà, l'occasion de mentionner le pseudo-stoïcisme de Flaubert. Mais il n'allait pas si loin que celui de Charles ; il ne voyait que le suicide pour faire de lui l'égal de Dieu : ce qu'Il a fait, pensait-il, d'une balle de pistolet je puis le défaire. Ce qui impliquait, en somme, que le monde était sa représentation. Mais ce fondement de la destruction de soi-même n'a jamais été tout à fait explicité. Son idéalisme, je pense, était freiné par le réalisme familial et nous l'avons vu, dans ses premiers écrits, railler dans l'amertume et le désespoir l'œuvre de l'Artiste, cette « singerie de la création ». Leconte de Lisle va jusqu'au bout : puisque la Création n'est qu'un rêve de l'Être, une succession liée d'images qui nous persuadent mensongèrement que le monde existe et que nous existons, l'œuvre artistique, multiplicité liée d'images, n'a ni plus ni moins de réalité que l'autre, illusoire produit d'une éternelle inertie ; et la fascination qu'exerce un beau poème n'est en rien différente de celle qui nous asservit à la *Maya.* Par cette raison, l'Artiste est Dieu. En tout cas, il a rompu ses liens avec l'espèce : celle-ci, butée sur le réalisme, croit encore qu'elle existe, qu'elle agit, qu'elle souffre, qu'elle convoite pour de vrai les biens de ce monde fantôme, rêvé à travers elle par un Dieu dont elle est elle-même une inconsistante fiction. Repoussant les fins humaines, connaissant l'irréalité du réel, l'Artiste s'oppose à Dieu en créant sciemment par des images une fascination démystifiante qui dévoile au lecteur son fondamental Néant. Le stoïcisme est, pour Leconte de Lisle, la première marche de l'escalier qui mène à l'Art : stoïque, il croit déjà que le monde est une fantasmagorie ; mais il en appelle encore à l'Être ; artiste, il s'est élevé jusqu'à l'intuition du

Néant et ses poèmes sont une *Maya* qui guérit, puisque ses images dévoilent le non-être rigoureux des apparences[17].

Tel est l'homme : austère, sobre et monoclé, chef d'école incontesté mais difficilement supportable. Catulle Mendès, à l'orée du XX^e^ siècle, disait de lui : « ... Le joug de son génie... nous fut assez dur et étroit. Il répugnait aux nouveautés, aux personnalités qui auraient pu contredire la sienne... On peut le dire, il faillit faire de nous des poètes étrangers à nous-mêmes ; on songe avec terreur à ce qu'aurait été la littérature contemporaine si elle avait obéi uniquement à son vouloir accepté comme suprême. » Par cette excellente formule, « étrangers à nous-mêmes », Mendès n'entend pas simplement signifier que le maître risquait de les contrarier dans leurs inclinations particulières et dans la singularité de leurs dons : il veut dire aussi que, pour Leconte de Lisle, le poète est, par essence, *étranger à soi* ou, si l'on préfère, que l'attitude de survol – par rapport à soi-même et à toute chose –, bref, l'attitude spécifiquement poétique, est l'*estrangement.* Ce refus schizoïde (ou pseudo-schizoïde) de toute adhérence intime au vécu, contemplé de haut comme illusion de vivre, entraînait du même coup la condamnation de la spontanéité comme source de l'inspiration littéraire : comment se fier à l'illusion pour fournir les images ambiguës qui la dénonceront ? Curieusement, l'Art qui doit révéler l'inertie de l'Être et l'inconsistance toute passive de notre imagerie se doit par là même d'être volontariste : l'étude, la science, le travail, la quête du mot précis, la mise au point des combinaisons exactes, voilà ce qui est requis du « ciseleur ». Avant de quitter pour toujours le Parnasse, Verlaine, dans les *Poèmes saturniens,* en expliquait assez bien le point de vue :

Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poëtes
Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas, [...]
À nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement, [...]

Ce qu'il nous faut, à nous, c'est aux lueurs des lampes,
La science conquise et le sommeil dompté, [...]
C'est l'Obstination et c'est la Volonté !
Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,
C'est l'effort inouï, le combat nonpareil,
C'est la nuit, l'âpre nuit de travail, [...]

Le maître, cependant, étroitement, boutonné, s'embourgeoise. C'est à peine si les disciples ont quelques sages folies dans le salon de Nina de Villard : on va jusqu'à s'y droguer, figurez-vous ! La plus belle de toutes fut celle de la maîtresse de maison qui finit par se croire morte ; la pauvre et fidèle égérie réalisait dans la psychose le rêve de tous les poètes qu'elle aimait : morte, elle voyait la vie, cette future mort, du point de vue de la mort et de l'éternité. Leconte de Lisle lui laissa le soin de *vivre* cet *estrangement* qu'il n'avait lui que le devoir poétique de rendre fascinant pour autrui : il accepte tout, l'argent de Bourbon, celui de l'Empereur, prend femme, se présente à l'Académie française trois fois – élu à l'unanimité en 1886 – et la République, en continuant à lui verser la pension de l'Empire, le nomme sous-bibliothécaire du Sénat.

Cette carrière surprendra : elle convient peu, dira-t-on, au chantre de la *Maya.* Et, si tout est illusion, pourquoi ce petit-bourgeois se courrouça-t-il contre les Communards, ces esclaves qui refusaient de baiser leurs chaînes, au point *de demander la tête de Courbet* ? Ces fureurs, d'ailleurs, se retrouvent chez la plupart des chevaliers du Néant : la commune bat le rappel ; sans cesser de haïr le bourgeois et l'ouvrier « ignoble », on passe du culte de l'Art à la défense de la propriété. Rien d'étonnant puisque celui-là était fondé sur celle-ci. Courbet, je suppose, devait être la bête noire de Leconte de Lisle. Il appartenait, comme celui-ci, à la génération des vaincus de 48 ; mais il avait réagi tout autrement à la défaite : sa peinture était dite « réaliste » parce qu'elle réclamait le suffrage universel ; elle niait, pour la première fois, le public d'élite et donnait à voir *à*

tous la pesante réalité quotidienne. Non certes pour la dissoudre dans l'idée, mais pour contribuer à l'émancipation du peuple en rendant au regard sa liberté originelle. L'Empereur ne s'y trompa point : quand il cravacha *Les Baigneuses,* c'est la République, écrasée mais pas morte, qu'il entendait frapper.

L'ennemi juré de Courbet, le maître du Parnasse, apparaît, au contraire, comme un excellent soutien du régime. Pour mériter ses trois cents francs mensuels, il n'avait pas besoin de se vendre, il suffisait qu'il fût ce qu'il était : le pur chevalier du Néant, contestant toute rébellion contre l'ordre établi en la prenant à la racine, c'est-à-dire en donnant à sentir la vanité de l'action et en déréalisant systématiquement le réel jusqu'à faire du lecteur et du poète lui-même les rêves d'un rêve. Par son principe : « le génie, c'est l'orgueil », il servait les desseins d'une société hiérarchisée : quand l'auteur a du génie, il faut que le lecteur soit génial pour le suivre et qui donc a le droit d'avoir du génie sous le Second Empire sinon la classe dominante et l'élite éclairée ? En même temps, certes, ce vaincu, empestant la rancune, assouvit toutes les haines du public, ce haineux-haï ; mais, par son aride vanité, il met les détestations en perspective : la plus basse est populacière – c'est celle des misérables qui se vautrent dans l'abjecte illusion que ce monde existe, qu'ils y souffrent et qu'ils y ont faim ; la plus haute n'appartient qu'aux seigneurs qui, tournant leur regard mort vers la *Maya,* la réduisent à ce qu'elle est, l'inconsistant produit d'un inerte Néant ou, ce qui revient au même, d'un Être sans qualités. Ainsi, même en cet univers illusoire, où l'individu n'est qu'un rêve, la hiérarchie sociale est justifiée : elle se fonde sur la lucidité et sur l'appréciation de la Beauté qui n'est rien d'autre que la *Maya* elle-même, présentée dans le fascinant mouvement immobile qui amorce son abolition ou, si l'on préfère, rien d'autre que la totalisation irréalisante du réel. *Labor improbus vincit omnia* : le Parnasse résout à sa manière le problème de l'inspiration – suspecte depuis la mort de Dieu. Le poète n'est point inspiré : on lui demande seulement de se placer à ce niveau d'*estrangement* – ou, comme on dit, de dépersonnalisation – où le réel dévoile

son irréalité profonde. Après cela, qu'il travaille : qu'il assemble les mots et cisèle son vers pour montrer en raccourci le plus de réalité possible et, conséquemment, le plus d'irréalité. Ce refus de l'inspiration – qui, sans Dieu, naît des passions, des appétits charnels, du besoin –, cet impassible sacrifice de l'homme à son produit, cette primauté de l'Idéal et de la Chose humaine sur l'humble vécu quotidien, c'est l'exact décalque de la misanthropie bourgeoise, du génocide secret mais impossible dont rêvent les cocus de 1848, en un mot de ce sacrifice humain, la distinction. Du reste, le chef d'école, autoritaire et secret, travailleur impassible et sans confidents, cautionne ses œuvres par sa vie. Contempteur des hommes, respectueux des propriétés – qu'il n'a pas –, il vit dans la gêne – une gêne toute relative – majestueusement.

Voilà donc un homme de 48 : c'est la Révolution de Février qui l'a fait. Il parle aux hommes de Février et de Juin, à leurs frères cadets, à leurs fils : engendré par un échec, sa poésie nihiliste en est la description ; aucune autre ne pouvait mieux convenir aux Républicains dupés, encore stupéfaits, ces idéalistes, de se retrouver massacreurs du peuple et, tout à coup, tyrannisés par une dictature militaire qu'ils ont plébiscitée. C'est l'écrivain qu'il faut pour exprimer ce temps où, comme dit Marx, « le suffrage universel n'apparut que pour se supprimer. »

D'où vient pourtant qu'il ne convainc pas ? Sous l'Empire, on ne le lit guère. Et, sans doute, sa demi-obscurité n'est pas faite pour lui déplaire : autonome, la Poésie se pose pour soi ; elle existe sans public : c'est à celui-ci de venir à elle. Du reste les disciples ne manquent pas : il y eut Catulle Mendès, Glatigny, Léon Cladel, Villiers de l'Isle-Adam, Sully Prudhomme ; plus tard Dierx, Jean Lahor, Heredia, vingt autres. À la parution (1862) des *Poésies barbares,* Sainte-Beuve le citait parmi les chefs d'école, avec Banville, Baudelaire et Théophile Gautier. Et le même Gautier notait, en 67 : « Retiré, dans sa fière indépendance, du succès ou plutôt de la population, Leconte de Lisle a réuni autour de lui... un cénacle. » Il n'en demeura pas moins que, sous l'Empire, comme dit un de ses

commentateurs contemporains, « son heure n'était pas venue » et qu'elle vint sous la Troisième République, vers 1875, lorsque, les souvenirs de la Commune pâlissant, la bourgeoisie forgeait une idéologie nouvelle et *optimiste* : la praxis réintégrée dans l'idéologie, l'homme d'action par excellence devenant, au détriment du militaire, le capitaine d'industrie, le but de notre espèce étant d'apprivoiser la Nature en imposant l'*antiphysis* aux grandes forces physiques transformées en « esclaves mécaniques » et, à tous les membres du groupe humain, par un usage judicieux des sciences sociales, l'autodomestication. Entre socialistes et conservateurs, un parti naissait, bientôt le plus grand parti de France, le radical-socialisme, dont l'optimisme progressif se proposait de défendre le suffrage universel en combattant « la calotte », en développant l'instruction et – vœu mystérieux à l'époque des concentrations accélérées – en multipliant la petite propriété. Comment comprendre que cette période d'euphorie fut justement celle où Leconte de Lisle fut reconnu ? Et surtout comment expliquer que Hugo, l'optimisme incarné, le poète-*vates,* reconnu par Dieu comme seul interlocuteur valable, le défenseur courageux des Communards – cette canaille que Leconte de Lisle voulait exterminer –, ce chantre des pauvres, le seul qui fut – qui est encore – lu par les classes travailleuses, et dont la dernière volonté – puérile, cabotine et sublime – a été d'être conduit à sa tombe dans le corbillard des pauvres, comment expliquer que cet homme étonnant, moitié prêtre et moitié anar, incontestable souverain du siècle, ait expressément et publiquement désigné Leconte de Lisle, le pisse-froid, pour son successeur, à la tête des mouvements poétiques et dans son fauteuil d'académicien ? D'où vient que la gloire, refusée aux temps de la haine à ce misanthrope pessimiste, lui ait été accordée par l'optimisme de la « Belle Époque » naissante, à l'aube d'un symbolisme né de lui et qui s'affirmait – respectueusement encore – contre lui ? Voyez, au contraire, Flaubert dont la gloire explose d'un coup – tempête de scandale et d'enthousiasme – en 1857 et qui, après *Salammbô,* est systématiquement éreinté par la critique nouvelle, au

point qu'il s'en avise – sans y rien comprendre – et qu'il finit par dire, mélancoliquement : « Je gêne. » De fait, il gênait ; non par son amour exclusif de la Beauté : par la misanthropie qui en était le revers. Et, quand son disciple publia *Boule de Suif,* dont la psychologie sommaire est calquée sur celle de Gustave, l'indiscutable succès de la nouvelle fut accompagné d'un écœurement profond : la Troisième République ne déteste pas qu'on lui montre des méchants mais sa structure politique exige qu'on lui fasse voir aussi des héros positifs. Zola ne s'y est pas trompé : haï, représenté par les caricaturistes sous forme de pot de chambre, il s'est toujours défendu – à bon droit – d'être pessimiste. Le pessimisme poétique est honteux, à l'époque : les symbolistes, derniers et prudents templiers du Néant, n'ont pas la témérité de s'attaquer à la réalité elle-même pour la réduire à une succession d'apparences : ils la passent sous silence et s'en évadent dans le rêve. C'est ce que fait Mallarmé, dont le désespoir radical est magnifiquement caché. Si Leconte de Lisle triomphe, si ses rudes et méchants poèmes d'aristocrate trouvent des admirateurs parmi les républicains de la génération nouvelle, ne serait-ce pas, en définitive, que son pessimisme n'est pas essentiel ? Je me souviens d'avoir lu ses *Poèmes* au sortir de l'enfance ; puis relu pendant mon adolescence : je les jugeais rébarbatifs, leur solennité fruste me déplaisait ainsi que je ne sais quel orgueil sombre. Je ne me serais pas avisé, pourtant, d'y puiser des aliments pour la très réelle misanthropie que je nourrissais alors ; Laforgue et sa vision très personnelle de Schopenhauer me suffisaient et je savais gré à ce jeune poète d'être mort du pessimisme qui le rongeait : lui, au moins, il avait *fait la preuve.* L'autre, pour moi, c'était un grand-père qui développait habilement de vieux thèmes éculés, qu'on se refile de génération à génération : la vie est un songe, la mort est la vérité de la vie ; mieux vaut mourir que vivre ; plutôt que mourir, fût-ce au berceau, mieux vaut n'être jamais né ; l'homme est un loup pour l'homme, la douleur est le lot de l'humanité. Tout cela ne m'émouvait guère : c'était la Sagesse des nations ; j'y voyais un prétexte à des développements littéraires qui ne me touchaient pas plus

que les discours blancs que faisaient mes professeurs au jour de la distribution des prix. Il y a gros à parier que les jeunes gens de 1860 n'y voyaient pas davantage, à ceci près qu'ils prenaient quelque plaisir au martèlement ininterrompu de ces poèmes. En d'autres termes, le pessimisme de Flaubert, avant d'être intégré pour toujours à l'Esprit objectif, apparaît, sous le Second Empire, comme l'expression même du vécu chez son lecteur et, sous la Troisième République, comme une attitude périmée mais scandaleuse encore qui lui vaut, après sa mort, avant son apothéose, les quelques années de purgatoire réglementaire. Celui de Leconte de Lisle, plus radical, plus construit, ne touche guère les lecteurs pessimistes des années 50, qui ne s'y retrouvent pas ; il n'est pas même reconnu pour tel par le public de la France républicaine qui n'y voit, en somme, qu'un prétexte : il y aura, c'est vrai, aux environs de 1880, une seconde génération de Parnassiens. Mais ce sont des attardés, des provinciaux, ou bien des visiteurs pressés, qui prennent l'air du cénacle avant d'aller rejoindre les rangs des symbolistes. Après quoi, ce n'est pas le Purgatoire qui attend le chef d'école et pas davantage l'Enfer (ce serait trop d'honneur), mais un oubli progressif et implacable : on ne le lit plus, on l'*explique* devant les élèves de l'enseignement secondaire. Balzac, royaliste et légitimiste, a trouvé son public au temps même où il écrivait, sous la monarchie orléaniste ; Stendhal, préromantique et républicain anticlérical, meurt *incognito* et gagne son procès en appel : Barrès et Taine, cent autres professeurs indolents de l'« énergie » ou de la « culture du moi » le ressuscitent, il s'installe dans la gloire et n'en est plus jamais sorti. Leconte de Lisle, produit de Février 48 et s'adressant aux lecteurs que 48 a produits, n'éveille aucun écho ; pis : ce vieux républicain paraît si peu dangereux que l'Empire le pensionne alors que la police, à l'époque, ne dédaigne pas d'assassiner dans les garnis les républicains non repentis. Après la chute de l'Empereur, on le taquine un peu sur ses mensualités impériales, il proteste, parle publiquement de se tuer. Et pourtant ce rallié gêne si peu la nouvelle république qu'elle continue ses mensualités – devenues républicaines – et y ajoute une

sinécure ; on le lit enfin mais sans aucun scandale, par malentendu : avant comme après 70, il a manqué son vrai public. Personne, en le lisant, n'a *senti* la misère et l'infamie de notre espèce, l'irréalité foncière du réel, le Néant comme vérité glaciale des apparences, le mépris des besoins, des passions comme signe d'aristocratie. Et personne, à l'époque de la haine, de l'échec et de la distinction n'a dit : « Comme c'est vrai ! » Que faisait-il d'autre, pourtant, ce quarante-huitard déçu que refléter leur déception aux autres quarante-huitards ? Manquait-il de talent ? Non : il sait travailler ; il partage avec Flaubert l'art de tailler dans le marbre une phrase immobile et dense, éternelle, dont la lourdeur marmoréenne est subtilement rongée par le Néant. Alors ? Faut-il parler d'injustice ? Il y a plus de cent ans qu'il a publié ses principaux poèmes : à cent ans près, quand il s'agit d'une œuvre écrite, l'injustice ne peut être invoquée. Même les poèmes que Hölderlin, fou, signait Nardinelli, la culture allemande, en moins d'un siècle, les a intégrés. Dans le cas de Leconte de Lisle, dont le pessimisme, quand il traduisait l'universalité de la haine, n'a pas été reconnu et, quand il s'opposait à un nouvel optimisme, n'a pas été pris au sérieux, il vaudrait mieux, laissant de côté la forme de ses poèmes – qui, pourtant, y est inséparablement liée –, s'interroger sur l'authenticité du contenu. Cela nous amènera peut-être à mieux comprendre la véritable exigence des lecteurs contemporains.

La question fondamentale, somme toute, porte sur l'*intention.* A-t-il vécu l'année 48 comme un échec *subi,* c'est-à-dire imposé par l'Histoire, imprévisiblement et rigoureusement, à son action publique ? Ou devons-nous déceler dans ses conduites mêmes, dès l'origine, une secrète intention d'échouer ? Ou faut-il concevoir son attitude en fonction d'autres mobiles et d'autres raisons ?

Il n'est pas douteux que son activité politique était condamnée d'avance par un développement historique qu'on peut reconstituer aujourd'hui à la lumière des événements ultérieurs mais qu'il ne pouvait évidemment prévoir. La défaite

lui est venue du dehors comme à tous les capables : c'est que ce socialiste de club ne pouvait pas même imaginer cette réalité neuve, inconsciente d'elle-même et terrifiante, le prolétariat. À partir de là, certes – et nous y reviendrons – il a intériorisé son échec et, peu à peu, en a fait son éminente grandeur, la source de son orgueil et son destin consenti. Cela n'empêche qu'il n'a jamais, quand il était fouriériste, fût-ce en son plus secret conseil, *misé* sur lui. Mais on peut lui demander – ce qui peut paraître un simple différentiel et qui, en fait, est capital – s'il a *sincèrement voulu* la réussite. Ou, si l'on préfère, quelle entreprise singulière il voulait réussir – et par quels moyens. De fait, quand Baudelaire crie aux émeutiers surpris : « Tous à la maison du colonel Aupick et mettons-y le feu ! », on ne peut guère supposer qu'il veut le triomphe du socialisme ni même celui du suffrage universel. Pour le jeune Leconte de Lisle, lui aussi, la Révolution de Février équivaut, à son niveau le plus profond d'intériorité, au meurtre du Père. Sous le nom usurpé de République, ce qui fait sa passion c'est le renversement de la tyrannie blanche à la Réunion. Cette tyrannie, son père en est, à ses yeux, le responsable et le symbole : Charles a depuis longtemps assimilé les punitions paternelles aux sévices infligés aux esclaves. D'un même mouvement la République délivrera les Noirs du servage et Charles de l'autorité du *pater familias.* Cela est fort bon : pour agir il faut des mobiles et les plus profonds tirent leur origine de la protohistoire ; peu importe si nos options les plus universelles ont leur source première dans notre singularité : après tout, dans le meilleur des régimes, l'homme ne sera jamais qu'un universel singulier. L'important est de savoir si le processus qui s'achève en option passe par toutes les médiations requises, autrement dit, si la singularité initiale ne se retrouve pas, toute crue, au moment du choix, sous les oripeaux d'un verbalisme de l'universel. Libérer les esclaves – c'est-à-dire abolir le travail forcé – est une chose ; donner à chacun – quelle que soit sa culture – le droit de vote en est une autre. Leconte de Lisle ne fait-il pas un amalgame, ne confond-il pas les deux sens du mot « liberté » ? A-t-il vraiment la « tripe républicaine » ? Il est permis

d'en douter : revendiquer le suffrage universel suppose un acte de foi ; il faut, à tout le moins, être convaincu que « le bon sens est la chose du monde la mieux partagée » ; il faut croire Platon sans réserve quand il nous montre Socrate faisant sortir de la tête d'un esclave la démonstration d'un théorème. Nous savons que les capables, jaloux de leur savoir, entendaient le garder pour eux seuls : le développement de l'instruction publique, disait l'un d'entre eux, n'a eu d'autre effet que d'augmenter les crimes. Ce qui est très exactement la négation de la formule cartésienne. Le bon sens est devenu raciste ; il se partage entre les membres des classes supérieures : apprendre à lire à la populace, c'est l'égarer car elle ne possède ni le discernement ni la modération qui permet aux élites de séparer le vrai du faux. Leconte de Lisle partageait-il cet avis ? C'est à craindre : n'oublions pas « Les Fils de Niobé ». En ce poème, bien antérieur à 48, il distingue parmi les enfants de cette malheureuse, les dieux et les humains. Tous sont hommes, si l'on veut. Mais les premiers ont pour fonction de mener les seconds vers la lumière. Ces dieux sont des poètes anticléricaux ? Soit. Mais, avant tout, ce sont les hommes de culture. Même dans le cadre de la démocratie formelle, les masses doivent s'émanciper elles-mêmes : si leur rôle est de suivre leurs bons bergers, pourquoi se donneraient-elles la peine de voter à moins que ce ne soit, de loin en loin, pour plébisciter un despote éclairé ? Il faut sans doute voir là une contradiction objective de la démocratie formelle ; n'importe : Charles l'a intériorisée ; il a voulu, sans nul doute, participer au pouvoir politique – ce que ses maigres ressources lui avaient jusqu'alors interdit ; il l'a voulu comme le voulaient à la même époque les demi-nantis qui, dans la campagne des banquets, réclamaient l'abaissement du cens. Simplement, plus pauvre qu'eux, il fallait qu'il fût plus radical : il n'ignorait pas qu'il ne s'approcherait pas des urnes avant que le cens fût aboli. Le résultat ne pouvait être que le suffrage universel mais Charles ne le souhaitait pas vraiment pour ces masses incultes qu'il avait détestées dès qu'il les avait vues paraître : il s'y résignait comme à un moindre mal. Nous l'avons vu, à l'époque, partagé entre

un pessimisme de fait : l'humanité est *aujourd'hui* mauvaise et folle – donc indigne de prendre en main ses propres affaires –, et un optimisme suspect : grâce aux divins fils de Niobé elle s'égalera quelque jour à son essence. Il s'agit d'une Idée. Et, aux premières déceptions, sa foi républicaine disparaît : ce n'est plus qu'une fidélité aristocratique à un Idéal : que le peuple crève, ce n'est pas pour lui que nous lutterons. Ce sont des mots, du reste, car, malgré sa brève et légendaire apparition sur les barricades, il n'a pas lutté du tout.

Ne serait-ce pas qu'il confond la République avec l'abolition de l'esclavage ? N'oublions pas que ses idées républicaines ont pris naissance aux environs de 1836, à Bourbon, dans ses conversations avec Adamolle, fils de planteur, qui, du reste, deviendra planteur à son tour, et d'autres créoles de son âge. Ils menaient tous, par ailleurs, la vie oisive des fils de famille – chasse, chevauchées, *farniente* au centre du domaine paternel, lectures (les livres leur parvenaient avec des mois, parfois des années de retard, de Paris). Mort déjà, le romantisme les éclairait comme les rayons d'une étoile morte : surtout ils n'en voyaient pas l'aspect monarchiste et aristocratique, par la raison qu'ils étaient, ces fils d'aristocrates, aristocrates déjà ; ils y puisaient de hautes idées, de beaux rêves. Ces jeunes gens étouffaient dans la société de Bourbon, aristocratique et sotte, fermée sur soi, entièrement conditionnée par l'utilisation de la main-d'œuvre servile : quand ils recevaient des nouvelles de Paris, il leur semblait que la Réunion avait cinquante ans de retard, qu'ils vivaient dans un monde ailleurs aboli, antérieur à la Révolution Française. L'*esclavage* était, en quelque sorte, le nœud de leurs contradictions : tous ceux qui – contre le Moïse réactionnaire qui leur avait donné le jour – réclamaient la *liberté,* c'est-à-dire une société où l'on pût respirer et agir, où l'urgence et l'intérêt des tâches viendraient à bout de leur apathie créole, tous ceux-là ne pouvaient manquer de comprendre que la petite communauté des îles de la Réunion était opprimée à jamais par l'oppression qu'elle faisait subir aux Noirs. Et que, conséquemment, leur propre liberté personnelle – par rapport aux parents, à l'atroce et stupide « milieu » dont ils

étaient issus – dépendait étroitement de l'abolition de la traite et de l'esclavage. Autrement dit, ils rêvaient de substituer le travail libre au travail forcé, donc de remplacer une féodalité périmée, basée sur le servage, par une société bourgeoise telle qu'elle s'était définie en 89 par la Déclaration des Droits de l'Homme. Beaucoup de ces jeunes gens surent apaiser leurs inquiétudes – à commencer par Adamolle ; la contradiction venait en eux de ce que la propriété paternelle, la paresse généralisée des créoles – privés par l'oppression qu'ils exerçaient de toute possibilité de *travailler* – étaient précisément le fondement de leurs idées généreuses et le milieu dans lequel elles se développaient. Pour être antiesclavagiste, à la Réunion, il fallait être l'héritier futur d'un père qui possédait beaucoup d'esclaves. L'idée, simple produit négatif d'une société solide encore mais menacée *de l'extérieur,* disparut avec la négativité : le fils tue le père, hérite et le ressuscite en adoptant ses mœurs. Bref, ces fils de planteurs deviendront planteurs : ce sont eux qui, en 48, d'accord avec la génération précédente, protesteront contre Schoelcher – vainement d'ailleurs. Mais les autres, ceux qui, aux premiers jours de la Révolution – sous l'inspiration de Charles –, portèrent à l'Assemblée une adresse où ils dénonçaient leurs pères esclavagistes et juraient de soutenir le gouvernement provisoire, il est clair qu'ils ont conçu la République à partir de leur enfance et de l'abjecte société réunionnaise : ce qu'ils réclamaient du nouveau régime, c'était – beaucoup plus que le droit au travail – la liberté pour le travailleur. Quelle liberté sinon celle de se présenter à l'embauche et d'être engagé par un contrat que les deux parties devraient respecter ? De fait, ce qui les avait frappés, dans leurs années coloniales, ce n'était certainement pas le chômage provoqué par la surabondance de la main-d'œuvre et pas davantage la misère industrielle – c'est-à-dire le parfait délaissement du chômeur. Mal traité, s'épuisant au labeur sans espoir de rémunération, le seul avantage, pour l'esclave, de la condition servile – celui-là même qui la rend coûteuse et peu rentable –, c'est que l'esclave doit être nourri toute l'année c'est-à-dire, dans ces sociétés rurales à cultures saisonnières, même

dans les périodes où il ne travaille pas. Ainsi leur expérience, s'opposant à ce fait neuf, incompréhensible dans le cadre colonial, l'industrialisation de la métropole, les conduisait à voir dans la société française, une colonie centrale qui s'affranchissait en abolissant le travail forcé. En même temps, prenant les ouvriers pour des Noirs, ces « grands enfants » analphabètes et dont l'esprit ne pouvait se développer au delà de certaines limites, ils voulaient remplacer la contrainte et le fouet par une autorité douce, fondée sur la Raison, sur la supériorité raciale et non sur la terreur. C'est ce qui explique, chez Leconte de Lisle, le symbolisme obscur de sa Niobé : les enfants divins de la femme, ce sont les poètes, bien sûr, qui ont souffert de ce vautour, le christianisme, et qui ont fini par lui tordre le cou ; mais ce sont aussi et surtout les jeunes planteurs qui vont bientôt, à Bourbon, renoncer généreusement à leur droit sur les hommes et qui, de ce fait même, se trouveront affrontés à une sous-humanité libre mais à peine sortie de la torpeur animale, qu'ils ont pour mission de guider précautionneusement vers la condition humaine de plein droit. À ce sujet, rien n'est plus caractéristique que l'obstination de Charles à confondre les ouvriers de l'industrie et les cultivateurs noirs des colonies : maintes fois nous l'avons vu donner à ceux-là le nom qui convient à ceux-ci ; et quand il prétend que les masses ont besoin du joug et du fouet, quand il déclare : « Je hais les esclaves qui baisent leurs chaînes », la contamination saute aux yeux : les ouvriers, exploités et opprimés, n'ont rien de commun avec les esclaves ; leur revendication fondamentale est à l'opposé de celle que les jeunes colons présentent *au nom* de la main-d'œuvre servile ; la liberté, ils l'ont ; ils peuvent magnifiquement choisir *dans le meilleur des cas* entre le travail et – littéralement, à l'époque – la famine et la mort. Cela n'empêche ni les salaires de décroître, ni le chômage d'augmenter, engendrant des antagonismes que l'employeur met à profit, ni l'insécurité d'obséder le chef de famille puisque, la plupart du temps, le contrat n'est conclu que pour la journée. Ce qu'ils réclament, donc, c'est un *droit au travail* qui, supposant l'intervention de l'État, ne peut manquer d'être aussi un *devoir* : les

créoles sont venus en France pour y faire, en 1848, la Révolution de 89 ; c'est la loi *Le Chapelier* qui a leur faveur, c'est le libéralisme et non ces organisations gouvernementales – tels les Ateliers nationaux derrière lesquels ils entrevoient le spectre du travail forcé. Ce qui frappe Leconte de Lisle, somme toute, et ce qui le déçoit tout de suite, c'est le peu de ressemblance que les ouvriers blancs, dans leur turbulence, ont avec la discrète douceur des Noirs. Il n'a pas connu – il faut le dire à son excuse – les grandes révoltes des esclaves, leur violence inouïe, les massacres qui s'en sont, de part et d'autre, suivis. Il ne sait pas que, du temps de Toussaint-Louverture, les enfants divins de Niobé n'eussent pas eu la moindre chance de se faire écouter par leurs frères « inférieurs ». Ce qui l'enrage, au contraire, c'est que les « esclaves » blancs et parisiens se moquent de ses conseils. Il l'a su du premier jour : cette populace est sûre d'elle ; contre les capacités et, vraisemblablement – au moins le premier jour –, contre les responsables des sociétés secrètes, elle a fait la Révolution, elle a contraint le gouvernement provisoire à proclamer le droit au travail ; ensuite, bien sûr, elle flotte, faute d'organisation et d'un programme *minimum* ; c'est ce qui fait l'étrange incertitude des premiers mois de 48 : personne ne sait où il va, pas même où il voudrait aller. Mais ce que Charles a senti, c'est que ces masses encore hésitantes ne transigeront pas sur un point : elles portent leur destin en elles-mêmes ; pour le moment, il est tragique, elles le pressentent mais elles le vivront seules et sans concours étranger ; les seuls dirigeants qu'elles pourraient accepter, il faudrait qu'ils sortissent, au cours de l'action même, de son sein. Cette émancipation douloureuse, encore mal consciente d'elle-même, plus négative – à ses débuts – que positive, a pour effet de renvoyer le fils de planteur réunionnais à la place qu'il occupe en France dans la *petite-bourgeoisie*. Voilà donc son malheur : Paris manque de nègres. C'est ce qui le conduit vite à détester, lui rural, tous ces produits trop blanchis de l'industrie, ces gens qui ont l'audace de ne pas se prendre pour des esclaves, ces Noirs qui s'ignorent. Et les autres, au fait, les Noirs conscients d'être noirs, ceux qui portent sur leur dos nu les incontestables

zébrures qui attestent leur condition servile, les a-t-il aimés ? Quand il s'indignait des sévices qu'on leur infligeait, était-ce au nom de la liberté, de l'égalité, de la fraternité ? C'est peu vraisemblable : s'il voyait des frères en ces analphabètes, ce ne pouvait être, nous l'avons montré, que des frères inférieurs. Ou bien honorait-il, même chez les esclaves, la valeur sacrée du travail ? On ne peut le croire : dans cette société paresseuse le travail n'est pas en honneur. Du reste le rendement de la main-d'œuvre servile est si faible que, dès le XVIII^e^ siècle, les planteurs envisageaient, dans le Sud des États-Unis, d'abolir l'esclavage. C'est l'apparition du *gin* qui les convainquit de le maintenir. Je crois plutôt – et le mot *d'idéal,* dans son abstraction, prend dès lors tout son sens – que le jeune homme condamnait les travaux forcés et les châtiments corporels parce qu'ils ravalaient le propriétaire – ce soi-disant juge – et ses bourreaux au rang de leurs victimes. L'esclave, ce sous-homme, lui paraissait abject quand il poussait la lâcheté – ce qui arrivait tous les jours – jusqu'à baiser la main qui l'avait frappé. Mais ni plus ni moins que ceux qui le réduisaient à cette extrémité. D'une certaine manière, c'était se donner le plaisir de condamner son père et tous les adultes ; d'une autre, c'était prêter serment de délivrer les planteurs futurs de leur esclavagisme ; à ses amis, aux héritiers qui partageaient ses dégoûts et ses enthousiasmes, il souhaitait rendre l'innocence. Il n'est pas rare, en effet, que les réformateurs, quand ils sont issus des classes privilégiées, veuillent porter remède aux malheurs des « basses classes » pour délivrer leurs pairs et se délivrer d'une tare originelle. L'esclavage aboli, c'est la propriété sans larmes, sans crimes, sans peur.

On aura déjà remarqué, en effet, que la condamnation du travail servile, loin d'être une voie d'accès au socialisme, devait incliner Charles à valoriser la propriété bourgeoise qui recrute sa main-d'œuvre parmi les hommes libres et les engage par un libre contrat de travail. Les deux classes dominantes, bourgeoisie et noblesse, étant en lutte ouverte, il arrivait aux jeunes bourgeois métropolitains – ce fut le cas de Flaubert – de regarder leur milieu et leurs familles avec des yeux d'aristocrate. Mais Leconte de Lisle, ce quasi-noble en

rupture de classe, c'est avec les yeux de la bourgeoisie qu'il regardait son milieu d'origine : en ce sens l'abolition de l'esclavage, quand il vit encore à la Réunion, c'est le renversement des vieux patriciens par leurs fils, c'est la métamorphose de ceux-ci en bourgeois, c'est l'avènement simultané de la bourgeoisie et de la jeunesse. La République dont il rêve alors, c'est cela d'abord : le suffrage universel, il le revendique mais ne s'en soucie guère. Il ne peut être question, bien sûr, de faire voter les esclaves affranchis qui ne savent pas même écrire leur nom : devenus des travailleurs libres dans les mêmes plantations, leurs anciens maîtres, devenus libres employeurs, se donneront pour tâche de les instruire. Par idéal. Ce travail de longue haleine s'étalera sur plusieurs générations.

Ainsi, quand il arrive à Paris, ce jeune provincial n'a qu'un désir, enraciné dans son enfance : l'abolition de l'esclavage – et ce désir, révolutionnaire à Bourbon, perd toute portée dans la métropole où les esclaves n'existent pas. Mieux : puisque le travail y est libre, ce même désir se change silencieusement en une approbation de l'ordre établi ; Leconte de Lisle *adopte* la société bourgeoise. Ou plutôt il l'adopterait tout à fait si elle voulait bien de lui : son malheur veut qu'il vive dans la gêne, dignement mais aigrement. C'est ce qui ressuscite ses fureurs et sa phraséologie révolutionnaire : la bourgeoisie, sa classe d'élection, a pris le pouvoir depuis 1830 mais il ne s'en aperçoit pas : il voit un roi, une Cour, des nobles ; voilà ce qu'il faut renverser. Comme il arrive souvent, ce produit ultraprovincial d'un colonialisme périmé a trouvé en France et surtout à Paris des mots nouveaux et d'autres plus anciens mais pourvus d'un sens neuf qui, les uns et les autres, suscités ou ressuscités par une situation originale, désignaient tant bien que mal les impératifs qui naissaient d'elle. Il prenait les seconds – nés à la fin du XVIII^e^ siècle – dans le sens que la Révolution de 89 leur avait donné parce qu'ils lui semblaient rendre compte simultanément de ses revendications antiesclavagistes et des aspirations du peuple métropolitain. Mais l'instabilité intérieure de ces termes, l'opposition, en eux, et tout aussi bien l'interpénétration, du neuf et de l'ancien, tout contribuait à l'égarer : pouvait-il

concevoir, par exemple, que le patronat conservateur invoquât la *liberté du travail* contre les revendications de la classe ouvrière ou que celle-ci déclarât, par la voix de ses représentants, préférer l'organisation à la liberté ? La « liberté », ce mot magique de 89, ce rêve secret des esclaves noirs, s'était-elle changée au point de devenir synonyme d'oppression ? Ou bien n'était-ce pas plutôt le prolétariat qui avait perdu le sens de la dignité humaine et qu'il fallait le libérer malgré lui, par la contrainte, au besoin ? Ses incertitudes le poussaient alors à emprunter les mots nouveaux – ceux de Fourier, de Considérant, d'autres, brusquement apparus dans le langage par une sorte de génération spontanée – et à penser à travers eux les exigences du moment. Mais ils l'emportent bien au-delà de ce qu'il veut, de ce qu'il *peut* vouloir. Le voici socialiste en un tournemain, lui qui, produit d'une société rurale, ignore tout des sociétés industrielles et n'a jamais eu de contact avec les masses. C'est qu'il confond un moment la misère du prolétariat et le malheur des esclaves. Le socialisme, ne serait-ce pas l'abolition de l'esclavage pour tous les damnés de la terre ? À partir de là, il ne se comprend plus : il fait ce qu'il croit ne pas faire et ne fait pas ce qu'il croit faire, le sent obscurément, accumule en lui-même les dégoûts et, de Février à Juin, *ne reconnaît plus* son action : quand il prétend encore la vouloir, c'est elle qui l'entraîne vers un grand naufrage collectif ; pour finir il se retrouve, par orgueil d'aristocrate, au milieu d'une populace qu'il déteste, luttant pour une cause qu'il sait perdue d'avance et qui ne le concerne pas.

D'accord : il n'a pas *voulu* perdre ; sa défaite n'a pas même fait l'objet d'une intention masquée. Mais c'est, en premier lieu, qu'il n'y avait rien qui puisse être perdu : il a figuré quelques instants – peut-être – aux côtés des « insurgés », mais c'est à l'autre camp qu'il avait donné son cœur ; ce prétendu « socialiste » avait été conduit par les exigences et les limites d'une option primitive à ne jamais dépasser les exigences des classes moyennes. Mieux, malgré les vitupérations de rigueur, il ne nourrissait pas envers la bourgeoisie la détestation qui animait contre elle les capables : *il l'aimait.* C'était elle, après coup, qui, dès avril 48,

avait réalisé son vœu le plus cher et, du même coup, l'esclavage aboli, ôté le contenu réel de sa revendication primitive. Bien sûr, il grommelle encore qu'on va lui escamoter sa Révolution : c'est qu'il est embarqué, le courant l'entraîne. Mais cet agriculteur absentéiste n'a *plus rien à demander* : il commence à comprendre qu'il n'a rien de commun avec avec les travailleurs de l'industrie. La liberté des Noirs, à la bonne heure : elle n'a point *été exigée par eux* ; les Blancs, en bons seigneurs, la leur ont *octroyée* : cette décision honore ceux qui l'ont prise ; elle manifeste cette générosité qu'on croyait jusqu'alors l'apanage de l'aristocratie. Mais *par cette raison même,* il hait la turbulence populaire et ces masses – un instant toutes-puissantes – qui prétendent arracher au gouvernement des concessions qui n'ont, selon lui, de valeur que si elles sont accordées. Ce qui compte à ses yeux, c'est le Don et, par là, ce demi-noble se révèle aristocrate au même titre que les hobereaux de 89, qui eussent contribué à relever les finances royales si la société française eût admis que cette contribution était libre et volontaire. Curieusement, toutefois, cet aristocrate, détestant la noblesse, apprécie la bourgeoisie – et surtout les classes moyennes – pour une vertu qu'on lui reconnaît rarement et dont elle ne se vante jamais, pour le libre exercice de sa générosité constitutionnelle. On voit la méprise et son origine : son vœu, son unique vœu réalisé, il ne restait, pour ce bourgeois gentilhomme, qu'à se retirer de la politique. Mais nos actes, intégrés à la praxis collective, s'arrêtent toujours trop tôt ou trop tard parce que le flot qui les charrie vient buter contre une digue ou les porte au delà d'eux-mêmes jusqu'au point extrême où ils cessent de nous exprimer. Dès avril, une lettre de Charles nous l'a appris, celui-ci, pris au piège, ne songe qu'à se retirer de la vie publique bien qu'il prétende encore lutter « pour l'Idéal ». La puissance des mots, des amitiés, un sens aristocratique de l'honneur l'obligent à se ranger, en Juin, du côté de la « multitude vile ». Mais, s'il lui a donné la formule du fulmicoton, c'est un cadeau de rupture. La défaite des ouvriers n'est pas *sa* défaite. Le « droit au travail », il l'a réclamé une fois ; sans comprendre vraiment ce qu'impliquait cette

exigence. En ce qui le concerne, il est satisfait : libération des Noirs, suffrage universel ; il n'en demandait pas davantage et c'est assez pour foutre le bordel à la Réunion. Sa lettre d'avril, nous en comprenons le sens, à présent : « Comment moi, républicain satisfait, puis-je m'arranger pour rompre avec les masses et le socialisme ? » Les événements de Juin l'ont tiré d'embarras : par là, je veux dire non seulement qu'il n'avait rien à y perdre mais aussi, mais surtout, *qu'il y a gagné.* La fidélité aux alliés malheureux et coupables, il la manifeste d'un coup en s'exposant – symboliquement – au massacre qui va les décimer. Quelques heures de prison le délivrent pour toujours de ces alliances compromettantes : il a payé ; c'est fini. Et, comme, dans le même temps, le mouvement populaire est écrasé, ses « meneurs » assassinés ou déportés, cette extermination met fin aux obligations de Charles : *à qui* serait-il fidèle puisque tous sont morts ou disparus ? *à quoi* puisque le peuple, muet d'horreur, ne réclame plus rien, plébiscite Louis-Napoléon, ce qui revient, baisant ses chaînes, à révéler sa bassesse fondamentale ? Ce n'est point Leconte de Lisle, héroïque combattant de Juin, qui a trahi le prolétariat : il est hors de doute, après le coup du 2-Décembre, que le prolétariat dans son ensemble a trahi Leconte de Lisle.

La conclusion de cette analyse, c'est que, chez ce poète, la conduite d'échec est *jouée.* Comment nommer échec, en effet, cette aventure où il ne perd rien, où il gagne la liberté d'adopter l'ordre bourgeois ? Du reste, comment sentirait-il *de l'intérieur* le désespoir et l'humiliation de la défaite, celui qui, par vertu, accepte le martyre pour une cause qui lui est étrangère et qu'il sait perdue ? c'est dans l'orgueil sans aucun doute – tempéré par une frousse verte – qu'il a vécu ses heures de captivité, « les plus longues de sa vie » ? Les plus longues : il s'est cru bon pour l'exécution sommaire ; parfait : quand il sort, il a payé sa dette. Reste, évidemment, que les classes privilégiées se sont un peu sali les mains, que l'ordre bourgeois est restitué par un massacre et que le suffrage universel – sa conquête *personnelle* – est un peu compromis par la dictature de Napoléon III. Mais il est curieux que Charles fasse le silence sur cet aspect déplaisant de l'aventure : c'est

aux ouvriers qu'il en veut ; qui parle de massacres ? Il a suffi d'un caporal et de quatre soldats pour les disperser. À présent, ces esclaves « baisent leurs chaînes » : pourquoi perdre son temps à vouloir leur salut malgré eux ? D'une certaine manière, cependant, le crime de la bourgeoisie va servir ce petit-bourgeois : non seulement il lui permet de revenir à la contemplation des Idées éternelles mais il lui donne l'occasion de manifester pour cet ordre social qu'il préfère à tous un mépris d'aristocrate et de prêtre. On a vu que la passion pour ses congénères ne l'étouffait pas. Dira-t-on qu'il était misanthrope ? Oui et non. Au début il n'aimait guère les hommes mais il n'osait les condamner sans recours : Charles portait sentence sur ses contemporains au nom d'une Humanité idéale qui se réaliserait un jour. C'était, bien sûr, sacrifier la réalité vivante à la Chose humaine ; mais il faut reconnaître aussi qu'il laissait une chance aux fils de Niobé : si l'espèce doit un jour se confondre avec son Idée, il faut que dès à présent, au milieu de ses pires égarements, elle la porte en elle comme un levain. À l'époque, Charles se représentait son aristocratie comme un système d'obligations rigoureuses : Niobé l'avait fait dieu pour qu'il conduise ses autres enfants, de simples humains, sur la voie du Bien. Ce qu'il fit consciencieusement jusqu'à la catastrophe de Juin. Il ne pouvait cependant s'y méprendre : sa divine intercession n'intéressait personne et ne servait à rien ; tout se passait en dehors de lui. Si les jeunes dieux, bergers du troupeau humain, se reconnaissaient à leurs pouvoirs et à leur audience, il lui fallait s'avouer qu'il n'était pas des leurs, ce qui l'enrageait. Ainsi, d'une certaine façon, son humanisme et l'optimisme qu'il professait n'avaient d'autre résultat que de contester sa haute qualité de meneur d'hommes et de le désespérer. En ce sens, il eût été préférable de rompre pour toujours avec notre vile engeance, et, condamnant l'action par principe, de mettre sa supériorité dans un quiétisme contemplatif. Mais, pour passer de la noblesse d'épée à la cléricature, il était indispensable qu'il abandonnât son humanisme idéaliste et qu'il mît à la place un pessimisme de cathare. C'est ce qu'il n'osait pas faire avant les événements de 48 : c'eût été rompre avec son

enfance, avec le temps où l'idée de la bonté humaine, portée par les vents jusqu'à l'île Bourbon, l'enivrait, avec vingt ans de retard, donnant à cet adolescent apathique et sombre, le goût d'un siècle disparu, d'une Révolution défunte. Je ne dirai donc pas – comme on fait trop souvent – que les événements de 48 le rendirent pessimiste mais qu'ils lui donnèrent la permission de l'être. L'interprétation individuelle d'un désastre historique, en effet, est une option qui met en jeu la personne entière, c'est-à-dire toute sa vie jusqu'à l'instant du choix. Et Courbet, républicain, qui a vécu bien plus intensément la chute de la République, n'a jamais, pour autant, désespéré de l'homme. À chacun de décider si son parti, si sa classe a perdu une bataille ou la guerre. À chacun d'expliquer une défaite ouvrière par un reflux provisoire du mouvement révolutionnaire ou par l'« impuissance de la plèbe ». Il se juge par là. Comme dit Glucksmann dans *Le Discours de la Guerre,* on ne *vainc* pas l'ennemi, on le convainc. Courbet ne s'est pas laissé convaincre ; aux premières escarmouches, Leconte de Lisle s'est déclaré convaincu. Son pessimisme et sa misanthropie n'ont aucune profondeur : ils ne sont pas le fruit de dégoûts et de rages accumulés ; ni la haine ni l'horreur ne l'ont jamais tourmenté ; il a fait, sans aucun doute, un Œdipe tranquille, là-bas, dans l'île Bourbon en confondant le père symbolique et l'esclavagiste et, du même coup, se prescrivant sa mission. Jamais, en lui, ne s'est dressé un vrai désir homicide ; jamais il n'est rentré chez lui, comme Baudelaire, abruti douloureusement et enragé par « la tyrannie de la face humaine » ; jamais, comme Flaubert, il n'a ressenti l'envie désespérée de la violence pour la violence, de battre n'importe qui, le premier qui passera à sa portée, quitte à se faire casser la figure en retour. Un peu d'excitation en 48 – qui n'en aurait eu ? – mais que sa prudence dément, à peine exprimée. La vérité, c'est qu'il ne ressent rien pour les hommes – ni amitié ni dégoût – parce que ce ne sont pas ses prochains. Ce fils de planteur est façonné par la hiérarchie même qu'il condamne et qui le place, dans son oisiveté de créole, au sommet de l'échelle : bien qu'il ait cru devoir agir, au contact des fouriéristes – qui d'ailleurs n'agissaient pas – il a

toujours – plus ou moins clairement – conservé la hiérarchie de la société coloniale, qui, assimilant la praxis au travail servile ou à la subversion, met l'inactivité au sommet de l'échelle. Assez vite, nous l'avons vu, ses soucis pratiques – c'est-à-dire politiques, à l'époque – retombèrent dans les « bas-fonds de son esprit ». Que font les jeunes créoles ? ils courent les femmes ou le gibier, ils causent avec leurs pairs, il leur arrive de lire. Leconte de Lisle *contemplait* : ce n'était pas défendu, loin de là, à condition de posséder par douzaines des esclaves. À Paris le droit au quiétisme ne se mesure pas à l'abondance de la main-d'œuvre servile : si l'on veut en faire une indolente supériorité sur les hommes de travail et d'action, il faut le fonder sur la misanthropie. 48 vint à temps : ce poète s'égarait, cherchait Bourbon à Paris et ne l'y trouvait pas sans, pour autant, comprendre la situation parisienne ; pauvre, il prit le parti des pauvres alors qu'il eût fallu se ranger du côté des bourgeois qui le nourrissaient. La défaite fut un bonheur, l'illumination attendue, le signe de sa vocation et de sa supériorité retrouvée. Les ouvriers sont des chiens qui méritent leurs chaînes : voici donc la bourgeoisie justifiée. Elle a le tort, cependant, d'avoir fait couler le sang et surtout de s'être, elle aussi, laissé enchaîner. Cette classe aimable et sensible est donc condamnable en tant qu'elle est unie et définie par des entreprises générales. Le poète – défini négativement par la non-action, c'est-à-dire par la nonchalance créole – est supérieur à l'humanité tout entière dont il refuse les fins. Mais ce tranquille mépris qui compense – au nom des souvenirs d'enfance – la situation réelle de l'adulte dans la métropole (qui en a fait un petit-bourgeois sans grandes ressources) n'a jamais la violence d'une misanthropie véritable, c'est beaucoup plus un *facteur d'équilibre.* N'oublions pas, en effet, que la haine de l'homme – en Flaubert par exemple – n'épargne pas le sujet lui-même qui se sent haineux-haïssable : ainsi cette inquiète passion, quand elle est vraie, ne laisse pas de repos. Leconte de Lisle ne se hait pas : pourquoi le ferait-il ? De son enfance il a gardé un Œdipe magistal heureusement sublimé en une ardeur généreuse contre l'esclavage, et des souvenirs délicieux – il y reviendra plus tard et chantera

les beautés naturelles de son île : s'il a commis quelque temps l'erreur de se mêler aux rudes et frustes politiciens, au moins fut-ce dans une intention généreuse ; il s'est retiré quand il a compris qu'on ne peut être plus royaliste que le roi ni plus antiesclavagiste que les esclaves. Mais *non sans avoir payé jusqu'au bout sa dette.* Donc il est pur, il est propre, il a redécouvert avec joie ce qu'il savait depuis l'enfance : que l'Artiste, contemplateur des Idées, amoureux passionné du Beau, a sur les hommes de la société métropolitaine la même supériorité que le jeune planteur de Bourbon sur ses esclaves. Simplement, l'enfant divin de Niobé ne peut mettre ses dons ni ses vertus au service des hommes : par la seule raison que ceux-ci n'en veulent point. Le voici donc *à part* ; non plus même aristocrate : surhumain en ce qu'il réduit en lui-même à la portion congrue le minimum d'animalité qui l'apparente aux humains. Il offre à ses relations l'image de la parfaite distinction, mais cette morne nonchalance, semi-bourgeoise et semi-aristocratique, bien qu'elle se donne avec la raideur d'un parti pris, n'est en réalité qu'un confort : elle n'exprime point la haine en soi-même de l'autre, la haine de soi-même comme autre, l'horreur du corps comme lieu commun de l'espèce ; Leconte de Lisle, innocent de tout massacre, indifférent à l'ordre social – ce qui veut dire qu'il réclame et accepte l'ordre qui favorise cette indifférence, la société impériale qui dépolitise –, n'a pas la moindre raison de diriger sa misanthropie contre lui-même ; celle-ci, tout au contraire, lui permet d'introduire une solution de continuité dans la hiérarchie sociale : tout d'un coup, les échelons s'arrêtent ; il n'y a rien et puis rien et puis rien encore ; au sommet, sans voie d'accès, coupé des hommes, mort et bien vif, on aperçoit le poète. Leconte de Lisle est misanthrope naïvement : pour n'être point homme, pour prouver par son mépris affiché de l'espèce qu'il n'en fait pas partie. Trop bête et trop sec pour sentir, comme ne cesse de faire Gustave, que le misanthrope n'échappe pas à la condition humaine sauf par un rêve dirigé et que c'est, tout au contraire, l'homme en qui notre espèce a choisi de se haïr. En d'autres termes, on peut être contraint de détruire les fourmis ou les sauterelles

et, dans certains cas, cela ne va point sans colère. Mais pour les *haïr,* il faut être l'une d'elles et le savoir désespérément. Leconte de Lisle n'aime guère et ne hait pas : son étrange aristocratie bourgeoise, qui lui vient du berceau, lui donne à vivre, curieusement, paisiblement son expérience humaine comme l'expression de son inhumanité radicale. L'homme est souffrance et méchanceté : mais comment le haïr puisqu'il n'existe pas. Leconte de Lisle existe comme humanité niée, il devient une détermination ineffaçable de l'Éternité à ce point précis de la réflexion où ce rêve d'un rêve déchiffre sa nature onirique et la renie par cet étrange *cogito* : je sais que je ne pense pas donc je suis.

Ainsi, chez cet homme ambigu, pessimisme et misanthropie ne sont que des commodités : si la Révolution de 48 n'eût point été menacée par les nantis et par les revendications populaires, si on lui eût confié le soin de guider les hommes – en lui donnant par exemple ce ministère de l'Instruction publique que les politiciens de 71 songèrent, paraît-il, à lui offrir –, il eût conservé l'optimisme méprisant qu'on nomme la générosité et dont l'origine est féodale ; si la Seconde République, triomphant de ses ennemis, se fût affirmée pour ce qu'elle voulait être – la promotion des classes moyennes dans le cadre d'un capitalisme en pleine évolution – et que, par ailleurs, elle se fût passée de ses services, nul doute que cet atrabilaire fût pour de bon devenu un écrivain noir et qu'il eût – sans pour cela pousser jusqu'à la haine de soi intériorisée – détesté *son* public qui se donnait aux autres et se refusait à lui. Mais l'échec de la République le sauve. Amer, il le sera toute sa vie, bien sûr : mais, puisque la société est impossible que les fils de Niobé eussent guidée, puisque l'action est à la fois un rêve et le niveau le plus bas de l'onirisme dirigé, puisque, conséquemment, la littérature, ce rêve dénoncé par un rêve, ne peut avoir d'effet sur l'humanité dormante et ne s'adresse en fait qu'aux autres poètes, ces dieux qui rêvent éveillés, puisque l'obscurité est le lot et, partiellement, la preuve du génie, c'est-à-dire de la surhumanité, puisque, pour finir, ses poèmes, sans atteindre *La Belle au bois dormant,* sont lus par des jeunes gens qui deviennent ses disciples et qu'il reçoit,

débonnaire et tyrannique, dans son modeste appartement, puisque sa pension de l'île Bourbon et, plus tard, après la mort du père, les 300 francs mensuels du mécène impérial, lui permettent d'écrire en toute indépendance du public et sans souiller ses mains par un travail salarié, toutes les occasions de haïr, de *se* haïr lui ont été ôtées ; résultat : son pessimisme est une idée ; son système le réclame comme son fondement logique ou, si l'on préfère, comme la médiation qui lui permettra de passer de l'aristocratie séculière à la surhumanité de la cléricature : mais la misanthropie n'est pas, étouffante passion génocide, à l'origine de sa pensée. Un aristocrate n'est jamais tout à fait misanthrope, même quand il participe au naufrage de l'aristocratie. Leconte de Lisle, au contraire de Flaubert, reste aristocrate au sein de la distinction bourgeoise : il n'est point noble mais son père a des esclaves, l'esclavagisme qu'il a si violemment contesté fut son bonheur de berceau ; pour l'accepter, il ne lui a manqué que d'être *assez* aimé. Mais nous savons aussi qu'il n'était pas non plus détesté. Pessimisme et misanthropie sont venus, chez lui, de la Révolution de 48, de la défaite, des déceptions. Cette expérience, contemporaine de celle des massacreurs, et, d'une certaine manière, légitimant le massacre par la condamnation radicale de la nature humaine, chez le massacré plus encore que chez le massacreur, les hommes de la haine et de la peur – souillés par Juin 48 et terrifiés par le silence populaire au point de se jeter dans les bras d'un Empereur et de donner à l'armée tous les pouvoirs pourvu qu'elle devînt la police intérieure de l'État – auraient dû y reconnaître la leur. De fait, les mêmes événements ont forgé l'auteur des *Poèmes antiques* et ce public des capables – frustrés, honteux, coupables – qui aurait dû lui fournir ses lecteurs. Cela paraît clair : quand il écrit ses *Poèmes antiques* – avant et après la Révolution – ne participe-t-il pas d'un engouement général pour la Grèce qui a touché Gustave avant lui ? Et quand, au moment de l'édition en volume, il épouille soigneusement ceux qui furent écrits avant la défaite de toute allusion politique, quand il transforme – comme c'est le cas pour « Niobé » – une image optimiste de l'avenir en un symbole de la plainte

inconsolable que l'humanité roule de siècle en siècle ; quand, plus généralement, il s'arrache à son temps et tente de se fasciner sur une imagerie brillante, apollinienne mais spectrale de ce qui fut et ne sera jamais plus, ne donne-t-il pas la pâture que réclament ces lecteurs brisés qui cherchent leur salut dans l'anachronisme et la dépolitisation ? Eh bien, non : le lecteur ne marche pas. Ces œuvres disent *sa* déception ; elles sont nées de l'histoire qu'il a vécue, les années de la défaite ont produit *ensemble* la misanthropie de l'auteur et celle des capables qui *devraient* le lire. La même aventure a marqué pour celui-là et pour ceux-ci la fin des illusions, la haine de l'humanisme quarante-huitard, le désir de légitimer les assassinats froidement délibérés de Juin et la fabuleuse déculottée du 2-Décembre par la condamnation ontologique de l'action, la substitution, à l'homme sujet de l'Histoire, de l'homme objet des sciences et de leurs applications. Pourtant on ne le lit guère. Les mêmes qui donneront, en 57, la gloire immédiate à Flaubert n'achèteront ni en 53, ni plus tard, les *Poèmes antiques* et les *Poèmes barbares.* Rappelons que la société française, à l'époque, ne s'était pas déprise de la poésie : *Les Châtiments, La Légende des siècles,* colportés clandestinement ou tolérés par le pouvoir, font un malheur. Lamartine, Musset, bien qu'un peu passés de mode, sont très lus, très aimés. Le public, s'il a le goût de recevoir des leçons de stoïcisme, les demande à Vigny, jamais à Leconte de Lisle. En d'autres termes, il est vrai que la littérature, après 1850, va assumer un rôle cathartique en investissant le lecteur de ses propres images, en lui faisant haïr l'*homme haineux-haï* et en le constituant imaginairement comme tel ; et il est vrai aussi que cette image du bourgeois est née comme sa représentation implicite de lui-même sous l'influence des événements historiques de 47-52. Mais ce public *devenu* pessimiste et misanthrope n'ira pas chercher cette *imago* noire de soi-même chez le poète qui a vécu, dans la même mauvaise foi, les mêmes espérances, les mêmes contradictions, le même choc brutal avec une implacable réalité et la même catastrophe terminale. On aurait pu croire, cependant, qu'il accueillerait favorablement n'importe quel « journal de bord »

retraçant sa métamorphose. Mais non : voyez d'ailleurs comme Leconte de Lisle lui-même prend soin d'effacer toute allusion, dans ses poèmes, à ce qu'on pourrait appeler la Chute de la bourgeoisie[18]. Cette chute, ce Péché originel, apparu en 48, mais commis de tout temps – conséquence *a priori* de la praxis bourgeoise –, tout le monde voulait l'oublier ; tout le monde acceptait la culpabilité, la honte, mais refusait de les lier à l'événement. On admettait la haine mais à la condition de lui supprimer toute historicité et d'en faire une détermination générale de l'espèce – c'est-à-dire, du même coup, une explication et une abolition de l'Histoire. On voulait bien *se* haïr, être *haï* : comme homme et *même* comme bourgeois à la condition que la bourgeoisie fût liée à des traits éternels de la nature humaine, et non pas à un type particulier d'exploitation. Et surtout, le stoïcisme, on l'acceptait chez Vigny : chez les nouveaux poètes, on le jugeait insultant, périmé. Le nanti sait fort bien que ce loup qui meurt, bravant les chasseurs et la meute par son silence, c'est l'aristocrate, blessé à mort et ne daignant pas même regarder le roturier qui l'assassine. Mais ce qu'il passe à Vigny, au nom du respect que la valetaille bourgeoise a toujours porté, porte encore à la noblesse, il ne l'acceptera sûrement pas d'un bourgeois-gentilhomme, comme Charles, dont il démasque à la fois la condition petite-bourgeoise et la fausse supériorité que les colons, c'est de règle, prennent au nom d'un type de propriété féodal encore, sur les métropolitains. Il y a plus : après la chute, le bourgeois, muselé par la dictature policière qu'il appelait de ses vœux, s'est pris en horreur. Le capable en a fait autant – si l'on excepte les ténors de la bonne conscience, Montalembert, Falloux, et d'autres. Il *ne demande rien* : je l'ai dit ; un public n'attend rien : un bon livre lui fait prendre rétrospectivement conscience de ce qu'il lui fallait sans même qu'il le désirât. Mais s'il doit accepter qu'un autre lui remontre sa hideur, c'est dans la mesure où cet autre la ressentira en soi-même, comme un trait fondamental de son essence, et s'en désespérera. Ce dont la haine de soi s'accommodera, chez le lecteur, c'est d'une haine venant à lui par un auteur qui *se* hait, d'abord, et qui *le* hait intimement, *à partir de là,*

comme son semblable, son frère. Ce n'est point qu'il trouve ou tente de trouver, au fond de cette haine, quelque pitié pour soi : non ; la haine et la peur l'ont tout asséché, le temps des lyrismes plaintifs est passé, il reviendra beaucoup plus tard. Simplement, il n'acceptera qu'une haine de soi qui soit la représentation de la sienne, cela veut dire qu'il tolérera, nanti ou capable, la seule misanthropie qui naît de la haine qu'un auteur capable ou nanti se porte pour de vrai. Leconte de Lisle hait les hommes de trop haut et, du coup, se pare d'une misanthropie-bidon : il jette sur le bourgeois un regard à la Vigny mais, n'étant pas un vrai noble, le membre d'une classe vaincue, il n'a *pas assez de rancune ;* en tout cas, si sa pauvreté l'a doté de quelque ressentiment, cette affection est faible et accidentelle, elle ne traduit pas la pulsion homicide de l'aristocratie à terre. De Lisle est un roturier, trop occupé à prendre des supériorités d'aristocrate, à s'affecter de dignités imaginaires, pour que son pessimisme soit pris au sérieux. Ce faux Vigny républicain manque tout ; il ne témoignera ni pour la caste ruinée des privilégiés dont il n'est pas ni pour (ou contre) la bourgeoisie dont il ne veut pas être. Ni, surtout, pour le peuple. En d'autres termes, Leconte de Lisle, faux noble, faux misanthrope, petit-bourgeois innocent du Péché de la bourgeoisie mais passé à une affectation de pessimisme dans le temps que la classe bourgeoise tombait dans un pessimisme vrai, ne peut convenir au nouveau public : il n'a pas fauté en 48. Ses manières agacent, sa misanthropie n'est pas sincère ; républicain rallié à l'Empire, il a le tort d'être, comme le lecteur, le produit d'une conjoncture qui doit être passée sous silence. Dans son œuvre on trouve tous les thèmes de l'Art-Névrose, de l'échec à la déréalisation, simplement ils ne convainquent pas, ne provoquent pas chez le lecteur contemporain cette courte fascination par le Mal, cet onirisme dirigé, ce cauchemar que doit être alors la *lecture-névrose.* Le pessimisme occasionnel du poète – il ne se fût point découvert sans les événements – rebute le public par ce caractère d'*accident* ; le cauchemar ne « prend » pas parce que ni le lecteur ni finalement l'auteur ne souhaitent qu'il prenne : pour celui-ci l'échec des Républicains a été ressenti comme un coup de

chance et la misanthropie heureuse qui en est résultée l'a *désengagé* ; il faut bien qu'il la manifeste puisque c'est elle qui l'a délivré de serments inconsidérés. Mais à vide, du bout des lèvres, sans souhaiter ni la ressentir ni qu'on la prenne au sérieux. Pour celui-là, découragé par la gratuité de ce pessimisme pompeux, ce qui gêne avant tout c'est que, s'il fallait prendre au sérieux cette misanthropie, la seule justification qu'on en pourrait donner serait la Chute originelle, ce mois de Juin 48 qui chassa les nantis et les capables du paradis de l'innocence bourgeoise ; et, comme on l'a vu, c'est justement *cela* qu'il ne peut accepter.

En d'autres termes, on peut dire que Leconte de Lisle appartient *formellement* à la chevalerie du Néant : un échec l'a transformé en Artiste en lui permettant d'accéder à une compréhension plus explicite de l'Art-Absolu comme négation généralisée de l'homme et du réel ; la défaite de 48 l'a fait passer d'une conception fruste encore, mais réelle, de la Poésie *engagée* à celle de l'*autonomie poétique*, du poème se posant pour soi sans relation avec le public ni, surtout, avec les fins de l'espèce. L'échec se fait en lui créateur, c'est une manière de voir le monde et l'homme dans le monde, c'est l'intériorisation – sous la pression de l'Histoire – des exigences contradictoires de l'Esprit objectif, devenant à travers l'unité synthétique du vécu l'Art-Névrose, comme relation personnelle d'un homme avec l'être du Non-Être et le non-être de l'Être, c'est-à-dire avec le Beau. Et pourtant ce Chevalier n'est point réellement consacré par le lecteur de 1850 : c'est qu'il a, pour celui-ci, le grave défaut de pratiquer l'Art-Névrose sans être lui-même névrosé. Ou, si l'on préfère, les conditions sont réunies, *à l'extérieur,* pour le déterminer à concevoir les moyens et les fins de la littérature *à travers la Névrose objective* mais, bien que ses poèmes soient les produits rigoureux de ce nihilisme, de l'intention déréalisante et de la primauté explicitement reconnue de l'imaginaire, cette intériorisation demeure une option purement esthétique. C'est ce que marque clairement la contradiction de son attitude publique et du sens qu'il prétend donner à son Art. Pour lui, comme pour les autres Chevaliers, la tâche proposée, c'est l'imitation hystérique d'une vision du monde

schizophrénique. Mais il est incapable de la remplir : fondamentalement, il lui faudrait manifester l'incommunicabilité du Beau, l'inadaptation de l'Artiste au réel, sa solitude et son désespoir, sa chute réelle et dégradante dans la sous-humanité – car ce n'est pas par l'anoblissement que l'écrivain s'élèvera au-dessus de l'espèce : il ne peut qu'entrevoir cette élévation comme une conséquence souhaitable et possible du triomphe scandaleux de l'ignoble.

Or, Leconte de Lisle, digne, impérieux, un peu gourmé, pontifiant sur les bords, s'il joue un rôle, n'a sûrement pas choisi d'interpréter le bouffon qui n'atteindra les étoiles qu'en roulant dans le ruisseau fangeux qui les reflète. Il ne se rapporte, dans ses conduites, à nul « Qui perd gagne » secret : son faux échec (nous savons qu'il ne souhaitait ni perdre ni vraiment gagner) l'a délivré et cet homme atrabilaire mais non point désolé se tient et se fait tenir pour le gagnant de l'épreuve. Un cénacle, des zélateurs, un salon littéraire, une épouse : la vie bourgeoise est acceptée, mieux : revendiquée ; on ne trouve point chez ce fils de planteur d'autre haine œdipienne que celle de l'esclavagisme qui, justement, est aboli ; la bourgeoisie, bien sûr, c'est le règne du Veau d'or. Mais c'est aussi pour lui celui de la liberté. Il s'y établit : c'est l'ordre social le moins mauvais ; il s'élèvera au-dessus de l'avarice et du lucre en faisant de la pauvreté consentie un titre de noblesse ; le rôle qu'il joue publiquement, ce n'est point celui du fou brûlé par cette tunique de Nessus, l'humanité, qu'il ne peut arracher de soi mais bien plutôt celui d'Alfred de Vigny, autrement dit, celui du stoïcien au sens où la pensée stoïcienne est la pensée du Maître. Rôle *normal* – qui donc ne joue son être pour le récupérer ? – et parfaitement adapté : peu connu – mais ne refusait-il pas le public ? – il exerçait un indiscutable pouvoir sur ses disciples. Mais cette morale stoïcienne, cette dictature spirituelle et cet intraitable orgueil, ne voit-on pas qu'ils ne peuvent se fonder sur la « croyance à Rien » ? Si nous sommes trompés sur tout, même sur notre existence, si l'Être et le Non-Être se confondent et si leur parfaite inertie produit la *Maya,* si l'homme, cette illusion, n'est qu'une souffrance vaine et pourrie, beaucoup d'attitudes sont possibles,

depuis l'ascétisme bouddhiste jusqu'au suicide et même au génocide – dont Schopenhauer a le premier rêvé ; une seule est folle : c'est justement ce stoïcisme modéré, fondé sur l'orgueil imbécile d'une image qui se prend au sérieux. En somme, Leconte de Lisle, dans ses poèmes, dénonce tout absolu qui ne serait pas le Vide ou l'Être sans qualités ou le processus de déréalisation esthétique qui dissout dans le Néant la plénitude matérielle. Mais dans ses comportements, il admet implicitement que l'homme est la mesure de toute chose et que le véritable Absolu, c'est l'exercice de la Vertu tel que le pratique un orgueil humain et désabusé.

Cette contradiction ne serait rien par elle-même : le lecteur, quand il suscite par sa lecture un poème, n'a ni l'obligation ni, souvent, les moyens de le re-constituer et de l'interpréter à travers la biographie de son auteur. Mais cette parfaite et navrante normalité de Leconte de Lisle ne se manifeste pas seulement dans ses conduites : dans la mesure où elle le détermine, elle se *produit* concrètement à chaque ligne de son œuvre. L'Art-Névrose, rencontré sans dommage par un jeune créole borné mais sain d'esprit, apparaît moins comme l'unique espoir subsistant après la catastrophe que comme le calme objet d'une option doctrinaire. On pourrait prendre les poèmes de Leconte de Lisle pour des exemples. De fait, bien que la folie soit un impératif objectif de l'Art-Névrose, rien n'est plus limpide et plus sage que ces constructions modèles où l'égarement devient un thème de la problématique parnassienne et pose la calme question de son intégration, comme composante irrationnelle, dans la rationalité construite de l'objet poétique. La déraison s'inscrit comme la part d'ombre qui met en valeur la clarté du poème et celui-ci, en aucun cas, n'apparaîtra comme le produit réel de la déraison. Sans doute l'impassibilité du Maître se tient, nous dit-il, au-delà de ces contradictions puériles : Raison, Folie ; Bien, Mal. Mais, précisément pour cela, ce paisible survol de l'illusionniste désillusionné se donne pour beaucoup plus proche du regard de l'archéologue que du délire poétique. La Beauté, comme inconsistance de l'opacité matérielle se dévoilant à

l'impassibilité, à travers les mots qui produisent le monde et l'annulent en même temps, c'est *aussi,* c'est *d'abord,* selon Charles, la vérité ontologique. Et, sans doute, quand Nina se croit morte ou quand, sur son lit d'asile, un homme se débat, criant qu'il n'existe pas, ces prétendues vérités sont vécues et cliniquement étudiées comme l'expression même de troubles mentaux dont l'étiologie est connue ou fait l'objet d'investigations. Mais c'est que ces troubles sont – en grande partie – *subis* : comment, sous l'influence de quelle enfance, de quelle préhistoire, Nina a-t-elle intériorisé l'impassibilité – qui, pour le Maître, est, au bout d'une ascèse, l'ataraxie *obtenue* – dans sa vérité profonde et *passive* de mort, et, par conséquent, la désintégration (l'impassibilité n'est qu'un masque pour joueur de poker ; seul le mort est impassible, du fait qu'il *n'est* plus) ? Nous n'en savons rien : reste que sa psychose – dont les raisons se trouvent bien en deçà de l'Art poétique des Parnassiens – emprunte au Parnasse quelques thèmes *rhétoriques* et les transforme en les *vivant* ; ils deviennent alors son rapport singulier au réel et à l'imaginaire ; par la singularité même et l'inflexibilité qui les caractérisent, ces thèmes révèlent *en Nina* leur déraison. Aussi bien ne se transforme-t-elle point pour autant en *artiste* : aujourd'hui, des schizophrènes produisent des « œuvres » ; c'est qu'il n'y a plus, en ce domaine, d'interdit ; l'Art, depuis plus d'un demi-siècle, a perdu cet équilibre du traditionalisme artisanal (recettes) et du rationalisme génétique qui exigeait de l'œuvre qu'elle fût un produit *fini.* Au XIX^e^ siècle, le travail négatif est commencé ; il l'est, justement, par les chevaliers du Néant, à travers leurs contradictions. Mais le Parnasse montre ses limites et sa contradiction fondamentale si l'on pense que – le Maître réclamant le polissage de l'œuvre par un travail rationnel que, seul, un poète « sain » peut accomplir – il suffisait de *vivre* les conceptions de Leconte de Lisle pour s'ôter tout moyen de les rendre poétiquement. Et, certes, l'impassibilité, c'est la vie refusée : l'Artiste *doit* être impassible ; mais comme nous ne sommes rien que *ce* que nous *vivons,* l'impassibilité doit être *vécue comme une passion* – c'est ce que fait Nina – ou impudemment *jouée* (on vit à distance de sa propre

impassibilité). Ce dilemme n'est valable, bien sûr, qu'à l'intérieur du Parnasse et par la raison que Leconte de Lisle a choisi d'appuyer la poésie sur le cabotinage. Doctrinaire d'abord, il joue à ne rien ressentir – quelques heures par jour, c'est facile, d'autant que son cœur s'est asséché en route – mais il s'affolerait à l'instant s'il sentait qu'il ne sentait rien. Il trouverait, en tout cas, cette ataraxie (ce mélange d'anesthésie et d'anorexie) parfaitement impropre à la création poétique, bien que, par ailleurs, il dénonce le caractère passionnel, et par conséquent suspect, de tout ce qui se prétend *inspiration.*

Du reste, il faut être juste : le versificateur en chef a ramassé le nihilisme d'époque et, l'accommodant à sa façon, il en a fait une doctrine esthétique. Mais ce théoricien du Néant – à la différence de Flaubert, de Baudelaire, même des Goncourt – ne s'est jamais aperçu que l'Art, par ses exigences contradictoires, exigeait à cette époque les déterminations névrotiques de l'Esprit objectif ou, si l'on préfère, que sa doctrine réclamait impérieusement que la vérité du monde fût la folie, que l'*Être* fût gangréné par une psychose ontologique ; il publie son option – le réel n'est rien d'autre que l'irréalité ; l'imaginaire, quand il se dénonce pour tel, atteint dans l'apparence pure la plus haute réalité ontologique – et ne s'aperçoit même pas qu'elle est *intenable* pour quiconque la fait de sang-froid, par la raison que nul ne peut trouver dans le monde qui nous entoure des raisons *objectives* de pratiquer *l'époché* – sous quelque forme que ce soit. C'est dire son équilibre et sa santé morale. C'est dire aussi ses limites : au cours de ses pratiques de déréalisation, nous l'avons vu s'élever au-dessus de toute détermination singulière, n'eût-elle que la singularité d'une loi – universelle mais spécifique – ou d'un instrument de pensée, fût-ce le nombre, *pour s'installer dans l'Éternité.* À ce niveau, l'Être sans qualités, le Vide et le Vrai se confondent : le poète, simple illusion démasquée est, tout ensemble, fondu à l'Être pur et à la pure Vérité. Nous ne pouvons nier que ce désenchantement ne soit, en même temps, le triomphe d'une ascèse mystique. Mais le poète est si borné qu'il ne comprend ni ce qu'il entreprend, sous couleur de stoïcisme, ni ce

que d'autres mèneront à bien plus consciemment et mieux que lui : pour les *vrais* chevaliers du Néant, pour ceux qui ont vraiment dépeint aux lecteurs du Second Empire le temps de la haine et l'homme que ce temps a produit, il s'agissait, par pure détestation de l'humain, de jeter bas la culture tout entière, et, par conséquent, la Raison raisonnée. Et leur vraie tâche misanthropique, le but profond de leur « entrée en littérature », n'était pas simplement le choix de faire bouffer l'Être par le Néant – ce que fait Leconte de Lisle avec magnificence et presque philanthropiquement, pour délivrer l'homme de l'erreur – mais *originellement* de réduire le lecteur au désespoir et à la folie en donnant la Raison *raisonnante* à dévorer vive – sous ses yeux mais sans le dire – à l'universelle Déraison. Le malaise fascinant de la lecture, c'est alors que chacun, le livre ouvert, est sans cesse ballotté entre deux évidences contradictoires : le monde est fou, je suis fou puisqu'il m'a produit, mon malheur est d'en avoir seul conscience sans pouvoir me guérir ; le monde est rationnel, tout ce qui est réel est rationnel *sauf moi* qui suis, par ma folie que la foule connaît et méprise, voué à l'échec, à la sous-humanité, au délaissement[19].

La sottise et la prudence de Leconte de Lisle l'empêchèrent de jouer au fou ; jamais il n'acceptera, fût-ce pour un instant, de remplacer sa distinction de petit-bourgeois par quelques égarements bénins. Mais ce qui frappe, chez ses premiers disciples, c'est qu'ils ont entrevu, nombreux, le lien de cet Art à la folie : on se droguait chez Nina ; et cela prouve que ces jeunes gens allaient beaucoup plus loin que leur Maître : bien sûr, les *confessions* de Quincey étaient à la mode et plus d'un se vante à l'époque d'avoir pris du haschisch – ou, tel Flaubert, de l'opium – qui n'en a sans doute rien fait. Reste que le salon de Nina a été témoin de crises violentes ou d'incidents étranges : il y avait les funestes et les bizarres et, si quelques-uns forçaient un peu sur l'excentricité, gardant la tête plus froide qu'ils ne disaient, ce n'était qu'un hommage rendu par le bon sens à la folie. Ces « paradis artificiels » – très artificiels et, chez Nina, du moins, peu paradisiaques – ne valaient pas, évidemment, une bonne et glorieuse psychose –

comme celle de Gérard de Nerval – ou même une névrose déclarée. Mais c'était la contradiction de ces jeunes gens : il y avait, selon eux, un temps pour délivrer les produits d'une folie artificielle, un temps pour se livrer, orfèvres, à l'artisanat, traditionaliste et techniquement rigoureux, des *ciselures.* Sans se prétendre l'égale des troubles mentaux, l'illusion psychédélique n'était pas à dédaigner : elle avait l'avantage de provoquer par des stimuli externes et réglables un onirisme partiellement dirigé, partiellement subi, en tout cas, conscient de lui-même, qui niât le réel, pour un temps limité, par une imagerie simultanément *imposée* comme vision, inévitablement subie et *dénoncée* comme simple mirage. Le moment de déraison provoquée (qui pouvait signifier aussi le triomphe de l'*antiphysis*) n'est – du fait même de son caractère artificiel – en aucun cas, à l'époque, celui de l'invention.

L'état d'intoxication, pour ces jeunes Parnassiens trop calmes, n'est pas une prémonition de l'existence lourde au sein de l'existence légère ; ils pensent, pour la plupart, qu'il s'agit bel et bien d'une *adultération* de leur être conditionnée par des facteurs chimiques et c'est précisément ce qui en fait le prix à leurs yeux : ils ne deviennent pas ce qu'ils ne sont pas, les croyances que la drogue leur impose ne surgissent pas de leurs profondeurs : elles ne leur appartiennent pas, voilà tout. Ni à personne d'autre. Et les objets auxquels elles se rapportent n'existent pas du tout ; leur joie suprême est de dénoncer ce non-être des apparitions sans pouvoir, pour autant, s'empêcher d'y prêter foi. Ce sont des *fous conscients* qui ont le privilège de *vivre* comme une aberration concrète les dogmes de l'Art-Névrose. Ils ne font, en somme, que *cautionner* la doctrine : partant des principes, décelant en ceux-ci la primauté cachée de la Déraison, ils tentent d'en garantir l'authenticité en la réalisant chez eux sous forme de psychonévrose provoquée. C'est dans la folie que ces nihilistes peuvent saisir intuitivement l'évidence du *cogito* doctrinaire : *on* me pense donc *on* m'existe ; je ne pense pas donc je n'existe pas ; je sais que je ne suis pas ce que je suis persuadé d'être et que je ne vois pas ce que je prétends voir, donc je suis. Je suis comme le fou qui sait

qu'il est fou et ne peut s'empêcher de l'être ; je suis le triomphe de la conscience sur les fantasmes et l'impuissance de celle-là à dissiper ceux-ci ; je suis le rêveur qui ne cesse de penser : je suis le rêve d'un rêve et qui, pour autant, ne parvient pas à se réveiller. Oui : voilà ce qu'il *fallait être* pour avoir le droit d'écrire les poèmes de Leconte de Lisle, et ses épigones en avaient la si vive conviction qu'ils acceptaient de se perdre à la petite semaine et de se retrouver ensuite, pour fonder l'enseignement abstrait du Maître sur une détermination concrète et subie de leur expérience. De fait, ces jeunes gens avaient appris que l'Art est né de l'échec, de la haine et de l'inertie – comme négation de la praxis et de son sujet humain. Dépassant ces principes vers ce qu'ils en croyaient être la conséquence immédiate, ils en déduisaient que l'Art-Absolu a les caractères objectifs d'une névrose. Mais cette névrose – dont Leconte de Lisle ne soufflait pas mot –, après n'y avoir vu qu'un ensemble de déterminations aberrantes de la société et de son environnement, il leur avait semblé qu'ils ne pouvaient la mettre à la source de leurs poèmes sans s'en affecter du dedans d'eux-mêmes comme d'une maladie subjective. C'était, somme toute, une médiation nécessaire : entre la doctrine, son nihilisme superbe et le tout-venant de leur vie quotidienne, les jeunes parnassiens ne trouvaient pas de commune mesure ; par cette raison, ils souhaitaient que la névrotisation intermittente du vécu leur permît de trouver dans les dogmes une mise en équation de leurs expériences intimes. Certes, ils ne pouvaient songer, nous l'avons vu, à puiser directement leur inspiration dans le haschisch ou dans l'opium : du moins avaient-ils licence, quand ils « ciselaient » leurs poèmes avec tout le sérieux d'un artisan *réaliste* – j'entends : qui connaît les possibilités et les résistances *réelles* de son matériau – de se reporter par le souvenir à ces moments de déréalisation et d'y voir la garantie subjective de leur entreprise.

En vérité, leur tentative était vouée dès le départ à l'échec : par cette raison fort simple que la nécessité où ils se trouvaient de demander la déraison à la drogue prouvait à l'évidence qu'ils eussent été sans elle parfaitement sains et,

conséquemment, incapables *par eux-mêmes* de déréaliser le réel et de réaliser l'imaginaire. Faute d'être subie à l'improviste et de leur dicter leurs poèmes, leur *pseudo-névrose* n'est qu'une imposture dont ils se délivrent quand ils travaillent ; mais, faute d'être d'abord des thèmes pathologiques, obscures déterminations du vécu, et d'avoir été dépassés, unifiés, objectivés dans leurs œuvres, encore tout ténébreux, les motifs qu'ils empruntent à la doctrine demeurent, jusque dans l'anecdote qui prétend les suggérer allusivement, de pures déterminations abstraites et rhétoriques. Il est clair, par cela même, que la démarche des jeunes parnassiens est l'inverse de celle qu'ils souhaitaient obscurément tenter : bien que les névroses subjectives, conditionnées, en chacun, par la protohistoire et la vie prénatale, ne semblent pas *a priori* susceptibles de se dépasser vers une névrose objective qui tire son origine des structures de la société, de leur expression culturelle et, finalement, des déterminations pratico-inertes de l'Esprit objectif – leur rêve eût été de *ressentir* d'abord, de troquer le savoir intériorisé qu'ils essayaient en vain d'épaissir et d'enténébrer ainsi que leur déplorable normalité contre l'idiosyncrasie brouillée d'un *vécu* pathologique ; de produire *ensuite* leurs mythes tant pour y voir plus clair que pour s'arracher à soi ; enfin, par le déchiffrement de leurs œuvres et par la comparaison des thèmes, de découvrir l'*Art-Névrose* comme le sens – encore obscur – de toutes leurs tentatives et comme l'impératif objectif de la littérature autonome.

Notre seul intérêt pour Leconte de Lisle naît de ce que son « entrée en littérature », à la suite d'un faux échec, occasion d'une vraie conversion, a fait de cet homme normal mais avec peu de moyens un fou objectif et contagieux sans toucher le moins du monde à sa stabilité intérieure. Et cette métamorphose vient, à la lettre, de ce que l'écrivain de 1850, n'ayant pas de place dans la société officielle ni de rôle à jouer, à moins de renoncer à l'autonomie de la littérature pour servir directement des intérêts de classe, ne peut produire autre chose qu'une œuvre – abolition qui résume en elle le refus que le corps social lui oppose et celui qu'il oppose lui-même au corps social. Pour que cette forme

historique de la littérature – l'autonomie se posant pour soi à la faveur d'une double négation antagoniste – fût esquissée, à travers certaines œuvres, comme détermination pratico-inerte de l'Esprit objectif, pour qu'elle fût conservée et dépassée dans la littérature *devenue* qui s'engendre à partir d'elle sous l'empire libéral et après la chute de Napoléon III, il suffisait que les événements qui marquèrent le cours de la Seconde République aient été ressentis vivement par quelques adultes, écrivains de médiocre stature, comme fut l'auteur des *Poèmes tragiques.* Il suffisait que ces hommes, à l'occasion de la guerre civile qui ensanglantait Paris, écœurés par les massacreurs dont ils se sentaient secrètement les frères, sans sympathie pour les massacrés, dont ils n'aimaient ni la misère ni les revendications, découvrissent, dans la multiplicité d'interpénétration d'une intuition syncrétique :

1 º La *misanthropie,* seule réponse adéquate à l'infamie commune des victimes et des bourreaux – entendons par là : seule ruse hyperbolique permettant d'accepter un ordre social basé sur l'exploitation en dissolvant les classes dans l'universalité du Mal, la chose la mieux partagée.

2º Le *désengagement,* conséquence immédiate et pratique de la méchanceté humaine – il n'y a pas de cause juste, il n'y a pas de méchants malheureux ; il entérine en outre l'échec éclatant de toute action généreuse – la République trouvant ses fossoyeurs dans ceux-là mêmes qu'elle eût comblés de ses bienfaits – et plus généralement de notre prétendue activité.

3º Du même coup, l'*autonomie de la littérature,* trop souvent trahie au nom de soi-disant idéaux politiques ou sociaux, simples masques de nos passions et de nos intérêts ; l'autonomie se révélant, par refus des fins humaines – refus des besoins et du corps, refus de l'ambition, refus du public, refus de la spontanéité au nom de l'impassibilité, et de l'inspiration au nom du travail –, la Négation fondamentale de l'homme ou, si l'on préfère, le passage à l'absolu négatif.

4º Le *non-être du réel* – comme conséquence de cette extrapolation hyperbolique –, c'est-à-dire la dénonciation des mirages dont se bercent nos passions, et l'*être du non-réel,* valorisation de l'imaginaire, entendons de l'apparence se donnant pour telle et dévoilant, dans l'immobile devenir d'une œuvre belle, l'inconsistance comme règle ontologique de la totalisation cosmique.

Il faut noter, toutefois, que cette intuition, à la prendre comme elle s'est donnée à Leconte de Lisle, c'est-à-dire à partir de sa double motivation politique et culturelle, ne saurait à elle seule constituer une *Weltanschauung* métaphysique ; sans extrapolation, elle ne dépasse pas le secteur éthico-esthétique : l'homme est mauvais, la littérature, loin de servir les fins de cet être misérable, affirme son autonomie en dévoilant leur vanité. Celle-ci doit se définir *moralement* : les fins humaines sont hors d'atteinte, elles n'ont d'autre efficace que celle de faire souffrir vainement ceux qui tentent de les atteindre ; l'illusion, elle-même, reste dans le secteur éthique : nos passions nous font croire à la bonté humaine, au bonheur, à l'amour et ces grands idéaux vagues reflètent simplement nos aveugles pulsions égocentriques ; en eux l'individu, berné, s'affirme tel qu'il voudrait être, non tel qu'il est ni tel qu'il sera jamais. Cette *morale* pessimiste n'implique pas, pour autant, la négation du réel ; bien au contraire – et nous verrons plus tard les malentendus qui naîtront de ce parti pris – les critiques officiels baptiseront *réalistes* les œuvres qui s'en réclament, avouant par là que la réalité, quand elle est dévoilée dans sa pureté originelle, ne peut être, à leurs yeux, que le Mal radical. On reprochera donc à l'Art d'être *trop* réaliste, c'est-à-dire de s'appliquer à rendre, dans sa contingence impénétrable, l'être brut de la matérialité. Ce reproche, quand il s'adresse aux vrais chevaliers du Néant, frappe par son injustice et sa sottise. Mais il faut reconnaître qu'il a trouvé le point faible du Parnasse : la condamnation méprisante des activités humaines – surtout quand elle fait suite à un crime historique – ne permet

aucunement, par elle seule ni, bien entendu, par les considérants dont elle s'accompagne, d'assimiler le réel au voile de la *Maya* ni de mandater l'œuvre littéraire pour *donner à voir* l'irréalité du réel par la réalisation de l'irréel[20]. Quand Leconte de Lisle passe d'une misanthropie acquise à une métaphysique inspirée – plus ou moins – du brahmanisme, il fait tout simplement ce que Camus appelait le « saut ». C'est quitter un stoïcisme encore humain, inspiré soi-disant par une expérience, en fait par le refus de prendre parti pour le prolétariat, et se jeter dans une aventure ontologique et métaphysique qui n'a même plus la caution d'un événement mal interprété, d'une idiosyncrasie ou d'une attitude de classe. Il est vrai : à partir de son pseudo-échec, la littérature se dévoile à ses yeux comme l'unique Absolu ; par là même, elle réclame que le fondement de l'Être soit l'imaginaire ; à cette seule condition, ses fictions définiront la structure ontologique du Vrai : il n'y aura d'autre vérité qu'un mensonge agencé de telle sorte qu'il se dénonce dans le moment qu'il s'affirme. Mais cette exigence de l'Esprit objectif, le poète n'a pas les moyens de la remplir par la simple raison qu'il n'est pas déterminé *en lui-même* à contester la réalité de l'Être, et, pas davantage, à subir l'imaginaire comme une hétéronomie de la sensibilité. En d'autres termes, il fait ce qu'il faut mais *sans y croire* ; la conséquence inévitable est que le lecteur n'y croit pas non plus.

Ainsi l'*Art-Névrose* ne refuse pas les services de son ministre créole : il consent à s'intérioriser en lui et finit par guider sa main. Mais cette *intériorisation* rigoureuse et abstraite n'a rien d'une *incarnation.* La Poésie souffre en lui de deux vices mortels. D'abord il est clair que son pessimisme est acquis sur le tard : c'est une conclusion qu'il a tirée d'un événement historique dans le même temps que son futur lecteur. Quand on l'accusa, en 70, d'avoir vendu sa plume au régime impérial, il protesta dans *Le Gaulois* : « Depuis 1848, je n'ai jamais écrit une ligne qui touchât à un événement contemporain. » On pourrait lui répondre qu'un écrivain vend aussi son silence. Mais ce n'est point la question : ce qui compte, ici, c'est qu'il abandonne à jamais la politique à l'instant que nantis et

capables décident d'abandonner leurs droits de citoyens – et *pour les mêmes raisons.* Sa misanthropie, au fond, n'est qu'une justification. Mais le nouveau public est fait d'hommes de la haine – haineux-haïs jusqu'aux moelles – qui réclament eux aussi du pessimisme qu'il les justifie. Or, celui de Leconte de Lisle – je croyais aux hommes, je me suis retiré dans ma tour d'ivoire parce qu'un crime inexpiable m'a révélé ce qu'ils sont – ne sert qu'à les condamner. Puisqu'ils l'ont commis, ce crime, ils veulent, au contraire, qu'on les en décharge en lui ôtant son caractère irréversible d'événement et en n'y voyant – comme dans les innombrables forfaits qui l'ont précédé – qu'une conséquence inévitable et, du même coup, intemporelle de l'humaine nature. Hommes de la haine, soit : mais de père en fils et depuis Caïn. Le pessimiste sera reçu s'il prouve dans son œuvre qu'il prévoyait déjà le pire au temps de la douceur de vivre, sous le règne paradisiaque du Roi-Citoyen. La misanthropie paiera si elle est prophétique.

L'autre tare de la poésie parnassienne, c'est que l'Art-Absolu, détermination de l'Esprit objectif, ne peut, réduit à lui seul, déterminer le créateur à vivre sa création comme une névrose subjective : par là même, l'œuvre se trouve privée de la qualité qu'elle exige dès qu'elle se pose pour soi et qui est l'*irréductibilité* – et, tout particulièrement, l'irréductibilité au savoir ; elle apparaît ici comme pure réextériorisation des schèmes et des techniques intériorisés dans une *application*, c'est-à-dire dans une fable sagement inventée (ou sélectionnée) en fonction d'impératifs contradictoires et jamais comme l'objectivation toujours suspecte de fantasmes. On aura compris : les deux vices du Parnasse sont deux aspects d'une même carence ; si sa misanthropie se donne pour une conclusion raisonnée, et, du coup, déplaît, c'est qu'il semble possible de l'expliquer et de la dater précisément au lieu qu'elle apparaisse à travers ses poèmes comme un mal sourd, indéfinissable, fondé sur l'horreur de soi autant et plus peut-être que sur celle des autres – et non pas, surtout pas, sur un confortable mépris, sans âge mais d'origine certainement infantile.

Cet aspect négatif de la poésie parnassienne nous indique en creux les conditions positives qui, réunies dans une œuvre de l'Art-Névrose – prose ou poésie, c'est égal –, lui donneront les plus grandes chances de trouver un accueil favorable. Pour que la littérature se pose en Absolu, non pas en théorie mais dans l'objet imaginaire qu'elle produit, il faut découvrir en l'œuvre une qualité singulière attestant chez l'auteur l'indissoluble unité de la névrose objective – comme intériorisation d'impératifs contradictoires et dépassement, par l'Art-Échec, de toutes ces contradictions – et d'une névrose subjective bien caractérisée dont les racines plongent dans sa petite enfance. De ces deux déterminations, si le créateur est chanceux, chacune reflétera l'autre dans une constante réciprocité et l'on ne pourra savoir si la première a simplement facilité l'intériorisation de la seconde ou si celle-là, au contraire, a produit celle-ci au cours de son évolution, comme une issue inventée et universelle à ses contradictions individuelles, en se projetant dans l'objectivité d'une œuvre pour éviter de cuire à l'étouffée dans sa subjectivité. Ou si, en conséquence d'une situation originale, l'Art-Névrose a pu *s'incarner* dans un sujet particulier et, loin de rester un ensemble de recettes et d'aphorismes pseudo-philosophiques, se faire vivre par lui comme un délire subi et comme une Passion acceptée. Si quelqu'un doit avoir une chance d'émouvoir cette société rechignée dont l'amertume et l'angoisse sont masquées par des feux de surface, il faudra de toute évidence qu'il soit capable ou nanti et, comme tel, conscient d'appartenir aux classes les plus favorisées – ce qu'on appelle, à l'époque, la bourgeoisie. Cette conscience de classe doit être son malaise. Qu'il se regarde avec les yeux méprisants de la noblesse : on l'admettra d'autant mieux qu'il faut à tout prix éviter, à l'époque, de peindre le bourgeois tel qu'il est vu d'en bas par les frères des massacrés. Ainsi la haine est plus supportable : pour le lecteur, elle se renverse ; cette intériorisation du sentiment que les « basses classes » nourrissent pour les assassins de Juin 48, l'auteur la lui fait sentir comme une intériorisation du dégoût des privilégiés pour la roture. Une seule condition : que la haine de soi

apparaisse comme le cœur de feu de la misanthropie ; le regard aristocratique ne sera pas celui que l'écrivain – à la manière de Vigny et, comiquement, de Leconte de Lisle – porte sur son public mais *d'abord,* au contraire, celui qu'il sent tomber d'en haut sur sa propre vie, la lumière, encore vivante, de cette étoile morte, la noblesse. Ce n'est le regard de personne ; pourtant il doit être *subi* ; ce sera la conscience réflexive du vrai nihiliste – ou, si l'on veut, son fantôme réflexif : de fait, en ce domaine, la réflexion n'*existe* pas. Ou plutôt, quelle que soit la scissiparité réflexive, la dernière conscience réflexive ne se saisit point en tant que conscience *de* conscience mais comme dégré supérieur du réflechi ; autrement dit, elle renvoie par une intention transascendante à la réflexion *d'un autre,* et se constitue par là *dans son être* comme pseudo-réfléchi, c'est-à-dire que cet être la constitue en tant qu'il se trouve *ailleurs,* se dévoilant par ailleurs comme *exis,* du fond de sa bassesse, au *mépris* de cet œil défunt ; et le pseudo-réfléchi se sent constitué en objet par ce Regard – qui s'identifie de plus en plus à un éclairage – sans pouvoir jamais jouir de ce caractère fondamental de son essence objective : l'être-méprisable-et-méprisé. Bref, qu'il soit mécontent de soi d'abord et qu'il ne puisse *vivre ce* mécontentement tout en le donnant pour constitutif du vécu ; que, d'une certaine manière, ce mécontentement ne soit que sa hantise et, d'une autre, que son premier *souci* ; hanté par son inconsistance, en tant que méprisé-méprisable, qu'il recoure sans cesse à la scissiparité réflexive pour coïncider avec la réflexion *absente* du mépris ; qu'il n'y parvienne jamais – cela va sans dire – et qu'il tire de ce souci fondamental, de cette application jamais abandonnée, jamais tout à fait réussie à se *réaliser* comme l'horreur qu'il inspire à l'*autre,* je ne sais quel mérite métaphysique, dû, tout ensemble, à son insatisfaction de soi et à l'échec profond qui est son chiffre – incapacité non pas d'abord ni surtout de dépouiller son ignominie mais même de la *voir* (ou de la *voir vue*). À partir de la haine de soi, conçue comme rapport mystique du féodal au bourgeois et qui, somme toute – en tant qu'elle *n'a pas* ses racines dans un crime inexpiable et irréversible –, n'est jamais ressentie pour de bon, reste en

sursis, se donnant pour toujours future, toujours capable de bondir sur son homme et de le foudroyer par une aveuglante intuition (intuition à jamais impossible, bien entendu, mais qui, du fond de l'avenir où elle prétend se cacher, apparaît comme le sens toujours *réalisable* du vécu), à partir de cette haine intériorisée et renversée, l'auteur a parfaitement le droit de haïr les autres, ce qui n'est – croira le public – qu'une incitation pour chaque lecteur à gagner le salut en se haïssant. En fait, cela n'est point vrai : ici, tout est aliénation ; une haine clairement proclamée par l'autre (ou crue telle) est à l'origine, c'est-à-dire que cette primauté aliénante du Père symbolique ou de l'Aristocrate ou de tout *autre,* faute d'être vraiment ressentie – sinon comme un Destin –, provoque la haine névrotique contre l'autre[21], déplacement intentionnel et dialectiquement rigoureux – mais masqué par un syncrétisme – d'un objectif irréalisable à un autre que l'on n'est que trop porté à *réaliser ;* en ce sens la *misanthropie,* chez l'auteur névrotique de 1850, est une pulsion réaliste et visant des objets réels, bien qu'elle soit dialectiquement conditionnée par une haine irréelle et irréalisante – vraie pourtant – de soi-même. La *haine des autres* – quelle qu'en soit l'origine – reste au centre – et cela va de soi : dans cette société dévorée de haine, c'est la haine plus encore que le mépris qu'on veut assouvir. Mais ce public hypocrite et puritain ne peut s'en donner licence – et, donc, accueillir un écrivain-témoin, regarder le monde en complicité avec lui – que si l'ouvrage qui l'y invite se présente d'abord comme le produit d'une haine centripète, par laquelle l'auteur prétend découvrir *d'abord l'universel haïssable,* c'est-à-dire notre universalité, la nature humaine, dans le mépris qu'il s'inspire ou s'efforce de s'inspirer. Ainsi développera-t-on la tendance, partout décelable à l'époque, à dissoudre quelques crimes vulgairement historiques dans la condamnation angoissée, métaphysique et intemporelle de l'espèce par elle-même au cœur de celui qui les a commis. Ils disparaissent, ce ne sont que des symboles, que la temporalisation nécessaire du caractère intelligible : le pire est nécessairement et toujours sûr car il n'est que l'expression – en des circonstances d'ailleurs

quelconques et négligeables – du Mal radical tel qu'il se pose, se pressent, se cherche et ne s'atteint jamais : et ce Mal n'est autre que le retour en force de l'universalité, la bourgeoisie se donnant une fois de plus pour la classe universelle mais, cette fois-ci, *négativement,* en attribuant à l'humaine nature les contradictions, les conflits, l'aliénation, la haine qui sont les produits de la société bourgeoise en France et au milieu du XIX^e^ siècle. Cela signifie, bien entendu, que l'écrivain élu doit *passer les événements de 48 sous silence* : c'est ce que fait, d'ailleurs, Leconte de Lisle qui l'avoue naïvement, nous l'avons vu. Mais cela ne suffit pas : ou plutôt c'est trop et ce n'est pas assez ; trop : on risque d'y voir, *on y voit* un silence *historique* fondé sur un mépris daté (et sur une frousse également datée) ; pas assez : il ne faut pas que la misanthropie reste abstraite et déblatère contre l'homme sans donner ses raisons ; elle ne convaincrait pas ; la seule manière de la rendre fascinante, c'est de lui donner un contenu, ce qui veut dire que la fascination *optima,* à l'époque, sera produite par la lecture d'une œuvre qui *engendre,* dans sa manière et jusque dans sa forme, l'homme de la misanthropie, qui *donne à voir* la malédiction d'Adam et ses conséquences éternelles mais à travers l'anecdote quotidienne, dans la banalité de la vie *apolitique,* de manière que l'abjection, découverte dans le simple vécu « coutumier », justifie par avance les crimes politiques et la dépolitisation sans pourtant les rappeler *jamais.* Cette dernière condition implique, en fait, que l'*atemporalité* de la présentation se fonde en vérité sur un décalage temporel : si la misanthropie manifestée par l'auteur doit être accueillie comme « genuine », s'il faut qu'elle se présente comme une honte réellement ressentie et non comme un truc utilisé à froid pour aider à la vente (ou comme une dénonciation du bourgeois, liée aux événements de 48), elle ne peut se donner – à la différence de celle affichée par de Lisle – comme un simple résultat, éternel et tranquille, du survol stoïcien ou « brahme ». En d'autres termes, elle doit *s'engendrer dans le temps* non comme une aveugle passion forgée sur des causes hasardeuses mais comme une *conversion,* c'est-à-dire comme la découverte de la vérité à la lumière

d'un événement individuel, daté et pourtant archétypique : cet événement ne peut être que l'échec. Mais il faut qu'il ait été ressenti par l'auteur jusque dans ses moelles : celui de Leconte de Lisle avait le double défaut de n'être pas vraiment vécu pour tel et de se rapporter à la date taboue. La seule manière dont l'échec vécu puisse échapper aux suspicions du lecteur, c'est donc qu'il ait eu lieu *antérieurement* à la catastrophe de 48 – pas trop, toutefois, trois ou quatre ans suffiront, sinon cette défaite particulière risquerait de s'expliquer par le régime antérieur (la sottise de la Restauration, les violences de l'Empire, la Terreur révolutionnaire, les privilèges de l'Ancien Régime). Et qu'il ait laissé des traces : le sens de ce naufrage étant, en effet, que l'homme est impossible, il faut qu'une vie se soit brisée, sous la monarchie de Juillet et que, seul, ce mort, un artiste, survive à cette expérience singulière de notre universelle impossibilité. Petit désastre obscur, indéchiffrable, irréparable, il est indispensable que ce naufrage ait été vécu comme une irréversible dégradation, que la frégate ait sombré dans les bas-fonds de la sous-humanité. Par son martyre et par lui seul, subi *pour rien* et sans compensation, à condition qu'il lui révèle l'indissoluble lien du Malheur et du Mal, de notre totale impuissance et de notre culpabilité originelle, la victime peut *convaincre* : morte et déjà froide, l'accueil du public pourra l'élever au rang *d'écrivain-fascinant.* C'est que cet échec originel – précisément parce qu'il est antérieur à l'échec collectif de 1848 et qu'il ne met en cause que l'humanité – pourra, recomposé par la lecture, s'instituer pour *ce* public *comme un oracle,* c'est-à-dire comme la symbolisation – par un désastre qui se manifestera dans et par l'œuvre comme un universel singulier – de l'avènement de la Seconde République, de son impuissance et de ses crimes, de sa déchéance et de sa mort sous l'écrasement d'une botte. Car cette conjoncture historique, bien que suivant de loin la mésaventure individuelle de l'auteur, n'en est pas moins un universel singulier, elle aussi : à travers des dizaines de milliers d'individus quelque chose s'est produit dans la douleur et le sang, et puis a crevé, qui est, dès le départ, porteur de *significations* générales mais dont le *sens* –

jusqu'au cœur de la généralité – est une temporalisation singulière, c'est-à-dire une détermination vécue et plurale de l'intersubjectivité qui marque l'époque au moins autant que son époque la fait et que « jamais on ne verra deux fois ». À partir de là, on saisira d'autant mieux le caractère prophétique de l'échec personnel – en tant qu'il est le sens de l'œuvre et sa possibilité – que celui-ci, tout en condamnant l'*homme* sans recours, décharge les *hommes* de 48, même les tueurs, de toute responsabilité particulière. Coupables, certes, sans rémission. Mais coupables *par nature,* coupables d'*être nés,* promis par essence, d'où qu'ils soient venus, quoi qu'ils aient fait, de quelque côté qu'ils se soient rangés, à un destin d'impuissance, de malheur subi et de culpabilité *ontologique.* En se retrouvant dans la misère et l'abjection *anecdotiques* d'une vie singulière – surtout si l'universalisation, toujours possible, n'est jamais faite, bref si l'on n'en conclut rien –, en la déchiffrant, sans en souffler mot, comme un libre récit de la Révolution manquée, nous ne dirons pas que le lecteur s'affectera d'une innoncence nouvelle mais plutôt qu'il *déréalisera* sa culpabilité : cela signifie qu'il la dépouillera de son historicité ; la faute n'est plus datée, elle ne naît point de certaines décisions prises, aussitôt irréversibles mais qu'on eût pu ne pas prendre ; c'est la tragédie humaine : certes, on peut distinguer entre les moments de l'acte ; il y a un *avant* – le crime n'est pas commis – et un *après* – il l'est pour toujours. Mais cet *avant* et cet *après* sont fictifs puisque *de toute manière,* décider produit un crime (à la fois parce que nos actes nous ressemblent et parce qu'ils ne nous ressemblent pas, parce que – ressemblants – ils trahissent notre égoïsme et notre sottise et parce que – déviés par la force des choses, faussés, méconnaissables – leur violence et leur nuisance s'exaspèrent. Et, plus généralement, parce que l'activité humaine est un faux semblant, une apparence que se donnent les grandes forces cosmiques et inhumaines). Ainsi la culpabilité n'apparaît pas comme historialisation mais comme irréversibilité *a priori* d'un processus d'inévitable déchéance : le temps et l'Histoire sont à la fois conservés et réduits habilement à l'impuissance. Il y a une durée, grésillement fulgurant qui

éclaire une chute – et il n'y a pas de durée puisque la chute, qui définit l'action humaine, entre dans la définition de l'homme, puisqu'elle se recommence avec chaque homme, avec chaque ensemble d'hommes : prévisible et répétée, elle a lieu dans le temps cyclique de l'Éternité. L'échec sera donc oraculaire si les lecteurs du Second Empire y lisent leur propre histoire politique et sociale et la voient se dissoudre dans l'Éternité toujours recommencée. Et, comme il est plus facile de réussir que d'échouer sur commande, comme le volontarisme de la défaite aurait pour immédiat résultat (nous l'avons vu) de la changer en victoire qui n'ose dire son nom, il faut que l'échec rapporté – comme singularité universelle, comme universalisation *toujours possible* du singulier – soit *dès le départ* assuré, disons fatal, qu'il fasse chez le lecteur, après dix pages, l'objet d'une certitude et d'une attente correspondant aux certitudes vécues par l'auteur lui-même au cours du processus de dégradation qu'il retrace : cette prévision qui sera imposée avant 46, avant que les décisions de l'individu aient reçu le plus petit commencement d'exécution, comme l'anticipation de sa mort et de sa résurrection, il faut qu'elle ait eu pour celui-ci la mystérieuse clarté et l'irrationalité d'un message de sybille ; il n'aura pu la fonder, en effet, ni sur sa connaissance de la condition humaine (s'il avait l'expérience de notre impuissance, du mensonge qui fait que nos actes illusoires nous qualifient sans nous appartenir, pourquoi déciderait-il d'agir : l'expérience vient *après* la chute, cette abolition totalisatrice) ni sur une volonté de démonstration qui, sans lui donner la certitude (en fait, le pire n'est pas toujours sûr), remplacerait le sentiment angoissé d'un entraînement fatal par une abstraite et froide détermination. En fait, c'est *justement* cette saisie anxieuse d'un entraînement *subi* – sans que rien la justifie – qui doit être, comme qualité indisable du vécu, la *prophétie elle-même*. Non seulement celle que le lecteur futur trouvera dans l'œuvre encore non écrite, mais celle qui, passée sous silence, fait de la *fin* d'une entreprise – comme condamnation radicale par l'Être de toute praxis – le sens fatal, plutôt *goûté* que compris, de son commencement. L'angoisse – en cette

prescience trouble – marque assez le *refus* et l'*ignorance* : le destin qui va s'imposer, l'individu n'en veut à aucun prix, quel qu'il soit ; le naufrage est sûr mais reste indéterminé sinon l'angoisse deviendrait horreur et le refus se préciserait, les forces défensives s'organiseraient. C'est la pureté non qualifiée de l'angoisse qui révèle ici que l'échec se saisit de l'intérieur et par anticipation comme *subi.* Mais la certitude du pire, saveur du vécu, implique, d'une certaine manière, que la victime soit dans le secret de ce qui se trame contre elle : autrement dit, ce qu'elle *subira,* elle l'*organise* ; non pas au niveau de la décision plus ou moins délibérée mais à celui des intentions implicites – par refus de se connaître – qui structurent téléologiquement et orientent la temporalisation du vécu. L'angoisse prophétique trouve donc sa base en ces profondeurs pithiatiques où, pour certains, se faire et se subir sont indiscernables. Mieux encore, l'angoisse est elle-même parti pris d'échec : le prévoir, c'est s'en affecter d'abord ; non pas sous la forme *active* du vouloir mais sous celle, passive et hystérique, de la *croyance.* En d'autres termes, l'échec requis, s'il doit pouvoir fasciner les lecteurs comme leur propre échec historique et l'échec éternel de l'homme liés par la médiation singulière d'une défaite anecdotique et antérieure de quelques années, ne résultera que d'une *conduite d'échec,* c'est-à-dire de l'apparition, en quelque jeune âme habitée, d'une névrose subjective dont l'origine est à chercher dans les données singulières et datées de sa protohistoire. Les objectifs, en ce cas, sont fixés par l'Autre ; le jeune homme les affirme pour *siens* faute de pouvoir les repousser, mais ils ne cessent de lui paraître étrangers, ce qu'il manifeste par la croyance défensive qu'il ne peut les atteindre : cependant comme la non-réussite coïncide à ses yeux avec la sous-humanité – parce que la primauté de l'Autre confère à celui-ci le droit de définir à son gré l'humanisme et que, de ce fait même, le genre humain, aux yeux de sa victime, ne cesse d'apparaître comme *son essence-autre* –, la névrose consiste, ici, dans l'attente humiliante d'une chute qui le délivrera du même coup du mandat qu'on lui impose malgré lui et de son destin d'homme. L'échec de 1848 ne trouvera sa justification que dans le récit de

faits antérieurs inspiré par la métamorphose pathologique d'un petit homme en homme-échec. L'Art-Névrose ne réclame pas de l'Artiste qu'il soit *pour de vrai* névrotique : peu importe, en principe, qu'il *joue le rôle* d'un malade mental ou qu'il soit réellement affecté par des troubles psychiques ; de l'une ou de l'autre façon, les thèmes requis par la Littérature-Absolu – non communication, solitude de l'artiste, déréalisation, échec, survol et nihilisme – se manifesteront et décideront du sens de l'œuvre. Si, pourtant, les meilleurs candidats à la gloire se trouvent être deux authentiques névrosés, Baudelaire et Flaubert – nés l'un et l'autre en 1821 –, si *Madame Bovary* apparaît aux lecteurs de 1857 comme *le livre* de leur époque et, plus encore, comme *leur* livre, s'ils retrouvent, à leur insu, dans le destin d'Emma l'image des fatalités qui firent naître et mourir souillée la Seconde République, c'est que, par-delà les impératifs pratico-inertes de l'Esprit objectif, le public ne peut admettre qu'une œuvre de fascination : la lecture, je l'ai dit, est, à l'époque, ou languissante ou névrotique ; et, dans le deuxième cas, il s'agit d'une safisfaction onirique de sens fort ambigu : chacun assouvit sa haine de tous et justifie sa misanthropie – en marge d'une idéologie faussement humaniste – tout en *irréalisant* sa culpabilité personnelle et même en trouvant à ses souffrances, à son abjection, un obscur mérite. Et c'est cette lecture-névrose qui exige, pour se temporaliser, que les thèmes généraux de l'Art-Absolu lui soient présentés à travers une expérience incomparable et vraie qui les enrichisse, les voile, les dévie et surtout, loin d'en faire des conclusions trop évidentes, les *donne à sentir* comme le goût même du vécu. Cela signifie que le public *ne veut rien conclure,* qu'il a peur de changer trop vite les données concrètes en idées et d'être contraint, en fermant le livre, de déclarer sa misanthropie : il faut qu'elle soit dans le tissu conjonctif du livre, comme une pensée *autre,* une pensée *de l'autre,* de l'auteur, toujours sur le point de se formuler, toujours s'échappant ; il faut qu'il puisse re-composer, en lisant, l'échec *d'un autre* comme échec *autre* et, du coup, rassuré par cet alibi, comme son propre échec, en secret. Il faut, en un mot, qu'il soit assouvi et protégé

contre lui-même par la consistance et l'authenticité d'une expérience qui *ne peut être* la sienne et qui soit vécue sous ses yeux par une conscience envoûtée, celle qu'il reconstitue, en la lisant, comme son produit et, en même temps, comme une réalité étrangère. Ce lecteur n'est point un homme-échec : sa défaite est historique et vraie, elle ne prouve donc en aucune manière que le naufrage est le propre de l'homme ; bien au contraire, elle *caractérise* ce milieu du XIX^e^ siècle et définit bourgeois et capables : d'autres, en d'autres temps, ont pu vaincre leurs adversaires ; en France, après Juin 48, il n'y a que des vaincus ; pour l'Histoire, ils resteront tels indéfiniment. Précisément pour s'arracher à l'historicité qui les condamne, ils ne se reconnaîtront dans leurs écrivains que s'ils trouvent en chacun d'eux le survivant d'un naufrage intemporel, absolu, bref un *homme-échec* ayant vécu sa chute dans la sous-humanité comme la réalisation singulière de la faute originelle, du désastre archétypique et chaque jour répété qui a donné sa vraie nature à notre père Adam. Le public de 1850, accablé de vrais crimes, fera bon accueil à ceux dont la semi-sincérité lui permettra de mieux se mentir et qui auront cru *pour de bon* à la « malédiction d'Adam » : mais, puisque cette malédiction ne peut être tenue pour une vérité, puisque l'évidence prophétique de la faillite ne peut, sauf dans la névrose, accompagner la mise sur pied d'une entreprise qu'elle contredit jusque dans ses racines, il résulte de là que le lecteur, à l'époque, recrutera ses auteurs misanthropes parmi ceux qui sont authentiquement névrosés. Une névrose subjective d'échec s'exprimant dans des œuvres conçues selon les impératifs objectifs de l'Art-Névrose et leur communiquant la richesse opaque et convaincante du vécu, voilà ce qui entretiendra le mieux les mensonges de cette société dégoûtée d'elle-même et qui ne se remet pas d'avoir tremblé sur ses bases. Celle-ci n'attend rien, bien sûr : mais *après Madame Bovary,* elle découvre en elle le besoin que Flaubert y a fait naître et qui sera, pour quelques années, son exigence proprement littéraire.

Il est donc clair que, dans les années 50, les suffrages d'un public mal remis de sa déchéance iront aux auteurs dont la névrose subjective consiste *justement* dans

une intention d'échec et qui, la saisissant comme *autre,* y voient la manifestation de l'*impossibilité d'être homme.* En leurs œuvres, le *vécu* prophétise *après coup* et universalise le désastre de 48. En ce sens, on peut dire que Gustave a offert, *à cette époque,* l'image de l'Artiste exemplaire. Mais, envisagée de cette manière, la relation de Gustave à son temps paraît contingente : c'est que nous sommes allés des conditions nécessaires et suffisantes pour qu'il fût accueilli par le public à la constatation qu'il les remplissait en effet. Or cette comparaison tout empirique *n'est pas raison* : le fait frappant, en effet, c'est que le public du Second Empire *rejette* Leconte de Lisle, son interlocuteur valable, l'homme qui fut déterminé *comme ses lecteurs et en même temps qu'eux* par la *coupure* de 48 – et que ce même public adopte au contraire comme *son* auteur un jeune homme indifférent à toute politique et chez qui la *coupure de sa vie* s'est faite en janvier 44 pour des raisons idiosyncrasiques. Que les lecteurs aient reconnu en lui l'*Artiste exemplaire,* cela s'explique, certes, par les structures de la nouvelle société, par son pessimisme historique, sa culpabilité, sa misanthropie. Mais cette attitude sélective n'engage que le public : celui-ci est ainsi fait qu'il ne peut se reconnaître que dans *Madame Bovary* ; rien ne prouve, du coup, que l'échec de Gustave – celui qu'il a produit et subi à Pont-l'Évêque – ait été socialement prophétique. D'autant que ce même public lui demande *à la fois* d'être l'oracle de la métamorphose et de déréaliser sa faute par un mensonge universalisant. Ce dernier caractère implique que Flaubert est élu, treize ans après la nuit qui l'a terrassé, non pour sa *vérité* mais comme l'instrument d'un mensonge à soi : par là, Gustave semble élu *par malentendu* ; et d'une certaine manière, ce n'est pas sa *vérité* que déchiffre obscurément la lecture mais, tout au contraire, son insincérité. Il ne paraît donc pas possible que la Chute de 44 reflète aux lecteurs de 57 leur déchéance de 48 *dans l'authenticité* : toute névrose est insincère ; celle-ci paraît un hasard heureux, aussitôt *exploité* par les menteurs de 1857 ; entre l'auteur et le public il n'y aurait, dans ce cas, qu'un lien fortuit : la double insincérité et le décalage diachronique ne seraient pas en mesure de fonder la

liaison organique d'intériorité qu'on tient pour indispensable quand on dit qu'un écrivain *exprime son temps.* Mais il faut reconnaître que cette notion difficilement maniable a été simplifiée à l'extrême par la critique – et notamment par les études « scientifiques » du marxisme. La réciprocité *d'expression* qui fait de l'œuvre un éclairage de la praxis générale, dans une société donnée, et de celle-ci une caution, une réalisation de l'œuvre comme prophétie imaginaire, nous n'en pourrons saisir la vérité et la nécessité que si nous tenons pour acquis, *d'une part,* que le livre rend compte d'une collectivité entière, avec ses déchirements et ses luttes, mais dans une perspective partiale qui brouille tout et qui est commune, *en général* (les exceptions abondent), à l'écrivain lui-même et à la classe dont il est issu ; et *d'autre part* que ce qu'on nomme une époque est le lieu de rencontre de nombreuses générations qui se distinguent les unes des autres par des avenirs et des passés différents tout en s'unifiant dans une synthèse contradictoire parce qu'elles *ont le même présent* – que la force des choses leur impose même si elles l'interprètent différemment. Aussi bien est-ce cette unité concrète et plurale dont l'auteur doit témoigner, bien qu'il ne puisse le faire que *du point de vue de sa génération,* c'est-à-dire à partir d'un passé et d'un avenir qui sont inconnus de ses plus jeunes lecteurs. La partialité de classe et le décalage diachronique – qui, bien entendu, ne sont pas sans soutenir entre eux des rapports dialectiques – ont pour effet de brouiller le message et, dans le même temps, de lui donner un sens *plural* : engagé dans un présent inflexible qu'il interprète à travers ses projets – c'est-à-dire la double ek-stase « passé-avenir » qui le définit – mais pénétré de toute part par des *sens* anachroniques – nés d'avenirs et de passés qui ne sont pas siens –, l'auteur ne peut être contemporain de ses contemporains que s'il est, tout ensemble, en retard sur eux et en avance. Bien souvent d'ailleurs – pour ne pas dire toujours – l'avance est déterminée par le retard. Et c'est justement le cas de Flaubert.

Il n'en demeure pas moins que, si le choix de cet auteur par les adultes de 57 naît d'une *reconnaissance* et non d'une complicité dans le mensonge, il

convient de terminer ce chapitre en cherchant des réponses à deux questions complémentaires. *Premièrement* : puisque la névrose de Gustave est subjective, puisqu'elle le caractérise dans son idiosyncrasie et qu'elle naît de facteurs particuliers (la mutation d'Achille-Cléophas, par exemple, et la structure de la famille Flaubert qui en découlait) vécus dans l'opaque singularité d'une enfance, comment se rejoint-elle aux impératifs pratico-inertes et au système axiologique de l'Art-Névrose ? Comment concevoir la réciprocité de perspective qui unit ici le syndrome d'échec – comme réponse névrotique à une situation incomparable – et l'Art comme échec dépassé vers la morte contemplation de la vie ? Sans le projet concret de *personnes humaines* synthétisant les impératifs de l'Esprit objectif et, du même coup, faisant exploser leurs contradictions, nous avons vu que ces normes ne prendraient pas vie et que, dans le même temps, elles ne définiraient pas l'œuvre à faire comme l'au-delà de l'impossible. Et sans l'objectivité pratico-inerte de ces impératifs – plus ou moins clairement intériorisée à travers la lecture des ouvrages passés ou contemporains – le jeune homme ne serait point incité à surmonter ces oppositons abstraites par la totalité concrète d'une œuvre qui les conserve comme les fibres de sa trame en les dépassant dans le sens qu'elles indiquent elles-mêmes dès qu'elles sont mises en rapport entre elles par une entreprise. Mais à prendre les choses sous ce jour, c'est-à-dire l'entreprise d'écrire dans sa vérité *partielle,* nous faussons les données de cette aventure délicate : il semblerait, en effet, que ce soient les éléments contradictoires de la névrose objective qui, intériorisés par une vie, confèrent au vécu sa subjectivité névrotique ; en d'autres termes, on pourrait croire, si nous devions en rester là, que des tourments légers, quelque malaise, le « vice impuni » de lire métamorphosant un adolescent *normal* en rat de bibliothèque (quoi qu'on en puisse penser du point de vue éthique et politique, l'évasion est beaucoup plus souvent normale que pathologique), suffiraient pour déterminer celui-ci à vivre l'Art-à-faire comme le résultat futur d'une névrose induite, c'est-à-dire de la

littérature se dévoilant à la fois comme l'Absolu et comme l'échec immédiatement prévisible de toute tentative d'écrire.

Or, cela n'est point vrai : Gustave entreprend ses lectures quand il est sinon névrosé du moins en état prénévrotique : par cette raison sa poétique coïncidera pleinement avec les exigences de l'Art-Névrose. Leconte de Lisle, au contraire, intériorisant les exigences de l'Art-Absolu, ne s'affecte pas, pour autant, de troubles psychosomatiques : en d'autres termes, il vit cette abstraite folie d'échec en pleine santé de corps et d'esprit ; par cette raison, il écrit son œuvre – et la manque. Dans le cas de Flaubert, il semble donc qu'il y ait double détermination ou, comme on dit aujourd'hui, surdétermination : l'idiosyncrasie de sa situation familiale et de sa protohistoire ne devait-elle pas suffire à l'affecter d'une « maladie nerveuse » ? Mais comment cette affection, si rigoureusement individuelle, devait-elle déboucher sur l'intériorisation de l'Art-Névrose ? Et comment l'Art-Névrose, ensemble axiologique de dogmes, de normes et de techniques, a-t-il pu devenir la *vérité* de la névrose subjective ? Est-il permis, du reste, de parler ici de *vérité* ? Dirons-nous que *Madame Bovary,* ce centre de déréalisation, est la *vérité* de la crise de 44 ? Pourquoi pas ? Mais il faudrait alors établir que Gustave est venu névrotiquement (ou prénévrotiquement) à la littérature-névrose par des motivations subjectives qui la contenaient déjà comme ensemble inaperçu de déterminations objectives. Sa constitution reçue et ses problèmes familiaux l'orientaient depuis l'enfance vers une solution névrotique mais, en une autre époque, cette solution fût restée purement pathologique : par cette simple raison que ce qu'il eût demandé alors à la littérature, l'Esprit objectif n'eût pu le lui donner. Du reste, cette hypothèse même est absurde car il est clair au départ que sa névrose est datée : en d'autres siècles, elle eût été autre ou, plus exactement, le petit Gustave Flaubet n'eût pas existé. Sous la monarchie de Juillet, elle débouche sur l'Art-Névrose et s'y dépasse parce que la littérature est devenue telle qu'elle se trouve *déjà* à l'origine de cette enfance prénévrotique et que, dans les années 40, l'impossibilité d'être

homme et l'impossibilité d'écrire se reflètent l'une l'autre et se commandent *à l'intérieur* de la névrose subjective. Il s'agit donc de comprendre comment les déterminations individuelles et préhistoriques ou protohistoriques de Flaubert peuvent correspondre aux transformations pratico-inertes de l'Esprit objectif assez rigoureusement pour que *sa* névrose se développe – sans cesser d'être son aventure singulière – en liaison avec les impératifs contradictoires qui esquissent la figure du nouvel Art et comment, par l'échec qu'elle s'est longuement préparé, elle s'extériorise et s'universalise par la doctrine de l'Art-Absolu de telle manière que celle-ci, qui, pourtant, est inscrite dans l'objectivité culturelle, apparaisse, non sans raison, à ses contemporains comme le produit singulier de son génie. Il ne peut s'agir ici de développements parallèles : la seule hypothèse que nous aurons à vérifier doit partir de l'idée qu'un homme – quel qu'il soit – totalise son époque dans la mesure exacte où il est totalisé par elle. Il faudra nous demander si la névrose de Gustave ne totalise pas la société bourgeoise sous la monarchie de Juillet *à tous les niveaux* et si, conséquemment, ce n'est pas *à travers lui* que ces niveaux dévoilent leurs correspondances et leur réciprocité de symbolisation : comme si l'aventure de la famille Flaubert et celle de la littérature française exprimaient, chacune à sa manière, une même évolution de la société française, de telle sorte que l'Art-Névrose comme dépassement des problèmes culturels pouvait être vécu et *constitué* par un adolescent comme solution de ses difficultés familiales et que la névrose hystérique d'échec pouvait se développer à partir d'un échec familial bien réel comme une compensation de celui-ci par l'Art puis comme échec *subi* en littérature (non par exemple de « don » mais par la structure entrevue des impératifs objectifs de 1840) ; enfin comme conduite radicale d'échec, dépassant conjointement l'impossibilité d'être homme et l'impossibilité d'écrire, par l'intention – cette fois pleinement névrotique – de réaliser l'homme-échec comme l'unique écrivain possible de la littérature-échec.

Deuxièmement, j'ai dit qu'il fallait se poser deux questions. Les développements de la première nous amènent à la seconde : puisque, si nous voulons une réponse exacte, il faudra envisager conjointement – et éclairer l'une par l'autre – l'aventure de la société française et celle du jeune Gustave, force nous est de constater que la première ne conduit pas seulement à un ensemble de déterminations culturelles – contradictions inscrites dans les livres et totalisées par l'aventure névrotique de Gustave en Art-Névrose – mais aussi et surtout à la catastrophe de Juin 48, moment historique et concret se manifestant comme destin tragique et vécu par des milliers de vies, comme amorce d'une prise de conscience pour des centaines de milliers d'autres, puis dans la singularité multiple d'une haine réelle et subie, autrement dit comme *histoire* se réalisant à travers les structures qui la dévient et qu'elle brise et cabosse par endroits, renforce en d'autres, arrache à tout savoir conceptuel et, par son irréversibilité, temporalise comme moment d'une praxis et comme orientation inévitable, inimitable du vécu : à un certain niveau, l'évolution de la société bourgeoise, en France, dans la seconde phase de l'accumulation capitaliste, au moment de la crise économique qui frappe l'Europe entière, est vécue par ses protagonistes comme un drame historique, laissant des traces ineffaçables dans l'histoire du mouvement ouvrier français et dans l'*exis* des classes dirigeantes au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale ; pour ne parler que de celles-ci, la coupure se manifeste en elles *comme péché originel* (elles ont actualisé un désastre qui n'existait pas auparavant), *comme châtiment mille fois pire que la faute* (chassées du paradis louis-philippard, elles tombent dans l'enfer bonapartiste sans espoir ni volonté d'en sortir) et comme *transformation à vue de l'« honnête homme »* (on parlait beaucoup à l'époque de la République des honnêtes gens – c'est-à-dire des propriétaires en tant que la propriété est sinon le fondement de la vertu du moins ce qui la rend possible et même nécessaire) *en homme de la haine* (assassin haï-haineux, responsable, par terreur des « rouges », d'une Terreur blanche qui ne peut cesser sans mettre – croit-il – ses jours en danger). C'est de cette

historicité, nous l'avons vu, que le public – nantis et capables – a chargé Gustave et quelques autres de le libérer. Mais le mensonge qu'on leur fait faire révélerait son inconsistance à l'instant s'il n'était soutenu par quelque vérité plus profonde. Mieux : il n'est pas possible que ce rapport duel d'insincérité chez l'auteur et de mauvaise foi chez le lecteur constitue la relation fondamentale de Flaubert et de son public. Sinon, en effet, celle-ci ne serait apparue qu'à la suite d'une rencontre fortuite et manifesterait par là sa *contingence* : la *lecture,* au lieu d'être cette relation de *culture* qui, anticipation de la cité des fins conçue comme le triomphe *devenu* de *l'antiphysis,* transgresse pour le couple « lu-lisant » les limites de la facticité, apparaîtrait au contraire comme un mode de non-communication ou de non-réciprocité, c'est-à-dire comme l'exploitation par un lecteur *autre* d'un texte qui ne comportait pas ou pas d'abord les significations que le public y trouve, c'est-à-dire qu'il y met. Cela reviendrait, dans le rapport duel qui suscite l'œuvre et l'actualise, à privilégier l'acte de lire aux dépens de celui d'écrire, absurdité manifeste[22]. Autrement dit, le rapport de Flaubert et de ses lecteurs ne peut être uniquement ni originellement le mensonge. Il est certain que la mauvaise foi peut découvrir en *Madame Bovary* une conception du monde, le temps avalé par l'Éternité, lacune sans qualités, l'intemporalité de la nature humaine, cassure archétype qui *suppose* la succession pour la dissoudre aussitôt dans la durée cyclique de la répétition : comment la mauvaise foi n'y trouverait-elle pas ce que l'insincérité hystérique y a mis ? Mais cette prémonition seconde et menteuse, pour trop passionnément vouloir remplacer le *nonpareil* de l'histoire par un *déjà vu* qui de proche en proche nous renvoie à l'éternel retour, elle s'étiolerait à l'instant si elle ne s'était faite la parasite d'une prémonition antérieure et *vraie* qu'elle ne cesse de contredire et de vampiriser. Cette prophétie originelle, c'est la névrose de Flaubert, en tant que *Madame Bovary* la déforme et l'universalise mais, en dépit des précautions et des voiles, la révèle comme un processus temporel. Il est clair, en effet, que l'auteur et le lecteur s'entendent comme larrons en foire ; et c'est qu'ils ont l'un et l'autre le même souci : chacun

veut oublier et faire oublier une *histoire* en détruisant l'historicité des sociétés humaines. Et la base de leur accord, c'est que chacun a vécu son aventure *historiquement* : ils se sont l'un et l'autre temporalisés vers un cataclysme final, pressenti dès le premier jour, prophétisé mais ni vu ni connu ; ils ont senti l'implacable vitesse de la *praxis-processus* qui les entraînait, ils se sont vus faire et subir leur destin, dessiner peu à peu leur figure par des actions – ou des passions, ce qui revient au même – irréversibles. Et puis le jour est venu où, par ce grand mouvement, même et autre en chacun, ils ont été précipités dans le crime ou la sous-humanité, de toute façon dans la haine ; leur chute leur a paru la conclusion de toutes leurs conduites, évidence radieuse et insoutenable qui, d'une certaine façon, les a tués. C'est donc *à partir* d'une histoire historiquement vécue et *contre elle* – contre l'idée que « les hommes font l'Histoire sur la base des circonstances antérieures » – qu'ils ont, en connivence, voulu supprimer l'*historialisation* comme dialectique de la nécessité et de la liberté dans la praxis humaine et, pour se dégager de toute responsabilité, contesté, en fin de compte, cette praxis elle-même. Autrement dit, leur premier accord vient de ce qu'ils ont l'un et l'autre, à travers les vicissitudes d'une temporalisation dramatique, dégusté jusqu'à la lie leur historicité. Et, puisque l'aventure de l'un est de quelques années antérieure à celle de l'autre, la prémonition primitive vient de ce que la première est l'expression anticipée de la seconde : en chacune – par des raisons qu'il nous faut mettre au jour – l'historicité se révèle comme le malheur de l'homme et sa culpabilité profonde. Il y a prémonition parce que cette façon de vivre l'histoire qu'on fait leur est particulière : à d'autres époques la dimension historique de l'homme est ignorée, on fait l'Histoire, on ne se sent point la vivre ; à d'autres encore, l'Histoire *existe,* les Empires naissent et s'écroulent mais c'est le doigt de Dieu qui la guide ou bien encore les événéments s'enchaînent au hasard, le nez d'une reine-putain est une raison suffisante pour expliquer une guerre mondiale ; entre 89 et 94 les plus authentiques révolutionnaires se prenaient pour des héros de Plutarque, les

autres sentaient avec inquiétude qu'ils étaient emportés par ce mouvement irrépressible de radicalisation qui caractérise les Révolutions en cours mais ils s'épuisaient en vains efforts pour l'arrêter avec leurs mains ; les circonstances peuvent pousser, quelquefois, à l'optimisme historique : l'Histoire est la victoire progressive des bons sur les méchants ; il arrive aussi, selon les temps et les lieux, qu'elle révèle son vrai visage à l'agent historique. Visage ambigu : ce sont les hommes qui la font, mais rien n'empêchera qu'elle leur vole tôt ou tard leurs actes pour les transformer en crimes ni qu'elle « progresse par ses plus mauvais côtés » ; elle *a un sens,* qui est l'avènement de l'homme, mais « le chemin qui mène du Mal au Bien est pire que le Mal »[23]. En 1850, toutes ces conceptions et bien d'autres encore étaient représentées en Europe. En France même, l'optimisme historique était le fait, bien avant 48, de ceux qu'on a nommés les quarante-huitards. Mais – en opposition directe avec cet optimisme – Gustave et son lecteur sont unis par leur vision pessimiste de l'Histoire : et cela ne vient pas, chez eux, de partis pris doctrinaires mais de ce qu'ils ont vécu, le premier son histoire anecdotique, le second celle de la société française dans un profond malaise : à l'un et à l'autre les événements ont présenté la *chute* comme le sens fatal de leur entreprise ; à l'un et à l'autre cette entreprise mortelle a été imposée du dehors, ils ont vécu leur action comme une passion. Mais si l'écrivain doit *exprimer* le point de vue du lecteur *organiquement* et non par une rencontre fortuite, il faut que la névrose subjective de celui-là – en la circonstance, de Flaubert – telle qu'elle se dépasse dans l'universalité singulière de l'œuvre où elle se raconte, soit une anticipation *réelle* de la temporalisation sociale de celui-ci. Ainsi la crise de Pont-l'Évêque, avec ses suites jusqu'à la mort d'Achille-Cléophas, serait, en Gustave, *ses* journées de Février et de Juin, *son* coup du 2-Décembre et *son* plébiscite, il aurait vécu non pas symboliquement mais *pour de bon* et par avance la défaite et le lâche soulagement d'une classe qui, pour accomplir son destin et réaliser sa primauté secrète, accepte de renoncer à sa praxis visible (c'est-à-dire à l'action politique) et d'entrer en hibernation

apparente pour retrouver sa « couverture », c'est-à-dire son irresponsabilité d'éternelle mineure. En d'autres termes, l'évolution générale de la société, au milieu du XIX^e^ siècle, et celle de ce microcosme – passant de la prénévrose à la névrose, refusant l'âge adulte, réclamant, sous l'autorité d'un père maudit mais « sécurisant », les avantages d'une adolescence indéfiniment prolongée et découvrant, à partir de juin 44, l'Art-Échec et le « Qui perd gagne » qui lui est propre – ne devraient faire qu'un seul et même processus : au sein du mouvement de temporalisation macrocosmique, la microtemporalisation, comme totalisation retotalisée de la totalisation historique, ne différerait alors de celle-ci que par la vitesse : elle pourrait ne donner qu'une image contingente de la grande histoire *à moins* qu'elle ne soit *cette histoire même* se constituant dans certains individus et micro-organismes comme *processus accéléré.*

Il faut, avant de chercher les réponses, formuler plus précisément notre problématique. Que signifie, en particulier, les mots de « pour de bon » dans le contexte précédent ? Il est clair que nous ne les opposons pas ici à une quelconque détermination de l'irréel ou de l'idéal mais plus particulièrement à toute idée de symbolisation réciproque. Mais il faut préciser : entre un homme et son temps la réciprocité de symbolisme est souvent possible. Mais ce rapport – quelles que soient la vie et l'époque considérées – n'est valable que comme illustration *rhétorique* du macrocosme par le microcosme (et réciproquement), c'est-à-dire comme image élaborée par un auteur et dont la valeur pratique réside dans sa seule commodité *à moins* que, dans le *raccourci* d'époque que prétend être une biographie singulière[24], l'Histoire ne se soit *en effet condensée.* En ce sens, je dirai volontiers que la vie de Leconte de Lisle symbolise *rhétoriquement* l'histoire de la société française, des trois Glorieuses au coup d'État, et qu'elle exprime *réellement* la conjoncture historique qui se manifeste par les journées de Février, celles de Juin et celle de Décembre 52. Ici, l'appropriation réelle est *synchronique* : la totalisation de la société française par les grands mouvements contradictoires qui la brassent produit *à la fois* la Révolution manquée de 48 et la

conversion de Leconte de Lisle. Il faut même considérer qu'elle façonne celle-ci à la fois directement et par la médiation de celle-là[25]. Et, bien entendu, il faut voir dans la conversion proprement dite, un dépassement de la conjoncture par la praxis personnelle, bref, par la réextériorisation de l'intériorité – retotalisation du totalisé –, c'est-à-dire un destin, chute libre vers une aliénation nouvelle par quoi le poète se fait incarnation singulière de chaque dépassement singulier et contemporain et se donne *en toute liberté* le Destin, général et concret mais infiniment proche, de la société entière. Ce synchronisme, bien entendu, est infiniment plus large que nous ne l'indiquons ici et Leconte de Lisle résume tous les niveaux de la société, dans la mesure où il est *sur tous les plans* (infrastructures, mœurs, régime alimentaire, mode vestimentaire, etc., etc.) un *signifié-signifiant* : les produits du travail humain le définissent dans sa classe (il les consomme et ne les produit pas) et dans son individualité générale (la mode ou les ustensiles le désignent comme individu quelconque de la petite-bourgeoisie française de 1850) ; en les consommant, en les utilisant, c'est lui qui *signifie,* c'est-à-dire qui, de signifié comme individu d'époque, passe au rang de signifiant le sens indicible et vécu de l'époque par son appropriation singulière du signe. Je ne veux qu'un exemple, le plus simple : Lisle portait le monocle ; ce que faisaient aussi les Goncourt. Mais si, en tant que *monoclés l'un et les autres,* ils sont signifiés par ce regard vitreux qu'on leur impose de choisir librement, en tant que chacun d'eux s'exprime tout entier (*grosso modo*) par la manière de porter cet œil de cyclope, il signifie pour ses contemporains et pour nous, les petits-neveux, un sens individuel, opaque et *compréhensible* de l'époque entière, en tant qu'elle est *aussi* l'infinie profondeur du vécu, la totalisation aux cent mille facettes singulières, saisie comme irréductible et plurale idiosyncrasie.

Quelle que soit son ampleur, en tout cas, la symbolisation synchrone – comme le montre le cas envisagé – est *réelle* mais superficielle et d'une certaine manière *fausse* (au sens où Spinoza définit l'idée fausse comme une idée vraie mais incomplète) parce que, à la prendre en soi-même et sans autre

détermination temporelle, elle n'apparaît point comme *devenue.* Certes, Leconte de Lisle n'échappe pas à la règle ; pour lui comme pour tout le monde, les jeux ne sont pas loin d'être faits dès l'enfance et il y a quelque part au fond de sa mémoire je ne sais quelle « scène primitive » toujours prête à renaître et à imposer de force son sens aux événements ; mais, nous l'avons vu, le féodalisme de l'île Bourbon et les relations œdipiennes d'un jeune créole avec un Moïse esclavagiste sont pour le républicain de 48 un *autre passé,* source permanente d'*autres motivations* : ce passé *autre* est aussi *le même* mais à un niveau plus profond – mondial, pourrait-on dire ; vécu en 1848 à *Paris* par un exilé volontaire, il est source, pour de Lisle, d'une permanente détotalisation. Quand l'événement éclate, imposant au poète – au nom de motivations *autres* – le bref et fulgurant destin de tous, alors, et alors seulement, la réciprocité d'expression se fonde – pour la Révolution manquée et le faux révolutionnaire – sur le rapport *réel* de totalisation intériorisée et d'extériorisation retotalisante. Comme on voit, quiconque voudrait faire de la vie du Maître parnassien un raccourci de l'histoire de la société métropolitaine dans la période considérée, ne fournirait aux événements qu'une illustration *rhétorique* : le rapport *réel* ne dépasse pas le niveau de la conjoncture (ou bien il nous renvoie, en profondeur, à la totalisation de l'humanité historique, d'ailleurs impossible à saisir sinon rétrospectivement).

Par contre, si le lien *expressif* de Gustave à cette même histoire est *réel* dans sa diachronie, il faut entendre que le passé collectif et celui de l'individu Flaubert ne se distinguent point et qu'un même avenir saisi comme inévitable destin éclaire, à partir d'une même malédiction *originelle,* un même présent. Ainsi, de même que, synchroniquement – ce que chacun comprend aisément – le macrocosme peut s'incarner dans un microcosme, c'est-à-dire devenir par lui signifiant-signifié (ou totalisation-retotalisée), de même, *diachroniquement,* une temporalisation compréhensible – comme mouvement général d'une société structurée de telle ou telle manière à partir des événements qui en expriment et

dévient les structures – peut et doit s'incarner dans des microtemporalisations qu'elle produit et où elle se résume *avant* d'être parvenue à son terme final. Synchroniquement, la finitude de la personne ou du micro-organisme est ce qu'on saisit immédiatement ; mais loin de gêner la compréhension du sens total, elle lui est indispensable : de fait, quelle que soit son ampleur, l'*événement historique* est lui-même *fini* ; mieux, sa vaste finitude est garante de sa réalité[26] ; il a des frontières qui sont sa *détermination* en même temps qu'il les transgresse pour s'anéantir insensiblement dans une zone extérieure de moindre sens ou de non-sens ; il en aurait encore même si, dans un *One world* créé par la révolution des communications, il intéressait tous les hommes vivants : car ces hommes sont en nombre fini et, bien que l'événement soit brassage et totalisation, *à l'intérieur* de ce mouvement synthétique la quantité détermine la qualité, autrement dit, le fait que ce nombre soit tel ou tel (2,3 ou 6 milliards) n'est pas un caractère externe de l'événement mais tout au contraire un mode de structuration *interne.* Ainsi l'incarnation *réelle* du macrocosme dans un microcosme est fondée non pas sur le fait – qui pourrait être coïncidence fortuite – que l'un et l'autre sont finis mais sur le rigoureux conditionnement dialectique de deux finitudes *l'une par l'autre* à travers le milieu du pratico-inerte.

Mais, par là même, ils définissent aussi la transgression *possible* vers le non-sens : entendons par là la période où l'on dira – d'une personne ou d'une petite collectivité – elle *se survit.* En d'autres termes, il est évident qu'on meurt toujours trop tôt ou trop tard mais si le « trop tôt » peut avoir pour cause un hasard (interférence de séquences au niveau d'une détotalisation[27]), le « trop tard » se détermine en fonction de la « programmation » : entendons que ce qu'on fait, par son efficacité même, marque la finitude de l'entreprise, ce qui ne signifie pas la date de son achèvement mais bien plutôt le moment où l'époque cessera de la soutenir, où elle se prolongera par inertie, sans être nourrie par la vie sociale comme temporalisation, ce qui la voue nécessairement à la sclérose, aux répétitions, aux stéréotypes.

Mais, du coup, il faut admettre que la finitude d'une temporalisation individuelle ou micro-organique *peut* incarner la finitude d'une temporalisation macrocosmique, c'est-à-dire la finitude d'une *période historique.* Dans le temps aussi, en effet, le processus global produit ses limites et les transgresse pour s'anéantir dans le non-sens : la monarchie de Juillet finit incontestablement en Février 48, bien qu'elle se prolonge, comme survivance perdant peu à peu toute signification, sous la Seconde République et sous l'Empire. Ainsi sont les personnes ou les groupuscules, qui produisent leur détermination de l'intérieur, c'est-à-dire qui définissent sur le fond de la totalisation en cours et, bien entendu, sans jamais en prendre conscience clairement[28], la période pendant laquelle ils seront dits *vivants,* c'est-à-dire la période où leur efficacité – si minime soit-elle – résulte de ce que la totalisation générale, sans cesser de se faire partout, s'incarne réellement en eux.

Comme au niveau de la synchronie, nous devons envisager la finitude diachronique de la temporalisation individuelle et de la temporalisation historique. Autrement dit, les limites *internes* de la personne sont l'incarnation des limites internes du processus totalisant, dans la mesure même où les frontières intériorisées des microcosmes contemporains donnent sa finitude intérieure à la séquence historique. Il faut préciser : si la séquence est finie, c'est-à-dire si elle a (même dépassés vers le non-sens des survivances) un commencement et une fin qu'elle produit de l'intérieur, c'est qu'elle est l'entreprise – comme praxis-processus – de générations chaque fois nouvelles, qui mettent dans le *continuum* historique de perpétuelles *solutions de continuité* ou, si l'on préfère, qui détotalisent la totalisation du point de vue diachronique. Ceux qui parlent, en effet, d'une histoire de l'Humanité, ont un *même sujet.* Dans cette optique, on peut certes conserver l'idée que les contradictions sont le moteur de l'Histoire mais celles-ci se forment, explosent – et se dépassent vers une solution – dans l'unité d'une temporisation sans heurt : ainsi dans l'entreprise finie d'un seul travailleur, l'objet produit (comme remaniement du

champ pratique individuel) va vers son achèvement à travers une séquence dialectique de moments incomplets qui se contredisent, se posent pour soi, éclatent à l'intérieur *d'un même développement* dont l'unité est assurée par l'intention constante du travailleur. La vérité est, en fait, que l'Histoire, cette totalisation en cours, se détotalise sans cesse dans le mouvement même de totalisation et par lui, du fait que, même si on devait lui assigner pour des siècles un seul sujet (la bourgeoisie depuis Étienne Marcel, le prolétariat depuis la Commune, etc.), ce sujet serait lui-même *brisé,* cassé en générations dont chacune a pour passé l'avenir de la précédente – bien qu'elles se rencontrent toutes en ce *lieu commun* : le présent – et déchiffre le présent qu'on lui a fait comme avenir refusé (même quand on l'accepte, puisqu'on l'accepte comme *autre*)[29]. En d'autres termes, l'Humanité *n'est pas* et ne répond diachroniquement à aucun concept ; ce qui existe, c'est une série infinie dont la loi est la récurrence, définie précisément par ces termes : l'homme est le fils de l'homme. Par cette raison, l'Histoire est perpétuellement finie, c'est-à-dire composée de séquences brisées dont chacune est la continuation *déviée* (non pas mécaniquement mais dialectiquement) de la précédente en même temps que le dépassement de celle-ci vers des fins *mêmes* et *autres* (ce qui suppose qu'elle est tout à la fois *dénaturée* et *conservée).* Elle est finie, en outre, parce que ses agents la « font » dans la perspective de sa finitude (et de la leur), même s'ils prétendent œuvrer pour l'Éternité. En fait, la proposition « l'homme est mortel » est une proposition purement inductive – à la considérer du point de vue de l'avenir – et qui n'a d'autre intérêt *aujourd'hui* que de s'appliquer rigoureusement à tous les contemporains : l'extrapolation est facile puisque la loi n'a *jamais* comporté d'exception connue. Mais comme ce jugement synthétique *a posteriori* ne fournit pas *ses raisons,* il est impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, de savoir si la mort est liée pour toujours et par nécessité dialectique à la condition humaine et, conséquemment, de donner un sens quelconque à cette proposition dans le cadre des progrès de la biologie et de la science médicale : on peut, certes,

montrer *aujourd'hui* que la mort est un événement *de la vie* et qui en est, dès le premier moment, la conséquence rigoureuse. Mais c'est *pour aujourd'hui* : l'*antiphysis* peut demain s'étendre à la mort même. On peut décider aussi que l'homme vaincra la mort ou, tout au contraire, qu'elle demeurera sa loi imprescriptible et son destin : rien n'est *logiquement* contradictoire *aujourd'hui* en ces idées sur demain mais elles demeurent des opinions conditionnées en chacun par l'idéologie de classe et l'histoire individuelle. Ce qui nous intéresse ici n'est donc point le *fait* d'être mortel mais l'importance de la mort et du désir de mort dans l'*imago* que l'agent historique se fait de soi-même et des autres : en d'autres termes, s'il est vrai que les hommes font l'Histoire sur la base des circonstances antérieures, il faut déterminer dans quelle mesure la mort des générations qui les ont précédés – ou leur lente marche vers la mort –, intériorisée en conviction que les contemporains mourront à leur tour et objectivement saisie comme vides *à remplir* ou à *attendre,* saisie enfin non seulement comme conviction personnelle que *nous* sommes mortels et comme désir extraverti qu'ils meurent pour céder la place mais aussi comme désir introverti que la mort nous atteigne et fasse sauter les bornes étroites et monotones de notre banalité, il faut, dis-je, déterminer dans quelle mesure la mort peut être considérée par l'historien comme une *circonstance antérieure :* de fait, le mort saisit le vif ; il le saisit parce que le vif se sent mortel et ne peut dépasser les vieilles morts qui l'écrasent que vers sa propre mort. En sorte que l'entreprise d'une vie se définit *contre la mort et par elle.* Il est facile, dans certaines options, de travailler en pleine lucidité *contre la mort* : je songe, par exemple, à l'immortalité dont rêvait Flaubert. C'est que la survie par l'œuvre – à la condition que celle-ci demeure une détermination inerte (c'est-à-dire une exigence) de l'Esprit objectif – est identique à la mort. Le vœu se borne à ceci : qu'un public indéfiniment prolongé réveille l'œuvre en la servant (en *s'en* servant). L'œuvre mais non l'homme. L'œuvre aux dépens de l'homme. Comme on lit une épitaphe, au cimetière, qui ne prend son sens et, parfois, sa beauté que

si l'on est conscient qu'elle se rapporte à une vie abolie, ainsi l'auteur qui vise à l'immortalité souhaite que son œuvre *prenne son sens* à nos yeux comme l'épitaphe d'un mort. Une raison de plus pour assimiler, dans nos sociétés, la Mort et la Beauté. Combien sont-ils, combien ont-ils été à tuer les mots, soulignant ainsi la finitude étroite de leur vie réelle et faisant de leur non-être futur le but et la vérité de leur existence ? En d'autres termes, l'Art – tant qu'il n'est pas lié à une histoire populaire (il ne l'est *nulle part*) – est une entreprise qui définit sa propre histoire et les « circonstances antérieures » *par la finitude.*

Mais que dire des entreprises qui ne se peuvent concevoir que dans la perspective d'un progrès indéfini ou mal défini, *en tout cas tel* qu'elles n'auront de sens que si elles se continuent après la mort des agents présents ? Il ne s'agit plus de voir en elles des *stases* perpétuées par l'inertie mais tout au contraire un processus qui, se poursuivant comme action temporalisée *après* la disparition des agents et par d'autres qui disparaîtront, se définit par la dialectique du *même et de l'autre.* De fait, s'il s'abolissait ou s'altérait radicalement, il dénoncerait l'entreprise *actuelle* dans sa finitude et dévoilerait l'avenir qu'elle s'est donné pour se définir comme une illusion. Mais, d'autre part, il ne peut par définition demeurer le même puisque d'*autres* agents sont nécessaires pour le poursuivre, dont le passé est justement l'ancien avenir de ses promoteurs, ce qui signifie, puisque le passé est métamorphose de la praxis en être (plus exactement en être-dépassé), que ce qui constituait les promoteurs disparus comme existences et leur entreprise comme praxis devient, chez leurs successeurs, les « nappes brutes de l'Être », c'est-à-dire ce que le projet doit nier en se déterminant vers un nouvel avenir. Il va de soi, en outre, que l'entreprise primitive, entraînée par le cours des choses, c'est-à-dire dans un monde historique en perpétuel changement *orienté,* doit changer, se faire *autre* pour *rester la même* et que, dans ces conditions, *même si ses rapports avec l'ensemble de la totalisation pouvaient, par impossible, demeurer constants,* il n'en demeurerait pas moins que les promoteurs, ressuscités par miracle, *ne reconnaîtraient pas* l'entreprise qui, pourtant, n'aurait pas cessé d'être

la leur. Par ces deux raisons – elle est autre parce que c'est la même poursuivie par d'autres et, du coup, altérée insensiblement mais irrémédiablement, elle est autre parce qu'elle tente de rester la même dans un monde autre – elle dénonce la finitude de ses promoteurs et, par là même, sa propre finitude : de fait elle ne cesse de s'échapper, de perdre ses fins propres, de mourir, de ressusciter ailleurs, différente, de se dédoubler selon que les agents la transforment par fidélité à la fonction que les promoteurs lui ont donnée ou qu'ils se butent sur ses principes et ses buts originels pour lui conserver la même structure *interne* sans tenir compte des changements extérieurs (ce qui la fossilise, le *même* devenant l'*autre absolu* quand on prétend le garder comme un système isolé).

Ces caractères *futurs* de sa praxis ne sont pas ignorés du sujet présent qui l'anime. Apprenant d'elle leur double finitude en tant qu'elle résulte pour lui de la nécessité de mourir, il est amené à renchérir sur elle par l'attitude ambivalente qu'il prend envers ses successeurs. D'une part, en effet, il se prémunit contre les changements *post mortem* par les mesures les plus rigoureuses (resserrement des liens internes, choix du dauphin, équilibration des forces) et n'aboutit par là qu'à lui assurer une survie mécanique et anachronique dans le monde de demain – jusqu'à ce que celui-ci l'écrase : et dans ce cas, il a, quoi qu'il en dise, parié pour l'histoire *finie,* choisi pour son projet l'immortalité (c'est-à-dire l'inertie cadavérique), ce qui revient à lui refuser la survie, à lui donner pour limites les frontières de sa propre finitude. D'autre part, conscient de ce que ces précautions elles-mêmes ne suffiront pas à la protéger, il tend à n'envisager les significations de son projet qu'en tant qu'il les produit lui-même, *vivant,* et à considérer comme *non-sens* ce qui se passera après sa mort, ensemble de transformations où il sait qu'il ne se reconnaîtrait point et dont il ne se tient pas pour responsable. De ce point de vue, c'est encore pour la finitude qu'il œuvre mais, au lieu de la définir, comme l'immortalité d'un objet mort et dont la structure singulière est fixée une fois pour toutes, il confond la finitude de l'entreprise et celle de sa propre vie : en conséquence les déterminations de sa praxis n'ont, quoi qu'il

veuille prétendre, qu'une portée limitée ; elles naissent de sa vie et n'ont d'efficacité que durant le temps de cette vie réelle. Aux successeurs, ces « circonstances antérieures » apparaîtront comme des obstacles.

Ainsi la structure récurrentielle de l'Histoire (« l'homme est le fils de l'homme ») permet de comprendre sa continuité et la discontinuité des séquences qu'elle totalise ; et, cette structure étant liée à la naissance et à la mort, il est clair que la finitude relative des séries historiques se fonde sur la finitude absolue des agents historiques. Inversement, la finitude et la singularité d'une *époque* (je nomme ainsi toute temporalisation historique dans la mesure où elle produit d'elle-même ses frontières) rejaillissent à leur tour sur l'agent qui se trouve défini *non seulement* par des caractères généraux (mode de production, relations de production, classe, groupes et sous-groupes, etc.), mais aussi dans sa singularité, comme un certain moment d'une temporalisation plus vaste mais singulière. Ainsi la finitude diachronique d'un individu est particularisée par la finitude des projets sociaux qui l'englobent et lui donnent – en élargissant ou rétrécissant le champ de ses possibilités, donc de ses options – son destin d'homme *fini* et ses aliénations particulières. En ce sens une vie comme celle de Gustave et une époque comme celle de Louis-Philippe peuvent sur une base *réelle* entrer en rapport réciproque : il suffit que les mêmes facteurs conditionnent l'une et l'autre et que ces facteurs les totalisent et soient retotalisés par elles de manière qu'elles présentent la *même courbe,* c'est-à-dire le même profil de temporalisation. Il faut aussi, bien entendu, que l'une et l'autre, à partir des mêmes « circonstances antérieures », soient orientées vers le même but, à travers les mêmes obstacles, par les mêmes intentions.

À partir de là, nous pouvons parfaitement comprendre l'effet d'accélération qui transforme une vie en oracle, c'est-à-dire en un raccourci diachronique de l'évolution générale de la société. Il n'y a aucune raison, en effet, pour que la catastrophe du microcosme et celle du macrocosme social tombent au même moment. Certes, les deux finitudes n'en font qu'une puisque la plus petite est un

moment de la plus grande et que le destin de l'individu, en cas d'identité *réelle,* n'est autre que celui de l'époque. Mieux : puisque l'individu se produit comme agent responsable du destin de l'époque dans la mesure où celle-ci cherche, en lui et par lui, à se dépasser. Mais la présence du tout en chacune de ses parties, n'empêche pas que chacune ait une finitude irréductible et qui la distingue, en tant que partie, du tout (réalité sans parties mais qui ne peut être qu'en se produisant totale, à travers des parties comme le sens de chacune et l'unité de toutes) et des autres parties. En ce sens – l'exemple était pris dans le secteur de la synchronie – la partie se pose pour soi, par rapport au tout, comme *compendium,* comme le tout lui-même vu par le gros bout de la lorgnette et ceci ne peut se faire sans qu'elle se définisse par rapport à l'ensemble des parties comme *étant partie* – c'est-à-dire par la présence en elle du tout qui est présent dans les autres parties et par la singularité, de cette présence en tant que sa finitude même devient sa détermination (et inversement). Et ce qui vaut pour une totalité supposée inerte (ce qui est le sens même de l'objet synchronique) vaut à plus forte raison pour la totalisation qui se temporalise : les vies individuelles – celles, du moins qui se temporalisent dès leur protohistoire (ou dès leur préhistoire) comme dépassement totalisant-totalisé des facteurs généraux du mouvement social vers la singularité d'un destin – se définissent dans leur historicité comme *moment* de la totalisation dans la mesure où elles produisent de l'intérieur leurs propres limites comme détermination singulière et où cette détermination n'est autre que la règle même de la temporalisation globale que nous avons appelée l'*époque.* En ce sens la temporalisation propre à chacune de ces vies est *par elle-même* leur finitude : la totalisation macrocosmique s'y manifeste comme présence diachronique à la manière dont le tout est synchroniquement présent en chacune de ses parties mais ce qui fait leur singularité c'est la manière dont chacune, sous l'influence de facteurs eux-mêmes finis et singuliers (par exemple l'environnement social en tant qu'il transmet en les particularisant les conditionnements institutionnels, ou encore la relation singulière aux parents et

aux frères et sœurs en tant que la personnalité des uns et des autres fait vivre comme situation *unique* la trinité œdipienne et, à travers elle, les infrastructures qui régissent la lente transformation de la famille), produit sa détermination interne – vitesse, rythme, durée – sous forme de *programmation.* En d'autres termes, des facteurs biologiques, sociaux, métapsychologiques – universaux qui se font vivre par nous dans leur réalité singulière – sont pour chacun à l'origine d'un *programme de vie* qui naît des contradictions intériorisées et que freine ou accélère le mouvement général de la société[30]. Ainsi, au niveau de l'individu, le mouvement historique est double : *d'une part* la personne est irrésistiblement entraînée vers des rendez-vous précis (Février 48, 2-Décembre 52, 4-Septembre 70) que lui ménagent l'histoire des autres et sa propre histoire en tant qu'autre. Ainsi Gustave, à travers ses frustrations, ses colères blanches, son rêve de gloire, ses échecs prénévrotiques et sa névrose d'échec, est *charrié* par le cours des choses et la praxis des hommes vers la Révolution de Février. Mais ce rendez-vous *public* peut n'avoir qu'une faible importance en tant que *vécu* dans la temporalisation privée – même si, par ailleurs, il apparaît rétrospectivement comme capital. *D'autre part,* le programme de vie, qui a été produit sur la base des mêmes circonstances que la séquence globale, détermine et règle le mouvement interne du vécu individuel et conduit la personne à réaliser – en un temps qui varie selon chacun – la totalité diachronique de son époque. On dit parfois d'un comédien qu'il « a un acte ou deux actes, etc., dans le ventre », par quoi l'on entend qu'il peut *tenir* l'épuisante tension d'un rôle pendant vingt minutes ou quarante et que, passé cette limite, il s'effondre. Il faut pareillement reconnaître qu'un individu, en fonction de la société où il vit, du mode de production, des connaissances techniques dont on dispose alors, de la structure familiale, des circonstances antérieures, de l'avenir historique qui se dessine comme son destin, mais aussi de la singularité de sa protohistoire ainsi que de ses caractères biologiques – hérités ou acquis –, a vingt, quarante ou soixante ans « dans le ventre ». Et l'on a déjà compris qu'il ne s'agit pas là des « chances de

vie » que la statistique découvre pour les nouveau-nés de telle ou telle période, bien que celles-ci constituent le cadre dans lequel les programmations doivent se déterminer, mais bel et bien de la durée concrète d'une existence humaine en tant qu'elle est bornée sinon par la mort du moins par l'effondrement dans la survie et que cette limite est l'aspect négatif de ce dépassement dépassé que nous nommons programme. Il y a des vies qui brûlent comme du nylon, d'autres comme des bougies, d'autres comme un charbon qui s'éteint doucement sous la cendre. Ce qui compte, en tout cas, pour celles qui sont diachroniquement significatives en tant que retotalisantes[31], c'est que, courtes ou longues, rapides ou lentes, elles sont l'époque elle-même, d'un bout à l'autre, ramassée dans un programme. La conséquence en est que l'époque peut s'achever en un individu bien avant de prendre fin socialement. De ce fait, même les vies brèves seront oraculaires : en elles, l'époque a choisi de dévoiler *réellement* son sens et les circonstances de son abolition future. Mieux : de l'une à l'autre, elle ne cesse de se dire et de s'abolir. Et, de bout en bout vécue, elle ne se borne point à produire un symbole d'elle-même : contre la détotalisation sérielle elle se réalise progressivement comme totalisation globale. En d'autres termes, ces vies *font* l'époque, elles agissent en elle pour la retotaliser sans cesse dans la mesure même où l'époque est présente en chacune : la *praxis-processus* naît de l'interaction de ces vies qui sont entre elles dans le rapport dialectique de contradiction et de complémentarité qui unit plus manifestement, dans une totalité faite, les parties entre elles en tant qu'elles sont toutes nécessaires au tout et que chacune se pose pour soi comme incarnation du tout. Mais, puisqu'il s'agit d'une temporalisation, il est facile de comprendre que ces contradictions sont un moteur de l'Histoire : l'époque *se fait* comme totalisation d'une société en s'opposant à elle-même à travers des milliers d'incarnations particulières qui luttent entre elles pour survivre sur la base de transformations infrastructurelles.

---

1. C'est le cas, par exemple, de *Madame Bovary.*

2. Dans les dépassements *réels*, le dépassé demeure comme leur origine et leur *conditionnement* mais il se transforme en détermination médiée.

3. De toute manière nous pouvons considérer que l'Impassibilité, telle qu'elle est conçue en 1850, n'est rien d'autre que l'inerte et idéale négation de l'inertie.

4. Mot utilisé, un siècle plus tard, par Audiberti.

5. Ou, surtout, la mère, qui était de vraie noblesse.

6. Sorte de palanquin porté par des Noirs.

7. Cf. « L'Illusion suprême » :

> *Et tu renais aussi fantôme diaphane*
> *Qui fis battre mon cœur pour la première fois* [...]
> *O chère vision, toi qui répands encore* [...]
> *Comme un mélancolique et doux reflet d'aurore*
> *Au fond d'un cœur obscur et glacé désormais.*

8. Elle avait apporté en dot des terres et des esclaves : impossible de la tenir pour tout à fait innocente.

9. En 43, il rentre pour deux ans à la Réunion. Les lettres qu'il écrit alors nous renseignent pleinement sur les sentiments qu'il porte à son île natale : « Je suis dans un de mes jours noirs, aujourd'hui et je souffre affreusement, pour des causes que je t'expliquerai. » Ou : « Voici quatorze mois que je suis à Bourbon : 420 jours de supplice continu - 10080 heures de misère morale ; - 60480 minutes d'enfer... » C'est vers cette époque qu'il rompit avec Adamolle d'une manière qui rappelle d'assez près la rupture plus sournoise, jamais annoncée, de Gustave avec Ernest : « Je m'aperçois avec terreur que je vais me détachant des individus pour agir et pour vivre, par la pensée, avec les masses seulement... D'où vient donc que nous devions nier l'amitié qu'il ne nous a pas été donné de poursuivre aussi naïve qu'autrefois ? La faute n'en est ni à moi ni à toi. Tu t'es marié, tu as vécu d'une vie inflexible dans ses limites. Je me suis aventuré aussi sur une route divergente et j'ai cherché ma plus grande somme de bonheur dans la contemplation externe et interne du beau infini... » On admirera ces mots : « une vie inflexible dans ses limites ». Les médiocres ont parfois ces rares bonheurs de style. C'est aussi la vie qu'a menée Chevalier, et la phrase de Leconte de Lisle, écrite par Flaubert, lui eût rendu justice en le condamnant avec circonstances atténuantes. Mais cette phrase-là, Gustave, écrivain incomparablement plus « grand » que Leconte de Lisle, ne pouvait l'écrire : il préférait condamner sans recours – comme on a vu dans la lettre à Mme Flaubert que j'ai citée plus haut.

10. C'est moi qui souligne.

11. On parle beaucoup, à l'époque, de la « République des honnêtes gens » qu'on oppose à la « République sociale ».

12. On verra plus loin un autre texte où les « bas-fonds » désignent les classes travailleuses.

13. Il viendra un peu plus tard, lui aussi, à l'Art pour l'Art.

14. Préface aux *Poèmes antiques.*

15. On rapprochera l'expression de celle de Baudelaire : « Sous le fouet du plaisir » – plus belle et plus paradoxale. N'importe : que de Pères fouettards parmi ces poètes !

16. À rapprocher de sa première déception amoureuse.

17. En ce sens – et bien que Mallarmé ne l'appréciât guère –, il a assuré la relève symboliste puisque, pour Mallarmé aussi, la matière du poème ne peut être que le Néant.

18. Il y avait eu, depuis 1794, bien des massacres. Mais, chaque fois, la bourgeoisie avait pu se les dissimuler, conserver sa façade de classe universelle. Pendant la Révolution, on invoquait les nécessités de la guerre – qui fait de toute opposition interne une trahison. En 1830 la fraternité des bourgeois et du peuple avait fait verser de douces larmes à Joseph Prudhomme. Les Canuts inquiétèrent mais seulement la très petite couche des grands industriels et des penseurs à leurs gages. Les assassinats de la rue Transnonain apparurent à l'époque comme une sévère leçon donnée à une poignée de coquins par les honnêtes gens. En Juin 48, les voiles se déchirèrent : la bourgeoisie s'atteignit par un crime dans sa réalité de classe : elle perdit son universalité pour se définir, dans une société divisée, par des rapports de force avec les autres classes.

19. Cf. par exemple *Bouvard et Pécuchet.*

20. Comme centre objectif de déréalisation.

21. Pas nécessairement, cela va de soi, la haine contre celui dont on croit être haï.

22. Et, naturellement, cette absurdité est *toujours possible.* Mieux, elle fait partie de chaque lecture effective, dans la mesure où celle-ci, facticité transcendée de part et d'autre, est aussi facticité conservée dans le mouvement qui la dépasse – ce qui veut dire que la communication la plus radicale est *aussi* non-communication. La gamme des non-communications est riche, puisqu'elle va de la *résonance* (fait complexe qui naît de l'égocentrisme – le lecteur se soucie moins de comprendre que de résonner, il se projette dans le livre pour objectiver son image et ressentir le plaisir ému de la réintérioriser) – jusqu'à l'*herméneutique* (le lecteur interprète simultanément le message selon deux codes *au moins,* dont l'un est explicitement utilisé par l'auteur et dont l'autre – ignoré de celui-ci, inventé, peut-être, après sa mort – lui est appliqué sans autorisation, en *rupture de connivence*). Mais la non-communication n'est concevable, en

ce domaine, que comme détermination de la communication : c'est une zone d'ombre, d'ailleurs variable, qui se déplace à l'intérieur d'un champ violemment éclairé et qui ne s'explique que par la lumière, à la façon de ces marges d'obscurité que produit l'interférence de rayons lumineux et qu'on pourrait appeler les ténèbres de la clarté. Ce que je dis ici, bien entendu, est aussi valable quand c'est l'*auteur* qui recherche la non-communication. On l'a vu déjà – on le reverra bientôt – quand nous avons décrit les chevaliers du Néant et leur idéal intenable : le public refusé.

23. Mirabeau.

24. Bien entendu, il en serait de même pour n'importe quel objet collectif de la micro-sociologie.

25. Leconte de Lisle est défini comme *convertible* à partir de ses propres contradictions qui naissent directement en lui de l'intériorisation du tout contradictoire qu'est la collectivité française et *en même temps* il réalise sa conversion par l'intériorisation directe de la *catastrophe,* c'est-à-dire de Juin 48. Ainsi, dans toute totalisation en cours, faut-il toujours envisager, dans leurs relations dialectiques, le rapport direct de la totalisation générale à la totalisation singulière (totalisation du singulier par la généralité concrète), c'est-à-dire du tout à la partie, et celui de la totalisation macrocosmique à la totalisation microscomique *par ta médiation* de la conjoncture, c'est-à-dire de l'*universel concret* produit par celle-là, retotalisé par chaque partie et déterminant la singularité individuelle à la fois par l'événement conjoncturel (incarnation totalisée de la totalisation) et par la face générale du monde (c'est-à-dire par le rapport réel de toutes les parties entre elles non point en tant qu'elles expriment directement le tout mais en tant qu'elles s'en distinguent par leur mouvement pour le retotaliser – pour le réextérioriser en tant qu'il s'est fait intérioriser par elles). Tout se passe comme si la Substance spinoziste produisait ses modes à *la fois* immédiatement, par l'intermédiaire des attributs et comme spécification – incomplète et se posant pour soi – du mode infini. Cette large vision dialectique de Spinoza, il faut la concevoir, bien sûr, en termes de temporalisation historique et non d'un ontologisme substantialiste.

26. Il faudrait choisir d'ailleurs – selon l'événement considéré – entre les cas de « finitude illimitée » et ceux de « réalité limitée rigoureusement (bornés) et intérieurement indéfinie » ; la structure d'un fait historique ne peut être définie (même synchroniquement) comme celle d'un ensemble institutionnel, c'est-à-dire qu'il est impossible d'en fournir un modèle abstrait et conceptuel.

27. Si un personnage politique meurt avant d'avoir mené son œuvre à terme, *ce n'est pas un hasard* dans la mesure où le mode de production engendre dialectiquement et dans une liaison

rigoureuse *à la fois* les moyens de communication de l'époque, les intérêts économiques qui peuvent conditionner la sécurité des transports (plus grands risques en société capitaliste où le profit reste dominant aux dépens de la prudence) et les problèmes sociaux et politiques auxquels ce ministre s'est affronté. Mieux, on peut dire de ce point de vue que la société contemporaine a produit à la fois le ministre et l'avion à réaction. Autrement dit, la mort de ce personnage n'est pas un hasard non signifiant mais une possibilité réalisée et prévisible (avec un certain coefficient de probabilité) *en tant* qu'il est *signifié* par la société, à travers les structures pratico-inertes. Dans la mesure où certains sont *désignés d'avance* comme victimes possibles d'un accident d'avion, ils le sont aussi en tant qu'individus de classe [avec un] indice variable selon les sociétés : il y a – outre la distinction qui s'impose entre pays capitalistes et pays socialistes – des sociétés nationales où les paysans voyagent par avion. De ce point de vue, *cette mort* apparaît comme un élément différentiel de leur destin.

Par contre, l'accident est un hasard – c'est-à-dire un parfait non-sens et non une *variante* – si on considère l'individu comme *signifiant* : dans la mesure, en effet, où sa praxis dépasse en les retotalisant les contradictions de la société (synchroniques et diachroniques), son intelligibilité dialectique peut *et doit* se dévoiler dans son intégralité plénière sans que la possibilité de cet accident y soit contenue (sinon, en certains cas, à titre d'événement étranger à l'entreprise mais pouvant nécessiter des précautions – choix d'un suppléant ou, le cas échéant, d'un successeur). S'il a pris l'avion pour signer un traité avec un gouvernement étranger, l'avion représente *dans son entreprise* le mode de communication normal et nécessaire (le plus rapide) ; il est envisagé – implicitement et au plus bas niveau téléologique – dans *son seul aspect positif.*

Ainsi par sa nature même de *signifié-signifiant,* l'individu constitue les propres hasards de sa vie à la fois comme le sens du non-sens et comme le non-sens du sens.

28. Il s'agit souvent d'une *formule*, d'un « programme de vie » qui – pour les individus en tout cas – s'esquisse dès la préhistoire, en tout cas dans la période protohistorique.

29. Je simplifie : ce qui rend si complexe le problème des générations c'est que, pour de vrai, la notion de génération est une vue de l'esprit. Tout au plus peut-on décider d'opposer, à vingt ans de distance, les fils et les pères. Mais il y a les frères aînés, les frères cadets et les cousins qui naissent, finalement, chaque jour de chaque année et qui rétablissent une continuité – c'est-à-dire une évolution insensible – au sein de la discontinuité. De la sorte la détotalisation elle-même est reprise par la totalisation. Ce jeu dialectique du continu et du discontinu est bien connu des historiens, mais non pas des philosophes de l'Histoire. Je tâcherai de l'aborder en détail et d'envisager ses conséquences dans le second volume de la *Critique de la Raison dialectique.*

30. Il va de soi que le ralentissement des échanges sociaux ou de la temporalisation globale n'a pas nécessairement pour effet immédiat de freiner la temporalisation individuelle, pas plus que l'accélération générale ne se traduit forcément par l'accélération singulière. C'est la courbe d'ensemble qui compte. Et les programmes de vie comportent, en eux-mêmes, des schèmes temporels qui déterminent en chacun une disposition (d'ailleurs *ouverte* et relativement souple) à répondre *à sa manière* aux transformations (vitesse, rythme, déviation) du *débit* historique.

31. Toute vie réelle – quelle que soit son *insignifiance* – est significative en tant que totalisée. Autrement dit l'historien la trouvera signifiante dans la mesure où, de son temps, elle se rapprochait du pur signifié.

LIVRE II

Névrose et programmation chez Flaubert : Le Second Empire

Si la vie de Flaubert est programmée, ce ne peut être qu'à partir de sa névrose. Et si celle-ci est oraculaire, cela signifie qu'en janvier 44, il a définitivement choisi l'environnement social qui n'existe pas encore mais qui deviendra *sa* société pour quelques années. Nous allons tenter d'abord de montrer que le Second Empire, dans sa période libérale, peut être considéré comme cette société *optima* : en elle, en effet, Flaubert se sent au maximum de sa vie ; après le 4-Septembre, au contraire, il est mort-vivant, fossilisé. Il vit encore, dix ans ; mais c'est une longue agonie, il se sent étranger au monde qui l'entoure. Il faut savoir pourquoi. Nous envisagerons donc la vie de Flaubert sur un plan politique et social, d'après son propre témoignage. Ce qu'il nous faut comprendre, ce sont les raisons qui ont fait de lui « le grand écrivain du Second Empire », qui l'ont fait mourir le 4-Septembre et survivre en exil sous la Troisième République, où il n'a publié qu'*un* livre.

Flaubert, comme tous ses contemporains, a rendez-vous avec la Révolution de Février. Il sera si conscient, sous l'Empire, de l'importance de ce rendez-vous manqué qu'il emploiera le mot de « fossiles » pour désigner ses contemporains, les jeunes gens qui avaient vingt ans à l'époque, et les opposer à ceux qui en ont vingt dans les dernières années de l'Empire libéral. Il est vrai que ce même mot lui servira pour nommer les survivants de l'Empire sous la Troisième République. Mais, à bien y réfléchir, la signification demeure inchangée : dans la Commune, à ses yeux séquelle du 4-Septembre, il voit une *répétition* des journées de Juin. Dans les deux cas, la proclamation précipitée et ambiguë de la République – dont les notables, en vérité, ne *voulaient pas* – a été suivie d'une insurrection de la plèbe. Tout se passe comme si le coup du 2-Décembre avait retenu la nation pour quelques années au bord de l'abîme et comme si ce coup de frein brutal n'avait, en définitive, pas empêché l'effondrement final de la société française. Bref, 71 est un doublet de 48 : la vraie *coupure* a eu lieu quand la populace a renversé Louis-Philippe, détruisant, du même coup, les valeurs, les

mérites et l'ordre social. Et, du coup, cassant la vie de Flaubert en deux. Le Temps historique, selon lui, va du meilleur au pire, irréversiblement ; l'histoire individuelle et sociale est un processus de dégradation. Par là, la finitude de Gustave programmée comme une lutte interne contre la temporalité du vécu trouve sa justification dans l'orientation désastreuse de la temporalisation générale. En même temps, l'historicité de Flaubert se trouve rigoureusement définie : il est l'homme de la coupure ; un *instant fatal* – la fusillade des Capucines –, des réactions en chaîne, fulgurantes et brèves, et puis plus rien : la survie. Gustave, homme historique, diffère en ceci d'un noble du XVIII^e^ siècle, d'un écrivain du XVII^e^, que le mouvement général de la société a privé sa vie d'une lente maturation continue : témoin et victime d'une Révolution, il est fait de deux séquences incommunicables et qui n'ont de sens que par rapport à celle-ci : une série d'*avant,* une série d'*après.*

Pourtant, je l'ai dit, il ne fut pas au rendez-vous. À croire l'auteur de *L'Éducation sentimentale,* à voir l'acharnement qu'il met à reconstituer les troubles de Février, l'insurrection de Juin, l'insistance allusive avec laquelle il nous fait entendre que Frédéric et Deslauriers ne sont pas tout à fait coupables d'avoir manqué leur vie et que l'*époque* – les troubles de 48 – entre pour beaucoup dans leur échec, la hargne glacée avec laquelle il condamne tous les acteurs du drame, on pourrait croire qu'il a espéré et qu'il a été déçu. Qui ne connaîtrait pas sa vie risquerait d'aller plus loin encore : pour être *fossilisé* par une Révolution avortée, ne convient-il pas d'y avoir pris part ? Les fossiles existent : ce sont Lamartine, Ledru-Rollin, Louis Blanc, cent autres et, peut-être aussi, des jeunes gens qui sont montés sur les barricades et dont l'enthousiasme, écrasé par la défaite, a fait place à l'apathie. Mais il serait absurde d'imaginer Flaubert mettant la main à la pâte ou, plus simplement, accompagnant les combattants de ses vœux. Sa correspondance nous renseigne parfaitement sur son état d'esprit pendant ces années qu'il dira plus tard néfastes et capitales. Pour ce séquestré les journées de Février n'ont eu d'autre inconvénient que de retarder le courrier.

Une lettre de Louise a mis plus d'une semaine à l'atteindre ; encore n'en a-t-il guère souffert : il est en froid avec sa maîtresse, depuis quelque temps ; il y aura même, pendant plusieurs mois, rupture. Quant aux événements eux-mêmes, il les envisage avec beaucoup de réserve mais sans défaveur parce qu'ils flattent sa misanthropie : « Vous me demandez mon avis sur tout ce qui vient de s'accomplir. Eh bien ! tout cela est fort drôle. Il y a des mines de déconfits bien réjouissantes à voir. Je me délecte profondément dans la contemplation de toutes les ambitions aplaties. Je ne sais si la forme nouvelle du gouvernement et l'état social qui en résultera seront favorables à l'Art. C'est une question. On ne pourra pas être plus bourgeois ni plus nul. Quant à plus bête, est-ce possible ?[1] » En d'autres termes, le régime nouveau, selon toute vraisemblance, ne sera pas pire que le précédent ; il y a fort peu de chances pour qu'il soit meilleur et cela se comprend puisque l'action – surtout politique – n'est qu'un leurre et que tous les ordres sociaux, en tant qu'ils sont établis par les hommes, sont équivalents (sauf la hiérarchie féodale, depuis longtemps abolie). C'est le changement qui le réjouit : on verra d'autres têtes et les gens en place hier vont commencer à souffrir. Ressentiment, misanthropie, sadisme. « Quelle plate boutique que l'existence ! Je ne sais si la République y portera remède. J'en doute fort[2]. » C'est tout ce qu'il trouve à dire : et, du point de vue qu'il a adopté – qui est à la fois celui du vécu immédiat et de son sens métaphysique, en dehors de toute considération sociale –, il est bien évident que son scepticisme est fondé : *non,* la République bourgeoise et les droits abstraits qu'elle apporte au citoyen ne peuvent changer l'*existence ;* et quand Marx parle de changer le monde ou Rimbaud de changer la vie, ils se placent à d'autres niveaux : celui-ci, horrible travailleur, veut élaborer les « profondeurs terribles et ennuyeuses » que Gustave pressent en soi sans oser y descendre, celui-là veut transformer l'homme concret, celui du besoin et du travail, en agissant sur son environnement social. Bref, pour Flaubert, la République ne peut guère apporter aux Français qu'une autre manière de s'ennuyer. Jamais il ne s'est senti plus éloigné de la politique : entre

février et mai 48, il a de tout autres soucis : il y a les querelles de Louise et la rupture ; et puis, au début d'avril, Alfred meurt : « Je l'ai gardé pendant deux nuits... je lui ai donné le baiser d'adieu et j'ai vu souder son cercueil. » *Saint Antoine* piétine : « Depuis samedi je n'ai pas écrit une ligne. Je suis arrêté par une transition dont je ne peux sortir. Je me ronge de colère, d'impatience, d'impuissance. » Il n'est pas sans connaître pourtant le conflit qui oppose l'Assemblée aux travailleurs parisiens puisqu'il exhorte Maxime, dans la même lettre, datée de mai 48, à « tâcher à tout prix de foutre le camp de Paris ». Il ajoute : « Il le faut pour ta malheureuse peau. Au pis-aller, passe-toi du cheval et va-t'en tout de même. » Ces conseils le peignent tout entier : quand la pression de l'Histoire est trop forte, il n'y a d'autre recours que la fuite la plus éperdue. Maxime se peint aussi par la façon dont il ne les suit pas : curieux, ce journaliste ne quittera pas la Capitale ; c'est qu'il tient de Goudchaux que Falloux et le parti de l'ordre ont décidé de « hâter la dissolution des Ateliers nationaux afin d'engager immédiatement le combat ». Il veut faire, somme toute, un reportage sur le massacre. Il le fait d'ailleurs[3] et, bien sûr, il se met du côté des gens de bien, ce qui lui vaut une glorieuse blessure au mollet droit. L'attitude de Gustave, pendant les journées de Juin, nous est connue grâce à deux lettres du mois de juillet : l'une est adressée à sa mère ; il s'y excuse d'avoir été, la veille, « bien égoïste et bien sot ». La faute en est à l'Art, bien entendu : « On n'est pas toute la journée à se battre les flancs pour exciter sa sensibilité sans finir par en avoir une trop fine. » L'origine de la dispute semble avoir été le retour à Rouen d'Hamard veuf et fou. Ces événements familiaux l'absorbent tout entier, comme on peut le voir d'après une autre lettre, adressée à Chevalier. « Je t'épargne, mon cher Ernest, une foule de détails *atroces* pour ma mère... Il va même jusqu'à l'outrage. Moi, j'en deviens fou aussi, fou de chagrin. Si, d'ici quelques jours il ne part en voyage... nous émigrons à Nogent. » Il ajoute un peu plus loin : « Quand à moi je suis... dans un enfer. » En d'autres termes, il est trop absorbé par sa vie privée pour prêter grande attention à l'insurrection de Juin et à sa

répression. Une seule phrase – d'ailleurs ambiguë – y fait allusion : « Tu sais par les journaux les atrocités qui viennent de se passer à Paris. » Ces atrocités, nul ne semble les avoir *commises* ; elles *se sont passées.* Faut-il entendre que personne n'est responsable et que Gustave pense, comme Charles Bovary : « C'est la Fatalité » ? Sans aucun doute. Mais cette fatalité vient de l'universelle méchanceté humaine : pour lui tout le monde est coupable, les bourgeois infâmes et les ouvriers ignobles ; l'envie, la peur et la haine les ont poussés à s'entre-tuer. C'est ce qu'il tentera de montrer, vingt ans plus tard, dans la seconde *Éducation.* L'inquiétude des nantis, d'ailleurs, il la partage et, le 3 octobre 48, il écrit : « J'ai l'avantage d'être mobilisé. D'ici à un an, s'il y a guerre je partirai. Te dirai-je presque que je l'espère, tant j'ai besoin de sortir, de dire adieu à mon charmant entourage, de prendre l'air enfin. Que je sois tué oui ou non, je ne m'en fous pas mal et dans l'incertitude politique où nous sommes je me suis fait, à tout événement, astiquer une effroyable carabine de Vincennes qui porte à mille mètres. Beaucoup de gens sont fort troublés, fort émus, ils songent à l'avenir, ils pâlissent à tout ce qu'ils y voient. Eh bien ! moi, cher Ernest... il me semble que tout ce qui peut survenir maintenant m'est fort égal[4]. » Texte fort précieux dont l'apparent illogisme – si fréquent chez Gustave – nous renseigne mieux, dans son insincérité, que la confession la plus vraie. Il est à peine croyable que *dans la même phrase* un homme adulte et d'une intelligence très supérieure à la moyenne puisse écrire *à la fois* qu'il se fout d'être tué et que, dans ces journées d'insécurité politique, il s'est fait préparer une carabine qui tire à mille mètres. Qui peut l'attaquer, dans son château fort de Croisset, sinon la plèbe, les partageux ? Et sur qui tirera-t-il sinon sur la racaille urbaine, sortie de Rouen en masse pour lui donner l'assaut ? Dirons-nous qu'il est tout à fait tranquille, cet ermite, ce philosophe qui fourbit ses armes ? Et s'il s'est armé, n'est-ce pas précisément pour défendre cette vie dont il prétend faire si bon marché ? À mieux lire, toutefois, cette contradiction s'atténue : c'est *à la guerre* qu'il se moque d'être tué. Éventualité si abstraite, si lointaine, si peu

menaçante qu'il n'imagine même pas quel ennemi *extérieur* pourrait attaquer la France. Et s'il envisage, non sans complaisance, de « partir », c'est contre son entourage, Hamard, Achille, Caroline, sa mère même : un devoir national qui l'obligerait à « prendre l'air », ce serait une chance inouïe. Quelle chance aussi de mourir ! Selon un procédé qui nous est bien connu, il s'établit dans son trépas futur et considère ses proches avec un ressentiment satisfait : pas de doute, ce sont eux qui l'ont tué ; leurs quolibets et leurs chicaneries l'ont tellement écœuré qu'il en a perdu l'élémentaire prudence que tout soldat doit conserver s'il veut rentrer chez lui sur ses deux pieds. Voilà pour la guerre *étrangère.*

La carabine, par contre, c'est à la guerre *civile* qu'elle est destinée. Mourir d'une balle prussienne, d'accord : mais il ne se laissera pas lyncher par la foule, cette plèbe qu'il a démasquée *d'avance* et dont il a montré la cruauté bête : c'est elle qui donne la chasse à la pauvre Marguerite et la contraint à se jeter dans la Seine. La foule, Gustave en a *toujours* eu peur : en octobre 48 il en redoute plus que jamais les violences et les sarcasmes. Crainte infantile et d'autant plus profonde dont l'origine est son « anomalie ». Bien que propriétaire et rentier, ce n'est pas la propriété qu'il défend *d'abord* contre les partageux, c'est son droit d'envisager l'anomalie comme un mérite et de tirer une supériorité de ses infériorités idiosyncrasiques : l'avènement de la plèbe, c'est sa condamnation. Autrement dit, il ne peut se défendre – en dépit qu'il en ait – d'un certain fatalisme historique : si la populace gagne, c'est qu'elle *aura raison* ; la carabine, c'est pour *l'empêcher de gagner,* pour lui donner tort. Et, bien sûr, il s'émeut beaucoup plus quand il croit la propriété menacée qu'au moment où s'institue la Seconde République ; pour lui, le suffrage universel devrait être *déjà* le triomphe de la multitude. Mais c'est justement que ce provincial, absorbé par des soucis et des deuils privés, n'a pas compris le sens de la Révolution. Plus tard, après réflexion, il mettra en place un schème historique qui lui permettra de comprendre les événements de 71 et rétrospectivement ceux de 48 : le triomphe de la plèbe vient de la carence ou des crimes d'une élite dégénérée (quelle qu'elle

soit) et le suffrage universel conduit inévitablement à la « Sociale ». Tout se passe, en cet été 48, où les massacres de Juin ont *déjà tout réglé,* mais où la province est agitée d'une frousse verte qui n'est pas sans rappeler la Grande Peur de 89 – à ceci près que la frousse de 48 est *sans objet* et survit à ses raisons d'être –, comme si Gustave, gagné par cette terreur contagieuse, avait eu, dans une rage apeurée, l'intuition de ce schème politique et comme s'il avait pensé confusément que c'était tout un de défendre le droit à la solitude, le droit de *différer* et la propriété comme carapace défensive, ne faisant, cette fois, plus aucune distinction entre le suffrage universel, qui est à ses yeux le règne de tous, et la collectivisation des biens particuliers, qui en devient la vérité fondamentale et qui viendra jeter bas les murs qui protègent sa solitude de bête blessée et traquée. Bref, la peur des *partageux* lui éclaire les événements de Février : il y rêvera pendant le long silence de l'Empire. *Et L'Éducation sentimentale* – au moins sous son aspect social et politique – sortira de cette longue rumination d'un événement qu'il n'a point vécu.

Car il a beau cirer ses bottes et fourbir son arme, il n'est pas *très* ému : la fin du paragraphe précité *revient sur cette tranquillité* que nous connaissons bien et réintroduit les thèmes qu'il a largement exposés, à partir de février 44, dans les lettres qui parlent de sa « maladie nerveuse » : il est calme ; est-ce engourdissement par l'excès de ses souffrances antérieures (rappelons-nous les Numides et leurs charbons ardents et « la main que j'ai brûlée ») ou stoïcisme (rappelons-nous la première lettre après la crise de Pont-l'Évêque : « rien ne me trouble ni ne peut me toucher ») ? Le fait est que « tout ce qui peut survenir maintenant m'est fort égal, je deviens philosophe » (rappelons-nous ce qu'il écrivait à Alfred : « Je deviens brahme »). Nous savons qu'il a deux manières de décrire son état ; les facteurs sont les mêmes mais l'accentuation est différente : je vibre comme une corde de violon *mais* j'ai l'ataraxie en profondeur ; *j'ai bien une sérénité profonde* mais tout m'agite et m'épuise en surface. Il semble qu'il faille trouver dans ce paragraphe un exposé simultané des deux points de vue

confondus dans le syncrétisme habituel de Gustave : tant de deuils, tant d'échecs, tant de trahisons et l'option finale pour le « Qui perd gagne » l'ont rendu insensible aux malheurs privés qui peuvent encore l'attendre – même la ruine, dit-il ailleurs, *à la condition que ce soit un malheur individuel dans le cadre d'une économie basée sur la propriété privée*[5] –, l'ataraxie, c'est une grande lacune calme au fond de son âme. Le vide, l'ennui : il ne craint rien parce qu'il n'attend rien. Mais cette « morale provisoire » inséparable de sa névrose, il sait la pratiquer dans sa vie *personnelle* : il s'est prémuni en profondeur contre ses frustrations, la malédiction du Père, le triomphe de l'usurpateur Achille, l'impuissance *littéraire* qui – croit-il – le menace ; elle ne le protège que de ses angoisses, de ses jalousies féroces et de ses dépits furieux, *toutes choses égales d'ailleurs :* entendons qu'elle exige pour faire ses preuves la stabilité de l'environnement social et le régime de la propriété privée. Il n'est aucunement prémuni contre un bouleversement de la société ; ce qui le tourmente, quand il prévoit que la France va briser ses structures sociales, c'est qu'il imagine que, faute de retrouver *ses* coordonnées si patiemment construites à partir de structures et d'institutions déterminées, il ne sera plus définissable, dans le nouveau régime, même à ses propres yeux, et tournoiera longtemps dans l'abîme indéterminé de la « Sociale » comme Smarh dans le vide où l'a lâché Satan. Ainsi trouvons-nous en lui deux attitudes simultanées : la tranquillité de l'ermite – tant qu'on lui laisse son ermitage –, l'affolement d'un moine qui redoute qu'on ne sécularise son couvent. Laquelle des deux prédomine ? Je dirai tantôt l'une, tantôt l'autre : le calme peut être de surface, l'angoisse devant le glissement du régime peut être profonde ; les mots qu'il emploie alors pour se calmer demeurent inefficaces puisqu'ils sont inadaptés : puisque sa sérénité privée implique la stabilité sociale, on ne peut croire, évidemment, qu'il puisse calmer son inquiétude devant les événements publics en se disant : « Bah ! j'en ai vu d'autres. » Ses malheurs privés n'ont été « stoïquement endurés » que dans le cadre d'une société immuable. Et s'il prétendait se désembourgeoiser, c'était par ses seules forces, au prix d'une

conversion méritoire et solitaire à la condition que la classe bourgeoise demeurât, hors de lui et même en lui, comme le vautour de Prométhée, lui bouffant le foie, par là même accroissant son mérite et, du même coup, le délivrant de tout souci matériel. Ainsi, d'une certaine façon, son angoisse l'emporte : elle est *sans remèdes.* Mais, d'un autre côté, quand on lit sa lettre jusqu'au bout et qu'on y retrouve de folles imprécations contre la famille – sur ce point, il semblerait d'abord qu'il est beaucoup moins stoïque –, on se rend compte que son inquiétude devant les avatars de la Seconde République ne peut être ressentie bien profondément : il est trop *occupé,* au sens littéral du terme, par Hamard, par les Achille, par sa mère et par la petite Caroline pour être vraiment disponible. Il y a de la pose dans le paragraphe que j'ai cité. Comme celui-ci sonne plus vrai : « Maintenant sous ce côté c'est assez calme (le conflit avec Hamard), mais au premier jour ça recommencera de plus belle ; gare le grain ! Oh ! la famille, quel emmerdement ! quel bourbier ! quelle entrave ! comme on s'y engloutit, comme on y pourrit, comme on y meurt tout vif ! Que ne suis-je né bâtard avec 150.000.000 de rentes... Ce n'est guère l'argent que je désire (je serais pourtant bien aise d'en avoir) mais c'est la liberté, non pas la politique mais j'entends la liberté vraie, celle de l'oiseau ou du sauvage. »

L'homme qui s'enrage si fort ne peut *cumuler* les soucis privés et publics : ceux-ci servent de diversion pour le reposer un instant de ceux-là. Et puis, quand il rêve – avec quelle violence abstraite ! – d'être un bâtard millionnaire, il nous révèle que, dans le fond, il ne croit pas *vraiment* à l'avènement prochain du socialisme : quand un propriétaire sent planer au-dessus de sa tête une menace d'expropriation, quand il est convaincu que le régime de la propriété privée va disparaître, il peut s'affairer tout le jour et chercher follement le moyen de sauver ses biens mais il est impossible qu'il songe sérieusement à les accroître. À envisager les choses de cette manière, on pourrait renverser le rapport : Flaubert, exaspéré par les histoires de famille, trouve son ataraxie, en ce moment, dans son rapport à la conjoncture historique et la raison en est que, provincial et dépourvu

d'imagination sociale, il n'a pas assisté aux événements et n'a pas même le moyen de les *inventer* avec assez de force pour s'en émouvoir. À quoi il faut ajouter cet autre motif : tout le monde – tout le *beau* monde, bien sûr – a peur, en Normandie ; les Messieurs de Rouen – détestés à l'égal des ouvriers sinon davantage – « sont fort troublés, fort émus... pâlissent ». Voilà qui dicte à Gustave son attitude : pour résister à la tentation de partager leur ignoble couardise, il se guindera contre la peur.

Bref, la Petite Peur de 48 l'effleure à peine, fait naître en lui des sentiments brouillés, contradictoires, l'Histoire n'est que la toile de fond de son drame familial. Il ne prend aucune position tranchée : ni avec les Messieurs contre les gueux ni avec les gueux contre les propriétaires ; ni avec les Républicains ni avec les Conservateurs. Contre tous mais mollement. Il renvoie dos à dos la plèbe et la bourgeoisie. Oui, ce séquestré, tout à ses soucis privés, farouchement apolitique (que fera-t-il *pour l'Art,* ce nouveau gouvernement ? Voilà son unique curiosité. Encore est-elle bien faible car il connaît déjà la réponse : *rien*), a manqué le rendez-vous de Février : ne serait-ce pas qu'il a fait sa révolution d'avance ? Nous verrons. Il est sûr en tout cas que ce névrosé qui réclame une société hiérarchisée où il soit protégé contre la masse par le pouvoir satanique du Seigneur du Mal, du Père, ne peut s'accommoder de la République.

Louis Bonaparte, par contre, lui paraît plus divertissant. Pour une curieuse raison : il croit voir en lui une incarnation du Garçon. Gustave avait quitté la France en octobre ; il y revient, après un long voyage en Orient, au mois de mai 51 et la retrouve sous le règne du Prince-Président. Le misanthrope, en lui, se réjouit de l'abaissement des Français : « Je me sens étranger au milieu de mes compatriotes tout autant qu'en Nubie et je commence sérieusement à admirer le Prince-Président qui ravale sous la semelle de ses bottes cette noble France. J'irai même lui baiser le derrière pour l'en remercier personnellement s'il n'y avait une telle foule que la place est prise[6]. » Louis-Napoléon ne s'en tient pas là : il assume allégrement le rôle de *démoralisateur* que Flaubert voulait jouer quelques

années plus tôt : « Je lis les voyages du Président ; c'est splendide. Il faut (et il s'y prend bien) que l'on en arrive à n'avoir plus une idée, à ne plus respecter rien. Si toute moralité est inutile pour les sociétés de l'avenir qui, étant organisées comme des mécaniques, n'auront pas besoin d'âme, il prépare la voie (je parle sérieusement, je crois que c'est là sa mission). À mesure que l'humanité se perfectionne, l'homme se dégrade. » Le Garçon au pouvoir : quelle rare aubaine ! Ou peut-être, c'est une réincarnation de Néron, cet empereur cruel dont Flaubert s'est plu si souvent à jouer le rôle, par sadisme, faisant, d'un froncement de sourcils, rouler des têtes imaginaires. Dans les événements qui précèdent le coup d'État, ce jeune homme enragé ne voit qu'une vaste entreprise de démoralisation nationale et d'avilissement du genre humain. Sur le coup d'État lui-même, pas un mot. Il est vrai qu'au début de décembre 52 il était terrorisé : Louise lui avait appris qu'elle craignait d'être enceinte ; elle ne le détrompa que le 11. N'importe, la seule allusion que Gustave fait au remplacement de la République par un régime de pouvoir personnel, nous la trouvons trois mois plus tard, le 22 avril 53 : « Quand le génie manque, la volonté dans une certaine limite le remplace. Napoléon III n'en est pas moins empereur, tout comme son oncle[7]. » Bien que le génie lui soit refusé, ce passage est entièrement favorable à « Badinguet ». Cette remarque, en effet, est introduite dans un commentaire du mot de Buffon : « Le génie n'est qu'une longue patience. » Blasphème, dit Flaubert, mais non sans vérité. Naturellement – le contexte le prouve, d'ailleurs – Gustave pense avant tout à l'Art, par conséquent à lui-même : faute de génie, la patience peut produire un chef-d'œuvre : la preuve en est que Louis-Napoléon a créé le Second Empire, tout en n'ayant pas les qualités de son oncle. Voici donc ce Bonaparte comparé à Flaubert, mieux, le représentant, l'incarnant dans un autre domaine – cette arène politique où Gustave ne daigne descendre – et voici son mauvais coup du 2-Décembre comparé à un chef-d'œuvre littéraire. Cela signifie très évidemment que ce coup de force avait éberlué Flaubert. La comparaison, tout inattendue, de l'Art et de la politique se poursuit et se précise

en début de 54 dans une lettre d'une étonnante incohérence : « Cache ta vie – Abstiens-toi. – L'honnête homme est celui qui ne s'étonne de rien... En suivant ces idées-là on est ferme dans la vie et dans l'Art. Ne sens-tu pas que tout se dissout maintenant par le *relâchement* [...], par les larmes, par le bavardage [...]. La littérature contemporaine est noyée. Il nous faut à tous *prendre du fer* pour nous faire passer les chloroses gothiques que Rousseau, Chateaubriand et Lamartine nous ont transmises. Le succès de Badinguet s'explique par là. Il s'est résumé, celui-là. Il n'a pas perdu ses forces en petites actions divergentes de son but. Il a été comme un boulet de canon pesant et roulé en boule. Puis il a éclaté tout d'un coup et l'on a tremblé. Si le père Hugo l'eût imité il eût pu faire en poésie ce que l'autre avait fait en politique, une chose des plus originales. Mais non, il s'est emporté en criailleries. La passion nous perd tous[8]. » La comparaison fort étrange de l'Empereur et de Hugo s'explique *historiquement* : Louise servait de boîte à lettre pour Hugo exilé ; Gustave l'y aidait d'assez mauvaise grâce. Il venait justement de recevoir deux poèmes des *Châtiments* accompagnés d'une lettre du *Crocodile.* Un des poèmes (« Stella ») lui avait « semblé beau », l'autre, « stupide », l'agaçait visiblement. Les criailleries de Hugo, ce sont, bien entendu, ses écrits politiques ; la passion qui le perd, c'est la haine de Napoléon-le-Petit. N'importe : Gustave l'a toujours tenu pour un « Maître », le plus grand du siècle et, après la Commune, quand Hugo se faisait insulter par la presse – il avait osé demander l'amnistie pour les Communards –, Flaubert l'a défendu vigoureusement *comme poète* contre Raoul-Duval, un de ses meilleurs amis. Son opinion sur l'exilé peut se résumer ainsi : poète immense dont le tort est d'avoir des opinions politiques d'autant plus stupides qu'elles sont humanitaristes. S'il avait pu se dépouiller de ses passions, atteindre à l'impassibilité flaubertienne, il se fût peut-être égalé aux plus grands de tous les siècles, à Shakespeare. Or c'est cet homme, ce géant des lettres, que Gustave compare tranquillement et malicieusement à son pire ennemi, Napoléon III. Par-dessus le marché, celui-ci a réussi *en politique* une œuvre originale que l'autre eût pu créer *en littérature* s'il

avait su *se résumer,* ne jamais quitter le terrain littéraire. La supériorité, en ce parallèle, revient donc à l'Empereur. Pas tout à fait : l'art de manier les hommes est de toute manière tellement inférieur à celui de manier les mots qu'il vaut mieux être un Hugo qui manque parfois sa vraie cible qu'un Bonaparte qui fait mouche à tous les coups. Malgré cette hiérarchie qui concerne uniquement les secteurs où ils s'emploient, il reste, à les prendre pour ce qu'ils sont – deux hommes définis par deux entreprises –, que le poète s'est raté quand le politique s'est réussi. Par quelle raison ? Eh bien, il a su *se résumer*. Affaire de longue patience. Mais surtout, il a refusé la dispersion. La définition de Buffon s'éclaire. Ou plutôt, ce qu'on distingue plus nettement, c'est la façon dont Flaubert l'interprète. Il faudrait dire, plutôt : le génie, c'est l'idée fixe. Qu'elle vous occupe sans cesse, qu'elle vous délivre de vos pluralismes internes, de vos résistances, de vos goûts superflus, qu'elle vous ramasse en vous-même et vous définisse comme un *programme de vie,* qu'elle devienne l'opinion unique, le principe de toute sélection, l'unique destination, alors elle se donnera les moyens de se réaliser ; la fin produira et définira, du fond de l'avenir, les moments intermédiaires. Cette idée fixe – qui est l'aliénation de l'homme à son entreprise –, Flaubert sait qu'il se définit par elle. C'est pour cela, peut-être, que les Goncourt ont pressenti chez lui, à plusieurs reprises, le rêve obscur d'une grenouille qui voudrait se faire aussi grosse que Hugo. Nul doute, en tout cas, qu'il ne reconnaisse en Napoléon III son frère en obstination : l'Empire, solution politique « originale », c'est l'équivalent du coup d'État littéraire que Gustave, en cette même période, met patiemment au point. Sans doute le policier s'est imposé par la terreur ; il a « éclaté tout d'un coup et l'on a tremblé ». Mais ce n'est certes pas Flaubert qui lui en fait grief : n'a-t-il pas cent fois rêvé, ne rêve-t-il pas encore de *faire peur* ? Et qui donc a tremblé sinon la populace et les bourgeois républicains, ces fourriers du socialisme ? Le régime du pouvoir personnel n'a rien pour déplaire à ce solitaire, exclu de la famille et de son milieu social pour son anomalie et qui rêvait de se revancher en s'imposant à tous – soit en lançant, Tamerlan, ses

hordes sur la France, soit en faisant sauter les hommes sur la poêle à frire du style. Un artiste, à l'époque, n'est-il pas un travailleur solitaire dont les œuvres froidement, savamment agencées savent conditionner le public et déclencher en celui-ci – imaginaires encore mais violentes – toutes les passions refusées par l'auteur : c'est un *règne,* bien que l'écrivain soit un roi capricieux qui méprise et refuse ses sujets ou, sadique, ne les accepte que pour les désespérer. La comparaison du grand écrivain tyrannique par la dictature du style et du dictateur solitaire et froid d'un État policier, Flaubert trouve, en 54, qu'elle s'impose. Déjà, en août 53, il livrait le secret de sa misanthropie : « L'humanité nous hait, nous ne la servons pas et nous la haïssons car elle nous blesse[9]. » Toutefois sa haine de l'homme – qui est contre-violence puisque, selon son opinion, la violence première est exercée sur lui par le genre humain – peut avoir des éclipses : il suffit d'un mois de séquestration, de quelque flatteuse rencontre, d'un entretien avec des « gens d'art » pour qu'il l'oublie un peu. Or, il en est convaincu, cette seule passion – *a priori* de la sensibilité artistique – est nécessaire à l'impassibilité de l'Art, c'est la structure affective de l'*idée fixe*. D'autant plus impassible, l'Artiste, devant les catastrophes qui ravagent les peuples, qu'il déteste davantage le genre humain. Un certain plaisir de haine n'est pas inutile, en ce cas : il se changera aisément en plaisir esthétique et l'on aimera *contempler* les soubresauts sanglants de la bête haïe, on s'appliquera à les rendre par une œuvre dont le style les fixera dans l'absolu. La haine serait donc une des racines de l'Art. Si cela est vrai, il ne faut jamais s'en distraire sous peine d'avorter. « La torpeur moderne vient du respect illimité que l'homme a pour lui-même. » Donc, de l'« humanisme » des nantis et des capables, aussi bien que de la « religion de l'humanité » que pratiquent les positivistes et – de manière à peine différente – les saint-simoniens ; tout autant sinon plus des romantiques politicards, des socialistes, des idéalistes quarante-huitards, de tous ceux qui proclament que l'homme est l'avenir de l'homme, que l'espèce humaine n'a d'autre fin qu'elle-même, bref que d'assurer le règne de l'homme sur la Nature

conquise. L'idéal que conteste Flaubert, qu'il juge nuisible à l'Art, c'est la lutte naïve et spontanée entreprise sous Louis-Philippe pour libérer l'homme de ce qui le sépare de lui-même, c'est-à-dire de toute *aliénation* (les aliénations, en effet, se découvrent assez souvent à une prise de conscience critique plus vite que les données infrastructurelles – l'exploitation par exemple – qui les conditionnent). Gustave qui, nous l'avons vu, veut échapper à ses aliénations de famille et le clame en *s'aliénant à l'Art,* c'est-à-dire en le présentant comme une fin non humaine, comme un impératif inhumain et, finalement, antihumain, ne peut concevoir l'humanité comme se posant pour soi et tentant de définir sa tâche comme la dissolution de l'Autre au sein du Même. Gouverné et maudit par l'Autre, Gustave ne peut admettre l'homme qu'en tant qu'il a son essence hors de lui, en un Autre cruel qui le méprise et le dévore. « J'aime à voir l'humanité et tout ce qu'elle respecte, ravalé, bafoué, honni, sifflé. C'est par là que j'ai quelque tendresse pour l'ascétisme... » Voici réintroduit, par un biais, cet ascétisme mineur qu'est la distinction ou détestation tyrannique de l'autre en soi-même. Encore faut-il une société *visible* qui, par ses institutions et ses mœurs, montre l'homme soumis au contre-homme. « Je remercie Badinguet. Béni soit-il ! Il m'a ramené au mépris de la masse et à la haine du populaire. C'est une sauvegarde contre la bassesse, par ce temps de canaillerie qui court. Qui sait ? Ce sera peut-être là ce que j'écrirai de plus net et de plus tranchant et peut-être la seule protestation morale de mon époque. » Autrement dit, Gustave se reproche – très doucement – d'avoir manqué de vigilance en Février 48 : pour un peu, il acceptait – sans enthousiasme, il est vrai, mais sans protestation – la République ; il se reproche d'avoir marqué par son indifférence qu'il tenait le suffrage universel pour un régime *parmi d'autres,* ni pire ni meilleur et qui ne pouvait en tout cas descendre plus bas que la monarchie orléaniste, alors qu'il s'agit, en fait, du règne de l'ignoble qu'il faut à tout prix éviter. Napoléon III le *rappelle* au mépris de la masse comme Louise le *rappelait* à l'orgueil en refusant de montrer la *Bretagne* à Gautier. Il a pris le pouvoir par la force et, loin de se

battre pour la République, la canaille l'a plébiscité, prouvant ainsi qu'elle est faite pour l'esclavage et qu'elle *méritait* le chef qui s'est imposé. Du coup Napoléon – qui paraît, aux yeux de Flaubert, un composé du Garçon et de Sade – s'en trouve parfaitement justifié : il est venu *à son heure* représenter à la foule l'*aliénation* et la *démoralisation* ; pour Flaubert le Pouvoir – c'est-à-dire la forme la plus efficace de l'action – n'est tolérable que s'il s'emploie systématiquement à détruire, à dégrader, à avilir. Si le monde est l'Enfer, le souverain le plus digne ne tient sa puissance que de droit diabolique – c'est-à-dire d'un droit divin retourné ; il faut qu'il soit, d'une manière ou d'une autre, une hypostase de Satan. Et c'est cela que Flaubert aime en Badinguet, je dirais même que c'est ce qu'il respecte en lui : l'Empereur jouera, qu'il le veuille ou non, le rôle de l'Antéchrist, de l'Antibourgeois, de l'Antipeuple, ce sera l'ange exterminateur. Quand Gustave « écume », écœuré par un article de Pelletan paru dans la *Revue de Paris,* ce n'est plus le Diable qu'il invoque ni Tamerlan ni les Huns, c'est l'Empereur : « Si l'Empereur demain supprimait l'imprimerie, je ferais un voyage à Paris sur les genoux et j'irais lui baiser le cul en signe de reconnaissance, tant je suis las de la typographie et de l'abus qu'on en fait[10]. » On voit ce qu'il attend de lui, somme toute : à la fois l'exercice public du Mal et une sorte de révolution culturelle à rebours, où la grande liquidation des valeurs bourgeoises et populaires, s'effectuant au hasard des caprices d'un Ubu, permettrait peut-être – bien que négative intégralement – d'entrevoir un *ailleurs* et, *pour d'autres,* la possibilité d'un nouveau départ et, tout aussi bien, pour Flaubert l'impossibilité radicale d'être homme. Je ne forcerais pas trop ma pensée en disant que Napoléon III, tel que le conçoit Gustave entre le coup d'État et 1857, joue dans la *Weltanschauung* flaubertienne le même rôle que Caligula dans le monde absurde de Camus *avant* 1945. J'entends : les deux univers sont en tout point différents ; mais le rapport du personnage impérial à la totalité cosmique est dans l'un et l'autre cas presque identique ; c'est le Révélateur, le Dénonciateur et le Réalisateur de la condition humaine comme abjection ou comme absurdité, c'est

celui par qui le scandale arrive, celui qui révèle aux Sénateurs mornes et superbes, aux pieux bourgeois de la rue de Poitiers, le scandale pur et fondamental de vivre, celui qui, par sa toute-puissance, ridiculisant systématiquement les *personnes,* révèle que la *dignité* humaine est une farce ignoble ; celui qui a mission, somme toute, de transformer son règne en une œuvre d'art, en resserrant les liens toujours un peu détendus de la vie quotidienne de manière à radicaliser l'impossibilité de vivre au niveau du vécu et à la faire déguster sans trêve par tous ses sujets. En 1854, je ne dirai pas que Gustave a pour Napoléon III la tendresse que nourrit Camus pour Caligula : c'est que Flaubert n'est pas tendre ; même quand ses personnages sont ses porte-parole et ses incarnations, il reste envers eux fort ambivalent et cela vient de ce qu'il ne s'aime point. Reste que ce féroce Antéchrist l'amuse. Ou qu'il s'amuse à voir dans Badinguet l'Antéchrist. En même temps, bien entendu, il ne se prive pas des plaisirs de l'ironie. Quand Dieudonné Bellemare tire deux coups de pistolet sur l'Empereur – sans d'ailleurs l'atteindre –, Flaubert fait semblant de s'indigner, déplorant le nouvel attentat qu'un « monstre » a commis. « Remercions Dieu qui nous l'a encore conservé pour le bonheur de la France. Ce qu'il y a de plus déplorable, c'est que ce misérable est de Rouen. C'est un déshonneur pour la ville. On n'osera plus dire qu'on est de Rouen. » Ces plaisanteries un peu lourdes, l'allusion à Rouen, l'ironie très appuyée de cette « action de grâces », tout prouve que Gustave, à l'époque, bien diverti, cependant, par les facéties du Garçon couronné, aurait vu, dans l'indifférence, la disparition du souverain.

C'est que celui-ci, depuis quelque temps déjà, n'est plus tout à fait conforme à l'image que Flaubert a construite : l'Antéchrist – comme tout dictateur – a tâtonné quelque temps pour trouver les piliers du régime ; c'était à ce moment-là que ses discours – il n'était encore que Prince-Président – plaisaient à Flaubert : c'est que Louis-Napoléon y mettait de tout un peu – y compris des professions de foi socialistes – de sorte que toutes les idées se contestaient et s'annulaient dans le temps même qu'elles étaient énoncées, comme elles feront, plus tard,

dans *Bouvard et Pécuchet.* Mais le but du Prince-Président n'était aucunement de créer ces court-circuits réjouissants – qui, pour Gustave, disqualifiaient tout principe politique. Il voulait réaliser, au départ, l'unité par le vague, par l'ambigu. Empereur, il fut frappé par la puissance de la propriété foncière et des milieux catholiques qui la représentaient. Il lui fallait se les concilier s'il voulait accélérer l'industrialisation. Il commença assez tôt à les ménager : en particulier l'Église eut la haute main sur les Lettres et les Arts. Et, plus généralement, sur tout le secteur culturel. À la place d'une démoralisation systématique, Flaubert s'aperçoit que son Néron demande au cléricalisme d'instituer un ordre moral. Ce qui revient à ôter aux écrivains du Néant la seule liberté qu'ils réclament : celle de n'obéir, quand ils œuvrent, qu'aux seuls impératifs de l'Art. Plus profondément, la dictature militaire et policière produit nécessairement un embryon d'idéologie optimiste qui se marie aisément à l'optimisme catholique : Flaubert qui représente, à son insu, le pessimisme des classes moyennes se juge directement menacé dans son nihilisme, c'est-à-dire *dans son être.* À peu de temps de là, d'ailleurs, ses craintes sont justifiées par les trois procès que le régime fait à ses intellectuels : les Goncourt, Gustave lui-même et Baudelaire sont tramés devant les tribunaux.

Flaubert ne pardonnera jamais au gouvernement de l'avoir fait comparaître en police correctionnelle. La veille du procès, il écrit au docteur Cloquet : « Vous pourrez, en manière d'exemple, citer (à l'Empereur) mon procès comme une des turpitudes les plus ineptes qui se passent sous son régime[11]. » Mais à relire attentivement cette phrase coléreuse, on s'aperçoit qu'elle vise le régime et non le souverain. Bien entendu, celui-ci n'est pas *acquitté* : il a tous les pouvoirs donc il est responsable. Pourtant la phrase indique que Gustave lui reproche plutôt d'être mal informé ; il espère encore que Napoléon III, mis au courant des excès du parti prêtre, aura la ferme volonté d'y mettre fin. Ainsi se manifeste, chez lui, pour la première fois une idée *politique* qu'il développera par la suite : le régime du pouvoir personnel, démoniaque en son essence, antibourgeois par principe

puisqu'il ne peut subsister sans se hiérarchiser fortement et de fond en comble, c'est, à le prendre nu, le seul qui convienne aux Artistes ou qui, du moins, ne leur soit pas nuisible : aussi n'est-ce pas l'Empire qu'il leur faut contester mais les soutiens qu'il a dû choisir ; on se battra *pour* la dictature et *contre* les cléricaux. Il ne faut pas, dira-t-il plus tard, que l'Empereur soit prisonnier de sa majorité. Certes, à partir du procès, le ton change : il est rare qu'il parle de « Badinguet » sans une affectation d'ironie, parfois même de mépris. Mais, dans les années qui suivent, il sera reçu chez la princesse Mathilde, aux Tuileries, il passera quinze jours à Compiègne et recevra la Croix d'honneur. Ces dix-huit années qui séparent le coup du 2-Décembre de l'insurrection du 4-Septembre, comment les a-t-il vécues ? L'effondrement de 44 a fait de Gustave un survivant : sa jeunesse est morte, reste un impassible regard. Mais l'Empire, né de l'effondrement de la République, comment ce survivant s'y est-il adapté ? Il y est entré plus mort que vif ; mais la nouvelle société, qu'a-t-elle fait de lui ? Le mouvement qui l'anime a-t-il charrié cet inerte contemplateur sans lui insuffler sa vie ou le milieu social l'a-t-il soutenu, nourri de sa chair et ressuscité ? Dans la deuxième hypothèse, ne faudrait-il pas nous demander si la névrose de Flaubert n'est pas oraculaire en ceci qu'elle indique et réclame d'avance le régime du pouvoir personnel comme le seul où le jeune névrosé pourra *vivre,* dans toute l'acception du terme, cette inerte Éternité qu'il nomme son aristocratie et qui est le fondement de son attitude esthétique ?

Pour savoir si le solitaire de Croisset et la société qui l'environne n'ont eu, comme il le déclare souvent, qu'un rapport de contiguïté ou si leur apparente coexistence n'est pas en vérité une profonde symbiose, c'est-à-dire si Gustave s'est *fait pour l'Empire* à une époque où celui-ci n'était pas même prévisible, nous ne pouvons compter sur des confidences positives de Flaubert : nous savons depuis longtemps qu'il n'avoue jamais. Il faudra, comme toujours quand il est en question, recourir au *négatif.* Autrement dit, tant que le régime tient encore debout, tout ce que Gustave en *dit* est sujet à caution ; quant à ce qu'il *fait,*

quant aux « compromissions » qu'on lui reprochera plus tard et qui le feront traiter de « valet de Napoléon » par Louise Colet, le sens en demeure obscur, à moins – ce que nous tenterons – d'examiner ces conduites sous un nouvel éclairage. Par contre, quand l'Empire croule, quand la Commune, l'occupation prussienne et la Troisième République lui succèdent, les réactions de Flaubert sont hautement significatives : voici que ce survivant par vocation survit une fois de plus à une société ; comment va-t-il entrer dans la société nouvelle ? Mort ou vif ? S'il y est adapté, dirons-nous qu'elle faisait elle aussi l'objet de ses prophéties, qu'il la définissait implicitement par son programme de vie ? Et s'il ne peut s'y adapter, ne serons-nous pas amenés à considérer ce déphasage comme l'indice de sa finitude ? En ce cas, la Troisième République ne serait pas au programme ; la névrose oraculaire ne trouverait son accomplissement que dans le Second Empire et le régime né du 4-Septembre provoquerait la *mort sociale* de Flaubert, dix ans avant sa mort physique, c'est-à-dire que l'adaptation de Gustave à la nouvelle totalisation historique serait purement synchronique ; balloté d'un instant à l'autre, l'homme aurait perdu son rapport diachronique à l'histoire macro-cosmique.

Entre 70 et la fin de 71, les réactions de Flaubert sont d'une violence folle ; il déclare n'avoir jamais tant souffert, se demande comment le chagrin ne l'a pas tué, revient à ses velléités de suicide. En novembre 72, le calme est revenu depuis longtemps, les Prussiens sont partis, les Communards écrasés, l'ordre moral s'établit. Il écrit alors à Tourgueneff : « Depuis 1870, je suis devenu patriote. En voyant crever mon pays, je sens que je l'aimais. La Prusse peut démonter ses fusils. Pas n'est besoin d'elle pour nous faire mourir. » Toutefois la suite de la lettre est fort ambiguë : « L'*État social* m'accable. Oui, c'est ainsi... la Bêtise publique m'accable... La Bourgeoisie... n'a plus même l'instinct de se défendre et ce qui lui succédera sera pire. J'ai la tristesse qu'avaient les patriciens romains au IV^e^ siècle. Je sens monter du fond du sol une irrémédiable Barbarie. J'espère être crevé avant qu'elle n'ait tout emporté... Jamais les intérêts de l'esprit n'ont moins

compté. Jamais la haine de toute grandeur, le dédain du Beau, l'exécration de la littérature enfin n'a été si manifeste... Je ne peux plus causer avec qui que ce soit... et tout ce que je lis de contemporain me fait bondir[12]. » Il « désespère de la France », préfère la Commune (parce qu'elle appartient au passé) au régime qui lui a succédé : « La Commune ne m'a pas fait autant désespérer de la France que ce qui est maintenant. Les convulsions d'un fou furieux sont moins hideuses que le bavachage d'un vieillard idiot[13]. » Le vieillard idiot, c'est la réaction cléricale et royaliste. À lire ce passage, on se demande si c'est bien le patriotisme qui fait de Flaubert, comme il le dit lui-même, un « enragé » ou si sa fureur et son désespoir ne sont pas motivés par le regret d'une époque disparue qui serait, en somme, « *son temps* » et si l'on ne pourrait déchiffrer, par exemple, sous la phrase précitée (dans la lettre à Tourgueneff) un autre message. Il suffirait d'un mot : « En voyant crever le régime impérial, je sentais que je l'avais aimé. » Pour en décider il ne faut rien de moins qu'examiner, d'après la Correspondance et quelques témoignages, l'ensemble de ses réactions aux malheurs publics depuis juillet 70 jusqu'à la fin de juin 71 : expriment-elles – fût-ce négativement – un attachement profond et tout à coup déclaré à la Mère-Patrie ?

Depuis quelques années déjà, on pouvait prévoir un affrontement de la France et de la Prusse dont l'enjeu serait l'hégémonie sur l'Europe continentale. Flaubert le sait, on lui en parle, il ne peut tout à fait se boucher les oreilles ; mais il se refuse à prévoir la guerre, même à titre d'éventualité : à peine l'a-t-il évoquée qu'il l'écarte catégoriquement. En 66, après le discours d'Auxerre, où l'Empereur se prétend le gardien de l'ordre et de la paix, il exulte : « J'ai toujours pensé *qu'il n'y aurait pas la guerre*[14]... » Du coup, un salut bref mais respectueux à Isidore : « Eh bien, moi, je crois l'Empereur plus fort que jamais. » Il *croit* aussi à la valeur de l'Armée française : « Si nous faisions la guerre, nous nous en retirerions avec le Rhin... » Il *croit* même au génie de Badinguet en politique extérieure : « L'Empereur tient l'Autriche sous son genou et jusqu'à présent, dans cette question de politique extérieure, je le trouve démesurément fort, quoi qu'on

dise[15]. » Les Français l'agacent, écrit-il quelques mois plus tard, parce qu'ils sont « idiots de peur : peur de la Prusse... » Au dernier Magny, on a poussé la bêtise jusqu'à ne parler que de politique. « Il n'a été question que de M. de Bismark et du Luxembourg[16]. » Du coup, double réaction passionnelle – si typiquement flaubertienne –, un serment privé et négatif (rupture) : « Je me suis juré intérieurement de n'y pas remettre les pieds » ; une condamnation générale de la société française : « La France, qui a été prise quelquefois de la danse de Saint-Guy (comme sous Charles VI) me paraît maintenant avoir une paralysie du cerveau[17]. » Il y revient dans une lettre datée de 67 (sans autre précision) et adressée à la princesse Mathilde : « Quant à la peur que fait la Prusse aux bons français, j'avoue n'y rien comprendre et en être, pour ma part, humilié[18]. » Et le voici qui fait un cours de politique à sa nièce en mars 68 : « Tout le monde déblatère contre le gouvernement, ce qui ne m'empêche pas, moi, de croire à sa solidité pour la raison suivante : il n'y a pas un mot de ralliement, une idée commune, un drapeau quelconque autour duquel on puisse se grouper. » Argument bien connu des gaullistes : les partisans de la dictature la défendent négativement en opposant l'unité de sa politique aux divisions et à l'impuissance de l'opposition qui, si par miracle elle devait triompher, nous plongerait dans le chaos. Cet argument indirect qui laisse la possibilité de *condamner* le régime – tout mauvais qu'il soit, il *faut* le garder ou sombrer dans l'anarchie – devait plaire tout particulièrement à Flaubert. Il précise que « la question n'est plus politique et un changement de gouvernement ne la résoudrait pas ». La « *seule chose importante* » à ses yeux, c'est de lutter contre le cléricalisme ; nous avons vu déjà ce que cela signifiait : garder l'Empereur et modifier la majorité « dont il est prisonnier ». Et brusquement, inopinément, ce mouvement de plume : « Quant à la guerre, avec qui ? Avec la Prusse ? La Prusse n'est pas si bête ! » On s'étonnera d'une telle bévue. Mais Flaubert n'est oracle que lorsqu'il joue les prophètes de malheur. Ce qui devrait plutôt surprendre, c'est son obstination à ne jamais reprendre son grand rôle de Cassandre qui lui a valu des succès si

francs et si durables : tout l'y invite, en effet, puisque, comme il le note dans la même lettre : « L'"horizon politique" s'assombrit. » Les guillemets d'ironie sont réservés au cliché qui est le sujet de la proposition. Il n'y en a point pour le verbe qui, pourtant, est lui aussi un poncif prudhommesque. C'est que Flaubert pense pour de vrai que le mal empire. Quel mal ? Eh bien, l'opposition *au régime* (qu'il appelle par euphémisme : gouvernement). Du coup, sa pensée nous dévoile son sens implicite : si le mal, c'est l'opposition – qui, par définition, dénonce les vices du système et prédit, par voie de conséquence logique, un désastre imminent (qu'elle peut seule empêcher à condition de prendre le pouvoir) – alors *c'est elle* qui sera Cassandre : et cela d'autant plus que, dans l'alternative proposée – courez à l'abîme ou donnez-nous le pouvoir –, les partisans du régime ne savent quel terme leur fait le plus horreur. Pour eux, si « le pire est toujours sûr » il n'y a pas même à choisir : on aura *d'abord* le désastre et, sur la ruine du pays, le triomphe du parti adverse. Les voici donc, quelle que soit leur disposition ordinaire, contraints de professer l'optimisme. Dans le cas qui nous occupe, le paradoxe est plus profond : la bourgeoisie s'est donnée à l'Empereur par peur, par haine de l'homme, parce que, depuis son expérience de 48, elle tient que l'ordre social ne peut être maintenu que par la répression. En somme – nous l'avons vu – son choix du pouvoir personnel est une déclaration de pessimisme. Précisément pour cela, Flaubert, dont le pessimisme est très antérieur à la Révolution de Février, a pu se rallier à l'Empire ; l'Empereur, dans la mesure où il incarne la certitude bourgeoise que le pire, dans les rapports sociaux, est toujours sûr, lui est apparu comme un Antéchrist, bref, comme l'équivalent politique d'un Artiste. Gustave n'a pas voulu voir que Napoléon III tenait son pouvoir des bourgeois ; en tout cas il s'est persuadé que ce Néron-Sade exerçait *contre eux* l'autorité qu'ils lui reconnaissaient. Du coup, le voilà, comme tous les partisans du régime impérial, obligé à l'optimisme pour garder sa foi dans l'avenir d'un système auquel son propre pessimisme l'a rallié et qu'il continue de soutenir dans la mesure même où il n'a jamais cessé de tenir le

Monde pour l'Enfer. Cet étrange tourniquet – ce Mal qui réclame et produit le Bien comme seul moyen d'assurer sa perpétuation, ce Bien qui, du coup, atténue ou dévie les effets du Mal qui l'engendre et qu'il protège –, ne serait-ce pas l'achèvement rêvé du Mal au pouvoir : avilir une société entière et la détruire ? Mais voilà justement ce qui ne doit point être si le règne du Malin doit continuer ; ainsi la Prusse ne fera pas la guerre ou la perdra – on s'explique les fureurs de Flaubert : il n'est que trop tenté, par nature, de prêter l'oreille à ceux qui « déblatèrent » ; mieux, de reprendre leurs propos à son compte en les poussant à l'extrême. Mais les prophètes de malheur qu'il rencontre à Paris, à présent, il les exècre faute de ne pouvoir ni valider ce qu'ils disent ni l'invalider. Et la raison simple et profonde de cette attitude, nous la trouvons *dans la même lettre* quelques lignes plus haut : « J'étais hier soir si éreinté que j'ai lâché ma Princesse ; [...] Ce soir, je vais au concert, chez son cousin l'Empereur[19]. » Ce qui s'est passé, depuis quelques années, c'est que le ralliement de Gustave au régime – d'abord simple détermination intérieure, acquiescement subjectif et ludique à un Antéchrist imaginaire – a changé de nature : Flaubert fréquente le salon de la princesse Mathilde, il est reçu à Saint-Gratien, à Compiègne, aux Tuileries. Certes, on ne l'a pas acheté : mais ce solitaire ne se trouve pas si mal à la Cour ; les Goncourt lui reprocheront sa servitude et Louise Colet, après la défaite, l'accusera bien injustement d'avoir adulé Napoléon III. Le fait est que le souverain a réparé sa faute de 1857 : Flaubert a été *distingué* ; il est incontestablement le grand écrivain du Second Empire : à la fois par la simple raison qu'étant, en effet, un grand écrivain, il n'a rien publié avant le coup d'État et par cette autre, moins simple, que l'Empereur accroît la gloire de l'Artiste en la reconnaissant et, du coup, se l'approprie, l'utilise pour sa publicité et présente Flaubert à l'opinion publique comme s'il était le produit du régime. L'Empire devient l'intérêt personnel de Saint Polycarpe.

D'autant plus que notre anachorète fait ses débuts dans le « monde » lorsque l'opposition républicaine vient de se reconstituer. Il ne s'agit plus, bien sûr, des

quarante-huitards, ses aînés, gâteux ou foudroyés : sous l'Empire libéral, le conflit politique recouvre un conflit de générations ; ce sont les jeunes gens qui ne supportent pas le pouvoir personnel[20]. Nés dans les années 40, ils n'ont pas connu l'humiliante défaite de leurs pères : ce qu'ils condamnent, en 67, ce n'est point la République sanglante qui manqua tourner à la Sociale, mais tout au contraire la réaction qui la suivit, bref, l'infecte lâcheté de papa. De vingt ans leur aîné, Flaubert sait qu'ils institueront l'avenir. Si cet avenir est républicain, l'auteur de *Madame Bovary* n'y aura pas de place : l'Art-Absolu, le pessimisme et l'Empire, tout est lié, il n'en doute point, de quelque obscure manière, tout se tient ; il faut que la dictature demeure ou que Gustave soit exfolié de l'Histoire. Ces jeunes enragés qui lui survivront, il sent qu'ils le poussent, par leur simple existence, vers la décrépitude et la mort ; son optimisme appliqué laisse de temps à autre percer son angoisse : s'il allait être *oublié vivant* ? Cassandre n'est pas loin quand, en 67, il écrit à George Sand : « ... les hommes de notre génération (sont) devenus de vrais fossiles pour les jeunes gens d'aujourd'hui. La réaction de 48 a creusé un abîme entre les deux France. » Il est alors en pleine gloire, n'importe : quand il veut parler de ses contemporains, de lui-même, c'est le mot de « fossile » qui vient sous sa plume. Nous le retrouverons, ce mot : dix fois, vingt fois. Après le 4-Septembre, dans des tirades haineuses et désespérées. En 67 le ton reste calme : il s'agit, pourrait-on croire, d'une simple observation, faite avec un détachement amusé. Mais ce mythe de la fossilisation – qui s'éclairera après la défaite – traduit, dès sa première apparition, un malaise chronique : Flaubert se sent compromis par sa gloire et par le souverain qui l'a consacrée ; elle l'enferme dans le présent ; pour que ce présent demeure éternel, il faut *vouloir* la pérennité de l'Empire. Mais, pour Gustave, le mot « vouloir » n'a qu'un sens : c'est croire. Il croit donc hystériquement, éperdument, que le régime est solide et – puisque la seule menace vraiment redoutable, à ses yeux, c'est la défaite militaire – il se persuade qu'il n'y aura pas de guerre, que la Prusse ne peut songer à la faire, qu'elle n'est pas assez bête pour venir se frotter à l'invincible armée française.

On conçoit aisément sa stupeur et sa hargne, au réveil, lorsqu'il s'aperçoit, tout d'un coup, que le conflit est inévitable. Il crie d'avance son horreur pour « l'effroyable boucherie qui se prépare » et pousse l'indignation prophétique jusqu'à « pleurer les ponts coupés, les tunnels défoncés, tout ce travail humain perdu ». On reconnaîtra qu'il ne nous a pas habitués à tant de respect pour les ouvrages du génie civil ni pour le travail industriel. C'est la preuve qu'il tait ou tente de taire les vraies raisons de cet emportement. Curieusement, c'est aux Français qu'il en a : « Le bon Français veut se battre : 1º parce qu'il se croit provoqué par la Prusse ; 2º parce que l'état naturel de l'homme est la sauvagerie ; 3º parce que la guerre contient en soi un élément mystique qui transporte les foules. » C'est cela surtout qui l'exaspère : « la fleur au fusil ». Cet enthousiasme vide qui n'a pour mobile aucune idée. Plutôt crever que d'en voir davantage. La conclusion est une double sentence : il condamne « la bêtise de mes compatriotes » et « l'irrémédiable barbarie de l'humanité ».

Cet exposé d'amertume paraît suspect. Pourquoi le Français se *croit-il* provoqué par le roi de Prusse ? N'y a-t-il eu aucune provocation prussienne ? aucun piège ? Bismark est-il tout innocent ? Et cette « boucherie humaine » ? S'est-il tant ému des boucheries italiennes et mexicaines ? N'a-t-il pas écrit que les souffrances de ses contemporains ne l'émouvaient pas plus que celles des esclaves antiques ? Les massacres qu'il redoute, pourquoi l'émouvraient-ils plus que ceux des guerres puniques ? La bêtise des Français, il en est convaincu depuis l'enfance ; depuis l'enfance, il stigmatise la barbarie de l'humanité : non sans plaisir, d'ailleurs. Comment nous fera-t-il croire qu'il vient de découvrir nos tares ? Du reste, puisque l'état naturel de l'homme est la sauvagerie, voilà une excellente occasion de se montrer *défaitiste* ou plutôt de se confirmer dans son impassibilité de stylite : *homo homini lupus* ; ceux qui gagneront seront des loups tout comme les perdants. Donc n'y pensons plus.

Il y pense, au contraire, il ne fait qu'y penser. Il est « gagné par l'angoisse publique » ; il a « le cœur serré d'une façon qui l'étonne ». Il prophétise : « Nous

entrons dans le *noir.* » Il ne se retient pas de donner une leçon à George Sand : « Voilà donc l'*homme naturel.* Faites des théories maintenant ! Vantez le progrès, les lumières et le bon sens des masses et la douceur du peuple français. Je vous assure qu'ici on se ferait assommer si l'on s'avisait de prêcher la paix. » Cassandre horrifiée a la vision – toujours juste quand elle est triste – des guerres de l'avenir, « guerres de races » où l'on verra « plusieurs millions d'hommes s'entre-tuer en une seule séance ». Tantôt il tente de se persuader – sans trop de succès – que les Allemands perdront la guerre : « Peut-être la Prusse va-t-elle recevoir une forte raclée qui entrait dans les desseins de la Providence pour rétablir l'équilibre européen. » Et tantôt il prédit la défaite française : « Ce peuple mérite peut-être d'être châtié et j'ai peur qu'il ne le soit. »

Pourquoi tous ces cris ? Patriotisme ? Son premier mouvement, c'est de fuir à l'étranger : « Ah ! que ne puis-je vivre chez les Bédouins ? » Et puis la haine qu'il voue à ses compatriotes touche à la folie. Il passe deux jours à Paris et en revient écœuré : « Je connais maintenant le fond du Parisien et j'ai fait dans mon cœur des excuses aux plus féroces politiques de 1793. » Il se rappellera peut-être cet appel à la Terreur quand il écrira, en juin 71, que l'infamie des Parisiens lui donne envie d'admirer la Commune. Ce qui est sûr, c'est que, dès ces premiers jours de guerre, le thème du vomissement – qui, après la défaite, sera somatisé – fait son apparition : « Mes compatriotes me donnent envie de vomir. » Qu'est-ce donc qui l'écœure si fort, en eux ? Cette incurable « barbarie » de l'homme, ses impulsions homicides, un chauvinisme fanatique ? Pas du tout : c'est leur insouciance belliqueuse, leur certitude de vaincre ; ils se croient au temps de la guerre en dentelle.

Ce qui l'a foudroyé, en vérité, c'est qu'il a brusquement redécouvert, dès que la guerre a paru inévitable, ce que lui cachait son optimisme : en fait, il s'est obstiné à écarter, depuis 66, toute possibilité d'un conflit avec la Prusse qui, après Sadowa, s'est montrée à ses yeux telle qu'elle *était* : la plus redoutable puissance militaire du continent. Quand il s'est juré, en 67, de ne plus remettre

les pieds aux dîners Magny, ce n'est pas tant la politique qui l'a rebuté que l'admiration craintive vouée par les convives à M. de Bismark ; c'est aussi qu'ils ont évoqué l'affaire du Luxembourg et les menaces de guerre. La Prusse, pour cet imaginaire, c'est le réalisme, c'est le réel. Pendant que l'Empire se déconsidère par la folle expédition mexicaine et par la fin lamentable de Maximilien, pendant que la politique étrangère de Napoléon III dévoile son irréalité presque onirique, celle de Bismark, « précise, rigoureuse » et, comme on commence à dire, « scientifique », en impose à plus d'un et tout particulièrement à Renan qui prédit volontiers que l'Allemagne unifiée va sous peu dominer l'Europe : voilà ce que Flaubert ne peut supporter ; voilà pourquoi, profondément ébranlé, il se retire dans la solitude de Croisset et s'obstine à répéter que la guerre n'aura pas lieu, que personne n'en veut, que la Prusse « n'est pas si bête » : il commence à se convaincre que la France, en cas de conflit, serait perdante ; ce qui signifie pour lui : 1º le désastre dont l'opposition brandit la menace ; 2º la chute de l'Empire ; 3º l'avènement de la République ; 4º le triomphe de la science sur le rêve ; 5º la prise du pouvoir par ces jeunes gens positifs et sérieux qui l'ont fossilisé d'avance. En un mot : sa mort historique ou, si l'on préfère, sa survie purement biologique dans une société qui l'exclut. Ce qu'il *croyait* impossible, la folle déclaration de guerre faite à la Prusse *par la France,* lui fait entrevoir d'un seul coup qu'il dort debout depuis vingt ans et qu'il marche en somnambule vers l'abîme avec toute la société impériale : la décision de Napoléon III, c'est le dernier rêve de l'Empire, ce sera peut-être le dernier rêve de Gustave ; la légèreté criminelle de ce pays qui se voue gaiement au massacre lui fournit par elle-même la preuve que nos armées seront battues. Comment croire qu'ils vaincront, ces imbéciles qui « se croient provoqués » par la Prusse et tombent dans le piège qu'elle leur a tendu ? Il ne fallait pas la faire, cette guerre, il fallait l'éviter à tout prix puisqu'on était assuré de la perdre. L'évidence lui crève les yeux : Cassandre, ressuscitée, retrouve les vieilles Fatalités qui ont gouverné sa vie et celle de ses compatriotes : l'échec considéré comme un destin. Mais il ne s'agit plus, cette fois, du « Qui

perd gagne » : tout au contraire, c'en est le démenti. Dans la mesure où l'échec, en 44, était une option, un choix détourné de trouver la gloire au fond de l'abjection consentie, on pourrait dire que celui qu'il prophétise en 70, c'est à ses yeux l'*échec de l'échec,* un démenti tout nu, sans la moindre compensation, de son entreprise, une perte sèche, pure et simple abolition de l'être qu'il s'est donné. Et l'on voudrait qu'il aime la France ? Comment ne la haïrait-il pas alors que le gouvernement qu'elle a choisi court délibérément à sa perte et, du même coup, ôte à Flaubert ses raisons de vivre en révélant à tous les yeux la vanité criminelle de l'illusion. Si les Parisiens lui donnent envie de vomir, *c'est qu'ils rêvent* et qu'ils disqualifient le rêve puisque celui-ci, qui devrait arracher les hommes à la réalité, apparaît au contraire comme une ruse du réel qui le suscite pour s'affirmer en l'écrasant. Si l'Empereur n'avait pas poussé le sien jusqu'à se prendre pour un César, futur vainqueur de la Prusse, si ses courtisans et ses ministres ne l'avaient point encouragé à jouer la comédie de la guerre, si les « impérialistes » n'y avaient pas applaudi des deux mains, la brillante société du Second Empire eût pu longtemps persévérer dans son onirisme et Flaubert dans le sien. Ce qui enrage le dormeur, c'est qu'on l'éveille et que les valeurs du jour seront à l'opposé de celles de la nuit. Cette brusque explosion de haine provoque chez Gustave un déchirement profond : il devrait, à son habitude, souhaiter la honte et l'anéantissement des coupables. Et c'est ce qu'il fait, somme toute, lorsqu'il écrit de *son* peuple (en s'en détachant : « ce peuple... ») qu'il mérite d'être châtié. En ajoutant : « J'ai peur qu'il ne le soit. » Peur ? Nous connaissons Flaubert : sous cette crainte affichée, un puissant désir se dissimule ; il souhaite aux Français la pire humiliation. Mais, en même temps, ce souhait le terrorise : il est solidaire du régime et son rêve particulier se nourrissait du songe collectif. Le châtiment de ces misérables, ce serait l'effondrement de l'Empire et sa propre désarticulation. Aussi le voilà reparti, bien vite, à rêver : la Providence, peut-être, a décidé la perte de la Prusse. Il n'y croit guère et reste ballotté entre un espoir hystérique qui n'arrive point à *prendre* et une lucidité rancuneuse.

Le 26 août 70, changement à vue. Ce pacifiste quasi quinquagénaire prédit le siège de Paris : il prendra son fusil pour faire le coup de feu aux côtés des Parisiens. Après quelques jours, l'excitation tombe, on remet le fusil au râtelier : « Le siège de Paris n'est guère probable. » Mais, pour la première fois, il montre ouvertement sa rancune contre la famille impériale : « Le prince Napoléon s'est très bien *enfui* ! Nous avions de jolis cocos pour nous gouverner. Avouons-le ! » Il faut qu'il l'avoue, en effet : car il fréquentait ces jolis cocos ; entre autres, le prince Napoléon. Il se hâte d'ajouter : « La Princesse restera à Paris. Jusqu'au bout » pour sauver du lot sa protectrice. Après Sedan (« Quel renfoncement, hein ? Mais nous allons nous relever il me semble ? ») il est de nouveau gagné par le vertige de la violence : « J'ai une envie, un *prurit* d'hérédité guerrière. » Élu sous-lieutenant d'une compagnie de gardes nationaux, à Croisset, il ira jusqu'à déclarer à ses hommes qu'il plongera son épée dans le ventre de ceux qui flancheront, les invitant, en retour, à l'abattre s'il recule. Il prend – lui, l'internationaliste, le pacifiste, le contempteur de toute action – « des leçons d'art militaire à Rouen ». Ses lettres haussent le ton ; le voici jusqu'au-boutiste : « l'idée de faire la paix m'exaspère ». Il se rend si bien compte de la transformation qu'il écrit à Caro : « Ton vieux baudruchard d'oncle est monté au ton épique. » L'optimisme reparaît – un optimisme d'au delà du désespoir ; à Du Camp, le 29 septembre : « Nous savons que c'est un *duel à mort.* Tout espoir de paix est perdu. Les gens les plus capons sont devenus braves... Je te réponds que, d'ici à quinze jours, la France *entière* se soulèvera... Il n'y aura pas de guerre civile. Les bourgeois sont devenus sincèrement républicains. 1º Par venette, 2º par nécessité. On n'a pas le temps de se disputer : je crois la “Sociale” ajournée pour bien longtemps. » Une seule exception à cette magnifique unité : les paysans. « Ils sont furieux. » Encore est-ce l'un d'eux qui lui fournit la preuve du réveil de la combativité française : « Un paysan des environs de Mantes a étranglé un Prussien et l'a déchiré avec ses dents. *Bref* l'enthousiasme est maintenant réel. » C'est moi qui souligne ce « bref » si étranger à Flaubert (au moins autant

que l'« enthousiasme ») : deux mois plus tôt, il eût trouvé dans cet acte de violence nue, presque animale, la preuve que l'homme est condamné *en tant qu'espèce* et que nos mœurs ne sont qu'un vernis. Il n'y songe pas, il va jusqu'à écrire : « La plus franche cordialité règne »[21]. Certes, il conserve sa misanthropie : les bourgeois sont républicains *par venette.* Mais n'importe : il veut laisser entendre – pour la première fois de sa vie – que, dans l'extrême du danger, la peur, la violence originelle, les intérêts, toutes les passions basses suscitent en chacun un dépassement de l'égocentrisme originel vers le désintéressement, l'altruisme et la volonté d'intégration. « L'armée prussienne est une merveilleuse machine de précision mais toutes les machines se détraquent par l'imprévu ; un fétu peut casser un ressort. Notre ennemi a pour lui la science ; mais le sentiment, l'inspiration, le désespoir sont des éléments dont il faut tenir compte. La victoire doit rester au droit et maintenant nous sommes dans le droit. » Je ne pense pas utile d'insister sur la dernière phrase : depuis quand ce petit-fils de Sade croit-il que le vice est puni, la vertu récompensée et que la victoire *doit* demeurer au droit ? En fait, il l'a toujours *cru* : c'est le sens de son « Qui perd gagne », mais il s'est toujours interdit de le *dire* aussi clairement ; cette brusque profession de foi donne la mesure de son exaltation et de son égarement. Cependant, ce qu'on doit surtout souligner, c'est le sens profond de son espoir qui nous ramène si bien en arrière, au temps où, incapable de lire le Code – c'est-à-dire de *travailler* –, il se promettait de donner, les dernières semaines avant l'examen, un brusque coup de collier, d'étudier vingt heures sur vingt-quatre, dans un paroxysme *pathétique,* qui remplacerait par sa violence explosive l'impossible *activité.* En 70, frisant la cinquantaine, il veut encore croire, il *croit* qu'un sursaut de passion – pourvu qu'il soit désespéré et pantagruélique – peut s'opposer avantageusement à la praxis la mieux organisée. Du coup, il peut mener en même temps ces deux entreprises contradictoires : « faire faire l'exercice et patrouiller la nuit » ; « retravailler » (à *Saint Antoine* qu'il avait pratiquement abandonné depuis le mois de juillet).

Dans cette même lettre, d'un optimisme si affiché, les éléments de pessimisme ne manquent pas : ils sont plus profonds bien que plus allusivement évoqués. Il a – sans s'en attrister – « assisté à des scènes d'un grotesque exquis » ; c'est que « l'humanité se voit à nu dans ces moments-là ». Et, sans transition : « Ce qui me désole, c'est l'immense bêtise dont nous serons accablés ensuite. Toute gentillesse, comme eût dit Montaigne, est perdue pour longtemps. » Le thème est introduit, qui va dominer toute la Correspondance pendant les années à venir : « Le militarisme et le positivisme le plus abject, voilà notre lot désormais. » Désormais : en tout état de cause, nous ne vaincrons les Prussiens qu'en leur empruntant leurs sinistres vertus – discipline, organisation. Vaincus, nous ne nous relèverons ni n'aurons le droit de préparer une revanche sans imiter nos vainqueurs. Bref, *quoi qu'il arrive,* l'avenir est fait. Le premier terme de l'alternative laisse entendre que l'espoir cornélien « qu'un beau désespoir secoure alors » les Français est chimérique et, en dépit d'un bel effort pithiatique, conscient de l'être. Quoi qu'il arrive, l'ère des organisateurs commence avec la capitulation de Sedan. En faisant patrouiller les bourgeois de Croisset, Gustave a, comme dans les années 40, le sentiment de jouer une tragédie bouffonne et de se ménager – en dépit de lui-même mais par ses propres mains – le destin même qui lui répugne. Étudiant, chaque examen réussi était comme une marche gravie vers la stupide condition bourgeoise et l'utilitarisme qui la caractérisait ; sous-lieutenant, les patrouilles, l'exercice, l'étude de l'« art militaire », toutes ces pratiques martiales contribueront peut-être à préserver l'intégrité du territoire mais elles concourent du même coup à produire une société républicaine et militariste où la classe bourgeoise dominera sans couverture monarchique et où Flaubert n'aura pas de place. C'est au point qu'il faudra bientôt nous demander pourquoi il dépense tant d'énergie à combattre le pire tout en sachant qu'il est toujours sûr et que chacun de ses efforts pour le prévenir est un moyen de le faire arriver. Pour l'instant, il veut éviter le découragement, la retombée de son exaltation nerveuse et, pour une part, factice : très vite il utilise le coche de

l'optimisme : « à moins que nous ne sortions de là plus forts et plus sains ». Ce qui frappe, dans cette conjecture pieuse, c'est moins l'absence de conviction que les adjectifs choisis : *sains, forts,* les Français seront-ils tellement différents des Prussiens ? Gustave s'explique : le Second Empire n'a été qu'un long mensonge, une société-mirage cachant le pays réel. C'est ce mensonge que ses compatriotes sont en train de payer : s'ils sortent grandis de l'épreuve, c'est qu'ils auront assez de santé morale pour vouloir la vérité, la *seule* vérité, et qu'ils seront assez forts – donc organisés, équilibrés, réalistes – pour pouvoir la supporter. Est-ce vraiment la société où ce chevalier du Néant souhaite vivre ? Les vertus qu'il souhaite à ses compatriotes sont-elles vraiment les plus hautes à ses yeux, celles qu'il voudrait lui-même acquérir ? Il est lucide quand il s'agit de l'avenir mais si partagé, si confus, quand il faut juger au passé le régime dont il fut solidaire et complice, qu'il finit – pour prendre ses distances – par identifier ses œuvres à la *vérité* et la société impériale au « factice » : « Dire la vérité, c'était être immoral. Persigny m'a reproché tout l'hiver dernier de “manquer d'idéal” ! et il était peut-être de bonne foi. » Phrase surprenante : Gustave espère-t-il tromper Maxime devant qui il a cent fois protesté de son amoralité ? N'a-t-il pas répété inlassablement – idée à peine différente – que si l'Artiste a une éthique, celle-ci n'a d'autre origine que les incidences des impératifs artistiques sur ses mœurs et sur sa vie privée ? Quant à la *Vérité,* ose-t-il vraiment prétendre qu'il la cherche pour elle-même, à moins qu'il ne la confonde avec le long rêve nihiliste et pessimiste qui fait de la mort le point de vue absolu sur la vie et du Néant la profondeur abyssale de l'Être ? Mais ce rêve fournissant par lui-même la définition de la Beauté – comme totalisation de l'être du Non-Être et du non-être de l'Être –, la Vérité n'existe pour Flaubert que comme une hypostase de la Beauté. Une œuvre est vraie quand elle est belle ; certes, on peut renverser les termes : pour qu'elle soit belle, il faut qu'elle soit vraie. Mais cela signifie seulement que le principe unificateur du récit, la caution de son irréversibilité, c'est ce parti pris abstrait de tenir le pire pour toujours sûr. Par là, les personnages auront, dans leur molle

contingence présente, une structure tragique d'avenir, c'est-à-dire un destin. Bref, il truque : c'est qu'il veut se dédouaner au plus vite, par prudence et surtout par rancune. Est-ce bien possible ? et comment condamner le duc de Persigny pour des propos tenus *tout l'hiver* précédent sans reconnaître en même temps qu'ils ont hanté l'un et l'autre *tout l'hiver* les mêmes salons ? Est-ce même souhaitable ? De quel point de vue, en effet, peut-il condamner le vérisme de la société à venir s'il a porté sentence *au nom de la vérité* contre l'amour du factice, le mensonge, l'onirisme et le verbalisme de la société défunte ? Le seul résultat de cette insincérité ce serait, s'il s'y obstine, la perte de toute coordonnée – c'est-à-dire de toute orientation intérieure et extérieure. Un conservateur, solidement établi dans le passé, se définit par son refus de l'avenir. Et pareillement un progressiste par la société future – qu'il soit réformiste ou révolutionnaire. Même la révolte – pour négative qu'elle soit ou qu'elle veuille être – comporte une autodétermination, un projet. Mais Flaubert, refusant *tout,* même l'imaginaire, risque de briser ses structures internes sans leur substituer aucune restructuration, de casser son rapport fondamental et objectif au champ pratique sans se donner les moyens de le remplacer par une autre relation ; la conséquence : un double tournoiement – dans le vide intérieur, dans le vide extérieur, Smarh ressuscité. Mais *Smarh* et sa défaite piteuse ont engendré, à partir de la pré-névrose, l'option névrotique de Gustave et, par là, cet avenir littéraire qui est à présent *derrière lui.* Aujourd'hui le vide immense où il tournoie naît, au contraire, de l'abolition simultanée de l'avenir et du passé. Le présent est rongé secrètement par l'absence des deux autres extases temporelles. Autrement dit, l'exaltation de Gustave est minée par en dessous : la société française, au passé, c'est, après le règne abject du roi-citoyen, l'épicier au pouvoir, un mensonge qui s'étale sur un quart de siècle ; dans le moment actuel, c'est l'« humanité à nu » – et nous savons que, pour Flaubert, elle n'est pas belle ; demain va régner le positivisme immonde des républicains. On se demande donc – puisque l'unité nationale de l'instant doit accoucher d'une société

détestable – *où est,* pour Flaubert, le pays réel qu'il s'apprête à défendre ? Il se le demande lui-même puisque son enthousiasme ne peut le délivrer d'une lucidité d'autant plus inquiétante à ses yeux qu'elle est rare et qu'il sait fort bien dans quel piège il est tombé : la ruse de l'Histoire l'amène à protéger activement – c'est-à-dire contre la constitution qu'on lui a donnée, contre le dogme quiétiste qu'il a choisi et par les armes, dont il ignore l'usage – la petite enfance d'une société dont le premier soin sera de l'oublier.

Sedan l'a haussé jusqu'à l'épique : orgueil de rebond ; la reddition de Strasbourg le replonge dans un inerte abattement. Il démissionne – ainsi que plusieurs autres officiers –, quitte ses troupes trop indisciplinées (anarchie ou simple application des règles du jeu démocratique ?), et, du même coup, abandonne *Saint Antoine.* Une seule consolation : la République – cette « pauvre République » qu'il défendait à contrecœur – lui paraît « dépasser l'Empire en bêtise ». Bref, il se permet l'amer et piètre plaisir d'en médire *au présent.* Cela n'empêche que tout soit perdu. Cassandre triomphe : dans un mois Paris capitule. « Le second acte (du drame) sera la guerre civile ». Le thème de la fossilisation reparaît, s'affirme dans sa violence désespérée qu'aucun espoir ne peut adoucir : « Quoi qu'il advienne, le monde auquel j'appartenais a vécu. Les Latins sont finis. » *Quoi qu'il advienne* ; cette fois, Gustave est explicite : il se désintéresse du conflit puisque l'enjeu ne le concerne plus ; quel que soit le gagnant, le monde latin, *son* monde, a vécu, la France sera *germanisée.* Quelques jours auparavant, nous l'avons vu creuser sa propre fosse dans la surexcitation : il n'avait pas tout à fait trouvé le moyen de mettre un terme à cette activité stupide ; cette fois, c'est gagné : tant que les structures de la nouvelle société apparaissent comme un produit français, on ne peut que les accepter, même en les abhorrant ; tout change quand on prétend y voir la main de l'étranger : le devoir du Latin est alors de refuser, *au nom de la France,* la germanisation de sa patrie, même s'il la tient pour inévitable. Et de s'engloutir, comme le vieillard de Mallarmé, dans un noble naufrage : « obstiné à n'ouvrir pas le poing ». Ce qui

ôte, chez Flaubert, un peu de grandeur à cette attitude, c'est qu'il n'a, en fait, plus qu'un désir : fuir. N'importe où, n'importe quand. Dans le temps, d'abord. Il retourne au passé. « Il m'est impossible de faire quoi que ce soit. Je passe mon temps à ranimer mon passé. » Procédé qui lui est habituel, dont il se sert efficacement et se servira de plus en plus – surtout après la ruine de Commanville – jusqu'à sa mort. Mais, comme nous venons de le voir, il s'est fermé toutes les portes qui lui permettraient d'accéder à une compréhension rétrospective de sa vie – comme intériorisation de l'extérieur et réextériorisation de l'intérieur – en se désolidarisant du Second Empire. Aussi ce « dévidage muet de souvenirs » est un refus de toute objectivation : une pensée introvertie, autistique sur les bords, s'arrache au présent, à l'avenir *et à la raison* en coulant à pic au fond de la mémoire. Le passé – bien que la régression vers l'enfance soit l'intention fondamentale – n'est pas nécessairement *le plus lointain* ; autrement dit, sa date importe moins que la *manière de l'approcher* : Gustave y cherche l'éternité, assise invariable de ce qui ne menace plus de devenir autre, c'est-à-dire *de l'Être,* comme refuge contre l'existence ; il se défend aussi contre toute tentation d'interpréter, de conclure ou de totaliser en demandant au souvenir de ressusciter *idiosyncrasique,* c'est-à-dire de ne réveiller de l'événement que la qualité pure et « indisable », l'immédiat tel qu'il est donné, unique donc absolu, à la sensibilité d'un matin ou d'un soir. L'anomalie *se sauve* en refusant toute comparaison ; Gustave *se sauve de l'avenir et du présent* en se réfugiant dans son anomalie vécue comme incomparable. Il l'a toujours fait, dira-t-on ; et la fausse mort de Pont-l'Évêque a transformé le jeune homme en pure mémoire et le vieillard survivant en pure contemplation de cette mémoire-là. Sans doute. Mais le regard rétrospectif a perdu son impassibilité : quand Gustave *se souvient,* à présent, il fuit l'angoisse dans l'attendrissement. La crise de 44, en tant qu'option névrotique, définissait une attitude esthétique et un art littéraire : l'impassible contemplation du passé indisable s'accompagnait d'un bouleversement radical de l'usage des mots qui tentait de mettre l'écriture à

même de rendre disable son objet, c'est-à-dire l'indisable passé. C'est que ce *retour à l'enfance* se donnait fondamentalement pour but *l'accès à l'Art.* En 70, la fuite vers le passé reste totalement improductive : il ne s'agit plus d'exploiter l'irréalité des images mnémoniques – ou leur semi-réalité – pour représenter dans l'œuvre un réel déréalisé. La semi-réalité des évocations n'a, pendant ce rude automne, d'autre fonction que de protéger du réel en suscitant autour de Gustave un environnement défensif qui offre plus de consistance que le pur imaginaire. Pour produire celui-ci, en effet, et pour le maintenir contre la tendance à l'effondrement qui fait partie de son essence, il fallait que Flaubert développât une agressivité sadique et sèche qui, pour se manifester chez cet agent passif, exigeait une vraie solitude, abritée par de vrais murs, l'inviolabilité de Croisset : mais Croisset *n'est plus* inviolable ; Gustave n'imagine plus ; il s'entoure d'un second système de défense : le rempart de la mémoire, cette contestation de la réalité par elle-même. Cette autodéfense où il s'absorbe, qui est conçue tout exprès pour l'absorber, nous fournit une preuve supplémentaire de son adaptation à la société impériale : c'était celle-ci qui garantissait à l'anachorète la sécurité de son asile et, conséquemment, le droit de libre jeu pour son imagination. Pourtant Flaubert envisage aussi d'échapper au monde germanisé par la séquestration. Il écrit, au même moment, dans une lettre à Caro : « Il faudra se confiner chez soi et ne plus rien voir. » On se croirait revenu dans les années 40, quand l'adolescent préférait un cachot dans la prison familiale à l'avenir bourgeois qu'on lui ménageait : comme si le destin individuel qu'il croyait alors avoir une fois pour toutes rejeté au prix d'un sacrifice humain, était revenu le guetter, inflexible, un quart de siècle plus tard, à travers la métamorphose catastrophique de *toute* la société. La seule différence, c'est que, vaincu pour de bon, il n'est plus en mesure d'exercer cette séquestration conquérante qui a produit la *Bovary, Salammbô* et la seconde *Éducation* ; réfugié dans un asile peu sûr, il n'y fera rien d'autre que se claquemurer dans sa « vie morte ».

Cette fuite dans le temps ne l'empêche d'ailleurs pas de rêver sans cesse à une fuite dans l'espace : « Notre lamentable pays, comme j'ai envie de le quitter définitivement ! Je voudrais vivre dans une région où l'on ne fût pas obligé d'entendre le tambour, de voter, de se battre, bien loin de toutes ces horreurs qui sont encore plus bêtes qu'atroces[22]. »

« Mon rêve est d'aller vivre ailleurs qu'en France dans un pays où l'on ne soit pas obligé d'être citoyen[23]... » À George Sand : « Oh ! si je pouvais m'enfuir dans un pays où l'on ne voie plus l'uniforme... où l'on ne soit pas obligé d'être citoyen ! Mais la terre n'est plus habitable pour les pauvres mandarins. » Le thème réapparaît à la fin de décembre : « Le seul espoir lointain que je garde est celui de quitter la France définitivement. » À moins que ce ne soit la France qui le quitte : il confie son doux espoir à Caro, après la capitulation de Paris : « La France est si bas, si déshonorée que je voudrais sa disparition complète. Mais j'espère que la guerre civile va nous tuer beaucoup de monde... Je m'abstiendrai de voter. Je ne porte plus ma Croix d'honneur, car le mot honneur n'est plus français et je me considère si bien comme n'en étant plus un, que je vais demander à Tourgueneff (dès que je pourrai lui écrire) ce qu'il faut faire pour devenir russe[24]. » Décision dont la folle violence, toute verbale, soulage un moment son dépit ; s'agit-il pour lui d'émigrer à Moscou ou sera-t-il sujet du tsar sans quitter la France ? Il ne le dit pas et, d'ailleurs, n'en sait rien : ce jour-là, c'est le ressentiment qui le domine et il s'agit moins de vivre, français ou non, à l'étranger que de devenir, en France ou non, étranger à la France. Il est encore plus net dans une lettre à Mathilde. Celle-ci, déclinant le redoutable honneur de sauver la face et de montrer par son courage que les Bonaparte, sous le Second Empire, conservaient les vertus qui leur avaient permis de fonder le Premier, s'était enfuie à Mons. Gustave lui écrit, le 3 mai 71 : « Après l'invasion de la Prusse, j'ai tiré le drap mortuaire sur la face de la France. Qu'elle roule désormais dans la boue et le sang ! peu importe, elle est finie. » Texte fort clair mais que la personne de la destinataire rend assez ambigu : pour la princesse, cousine de

Louis-Napoléon, si la France est coupable c'est, au premier chef, d'avoir trahi son Empereur et chassé la famille impériale ; et Flaubert le lui dit parce qu'elle souhaite l'entendre dire. Mais ne reproche-t-il pas *aussi* à sa patrie de s'être donnée, dans les affres d'une peur abjecte, « aux jolis cocos » qui l'ont gouvernée vingt ans et conduite à un désastre militaire ? Cela, il ne l'a caché ni à Feydeau, ni à Maxime ni à Caro. S'il n'en souffle mot à Mathilde, c'est que la chose est *indisable* à une Bonaparte. Comment savoir s'il veut la flatter ou l'épargner, poussé par la tendre amitié qu'il lui porte ? De ces deux motifs de haine, en conséquence, comment déterminer celui que Gustave accentue en secret ? Pour moi, la réponse est claire : il tient que les deux crimes, loin de s'opposer et de s'affaiblir l'un l'autre, ne peuvent que se renforcer. Il les déteste, bien sûr, les « jolis cocos » qui, par leurs bévues, ont hâté la fin du *Monde latin* et cela ne se peut faire sans qu'il déteste aussi la société française qui les a produits et pris pour maîtres. Mais, du même coup, il la hait pour cette démocratisation accélérée et cette germanisation qui l'ont prise comme une fièvre maligne et poussée d'abord à renverser l'Empereur. C'est le fin mot de l'histoire : car l'Empereur est à la fois le soldat de la *latinité,* son gardien et son fossoyeur. Il est donc coupable de s'être mis, par une impardonnable étourderie, dans le cas *de se faire détrôner.* Mais cela n'excuse pas les Français d'avoir, en brisant son trône, renié, du même coup, leurs ancêtres et la culture gréco-romaine. Le peuple est plus coupable que son tyran : il a choisi celui-ci inopportunément et pour de mauvaises raisons ; pour des raisons plus condamnables encore, avec une frénésie plus intempestive, il a rompu le contrat qui les liait et jeté bas le dictateur au moment qu'il fallait à tout prix le garder.

Garder Napoléon III ? Après la capitulation de Sedan ? Oui : il le fallait. Sur ce point Gustave est formel. Il a donné son opinion dans deux lettres, séparées par un seul mois, toutes deux écrites à George Sand. Les phrases sont à première vue identiques, à quelques différences près, qu'on serait tenté de négliger. C'est pourtant ce « différentiel » minime qui permettra d'en élucider la signification

profonde. Le premier texte est spontané, la syntaxe en est simple et directe : « Si on eût été plus savant, on n'aurait pas cru... qu'il suffît du mot “République” pour vaincre un million d'hommes bien disciplinés. On aurait laissé Badinguet sur le trône *exprès* pour faire la paix, quitte à le mettre au bagne ensuite[25]. » L'Empire a conduit à la défaite que doit nécessairement sanctionner une paix humiliante et désastreuse : à ceux-là d'en porter la honte qui ont déjà la responsabilité d'avoir déclaré la guerre. Le nouveau régime n'est pas grand-chose de plus qu'un mot : puisque l'enthousiasme républicain est impuissant en face de l'armée prussienne, il ne faut pas que la République s'avilisse dès sa naissance en acceptant de l'Empire cet héritage : une faillite frauduleuse – et en signant le traité de paix à la place de l'Empereur. Donc gardons Badinguet quelque temps encore sur le trône, quitte à l'envoyer au bagne par la suite. Il s'agit de bien peu de chose, en somme : on aurait accordé au régime impérial un sursis de quelques mois. La seule ambiguïté du texte concerne la République. Sens apparent : la République, pourquoi pas ? Et pourquoi le système républicain, dans son austère positivisme, ne fournirait-il pas *à la longue* une meilleure armée que cette dictature « factice » et menteuse ? La critique de Flaubert porterait donc uniquement sur le verbalisme – d'ailleurs une séquelle de l'Empire – qui a fait prendre le mot pour la chose : au 4 septembre, la République était *déclarée,* elle n'était pas *faite,* il n'y avait pas *d'ordre républicain* mais tout simplement un chaos dont la cause était la décomposition du régime précédent. Suffisait-il de *dire le mot* pour produire *ex nihilo* une société nouvelle avec des institutions rodées, une force de frappe exercée ? George Sand, républicaine, pouvait donc lire : il fallait donner ses chances à la République en ne la proclamant pas avant la paix. Mais est-ce bien la seule signification possible ? Si les Républicains se paient de mots, ce n'est pas un hasard ; ni que la République soit « encore plus bête » que l'Empire : le 4 mars 71 sort du 4 septembre 70 par voie de conséquence logique, Flaubert n'a cessé de le croasser. Puisque le suffrage universel, sous son égalitarisme démagogique, n'est au fond que le choix résolu

de la bêtise, puisque, par la remise du pouvoir aux mains d'une foule stupide, il conduit nécessairement à l'extermination systématique des têtes pensantes et de tous les méritants, à l'abolition de toutes les hiérarchies fondées sur la valeur, bref *au règne de la bête,* des « chiens enragés » ; puisque la Commune est la vérité – *prévisible* – de la République comme l'insurrection de Juin était celle de la folle Révolution de Février, le 4-Septembre est un jour néfaste, à marquer d'un caillou noir. Mieux conseillés, les Parisiens eussent gardé Badinguet pour faire la paix : cela signifie qu'il seraient *restés chez eux,* et le 4-Septembre serait un jour comme les autres ; le mot de République n'y aurait pas été prononcé. Et, dans le moment même que Flaubert écrit à Sand, les Français vivraient encore sous l'Empire. Pour combien de temps ? Jusqu'à la signature du traité de paix, c'est sûr. Et *après* ? Comment imaginer qu'ils acceptent la honte sans se révolter ? Non seulement contre le dictateur mais contre les conditions inacceptables que les Prussiens ont imposées. S'ils se révoltent *en effet,* les Prussiens feront le siège de Paris, la République improvisée tentera de se battre et sera vaincue quoi qu'elle fasse ; d'où la Commune : si le 4-Septembre a lieu en mai et le 18-Mars en octobre, qu'a-t-on gagné ? Et s'ils ne se révoltent pas, s'ils mandatent tacitement l'Empereur pour se soumettre en leur nom au *diktat* de Bismarck, si ces chiens – couchants plutôt qu'enragés – réclament la paix *à tout prix,* où trouveront-ils la force, plus tard, Badinguet revenu aux Tuileries, de l'en chasser ? Est-ce là ce que Flaubert *veut dire* ? Pour en décider, lisons le second texte et rapprochons-le du premier : « Si l'on eût été plus éclairé... nous n'aurions subi ni Gambetta ni la Prusse ni la Commune... Ah ! qu'il eût été plus pratique de garder Badinguet afin de l'envoyer au bagne une fois la paix faite[26]. » *Quitte à, afin de* : la nuance est mince, dira-t-on. C'est elle, pourtant, qui permettra de faire passer le coupable aux aveux. On aura remarqué que la seconde expression de l'idée, c'est-à-dire la forme qu'elle se donne, alourdie, tourmentée éveille le soupçon que la pensée de Gustave, ici, se dérobe au moins autant qu'elle se découvre. C'est le temps de la prudence, l'ère du soupçon a

commencé : du moins Gustave en est-il convaincu. D'où cette phrase étrange, toute de précaution : on garde Badinguet *pour* le mettre au bagne. Est-ce donc *en tant qu'empereur* qu'il deviendra bagnard, un boulet au pied, dans son plus bel uniforme ? Et si l'on tient vraiment à l'envoyer défricher la terre sous le soleil de Cayenne, le moyen le plus simple et le plus efficace n'est-il pas de le renverser ? D'après la construction de la phrase, non : le meilleur moyen, l'unique, pour le changer en forçat, c'est de prolonger son règne. On objectera sans doute que Louis-Napoléon était aux mains des Prussiens donc en sécurité. Désavoué par le nouveau gouvernement, Bismarck le tient pour un simple citoyen privé et n'a point de raison pour le rendre ; il le rendra par contre, comme Empereur, c'est-à-dire si Badinguet signe au nom des Français et si ceux-ci font honneur à sa signature en le maintenant au pouvoir ; dès lors, on tient le criminel : il sera prisonnier aux Tuileries comme le fut Louis XVI entre sa fuite à Varennes et le 10 août 92. N'est-ce donc point vrai que, si l'on veut le faire passer en justice, il faut commencer par le récupérer et que cela ne se peut faire qu'en lui conservant provisoirement son titre ? La réponse est simple : si Bismarck, ayant signé avec Napoléon, le tenait *en tant que souverain* pour partie contractante, il ne tolérerait pas que les Français le renversent : ce serait désavouer leur signature ; le roi de Prusse ne traitera qu'avec un interlocuteur valable : si c'est le chef d'un gouvernement élu, rien de mieux pourvu qu'il soit *représentatif ;* si c'est l'Empereur, défraîchi, affaibli par ses défaites mais accepté sans trop de murmures par le pays, les Allemands s'arrangeront pour consolider son pouvoir et, puisque les Français ne l'ont pas fait tomber du trône, les occupants feront en sorte qu'il y reste. Certes, dans cet étrange *énoncé,* la signification que Gustave *veut* communiquer implique que la locution prépositionnelle « afin de » porte sur l'ensemble des propositions qui la suivent ; aussi faudrait-il lire : « afin de l'envoyer-au-bagne-une-fois-la-paix-faite (sous-entendu : par lui) ». Mais, outre que cette tournure frise l'incorrection – ce qui arrive souvent quand Flaubert tente à la fois de dire et de dissimuler –, la locution, pourvue de deux fonctions

différentes et presque opposées (garder Badinguet *afin* de le châtier – afin qu'il prenne la responsabilité de signer le traité de paix) est surdéterminée ; cette pléthore de significations a pour effet de brouiller la phrase, les yeux du lecteur papillotent. Tout vient de ce que Gustave prend des *précautions oratoires* : quoi qu'on pense sur Napoléon III, il est indispensable d'affirmer *d'abord* et dans l'absolu que c'est un criminel passible des travaux forcés. Et cette indignation affichée fait oublier que Gustave aime mieux voir Badinguet en assassin couronné qu'en empereur déchu. De ce point de vue, quel contraste avec la lettre précédente ! Gustave y mettait les points sur les *i* : on gardait Napoléon au pouvoir pour qu'il endosse les responsabilités du traité de paix, *quitte à* l'envoyer au bagne. *Quitte à,* locution prépositionnelle. Signifie « au risque de ». La pluie menace mais il faut que j'aille rendre visite à Pierre, *quitte à* me faire tremper jusqu'aux os. Dans cette phrase l'éventualité de la pluie n'est pas écartée ; celle-ci fait partie des facteurs qui déterminent, ce jour-là, l'indice d'adversité du champ pratique ; cependant le sujet déclare qu'il passe outre, soit qu'il juge que, malgré les nuages, l'orage a peu de chances d'éclater ici ou maintenant, soit que le mobile qui me pousse à rencontrer Pierre ait plus de force que la crainte des intempéries. De toute manière, on prend ses responsabilités : le *quitte à* définit assez bien la politique du « risque calculé ». À la lumière du second énoncé et de cet *afin de* surprenant, nous découvrons tout à coup que le premier est moins simple qu'il n'y paraissait. Comment peut-il se faire que Gustave – qui, à la différence de certains de ses contemporains, connaît parfaitement le sens des mots et, disciple de Boileau, veut en user *sans méprise* – présente à George Sand, républicaine convaincue, l'éventuel châtiment de l'Empereur – dans le cas où on l'aurait gardé – comme un *risque à courir* ? On dirait que trois significations ont télescopé. La première : « Nous ne prenons d'autre risque que celui de l'envoyer au bagne *après* ; bref, que de prolonger un peu son règne. » C'est la signification exotérique. Mais elle n'est pas clairement exprimée. De fait, un deuxième sens, inséparable du premier, *autre* pourtant, tente de se *composer* sous le regard du

lecteur, n'y parvient jamais tout à fait en raison de l'indétermination de l'énoncé mais, par cette même raison, demeure comme une sollicitation perpétuelle sans jamais tout à fait se décomposer. Il faudrait, je pense, l'expliciter ainsi : « Nous aurions dû garder Badinguet sur le trône pour faire la paix, *quitte à* lui faire payer ce prolongement immérité de pouvoir par une sanction *plus sévère.* Le 4-Septembre n'a fait que condamner la famille impériale à l'exil ; si nous ne l'avions pas déposé, nous l'aurions condamné plus tard au bagne. » Le *quitte à* porterait alors non sur le prolongement mais sur la sentence elle-même : le risque calculé serait celui d'être exagérément sévère ; Flaubert le prend sur lui : les travaux forcés, pour un prince, c'est peut-être injuste et cruel – après tout, Gustave, depuis l'adolescence, n'a-t-il pas cent fois répété : ne jugez pas ! – mais tant pis : mieux vaut une injustice particulière que le déshonneur d'une nation. Impossible que cette signification ne brouille pas la précédente ; impossible qu'elle soit réalisable autrement : d'abord elle ne s'adapte pas à la personnalité de la correspondante ; or nous savons que le principal souci de Gustave épistolier, c'est de faire varier l'éclairage d'une même opinion selon les partis pris qu'il prête aux destinataires de ses lettres. Il n'est pas croyable, en effet, que George Sand ne soit pas exaspérée par l'étrange mansuétude que cette « lecture » du texte révèle en filigrane : l'exil suffisait bien ; le bagne, c'est trop mais la raison d'État commande. Mais, en outre, la seconde lettre et son *afin de* – précaution sans doute un peu forcée mais *dans la ligne* du premier énoncé – montre un *quoique* métamorphosé en *parce que.* Le bagne, risque calculé, injustice acceptée par raison d'État, se transforme en *fin absolue,* c'est-à-dire en suprême justice. Il faut tout faire pour punir Badinguet, *même prendre le risque* qu'il reste sur le trône. Impossible que cette intention ne structure implicitement le premier exposé : le coefficient d'adversité, force négative et frein de la praxis, ne peut – à trente jours de distance, toutes choses égales d'ailleurs (même scripteur, même lectrice, pour l'un comme pour l'autre situation pratiquement inchangée) – se poser en impératif catégorique, fin *positive* et suprême de l'action, que si sa négation a

contenu dès le départ une positivité secrète, une affirmation implicite. Quelle est cette affirmation, qui sera, bien évidemment, la troisième signification, le sens ésotérique que Flaubert, à son habitude, transmet comme une maladie infectieuse, pour contaminer le lecteur sans que celui-ci s'en doute ? À regarder les deux textes de près, et nous rappelant que, pour Gustave, la forme est l'expression indirecte de l'idée, il vient tout de suite à l'esprit que, si la pensée se prétend la même alors que sa forme a changé, il faut – écartant les variations, qui d'un texte à l'autre « expriment indirectement » les modifications périphériques de l'intention – chercher au contraire l'*invariant.* On s'aperçoit alors que celui-ci n'est autre que cet impératif inviolable et déjà violé : « Il fallait garder Badinguet. » Impératif hypothétique dans la première lettre (sous-entendu : si nous voulions la paix la moins honteuse), catégorique dans la seconde (la *sanction* devenant le seul rapport humain entre l'Empereur et ses anciens sujets). Mais précisément, par cet entêtement secret qui le fait subsister, inerte revendication, quelles que soient les justifications fournies, cet impératif *passé, dépassé* (il n'est déjà plus temps d'y obéir) et d'une autre manière *indépassable* (rien ne peut empêcher que les Français du 4-Septembre *auraient dû* s'y soumettre et que l'avenir, quel qu'il soit, portera la marque de leur désobéissance) révèle son caractère d'exigence inconditionnelle mais impossible à satisfaire aujourd'hui par la faute des autres et de ce qu'ils ont fait hier, ce qui ouvre un cycle illimité de récriminations. Bref, la troisième signification – celle qui soutient les deux autres, les nourrit de son *pathos* et se laisse apercevoir au delà de leur position, on pourrait l'exprimer en ces termes : « Après Sedan, *la seule chose à ne pas faire* était de renverser l'Empire ; on l'a fait et nous entrons dans *le noir.* » Les oppositions – qu'elles soient de droite ou de gauche, pourvu qu'elles restent respectueuses – se placent volontiers dans l'instant où le gouvernement *n'a plus une faute à commettre.* Cassandre, elle, vit toujours dans l'instant du non-retour, *après* celui où les opposants ont marqué les limites à ne pas franchir, quand ces limites ont été franchies, quand la dernière faute à ne pas

commettre a été commise : à partir de là, elle raconte l'avenir en tant que produit fatal de l'irréparable passé : les prophéties naissent de la récrimination.

La signification fondamentale, donc, c'est que Flaubert regrette l'Empire et qu'il en veut aux Français de l'avoir renversé. Devant George Sand, il dévoile un peu sa rage : ni vu ni connu, le temps d'égratigner la bonne dame dont l'humanitarisme l'exaspère : « Ah ! vous avez des principes ! ah ! vous croyez à la bonté des hommes, à la justice, à la civilisation : eh bien, voyez les conséquences de ce verbalisme. Le vrai savoir est sceptique et pessimiste : il ne cherche pas le Bien – qui n'est point – mais le *moindre mal.* Le moindre mal, c'était l'Empire ! » Et puis, tout aussitôt, il se referme : l'essentiel est qu'elle ait compris sans qu'on puisse rien retenir contre lui. Sans doute, si elle se prenait au jeu et le mettait au pied du mur, il ne serait pas en peine de *rationaliser* ce regret passionnel et désolé : déjà fortement libéralisé avant la déclaration de guerre, le régime impérial, après Sedan, ne risquait certes pas de devenir autoritaire ; il aurait eu besoin, au contraire, de faire preuve d'une grande sagesse politique pour retrouver le crédit perdu. Mais Gustave croirait à peine à ses propres arguments. La vérité, c'est qu'il a l'avenir – c'est-à-dire la République égalitaire et militariste – en horreur et qu'il regrette le passé *en soi* – c'est-à-dire la société impériale. Quelque chose advient qu'il abomine ; quelque chose disparaît qu'il aimait. La rationalisation de son angoisse et de ses regrets – « l'Empire resterait libéral, le processus est irréversible » –, il faut, pour en comprendre le vrai sens – qui est irrationnel –, la renverser et l'exprimer en ces termes : « dans la France libérale et positiviste, produit de la défaite, l'Empire, conservé, représenterait le minimum de folie dont j'ai besoin pour vivre ». La dictature de Napoléon III, c'était le *moindre mal,* certes ; mais le moindre mal, pour un chevalier du Néant, c'est, en vérité, la *meilleure* solution : un ordre social qui le comble et dont il a le droit de médire. Telle aura été la Cour impériale pour Flaubert, cet homme de ressentiment dont rien ne peut compenser la frustration originelle[27] : elle l'a *comblé* d'une certaine manière mais il gardait en même temps le pouvoir

d'ignorer cette symbiose, de s'élever au-dessus d'elle et de dénoncer l'*humus* dont il tirait sa subsistance. Si Baudelaire, plus radical, tient pour des « fleurs du mal » ses poèmes et, du coup, son Ego poétique, Flaubert, aux compromissions plus sournoises, a mérité le nom de « fleur du moindre mal ». Son malheur, dans les années terribles, c'est de ne pouvoir reconnaître qu'il regrette amèrement le régime aboli sans proclamer du coup qu'il s'en est fait le complice. Telle est l'origine de ses vomissements-refus : loin que ses concitoyens lui *donnent,* comme il le prétend, la nausée (toujours cette maudite coutume, propre à l'agent passif, de rejeter sur l'Autre la responsabilité de ses propres déterminations), c'est lui, somatisant ses refus faute de pouvoir les déclarer, qui se détermine à vomir la France républicaine, c'est-à-dire à l'abolir imaginairement par des troubles du corps réels mais intentionnellement symboliques. La République lui a donné le cancer, dont les symptômes sont, à ses yeux, ce mal de mer qui le torture : elle le tue (cancer de l'estomac), il la tue (noyée par ses vomissements). À la fin de cette tragédie tout le monde meurt, c'est l'équilibre tragique par réciproque anéantissement des parties. Mieux vaut l'Apocalypse que la fossilisation. Bref, rien n'y fait, rien n'y peut faire : par sa névrose oraculaire, Gustave a déterminé par avance son milieu naturel ; ce survivant de 44 a défini à Pont-l'Évêque le régime *optimum* qui assurerait la reproduction de sa survie ; prophétisant le Second Empire, il s'est *dépassé* vers l'établissement et l'épanouissement de la société impériale mais, du coup, il s'est interdit de lui survivre *vivant.*

Non, cet homme-là n'est pas un patriote. Pas même un nationaliste. Il a crié toute sa vie sa haine de la France et il n'a point menti ; de fait, aux jours d'épreuve, il n'a qu'une hâte : la fuir, en tout cas se désolidariser d'elle ; elle est morte, j'ai tiré le linceul sur sa face, écrit-il à une princesse impériale en exil. N'est-ce pas déclarer : périssent tous les Français plutôt que l'Empire ? Par cette raison, la Commune ne lui déplaît pas tant qu'on pourrait croire : ce sont les Parisiens qui ont « fait » le 4-Septembre ; qu'ils en soient punis tous par

le 18 mars 71, que la Capitale deux fois régicide flambe jusqu'à l'os, jusqu'au dernier homme.

Il n'a, c'est évident, aucune sympathie pour les Communards, « ces chiens enragés », mais il proteste qu'il ne les hait point. Et la Commune ne lui fait pas peur. Il l'avait d'ailleurs prévue : dès le mois d'octobre 70, ce provincial marque clairement l'opposition de la province à la Capitale et la menace qu'elle constitue pour l'unité nationale : « La reddition de Metz va démoraliser toute la province, j'en ai peur, mais enrager Paris. De là, dissension. Nous sommes dans un bel état. » Le 18 décembre 70, il note que « Achille Flaubert a eu (et a encore) de grands ennuis au Conseil municipal qui a délibéré au milieu des coups de fusil tirés par les ouvriers », montrant qu'il est conscient, derrière l'opposition des ruraux et des Parisiens, d'un conflit plus profond, classe contre classe. Il comprend, sans aucun doute, l'une des raisons de cette tension nouvelle puisqu'il note la misère des réfugiés, affluant à Rouen par dizaines de milliers, à demi morts de froid et de faim. Du coup, le voilà qui prophétise : après la capitulation, la guerre civile. Et le 1er février 71, à l'annonce de la capitulation de Paris : « J'espère que la guerre civile va nous tuer beaucoup de monde. » À cette date, comme on sait, elle n'a pas encore éclaté : n'importe, il est si sûr de l'avenir qu'il n'a pas même besoin de le prédire ; il y est installé déjà. Sa seule incertitude : le nombre des morts. Il a donc saisi plusieurs des contradictions qui vont susciter la Commune : l'opposition Province-Paris qui cache celles, plus profondes, des ruraux et des urbains, des rentes et du profit ; le pacifisme des conservateurs – manifeste de Bordeaux – exaspérant la volonté populaire de continuer la guerre (et, bien sûr, exaspéré par elle) ; la lutte des classes intensifiée par la défaite et la misère. Cette clairvoyance est partagée par beaucoup de ses contemporains mais, chez Gustave – pour qui *le pire est toujours sûr* – elle prend tous les caractères d'une révélation : ce qui passerait aux yeux d'un autre pour une forte probabilité, il le ressent comme une croyance sacrée dont le fondement n'est pas raisonné mais repose au contraire sur le dogme fondamental de sa

religion noire. L'insurrection parisienne, *escomptée,* ne provoque chez lui que l'amère satisfaction de celui qui « vous l'avait bien dit ». En fait, la Commune lui paraît la conséquence « mathématique » du 4-Septembre : du moment qu'on a proclamé la République et qu'on revient au suffrage universel, c'est-à-dire au règne, imbécile, du nombre, de la multitude, la conclusion inévitable, c'est que la plèbe prend le pouvoir en désordre et réclame la « Sociale », c'est-à-dire non pas le *droit* de voter pour chacun de ses membres – elle l'a déjà – mais la dictature de la majorité, c'est-à-dire des basses classes, le partage des biens, l'oppression de la *qualité* par la *quantité.* C'est ce qu'il fallait prévoir *au début de septembre,* pense-t-il avec un mépris calme qui vise les Messieurs qui ont fait la République beaucoup plus que les ouvriers qui, pense-t-il, sont en train de la détruire : « Tout ce qui se passe depuis l'armistice n'est rien. Le pire a été les premiers temps de l'occupation. » Et le 27 avril 71 – en pleine guerre civile : « Contrairement à l'avis général, je ne trouve rien de pire que l'invasion prusienne. L'anéantissement complet de Paris par la Commune me ferait moins de peine que l'incendie d'un seul village par ces Messieurs “qui sont charmants.” » Il écrira à Feydeau : « Je n'ai aucune haine contre les communeux pour la raison que je ne hais pas les chiens enragés. Mais, ce qui me reste sur le cœur, c'est l'invasion des docteurs ès lettres cassant des glaces à coup de pistolet et volant des pendules : voilà du neuf en histoire ! » Il se résigne si vite à la destruction de Paris qu'on en vient à se demander s'il ne la souhaite pas. De fait, le désastre sera de toute manière localisé. Il n'a pas cru un instant à la victoire de la Sociale. Et cela pour une excellente raison : les troupes de Bismarck ne la permettront pas. Il se moque des gens qui disent autour de lui : « Heureusement les Allemands sont ici.. » Mais il ne fait rien d'autre lorsqu'il écrit : « J'admets que la (Commune) batte les troupes de Versailles et renverse le gouvernement. Les Prussiens entreront à Paris et l'ordre régnera à Varsovie ! » Quel acharnement chez ce pyromane : il y tient, à l'incendie de la Capitale : ou les Communards, sur le point d'être vaincus, vont y mettre le feu pour entraîner

toute la population dans la mort ; ou bien ils sont vainqueurs et ce sont les Prussiens qui transforment la ville en amas de décombres. De toute manière, la province est et restera tranquille. On en sera quitte pour faire de Versailles la nouvelle capitale. Il prétendait, pourtant, admirer l'héroïsme des Parisiens, pendant le Siège. Et c'était vrai, j'imagine. *À la condition qu'ils en meurent tous.* Sa rage, quand il apprend la capitulation, est significative : « Je suis fâché, ne craint-il pas d'écrire, que Paris n'ait pas brûlé jusqu'à la dernière maison pour qu'il n'y ait plus qu'une grande place noire. » Rien d'étonnant : ce bourgeois, ce rentier partage les sentiments des Versaillais. On ne l'aime plus, depuis 48, cette ville d'émeutes et de révolutions. Mais, chez Flaubert, outre la *Schadenfreude* néronienne qui lui permet de goûter en Artiste – et dans l'imaginaire – l'abolution systématique *par des hommes* d'une ville, œuvre humaine, et de sa population, il y a une rancune tenace et recuite contre la Capitale. Il a déjà – dans la période prénévrotique de sa jeunesse – appelé Attila et ses Huns pour leur livrer Rouen et Paris simultanément. Il s'y ravageait alors d'ennui, d'humiliations ; bien que son père lui servît une bonne pension, il se tenait pour un étudiant pauvre et enviait férocement les plaisirs des jeunes riches de la Rive droite. C'est à Paris qu'il a poussé la haine de ses études, l'horreur du Code, l'angoisse devant le destin que le père lui préparait *jusqu'à la névrose.* Car, si la crise, en fait, s'est produite en Normandie, c'est qu'il venait d'y fuir Paris et qu'il ne voulait plus retourner à son bagne parisien. Par la suite, célèbre, guéri de sa « maladie nerveuse », il passe, chaque année, plusieurs mois dans la Capitale : mais il ne l'aime pas plus qu'aux temps de sa sinistre bohème. Ce qu'il lui reproche, en vérité c'est que lui, Gustave, ne soit pas assez riche pour y mener grand train en y demeurant toute l'année. Non qu'il souhaite y résider : la vie parisienne épuise ce grand homme de province ; il voudrait pouvoir le faire au cas où il le souhaiterait.

N'importe : il n'est pas tendre pour les insurgés. Que leur reproche-t-il, en somme ? Trois choses. D'abord *ce sont des Parisiens.* Ensuite : « Ces misérables-là

déplacent la haine ! On ne pense plus aux Prussiens. Encore un peu et on va les aimer ! Aucune honte ne nous manquera. » Pour les Prussiens la haine, pour la plèbe le mépris : voilà l'ordre, à l'en croire. Mais si « nos frères » se soulèvent, on haïra moins l'étranger vainqueur : Gustave refuse de détester la Commune pour ne rien ôter à la détestation qu'il voue à la Prusse. L'autre grief qu'il nourrit contre eux, c'est que, battus par les Versaillais, la peur qu'ils ont suscitée chez les bourgeois ne fasse triompher « une forte réaction cléricale et monarchique ». Il écrit à George Sand : « Nous sommes ballottés entre la société de Saint-Vincent-de-Paul et l'Internationale. Mais cette dernière a fait trop de bêtises pour avoir la vie si longue... Si elle est vaincue, la réaction sera furieuse et toute liberté étranglée[28]. »

La contradiction qui le déchire, c'est que, dans le désastre où l'Empire s'abîme, il voit la conséquence nécessaire de la politique impériale. Si, du moins, il pouvait supposer que la Société où il s'est complu eût pu conjurer les périls par une *autre* politique. Mais non, il est lucide. On ne peut dissocier la politique de Napoléon III des structures sociales du Second Empire : « Nous payons le long mensonge où nous avons vécu car tout était faux : fausse armée, fausse politique, fausse littérature, faux crédit et même fausses courtisanes. » Un peu plus tard ce Latin écrira : « (La défaite est venue) de notre enseignement supérieur (c'est-à-dire de ses imperfections, de son aspect trop « humaniste », trop « latin »), le 4-Septembre de notre enseignement secondaire (ceux qui ont proclamé la République étaient des bacheliers), la Commune est née de l'enseignement primaire. » Trois griefs, en somme, contre l'Éducation nationale : il y a *trop* de bacheliers, *trop* d'écoliers dans les écoles communales ; instruire le peuple, c'est multiplier le nombre des ratés et des aigris, donner aux masses de mauvais bergers qui mésuseront d'un savoir mal acquis, mal digéré. Mais si le remède, dans l'un et l'autre cas, est aisément concevable (il suffit d'établir, dès l'école maternelle, une sélection rigoureuse qui tienne compte à la fois des talents et des biens), il n'en va pas de même pour l'enseignement supérieur qui exige une

véritable réforme : « Notre ennemi, dit Gustave, a pour lui la science... » Si les Français sont battus, c'est donc que, sous Napoléon III, l'Instruction publique a négligé les disciplines exactes et fait la part du lion aux humanités. Moins de latin, moins de grec et plus de mathématiques : voilà le seul moyen de prendre notre revanche ou tout simplement de nous relever[29]. Cela est fort bon mais cet enseignement « humaniste » qui, aux yeux de Gustave, n'est qu'une expression particulière du « long mensonge » où ses contemporains ont vécu, n'est-ce pas précisément celui qu'il s'est donné ? N'a-t-il pas tenté de lire dans leur langue Théocrite, Virgile, Shakespeare, de vivre dans la familiarité de Montaigne ou de Rabelais, de les hanter, de les installer en lui afin que leurs Idées les plus belles et les plus profondes deviennent, à quatre siècles de distance, des schèmes directeurs pour son imagination et sa sensibilité ? Et n'est-ce pas, justement, ce que les bourgeois éclairés veulent faire entendre, à l'époque, quand ils disent qu'ils ont « fait leurs humanités » ? Si ce sont là des mensonges, alors Flaubert est tout entier *menti,* car il n'est fait que d'eux et, condamnant l'instruction publique, c'est lui-même qu'il condamne dans son *irréalité objective.* Pour être vrai, il faut remarquer que l'éducation de Flaubert, commencée dans les dernières années de la Restauration, poursuivie sous Louis-Philippe, venait de s'achever par un « retour aux sources », à l'Égypte en ruines, à l'antiquité grecque et romaine quand Louis-Napoléon s'empara du pouvoir. Non que, par la suite, Gustave n'ait rien acquis ; en gros sa culture est faite, voilà tout : il s'est constitué un système de références valable pour toutes les circonstances de sa vie sur la base de quelques options fondamentales. Nous avons vu, au contraire, que l'intérêt du public pour les sciences a suivi la chute de la Seconde République et, d'ailleurs, en est une conséquence – en même temps qu'il reflète les impératifs nouveaux de l'industrialisation. N'importe ; Gustave ne prétend point être lui-même un produit du Second Empire ; il considère que le tort de la société impériale a été de prolonger au-delà des limites prescrites par l'évolution des connaissances l'enseignement que dispensait la défunte monarchie et qu'il a lui-

même reçu au collège avant de se « cultiver » selon les schèmes admis vers 1830 ; cet enseignement demeurait à la rigueur valable dans la première moitié du XIX^e^ siècle malgré les admonitions des saint-simoniens et des positivistes ; les progrès scientifiques et techniques l'ont parfaitement déclassé dès le début de la seconde moitié. Le malheur est que ces progrès – du moins c'est ainsi qu'il se représente les choses – ont eu lieu *chez nos voisins.* La contestation de l'humanisme par la science n'a pas eu lieu *chez nous* : le mérite et la faute sont à cette dictature militaire qui ne peut se fonder que sur la force et, idéologiquement, par le mensonge, c'est-à-dire par le refus de se voir comme elle est. Ce Latin qui survit à la monarchie de Juillet tient qu'il eût été perdu si la Seconde République se fût *installée* pour longtemps et qu'elle eût remanié l'enseignement général pour y donner aux connaissances exactes la part qui leur revient. Si la survie individuelle de Flaubert – à sa crise de 44, à la crise de 48 – ne s'est pas réduite à la simple persistance inerte d'un fossile, c'est que le coup du 2-Décembre est un coup d'arrêt au développement réel du pays. L'Empire, au prix d'un aveuglement qu'il paye en 70, s'est donné explicitement pour le conservateur d'une culture périmée qui prend sa source dans le monde antique et dans la féodalité. Bref, jusqu'à Sedan, Gustave a joui – assez consciemment – d'un *sursis* parce que la dictature était un *moratoire* : si, par-delà le fait subjectif et nu de sa morte-survie au jeune héros de *Novembre*, il a puisé dans son environnement assez de substance et de sang pour se survivre *vif,* c'est que la société qui l'entoure est elle-même une survie. Entre le maintien austère, abstrait des valeurs humanistes par un ennemi de l'humanité et l'affirmation collective – par des institutions et des conduites – de ces mêmes valeurs par un Antéchrist, Gustave tient qu'il y a réciprocité de reflets. Cela n'est qu'à demi vrai. Il est vrai que la France s'équipe plus lentement que l'Angleterre ou la Prusse : mais la faute n'en est pas entièrement à Napoléon III. Derrière la *façade impériale,* hiérarchie militaire que Gustave contemplera, fasciné, pendant près de vingt ans, il existe une société *vraie* qui met en place ses structures économiques et sociales et qui apparaîtra, à peine la façade écroulée,

bourgeoise et moderne, prête à passer à la seconde révolution industrielle. Flaubert et Badinguet sont unis par un même mensonge mais leurs intérêts diffèrent : celui-ci est payé grassement par les bourgeois pour leur servir de couverture et pratiquer en leur nom, mais sans jamais se référer à eux, une politique inoffensive mais bruyante de fastes et de prestige qui détourne l'attention des masses ; même sans la capitulation de Sedan, la bourgeoisie aurait fini par le déposer : sûre d'elle-même, elle trouve qu'il coûte trop cher. Celui-là demande tout simplement à cette hiérarchie militaire – c'est-à-dire féodale – de lui représenter la *relation d'hommage* et de lui faire oublier l'existence du Bourgeois. Il n'en demeure pas moins, quelle que soit la vérité, que leurs destinées sont liées comme, du reste, leurs essences – c'est-à-dire l'*être* qu'ils se sont donné. Pour Flaubert, Louis-Napoléon aura été *l'homme du Destin,* celui qui forgeait une France où le solitaire de Croisset pût trouver une place d'honneur, bref, *Gustave au pouvoir.* Mais Gustave au pouvoir, cela signifie – il vient de l'apprendre – un retard qui s'accroît chaque année et, au bout du chemin, la culbute. D'où son désarroi : comment l'accepter, cette cabriole finale qui résume et totalise une société par son abolition ? Comment l'assumer surtout et reconnaître qu'on l'a préparée ? Mais comment la *refuser* quand on a, pour soi-même, choisi l'échec comme résultat inévitable de grandes exigences, condamnation des hommes, refus de la vie, honneur trouvé dans l'abjection ? Comment la refuser quand on a tenu le dictateur pour un ange exterminateur qui, masqué par une barbiche, venait accomplir ce qu'on souhaitait depuis l'enfance, la destruction du genre humain ? Après tout, Gustave appelait à grands cris Attila et ses Huns, dans sa jeunesse ; il les conviait à détruire Paris et Rouen. Eh bien, ils sont venus, coiffés de casques à pointe, mieux vaut tard que jamais, et ils se sont mis sérieusement à l'ouvrage. Qui donc les a invités, sinon Badinguet lui-même – et le bon peuple de France, abruti comme il se doit par la propagande impériale au point de réclamer d'enthousiasme sa propre extermination ? Mais, derechef, comment consentir au massacre s'il aboutit

finalement à l'élimination des Latins ? En ce cas, les plus imbéciles seraient les lettrés, les mandarins, Flaubert en tête, car, en avance sur la populace, ils auraient systématiquement préparé leur perte par un mensonge de vingt ans. Par cette raison, les lettres de Flaubert nous présentent tantôt la *latinité* comme une folie criminelle (trop de latin dans l'enseignement supérieur) et tantôt comme l'unique source de la grandeur humaine. La société qui va naître sur les ruines de la culture, il la juge doublement nécessaire : selon l'ordre des causes puisqu'elle est le produit de la défaite ; selon l'ordre des fins puisqu'il n'est pas d'autre moyen de relever la France ; plus fondamentalement encore, il ne se cache point qu'elle était en gésine dès les dernières années du règne de Louis-Philippe et que, tout bien pesé, l'Empire n'a été qu'un combat d'arrière-garde, une tentative désespérée pour retarder l'Histoire. Pourtant, c'est bien elle qu'il vomit : doublement nécessaire – comme produit de la défaite et comme moyen de nous relever –, il la prophétise *dans l'horreur.* « Ce qui me navre... c'est la conviction que nous entrons dans un monde hideux d'où les Latins seront exclus. Toute élégance, même matérielle, est finie pour longtemps. » « Un mandarin comme moi n'a plus sa raison d'être. » « On sera utilitaire et militaire, économe, petit, pauvre, abject. La vie est en soi quelque chose de si triste qu'elle n'est pas supportable sans de grands allègements. Que sera-ce donc quand elle va être froide et dénudée ! Le Paris que nous avons aimé n'existera plus. » Ainsi, dans le même temps, Flaubert *condamne l'Empire* et *s'en déclare négativement solidaire.* C'était, pour le meilleur et pour le pire, *son* époque, il ne veut point y survivre. « ... *Je meurs de chagrin...* Bien d'autres sont plus à plaindre que moi. Mais pas un, j'en suis sûr, ne souffre autant. J'ai le sentiment de la Fin d'un monde. Quoi qu'il advienne, tout ce que j'aimais est perdu. » Il a prétendu, pendant l'occupation prussienne, avoir noté en lui les symptômes du cancer. Comme il les relie – le contexte l'indique sans doute possible – à son désespoir, nous sommes contraints d'admettre qu'il y décelait alors une somatisation hystérique. Non qu'il tînt le cancer lui-même, cet affolement cellulaire, pour une affection

psychosomatique : disons qu'il avait compris bien des choses au cours de son long concubinage avec la névrose et qu'il voyait dans le cancer la vérité *irréelle* de ses troubles. Ceux-ci, une lettre au docteur Cloquet, datant de la fin de mai 71, nous donne des précisions sur leur nature : « Pendant deux mois, j'ai même cru avoir un cancer de l'estomac car j'avais des vomissements presque tous les jours. » Gustave s'adresse à un médecin et ne peut maintenir la fiction – caressée entre chair et cuir et parfois clairement énoncée dans sa Correspondance – que ses malheurs lui avaient donné un commencement de cancer. Cette fois-ci le cancer est dénoncé comme pure *croyance pithiatique* et les vomissements passent au premier plan : ce sont eux qui constituent la réaction somatique de Gustave aux événements. Ils manifestent un refus. Un refus fondamental qui engage Flaubert dans toute sa personne, dans sa *matérialité profonde.* Gustave « crache aux cendres » comme font les femmes enceintes quand un refus profond de leur condition et de leur état les soulève. Qu'est-ce donc qu'il refuse ? Une lettre à Feydeau, écrite un mois plus tard, nous l'apprend : « Jamais, mon cher vieux, je n'ai eu des hommes un si colossal dégoût. Je voudrais noyer l'humanité sous mon vomissement. » Mais, dans la mesure même où il l'a préparée, il ne peut la vomir, cette « ère du *muflisme* », sans se vomir avec elle. La somatisation hystérique par les vomissements a pour office d'exprimer cet *indisable* tourniquet : les hommes le tuent, il intériorise le 4-Septembre sous forme de croyance hystérique en un cancer de l'estomac ; la République n'est pas seulement une transformation extérieure de l'environnement : elle est *lui-même en tant qu'autre,* elle le ronge dans son intimité la plus organique comme *sa propre vie* et comme un affolement du vécu qu'il doit subir dans l'*estrangement.* La réextériorisation, c'est le « haut-le-cœur » ; c'est aussi sa revanche : il noie ses assassins en *se* vomissant sur eux. Mais s'il *se* vomit, c'est qu'il se tient pour coupable : en ces instants de nausée, il refuse en même temps le monde qui le refuse et sa propre latinité. De fait, on voit curieusement coïncider des tentatives désespérées pour reprendre ses billes, refuser toute responsabilité dans le désastre,

fuir la France (dans l'imaginaire) ou la laisser rouler, sanglante et morte, dans la merde sans un geste pour lui épargner cette suprême honte, avec les nausées qui mesurent, par leur violence, la force de son engagement et de sa complicité vécue avec le régime aboli. Mais, surtout, ce qui se manifeste, entre septembre 70 et mai 71, c'est son intention formelle et délibérée de *cultiver* son chagrin. Le thème apparaît d'abord en sourdine. En octobre 70 il remarque que « certains supportent notre malheur assez gaillardement. Il y a des phrases toutes faites et qui consolent la foule de tout : "La France se relèvera ! à quoi bon se désespérer ! C'est un châtiment salutaire", etc. Oh ! éternelle blague[30]. » En face de ces étourdis, il se pose, lui, comme ne pouvant ni reprendre courage (il n'est plus assez jeune) ni se résigner (il n'est pas assez vieux) : sa race est finie, il ne peut plus changer de *set.* Ni la résignation, donc, ni l'espoir : que lui reste-t-il sinon de renchérir sur sa désolation, de s'y abandonner complaisamment ? C'est ce qui ressort de ses imprécations du 30 octobre : « Quand il me vient de l'espoir, je tâche de le repousser... Je meurs de chagrin, voilà le vrai, et les consolations m'irritent... Tous les amis que j'avais (à Paris) sont morts ou disparus. Je n'ai plus de centre. La littérature me semble une chose vaine et inutile. Serai-je jamais en état d'en refaire ?[31] » Le 10 novembre il reprend ces déclarations presque mot pour mot dans une lettre à Caroline : « Les consolations m'irritent. Le mot *espoir* me semble une ironie. Je suis très malade, moralement ; ma tristesse dépasse tout ce qu'on peut imaginer, et elle m'inquiète plus que tout le reste.[32] » Une tristesse si motivée ne peut susciter en lui cette inquiétude réflexive et, si l'on veut, cet *estrangement* que si, loin de la vivre dans l'immédiat, il sent à la fois qu'il s'y jette de tout son poids et qu'il n'y adhère pas entièrement. D'autres passages indiquent qu'il se soupçonne de l'entretenir et peut-être même de la forcer : « Je roule et m'enfonce dans le chagrin comme une barque qui sombre dans la mer. Je ne croyais plus que mon cœur pût contenir tant de souffrances sans en mourir[33]. » Bien sûr, l'image de la barque qui *s'enfonce* dans la mer a tôt fait de transformer le vécu intentionnel en détermination subie : s'il sombre, cet engin,

c'est qu'il « fait eau » ou qu'il a embarqué un fameux paquet de mer ; le naufrage lui vient *du dehors.* Mais il faut remarquer que la comparaison est introduite après coup et qu'elle serait parfaitement inutile si elle n'avait pas ici la fonction d'un correctif. De fait si Gustave s'était borné à écrire : « Je roule et m'enfonce dans le chagrin », le second verbe eût, de lui-même – sous l'influence du mot « chagrin » – évoqué une conduite intentionnelle. C'est en ce sens que l'utilisent les consolateurs quand ils invitent un ami frappé par le malheur à « prendre le dessus ». « Tu devrais sortir », etc., disent-ils, ajoutant avec un léger reproche : « Tu t'enfonces dans ton chagrin. » Tout se passe comme si Gustave avait, d'un premier mouvement, employé le mot dans son sens *actif* et comme si – craignant sans doute les *sursum corda* dont Caroline était prodigue – il avait en hâte jeté entre sa correspondante et lui son habituel rideau de fumée en introduisant la métaphore du naufrage. Il y revient d'ailleurs en janvier 71 et prend envers la même Caro les mêmes précautions : « Mon état moral, dont rien ne peut me tirer, commence à m'inquiéter sérieusement. Je me considère comme un homme perdu (et je ne me trompe pas)[34]. » Cette fois, le correctif n'est pas une comparaison mais un bref commentaire entre parenthèses. « Je me considère comme... », etc., laisse percer, à le prendre seul, je ne sais quoi de trop déterminé. Lorsqu'un chef de famille tance un neveu qui tourne mal, il dit volontiers : « Je *te* considère comme un homme perdu » et le verbe est soigneusement choisi pour faire peur sans fermer toutes les portes : *considérer* n'est pas *savoir,* le mot désigne une opinion ; par cela même, il renvoie allusivement à un parti pris volontariste : « J'en ai décidé ainsi, neveu ; je te tiens, moi, *pater familias,* pour perdu. Ce n'est pas encore une évidence mais en partie une croyance, en partie une décision : à toi de me persuader par ta conduite que je dois changer d'avis. » Le même volontarisme insolent se retrouve dans la phrase de Flaubert : « J'ai décidé de me croire perdu », dit-il. Ce qui revient à déclarer : « J'ai décidé de me perdre. » Mais, prévoyant la réponse de Caroline (« Il dépend de toi que tu te perdes ou non : si tu t'obstines à y croire, ton

naufrage ne fait pas de doute ; pour l'éviter, il suffit de décider qu'il n'aura pas lieu »), il se hâte de transformer sa croyance en certitude : « Je ne m'y trompe pas. » Il se connaît, ce psychologue, cet analyste subtil : il laisse entendre à Caro qu'il tire sa conclusion d'évidences incommunicables. D'une certaine manière, cependant, ce n'est pas seulement ni surtout sa nièce qu'il voudrait convaincre : c'est *lui-même*. Car, en dépit de tout, ce n'est pas sa volonté qui le pousse à renchérir sur sa douleur : c'est son serf arbitre ; il a trop l'expérience de ces états prénévrotiques : pendant les années 40, il se surprenait sans cesse à « en remettre » et découvrait avec angoisse, presque simultanément, qu'il ne pouvait pas s'en empêcher ; il n'a pas oublié la catastrophe de 44, conséquence « mathématique » de ces croyances subies et voulues qu'il était contraint – par lui-même – de vouloir. Il a peur de retomber malade : si les crises nerveuses allaient renaître et le terrasser comme autrefois ? Pourtant, à la capitulation de Paris, il abandonne toute précaution et, dans une lettre à la même Caroline, il écrit : « Les âmes fières sont blessées à mort et, comme Rachel, ne veulent pas être consolées. » Encore a-t-il pris soin de présenter l'idée dans sa généralité et de l'introduire en citant la rage suicidaire de grand frère Achille et la folie furieuse de Raoul-Duval. Mais nous connaissons la dialectique de l'universel et du singulier chez Flaubert – ainsi d'ailleurs que ses vrais sentiments pour Achille. Aussi ne sommes-nous pas surpris de lire, dans une lettre du 4 mars 71, adressée à Mathilde, cette profession de foi enfin *explicite* et limitée à son propre cas : « Je m'étonne de tout ce qu'on peut souffrir sans mourir. Personne n'est plus ravagé que moi par cette catastrophe. Je suis comme Rachel : “Je ne veux pas être consolé.” Je tâcherai de m'habituer au *désespoir* fixe[35]. » Bien sûr, c'est le ton qui convient quand on s'adresse à une princesse impériale. Et Flaubert, en habile courtisan, donne simultanément les deux raisons de sa « honte » : le 1er mars, l'Assemblée nationale a confirmé la déchéance de Napoléon III et de sa dynastie ; le même jour elle a accepté les conditions de paix dictées par l'Allemagne, en particulier le défilé des Prussiens à Paris. Celui-ci vient d'avoir

lieu ; Gustave y a assisté. « Comme j'ai pensé à vous, mercredi, et comme j'ai souffert (à cause de la déchéance)... Toute la journée (du samedi) j'ai vu les faisceaux des Prussiens briller au soleil dans l'avenue des Champs-Élysées... L'homme qui dort aux Invalides devait s'en retourner de rage dans son tombeau ![36] ». Que d'art ! On croirait pour un peu que l'Assemblée, dans son ignominie, a doublement trahi l'Empereur : d'abord en profitant de sa noble infortune pour le déposer, ensuite en acceptant lâchement un *diktat* que l'héroïque descendant du premier Napoléon eût dédaigneusement rejeté. Ou plutôt non : il n'y a qu'une seule trahison, inexpiable : en déposant Napoléon III, les députés ne se contentaient pas de commettre un sacrilège, ils révélaient la crasseuse roture de leurs âmes de *pékins,* incapables de comprendre la grandeur militaire et, du même coup, vouaient la France dégradée à la démilitarisation totale, à l'ineffaçable humiliation d'une défaite consentie. Et, pour que Mathilde ne soit pas même effleurée par le soupçon que ce défilé de casques à pointe, la France, après tout, en était redevable à son impérial cousin, Flaubert escamote Napoléon-le-Petit et lui substitue Napoléon-le-Grand : il se retourne de rage, dans sa tombe ; mais non point contre son neveu : contre les hommes du 4-Septembre.

Mais, sous ces courtisaneries, nous en avons assez, à présent, pour retrouver les vrais sentiments de Gustave : c'est bien l'Empire qu'il regrette ; cette honte « bue mais non digérée », il l'a éprouvée pour de bon le 1er septembre car c'est *sa propre déchéance* de Latin et de Mandarin que l'Assemblée a confirmée. Dès lors, nous pouvons donner leur plein sens aux formules lapidaires que j'ai citées : « Je ne veux pas être consolé. Désespoir fixe. » Elles livrent une vérité vécue au moment même où Gustave les écrit ; elles sont l'aboutissement de ce long processus dont nous venons de restituer les étapes. Cette fois, on dirait que Flaubert a opté pour le volontarisme. Faut-il entendre qu'il *s'assume* et reprend à son compte les obstinations de son serf arbitre ? Nous savons bien que non. Il s'agit d'un refus : or jamais ses refus n'ont l'inflexible dureté d'une négation

véritable. Celui-ci ne diffère pas des autres : crispé, tendu, inefficace, il est *vécu* dans un paroxysme d'agitation, non voulu ; ce bouleversement perpétuel n'est qu'une détermination *intentionnelle* du *pathos* qui, faute de s'achever par un acte, s'épuise en *somatisations.* Quand Gustave, ici, parle de son *vouloir,* n'entendons point qu'il a dépassé le *pathos* par une praxis : disons plutôt que son inquiétude a disparu ; il s'est compris suffisamment pour que ce *conatus* négatif, sans échapper, cependant, à l'hétéronomie ni se dissoudre dans la transparence d'une décision volontaire, ait cessé de lui paraître étranger : il a, comme il lui arrive souvent, ruminé sur ces troubles, il en a saisi le sens et le but ; dès lors, loin de reprendre en main cette spontanéité autre et de la guider vers ses fins, c'est lui qui se plie à elle et se laisse guider. Mais qu'a-t-il compris ? Et qu'est-ce donc qu'il refuse ? C'est ce que nous ne saurions établir sans tenter une description phénoménologique de cette attitude.

Une veuve est inconsolable quand elle ne veut pas être consolée. C'est ce que Marivaux montre bien, dans *La Seconde Surprise de l'Amour.* « Ma tristesse me plaît, dit la Marquise... je dois soupirer toute ma vie... il n'y a plus de consolation pour moi... j'ai tout perdu... je ne veux plus m'occuper que de ma douleur, (je) ne vis... que par un effort de raison. » La consolation, si elle devait parvenir à son but, aurait pour conséquence la suppression d'une détermination intérieure. Elle hâterait cette réorganisation mentale que produit plus lentement mais irrésistiblement le travail du deuil. Aussi bien est-ce à la fois contre les amis qui consolent et contre ce travail sourd que l'inconsolable veut maintenir son état. « Ta douleur, du Périer, sera donc éternelle ? » Oui ; c'est à cela qu'elle vise : à l'éternité. Sans doute n'est-elle qu'une frustration vécue, que la conscience d'une lacune, d'un manque : mais ce rapport tout négatif au « disparu » enveloppe une intention positive de *fidélité* qui s'adresse au mort, au passé, à soi-même. Il s'agit, comme on voit, d'une détermination réflexive fort différente du bouleversement qui suit immédiatement le deuil, bien qu'elle soit née de celui-ci et qu'elle vise à le perpétuer. Ce qui est en question, dans ce cas, ce n'est plus

seulement ni primordialement le rapport au défunt mais le rapport à soi : le sourd travail du deuil, que le veuf sent obscurément en lui, ne peut le délivrer de sa frustration que par un reclassement qui le fera devenir un *autre* ; et c'est *l'horreur d'être autre* qui l'oblige à combattre, à l'intérieur et à l'extérieur, tous les facteurs de changement. Le veuf décidera donc que sa vie s'est arrêtée à la mort de sa femme, ce qui implique ces deux déterminations contradictoires : je ne serai plus jamais celui que j'étais (du vivant de ma femme) ; je ne serai jamais *autre* (que ce que je suis présentement). La contradiction s'efface, d'ailleurs, si l'on comprend qu'il veut indéfiniment perpétuer non pas sa vie conjugale – définitivement ruinée – mais un certain état de viduité par rapport à cette vie. Il s'agit, en somme, de ne vivre, comme dit Marivaux, que « par un effort de raison », de considérer tous les événements postérieurs au deuil comme des consolations en puissance et de n'exister plus que pour ruminer une vie morte. Nous dirons qu'il y a ici une double conduite d'échec. D'abord, en effet, l'intention perpétuelle d'évoquer le passé – le visage de la femme aimée, ses conduites, le timbre de sa voix, etc. – ne manque jamais d'échouer puisque le souvenir le plus net se manifeste comme pure absence ; l'inconsolable le sait et c'est à cette absence même qu'il s'attache, autrement dit, il recherche *pour elle-même* la déception irritante qui est le résultat dérisoire de ses efforts. En même temps sa vie tout entière, de sa naissance au désastre qui l'a arrêtée, lui apparaît comme une défaite radicale puisqu'il ne peut plus la voir qu'en fonction d'une union dont le naufrage final est la vérité. En échange de quoi il se croit défini par un certain commerce avec l'*Être* : celui-ci, bien sûr, n'est jamais saisissable mais c'est lui qui est en question puisque, étant *ce qui a été,* il est sans cesse visé *à travers l'absence,* comme l'immuabilité du passé. En outre, le refus de changer s'accompagne d'un sentiment de haute dignité ontologique, c'est-à-dire d'immuabilité. Une barque qui sombre, un naufragé qui « s'enfonce », immobile, obstiné à scruter, dans les ténèbres, l'être invisible et présent au cœur de son absence, voilà l'inconsolable. On aura déjà remarqué que cette attitude,

prise dans sa généralité, est familière à Flaubert. En ce cas, pourtant, sa signification est particulière. Notons d'abord que l'inconsolable de Marivaux se guinde contre le travail du deuil et que, *déjà* consolé, il ne maintient son attitude – devenue un *rôle* abstrait – que par volontarisme ; au lieu que Gustave – dans les années 70 – sent que sa décision volontaire est suscitée, soutenue, nourrie par l'hétéronomie de sa sensibilité. Mais cette observation n'a d'autre intérêt que de préciser le type de croyance de cet inconsolable en son inconsolabilité. L'important est *d'abord* de déterminer ce qu'il regrette. Autrement dit, de mettre au jour l'objet dont l'abolition produit son veuvage. Nul doute que ce ne soit l'*Empire.* L'Empire, c'est-à-dire lui-même puisque Napoléon III, c'est le Garçon au pouvoir. Nous examinerons plus loin le problème essentiel : *qu'est-ce qu'il regrette* dans l'Empire ? Pour l'instant, la question essentielle se rapporte au *comment* plutôt qu'un *pourquoi.* Comment Flaubert peut-il se dire veuf de la société impériale ? Comment *vit-il* ce veuvage ? Par quelle raison refuse-t-il une réorganisation peut-être possible qui l'intégrerait à la société nouvelle ? Ce qui peut se résumer ainsi : de quelle nature est la fidélité qu'il proclame ?

Il refuse, nous le savons, de se résigner et de s'adapter au cours de l'Histoire. Adapté, il ferait corps avec l'événement ; résigné, il serait pur objet, emporté par le courant. Mais il ne veut être ni objet ni sujet de l'histoire en train de se faire : il réclame qu'elle l'entraîne, mort et protestataire, oublié, inoubliable, fantôme qui vient, comme un reproche, harceler les vivants. C'est dire qu'il ne sera point bonapartiste. En 1871 le bonapartisme n'est pas un regret désolé, c'est une praxis collective dont l'objectif est de remettre sur le trône un représentant de la dynastie Bonaparte. Les reproches que ce parti fait au nouvel État sont d'une tout autre nature que ceux de Gustave : ils sont politiques et pratiques ; ils visent à l'affaiblir et à le déconsidérer pour qu'il soit plus aisé, le jour venu, de le renverser. Or cette *activité* est interdite à notre agent passif : il peut se désoler, condamner un régime mais non point se joindre à ceux qui veulent s'y opposer.

Dans ses imprécations de 70-71, on ne trouvera pas un mot qui puisse faire penser qu'il souhaitait rendre la couronne à un Napoléon. Mieux : d'une certaine manière, il s'accommode assez bien du nouveau gouvernement ; après juin 71, rassuré par la répression versaillaise, il va même jusqu'à *dire du bien* du ministère ; c'est bien la première fois de sa vie qu'il loue un chef d'État. Thiers, voilà son homme. Il commence, en bonne Cassandre, par imaginer les suites de la Commune sur le modèle des conséquences qu'a eues l'insurrection de Juin 48 : Thiers, c'est Cavaignac, on va lui reprocher sa mollesse, la réaction cléricale le chassera du pouvoir et quelque féroce dévot prendra sa place. En octobre 71, rien ne s'est produit, Thiers est toujours en place ; Flaubert exulte : « Je ne suis pas découragé comme vous, écrit-il à George Sand, et le gouvernement actuel me plaît parce qu'il n'a aucun principe, aucune métaphysique, aucune blague. » Et, le lendemain, à M^me^ Roger des Genettes : « ... je trouve qu'on est fort injuste envers la présente Assemblée. Ce qui se passe est ce qui me convient. Voilà la première fois qu'on voit un gouvernement sans métaphysique, sans programme, sans drapeau, sans principes, c'est-à-dire sans blague. Le provisoire est précisément ce qui me rassure. Tant de crimes ont été commis par l'idéal, en politique, qu'il faut s'en tenir pour longtemps à la gérance des biens. » L'Assemblée qui lui agrée, on notera qu'elle représente avant tout la province contre Paris et, comme la Chambre Introuvable, les intérêts ruraux plutôt que les intérêts urbains, les propriétaires fonciers plutôt que les industriels. Les royalistes y sont en majorité mais n'osent rétablir le régime monarchique. Même Falloux reconnaît que « donner à une troisième Restauration une troisième armée étrangère pour escorte représenterait le plus funeste présent qu'on puisse faire à la monarchie ». Au reste ces gens sont divisés : la querelle des légitimistes et des orléanistes réduit les uns et les autres à l'impuissance. Thiers a promis de ne pas aborder le problème du régime : il administre, voilà tout ; l'État français n'est en effet ni la propriété d'un prince de droit divin ni l'expression de la volonté populaire : il est *provisoire* et la République va s'établir

à la sauvette, honteusement et *sans constitution.* Voilà ce que Gustave appelle « bienheureuse absence de principes ». Quant à cette « gestion des biens » qu'il approuve, il n'y faut pas voir un dirigisme mais plutôt l'équivalent des tâches que devait remplir, selon nos réactionnaires de 1930, un « ministère de techniciens ». Flaubert se réclame souvent du libéralisme et c'est dans cette perspective même que le gouvernement a des tâches essentielles à remplir : défendre la propriété privée, faire de « bonnes finances », établir un budget sain, établir des impositions rationnelles, décider avec compétence du taux d'escompte et de la politique douanière. Tant que ce ministère chèvre-chou s'occupera des choses, il ne sera plus tenté de s'occuper des hommes : c'est de cela, surtout, que Flaubert le félicite ; si cela devait durer, on verrait renaître, avec de la chance, un système de valeurs fondé sur le mérite individuel. Ce qui signifie, bien entendu, qu'on « humaniserait la brutale loi du nombre[37] » et que les Artistes y retrouveraient la place qui leur revient. Dans cet État qui n'ose dire son nom, ce qui lui plaît, c'est l'ambiguïté : « Quelle est la différence entre une république moderne et une monarchie constitutionnelle ?... Les mots de république et de monarchie feront rire (nos petits-neveux) comme nous rions, nous autres, du réalisme et du nominalisme. » En ses jours de bonne humeur, il va jusqu'à esquisser le plan de la société future : ce sera la République des Mandarins, l'Académie des Sciences y remplacera le Pape. On a reconnu les idées que Renan exposait, vingt ans plus tôt, pour la première fois et qu'il ressassait aux dîners Magny : les Goncourt protestaient mais Gustave, amant transi de l'intelligence des autres, buvait ses paroles. En 71, il y ajoute des variations personnelles sur le thème du suffrage universel : tous les citoyens devraient avoir le droit de vote mais chacun posséderait un nombre de voix déterminé « selon l'argent, l'esprit, la race même, bref toutes les forces ». Dans ce système, nous savons, par une réflexion ultérieure, que Flaubert s'attribuerait vingt bulletins de vote[38]. C'est revenir, avec plus d'arrogance, au *programme des capacités de 48.* Cette régression est comme un dernier effort pour conjurer *dans l'imaginaire* la République égalitaire

et positiviste qu'il abhorre. Autant dire qu'il n'y croit guère, ce prophète de malheur ; cela n'empêche que, lors des élections législatives, il ne dédaignera pas d'aller aux urnes et d'y déposer son bulletin unique. C'est, dit-il, « par pur instinct de conservation ». On peut l'en croire : *Artiste,* en donnant son suffrage à Thiers, il se défend contre la réaction cléricale et la censure de l'ordre moral ; *propriétaire,* contre un réveil toujours possible de la « Sociale ». Mais l'Artiste, en ces mauvais jours, est désabusé : c'est essentiellement le *rentier* qui protège ses intérêts.

Cette société où il ne craint pas de s'intégrer et dont il prétend influencer l'évolution par les moyens abjectement égalitaires que la loi met à sa disposition, il faut y reconnaître celle-là même qu'il vitupère. Tout au plus pourrait-on dire que le gouvernement « sans principes » de Thiers lui semble mener un combat d'arrière-garde, propre à retarder une échéance inéluctable : il l'appuie pour que le « provisoire » ait une chance de devenir définitif, en tout cas de durer autant que lui. Mais, de toute manière, en prenant part aux élections, il se montre – c'est bien la première fois – *réaliste* : entendons par là qu'il *accepte* la réalité sociale dans la mesure où elle lui fournit la possibilité de consolider son statut économique et de sauvegarder ses intérêts matériels. Et, bien sûr, c'est garantir son rêve : sans Croisset, sans ses fermes et ses fermiers, comment pourrait-il conserver l'« attitude esthétique » ? Il n'en est pas moins vrai que ce réalisme-là est une trahison de sa fidélité : chez ce veuf inconsolable de l'Empire, le travail du deuil a commencé par un compromis. À moins que, plus qu'à la société impériale et plus qu'à Napoléon III, il ne soit fidèle *à leur échec,* c'est-à-dire à ce moment de vérité où tout un règne se totalise dans une abolition tragique et méritée. De fait, sur ce dictateur et sa Cour, il ne s'est jamais fait beaucoup d'illusions. Après la capitulation, en tout cas, la dernière écaille lui tombe des yeux : comment pourrait-il souhaiter la restauration du régime puisqu'il sait à présent qu'une Providence infernale avait donné mandat à celui-ci de conduire, par une suite d'erreurs criminelles et inévitables, par le mensonge qui constituait

son essence même, au désastre d'où devait inéluctablement sortir la République détestée ? Jusqu'aux dernières années de l'Empire libéral, il était possible d'ignorer l'orientation inflexible de cette course à l'abîme ou, du moins, de se cacher la vérité. Mais quand même, par impossible, un Bonaparte rentrerait à cheval aux Tuileries et sauterait sur le trône, comment accepter le recommencement d'un passé vécu jusqu'à la lie, *su par cœur,* comment trouver le courage de marcher les yeux grands ouverts, en pleine conscience, vers la défaite, l'occupation et le suffrage universel ? En somme, Gustave ressemble à un veuf qui, ayant choisi d'être inconsolable et de ne plus vivre que dans le souvenir de sa femme, refuserait énergiquement qu'on la lui ressuscitât. Parce qu'il l'aime moins qu'il ne le prétend ? Non, mais parce qu'il l'aime moins que son propre échec. Ou parce que son amour même, brusquement exalté, enveloppe en lui l'échec de sa vie entière comme la condition de son intensité.

C'est vers cette époque que Gustave rencontre Maxime et lui fait une confidence qui nous permettra de mieux comprendre son obstination et de définir l'objet de sa fidélité. « Il regrettait, dit Du Camp, d'avoir terminé trop tôt *L'Éducation sentimentale*[39] ; la guerre, l'invasion, la capitulation de Sedan lui eussent apporté un dénouement, un dernier tableau comme il disait, qu'il se désolait de n'avoir pas eu à utiliser. » Voici ce tableau : l'Empereur, au fond de sa calèche, arrêtée par une colonne de prisonniers conduits par des uhlans. Quelques-uns le saluent. Mais un zouave sort des rangs, tend le poing : « Misérable ! Tu nous as perdus ! » Dix mille hommes se mettent à hurler des insultes, crachent sur la calèche en passant. Cependant que l'Empereur, « immobile, sans un mot, sans un geste » pense : « Et voilà ceux que l'on appelait mes prétoriens ! » Flaubert ajoute : « ... Rude tableau final pour *L'Éducation,* je ne me console pas de l'avoir manquée (la scène). Mais je la placerai... dans un roman que je ferai sur l'Empire, avec les soirées de Compiègne, où les maréchaux, les sénateurs, les ambassadeurs faisaient cliqueter leurs décorations en se penchant jusqu'à terre pour baiser la main du prince impérial. Ah ! il y a de

fameux livres à faire sur cette époque et peut-être, après tout, le coup d'État et ce qui s'en est suivi n'aura d'autre résultat, dans l'harmonie universelle, que de fournir des scénarios intéressants à quelques bons manieurs de plume[40]. »

Ces propos, rapportés fidèlement par Maxime – on n'en doutera pas[41] – sont riches et leurs significations se développent sur plusieurs plans. On peut remarquer, d'abord, que le regret exprimé par Gustave se justifie parfaitement sur le plan artistique. Il va de soi qu'on ne peut *reprocher* à un auteur de ne pas terminer un ouvrage par le récit d'événements qui se sont réellement produits un an plus tard. Mais que Gustave pense amèrement au mauvais hasard qui l'a privé d'une *chute* admirable, c'est ce qu'on comprendra d'autant plus facilement que ce roman *historique,* commençant dans les dernières années de la monarchie de Juillet et se poursuivant, à travers la Révolution de 48, jusque sous l'Empire, aurait trouvé l'unité de sa temporalisation dans la capitulation de Sedan. Certes, cela n'était pas artistiquement *nécessaire.* Mais, sans aucun doute, le double échec de Frédéric et de Deslauriers y eût gagné d'apparaître *aussi* comme une fatalité historique. Flaubert ne prétend pas que l'éclairage par l'Histoire soit fondamental. Si la vie « trahit » ces deux jeunes gens et bafoue leur rêve de grandeur en les condamnant à l'enfer de la médiocrité consciente de soi, c'est la faute à Satan, notre maître qui nous exalte par un leurre pour mieux nous décevoir quand nous retomberons à l'argile ordinaire ; c'est en second lieu celle de l'humaine nature : nous connaissons tout cela de longue date. Reste que les deux hommes, par la couleur singulière de leur échec, manifestent l'essence temporalisée de la société qui les environne, qui les a produits non pas *entièrement* mais sur la base de leurs caractères – c'est-à-dire de la singularisation *en eux,* dès la protohistoire, des traits généraux de l'espèce par des accidents – et qu'ils contribuent à produire plus par lâcheté, par laisser-aller, par d'inexcusables passivités (car Flaubert ne les excuse pas – même chez Frédéric) que par leurs actes. L'histoire subie, somme toute, c'est celle qu'on ne veut pas faire et que d'autres feront – qui sont naturellement des imbéciles ou des gredins. En

d'autres termes, la défaite est *a priori* prévisible puisqu'elle résulte en chacun de la « malédiction d'Adam » mais le style en varie comme varient, avec l'époque, les mobiliers : il y a la défaite Directoire, la défaite Louis-Philippe, Deuxième République ou Second Empire. Et l'échec colossal des Conventionnels s'explique par d'autres passions que celui de Napoléon III. Du coup le sigle du naufrage, au lieu de marquer seulement les individus, eût gagné – à cette conclusion rêvée après coup, jamais écrite – cette singulière ampleur, de s'appliquer à quarante ans d'histoire et à la France tout entière. Des affinités mystérieuses, purement allusives, eussent lié ces deux barques, qui s'enfoncent sans tragédie dans le nihilisme de la banalité quotidienne, au sinistre qui engloutit tragiquement le *monde latin.* D'une certaine façon ces deux individus – voués pourtant *a priori,* comme tout le monde, à l'Enfer mesquin – eussent été présentés rétrospectivement par cette dernière scène comme parfaitement excusables de n'avoir pas d'excuses : s'ils ont tout raté, bien sûr, c'est leur faute mais c'est aussi qu'ils vivaient dans un monde agonisant où rien ne se pouvait réussir. Du coup, la hardiesse et la nouveauté – pour l'époque – de cette conclusion manquée apparaissent en pleine lumière : introduite tout de suite après la dernière rencontre de Frédéric et de Deslauriers, elle fût demeurée sans liens visibles avec le roman – qui ne s'est jamais proposé de peindre la société du Second Empire – puisque Napoléon n'apparaît pas dans le corps du récit et puisque, des nombreux personnages qui y sont évoqués, aucun n'eût été même nommé dans la scène finale. En outre, très curieusement, le livre, centre de déréalisation permanente, se fût achevé par un événement réel (ou que Flaubert tenait pour tel) concernant un personnage *si réel* qu'il vivait encore lorsque Maxime prit note de ces propos. Le paradoxe – pour qui connaît Gustave – est ici que la réalité et la fiction coexistent en silence et que celle-ci reçoive son sens de celle-là. Mais ce qui frappe davantage, c'est que le naufrage fictif des personnages imaginaires – que l'auteur a voulu mesquin et bourgeois – eût dévoilé tout à coup, sous la lumière noire du réel, une authentique profondeur tragique.

L'imaginaire médiocre et la réalité tragique ou, comme on dit aujourd'hui, le « réel dépassant la fiction » ? Qui se serait attendu à trouver cela chez Flaubert ? Pour lui, en effet, la grandeur est au niveau du mythe et son sujet fondamental reste *La Tentation. Madame Bovary,* qui meurt dans l'horreur et damnée, est authentiquement *tragique* (et non dramatique comme on l'a prétendu) parce que son destin est de vivre, à travers une insupportable expérience, l'impossibilité radicale d'être homme – c'est-à-dire de découvrir tout à la fois que son désir est trop grand pour se satisfaire avec les biens de ce monde et qu'elle est trop petite pour son désir (qu'il ne prend conscience de soi qu'à travers des niaiseries – comme l'instinct religieux ne se manifeste jamais qu'à travers les momeries de la religion instituée). Son suicide est tragique parce qu'inévitable et cent fois prophétisé. Pourtant Gustave ne cesse de gémir sur l'ignoble roture qui peuple son roman : il le juge, en l'écrivant, trop proche de cette banalité quotidienne – son environnement réel – dont il prétend s'arracher par le rêve. Et *Salammbô,* bien sûr, s'il s'est plu à l'écrire, c'est qu'il lui fallait – en l'absence de tout vestige et de tout monument – imaginer le vrai. Ainsi l'étrange renversement dont il rêve en 71 et qui eût donné le dernier mot à la réalité, il faut l'examiner avec la plus grande attention : nul doute qu'il ne soit lourd de sens.

D'autant que, du même coup, Badinguet s'élève à la hauteur d'un martyr. En sa terrible défaite se résument toutes les défaites particulières de ses sujets : c'est en elle que celles-ci trouvent leur sens et leur vérité. Effondré dans sa calèche, muet, immobile, il paie pour toutes les fautes – les siennes et celles de vingt millions de sujets. Par son martyre, il les incarne tous, dans ce mensonge déçu qu'ont été leurs vies, par le brusque éclatement de son propre mensonge, c'est-à-dire *de son être.* Et les derniers mots qui résonnent dans sa tête, avant cet autre mot : « Fin » qui, sonnant comme un glas, les ensevelit dans l'éternité, « et voilà ceux qu'on appelait mes prétoriens », n'ont d'autre fonction que de dénoncer dans l'amertume et le ressentiment l'hallucination collective qui l'avait fait empereur. On notera, en effet, qu'il ne dit pas : « Ceux que je prenais pour mes

prétoriens » mais « ceux qu'on appelait... ». L'aspect collectif et individuel (il le partageait, il croyait y trouver sa réalité objective) donne à sa *désillusion* le caractère d'un universel singulier.

De fait, ce martyr est aussi un héros. Empereur, il ne l'a jamais été de tout son règne, puisque tout y était faux même le luxe. Et voici qu'à l'instant de son écroulement, vaincu, coupable, prisonnier de l'ennemi, haï de ses anciens sujets, quand les Parisiens s'apprêtent à renverser son trône, il se découvre empereur – non, certes, à ses propres yeux mais dans l'absolu – par ce qu'il représente pour la première fois, dans une totalisation ultime : l'humiliation, la défaite, les mensonges démentis, les fautes et même l'innocence des vingt millions de Français qui l'ont rêvé empereur et dont il s'est fait le destin. Notons qu'il est injurié *à pas d'homme* jusqu'à ce que le dernier rang des prisonniers ait défilé devant sa calèche. Revue militaire à l'envers, comme il se doit en Enfer. Les dix mille soldats en haillons qui l'insultent, nous les reconnaissons : c'est la *foule,* la foule hideuse qui, par ses injures, poussait, dans *Un parfum à sentir,* la pauvre Marguerite au suicide. Et c'est aussi la France. La France stupide qui renie Badinguet à l'instant même qu'il la représente. De sorte qu'elle le fait empereur de la même manière qu'une autre foule, à Jérusalem, fit de Jésus, par ses huées, le roi des Juifs. Ne doutons pas que Gustave y ait pensé, lui qui, dans *La Danse des morts,* un écrit de son adolescence, présentait le Christ comme un vaincu, humilié d'avoir créé la Terre et de n'avoir pu, malgré sa Passion, l'arracher au démon. Mais il y a d'autres intentions dans ce dernier portrait d'un souverain déçu. Comment se tient-il, en effet, le bon Seigneur, sous les crachats que la plèbe réserve d'ordinaire aux poètes ? Eh bien, il faut le dire : noblement, tout juste comme Gustave s'imagine qu'il aurait fait lui-même en pareil cas ou comme le Don Juan de Baudelaire : « immobile, sans un mot, sans un geste », il ne « daigne rien voir ». Mépris, belle amertume, orgueil de rebond qui l'amène à survoler la multitude vile et son propre malheur pour juger, à travers ces soldats sans fidélité, le genre humain tout entier, stoïcisme. En un mot, Badinguet le

bâtard, le faux Bonaparte, l'imposteur, devient aristocrate pour de bon à l'instant que sa défaite dénonce sa roture et son impéritie. Il est criminel, il le sait mais ce n'est pas le temps des remords. Ils viendront mais plus tard : *pas ici, pas maintenant,* sous l'ignoble pression populaire. Pour penser à ses crimes immenses et sacrés, il attendra la solitude et mettra les manchettes de Buffon. Et nous ne pouvons nous empêcher de voir, en cette scène, un double symbole dont il faudra bientôt déchiffrer le sens : car elle renvoie, somme toute, au cabriolet de 44 et à la Chute qui grandit, à la dégradation anoblissante que Gustave a choisie et, d'autre part, c'est comme un condensé prophétique (rétro-activement) de l'évolution qui suit le désastre et transforme la France : ces « prétoriens » qui injurient leur Empereur, ce sont *à la fois* les bacheliers qui feront le 4-Septembre *et* les Communards (crachats). On aura remarqué sans doute que cette fin jamais écrite ressemble à celle de *Salammbô* à ceci près que Mathô, chef vaincu, marche entre les deux rangées de ses bourreaux, au lieu que l'Empereur martyr ne bouge pas et que ce sont les *autres* qui défilent. Dans un cas comme dans l'autre, le désastre de l'homme est grandi par la présence impassible d'un idéal hors d'atteinte : Salammbô, lointaine, muette, indéchiffrable, assiste au supplice de Mathô ; et dans l'esprit de Napoléon, la lucidité amère ou désillusion (voilà ceux qu'on appelait mes prétoriens) n'empêche pas l'Empire-illusion de rester l'impossible grandeur de l'homme, maintenue par sa douleur même de faux empereur, ou, si l'on préfère, le grandissement de l'homme par la reconnaissance stoïque de sa propre impossibilité. Nous revenons très exactement à ce thème, le favori des chevaliers du Néant : rien n'est plus beau que l'imaginaire qui se dénonce comme tel et s'impose dans l'échec, non pas en dépit mais à cause de son irréalité.

Que Flaubert ait voulu donner cette signification à la conclusion dont il rêvait en 71, la suite des propos rapportés à Maxime le confirme exactement : en effet, puisqu'il est trop tard pour finir *L'Éducation* sur ce « rude tableau », il songe à placer la scène dans un roman dont la société impériale lui fournirait

directement le sujet. Et, pour le moment, il n'envisage d'autre contenu pour cette œuvre que l'opposition du brillant mensonge (maréchaux, sénateurs, ambassadeurs, cliquetis de médailles à Compiègne, respect affiché pour le prince impérial et, à travers ce faux prince, pour le faux monarque qui n'est qu'un rêve de la France assoupie) avec la scène de la calèche où, finalement, le réveil et le retour à la réalité n'ont d'autre sens que de renforcer son dolorisme : la dignité ontologique de l'imaginaire – cet être du Non-Être – n'apparaît clairement que lorsqu'il est *souffert.* La Cour de Compiègne, la servilité des Grands, l'étiquette, tout cela, quand la bourgeoisie finançait ce rêve coûteux, n'était qu'un jeu assez minable, que personne ne prenait tout à fait au sérieux. Massacré, crevé dans le sang *par sa propre faute,* l'Opéra peu fabuleux, ressuscité par la mémoire *même sans indulgence,* tire sa souveraineté du sigle de l'échec. D'une certaine manière, on peut dire que les normes de 44 sont renversées : l'échec, alors, précédait le passage à l'imaginaire qui en était la conséquence immédiate ; en 70 c'est le règne de l'imaginaire qui précède l'échec et qui le produit. Au temps de la crise le premier moment était la découverte de l'impossibilité d'être un homme réel, à travers une suite de défaites ménagées par une douce Providence sombre ; l'option névrotique venait après, se donnait pour la seule conclusion possible, c'est-à-dire pour le choix de l'impossible à cause de son impossibilité même : l'irréalisation du vaincu en Artiste est la continuation de l'intention première en d'autres circonstances et par d'autres moyens : la plénitude harmonieuse de l'Être s'étant révélée comme radicale absence, on continue de la viser en tant qu'absence et l'on entre en contact avec le non-être de l'Être et l'être du Non-Être par le parti pris permanent de s'absenter de soi. Ainsi *l'image triomphe de la réalité.* Après Sedan, cet absentéisme reçoit son châtiment : le choix de l'impossible se dénonce pour ce qu'il est, un impossible choix ; *la réalité triomphe de l'image,* on découvre qu'elle n'a jamais cessé d'en triompher : s'irréaliser, ce n'était pas s'arracher au réel mais s'y abandonner, au contraire, dans la mesure même où l'on renonçait à le gouverner. En un sens, rien de neuf ; Gustave a

toujours été conscient de son projet fondamental : choisir l'imaginaire, c'était *prendre pour accordé* que l'impossible était possible, bref, supposer le problème résolu et, simultanément, savoir qu'il est insoluble et qu'un impossible possible, même au niveau de l'image, est une contradiction *in adjecto.* Donc la chute mystique de l'irréel n'était pas seulement la conséquence des défaites antérieures, même providentielles – c'est-à-dire intentionnelles –, le saut dans l'imaginaire comporte *en lui-même* un engagement à n'aboutir à rien, l'intention d'échec est flagrante : la victoire ne couronne jamais que l'Être ou que le Néant – disons : l'affirmation ou la négation –, en définitive c'est toujours l'apparence qui est vaincue et, inversement, le perdant se dénonce par sa défaite, quel qu'il soit, comme une apparence. Ce qu'il y a de plus *noir* chez Gustave, c'est ce parti pris de *perdre pour perdre* qui se cache sous la religion de l'Art-Absolu ; ce qu'il s'est dit souvent, depuis 44 : « peut-être la littérature n'est-elle que la plus vaine des illusions », on ne s'étonnera pas qu'il le répète en 70 : « écrire me semble une occupation vaine et sans intérêt ». En fait, c'est – à un certain niveau de profondeur – une détermination constante de sa pensée ; et cela revient à dire : je suis damné d'avance et l'instrument le plus sûr de ma damnation, c'est le catharisme par quoi je prétends m'en délivrer.

Mais, tant qu'a duré l'Empire, il a pu mettre une sourdine à son pessimisme. Il y a, en premier lieu, la contrepartie en profondeur qui parvient souvent à le neutraliser : non le « Qui perd gagne » orgueilleux et dialectique de Jules mais l'humble « Qui perd gagne » religieux qui prend sa source dans sa conduite d'échec, la sournoise détermination de s'abandonner à Dieu et de Le tenter par ses mérites. Et puis n'y a-t-il pas les *œuvres,* centres fixes de déréalisation qui lui ont rapporté la gloire en coup de foudre, l'admiration d'un public introuvable et retrouvé, puis, après quelques rechignements, les honneurs, la faveur des grands ? N'est-il pas amené, par les conséquences *réelles* de ces fictions, à voir en celles-ci un travail efficace et réussi ? Tout se passe comme si la société entière donnait à l'irréel – sans le *réaliser* pour autant – je ne sais quelle réalité objective, une sorte

de statut ontologique, comme si elle intégrait, en tant qu'universel singulier, *Madame Bovary* à l'imaginaire collectif. Après tout, c'est Gustave Flaubert, le montreur d'ombres, que l'Empereur invite à sa table et qu'il *distingue* en le décorant ; c'est lui que les souverains d'Europe veulent rencontrer, aux Tuileries, lors de l'Exposition, parce qu'on le leur a désigné comme le plus grand écrivain de l'Empire. Ainsi l'échec *a priori* de sa folle tentative d'écrire reste près de quinze ans voilé parce que la société *réelle* cautionne ses exercices de déréalisation.

Mais si, tout à coup, il apprenait que cette prétendue réalité n'était en fait qu'un mirage ? Ne serait-ce point le retour en force du désespoir ? Comment pourrait-il se *voir* sinon comme une ombre montrant des ombres à des ombres ? Les effets de son œuvre sur des âmes truquées de comédiens – l'admiration qu'il croyait susciter, la démoralisation qu'il entendait pratiquer – ne seraient, en vérité, que des déterminations ludiques dont chaque personnage s'affecterait en fonction de son rôle ; bref, les réactions de ses lecteurs, loin d'être provoquées par lui, seraient *jouées* : des gestes, des sentiments imaginaires auxquels ses romans n'auraient servi que de prétexte. Rien de sincère : il serait de bon ton, en certains milieux, de vilipender ses livres, en d'autres de les porter aux nues. Or c'est ce qui arrive à Sedan : à Sedan, Badinguet révèle qu'il était une apparence d'Empereur ; du coup, comme Charles Bovary lisant les lettres d'Emma, Gustave découvre que vingt années de sa vie n'ont été qu'un « long mensonge » ; Sedan, c'est la capitulation de Flaubert. Au même instant, le « Qui perd gagne » s'effondre en douce : il se recomposera plus tard puisque c'est le thème principal de la *Légende de Saint Julien.* Mais la catastrophe est si soudaine, si démesurée, si imprévue même pour le prophète du pire, le malheur de Gustave passe de si loin son espérance qu'il s'éveille en sursaut, voit les décombres, pressent l'avenir, sa propre fossilisation et se croit *pour de bon* en enfer. *Avant* 70, une société imaginaire suscitait « le grand écrivain Flaubert » comme une de ses images – un règne brillant produit de grands auteurs ; ce simulacre de règne n'aurait-il pas

produit un simulacre d'auteur ? *Après* 70, une société réelle et besogneuse, férue de vérité, peu soucieuse de rêver, le jettera au rebut : « *nous sommes de trop* », « il n'y a pas de place pour les ouvriers d'art » : *Qui* donc est-il ? quelle est sa valeur ? en a-t-il jamais eu ? et quelle est la valeur, quel est le sens de la littérature ?

On comprend, dès lors, à qui, à quoi il est fidèle – et pour quels motifs il refuse les consolations. Se consoler, c'est s'adapter, trouver un nouvel équilibre, donc devenir républicain, en tout cas s'intégrer à cette République qui ne peut s'établir qu'en le reniant. Bref, c'est se renier soi-même. Au contraire puisqu'il y a, entre ses beaux mensonges d'art et le mensonge social qui vient de crever, une réciprocité de perspective, Flaubert, dans une tension qui n'est presque pas soutenable, tentera de garder sa fidélité à soi-même *à travers* sa fidélité à l'Empire : cela ne signifie pas simplement qu'il regrette le régime impérial ; il faut entendre qu'il le rétablit *à lui tout seul* contre la société républicaine. Mieux encore, il *l'institue*, à la manière dont Merleau-Ponty nous dit que les vivants endeuillés, par leurs cérémonies plus ou moins magiques, leurs sentiments et leurs conduites, *instituent* leurs morts. Oui, l'Empire est devenu une institution « faite pour un seul » dans et par laquelle Flaubert continuera à vivre. Extérieurement, par et pour les autres fossilisés, il refuse d'intérioriser la fossilisation : son « désespoir fixe », *soutenu* n'est pas, certes, une *négation* ; mais il ne faut pas non plus y voir une simple résistance passive : il échappe au présent et à l'avenir parce que, plus profondément, il parvient à maintenir une intégration fixe au passé. Encore faut-il s'entendre : bien que, depuis longtemps, il se plaise – nous l'avons vu – à évoquer des souvenirs intimes et singuliers (les plus émouvants, à ses yeux, sont ceux qui ont le moins de signification et qui, de ce fait, manifestent le mieux dans son absence et dans son être le passé), l'Empire qu'il restitue n'aura rien pour séduire : c'est au « long mensonge » que Gustave veut être fidèle. Non point en tant qu'il a pu quelquefois s'y laisser prendre : en tant qu'il a cessé d'en être dupe ou que, peut-être – nous verrons en quel sens – il ne l'a jamais été. Bref, c'est l'Empire-illusion, l'Empire-échec qu'il restaure

pour lui seul, en connaissance de cause. En s'identifiant à l'Empereur écroulé, à l'instant où ce faux souverain, enfin clairvoyant, reçoit le sacre de l'échec et, par la perte du pouvoir, par une étrange déréalisation du passé (tout n'était que mensonge et comédie), devient Empereur et grand *pour de vrai,* c'est à son propre échec que Gustave veut demeurer fidèle : il a fait des romans qu'il voulait immortels et que la société de l'avenir va s'empresser d'oublier[42] ; admettons, pense-t-il, qu'ils soient mauvais ou que l'immortalité soit un mot vide de sens et la gloire une bourde : reste que ces livres qui ont manqué leur but, qui ne sont que les songes *datés* d'un parasite nourri par une société-mirage, qui n'ont jamais eu, contrairement à son espoir le plus secret, le plus fondamental, le pouvoir de passer sans grand dommage d'une société à une autre, au gré de l'Histoire, bref, de lui survivre pour qu'en eux, mort pour de vrai, il demeure, méchant et beau, imaginaire et minéralisé, reste que ces livres triplement illusoires – ils forcent le lecteur à ressusciter une fiction, ce sont de faux chefs-d'œuvre, qu'une fausse élite a fait semblant d'admirer[43] –, il les a écrits. N'entendons pas qu'il prétende sauver quelque chose du naufrage, le travail, l'effort, la souffrance, par exemple, ou – comme il faisait, jeune homme, par orgueil de rebond – l'éthique de la Beauté, les vertus que l'Art exige de l'Artiste. Non : c'est le négatif qu'il cherche en eux pour s'y reconnaître et pour s'assumer, comme l'autre, dans la calèche, à l'instant où il pense lucidement – stoïque ou désespéré, peu importe : « ce mauvais écrivain, tel qu'en lui-même la République le change, figé pour toujours dans sa prétention vaine, sa médiocrité réelle et les fables dont elle se berçait, enfermé dans ces années noires et qui glisse avec elles dans un passé de plus en plus lointain, c'est moi ». La littérature est vaine ? d'accord ; l'imagination n'est qu'une fuite à l'instant arrêtée ; le sylphe heurtant les « froids plafonds » connaît son échec ? Soit. Mais l'échec, pris en lui-même, l'échec ruminé puis choisi en connaissance de cause, le parti pris de jouer perdant en misant sur l'impossible, la défaite, enfin, totale et risible, mais prophétisée dès l'enfance sous le nom de « malédiction d'Adam », mais *attendue,* peut-être même provoquée par

intransigeance, n'est-ce pas justement le chiffre de l'homme, son secret, la seule façon dont son instinct religieux peut se manifester sans s'incarner dans des momeries ? Ce qui est beau, c'est cela, justement, que Gustave ait fait de mauvais livres en les croyant bons, que Napoléon ait précipité la France dans un gouffre en croyant imposer à l'Europe l'hégémonie française, que la Cour se soit abîmée dans la servilité la plus vulgaire en croyant retrouver l'étiquette de la défunte aristocratie. Flaubert est désespéré, il entend l'être et le rester : ne croyons pas qu'il fait rentrer en douce, par une porte basse, un « Qui perd gagne » déguisé : en vérité, il n'a jamais été plus démoniaque ; il révèle ici et se révèle que la littérature est, pour lui, une religion parfaitement noire ou, si l'on préfère, il pousse à l'extrême la mystique de l'irréalisation : l'essence de l'image, c'est la mauvaise foi, le mensonge, le problème insoluble supposé résolu puisque, jusque dans les cas les plus simples, la conscience y recourt pour viser dans sa particularité concrète un objet *qui n'est pas* dans son champ de perception ; mais si, de plus, par l'échec radical qui s'ensuit, cette image se dénonce comme portant en soi-même la ruine de celui qui l'a produite, si même cette ruine se donne pour un châtiment *mérité* par tous ceux qui laissent la proie pour l'ombre et se laissent charrier par le cours des choses en prétendant l'ignorer, enfin si l'imagination est, par elle-même, mensonge à soi, si elle prétend nous donner l'impossible et l'infini alors qu'elle se borne à quelques truquages et qu'elle ne peut que *signifier* à l'« instinct religieux » l'être-au-delà-du-monde de ces deux Idées, non par des mots mais par son échec même à les manifester, bref, si, dans la défaite, le démiurge démasqué apparaît comme un médiocre prestidigitateur, alors l'imaginaire atteint à la pureté la plus diabolique : défini par l'échec de l'homme et de l'image, il n'est plus même ce qu'on imagine faute de pouvoir ou de vouloir le saisir ou le fixer dans l'expérience ; il était, avant la défaite (ou prétendait être), l'impossible se manifestant dans l'irréel ou l'infini se laissant approcher par une ascèse irréalisante : à présent, loin que la catastrophe l'ait atteint, il s'affirme, purifié, comme l'*au-delà* de l'imagination ou le chiffre même

de la déroute de celle-ci, c'est-à-dire – toujours le « tu dois donc tu ne peux pas » – qu'il est l'absent de toute *image, ce* qui fait la signification même de tout effort imaginatif puisque l'impossible et l'infini *doivent à chaque instant pouvoir être imaginés,* puisque ces deux catégories cardinales définissent ensemble l'intention téléologique qui produit et structure le décrochage imageant *mais,* en tant que l'image est une *médiocrité* qui s'effondre sans jamais avoir manifesté ces géantes Idées, sinon par son impuissance douloureuse à les représenter, même hors de toute réalité, l'Idéal de l'imagination, c'est-à-dire le *monde imaginaire,* se définit non plus seulement comme la totalité de ce qui ne peut être réalisé mais aussi, mais surtout comme la totalité de ce qui *ne peut pas être imaginé.* Cette conception de l'image – qu'il savait déjà naître d'un échec et conduire à l'échec – comme étant *elle-même* et par elle-même un échec, je ne dirais certes pas qu'elle est tout à fait neuve chez Flaubert. Mais si, parfois, dans ses moments de doute, il y fait allusion, c'est pour l'écarter : s'il y croyait vraiment, il lui faudrait proclamer qu'une œuvre – y compris celle d'Homère ou de Shakespeare – est *toujours* un échec et que le mieux qu'elle puisse faire, c'est, par cet échec dévoilé, de suggérer allusivement, silencieusement un *ailleurs* que les auteurs n'ont pas même échoué à *rendre* mais d'abord à imaginer. À ce niveau, le réel triomphe de l'image non plus seulement en broyant le songe-creux qui croit pouvoir le fuir mais en se manifestant *à l'intérieur d'elle* comme sa limite et la détermination de ses possibilités : cette bulle irisée, tu peux la gonfler encore ; jusque-là, pas plus loin ou bien elle éclate. Voici l'imagination *réalisée* : elle n'est rien d'autre qu'un *pouvoir,* réel et mesuré. Le culte de l'imaginaire – c'est-à-dire de ce que l'homme doit et ne peut pas réaliser, de cet au-delà du réel et de l'irréalité – est une religion féroce ; pour ce Dieu caché, la Beauté, les sacrifices humains ni les martyrs ne suffisent : il faut que les sacrifiés volontaires ratent leur mort par lâcheté et crèvent damnés sous le couteau du sacrificateur. À la déréalisation du réel, la réalité s'impose comme détermination-limite du pouvoir de déréaliser : la découverte du réel comme *étant déjà là,* à l'avance dans la fuite vers l'irréalité,

c'est-à-dire comme l'impuissance et la finitude de l'imagination, c'est l'Enfer. Mais pur. Le piège tendu aux meilleurs par Satan : le prince des Ténèbres leur enseigne, par une défaite calculée, qu'ils ne sont point de ce monde ; il n'a pas la sottise de prétendre qu'un Autre monde existe : simplement, il les sollicite de l'imaginer par la double raison qu'il représente la Beauté suprême et que, de l'Être et du Néant, l'ignoble vulgarité, l'hostilité de celui-là les contraint d'opter pour celui-ci. Mais, à l'instant qu'ils s'y engagent par dégoût du monde et de ses multitudes, il leur fait toucher du doigt leurs limites trop humaines : les chevaliers du Néant sont des hommes de chair et de sang et leur petit décrochage imaginatif – le *conatus* qui semble les soustraire à la pesanteur de l'espèce, à sa matérialité – est aussi rigoureusement réglé que leurs autres comportements, il les définit – car les variations, de chacun à chacun, sont infinitésimales mais en nombre infini dans leur *réalité* individuelle – aussi bien que la coupe de leur visage ou la couleur de leurs cheveux : en d'autres termes, l'écrivain *se réalise en s'irréalisant.* Le Mal radical n'est point qu'on ne puisse quitter ce monde – pour Gustave il y a des imbéciles heureux qui n'y songent même pas – mais qu'un mirage diabolique y enfonce davantage ceux qu'il incite à s'en arracher. C'est ce que Mallarmé dira clairement : le coup de dés lancé, rien n'a eu lieu que le lieu. Ce hasard que je suis, détermination contingente du temps et de l'étendue, par une inspiration hasardeuse, née de ses limites et de circonstances fortuites, loin d'abolir le hasard ne fera que le réaliser dans l'univers objectif. La religion de Flaubert (comme celle de Mallarmé) est *noire,* lorsqu'il se veut inconsolable parce qu'il aime ce mirage en toute lucidité. Il garde sa fidélité à ce piège-à-rats, l'imaginaire, inaccessible Idéal de l'imagination, non pas en dépit de sa nuisance mais à cause d'elle, parce que c'est, pour les Artistes et d'abord pour Gustave lui-même, le Mal tout pur ; imaginons ceci : une chambre fort laide, un mobilier Louis-Philippe, le feu s'y met, j'étouffe ; une seule issue, porte ouverte sur le vide ou sur quelque autre chambre, je ne sais puisque la fumée m'aveugle ; je traverse les flammes, franchis le seuil en courant et je me retrouve dans la même

chambre ; interdit, je recule, je fais le trajet en sens inverse, je me jette dans l'autre pièce et cette autre pièce *est la même.* Pour Gustave, l'Imaginaire, c'est cette porte, il est ce faux espoir affolant qui m'invite à fuir l'embrasement de ce monde hideux et ne fait rien d'autre en vérité que de me contraindre à m'y plonger de mon propre chef, c'est-à-dire à reprendre à mon compte spontanément cette horreur qui, tant que je me bornais à la refuser passivement, n'avait pas les moyens de me compromettre. Cette porte existe-t-elle ? Flaubert n'en veut rien savoir : ce qu'il aime ici, c'est la *tromperie.* Du coup, voici restitué l'être du Non-Être : dans ce monde ignoblement réel il faut bien qu'une certaine réalité se donne pour ce qu'elle n'est pas. Ainsi l'imaginaire possède une certaine charge ontologique : la porte *est* un trompe-l'œil ou bien, par un miracle satanique, elle s'offre comme une *sortie* alors que c'est l'*entrée* à sens unique de la chambre où j'étouffe. Impossible, infini, total, l'imaginaire est là : c'est la différence infinie qui sépare l'*in* de l'*out.* Mais nul ne peut le repérer ni en jouir : l'idéal de l'Imagination, d'abord invite muette à imaginer, ne s'affirme – en coup de foudre – devant l'Artiste ou le Rêveur que dans l'instant de panique où l'irréel se dévoile comme *n'étant autre* que la réalité. Encore n'est-il pas directement saisissable. En certains cas – par exemple quand le péril est extrême et qu'on ne peut pas le conjurer – il arrive que le réel tout entier, pour quelques instants, se déréalise, sans doute par l'effet d'un mécanisme autodéfensif : on peut alors saisir l'irréalisation à sa racine puisque l'environnement perd à nos yeux son poids de réalité et devient spectacle. Et Flaubert, nous l'avons vu, a eu, surtout pendant sa période prénévrotique et dans les premières années de sa névrose, de semblables expériences – elles sont à la base de ce qu'il nomme son « attitude esthétique ». Ainsi, dans ces états – promesses piégées – pouvait-il entrevoir l'imaginaire comme un monde clos auquel il aurait accès au terme d'un passage à la limite. Mais en 70, c'est un mouvement inverse qui transforme sous ses yeux le manque en plénitude, l'irréel en réalité. Et quand, à sa stupeur, il s'aperçoit qu'il n'a jamais quitté la terre, qu'il étouffe dans un univers de plomb, sans faille et sans

issue, l'imaginaire ne peut se manifester ni comme un allégement, une lévitation des choses terrestres, ni comme le but final d'une déréalisation infinie : ce qu'il voit, en vérité, c'est la substitution de l'être à l'apparence et de même que Dieu, selon certains, est empêché par sa toute-puissance et son entière positivité de concevoir la faiblesse de ses créatures, leur « peu de réalité » et la part de Néant dont elles sont aussi faites – la mystification vient ici de ce que la positivité nouvelle du réel ne permet plus à Flaubert de retrouver dans l'entourage massif qui l'étouffe la légèreté dansante de l'irréalité. Du coup, l'imaginaire n'est plus en face de lui, comme le terme futur d'une déréalisation systématique mais derrière lui, au passé, comme la raison de cette transformation à vue : c'est, pour Flaubert, ce qu'il ne peut même plus concevoir depuis que ses images elles-mêmes sont lestées de réalité ; en même temps c'est *autre chose* que le réel puisqu'il a fallu un *mensonge* pour que Flaubert en arrive là. Mensonge étrange qui, au lieu de donner – comme c'est l'habitude – le non-être pour l'être, a enchaîné Gustave à l'être en lui présentant comme un « creux néant musicien » le monde entier et d'abord sa propre réalité psychosomatique. Bref, pour le quinquagénaire de 71, on n'imagine pas : on imagine qu'on imagine. Cela aussi, d'ailleurs, il l'a dit dans sa jeunesse. Il s'imaginait peintre et n'entendait point la peinture, musicien quoique n'aimant pas la musique ; cela signifie qu'il ne concevait point d'images sonores ou plastiques mais seulement qu'il jouait le rôle du compositeur ou de l'artiste qui les concevait. À présent l'idée s'est approfondie, généralisée : l'imaginaire, c'est le lieu géométrique de tout ce que nous nous imaginons imaginer. C'est ce qui nous déçoit et nous échappe sans cesse et revient sans cesse nous torturer : c'est ce dont l'invisible pureté dénonce l'imposture de nos prétendues images qui, certes, ont leur part de non-être mais que leur pesanteur trop réelle alourdit, qui volent bas, comme les poules. C'est à ce bourreau – à *son* bourreau – que Flaubert entend rester fidèle. Ou, si l'on préfère, c'est à l'*image-échec* telle qu'elle ne cesse de s'effondrer en se posant ; ce qu'on peut résumer en d'autres termes : pour Gustave, en 70, l'image est un

composé de néant et d'être : elle contient trop de néant pour *produire* – à la manière de l'intuition intelligible – l'objet qu'elle représente ; mais trop d'être pour ne pas être une détermination réelle d'une subjectivité et pour ne pas la qualifier en elle-même dans sa réalité idiosyncrasique. Jouer un rôle, certes, c'est *ne pas être* le personnage qu'on interprète ; mais c'est aussi se révéler *dans son être* comme le bon, le médiocre ou le mauvais acteur de ce rôle-là, c'est-à-dire comme celui dont le physique et les manières, les habitudes, les tics, etc., *transparaissent* à travers le personnage comme les freins réels de l'imagination. Cette ambiguïté réelle de l'image qui révèle le faux duc ou le non-être-duc du comédien mais qui dévoile aussi, par l'échec à être duc, le vrai comédien, c'est elle qui fait l'objet de la fidélité grinçante de Flaubert, c'est cette vaine évasion, grande par sa vanité, qu'il veut éterniser dans la défaite même : c'est l'impossible mensonge de l'Artiste et de la Société impériale vécu dans la semi-lucidité des années soixante et revécu dans le désespoir lucide de 70 comme ruse de l'Histoire – c'est-à-dire *accepté* comme ruse et course aveugle au désastre, refusé dans les conséquences qui s'en suivent, c'est-à-dire dans le plein épanouissement de la science républicaine. En ce sens, le faux Empereur – jamais assez faux – et sa fausse Cour correspondent à la fausse beauté des œuvres d'art. Qu'importe que le mensonge des Tuileries soit plus absurde et plus trivial que celui de Croisset : ce qui compte, c'est la comédie de la grandeur et du beau, vain hommage de l'homme à ce qui lui sera refusé jusqu'au bout, c'est le jeu du Non-Être et de l'Être (impossible création de l'impossible et, par là même, consolidation et réalisation des possibilités inscrites dans l'avenir réel par les circonstances antérieures). L'Empire était du toc ? Bravo : l'unique grandeur de l'homme lui échappe, elle est quelque part, inscrite au ciel métaphysique, c'est tout simplement sa lutte consciente et nécessaire contre un échec inévitable.

Aime-t-il l'Empire – pour qui, nous le savons, il n'a pas toujours été tendre – *dans son échec terminal* et finalement à partir de son abolition ? Ou bien faut-il admettre qu'il était attaché au régime *avant* le désastre où celui-ci disparaît ? De

nombreux passages de sa Correspondance, entre 70 et 71, montrent que la seconde hypothèse est la vraie. Il écrit à Mathilde, le 3 mai 71 : « Quoi qu'il advienne, le Gouvernement ne siégera plus à Paris. Dès lors Paris ne sera plus la capitale et le Paris que nous aimions deviendra de l'histoire. Nous n'y retrouverons jamais tout ce qui rendait la vie si douce[44]. » Si douce ? La vie ? Gustave, dans toute son œuvre et dans toutes ses lettres, n'en a jamais tant dit. Et qu'est-ce qui lui prend, à ce provincial, d'aimer la douceur de vivre à Paris – dans cette capitale qu'il déteste de si bon cœur ? La raison n'est-elle point qu'il écrit *à Mathilde* ? Non, ce thème se retrouve dans ses lettres depuis la défaite. Dès le 13 octobre 70 – à Mathilde, il est vrai : « Quoi qu'il advienne, tout ce que nous avons aimé est fini[45]. » Et de nouveau – encore à Mathilde, le 23 octobre 70 : « J'ai le sentiment de la fin d'un monde. Quoi qu'il advienne tout ce que j'aimais est perdu. » Tout « ce que *nous* aimons » (Mathilde, princesse impériale, et Flaubert, le grand écrivain du régime), tout « ce que j'aimais », c'est une même chose, bien que la manière d'aimer puisse être, chez l'une et chez l'autre, différente : c'est l'Empire ou, si l'on préfère, la *dolce vita* de l'Empire. De fait, il reproche aux Prussiens de « prendre plaisir à détruire les œuvres d'art, les *objets de luxe* quand ils en rencontrent (et que) leur rêve (soit) d'anéantir Paris parce que Paris est beau ». C'est donc le luxe qu'il regrette – car, en vérité, l'Art, tel qu'il le conçoit, est hors de toute atteinte. Il précise, d'ailleurs, dans une lettre à Caro, cette fois[46] : « Mon chagrin ne vient pas tant de la guerre que de ses suites... Les élégances de toute sorte y seront impossibles ! » Les *élégances* ? c'est un mot qui ne vient pas souvent sous sa plume. Il y tient pourtant puisqu'il reprend l'idée dans la lettre suivante[47] : « ... nous entrons dans un monde hideux dont les Latins seront exclus, toute élégance *même matérielle* est exclue pour longtemps. » Cela aussi donne à rêver : à Croisset, Gustave jouissait d'un large confort mais, les Goncourt en témoignent, rien n'était moins « élégant » que le mobilier et le gros Orient de bazar des colifichets. Manque de goût ? Oui mais, surtout, indifférence. Du reste, cette élégance n'est pas

seulement matérielle ; c'est le style de vie latin : « La société qui va sortir de nos ruines sera militaire et républicaine, c'est-à-dire antipathique à tous mes instincts. “Toute gentillesse”, comme eût dit Montaigne, y sera impossible... Il n'y aura plus de place pour les Muses[48]. » Il s'agit bien, comme ces textes le montrent clairement, non de l'Art seul mais d'un certain rapport du luxe à l'Art qui peut s'entendre comme une affinité réciproque – comme lorsqu'il écrit, de la République future, qu'on y sera pauvre, mesquin, vertueux et que, du coup, les ouvriers d'art y seront de trop. Mais il va plus loin encore et c'est *en son nom* qu'il parle, le 28 octobre[49] : « La vie est en soi quelque chose de si triste qu'elle n'est pas supportable sans de grands allégements. Que sera-ce donc quand elle va être froide et dénudée ! Ce Paris que nous avons aimé n'existera plus. » Cette fois, c'est clair : le mot génial *d'allégement* rend compte de tout. La vie *réelle,* telle qu'on la vit en province, est d'une insupportable lourdeur *vraie* : le reclus de Croisset la connaît neuf mois par an dans sa « froideur dénudée » ; il n'est alors qu'un champignon gonflé d'ennui puisque l'ennui n'est autre que la plénitude de l'Être. Heureusement – au moins jusqu'en 70 –, la Capitale existait, qui lui permettait trois mois sur douze d'*alléger* son ennui : cela veut dire, noir sur blanc, que Paris, capitale factice, invitait le grand homme de province à cesser de se battre avec son imagination essoufflée pour se laisser vivre dans l'imaginaire. Alléger le réel, n'est-ce pas, par une déperdition de poids magique, s'irréaliser en le déréalisant ? Ou plutôt non : la déréalisation, ce sont les Parisiens, ce sont les nouveaux Messieurs qui s'en chargeaient : Gustave n'avait qu'à s'y laisser aller ; on mentait pour lui, il ne lui était demandé que de croire au mensonge. La douceur de vivre, le luxe, l'universel allégement de la vie, ce n'était point son affaire, à ce tâcheron de Normandie : il n'avait, lui, qu'à s'échiner à son travail et à produire ces instruments de précision, ses œuvres, centres fixes de déréalisation ; mais, au fond de l'ennui rouennais, il attendait, pendant tout le printemps, tout l'été, tout l'automne, ce trimestre fabuleux, l'hiver, où, en récompense de ses peines, l'irréalisation *objective* lui était *donnée*.

Qu'est-ce donc qu'il y trouvait, à cette capitale, quand il y débarquait, après des heures de train ? Eh bien d'abord, elle-même. Il ne la détestait plus, alors. Plus et pas encore. Car, c'était, à ses yeux, la capitale du fabuleux. Il écrivait à George Sand le 15 juin 67 : « Paris... tourne au colossal. Cela devient fou et démesuré. Nous retournons peut-être au vieil Orient. Il me semble que des idoles vont sortir de terre. On est menacé d'une Babylone. Pourquoi pas ? L'*individu* a été tellement nié par la démocratie qu'il s'abaissera jusqu'à un affaissement complet, comme sous les grands despotismes théocratiques[50]. » L'ambiguïté du texte n'échappera pas : l'Orient pour Flaubert, c'est la mort de l'individu ; mais les despotismes théocratiques n'ont rien pour lui déplaire : n'a-t-il pas écrit *Salammbô* ? Au reste, si ce cataclysme se produit, c'est la démocratie, non l'Empire, qui en est responsable ; la faute est à Juin 48 et non à Décembre 52. Et puis Flaubert, bien que bourgeois, n'est pas – nous l'avons vu – individualiste ; faute d'exterminer les hommes tous ensemble, il ne lui déplairait pas, à ce Timon de Rouen, qu'on les dégradât un par un. Du reste, il écrit à Sand et ces lettres-là, sous leur hypocrite respect, sont les plus insincères de sa Correspondance : quand elle l'agace, il la griffe comme par inattention ; quand elle se montre bonne dame, il se masque et rentre les griffes presque jusqu'au bout ; il vient du bal des Tuileries, quand il décrit la Babylone moderne – car, hélas, une fois de plus, il est la proie du lieu commun –, il a vu les « souverains », il exulte : il a rêvé d'un abaissement définitif des masses, de l'« impuissance de la plèbe ». Il dit tout cela à la « Chère Maître » mais en insistant sur la part d'ombre, en feignant de prophétiser le malheur pour cacher sa jubilation. Il est vrai qu'il dira, peu après la capitulation de Sedan, son espoir que l'écroulement de la dictature permettra la renaissance de l'Individu : mais c'est sans conviction, entre deux homélies sur la mort de la Latinité. De toute manière, ses réflexions de 1868 et sa méditation sur le gigantisme de la capitale sont très proches d'un onirisme provoqué. En 1868, pas plus qu'aujourd'hui, Paris n'évoquait Babylone et le Second Empire était plus loin que jamais d'un

despotisme théocratique bien qu'il recherchât, contre la poussée républicaine, l'appui des cléricaux. « Les idoles vont sortir de terre » : voilà le rêve éveillé du roturier qui vient de quitter la Cour et rentre chez lui dans un fiacre ; point n'est besoin qu'il se tende à l'extrême pour évoquer sans un document le faste de Carthage : Paris nocturne, obscur, indistinct *se fait rêver* comme un colosse dément ; l'hôte jubilant des rois a pris pied, dès l'entrée des Tuileries, dans l'irréel ; il y demeurera sans effort jusqu'au bout de la nuit.

Ils étaient faux, eux aussi, ces rapports entre pairs qui dissimulaient l'atomisation bourgeoise et la solitude profonde de chacun ; elles étaient fausses, les criailleries des dîners Magny ; les paradoxes de Flaubert, quand il recevait chez lui, nul n'y croyait tout à fait, à commencer par lui, ni aux obscénités balourdes que chacun débitait pour « faire fort » : pourtant cet énorme ramas de sottises l'investissait, le surexcitait, le montait jusqu'à susciter en lui une agressivité violente et presque insupportable que les Goncourt n'ont pas manqué de noter mais qu'il *subissait* – à la façon dont les excités maniaques sont dominés douloureusement par leur irrépressible gaieté. N'importe ; pour un moment, Gustave vivait dans le monde imaginaire de la confraternité : on parlait, comme il l'avait souhaité dans sa jeunesse, « entre gens d'Art » ; déclamant, gesticulant, il pensait s'imposer à ses égaux comme « le plus égal de tous » alors qu'il ne faisait que les abrutir ; tous ces bonimenteurs qu'il n'aimait guère, qui ne l'aimaient pas, il croyait les aimer. Au reste le mirage était collectif : Flaubert n'avait pas même à se donner la peine de l'inventer, il suffisait qu'il s'y laissât prendre ; en sa présence comme en son absence les Messieurs de Magny se prenaient pour une Académie : propos insanes, fausses perles de l'intelligence que, le vin aidant, ils *croyaient* vraies.

Fausses, parfaitement fausses, les relations de ces intellectuels avec le « demi-monde ». La Païva, la Lagier – à un niveau de culture plus élevé Jeanne de Tourbey, M^me^ Sabatier. Ces femmes, surtout les deux premières – il y en avait cent autres sur le marché –, disaient à qui voulait qu'elles étaient à vendre – et

leur prix. Lagier, par exemple, « théâtreuse », déclare chez Flaubert et devant les Goncourt que « le théâtre est l'absinthe du bordel[51] ». Elle étonne les deux pisse-froid par sa conversation salace : « une causerie grasse, de l'esthétique scatologique... Cette femme est frottée à tout ce qu'il y a à Paris de sale, de douteux, de suspect et de sinistre. Elle rayonne... sur un fond de fange[52] ». Fange tant qu'on veut mais le *rayonnement* y est, si net qu'ils vont dîner chez elle, cinq jours plus tard, toujours accompagnés de Gustave, dans une maison qui « ressemble à un *colombarium* de la prostitution[53] ». Elle plaisait à Flaubert, non tant peut-être par les sens (elle fut à lui comme à tout le monde et, probablement, pour rien) que par la grossièreté de sa conversation[54] et, « chez cette fille qui tourne à l'éléphant », par le détail immonde et salace rapporté dans « une langue drue ». Par exemple, ce même 22 février : « On cause des actrices dérangées de ventre, merdeuses, foireuses, diarrhéeuses, les femmes qui *perdent leurs légumes,* selon le mot (de Lagier) : George, Rachel et Plessy[55]... » Voilà le « petit fait vrai qu'il adore : la grande Rachel rabaissée par le fond de ses pantalons, d'autant plus sublime qu'elle est plus « merdeuse », au même instant, et *vice versa.* Le pied : il a, en l'écoutant, c'est sûr, « autant de plaisir que si on lui donnait de l'argent » mais, en même temps, il se plaît – et tous les autres avec lui – à la traiter avec une politesse ambiguë, à demi sincère, à demi ironique. Ces faux académiciens aiment à s'imaginer qu'ils dînent chez Aspasie. Il ne leur échappe pas que cette langue « si drue » est en fait très voulue[56]. « Il y a, entre l'argot et cette langue faite d'idiotismes convenus, de phrases qui n'ont plus de sens, de mots dévoyés, de locutions de passe, la distance du bagne au foyer de cabot. L'argot, au moins, pue l'ail ; cela sent la capote », disent les Goncourt, le 22 février 63. N'importe : ils croient – et Flaubert avec eux – *en même temps* qu'elle leur fait entrevoir les mystères de Paris, qu'elle est l'expression et le symbole du « ruisseau », de la pègre, des bas-fonds, horribles profondeurs du peuple et de l'âme : par elle, ils entrent en contact – sans risquer leur peau ni leur bourse – avec les maquereaux, les pédérastes (qui leur font horreur, bien sûr), les

criminels. Cette femme éblouit Flaubert parce qu'elle sert sa misanthropie en rabaissant l'élite « artiste » (« On remue les saletés de Frédérick mêlées à des méchancetés de folie, ... l'acteur aux rots et aux pets... ») et en exaltant la fange jusqu'à la faire rayonner. En elle, l'ignoble se manifeste, sûrement, comme le sublime d'en bas. Le monde est ainsi fait, elle en témoigne et le totalise devant ces Messieurs, tous persuadés, bien sûr, que le pire est, par définition, la Vérité. En même temps, d'ailleurs, cette belle femme trop grasse détruit en elle la Femme, par la crudité de ses propos : avec Rachel, *perdant ses légumes,* c'est sa propre féminité qu'elle conteste ; cette autodestruction exhibitionniste tue le désir vrai, excite, à travers le sadisme des hommes qui l'écoutent, un désir imaginaire qui ne sait trop à qui, à quoi s'adresser. Pendant qu'elle se dépense éperdument pour eux, ils ne peuvent ignorer qu'ils sont des auteurs et que les actrices les flattent *à tout hasard,* dans l'espoir que tant d'efforts ne seront pas tous perdus et qu'elles décrocheront un jour – même lointain – un rôle dans une pièce de l'un d'eux. Cela n'empêchera pas Sainte-Beuve, vieux, chauve, las et sceptique[57], de demander à la connaître et de lui *faire la cour,* comme s'il était possible de la conquérir, timide, cérémonieux et tendre comme un puceau. Telles sont les règles du jeu. Et Flaubert a raison d'écrire : « fausses courtisanes » quand, après la défaite, il énumère les « mensonges » de l'Empire : ce qu'il ne dit point – mais qu'il sait fort bien – c'est que la *fausseté* ne vient pas d'elles mais qu'il a contribué, avec ses confrères et beaucoup d'autres, à la leur imposer. Au reste, pour lui, Lagier est la vérité de la courtisane, ce sont les autres, plus décentes, qui sont fausses.

Avec la Païva, ils touchaient presque à leur but : Thérèse Lachman était une vraie putain et une authentique marquise : elle s'était fait épouser par un Portugais ruiné, le marquis de Païva que les Goncourt – c'est typique, cette erreur – confondent avec le vicomte de Païva, ambassadeur du Portugal à Paris – c'est-à-dire avec un homme qui joignait à la naissance la fortune et le pouvoir. Cette prostituée féroce a chassé son pauvre hère de mari – qui finira par se

donner la mort – mais gardé son titre qu'elle changera en 71 – après avoir fait casser son mariage – en celui de comtesse de Donnersmarck. Flaubert l'a connue plus tôt que les Goncourt qui ne sont introduits qu'en 67 dans son « légendaire hôtel des Champs-Élysées ». Ce qui les frappe sur-le-champ, c'est, une fois de plus, la *fausseté* du lieu et de sa propriétaire. Elle, c'est « une vieille courtisane peinte et plâtrée, l'air d'une actrice de province, avec un sourire et des cheveux faux ». La salle à manger « avec tout son luxe et la surcharge de son mauvais goût Renaissance, ne ressemble guère qu'à un très riche cabinet de grand restaurant ». Au milieu de ce faux-vrai luxe (vrai si l'on ne considère que l'argent dépensé, « marbres, boiseries, émaux, peintures, candélabres d'argent massif » – faux si l'on compare ces richesses entassées sans goût aux palais, aux châteaux de l'aristocratie défunte), « une conversation de gens gênés comme dans un faux monde et qui se traîne ». À leur dire, la Païva « avec son accent russe, son effort de grâce a je ne sais quoi d'inquiétant d'une femme d'affaires... et, dans son impassibilité blonde, un passé qui fait peur ». Est-ce en dépit de cette peur ou à cause d'elle ? Ils y retournent souvent. Les voici, le 31 mai 67, dans « le salon fameux et qui ne vaut pas le bruit qu'il fait ». Ils prennent soin, toutefois, de noter qu'il est « fameux », comme l'hôtel était « légendaire ». Même déçus, c'est le *mythe* qui les attire ; et la déception entre pour beaucoup dans l'agrément qu'ils éprouvent : le mythe reste en l'air, sans racines, il ne coïncide pas avec l'objet perçu et, du coup, se dénonce, c'est une luminosité vague et sans force qui éclaire un réel qui la dément ; ce qu'ils viennent chercher, dans « toute cette richesse », c'est l'échec de l'imagination et, simultanément, une secrète déréalisation du réel : le salon ne vaut pas le bruit qu'il fait ; n'empêche qu'il *fait du bruit.* Et ce bruit, bien que démenti par la chose, reste sa propriété : c'est un salon au-dessous-de-sa-réputation donc, par en dessous, rongé par elle. Aussitôt, d'ailleurs, nouvelle transformation, nouveau démenti : la Païva, ce monstre inquiétant, marquise, courtisane, femme d'affaires, et le comte allemand, son entreteneur, ne sont en vérité que des bourgeois : « Et l'on passe dans la salle à

manger et l'on dîne. Alors c'est l'exhibition du surtout[58], c'est la basse et bourgeoise invitation sans goût, sans pudeur, à admirer cela et à l'admirer toujours. On n'en dit pas le prix mais on dit que chez tel fabricant, cela coûterait 80000 francs. Et il faut que chacun, le poing sur la gorge, accouche de son admiration, de son compliment. » Saint-Victor est le plus servile. Ce doit être vrai puisque Flaubert, en 71, le confirme : « Vous n'avez pas vu les respects de Saint-Victor pour la Païva ! » Peut-être. Mais qu'allaient-ils faire chez elle, les Goncourt ? Et Gustave ? Étaient-ils fascinés par cette autre ambiguïté, la vie démasquant la mort comme sa vérité, la mort se dénonçant comme la réalisation de la vie ? « La femme, dit le *Journal, ...* je l'étudie... Une figure qui, sous le dessous d'une figure de courtisane encore en âge de son métier, a cent ans et qui prend ainsi, par instants, je ne sais quoi de terrible d'une mort fardée[59]. » Parbleu ! Quel enchantement pour un chevalier du Néant : cette femme a inspiré des passions, ruiné des fils de famille, elle est, d'après l'état civil, encore en âge de plaire ; du reste le bruit court – les deux frères l'ont noté avant de la connaître – que l'Allemand qui l'entretient l'aime à la folie. Or voici qu'elle est laide (« un nez en poire avec un méplat kalmouk au bout, les ailes du nez lourdes, la bouche sans inflexion... là-dedans des rides que la lumière, dans le blanc (de la figure), fait paraître noires »), ce qui rappelle à chaque instant, s'il en était besoin, que l'amour est un autre mirage ; plus encore, elle est morte. Sa vie n'est qu'une apparence : c'est le moment de prendre l'attitude esthétique, autrement dit, le point de vue de la mort sur la vie. Gustave devait se réjouir de ces jeux, lui qui aimait à concevoir les vivants comme des cadavres ensorcelés. Mais, les Goncourt le soulignent, cette défunte putain, réalité dont la vivante marquise n'est que l'apparence trompeuse, ne se dévoile que *par instant* ; il suffit d'un geste, d'un changement d'éclairage, pour que le réel passe à l'imaginaire et *vice versa* : la morte fardée n'est plus l'être réel de leur hôtesse ; ce serait, disons plutôt, sa vérité hyperbolique, accessible à la seule imagination de l'Artiste. Et comme, en cet instant, la vie triomphe, comme le réel, bouchant toutes ses

fissures, emplit la vue, la commande, empêche d'évoquer le cadavre autrement que par une intention vide et mal explicitée, l'hôte de la Païva, qu'il soit Goncourt ou Flaubert, a l'énervant plaisir de ressentir en soi l'*échec de l'imagination.*

S'il faut donner, pourtant, des raisons plus matérialistes à ces visites des Artistes au « légendaire » hôtel, nous n'aurons pas à les chercher loin. Le 14 février 68, les Goncourt, qui en reviennent, notent sur leur Journal : « Belle chose, la richesse ! Elle fait tout pardonner. Et nul de ceux qui viennent ici ne s'aperçoit que cette maison est la plus inconfortable à Paris... Et Gautier, dans cette maison inhospitalière de tous les côtés, à côté de cette femme, s'en reculant brusquement et peureusement, par crainte que son cigare ne brûle sa robe, Gautier sème intarissablement les paradoxes, les propos élevés, les pensées originales, les perles de sa fantaisie[60]. » Ce qui les attire, au fond, c'est l'argent. Je dis bien l'argent – non le luxe puisque le luxe est faux. Ces écrivains sont de leur temps : leurs mœurs sont austères ; ils vivent bourgeoisement, sans plus. Mais la richesse – quand elle est fabuleuse, surtout, quand elle est héritée (l'Allemand de la Païva avait reçu de son père le titre de comte et des mines argentifères), quand, au delà, bien au delà du nécessaire, elle se consume dans l'acquisition du superflu –, ils y voient un mérite, le fondement d'une aristocratie nouvelle. Ce sont les Goncourt qui ont déclaré qu'il y a trois manières d'entrer avantageusement dans la vie : la naissance, l'argent, le talent. Et Flaubert, nous l'avons vu, méditant sur le suffrage universel, fixera le nombre de voix dont chacun devrait disposer selon le talent, la race et l'argent. C'est lui encore qui dira à sa nièce Caroline qu'il aimerait mieux la savoir morte que mariée à un gueux, fût-il génial. Mais, pour les Goncourt comme pour Gustave, l'argent, bien que fondamental, peut être aussi un trompe-l'œil : la raison en est que les riches ne savent point en user ; aussi ne sont-ils point ce qu'ils devraient être. Personne ne remarque, cependant, que le goût leur fait défaut, qu'ils sont incapables d'administrer une maison : médusés par les marbres, les céramiques,

les pierreries, les « gens d'art » ne s'aperçoivent pas que le fameux hôtel est la maison la plus inconfortable de Paris. Nouvelle et dernière illusion : la richesse mystifie les convives, leur jette la poudre aux yeux, leur dissimule l'inconfort. Les voici en extase « dans la serre où l'on fume après le dîner, mi-gelés par les courants d'air d'en haut, mi-étouffés... par les bouches de chaleur ». Ils suent, s'enrhument et ne s'en avisent pas. Les Goncourt, pourtant, s'en avisent fort bien : ils se moquent de leurs naïfs confrères. Et Flaubert le sait aussi. D'où vient qu'ils fréquentent ce ménage Trimalcion ? Eh bien, par la même raison que les autres : ils viennent béer devant l'argent. Mais ces chevaliers du Néant ont la jouissance fort esthétique de le dépouiller de ses artifices : ils l'admirent comme une puissance nue, mal acquise, mal employée. Ici encore le jeu est double : on distingue les biens acquis du pouvoir d'achat. Ces biens sont faux : ceux qui *croient* voir en eux des merveilles, ce sont des dupes, victimes de leur imagination ; de fait, sans plus de dépense, on eût pu créer de vraies beautés, donner aux hôtes un vrai confort : ainsi ces objets coûteux sont le signe de la richesse parce que leur prix est élevé ; et, en même temps, ils ne le sont pas puisque, pour les gens d'art, la vraie richesse doit produire chez son possesseur une lente maturation, une sensibilité exquise et ténue, un goût enfin, qui en sont le signe véritable et qui donnent au possédant le droit éminent de posséder. Si tel est l'*eidos* du propriétaire, voici un nouvel et dernier faux semblant : la Païva et son miché sont-ils de faux possédants ou, faute de les avoir mûris, l'argent si sottement dépensé ne serait-il pas du faux argent ? De toute manière, lucides ou non, les convives sont tous éblouis, ils viennent tous pour profiter, fût-ce quelques heures, de ce Pactole, pour le trouver à sa source et s'y plonger ; simplement, les plus malins goûtent à la volupté nihiliste de *ne pouvoir* saisir les coûteuses et hideuses fantaisies qui les environnent comme des signes extérieurs de la richesse mais, du coup, de découvrir l'argent, privé de ces médiations, comme une puissance abstraite et insaisissable. Couchés dans le lit du Pactole, ils s'aperçoivent que ce fleuve est un fantôme. Faut-il qu'ils y tiennent, pourtant, à

ces « allégements de la vie » pour que Flaubert, bravant les fureurs de Mathilde[61], soit un assidu des dîners de la Païva !

---

1. À Louise. *Correspondance,* t. II, p. 79.

2. À Ernest, 10 avril 48.

3. *Souvenirs littéraires*, « Souvenirs de l'année 1848 ».

4. *Correspondance,* Supplément, t. I, p. 71.

5. Cela, bien entendu, c'est moi qui l'ajoute. Du reste il ment : la perspective de la ruine tourmente fort ce rentier pour qui le temps est un processus de dégradation ; et quand elle surviendra – prévue depuis toujours et parfaitement inattendue –, il en mourra.

6. À Louise, 30 mai 52, *Correspondance*, t. II, p. 428.

7. À Louise, *Correspondance,* t. III, p. 180.

8. À Louise, janvier 54, *Correspondance,* t. IV, p. 12.

9. À Louise, *Correspondance,* t. III, p. 294.

10. *Correspondance,* t. III, p. 261.

11. *Correspondance*, t. IV, p. 156. Dix ans plus tard, décoré, il écrit à une amie qu'il n'oublie pas, pour autant, l'offense de 57.

12. *Correspondance,* Supplément, t. III, p. 62.

13. *Ibid.,* t. III, p. 68 : Thiers avait posé la question de confiance : 263 pour, 116 contre, 277 abstentions. Les royalistes, à l'époque, formaient la majorité de l'Assemblée.

14. Il s'agissait du conflit qui menaçait d'éclater entre l'Autriche et l'Italie. Le public – Flaubert en est – ignorait si la France s'engagerait dans cette guerre aux côtés de l'Italie et quelle serait en ce cas la position de la Prusse. Flaubert, dans la même lettre, se réjouit de l'entrevue de Biarritz qui réunit ces sages politiques, Napoléon III et M. de Bismarck.

15. Toutes ces citations sont prises dans une lettre de mai 1866 *à Caroline* (*Correspondance,* t. V, p. 214-216). Flaubert s'y exprime donc en toute liberté et nous ne pouvons ni tenir pour des précautions oratoires les marques du respect qu'il témoigne à l'« Empereur » ni attribuer à la prudence ses professions de foi politiques.

16. Beaucoup plus tard, Goncourt polémiquant avec Renan : « Je n'ai jamais dit que M. Renan se fût réjoui des victoires allemandes ou qu'il les trouvât légitimes ; mais j'ai dit qu'il considérait la race allemande comme supérieure à la race française... Eh mon Dieu, ce n'est un secret pour personne que l'engouement, pendant les deux ou trois années qui ont précédé la guerre, que l'engouement de nos grands penseurs français pour l'Allemagne, et les dîneurs de

Magny ont eu pendant ces années, les oreilles rebattues de la supériorité de la science allemande, de la supériorité de la femme de chambre allemande, de la supériorité de la choucroute allemande, etc., etc., enfin de la supériorité de la princesse de Prusse sur toutes les princesses de la terre. » *Journal*, t. X. Éditions de Monaco.

17. À George Sand. *Correspondance,* t. V, p. 282.

18. *Correspondance,* t. V, p. 332.

19. *Correspondance,* t. V, p. 360.

20. Le représentant typique de cette génération nouvelle, c'est Georges Clemenceau. Mais il admirait son père, celui-là, et tenait de lui son goût de la vérité pratique et sa vocation de médecin. Curieusement mais non pas fortuitement, la carrière politique du jeune homme commence dans les jours sombres où Flaubert est convaincu d'avoir achevé par un désastre sa carrière littéraire : Clemenceau est élu député à l'Assemblée de Bordeaux.

21. Comme Homais parlant du banquet des Comices.

22. *Correspondance,* t. VI, p. 177, 28 octobre. À sa nièce.

23. À Claudius Popelin, p. 180.

24. *Ibid*., *loc. cit.*

25. Correspondance, t. VI, p. 216.

26. Correspondance, t. VI, p. 229.

27. Non que son désir, comme il le prétend, soit infini. Mais la frustration est, par essence, une privation du bonheur qui rend incapable d'en jouir.

28. 31 mars 1871, *Correspondance,* t. VI, p. 215.

29. Gustave oscille entre deux positions extrêmes, toutes deux négatives et misanthropiques. *Avant la Commune,* il déplore l'atmosphère *revancharde* qu'il prévoit – à juste titre – dans une France vaincue et humiliée. Pendant et après, écœuré par la germanophilie qu'il décèle chez bon nombre de ses amis, il reproche aux Français de ne plus songer à la revanche. Ces deux griefs contradictoires qu'il nourrit – d'ailleurs à quelques semaines de distance – contre ses compatriotes semblent refléter ses propres hésitations.

30. 28 octobre 1870. *Correspondance,* t. VI, p. 179.

31. À George Sand, *Correspondance,* t. VI, p. 183.

32. Correspondance, t. VI, p. 186.

33. *Ibid.,* p. 189.

34. *Correspondance,* t. VI, p. 195.

35. *Correspondance,* t. VI, p. 206.

36. *Ibid., loc. cit.*

37. Sur ce point, Thiers lui a donné toute garantie : 18000 victimes dans Paris, 38000 arrestations, 270 condamnations à mort, 13000 au bagne et à la déportation. Ces chiffres officiels sont très inférieurs à la vérité et les procès, par exemple, en attirant l'attention sur des condamnations légales, avaient pour objet de la détourner des exécutions sommaires qui se firent par centaines et peut-être par milliers. Gustave fait un seul reproche à ce règlement de comptes impeccable : on n'a pas assez puni Courbet. On sait que Leconte de Lisle réclamait, plus radical, que le peintre fût condamné à la peine capitale.

38. « Je vaux bien vingt électeurs de Croisset. »

39. Publiée en 1869.

40. Cité par Mme Durry dans : *Flaubert et ses projets inédits.*

41. Ses plus grosses erreurs concernent la *jeunesse* de Flaubert.

42. Il est sincère, bien sûr. Mais tout se tient : s'il *croit* à cet oubli – parfaitement improbable en 1870-1871 –, c'est qu'il ne veut pas recevoir désormais sa gloire de la société républicaine. Nous reviendrons sur cela un peu plus loin.

43. Ce n'est pas ce que nous pensons, c'est ce qu'il pense.

44. Correspondance, t. VI, p. 234.

45. *Ibid.*, t. V, p. 166.

46. 24 octobre 1870, *Correspondance,* t. VI, p. 174-175.

47. À Caro, 28 octobre 1870. *Ibid.,* t. VI, p. 178. C'est moi qui souligne.

48. À Caro, 22 septembre 1870. *Ibid.*, t. VI, p. 154. Cf. lettre à Maxime Du Camp, 29 septembre 1870, *ibid.,* t. VI, p. 159-160 : « Toute gentillesse, comme eût dit Montaigne, est perdue pour longtemps. »

49. À Claudius Popelin, 28 octobre 1870, *Correspondance*, t. VI, p. 179.

50. *Correspondance*, t. V, p. 308.

51. 22 février 1863. *Éditions de Monaco, Journal,* t. VI, p. 34.

52. *Ibid., loc. cit.*

53. 27 février, *ibid.*, p. 33.

54. Elle lui disait : « Tu es le panier à ordures de mon cœur : je te dis tout. »

55. 22 février, *Journal,* p. 33. Édition de Monaco.

56. Elle dit, par exemple à Nestor Roqueplan : « Ton cou est d'une douceur ! C'est du satin à dix-huit francs ! Mon cul n'est qu'à quatorze ! » Voilà un « mot » fait pour plaire. Lagier sait ce qui donne le vertige à ces intellectuels ébaubis : la truculence cynique. Elle construit, en conséquence, et joue avec brio son personnage de poissarde vicelarde et vénale, tout à la fois. Il

s'agit de les affoler en leur montrant sans cesse et simultanément le vice à la base de l'argent, l'argent à la base du vice.

57. « Moi, dit Sainte-Beuve, mon idéal, c'est des yeux, des cheveux, des dents, des épaules et du cul. La crasse, ça m'est égal. J'aime la crasse. » *Journal* des Goncourt, t. VI, p. 27.

58. *Journal,* Édition de Monaco, t. VIII, p. 27.

59. *Ibid.*

60. *Journal,* Édition de Monaco, t. VIII, p. 87.

61. Mathilde, sentant son salon menacé, avait, pour cette honnête putain, presque autant de haine que pour l'Impératrice. Elle avait déclaré tout net à ses fidèles, avec une hargne qui fait, aujourd'hui, penser aux colères de la Verdurin que, si elle rencontrait un de ses amis en compagnie de la Païva, elle s'abstiendrait désormais de l'inviter chez elle.

En fait, les chevaliers du Néant préféraient de loin l'hôtel de la rue de Courcelles à celui des Champs-Élysées. Mais ils entendaient bien se rendre à l'un *et* à l'autre. Ces contrastes les charmaient : les Goncourt, en particulier, affectionnaient les brusques ruptures de milieu qui leur donnaient le sentiment de vivre une vie dangereuse et multiple dont le pluralisme s'adaptait à merveille à ce Paris pluriel dont les couches sociales – chacune avec son langage – ne communiquaient guère entre elles[1]. Pour Gustave, les choses vont un peu différemment. Il n'a jamais éprouvé cette curiosité de tout qui a fait des « deux Bichons », plus encore que de Maxime, de remarquables journalistes. Et ce qu'il vient chercher à Paris, après neuf mois d'ennui, ce sont les allégements d'une vie mondaine et demi-mondaine. De ce point de vue, loin de trahir Mathilde pour la Païva, il n'aurait pas eu l'idée d'aller chez celle-ci s'il n'avait fréquenté chez celle-là. L'or l'éblouissait comme ses confrères mais, quand plus tard il prophétisera dans la fureur la disparition de toute élégance *même matérielle,* ce n'est évidemment pas le mobilier de la marquise qu'il regrettera si amèrement. Il se permet de hanter le demi-monde et les puissances d'argent, ce provincial, parce qu'il est reçu dans la haute société impériale. Sans Mathilde, il aurait, chaque fois qu'il se rend à Paris, le sentiment du matelot qui, après la noble solitude de la haute mer, tire sa bordée à la première escale. Il ne vient pas dans la Capitale pour s'encanailler mais pour y tenir le rang qui lui revient. Et son allégement fondamental, celui qui lui permet tous les autres, c'est qu'il y peut, avec le concours de toute une société, jouer au « déclassement par en haut ». De fait, il exprimera, en 71, son vrai regret quand il écrira tendrement à « sa » Princesse : « Le souvenir des heures que je passais près de vous à Saint-Gratien et dans la rue de Courcelles me tient au cœur d'une façon forte et charmante. Je revois tous ces endroits où vous alliez, veniez, en répandant autour de vous comme de la lumière et de la bonté[2]. » Elle était là, l'élégance : rue de Courcelles, à Saint-Gratien, aux Tuileries, à Compiègne. La *dolce vita,* il la mène à la Cour. Lors de l'exposition de 67, quand le tsar, le roi de Prusse et le roi

d'Italie se rendent à Paris, on l'invite au bal des Tuileries. Il écrit à Caro avec une satisfaction que l'ironie voile à peine : « Les Souverains désirent me voir comme une des plus splendides curiosités du régime. » Il en revient, enthousiasmé. À George Sand : « Sans blague aucune, c'était splendide… » À Mathilde : « Le bal des Tuileries reste dans mon souvenir comme une chose splendide, comme un rêve. » La banalité de la comparaison – « Je crois rêver », « c'est un beau rêve », etc. – ne doit pas faire illusion : Flaubert est, certes, un peu trop porté sur les poncifs et c'est à l'occasion de ce bal qu'il traite Paris de Babylone. Mais il écrit à Mathilde, qu'il aime tendrement, et cherche des termes exacts, pris dans leur sens le plus fort, pour lui faire connaître son impression et lui faire part de sa reconnaissance. Or on notera que les deux derniers membres de phrase semblent se contredire puisque le premier donne à la soirée une pesanteur *matérielle* : ce bal, éparpillement de lumières et de sons, glissante cérémonie, fuite du temps, il en fait une *chose* splendide. L'adjectif renforce d'ailleurs le réalisme du substantif : la splendeur, c'est presque palpable, c'est du feu qui aurait la densité d'une pierre. Au contraire, le second insiste plus banalement mais plus justement sur le sentiment d'irréalité que la fête a suscité chez Gustave et qui reste dans son souvenir : quel *estrangement* quand on a présenté le fils cadet du docteur Flaubert aux plus grands souverains d'Europe ; c'est la cérémonie de l'anoblissement. Il la prend pour telle et, dans le même temps, elle se dénonce pour ce qu'elle est : une illusion dont l'origine est toute subjective. Ainsi, loin de s'opposer, les deux *comme* sont complémentaires. Voilà bien ce qu'il cherche à Paris : des illusions consolidées ; un événement compact et dense *comme* une chose, qui l'enserre et l'exalte du dehors mais qui *en lui-même* comporte déjà je ne sais quelle structure ludique ; la densité l'exalte, ressuscite en lui la compensation primitive et le vieux rêve de féodalité mais il en intériorise à la fois le sens objectif et la profonde irréalité en la transposant dans son univers intime. On pourra rapprocher cette phrase de celle qu'il écrira, beaucoup plus tard, le 18 février 71 à la même Mathilde : « Il me semble que cette guerre dure depuis cinquante ans, que *toute*

ma vie, jusqu'à elle, n'a été qu'un songe, et qu'on aura toujours les Prussiens sur le dos[3]. » Oui, bien sûr, « la vie n'est qu'un songe », c'est le titre d'une pièce de Calderon que Flaubert a peut-être lue ; en tout cas, c'est un lieu commun d'origine catholique. Mais à le prendre ici en toute rigueur, comme le contexte l'exige, la signification en est singulièrement plus riche : le réveil, la réalité, ce sont les Prussiens : la guerre a duré cinquante ans, ils resteront toujours ; l'Enfer de Flaubert, c'est la Prusse victorieuse, la condamnation *à ne jamais plus rêver.* Pas d'issue sauf dans la contemplation du passé qui n'a pas même la dure consistance de ce qui a été, qui n'est qu'un rêve avorté, vécu sans vérité, aimé *comme tel.* Bref, ce faux passé, souvenir désolé d'une fable qui est morte de n'avoir point été, c'est très exactement l'intériorisation par un seul du « long mensonge » qu'a été la société impériale. Eh oui : *tout était faux,* donc Flaubert rêvait les yeux ouverts mais c'est à ce faux semblant objectif et subjectif qu'il garde sa fidélité. Sans doute la guerre et la défaite accusent l'inconsistance de cette vie imaginaire. Mais le rapprochement des deux textes prouve que Flaubert, au temps même qu'il se laissait bercer par des songes, était conscient de leur irréalité. Et, puisqu'il la regrette, on peut reconnaître que c'est elle qu'il aimait.

Tout était faux dans ce régime de façade que la bourgeoisie entretenait pour développer en douce son vrai pouvoir. Mais si la guerre n'avait point eu lieu, elle s'en serait défait tôt ou tard, lorsque la mise en place de ses structures propres ou leur raffermissement eussent rendu cette coûteuse dictature inutile. De fait, les républicains, dans les dernières années de l'Empire, ne ressemblaient guère à ceux qui se mêlaient aux ouvriers dans les Sociétés secrètes de 1840. C'étaient des fils de nantis ou de capables, sans rapport avec la « Sociale », qui souhaitaient que la bourgeoisie prît elle-même le pouvoir parce qu'ils la jugeaient adulte et mûre pour produire un gouvernement dont les ministres sortiraient d'elle – ou, du moins, seraient sélectionnés et formés par elle – et qui lui reviendrait moins cher. La lutte des propriétaires fonciers et des industriels se poursuivait en cette seconde moitié du siècle : ceux-ci s'agaçaient de la faveur que l'Empereur

témoignait à ceux-là et souhaitaient achever leur entreprise en s'imposant sans intermédiaire à la classe des anciens aristocrates, forte encore mais en voie de régression ; un début de mécanisation de l'agriculture permettait aux bourgeois d'entreprendre la concentration des biens ruraux et d'attaquer les vieux féodaux sur leur propre terrain. Plus de guerre, plus d'hémorragie de sang et d'argent ; un seul but : le profit. Le suffrage universel ne fait plus peur à la bourgeoisie ; elle a enfin compris, avec quinze ans de retard, le raisonnement de Lamartine : la structure démographique de la France est telle qu'elle justifiera démocratiquement la domination des classes privilégiées tout en donnant aux classes défavorisées une soupape, le moyen d'extérioriser sans danger par un vote minoritaire leur rancœur. Pour l'aristocratie cléricale, par contre, que l'Empereur cherche à conquérir pour l'opposer aux républicains. Napoléon III ne sera jamais qu'un usurpateur et sa Cour qu'un ramas de roturiers ; ils se servent de lui pour freiner l'essor inquiétant de la bourgeoisie mais, au fond de leur cœur, ils le méprisent et parfois le haïssent : pour eux aussi, ce mécréant est un envoyé du Diable. Il n'est personne, d'ailleurs, qui ne pense ce qu'a dit Marx – fort ignoré en France : l'histoire se répète mais ce qui fut tragédie vraie renaît sous forme de comédie bouffe. Ceux qui n'en seraient pas conscients, Hugo se chargerait de le leur apprendre : après Napoléon le Grand, Napoléon le Petit. Tout le monde sait que le neveu remplit l'Europe du vacarme inutile de ses guerres pour imiter les expéditions triomphales de l'oncle. Fausses guerres, en somme – sauf par le sang versé –, menées par un faux neveu : le bruit court à l'époque que Badinguet n'est pas un Bonaparte ; les dates semblent indiquer que, pendant une absence du roi de Hollande, la reine Hortense aurait fauté. Faux neveu, faux empereur, fausse guerre, fausse Cour, faux aristocrates, qui n'étaient que des parvenus parés de titres usurpés. On n'ignorait pas d'ailleurs que, de tous les Français, à l'époque, le plus rêveur était Badinguet. Produit du rêve de la France, il était bien le seul à y croire tout à fait. Et, puisque les grands règnes s'accompagnent d'un développement des Lettres et des Arts, il demanda – moitié pour imiter son

ancêtre latin, Auguste, moitié pour s'assurer, le cas échéant, une publicité de premier ordre – à sa cousine Mathilde d'interpréter le personnage de Mécène. Elle s'en chargea, tant bien que mal. Elle raccola les écrivains connus. Dirons-nous qu'ils étaient dupes ? On en douterait en lisant, dans le *Journal* des Goncourt, qu'Edmond – c'était, il est vrai après 71 – lui a déclaré un jour que ses fidèles auraient tous été hostiles à l'Empire si « *elle ne les avait achetés* ». Il ajoute, bien entendu, qu'il ne s'agit ni de faveurs ni d'argent mais d'une bonne grâce et d'une gentillesse qui séduisaient les plus rechignés. On ne peut croire cependant qu'elle fût particulièrement douée pour le mécénat ; s'il faut, pour l'exercer, un amateur éclairé, rien n'y disposait Mathilde : « ... Avec cette femme, qui n'a jamais fait que couper un livre, avec cette femme qui, dans l'occupation de la peinture, ne cherche qu'un régime moral, une gymnastique, un calmant et un repos du travail de sa pensée, avec cette femme distraite par un tas de choses, mais au fond empoignée par rien au monde, il faut à tout moment, contre l'ennui qui prend chez elle la forme de l'irritation et de la mauvaise humeur, il faut inventer des distractions, des joujoux et peut-être des disputes. Être très indéfinissable que la Princesse, être très impossible à *pourctraire* par la plume qui, en donnant quelques traits de ses côtés enfantins, de ses incompréhensions, des misères de sa nature, empêchera de croire aux qualités viriles de cœur et de tête, qui se trouvent brouillées et amalgamées dans cette nature complexe[4]. » Cette femme sèche et virile, dont la « langue drue » correspond dans la « haute société » à celle de Lagier dans le demi-monde, a de la vivacité d'esprit mais peu d'intelligence ; pour les Arts et surtout pour les Lettres, elle manque d'ouverture. Quand un auteur – selon la déplorable habitude de ce siècle – donne lecture de son dernier ouvrage, elle somnole. Pourtant Flaubert se plaisait chez elle : son salon lui paraissait l'antichambre des Tuileries. Certes, il ne pouvait pas se persuader tout à fait qu'il y était comme Voltaire chez Frédéric ou Diderot chez Catherine, mais il n'était pas non plus convaincu du contraire : il y venait *jouer le rôle* d'un grand écrivain recruté par la noblesse ; en la personne de Mathilde le

pouvoir temporel rendait hommage aux représentants des puissances d'esprit. Il n'était pas douteux, pour lui, en un certain sens, que les nouveaux privilégiés, pour la plupart des parvenus, n'avaient ni sang bleu ni goût littéraire et ne pouvaient en conséquence ni communiquer un *mana* que la naissance peut seule conférer ni *distinguer* les gens d'art selon des critères qui leur demeuraient étrangers. Mais que demandait-il au réel sinon de se déréaliser de soi-même et de demeurer, glissement indéfiniment suspendu, entre l'être du Non-Être et le non-être de l'Être ? Dans la vie quotidienne, il lui fallait la solitude pour maintenir, au prix d'un effort coûteux, son « attitude esthétique », c'est-à-dire pour transformer sans cesse le perçu, le vécu en un « visible » neutre qu'il pouvait, dans le meilleur des cas, saisir un moment comme le jeu pur des apparences. Or, chez Mathilde, à la Cour, l'événement saute sur lui comme un voleur mais cette agression, sans rien perdre de sa brutalité, se déréalise par soi-même, entraînant, du même coup, une déréalisation de l'agressé. Il vaut mieux dire, peut-être, que les relations du vrai et du faux, du réel et de l'imaginé changeaient sans cesse. À Compiègne, aux Tuileries et même à Saint-Gratien, il y a une urgence : observer l'étiquette. Ceux qui ne se plieraient pas aux règles de la cérémonie risqueraient une disgrâce bien réelle : elle serait finie pour toujours, la fête de l'anoblissement, on ne les inviterait plus. Par cette raison les comportements imposés prennent une consistance d'*impératifs* ; leur réalité vient, d'ailleurs, de ce qu'ils expriment l'obéissance respectueuse au Pouvoir qui – bien qu'il ne soit au fond que la couverture de la domination bourgeoise – prétend tenir sa légitimité du consentement massif des Français. Flaubert, courtisan et sujet, doit conformer ses conduites à ce double caractère. Un passage du Journal des Goncourt montre assez bien le plaisir qu'il prend à intérioriser ces contraintes extérieures. La princesse Mathilde donne une réception ; l'Empereur y est venu ainsi que le prince Napoléon. Goncourt et Flaubert, debout au milieu du salon, conversent ; Gustave, tout à coup, prend Goncourt par le bras et lui fait faire un quart de tour « pour qu'il ne tourne pas le dos au Prince ». Celui-ci, en effet, remontant

du fond de la pièce, se trouve derrière Goncourt. Entendons bien que c'est un hasard et que le prince Napoléon n'a pas la moindre envie de les aborder. N'importe : on ne tourne pas le dos à un membre de la famille impériale. Il convient donc de suivre de l'œil, quoi qu'on fasse, les évolutions des souverains et de leurs proches afin de ne jamais se laisser prendre au dépourvu ; une attention constante, une vigilance de tous les instants, une exploration sans défaillance du « champ pratique » doivent empêcher l'invité de se laisser *mettre en situation d'impolitesse*. Goncourt est assez surpris : trouve-t-il Gustave trop courtisan ou l'admire-t-il d'être si versé dans les usages de la Cour ? Le fait qu'il ait pris soin de noter cet épisode insignifiant suffit à marquer un étonnement qui, sur l'instant, ne semble pas avoir échappé à Flaubert puique celui-ci s'empresse d'ajouter : « Vous savez, il ne vous en voudrait pas. » Ce qui frappe ici, c'est le double système de références dont il use ; son premier mouvement est de prévenir un ami du danger qu'il court : l'étiquette apparaît comme un impératif catégorique, elle a l'inflexibilité d'un système de normes réelles (c'est-à-dire de mœurs réellement pratiquées par une société réelle et dont la violation est sanctionnée réellement). L'élément inducteur étant un événement imprévisible du monde extérieur, c'est la réalité environnante qui, par ses changements perpétuels, exige des réponses appropriées. Nous sommes à la cour de Louis XIV. Mais, aussitôt, cette urgence se déréalise : le prince Napoléon « n'en voudrait pas » à Goncourt. Ce simple mot remet tout en place : d'abord la précaution était inutile, puisque le principal intéressé n'y attache aucune importance ; ensuite la remarque de Flaubert fait apparaître *a contrario* l'absurdité de cette étiquette : ce qui serait « hénaurme », en effet, c'est que le frère de Mathilde tînt rigueur à celui qu'il a mis lui-même, par ses déplacements, dans l'obligation de lui tourner le dos. Flaubert, cependant, ne semble pas s'apercevoir de cette « hénaurmité » : il trouverait normal, dirait-on, qu'une Altesse garde rancune de ce mauvais procédé et si le Prince, d'après lui, n'en voudrait pas à Goncourt, c'est par bonhomie, simplicité. Reste que ce rite, en

tout état de cause, point n'était besoin d'obliger Goncourt à l'observer : inutile, il se déréalise et se transforme en *geste.* L'indifférence de ce Napoléon montre assez que cette « Cour » est bourgeoise et que ces parvenus, après dix ans de règne, n'ont pas encore – à la différence des aristocrates de l'Ancien Régime – fait de l'étiquette leur seconde nature. Mais Flaubert juge indispensable de se conformer à des usages encore incertains, mal établis : le *geste,* c'est lui qui l'a fait. Pourquoi ? Pour montrer à Goncourt qu'il connaît son affaire et qu'il est à la Cour comme un poisson dans l'eau ? Sans aucun doute. Mais cela ne suffit pas : la vérité, c'est qu'il se complaît dans cette situation fausse où la comédie des autres vient à lui comme contrainte sans jamais cesser tout à fait, à ses yeux, d'être une comédie. Les hommes, les femmes qu'il abordait – s'inclinant, baisant des mains, manifestant son respect par sa contenance –, il voyait en eux, tout à coup, le réel se désagréger, conscient d'être acteur dans un opéra fantastique et innombrable mais sans spectateurs et de donner, roturier, la réplique à tous ces roturiers qui, par un accord tacite, se prenaient les uns les autres et se faisaient prendre pour des nobles. Le rôle de Flaubert – comme celui, d'ailleurs, de tous les bourgeois en contact avec la Cour – était, par ses conduites et par la conviction qu'il y mettait, de persuader – un peu plus et selon ses forces – cette fausse noblesse qu'elle était vraie, en lui montrant que la roture, en sa personne, en était assurée sans conteste. En échange de quoi, cette aristocratie, plus sûre de son bon droit, le distinguait de la bourgeoisie, l'élevait jusqu'aux cimes, en faisait, sinon un aristocrate du moins un interlocuteur valable pour les grands. Elle lui témoignait, en l'élisant, que le talent vaut la naissance. Et que, d'une certaine manière, tout génie est « né ». Je l'ai dit : chaque réception ressuscitait pour Flaubert son vieux rêve – à chaque instant prêt à renaître : le déclassement. Chacune l'assouvissait à sa manière pourvu qu'il se déterminât à y croire ; chacune était *sa* fête ; arraché à sa classe natale, il accédait, au milieu des murmures, des lumières, jusqu'au cœur exquis de la souveraineté : il s'inclinait très bas devant une femme, représentante qualifiée de l'Empereur, parfois devant

l'Empereur lui-même. Tout était alors consommé : l'aristocratie l'avait couronné comme son plus grand poète ; elle lui conférait une noblesse marginale qui suffisait dans l'instant à le délivrer du bourgeois qu'il avait sous la peau. Il se satisfaisait de cette para-noblesse qui l'exfoliait de sa classe sans l'enrôler dans une autre, préservant *sa* solitude, la solitude ecclésiastique de l'esprit. Et, naturellement, son enthousiasme et son hyperexcitation ne survivaient pas longtemps à la fête elle-même : au bout de quelques jours ou le matin suivant, celle-ci n'était plus qu'un « songe » merveilleux mais cette déperdition de pesanteur était compensée par la certitude que cette cérémonie d'initiation se répéterait sans cesse : tous les hivers et plusieurs fois chaque hiver ; comme les fêtes familiales, cet *hommage,* reconnaissance réciproque du seigneur par le vassal et du vassal par le seigneur, tirait sa consistance de son éternel retour : à chaque fois, l'événement archétypique se reproduisait, de fortes mains saisissaient Flaubert et l'élevaient à sa vraie place – comme auraient dû le faire depuis longtemps le Père, un roi légitime, Dieu. Par sa complicité avec la famille impériale, Gustave réussissait enfin ce qu'il avait tenté vainement dans son adolescence : il changeait de naissance et d'être ; entre sa laborieuse séquestration de Croisset et l'assomption publique qu'il venait chercher à Paris, trois mois par an, une relation interne et profonde s'était nouée : son travail et son long martyre ne lui donnaient pas seulement un mérite absolu, le droit aux douteuses faveurs divines : ils lui conféraient le droit relatif et concret d'être chaque année, de janvier à mars ou à mai, l'interlocuteur du souverain ou de sa représentante qualifiée : neuf mois de longue patience préparaient l'accès aux mystères lumineux de l'Éleusis parisienne, à la répétition de sa mort et de sa résurrection. Cette alternance de la vie monacale et des cérémonies d'initiation qu'elle lui méritait, il l'avait appelée, un soir de janvier 44, en s'effondrant dans la maladie ; à présent, il avait gagné, elle structurait sa vie : écrivain aux Tuileries, il était noble à Croisset. Ainsi l'*allégement,* soutenu par la mémoire, persistait jusque

dans l'ennui visqueux de sa séquestration : le *vécu* y restait lourd et monotone, mais il y avait des fuites.

L'allégement, cependant, se dénonce par essence comme non réel. Comme non-être. Dans l'œuvre d'art, l'image se dévoile comme image mais demeure toujours *proposée* car l'Artiste a fait un travail réel sur la matière pour constituer en elle un centre fixe d'irréalité. Au contraire, la cérémonie d'initiation – celle du moins à laquelle Gustave prend part[5] à Compiègne et même rue de Courcelles – ne cesse de s'effondrer à chaque instant de son déroulement : autrement dit, il y croit et n'arrive pas à y croire ; il sait que les faux nobles ne sont pas convaincus eux-mêmes de leur noblesse ; il n'ignore pas non plus que l'aristocratie légitime, la seule qui pourrait le déclasser réellement, a perdu le pouvoir pour toujours : il l'aime *au passé,* sous l'Ancien Régime – au XVI^e^ siècle plutôt qu'au XVII^e^ et ne se trompe pas sur sa nature : c'était alors un ordre entre les hommes – naissance, don, hiérarchie – institué par des siècles d'histoire, c'est-à-dire par les avatars d'une société agricole et artisanale, précapitaliste. Les hommes qu'il rencontre à la Cour ne sont pas de *vrais* nobles, ils le déçoivent toujours quand ce ne serait que par la vulgarité de leurs manières – il faut dire que le *vrai* noble aussi, sous l'Ancien Régime, lui aurait semblé vulgaire dans la simple mesure où il manifestait sa vie et ses besoins. Chacun d'eux, du reste, renvoie à l'Empereur qui ne renvoie à rien ; aucun Être Suprême n'a nommé Badinguet monarque de droit divin : cela aussi manque, la Religion garante de l'ordre hiérarchique – ce qui, si cela pouvait exister vraiment, donnerait au déclassement par en haut, par-delà sa *réalité sociale,* une dignité méta-physique : la répétition quotidienne de l'événement manifesterait son être éternel ; on peut supposer que c'est ainsi qu'un poète de l'Ancien Régime se représentait la gloire, c'est-à-dire son élection pour toujours par les représentants d'une famille régnante dont chacun savait qu'une Providence toute particulière veillait à la pérennité de son règne, *in saecula saeculorum,* pour le bien de la France. Ainsi l'immortalité était accordée, de son vivant et pour toujours, au poète, dans la mesure où elle était garantie par

la Maison de France, donc par Dieu. Gustave peut croire que Napoléon IV succédera à Napoléon III mais, nous le savons, la foi du charbonnier lui manque ; si Dieu le tourmente, ce mystique manqué, c'est plutôt par son absence : de toute manière le Tout-Puissant ne se mêle pas des choses terrestres : Il n'est pas politisé. Bref, la Maison Bonaparte durera tant que les circonstances la *toléreront* : l'opposition ne cesse de s'enhardir, dans le temps même que Flaubert est « reçu » et nous avons vu que Gustave en est fort conscient ; c'est un souverain menacé qui l'honore de ses faveurs. Menacé *par la République.* Cette pseudo-aristocratie, loin d'avoir derrière et devant elle des siècles d'histoire, vient de sortir du néant et bientôt, peut-être du vivant de Flaubert (il le croit, le craint, nous avons vu ses efforts pour se le masquer), ne manquera pas d'y rentrer. Un mirage, au désert, persiste même dénoncé : le difficile est de ne point croire à ce qu'on *voit* ; le mirage de la Cour, c'est le contraire : l'impossible est d'y croire, alors que personne autour de Gustave n'y croit. De là cette prétendue « servilité » que les Goncourt se font un plaisir de lui reprocher : il prend à la lettre le conseil de Pascal : « Mets-toi à genoux et tu croiras » à ceci près – un rien, un monde –, qu'il s'agenouille pour s'empêcher de *voir* qu'il ne croit pas. S'il est si féru de l'étiquette – sans pouvoir, cependant, éviter de la contester –, c'est qu'elle exige de lui une tension perpétuelle, un zèle qui le surmène et l'oblige à surveiller l'environnement plutôt que de descendre en lui-même : cet introverti est tout entier dehors, il s'extravertit pour protéger son introversion, il *tombe* d'un geste à l'autre, pour se distraire de toute conscience réflexive, pour s'interdire d'expliciter le sens profond du vécu ; pour sauver les apparences, il se donne le tournis.

C'est à partir de là qu'il faut comprendre ses rapports avec Mathilde, et le ton si particulier des lettres qu'il lui écrit, avant et après la guerre de 70. Au début, c'est vrai, il en remet, il force les effets : il dit son admiration pour cette forte femme qui dément si souvent par ses caprices, ses violences, ses entêtements, son indifférence aux « choses de l'Art », le mécénat aristocratique dont elle s'est

chargée. Parce qu'elle est ou qu'il la croit admirable ? Non, mais pour se cacher qu'il ne l'admire pas assez. Il révère en elle la Princesse parce que c'est *la Princesse* qui le déçoit. On a dit qu'il avait été amoureux d'elle, qu'elle s'en était aperçu et que, peut-être un soir, à Saint-Gratien, elle l'attendit. La suite de l'histoire est prévisible : naturellement, il n'est pas venu. L'anecdote, si elle n'est pas vraie, reste parfaitement plausible. Qu'il se soit cru amoureux, en tout cas, et qu'il ait voulu le lui laisser entendre, c'est ce que prouve – outre les lettres précitées – la phrase qu'il écrivait sur un album de la Princesse : « Les femmes ne sauront jamais combien les hommes sont timides. » Bien sûr, Mathilde était faite pour lui plaire : il trouvait en elle, plus accusée, cette brusquerie un peu virile qu'il avait aimée chez M^me^ Schlésinger et qu'on retrouve chez Mazza, chez Emma. Elle n'était pas – au contraire des autres femmes qu'il a aimées – plus âgée que lui[6], mais à défaut de la supériorité d'âge, elle possédait une autorité souvent despotique et gagée par ses liens avec le Pouvoir, qui ne pouvait manquer de le ravir. Pourtant ce qu'il a aimé, en elle, c'est la Princesse de sang : non qu'elle fût vraiment princière mais, tout au contraire parce que, sur ce point, elle le décevait. C'était faire de sa frustration même l'origine d'un dépassement ardent du non-être de l'Être vers l'être du Non-Être ; grâce à cet amour pithiatique, il *ne pouvait plus voir* les défauts de la femme aimée ou, si l'on préfère, il s'affectait pithiatiquement de cette passion pour ne plus les voir : elle devenait, du coup, ce que Kierkegaard, parlant des fiancées, nomme l'« infini » – c'est-à-dire le champ indéfini des virtualités au nom desquelles l'amoureux passe sous silence les conduites réelles de la femme aimée. Mais, plus conscient, en ce cas, que Kierkegaard, Gustave n'ignore pas que cet infini est imaginaire. Par cette raison même, il s'enflamme : à ce qui serait impossible à d'autres – par exemple aux Goncourt[7] – il parvient par la force de l'autosuggestion. Nous le savions déjà, il ne peut aimer que les absentes parce que la non-présence de l'objet en fait pour lui une image docile qu'il convoite, irréelle, pour s'irréaliser. Ici, cette automanipulation, plus complexe, vise aussi une absence : à travers cette

Mathilde présente, trop charnelle, trop charnue, il s'adresse à la princesse Mathilde, absente de toute Mathilde comme la rose mallarméenne de tout bouquet. Du coup, comme au temps de Mme Schlésinger, le sentiment qu'il lui porte est, pour Flaubert lui-même, un facteur de déréalisation. La fin de l'histoire est exemplaire : peut-être ne faut-il pas y ajouter foi, peut-être la Princesse n'a-t-elle jamais « attendu » Flaubert. Ce qui est sûr, c'est qu'il n'a pas poussé plus loin ses avantages. Mathilde n'était pas une imaginaire : si elle se fût donnée, c'eût été, sans nul doute, pour se désennuyer et, surtout, parce qu'elle eût attendu de lui des plaisirs trop réels. Voilà justement la raison pour laquelle il n'est pas venu ou – en tout cas – n'est pas sorti de sa réserve. Il souhaitait qu'elle connût la passion qu'elle lui avait inspirée : c'était le meilleur moyen de donner à celle-ci, aux yeux de Gustave lui-même, une certaine consistance. Mais, s'il aimait Mathilde, c'était en vérité *pour ne point la posséder* : les cuisses et les seins d'une princesse ne sont jamais assez princiers sauf pour qui s'abstient de les toucher et se borne, comme Flaubert, à désirer un corps glorieux, image abstraite, irréalisable, simple lieu où viennent coïncider *toute la femme* – conçue comme l'idée de la féminité – et *toute l'aristocratie.* Encore fallait-il que le vrai corps de la cousine Bonaparte servît d'*analogon* à l'image, c'est-à-dire que Flaubert s'épuisât à viser à travers la cellulite de « cette ancienne jolie femme »[8] l'espace sans parties qui contenait son corps de gloire ; à travers la vivacité brutale de « celle qui aurait pu être, tout aussi bien, une lorette »[9] chanceuse et un peu frottée, il fallait qu'il tentât vainement d'atteindre ce « sang bleu » qui lui apparaissait comme l'essence imaginaire du sang rouge et trivial qui coulait dans les veines de la Princesse : c'était déréaliser la chair et les conduites de Mathilde par le désir même qui se prétendait provoqué par sa grâce et qui, en fait, se nourrissant de lui-même, avait pour premier but de *dépasser* la réalité trop roturière.

Cette manœuvre hardie présente un autre avantage : le faux désir sera bientôt soutenu par une tendresse vraie qui va permettre de jouer sur les mots : il sera

commode, par exemple, de confondre l'aristocratie de naissance avec la noblesse de cœur. Mieux : pour éviter toute contestation, le petit cénacle de Saint-Gratien, Flaubert en tête, reconnaîtra solennellement Mathilde Bonaparte pour sa souveraine. Après ce renversement de la relation fondamentale, la question de la naissance ne se pose plus : le talent, cette aristocratie du Bon Dieu, a consacré la noblesse de son Mécène ; qu'importe ce qu'en pensera le vulgaire : quoi qu'elle représente à ses yeux, elle est *objectivement* princesse puisqu'elle est élue pour telle par ceux que leur sensibilité exquise a mis hors du commun et puisqu'elle *règne effectivement sur eux* par leur volonté même. Ce truquage apparaîtra en pleine lumière *après* la défaite et la déchéance de Napoléon III. Flaubert y revient à plusieurs reprises. Il écrit – date incertaine mais postérieure au 4 mars 71 : « Et vous, à présent, vous êtes une simple citoyenne ? Mais pour nous, vous resterez toujours notre Princesse, notre chère Princesse dont je baise les deux mains dévotement[10]. » On dira peut-être qu'il ne pouvait moins faire et qu'il ne faut pas chercher le calcul dans ces quelques mots dictés par sa délicatesse d'ancien amoureux et par sa loyauté de féal. C'est vrai : rarement l'insincère Gustave a fait preuve de plus de sincérité. Mais il ne s'agit pas de la lui dénier : il s'agit seulement d'établir si cette réaction de premier mouvement ne tire pas ses origines d'un truquage mis en place aux beaux temps du Second Empire. Or, sur ce point, il est très explicite dans sa lettre du 3 mai 71 : « Puisque le gouvernement (ou la Commune, je n'en sais rien) a fourré son nez dans mes épîtres, je ne vois pas pourquoi je me gênerais ; donc je vais reprendre mes habitudes et vous appeler comme autrefois par votre vrai nom, car, pour moi, vous êtes toujours une Altesse, et mieux que cela : “notre Princesse” comme disait Sainte-Beuve. C'est une appellation qui, parmi ceux que je connais, n'appartient qu'à vous. Elle est unique, comme le sentiment que je vous porte[11]. » Notre princesse : cela veut dire à la fois la Princesse qui est nôtre et celle que nous avons élue princesse, celle dont le titre demeure, même si la République la traite en ci-devant, parce qu'il peut seul définir la relation que

nous avions avec elle. L'avantage de cette ambiguïté saute aux yeux : simple citoyenne, elle ne cessera jamais, pour autant, d'être, pour ces Artistes, une Altesse. Mais, quand Sainte-Beuve, bien avant la guerre, utilisait si dextrement l'adjectif possessif, ce ne pouvait être en prévision du renversement futur de l'Empereur ; *avant* le coup d'État, Mathilde n'était point noble, Flaubert l'avoue naïvement ; autrement dit, elle ne possédait pas le droit à régner qui, directement ou indirectement, revient à tous les membres de l'aristocratie et qu'on pourrait nommer *pouvoir de la noblesse.* De fait, ce sont les émigrés – seuls aristocrates légitimes – qui ont mis un terme au Premier Empire : rentrés dans les fourgons de l'étranger, certes, mais rétablissant contre toute imposture leur caste dans ses droits et le roi sur son trône ; impossible de contester que la petite Mathilde, comme son cousin, comme toute la noblesse d'Empire, n'avait perdu, alors, que des privilèges qui ne lui appartenaient pas. Suffisait-il de renverser la monarchie de Juillet et, peu après, la Seconde République, pour ces titres faux devinssent vrais ? Inversement, s'ils eusent été vrais, eût-il suffi d'une défaite militaire et même de la déchéance pour les lui ôter : simple citoyenne avant le 2 décembre 52, Mathilde le redevient après le 4 septembre 71 : et dans l'entre-temps ? qu'était-elle ? La réponse est donnée dans le texte même : élevée par le coup d'État à la dignité d'Altesse, on ne lui concédait ce rang que sous bénéfice d'inventaire et provisoirement ; il fallait que l'Empire durât, que la dynastie se maintînt au pouvoir pendant plusieurs générations ; alors l'avenir déciderait rétroactivement du passé ; morte, Mathilde deviendrait Altesse pour de bon parce que les arrière-petits-fils de son cousin auraient été, de père en fils, empereurs des Français. En attendant, son titre était « en instance » et tous ses fidèles le savaient ; par cette raison, l'opération Sainte-Beuve était indispensable : « en instance pour les autres ; pour nous et par nous princesse ». Excellent moyen de légitimer *toute* la noblesse d'Empire, indirectement : si l'on accorde à Mathilde la naissance, peut-on la refuser à son cousin ? C'est ici que l'ambiguïté de la consécration prend toute son importance : la « patronne » – c'est le nom

que les fidèles donnaient à la Verdurin –, on nous laisse entendre que son aristocratie n'existe que pour les cœurs presque tous énamourés de ses écrivains ; mais, dans le même moment, un autre sens est suggéré : et si l'aristocratie – bien réelle au contraire – ne se *découvrait* entièrement que pour les cœurs ? si le rapport de la gente dame à ses invités était justement le lien féodal du don et de l'hommage, le seul qui ne puisse unir qu'un seigneur à ses hommes ? En ce cas c'est toute l'aristocratie de l'Empire qui serait consacrée à travers la seule Mathilde par l'amour que celle-ci sait inspirer à ses sujets. Entre l'une et l'autre acception Flaubert hésitera toujours. Ou, plutôt, il ne peut adopter l'une sans que l'autre s'y cache : elle est princesse, elle est *digne* d'être princesse ; je l'aime parce qu'elle est princesse, elle est princesse parce que je l'aime, je l'aime parce qu'elle n'est pas princesse et pour que mon amour l'en rendre digne ; voué à cette absence de princesse, mon amour est imaginaire et Mathilde la roturière n'en est que le prétexte. Cependant la tendresse et le respect se consolidaient en chacun par le simple fait qu'ils se manifestaient au même moment chez tous les autres : d'une certaine manière, le *rôle* semblait chez les autres une action réelle ; il en résultait pour Gustave l'étrange sentiment de *jouer la vérité,* comme si, faute d'exister tout à fait ou, mieux, d'être tout à fait réalisé, il ne pouvait saisir le réel qu'à travers des conduites imaginaires. Instants merveilleux : quand Flaubert parvenait à s'en persuader, cette interprétation comblait tous ses vœux : la princesse inspirait vraiment le respect et l'amour, donc c'était une vraie princesse ; Gustave ne pouvait ressentir l'un et l'autre que dans une exaltation factice, ce qui montrait assez que ce chevalier du Néant, ayant, comme le Jules de la première *Éducation,* rompu les amarres qui l'attachaient au monde, était devenu pure conscience de survol et ne basait sa connaissance profonde de la nature humaine que sur des intuitions eidétiques visant des passions qu'il pouvait, certes, pousser à l'extrême mais dont il ne s'affectait qu'en imagination. Tout y était : l'aristocratie solidement rétablie, l'irréalité de Gustave le plaçant, jusque dans le respect qu'il lui témoigne, au-dessus de la plus noble dame – et,

naturellement, au-dessus de ses confrères, dont la révérence est trivialement réelle – et surtout ce curieux rapport cent fois affirmé depuis l'adolescence entre l'imagination et le vrai, la vérité ne se révélant qu'aux êtres imaginaires comme le sens de leur déréalisation. De ce point de vue, il faut voir que l'amour de Gustave pour la Princesse est aussi un paroxysme suscité en lui par la compétence. À Saint-Gratien tout le monde rivalise d'attentions respectueuses : c'est à qui plaira le plus, à qui montrera le plus son désir de plaire. Nous connaissons Gustave : son incroyable orgueil provincial le pousse toujours aux extrêmes ; il faut s'imposer, être, en toute chose et de loin, le meilleur. Voilà une explication complémentaire de sa servilité : si les autres flattent, il faut qu'il flagorne ; s'ils se prosternent, il se jette à plat ventre. Mais qu'on y trouve aussi une des raisons de sa comédie amoureuse : les sentiments vrais (ou qu'il juge tels) mais tièdes de ses amis, le bon géant doit les dépasser *dans le gigantesque* ; il ne peut moins faire que d'aimer. Quel surmenage, quelle épuisante surexcitation, effet et cause d'une hypernervosité ! Il faut courir sans cesse ou s'effondrer. Gustave court, traqué par l'imaginaire et par la réalité. Quand on s'étonne qu'il ne prolonge pas ses séjours à Paris ou qu'il ne s'y installe pas, il répond qu'il n'a pas les moyens de mener ce train-là plus d'un trimestre ou encore qu'il ne peut vraiment travailler qu'à Croisset. C'est vrai. Mais les moyens dont il parle ne sont pas uniquement financiers : cette éreintante imposture où il se dupe pour duper les autres, dupe les autres pour se duper, il y engage chaque fois toutes ses ressources physiques et mentales ; il ne pourrait pas tenir plus de trois mois.

N'importe : le Second Empire est *son milieu, sa* société, le seul Carnaval où Jules puisse décemment vivre : une mi-carême de fausses Altesses, augustes idoles masquées qu'il faut faire semblant d'adorer. Les hommes n'existent plus ou plutôt ils ont disparu derrière leur déguisement. Solitude inhumaine et turbulente ; l'écrivain, honoré par des travestis qu'il feint de révérer, se trouve, au prix d'une insoutenable tension, à la frontière de l'image et de la réalité, un pied en deçà, un pied au delà, comme Chaplin dans *Le Pèlerin* ; l'*imagination sociale* –

tout entière employée à soutenir ce rêve impossible : au cœur d'une société bourgeoise, la résurrection d'une féodalité basée sur le suffrage universel – devient le *milieu* de sa propre imagination. Mai, comme si cela n'était point suffisant, cette irréelle aristocratie qui le déclasse par en haut – c'est-à-dire qui l'invite à déréaliser l'environnement réel en faisant avec de vrais arbres ou de vrais meubles des éléments de décor pour sa comédie personnelle au sein de la comédie universelle –, elle est *au Diable* au moins autant que l'autre était à Dieu. La caution du système entier, sous l'Ancien Régime, c'était le monarque de droit divin. Sans doute la noblesse dite « d'épée » fondait ses privilèges sur le sang donné ou versé, sans doute Boulainvilliers, au XVIII^e^ siècle, faisait-il de cette classe une *race* plus valeureuse et plus guerrière que celle des vilains et manants. Reste que, depuis les malheurs de Charles X, les nobles insistaient plus volontiers sur leur fidélité au monarque malchanceux que Dieu leur imposait : destinée à disparaître tout entière, dans un sacrifice héroïque et vain, cette classe se voyait – au moins par les yeux de ses poètes – comme l'élue d'un échec providentiel qui manifesterait sa supériorité sur l'Être, quel qu'il fût, en démontrant qu'elle n'avait été que pour s'abolir en proclamant dans la mort la nécessité et l'impossibilité de la féalité, seul type de relation *valable.* Bref, ils étaient blancs et cléricaux. La cour impériale était noire : pour tous ces courtisans qui posent en principe la supériorité du geste sur l'acte, il y a une exception – et de taille, puisque c'est l'unique fondement réel que cette aristocratie de façade puisse tenter de se donner : l'opération militaire. Flaubert ne peut se le dissimuler : cette fausse noblesse est une vraie soldatesque, ces ducs ont ramassé leurs titres dans le sang. Discrètement relégués à l'arrière-plan mais virulents, les carnages donnent au carnaval d'Empire son éclat toujours un peu sinistre. D'autant qu'ils ont pour effet de démontrer à cet antimilitariste que les aristocrates de l'Ancien Régime n'étaient que les arrière-petits-fils de parvenus militaires : en donnant un titre à un soldat heureux, Napoléon III croyait imiter les premiers Capétiens et par là dénonçait l'origine de *toute* aristocratie – telle que Flaubert, en tout cas,

pouvait la concevoir au passé – en assimilant les nobles aux officiers d'une armée de métier. Rien ne pouvait l'écœurer davantage. D'autant qu'il sentait bien le piège qu'on lui tendait : la noblesse, en effet, et le type de propriété fédodale qui lui correspond sont des institutions que se donnent d'elles-mêmes les sociétés agricoles et artisanales : autrement dit, ce sont des relations de production à l'époque où les forces productrices se définissent selon le complexe « bois-vent ». Quelque important que doive être l'apport militaire du noble – qui est originellement, de ce point de vue, *celui qui possède un cheval* et qui sera bientôt *celui qui possède un château* –, la dominante reste ici un type d'appropriation – dans une société menacée – où le don est la récompense de l'hommage. La légitimité *réelle* de l'aristocratie passée, ce n'est pas en Dieu qu'elle réside mais dans une société qui a défini très généralement ses structures par dépassement des conditionnements infrastructurels vers les questions que ceux-ci lui posaient constamment. Flaubert n'eût certes pas utilisé ces mots : qu'il sentît la *chose,* toute son œuvre le prouve. Et toutes ses lettres. C'est le *temps* qui légitime les privilèges, répète-t-il volontiers. Et c'est aussi le fait qu'ils ont dû constituer pendant longtemps, liés, bien sûr, à des services sociaux *définis,* la meilleure ou la seule solution concevable de problèmes urgents et précis qui n'avaient de sens que *dans l'époque* parce qu'ils ne faisaient rien d'autre qu'en exprimer les contradictions. En *ce* sens la véritable *authenticité* d'un ordre ou d'une caste se marquera, pour ce bourgeois honteux du XIX^e^ siècle, par ceci que les membres présents en seront manifestement des *survivants* et que l'institution tout entière semblera légèrement dépassée par les événements, périmée, bref, qu'elle *survivra* à son ancienne efficacité. Or les carnages méthodiques dont Napoléon III illustre son règne – à la fois pour imiter son oncle et pour rétablir le principe d'une nouvelle sélection sociale –, Flaubert n'y peut voir qu'une image satanique des guerres féodales ; ils sont *trop réels,* bien entendu, *affreusement, bêtement réels* mais, comme principe sélectif, il se déréalisent à l'instant : d'abord ce sont des imitations, bouffonnes et névrotiques, des guerres de Napoléon I^er^ dont le but,

parfaitement insensé à l'heure de l'hégémonie anglaise, à la veille de l'hégémonie allemande, est d'imposer l'hégémonie française à l'Europe continentale ; en outre, le caractère pithiatique de cette politique extérieure se manifeste avec éclat par le degré *d'impréparation* où se trouve cette armée si vantée et si nécessaire pour appuyer ces ambitions démesurées aussi bien d'ailleurs que par une succession de conflits dont les mobiles sont de plus en plus suspects et l'issue de plus en plus douteuse. *Présents* et *inefficaces,* ces massacres sont doublement roturiers ; ils laissent voir, en tout cas, le *volontarisme* qui est à l'origine de cette noblesse impériale : on envoie la piétaille à la boucherie pour avoir l'occasion de convoquer aux Tuileries une nouvelle fournée d'anoblis. La mort vraie, les vraies souffrances irréalisées pour produire l'inconsistante image d'une aristocratie impossible : n'est-ce point la substitution du droit d'Enfer au droit divin ? Une fois de plus, des hommes se seront entre-tués et damnés pour les fausses pistoles de Satan. Tout de même, quand Gustave entrouvre l'escarcelle, il ne peut s'empêcher de trouver de la beauté aux feuilles mortes qu'il en retire : fausse monnaie, vraies feuilles, vrai sang versé par les chimères des *autres,* donc pour rien. Quand il voit, à Compiègne, des uniformes pirouetter ou s'incliner et qu'il suppute le nombre de morts et de mutilés qu'il a fallu pour justifier cette mascarade ridicule, celle-ci prend un sens à ses yeux : la violence réelle et sauvage donne un éclat sinistre à toute la cérémonie ; Gustave peut reprendre l'« attitude esthétique » et contempler cette noblesse – échec du point de vue des jeunes gens qui sont morts pour elle sans savoir qu'elle était le seul enjeu. Après tout, ce qu'il aime dans la défunte aristocratie, ce n'est pas son languide étiolement du siècle passé, c'est son *pouvoir noir,* son sadisme et ses passions : n'était-ce pas à cela qu'il rêvait, jeune homme, quand il parcourait la Bretagne avec Maxime ; n'a-t-il pas envié, admiré Gilles de Rais dont la religion noire l'éblouissait : « Il fit des sacrifices, des encensements, des aumônes et des solennités en son honneur... Ces caveaux se rougissaient sous le vent incessant des soufflets magiques, ces murs s'illuminaient la nuit... on invoquait l'Enfer, on se régalait avec la mort, on

égorgeait des enfants, on avait d'épouvantables joies et d'atroces plaisirs ; le sang coulait, les instruments jouaient, tout retentissait de voluptés, d'horreurs et de délires... J'aurais préféré contempler la culotte du maréchal de Retz que le cœur de Madame Anne de Bretagne ; il y a eu plus de passions dans l'une que de grandeur dans l'autre[12]. » Ce qui l'enchante, somme toute, c'est le bas *Moyen Age* et la Renaissance : la race des *vrais* nobles – qui sont en même temps des « soudards » – s'éteint selon lui vers 1598, c'est elle qui sera victime de la monarchie absolue ; on ne reverra plus, après cette date, ce « La Tremblaye qui s'en revenait portant au poing la tête de ses ennemis », toutes ces « belles et terribles figures » disparaissent : « Qui a songé à peindre ces violents gouverneurs de province, taillant à même la foule, violant les femmes et raflant l'or, comme d'Épernon, tyran atroce en Provence et mignon parfumé au Louvre, comme Montluc, étranglant les huguenots avec ses mains, ou comme Baligni, ce roi de Cambrai, qui lisait Machiavel pour copier le Valentinois et dont la femme allait sur la brèche, à cheval, casque en tête et cuirassée ?[13] » Leur seul descendant, le dernier, à l'époque du triomphe bourgeois, à les représenter, à sauver l'honneur sombre de sa caste, non tant par ses actes que par ses réflexions philosophiques, c'est le divin Marquis, c'est Sade, faisant de son « sadisme » une prise de conscience philosophique de sa classe, à l'instant d'un naufrage préparé de longue date et providentiel : nul doute que Gustave – outre les milles raisons qui le portent à se déclarer « sadiste » – respecte chez « Le Vieux » le Mal reconnu comme fondement de l'aristocratie. Sous le Second Empire, il est entre deux noblesses : l'une, authentique mais périmée – authentique *parce que* périmée –, dont la fadeur, l'usure et la cagoterie lui répugnent mais dont la grandeur, après son échec, est à la fois de *n'être plus* et de désigner rétrospectivement Sade et La Tremblaye, morts et toujours virulents, comme ceux qui, du temps qu'elle vivait, incarnaient le mieux sa splendide nuisance et son mandat divin d'abaisser l'humanité « en taillant à même la foule » et en tourmentant le bourgeois dans sa bassesse ; l'autre, fausse à crier, refusée par la bourgeoisie même dont elle dépend

et qui, faute de mieux, consent à la garder quelque temps encore, sans avenir et sans passé, sans racines, mais dont la sanglante cruauté militaire et la puissance de démoralisation sont bel et bien *présentes* comme le furent, un jour lointain, celles d'Épernon. Ainsi la première est réelle mais sa virulence passée ne peut être évoquée que par l'imagination ; la virulence de la seconde s'impose mais son être-de-classe, à travers cette redoutable actualisation, ne peut se donner que pour le sens irréel des destructions dirigées qu'elle se plaît à produire. Ces deux néants se consolident mutuellement : le *n'être-plus* de la noblesse authentique, en tant qu'elle le vit comme survie, permet au *n'être-pas* de la noblesse d'Empire une certaine consistance dans l'inauthenticité ; ce n'est point que la fausse aristocratie s'affirme, c'est qu'elle se maintient faute de *réducteurs valables* ; dans le même temps, les imposteurs de la Cour impériale rendent aux féodaux de l'Ancien Régime l'hommage que le vice rend à la vertu : puisque c'est le sang qui anoblit – celui qui coule dans les veines dès la « Naissance », celui que de père en fils on fait couler –, ils verseront le sang pour acquérir la puissance spermatique de transmettre à leur fils un sang bleu – ce qui est, tout ensemble, emprunter aux vaincus de l'Histoire la règle générale de la sélection nobiliaire et, du coup, reconnaître que l'authenticité véritable n'appartient qu'à eux. Flaubert n'en demande pas plus : la consistance du mirage impérial le comble dans la mesure même où l'irréalité l'en déçoit ; mais, quoi qu'il en soit, la fausse et la vraie noblesse ont cela de commun qu'elles incarnent le pouvoir discrétionnaire de l'homme sur l'homme, c'est-à-dire le Mal et, très indirectement, la Beauté. Flaubert passe sans peine de l'une à l'autre : leurs oppositions ne le gênent point puisque, finalement, il s'agit de deux sortes de Non-Être. Mais, tel qu'il est fait, à présent, et malgré ses anciens et cuisants regrets, s'il fallait opter, c'est à la fausse noblesse qu'il donnerait la préférence : toute une société criminelle qui se change en image, qu'y a-t-il de mieux pour un chevalier du Néant ? En vérité, il aimait justement dans l'Empire ce que les Goncourt lui reprochaient : « Dans l'Ancien Régime tout se tient : il y a un gouvernement légendaire, un droit divin, des

nobles de sang noble ; tout cela était discutable. Mais aujourd'hui on a un gouvernement démocratique avec un Empereur légendaire en haut, au-dessous les principes de 89, l'idolâtrie pour un homme, l'Église baisant les pieds de César. Stupide et odieux. »

Deux images complices : l'une, totalitaire, noble et satanique, c'est la société bourgeoise qui la produit en se rêvant « légendaire » – onirisme onéreux ; il faut payer pour le poursuivre ; l'autre, maintenue neuf mois sur douze dans la solitude de Croisset, c'est *l'image* de Gustave lui-même sur la base du lien primitif : Génie-anoblissement[14], et l'imagination tout entière se totalisant comme irréalité corrélative d'un décrochage de l'Être. À Paris, à Compiègne, l'image singulière se donne *dans la singularité* comme une détermination de *l'image* sociale : elle se rêve *produite* par *toute* la société qui rêve, comme un terme différentiel dans un système indépassable et clos. Ainsi, partie d'un songe, elle participe de sa nature et ne peut donc la contester[15] : c'est le lieu de l'énervement ; à Croisset, quand Gustave y est de retour, l'image a perdu sa consistance en même temps qu'elle accuse sa singularité. Mais il a le choix permanent entre deux conduites.

1° Rien n'empêche, en effet, qu'il attribue l'inconsistance de *l'imago* au fait que les fêtes impériales qui la produisaient quelques jours, quelques semaines auparavant *ne sont plus* – ou du moins n'ont plus lieu *pour Flaubert* ; ainsi *l'imago* serait vécue comme un souvenir et le sentiment plus aigu, plus frustrant de sa non-réalité n'aurait d'autre origine que la transformation du vécu en mémoire, c'est-à-dire de la plénitude en absence seulement *visée.* Telle est la première attitude possible : l'avantage en est qu'elle prolonge dans la solitude la présence mythique du grand rêve impérial dans l'image singulière : l'anoblissement *a eu lieu,* Gustave, dans sa prison de Croisset, *est* noble parce qu'il *a été* anobli. L'immense et merveilleux cauchemar *a eu lieu* : il en a été une des créatures nocturnes ; produit d'un songe, il s'en est échappé, perdant du coup sa substance vive, pour aller sans cesse le ruminer plutôt que le vivre et par

la raison qu'un homme de qualité, même s'il s'agit d'un rêve, doit préférer à tout le Non-Être, c'est-à-dire, en ce cas, l'amer regret d'une fantasmagorie qui s'est écoulée sans avoir jamais été. Ce qui est *en tout cas* conservé, c'est, en cette première option, le lien ombilical de l'imago singulière au sabbat généralisé dont elle reste le produit. Celui-ci continue, d'ailleurs, et, par là, contribue à soutenir *à distance* sa créature, le génie dont la noblesse n'est autre que la cérémonie d'anoblissement, conçue comme un fréquentatif : celle-ci, en effet, peut avoir lieu à chaque instant, même en l'absence de l'image exilée du tout ; il suffit que la princesse Mathilde parle à ses fidèles de Gustave ou qu'elle pense à lui silencieusement ; il n'est pas même besoin de cela : que le salon du boulevard de Courcelles persiste et que la place du solitaire y demeure marquée, que les *choses* l'y attendent ; son déclassement par le haut, inscrit dans la matière, n'est pas seulement vécu par l'ermite en son ermitage comme le regret de ce qui fut et comme l'absence de ce qui se poursuit présentement mais ailleurs ; il est aussi cette attente de lui-même, *là-bas,* cette frustration légère de sa Princesse, il est ce qui manque à cette rêveuse pour achever sans trouble ses songes. Et surtout, l'avenir est sûr : retour éternel, destin ; l'anobli d'hier est l'anobli de l'hiver prochain. De ce point de vue, l'absence volontaire et la réclusion sont peut-être le meilleur moyen de masquer l'insuffisance d'être qui caractérise le lien ombilical de l'image Flaubert avec l'image-mère : on remplace un néant par un autre. Gustave *n'est pas* le produit de la société impériale – puisqu'il s'est constitué tel qu'il est avant qu'elle fût même concevable ; cette société elle-même ne peut se soutenir à l'être : elle n'échappe à l'effondrement qu'en se fuyant en avant. Mais, dès que des murs et cent vingt kilomètres séparent l'ermite de la Cour, la négation brutale cache l'insuffisance : le lien ombilical, comment savoir si c'est un pur fantôme puisque de toute manière il est *coupé* et puisque, quelle que soit sa vraie nature, il faut le vivre à Croisset comme passé (*déjà-plus*), présent nié (*hors d'atteinte*) et avenir lointain (*pas encore*) ? Ce triple non-être des extases temporelles a bien plutôt pour effet d'esquisser l'envers d'un être. Par le

fait, pour une absence *réelle* – pour l'absence d'une réalité – et pour une absence imaginaire – pour l'absence d'un imaginaire – les catégories sont les mêmes : déjà plus, hors d'atteinte, pas encore, caractérisent aussi bien mes relations avec mon ami Pierre (que je n'ai pas vu depuis un an) que mon rapport à *Hamlet* (que je n'ai ni vu jouer ni lu depuis dix ans mais que je peux toujours revoir – fût-ce même comme image très singulière et datée, par exemple tel que Laurence Olivier l'a porté sur l'écran –, en tout cas relire).

2º Mais Gustave peut *aussi bien* mettre à profit la réclusion pour se présenter au contraire comme le créateur de sa propre *imago* : en d'autres termes, l'anoblissement de l'Artiste est une autodétermination. En ce cas comme dans l'autre, la noblesse d'Empire lui est nécessaire. Mais le défaut de celle-ci ne réside pas dans son irréalité : ce qu'il lui reproche, au contraire, c'est d'être *trop réelle* pour le satisfaire ; toute aristocratie, fût-elle légitimée par des traditions séculaires, est entachée de roture dès lors qu'elle fait partie intégrante de la réalité. La Cour impériale, de ce nouveau point de vue, ne lui apparaît plus comme une fausse noblesse qui se donne la comédie mais comme une vraie dont l'inauthenticité manifeste vient seulement de ce qu'elle *est.* Ou, plus exactement, dont l'Artiste découvre l'insuffisance par sa sublime et inassouvissable insatisfaction. Il a besoin d'elle pour la dépasser par le mouvement radical de l'imagination, c'est-à-dire par le vain décrochage vers le Non-Être. Seul, il ne concevrait pas même l'idée de la noblesse puisque les déterminations de l'imaginaire ne peuvent être visées que par dépassement négatif de déterminations réelles : ainsi la Cour réelle devient l'*analogon* d'une intention imageante qui vise à travers elle la noblesse authentique, autrement dit, l'absente de toute noblesse. Mais bien que l'objectif soit rigoureusement défini, il n'est pas atteint pour autant ; ce qui est visé, en effet, ce sont les « ailleurs » qui ne sont nulle part, l'aristocratie telle qu'elle doit et ne peut pas être. Ce qu'éprouve alors Flaubert ce n'est pas la puissance imaginative mais l'orgueilleuse impuissance de l'imagination. L'invisible aristocratie n'est pas seulement au delà de toute réalité

mais, avant tout, au delà de toute image, c'est l'imaginaire pur et hors d'atteinte, signe de la grandeur sans pareille de l'exigence et, par conséquent, de son inévitable échec. Sombre et fière satisfaction de l'Artiste qui se sent trop grand pour le monde et, du même coup, trop grand pour soi. Son insatisfaction est infinie : non qu'elle se donne d'abord pour telle mais, quel que soit le donné, elle le conteste et dénonce son insuffisance sans pouvoir, pour autant, produire dans l'irréel le non-être absolu, c'est-à-dire l'être du Non-Être qui, comme totalité de toutes les négations, apparaît comme l'Idéal inaccessible de l'imagination, autrement dit, comme l'Imaginaire. Mais, par l'infini de ses échecs consentis, l'Artiste se place *au-dessus de tout* puisque même ses images sont incapables de le satisfaire, par ce peu de réalité qui leur reste et qui n'est autre que leur finitude (elles nient et dépassent *cette* réalité particulière mais c'est à celle-ci, prise dans sa singularité, qu'elles doivent leur détermination : chacune est l'au-delà de *cet* être mais non de l'être total) ; du coup, sa propre *imago* lui apparaît : loin de réclamer des autres son anoblissement il est, jusque dans l'amertume et le naufrage, l'*aristocrate du Bon Dieu.* En d'autres termes, puisque la noblesse se définit par sa supériorité de droit divin sur l'humanité, la super-noblesse appartient à ceux qui, élus ou cooptés par les nobles vrais – les seuls possibles –, s'élèvent au-dessus de la caste féodale au nom de cet imaginaire : la féodalité comme pureté impossible. Dans cette seconde attitude, l'Artiste produit consciemment sa propre *imago* : anobli ou distingué par les vrais nobles, il se place au-dessus d'eux par une insatisfaction qui provoque le décrochage imaginatif ; il sera donc celui qui se déréalise vers l'absolu tout en sachant que sa supériorité – qui réside dans le simple choix de l'imaginaire – est doublement iréelle : d'une part, en effet, le contenu de l'option, c'est l'irréalité plénière mais, d'autre part, l'option elle-même, n'étant suivie d'aucun effet pratique et ne permettant ni d'atteindre l'Idéal de l'imagination ni de se soustraire aux exigences vulgaires du corps, doit être considérée comme une déréalisation irréelle. Mais la grandeur de l'Artiste réside en ceci qu'il s'entête, au cœur de la

réalité, à *faire comme si* sa métamorphose en pure image de lui-même était possible.

Telles sont les deux attitudes que Flaubert prend tour à tour – selon son humeur ou les besoins de la cause ou l'événement – dans son ermitage. À Paris, en effet, une seule est possible : la première. Mais, qu'il prenne l'une ou l'autre, il faut qu'il soit complice de l'aristocratie impériale. Plus encore, peut-être, dans la seconde. Ce qui lui plaît, en effet, quand il rêve à cette chevalerie noire qui règne par le droit du Diable et qui dégrade le genre humain, c'est qu'elle *est fausse* tout en possédant, par un tour du Malin, la consistance et l'efficace du vrai : en ce cas, rêve d'un rêve, il se fait *imaginer* par le rêve objectif des Français. Mais, s'il se reprend dans la solitude et va jusqu'à mépriser les honneurs qu'on lui prodigue, *y compris* la cérémonie d'anoblissement, *il faut* qu'il tienne *le tout* – aristocrates et recrutement par en haut – pour un système de déterminations réelles. Sinon il courrait le risque que son insatisfaction change de signe à ses propres yeux et qu'il se trouve soudain en passe de mépriser la noblesse d'Empire *parce qu'elle n'est pas vraie.* De là, d'ailleurs, un état instable et le passage constant de l'une à l'autre attitude : à peine le doute l'effleure-t-il, à peine la haute société impériale lui paraît-elle un mirage, il rebondit de la seconde à la première. L'inverse est aussi vrai. Ce mouvement circulaire lui est facilité par le fait que, dans les deux cas, les ducs et les princes du Second Empire sont tout à la fois *titrés* et *vulgaires.* Simplement, il prend cette vulgarité tantôt pour la preuve que les titres sont faux et tantôt qu'ils sont *trop* vrais – car il pourrait dire, en parodiant Hegel : tout ce qui est réel est vulgaire, tout ce qui est vulgaire est réel.

Cette complicité, Gustave en est si conscient qu'une de ses premières réactions à la défaite de 70, *ce sera la honte.* Il écrit à George Sand, le 10 septembre : « Ma cervelle ne se rétablira pas. On ne peut plus écrire quand on ne s'estime plus[16] », et à Feydeau, le 22 : « Le pire, c'est que nous méritons notre sort et que les Prussiens ont raison, ou du moins ont eu raison[17]. » Pour comprendre ce sentiment, si rare chez Flaubert quand il s'agit des affaires publiques et qui paraît

si injustifié (il déteste l'armée et le militarisme, n'a jamais perdu l'occasion de dénoncer l'étroitesse de vues nationalistes et « impérialistes », il a félicité l'Empereur d'avoir, dans un de ses discours, déclaré que l'Empire voulait l'ordre et la paix ; enfin, loin de se laisser gagner, en 70, par l'enthousiasme martial des Français, il a condamné dans l'horreur la déclaration de guerre – donc, à première vue, il ne devrait se reconnaître aucune responsabilité dans le désastre), il sera fort utile d'examiner l'étrange conduite de Gustave touchant le « ruban rouge », d'abord quand celui-ci lui fut donné par Duruy, en août 66, à la demande de la princesse Mathilde, ensuite quand, après la capitulation de Sedan, il décide de ne plus le porter.

Cent fois il a répété avec force et raison que « les honneurs déshonorent ». Or ce qu'on lui propose, c'est d'entrer dans la Légion d'*honneur,* de laisser un ministre qu'il n'estime guère décider si l'Artiste Flaubert est ou non « honorable ». La parfaite incompétence de Duruy se trahit, aux yeux de Gustave, par ce simple fait que Ponson du Terrail est de la même fournée : comment prétendre, après cela, que ce gouvernement ait qualité pour juger de l'Art et pour récompenser une vie qui s'y est consacrée ? Car c'est, par-dessus le marché, une *récompense*, cette nomination : en l'attribuant aux créateurs de *Madame Bovary* et de *Rocambole,* le régime les récupère ; en prétendant servir leur gloire il les fait servir à la sienne. Flaubert sait tout cela par cœur ; sur d'autres points, en d'autres occasions, il reste fidèle aux orgueilleux refus de sa jeunesse : l'Académie, par exemple, est, tout comme la Légion d'honneur, une institution ; il jouit, après *Salammbô,* d'un tel prestige qu'il aurait eu, s'il avait daigné s'y présenter, de fortes chances d'être élu ; mais il méprisait trop les Immortels pour s'abaisser à briguer leurs suffrages. Baudelaire eut la faiblesse de faire acte de candidature, Goncourt celle de ruminer pendant toute sa vie littéraire un projet de Contre-Académie, composée uniquement des « valeurs vraies », qui aboutit à l'institution que l'on sait : Gustave, leur contemporain, leur ami, est irréprochable. Se jugeant hors de pair, il refusa jusqu'au bout

d'entrer dans cette pairie : c'était bon pour Maxime Du Camp. Même pas : quand Maxime, sous la Troisième République, sollicita et obtint un fauteuil d'académicien, cette « humilité » fit « rêver » Gustave : « Que les hommes sont drôles ! » Les « hommes », ce ne sont point les trente-neuf bienveillantes momies qui l'ont reçu, c'est Maxime (et tous ceux qui lui ressemblent) – Maxime qui n'a point jugé indigne de faire trente-neuf visites pour obtenir le droit d'entrer dans le vénérable corps. Il le connaissait pourtant, Maxime, il n'avait cessé d'entretenir avec lui des relations ambivalentes, où je ne sais quelle affection, reste de leur ancienne amitié, n'empêchait ni l'agacement ni la lucidité. Le plus curieux, c'est qu'il s'étonne en 80 – l'Académie, tout de même, Maxime valait mieux que cela – alors qu'il ne s'étonnait nullement en 1852 de voir Maxime promu *officier de la Légion d'honneur.* Dans sa lettre à Louise du 17 janvier 52, il est catégorique : cet arriviste reçoit ce qu'il mérite, c'est bien fait ! « Nouvelle ! le jeune Du Camp est officier de la Légion d'honneur ! Comme cela doit lui faire plaisir ! Quand il se compare à moi et considère le chemin qu'il a fait depuis qu'il m'a quitté, il est certain qu'il doit me trouver bien loin de lui en arrière et qu'il a fait de la route (extérieure). Tu le verras, à quelque jour, attraper une place et laisser là cette bonne littérature. Tout se confond dans sa tête, femme, croix, art, bottes, tout cela tourbillonne au même niveau et pourvu que *ça le pousse,* c'est l'important. Admirable époque (curieux symbolisme !)... que celle où l'on décore les photographes et où l'on exile les poètes (vois-tu la quantité de bons tableaux qu'il faudrait avoir faits avant d'arriver à cette croix d'officier). De tous les gens de lettres décorés, il n'y en a qu'un seul de commandeur, c'est Monsieur Scribe ! Quelle immense ironie que tout cela ! et comme les honneurs foisonnent quand l'honneur manque ![18] »

Voilà qui est parler clair : Gustave, en condamnant Maxime, en 52, porte sentence, prophétiquement, sur sa propre conduite de 66. Quand on exile les poètes et qu'on récompense les photographes, un Artiste doit refuser d'entrer dans une confrérie où les plus hautes dignités sont réservées, parmi les gens de

lettres, aux authentiques fossoyeurs de la littérature, à ceux qui – comme nous dirions aujourd'hui – n'ont jamais produit que des ouvrages de pure consommation. Mieux : il n'aura pas même à refuser ; s'il est tout à fait pur et solitaire, s'il fait de l'Art une religion, personne ne songera à l'y inviter. Je l'ai dit : le pire, chez Maxime, n'est pas d'avoir brigué sa croix, c'est de l'avoir méritée. Mais alors ? Gustave a-t-il *mérité* la distinction qu'on lui accordera sous l'Empire libéral ? Quand il l'accepte, la Légion d'honneur a-t-elle changé de sens ? Il n'y paraît pas. Sans doute, Scribe est mort. Mais Ponson du Terrail le remplace. Hugo reste un exilé ; Maxime, le photographe, demeure dans la confrérie. Alors ? Et, si grande que soit l'humilité du « jeune Du Camp », Gustave ne pousse-t-il pas la sienne à l'extrême en arborant le *ruban* quatorze ans après que son ami ait reçu la *croix* ? De fait, il n'y a qu'une alternative : on refuse d'entrer dans le jeu ou on le joue dans les règles ; si Flaubert protège jusqu'au bout la virginité de sa boutonnière, il peut mépriser la décoration de Maxime et, celui-ci fût-il grand-croix ou commandeur, y voir une preuve de médiocrité. Il y a deux ordres : l'un, fort inférieur, qui est le temporel ; l'autre, le spirituel, aristocratie de l'échec, qui est supérieur à tout, *à la condition de n'en point sortir.* Mais, si Gustave se laisse décorer, il s'intègre à un certain système où son ami lui est supérieur. Impossible, en effet, de tenir le rang de *chevalier* pour signe de *valeur* sans reconnaître, du coup, dans celui d'officier la marque d'une valeur *plus haute.* À prendre simultanément le ruban pour une distinction valable et Maxime pour une médiocrité cooptée en tant que telle par une légion de médiocres, on n'aboutirait à rien si ce n'est à un tourniquet où la décoration est dévalorisée chez Flaubert qui en est digne par la valeur qu'elle confère à l'indigne Du Camp, et revalorisée chez celui-ci du fait qu'elle récompense justement les mérites de celui-là.

Voici pourtant Gustave qui remercie la Princesse, le 16 août 66 : « Je ne doute pas du bon vouloir de M. Duruy mais j'imagine que l'idée lui a été... suggérée par une autre. Aussi le ruban rouge est-il pour moi plus qu'une faveur, presque

un souvenir. » Ce passage suffit à prouver qu'il n'a rien brigué : Gustave, s'il n'en était pas ainsi, ne parlerait pas de cette manière à Mathilde. Dira-t-on qu'elle a pris l'initiative de cette démarche et qu'il n'a pas osé, après coup, la désavouer de crainte de l'offenser ? Ce qui pourrait le faire croire, c'est le ton du remerciement. Flaubert glisse sur la « faveur » pour ne s'attacher qu'au « souvenir » : l'honneur public disparaît, reste l'attention discrète et féminine, la marque d'affection. « Je n'avais pas besoin de cela, ajoute-t-il, pour penser à ma Princesse[19]. » C'est Mathilde, somme toute, qu'il met à sa boutonnière. Ainsi se donne-t-il licence d'accueillir ce témoignage de tendresse sans porter attention à la distinction officielle qui en est le témoignage. Il n'est pas concevable, toutefois, que Mathilde ait pris sur elle de le faire décorer sans s'être d'abord assurée qu'il n'y verrait pas de mal. En d'autres termes, à Saint-Gratien, rue de Courcelles, quand il rugissait ses paradoxes, il s'est bien gardé de soutenir que les honneurs déshonoraient ; il est même probable que, discrètement pressenti, il a, sans insister, laissé entendre que le projet ne lui déplaisait pas. D'une manière générale, il est vrai qu'il ne montre guère d'enthousiasme. Pour répondre aux félicitations, il a trouvé cette formule, qu'il répète complaisamment dans chacune de ses lettres : « Ce qui me fait plaisir dans le ruban rouge, c'est la joie de ceux qui m'aiment. » Seulement cela ? Il est un peu plus explicite avec les Goncourt : « Eh bien, et vous ? J'ai été tout désappointé de voir à votre place Ponson du Terrail ! Et ma joie est troublée puisque je ne la partage pas avec vous. Mon délire est d'ailleurs médiocre. *J'ai la tête forte* et je consentirai encore à vous saluer. N'importe ! ça m'embête que mes bichons n'aient pas l'étoile[20]. » Ce tourniquet s'explique par la situation délicate de Gustave par rapport à ses confrères moins heureux : il lui est impossible, puisque les deux frères ne sont pas décorés, de manifester une joie trop bruyante. Mais, puisqu'ils aimeraient l'avoir, cette étoile qui leur échappe, ce ne serait guère décent non plus de proclamer son indifférence : un contentement modeste sera plus indiqué et l'on ne manquera pas de mentionner Ponson du Terrail pour rappeler, en passant,

que les faveurs publiques sont une loterie qui favorise, au hasard, tantôt le mérite et tantôt l'indignité. Bien sûr : n'empêche qu'il se dit « *embêté* » de n'avoir pas vu le nom des « Bichons » sur la liste : il en remet, bien sûr, et cet embêtement n'est point le sien mais celui qu'il devine chez les deux frères. Mais s'il peut se le représenter assez vivement pour prétendre le partager, c'est qu'il l'aurait ressenti à leur place : il y a donc suffisamment de justice dans le choix des élus pour que certains oublis puissent paraître injustes. Du reste, quand il écrit : « Ma joie est troublée puisque je ne la partage pas avec vous », il prend pour accordé que cette nomination *fait plaisir.* En bref, il reconnaît qu'il est content. Délire médiocre, certes : un homme de sa qualité se trouve placé, par orgueil et par la plus noble ambition, fort au-dessus de ces marques d'estime : du moins ne les juge-t-il pas insultantes : il tolère non sans quelque satisfaction que les pouvoirs publics aient l'audace de reconnaître ses mérites – et soupire doucement : « Ah ! si l'on recevait cela à 18 ans[21]... »

Tout cela n'est qu'une attitude. Flaubert se tient bien, c'est un fait – mais il se tient : c'est ce que manifeste à l'évidence la phrase désabusée que je viens de citer : à dix-huit ans, c'est-à-dire sous le règne du très méprisé Louis-Philippe, Gustave eût craché sur toute faveur accordée par le roi-citoyen, c'est-à-dire par la bourgeoisie en place. S'il prétend, en 66, que la Légion d'honneur était un de ses rêves d'adolescent, c'est qu'il ment. Un passage de la lettre à Amélie Bosquet rend un son plus juste. En le félicitant, elle lui avait dit, sans doute, que cette promotion était la juste compensation des poursuites intentées à l'auteur de *Madame Bovary.* Il répond presque brutalement : « Quant à oublier mon procès et n'avoir plus de rancune, pas du tout ! Je suis d'argile pour recevoir les impressions et de bronze pour les garder ; chez moi rien ne s'efface ; tout s'accumule. »

Cette fois, nous avons retrouvé notre Gustave, le prince de la récrimination, et ses réactions souterraines nous sont plus accessibles : contre l'Empereur, son gouvernement et le moralisme officiel, il nourrit une rancune profonde et dont il

prétend qu'elle ne disparaîtra jamais ; dans ces conditions, il se laissera décorer mais il n'est pas dupe : si cette manœuvre a pour but de le réconcilier avec les hommes qui l'ont persécuté, elle a manqué son but ; il prend le ruban rouge avec cynisme parce que c'est toujours bon à prendre mais il ne se vendra pas pour ce trop mince galon : aucun bienfait présent n'effacera les torts passés ; la fidélité de Flaubert à sa vie morte, c'est avant tout de n'oublier jamais les offenses. Que Napoléon III comble de ses faveurs l'innocent qu'il a traîné sur le banc d'infamie, sa victime rit sous cape en faisant la révérence : elle sait que le souverain se croit pardonné et qu'il ne le sera jamais.

Cette ambivalence, nous la reconnaissons : c'est celle des sentiments de Gustave envers *tout.* Mais loin d'éclairer notre lanterne, elle ne fait qu'épaissir les ténèbres. Si Gustave considère le procès Bovary comme une des grandes scélératesses du Second Empire, la plus grande, peut-être[22], puisque c'est un crime contre l'Art au nom de l'ordre moral, en un mot la « tache de sang intellectuelle » qui déshonore le règne de Napoléon III, comment peut-il accepter, lui qui par principe est hostile aux distinctions octroyées, d'être décoré pour son éminente valeur d'Artiste par un gouvernement qui, neuf années plus tôt, a manifesté, à l'occasion de sa première œuvre, son incompréhension de la Beauté et son hostilité de principe contre les ouvriers d'art ? Et comment tolère-t-il qu'on le récupère avec une croix ? En son plus secret conseil, certes, il sait bien qu'il n'est pas récupérable. Mais pour les autres, pour ses amis dont la joie lui fait tant plaisir – à commencer par Amélie Bosquet –, pour ses lecteurs, l'opération a parfaitement réussi : libéral, l'Empire se dédouane en adorant ce qu'il a brûlé ; si Gustave a seulement la moitié du ressentiment qu'il affiche aux yeux de la Bosquet, comment se prête-t-il à cette manœuvre ? Quel profit espère-t-il en tirer ? D'une certaine manière, en effet, cet honneur modeste le compromet : la jeunesse n'aime pas trop les protégés de Mathilde et l'a bien fait voir aux Goncourt quand la Comédie-Française a donné *Henriette Maréchal* ; Gustave était aux premières loges, il a tout vu et nous savons que cette mise en

boîte lui a inspiré ses premières variations sur le thème « je suis un fossile ». Était-il nécessaire de risquer l'impopularité franche pour servir la politique d'un gouvernement qui l'avait offensé ? Et n'était-ce point, du coup, pour lui, l'apolitique, la pire manière de se politiser ? Sans doute Gustave nous répondrait-il comme les Goncourt : « Je ne suis pas “impérialiste”, je suis mathildiste, voilà tout. » Mais Mathilde était cousine de l'Empereur : ne fallait-il pas y prendre garde et, puisqu'ils étaient « achetés », tous ses fidèles, par la gentillesse de la femme, était-il besoin, en outre, par la médiation de la Princesse, de se vendre à Badinguet pour une décoration ? À coup sûr, l'attitude de Gustave reste un mystère : pour l'éclaircir un peu, revenons sur sa lettre de janvier 52 – qu'il semble contredire en tout par sa conduite de 66 – et demandons-nous si nous l'avons bien lue.

À mieux y regarder, nous remarquons tout de suite que Flaubert ne met pas en cause l'usage des *distinctions,* c'est-à-dire d'une sélection opérée par en haut et conçue sur le type de l'anoblissement : il blâme essentiellement le choix des élus et la répartition des honneurs. Si le photographe était exilé ou du moins oublié et si le poète était décoré, tout serait en ordre. Puisque Gustave trouve absurde et révoltant que « Monsieur Scribe » soit commandeur, il faut bien que cette haute dignité lui inspire quelque respect : si le hasard décidait de tout, l'indignation ne serait plus de mise ; inventés fortuitement, pour les besoins d'une politique, les titres n'auraient aucune valeur et l'on ne s'étonnerait pas qu'ils soient tirés au sort. L'irritation de Gustave prouve qu'il voit les choses tout autrement : la Légion d'honneur, institution auguste, se délabre ; c'était un palais bâti pour des princes qui sont morts, la canaille l'a envahi, souillé, à demi ruiné, elle imite sottement, sans en comprendre le sens, les mœurs et les cérémonies de ses premiers habitants. En clair : la Légion d'honneur, instituée par Napoléon 1er, a pour but de récompenser le fanatisme de l'homme pour l'homme, c'est-à-dire le dévouement des soldats à l'Empire. L'*honneur* – indivisible, omniprésent sous le premier Empire –, c'est donc la fidélité. Qu'on ne s'étonne pas que Gustave lui

rende un culte – négatif, bien sûr : on le pleure quand il est perdu. Nous savons qu'il ne s'aime guère et qu'il déteste les gens qui ne se détestent pas : en dépit de ses fuites dans le gigantisme et la truculence, qui le rendent si souvent victime de son Ego, il ne songe qu'à s'en défaire, qu'à l'abaisser, chez lui et chez tous, qu'à le constituer tout simplement comme le moyen d'établir ou de soutenir le règne de l'Autre. Il ne fait, en cela, que renchérir sur la structure fondamentale de son « caractère » et de son destin : sa protohistoire l'a soumis à l'Autre diabolique, à son père, et cette aliénation l'empêchera toute sa vie d'être pour soi le *même,* c'est-à-dire de s'approuver et de s'assumer ; du coup, c'est dans le venin qu'il cherche le remède : il forcera sur l'aliénation et la respectera partout où il la rencontre sous son aspect féodal. C'est-à-dire qu'il veut remplacer l'aliénation à la Chose par l'aliénation à l'homme ou, plus précisément, à l'homme en tant qu'il est chef et propriétaire de la Chose : l'*honneur* est cette aliénation consentie de l'individu à la *Maison* (c'est-à-dire à la famille, au milieu du patrimoine, aux ancêtres et aux descendants) et, à travers elle, à la personne sacrée qui manifeste l'unité familiale, au *pater familias* ; c'est aussi la fidélité à l'hommage – qui, aux temps féodaux, s'opposait rarement à la première et, souvent, au contraire, à travers le dévouement au père vassal, assumait d'avance la vassalité et se dévouait à la deuxième puissance de façon que non seulement l'Autre suprême était l'Autre d'un Autre mais que la fidélité même était vécue en *tant qu'autre.* Par cette raison l'honneur n'apparaissait ni comme vertu (*exis*) ni comme entreprise (*praxis*) mais comme un être-autre au cœur de l'existence comme intériorité : à la fois *propriété* à entretenir, à préserver par des actes négatifs (on n'accroît point *son* honneur, tout juste sa puissance) et Dieu lare, sourcilleux objet d'un culte subjectif. L'éthique de Gustave – cette valorisation implicite du *pathos* qu'on lui a constitué[23] – a donc pour fondement l'abaissement de l'Ego ravalé au rang de moyen, la fin dominante étant l'Autre en tant qu'autre, quel que soit, par ailleurs, cet Autre ; et l'on pourrait même dire, sans exagérer, que le dévouement sera d'autant plus noble que le Maître sera plus nul et, surtout, plus méchant, ce

qui restitue à cette éthique de la haine son éclairage démoniaque : dans le royaume de Satan, l'unique lien moral entre les hommes doit être cet inhumain dévouement. Quand une société est structurée en hiérarchie, quand elle est puissamment intégrée, en pleine expansion, bref, dans sa période « montante », *les* honneurs sont inutiles : l'honneur est un et indivisible ; bien que chacun ait *son* honneur, l'ensemble de ces aliénations n'est autre que la structure hiérarchique, en tant qu'elle est présente en chacun comme un tout dans sa partie. En d'autres termes, c'est le principe général de l'aliénation de l'homme à l'Autre, c'est-à-dire à l'homme en tant qu'inhumain. Ainsi quand – bien avant la promotion de Maxime – Gustave affirme que *les* honneurs déshonorent, cette phrase, à la considérer en elle-même et sans préjuger de rien, est simultanément une condamnation de toutes les distinctions sociales et une réaffirmation de l'éthique féodale : le ruban rouge ne pourrait déshonorer si l'honneur n'existait en chacun, fût-ce comme lacune inerte et vertigineuse. Dans la lettre à Louise, la relation de causalité est inversée : c'est la disparition de l'honneur qui a pour effet direct la multiplication *des* honneurs. Il n'y a pas contradiction : tout juste circularité. Cela signifie tout simplement que la Légion d'honneur était belle sous Napoléon I^{er} parce que la société impériale offrait le meilleur exemple d'une hiérarchie militaire. Ce que Flaubert révère en cette institution, c'est le don seigneurial, contrepartie de l'hommage. Ce qui en fait alors la grandeur, c'est que cette distinction se mérite d'abord sur le champ de bataille et qu'elle est le prix du sang ; sa sombre grandeur lui vient de ce qu'elle récompense la féalité poussée jusqu'à la mort. Certes, Gustave n'aime pas la guerre. Mais comment ne pas les admirer, toutes ces guerres soutenues contre l'Europe entière et toutes ces batailles inflexiblement gagnées ? La gloire impériale les illumine, toutes ces croix épinglées sur la poitrine de manchots, de béquillards ou parfois, après la mort, sur des cadavres ; elles éblouissent puisqu'elles tirent leur éclat, tout ensemble, d'un bras amputé et du génie d'un invincible capitaine. Elles ne sauraient pluraliser l'honneur, qui est la fidélité de l'armée entière à son chef : simplement,

elles le *manifestent* ici et là et c'est avec d'autant plus d'éclat qu'on veut, en chaque cas particulier, sanctionner sur un seul héros l'indéniable valeur de *tous* et que tel grognard décoré après Eylau n'aurait pu montrer son héroïsme sans le sacrifice obscur de tous ceux qui y ont laissé leur peau. Sous le Premier Empire, la Légion n'est qu'une image de la hiérarchie sociale : inférieure à la noblesse d'épée puisqu'elle n'est pas héréditaire, elle représente toutefois le recrutement par en haut. Tout civil qui, pour des mérites civils, a l'incroyable chance d'être admis dans cette chevalerie militaire, il faut le considérer comme participant de l'essence sacrée du soldat ; en d'autres termes, la distinction n'est pas – au moins dans son principe – accordée à l'industriel, au savant qui, visant des objectifs particuliers, l'intérêt, la gloire, auraient du même coup et, somme toute, par-dessus le marché, servi l'intérêt général, mais aux *pékins* qui, par leur abnégation, par leur dévouement à l'Empereur, personnalisation de la Nation française, auraient montré qu'ils étaient *d'abord fidèles* au Seigneur de la guerre et que, se comportant dans la paix comme sur un champ de bataille, ils méritaient ce don souverain qui les métamorphosait en *militaires d'honneur*.

Si la Légion n'avait pas dégénéré au point de coopter Maxime, Flaubert s'en jugerait digne puisqu'il est *homme d'honneur*. N'est-ce pas l'abnégation qui – à ses propres yeux, du moins – le caractérise ? Entrant en littérature pour échapper à la classe, n'a-t-il pas choisi de s'aliéner à l'Impossible, à la Beauté ? N'a-t-il pas fallu, pour y parvenir, un atroce renoncement, la révision déchirante de 44 ? Ne s'est-il pas privé de tout, délibérément, et n'est-il pas *mort à son corps* sans attendre, pour autant, la réussite littéraire, sans même savoir s'il publierait jamais ? N'est-ce pas là le plus bel exemple de l'Ego vaincu, mortifié, le type même de l'entreprise sans espérance et de la persévérance sans victoire ? N'y faut-il pas voir, surtout, une fidélité sans défaillance, reprise et continuée chaque jour, en dépit de tout, du matin jusqu'à la nuit ? Un seul ennui : l'*aliénation,* pour intégrale qu'elle soit, ne soumet pas Flaubert à un Seigneur : l'*Autre,* pour lui, n'est pas l'homme en tant qu'autre mais l'*Autre que l'homme,* un Idéal

impersonnel – malgré ses cruautés diaboliques – inutile aux hommes, à la nation, à l'Artiste lui-mêine, l'*Imaginaire pur* en tant que refus du réel et par conséquent de notre espèce. Gustave le sait : ne croyons pas qu'il s'en vante ; tout au contraire, il eût préféré, tout en continuant sa quête vaine, que son sacrifice permanent fût *reconnu* par un Maître tout-puissant : en d'autres termes, *derrière* la fidélité à l'Art et à l'Imaginaire, il eût souhaité qu'un lien de féal le rattachât à une *personne* et qu'il fît ses *œuvres* pour elle, comme il rêvait, autrefois, de mettre sa gloire aux pieds du docteur Flaubert, disant : « Je ne l'ai acquise que pour te plaire. » Ce qui l'indigne, en 52, c'est que la Légion, aux mains de bourgeois libéraux et utilitaires, a perdu toute signification : sans la sombre caution de l'« Homme du Destin », le *dévouement* qui la fondait disparaît ; cette élite de féaux devient, sous Louis-Philippe, une société anonyme, basée sur le principe même de l'utilitarisme : en font partie ceux qui, en entendant comme il faut leur intérêt particulier et en le défendant avec rigueur, se trouvent avoir servi l'intérêt général. Bref, la Légion d'honneur ne peut exister en régime bourgeois puisque la bourgeoisie, ayant renversé la féodalité et remplacé le fanatisme de l'homme pour l'homme par la double négation en extériorité qui se manifeste dans la propriété réelle, est, par excellence, la classe dépourvue d'honneur. Ce qu'il reproche à Du Camp, somme toute, c'est d'être tel qu'il mérite et accepte cette médaille embourgeoisée. Il faut noter, en effet, que Maxime a obtenu le ruban rouge d'un gouvernement bourgeois et qu'un autre gouvernement, tout aussi bourgeois, l'a inscrit sur les premières listes d'attente. Entre-temps, le prince-président a pris le pouvoir mais, outre qu'on n'a pas encore promulgué le sénatus-consulte qui le fait empereur, cette fournée de décorations, préparée par la République, n'a pour but que de rassurer la bourgeoisie en montrant, derrière le changement de régime, la continuité des valeurs et des normes. De fait, en Maxime, premier reporter-photographe, toujours prêt à chanter les inventions nouvelles et, à travers elles, à réaffirmer en toute occasion le mythe bourgeois du progrès, c'est la bourgeoisie même que le nouveau dictateur récompense.

Flaubert le sent si nettement qu'il *n'est pas jaloux* de Maxime. Nous savons pourtant qu'il ne laisse jamais passer l'occasion d'envier son prochain : mais non, il refuserait, à la place de Du Camp, une distinction si décriée ; offerte par des hommes sans honneur, elle le *déshonore* en dévoilant qu'il est des leurs. Ceux-ci, d'ailleurs, viennent de prouver largement leur canaillerie roturière en poussant Badinguet à s'emparer du pouvoir. Flaubert n'a pas de tendresse pour la Seconde République – pas de hargne non plus ou pas trop, nous l'avons vu. Mais le coup d'État lui permet de proclamer une fois de plus sa misanthropie : ces lâches – les nantis, les capables – n'ont pas même su rester fidèles au régime qu'ils avaient eux-mêmes établi ; ils se prosternent et lèchent les bottes du dictateur ; quant au peuple, il a montré son ignominie en n'allant point aux barricades : c'est la France tout entière qui s'est déshonorée. Si Gustave laisse paraître son agacement – car il s'agace, c'est manifeste – la raison n'en est pas qu'il se juge frustré : tout simplement, il se dépite de ne pouvoir ouvrir les yeux de son ami et dénoncer le faux plaisir que ressent celui-ci ; Maxime est heureux, voilà le scandale ; il faudrait transformer cet indigne bonheur en honte, c'est-à-dire en horreur de soi[24].

Si Maxime est officier d'une Légion d'honneur fausse, Gustave, en 66, ne peut être humilié qu'on le fasse chevalier d'une Légion d'honneur *vraie.* Elle est donc vraie, dira-t-on ? Et *depuis quand* ? Sous Louis-Philippe et sous la République, c'était monnaie du pape : qu'a-t-il donc de plus, Badinguet le bâtard, pour que les croix fausses, quand il les distribue, reprennent leur vérité ? Ceci, tout simplement, qu'il est le Seigneur de la guerre, au lieu que Louis-Philippe était le gardien d'une paix bourgeoise. Il y a, sous le Second Empire, des conflits ; le sang coule, la France fait une politique de prestige : Napoléon III commande à une armée de métier qui lui est dévouée et qu'on appelle sa garde prétorienne ; sous la monarchie de Juillet, les militaires ont perdu leur prestige ; ils l'ont retrouvé avec le coup d'État ; les officiers reprennent leur morgue pour toiser les *pékins* : une nouvelle aristocratie se forge sur les chantiers. Ou plutôt elle

ressuscite : c'est celle du Premier Empire ranimée et élargie par le second. Louis-Napoléon n'est peut-être pas un Bonaparte : mais les militaires anoblis qui l'entourent, ce sont les descendants réels ou spirituels de ceux qui entouraient le premier Napoléon. Après cela, on doit le reconnaître, les guerres ne sont plus ce qu'elles étaient au temps où le « Corse à cheveux plats » faisait et défaisait les rois ; on ne les perd pas, sans doute, mais on n'est jamais tout à fait sûr de les avoir gagnées. N'importe : la France a retrouvé son honneur – entendons son honneur militaire. Et Flaubert, quand la princesse le fait décorer, loin de se sentir « déshonoré », croit qu'on l'élève jusqu'à l'honneur des soldats. Sa fidélité à l'Art devient, à travers eux et par eux, une fidélité *jusqu'à la mort.* Ou, si l'on préfère, entre le *don de la mort* par extermination de l'ennemi sur le champ de bataille et le *point de vue de la mort* comme fondement de l'attitude esthétique, il y a affinité ; et l'insolence funèbre des beaux officiers d'Empire – ils vivent avec la mort, pour elle et par elle – n'est pas sans ressemblance avec l'orgueilleuse *survie à soi* qui constitue l'Artiste : les uns comme l'autre se tiennent pour *déjà défunts.* En ce sens et grâce à cette réelle affinité, Gustave voyait magnifier sa nécrose : si ces rudes guerriers – qui disaient à l'Empereur : « *Morituri te salutant* » – l'acceptaient dans leurs rangs et le traitaient en égal, c'était donc que ce trépas indéfiniment joué, qui fondait son art, avait la même grandeur sinistre que leur très réel sacrifice. L'Artiste meurt et tue, il meurt au monde pour le tuer plus sûrement : ainsi font les prétoriens ; l'abnégation de Gustave, même avant que César l'ait reconnue, c'était la présence en lui d'un funèbre honneur collectif qui prend, dans l'armée, la forme du dévouement à *un* homme, incarnant la nation française. Gustave n'est pas *directement* dévoué à Napoléon III : au premier Bonaparte, il l'eût sans doute été ; mais la décoration le fait participer indirectement à cette « aliénation de l'homme à l'homme ». Dévoué par personnes interposées, il bénéficie du fanatisme et de la grandeur des maréchaux et autres officiers supérieurs. Il n'a jamais daigné ni jamais ne daignera se sacrifier à rien d'autre qu'à l'Art – destruction fixe et glorieuse de tout ; mais le ruban

rouge lui apprend que ses œuvres, dans leur inutilité même, servent le régime et, par conséquent, la personne de l'Empereur au même titre que les tueurs galonnés qu'il déteste mais dont il respecte le vide, cette sinistre lacune, cette *absence à tout* fondant leur *droit sur tout* que, cent ans plus tard, les tantes-filles de Genet admireront chez les macs. Tant mieux s'il peut joindre à la sainteté – sacrifice permanent à un Non-Être – l'héroïsme, sacrifice *dans l'honneur* de soi-même à un *autre* bien vivant. Tant mieux, *à la condition* de n'en avoir jamais eu conscience, de n'avoir jamais *visé* cette féalité et d'être certain, après la nomination, de rester fidèle à l'Idéal impersonnel que constitue l'imaginaire. Il vivra, comme par le passé, *en sainteté* ou, si l'on préfère, la transascendance comme élévation mystique au-dessus de l'Être et la lutte déréalisante contre le langage demeureront ses uniques soucis : c'est sa seule manière d'intérioriser l'extérieur et de le réextérioriser ; mais il ne déteste pas que les héros professionnels, en l'admettant dans leur phalange, consacrent de l'extérieur comme héroïsme ce qu'il ne peut vivre, lui, que sous forme de sainte abnégation. En tout cas, devenu *l'un d'eux,* cette valorisation ne peut plus rester *extérieure* : c'est son essence *en tant que légionnaire* ; pourtant, comme il ne saurait la *vivre,* elle se borne à le hanter, au-dedans de lui-même, comme cet irréalisable : l'autre face de sa sainteté, c'est-à-dire son *être-pour-l'autre.* Fuyante consécration, frustration délicieuse *d'être sacré* sans jamais pouvoir le *réaliser,* merveilleuse licence d'accepter ou de nier, dans l'intimité silencieuse du vécu, la puissance charismatique du souverain – tantôt Isidore, Badinguet, et tantôt l'Empereur – parce que la sainteté ne relève pas de César et parce qu'elle ne peut empêcher que César ne la récupère et qu'elle ne devienne *séculièrement* héroïsme, honneur, fidélité : le Saint, n'étant pas responsable de cette promotion, peut simultanément s'élever au-dessus d'elle par le mouvement mystique qui l'emporte au-dessus de tout et l'accepter – sans pouvoir en jouir – comme l'unique reconnaissance possible, *par le siècle,* de ce mouvement ascensionnel.

Mais, demandera-t-on, qui prouve l'exactitude de cette description : elle peut être vraie phénoménologiquement, c'est-à-dire au niveau de l'*eidos* et comme dévoilement du rapport de l'Artiste en général avec la croix d'honneur sous le Second Empire ; qui prouve qu'elle s'applique au cas individuel de Flaubert ? À cela je réponds que nous avons une preuve. Et de taille.

Il a été dit plus haut que Gustave, à propos du ruban rouge, s'est conduit en deux occasions distinctes avec une inconséquence surprenante. Nous venons d'examiner les événements de 66 et nous avons fourni une réponse partielle à la question qui devait se poser : pourquoi ce contempteur des honneurs a-t-il accepté la croix ? Quatre ans et demi plus tard, le 1er février 71, après la capitulation de Paris, il écrit à Caro : « Je ne porte plus ma croix d'honneur, car le mot honneur n'est plus français[25]. » À la regarder de près, cette conduite est si discrètement étrange qu'il convient d'en chercher les motifs. Bien entendu, ce n'est qu'un *geste* – négatif comme il est de règle chez Flaubert. Il convient pourtant de découvrir ce qu'il symbolise et quelles sont ses motivations : pourquoi Flaubert ôte-t-il de sa boutonnière en 71 le ruban qu'il y avait cousu en 66 ? Si nous trouvons la réponse à cette question, nous pourrons déterminer en profondeur la nature des liens qui l'unissent au régime déchu, tels qu'il les ressent dans l'horreur de la défaite et, à travers la frénésie du vécu, tels qu'ils se sont forgés peu à peu pendant les dix dernières années de l'Empire.

Gustave est exaspéré ; sa lettre est pleine de bruit et de fureur : il insulte la France, prend plaisir à déclarer qu'il eût préféré à la reddition de Paris son anéantissement. Cette violence est le triomphe de l'hyperbole : il cherche des mots criminels parce qu'il est payé pour savoir que les mots ne tuent pas. Pourtant, au milieu de ces vociférations, quelque chose surprend : une *constante* ; la phrase qui concerne le ruban rouge, il ne l'a point inventée sur l'heure ; à dix-neuf ans de distance nous la reconnaissons : nous l'avons lue dans la lettre à Louise du 17 janvier 52 : « Comme les honneurs foisonnent quand l'honneur manque. » En ce temps-là, la Légion n'était qu'une « immense ironie » puisque

l'honneur avait disparu avec la chute de Napoléon Ier. Quatorze années s'écoulent, dans l'entre-temps l'honneur a ressuscité puisque Gustave se laisse décorer ; quatre années encore et puis cette vertu volage quitte une fois de plus la France : après une nouvelle défaite militaire, Gustave refuse de porter sa décoration. De Waterloo au coup du 2-Décembre, les honneurs pullulent sur le déshonneur français. Dès que Napoléon III prend le titre d'empereur, et tant que ses armées sont victorieuses, l'« immense ironie » prend fin, un homme de qualité se trouve *honoré* par le ruban rouge. Après la guerre de 70, la France retrouve ses vieilles hontes et la farce *des* honneurs va reprendre. Qu'est-ce à dire sinon, justement, que l'honneur d'un pays est lié à un pouvoir charismatique qui s'appuie sur une hiérarchie militaire, se renforce en guerroyant sans cesse et ne survit pas à la défaite ? La rage de Gustave est donc une confirmation de ce que j'avançais tout à l'heure ; en 66, il fait celui qui se laisse forcer la main, remercie Mathilde non sans quelque désinvolture, insiste sur le peu d'enthousiasme qu'il ressent : c'est une comédie. Il est, en fait, farouchement heureux d'être *anobli,* assimilé à la caste des officiers, transfiguré par leur acceptation commune de la mort, féal sans le savoir et sans obligation. Après la défaite, l'honneur disparaît ; celui de l'armée, celui de Gustave : il n'en était qu'un pour tous. Égaré, Flaubert se retrouve dans la situation de Maxime – celle de 1852 : que signifie cette ficelle rouge sans l'immense caution d'un Empire ? Rien sinon l'arrivisme ou la jobardise : ceux qui l'ont déclaré leur pair sont des lâches et des gredins, de « jolis cocos » ; puisqu'il n'a pas refusé leurs faveurs, ne serait-ce pas qu'il leur ressemble par sa canaillerie et sa lâcheté ? Et n'est-ce pas le moment de dire, si l'on partage le goût de Flaubert pour les lieux communs : qui se ressemble s'assemble ? Vite, il faut se désolidariser d'eux.

En vérité, cette interprétation, sans être entièrement fausse, reste trop simple et comme tronquée : la conduite de Gustave est plus riche, plus secrète et plus ambiguë. Pour nous en rendre mieux compte, replaçons dans son contexte la phrase que nous en avons isolée : « La capitulation de Paris, à laquelle on devait

s'attendre pourtant, nous a plongés dans un état indescriptible ! C'est à se pendre de rage ! Je suis fâché que Paris n'ait pas brûlé jusqu'à la dernière maison... La France est si bas, si déshonorée, si avilie que je voudrais sa disparition complète. Mais j'espère que la guerre civile va nous tuer beaucoup de monde. Puissé-je être compris dans le nombre ! Comme préparation à la chose on va nommer des députés. Quelle amère ironie ! Bien entendu que je m'abstiendrai de voter. Je ne porte plus ma croix d'honneur, car le mot honneur n'est plus français, et je me considère si bien comme n'en étant plus un que... », etc.[26]. Passage surprenant : car enfin par quelles liaisons d'idées est-il amené à faire part à Caro de son refus de porter la croix ? Est-ce parce qu'un faux empereur, faux chef d'une fausse armée et gardien d'un faux honneur la lui a donnée ? Et parce que Sedan, pour qui eût pu comparer les officiers prussiens et les nôtres, était *dès 66* prévisible ? Dit-il qu'on l'a trompé ? que dès alors la France n'avait plus une goutte d'honneur dans les veines ? ou, mieux, qu'elle n'en a plus jamais eu depuis la chute du Premier Empire ? Et que, conséquemment, Badinguet, en le décorant, disposait de ce qu'il n'avait pas ? Non : Gustave ne dit rien de tel. Pas un mot sur l'Empereur. Si c'était celui-ci, d'ailleurs, que Flaubert entendait condamner, il fallait qu'il lui jetât sa croix à la figure cinq mois plus tôt, après Sedan. Or il s'en est bien gardé et, tout au contraire, il écrivait à Ernest Commanville, avant la capitulation mais après de très sérieux revers[27] : « Eh bien ! Nous sommes dans de beaux draps ! *l'Empire* n'est plus qu'une question de jours mais il faut le défendre jusqu'au bout. » Il écrit vers la même date à M^me^ Roger des Genettes : « Quel amas de malédictions sur la tête d'Isidore ! » Mais les maux qu'il prophétise : la Révolution, la misère, n'ont rien par eux-mêmes d'ignominieux : ce sont des cataclysmes, voilà tout. Non : le déshonneur apparaît *avec la capitulation de Paris.* Flaubert n'ignore pas, cependant, que Napoléon est deux fois coupable puisqu'il a déclenché cette guerre et qu'il l'a perdue. Il sait aussi que le nouvel État, au contraire, a commencé par refuser la défaite, qu'il fait l'impossible pour lever des armées, que Paris – le Paris républicain

du 4 septembre – a refusé de se rendre et décidé de se battre jusqu'au bout. Il le sait si bien qu'il a écrit le 30 octobre : « Pauvre Paris, je le trouve héroïque[28]... » Et, le 18 décembre 70 : « Le pauvre Paris tient toujours ! mais enfin il succombera ! Et d'ici là, la France sera complètement saccagée, perdue[29]. » Et, le 19 décembre – un jour où cette guerre interminable l'assomme, où il souhaite la voir finir au plus tôt : « Cette affreuse guerre n'en finit pas ! Finira-t-elle quand Paris se sera rendu ? Mais comment Paris peut-il se rendre ?[30] » On sent percer, dans ce paragraphe, une légère impatience contre cette Capitale entêtée qui s'obstine à résister, contre toute évidence, et ne réussit qu'à prolonger le conflit. Après tout, ne pourrait-on pas répondre à Gustave que cette obstination vaine, assurée de l'écrasement final et ne voulant pas le savoir, c'est – en utilisant ses propres concepts et dans le sens où il les prend – l'honneur du peuple parisien, sa fidélité non pas à un prince mais à sa propre histoire ? Ce serait en pure perte : pour Gustave, la populace n'a pas d'honneur ; sa passion dominante, c'est l'envie. Reste qu'il a admiré le courage de Paris, qu'il a prévu – comme tout le monde – que l'ennemi prendrait la ville et qu'il ne s'est pas défendu, puisque telle était l'issue fatale, de souhaiter qu'on en finît au plus vite. Reste que dans la lettre même où il maudit la capitulation des Parisiens, il reconnaît qu'on « devait s'y attendre ». Disons mieux : il l'attendait. Nul doute pourtant : c'est la reddition escomptée d'une ville affamée, bombardée[31], qui ravit à la France son honneur ; c'est elle qui lui fait dire : « La France est si bas, si déshonorée, si avilie... » La honte, il la fait retomber sur une population civile qui s'est armée et qui a combattu pour sauver une nation que son armée de métier avait perdue. Mais cela ne doit pas nous surprendre : cette populace a détruit l'honneur des Français, le jour qu'elle a renversé leur souverain, représentant légitime de la France et dépositaire de sa gloire ; voyez la suite des idées : la guerre civile est à nos portes ; on *la prépare* en nommant des députés, « amère ironie » – ces deux mots font écho, après bien des années, à l'« immense ironie » de 1852 –, bref, le nouveau régime sera républicain, on élira l'Assemblée au suffrage universel : du

coup, Flaubert décide qu'il n'ira pas voter. Pourquoi ? Parce qu'il « vaut vingt électeurs de Croisset » et qu'il ne veut pas faire le jeu d'un État qui l'appelle à se mutiler lui-même en lui ôtant dix-neuf de *ses* voix et en lui offrant bénévolement d'user de la vingtième pour légitimer – quel qu'en soit le bénéficiaire et par le seul fait d'aller aux urnes – ce brigandage. La République, née de l'envie, se doit d'être égalitaire : elle égalisera par le bas ; le nombre tuera la qualité : dès lors, « le mot honneur n'est plus français ». Rien de plus frappant comme la juxtaposition de ces deux phrases, qui se suivent immédiatement : « ... je m'abstiendrai de voter. Je ne porte plus ma croix d'honneur... » On n'aura pas manqué de l'observer, la France-sans-honneur qui a déshonoré Maxime en le faisant son « chevalier », c'est celle du roi-bourgeois et de la Seconde République ; comme est républicaine la sans-honneur de 71 qui, sans même y toucher, par sa seule existence change en feuille morte le ruban rouge de Gustave. Ce n'est pas Sedan qui déshonore les Français, c'est le 4-Septembre, la mise en application de l'idée républicaine et la suppression des hiérarchies de mérite fondées sur le don de soi.

Cette absurde pensée ne manque pas de rigueur : elle démontre clairement que Flaubert a accepté sa croix quand elle venait d'en haut et qu'elle le consacrait. Il la rejette quand elle fait de lui un membre d'un groupe choisi dans la roture par des roturiers. Quoi qu'il ait pu dire d'Isidore, Gustave tient à ce ruban rouge *qu'il doit à Napoléon III* : c'est un lien personnel du vassal et du seigneur. Après le 4-Septembre, les députés recevront leurs mandats de la plèbe et seront, par définition, inférieurs à l'Artiste. Thiers, par exemple, Flaubert ne le déteste pas comme politique ; mais il le considère comme un exécrable écrivain : comment accepterait-il que ce cacographe le récompense pour ses mérites d'Artiste ? Or, d'une certaine manière, il le sait, c'est ce qui va se produire : la République incertaine qui va naître du désastre conservera certaines institutions de la France impériale, en particulier la Légion d'honneur. C'est confirmer aux décorés la validité de leurs décorations : ainsi, Badinguet déchu, Gustave tiendra

la sienne du nouveau régime, il sera bientôt membre de l'infâme élite que *ces gens-là* vont désigner ; de fait, à chaque nouvelle fournée *républicaine,* la vieille garde d'honneur sera contestée par les élus de la république et, pour finir, elle sera perdue au milieu d'une chevalerie populacière, recrutée par en bas. Une anecdote rapportée par Goncourt montre que c'est bien là le sentiment de Flaubert. Celui-ci, quelques années plus tard, avait consenti à remettre son ruban : pour son malheur, on vint à décorer Lévy, son ancien éditeur qu'il détestait de bon cœur parce que c'était un Juif[32] et parce qu'il le tenait pour une canaille. Il n'en fallut pas plus pour que le ruban rouge disparût à nouveau de sa boutonnière : il ne voulait point, dit-il à Edmond, faire partie d'un corps social où l'on admettait un Lévy. Quand celui-ci mourut, Goncourt annonça la nouvelle à Gustave et le vit taquiner le revers de son veston : le jour suivant, le ruban réapparut. Ce récit – dont on ne peut douter – montre que Flaubert prenait fort au sérieux son ordre de chevalerie et se jugeait compromis par ceux des nouveaux membres qui n'avaient pas les conditions requises : Lévy n'avait point d'honneur, étant Juif ; n'est-ce pas l'évidence même ? Donc sa nomination entachait tous les légionnaires d'un déshonneur subtil. C'est ce que Gustave avait pressenti avant qu'il fût question de décorer son éditeur : l'institution impériale, tombée aux mains de la roture, ne pouvait que se détruire ; comment les représentants de la plèbe ou de la bourgeoisie utilitaire pourraient-ils reconnaître à certains de leurs concitoyens un mérite dont ils n'avaient pas même l'idée et qu'ils condamneraient, s'ils pouvaient seulement le concevoir, comme un résidu de l'aristocratie ? À cela, il serait vain de répondre que cette croix qu'il eût refusée si Thiers, exécrable auteur, la lui avait offerte, Flaubert n'avait pas eu vergogne de la tenir des mains de Duruy qui ne s'y connaissait guère en Art-Absolu, sur la recommandation de Mathilde qui n'y entendait rien non plus et au nom de l'Empereur qui favorisait une littérature édifiante et fade[33]. L'important, sous l'Empire, n'est pas le *goût* de celui qui décore : c'est son pouvoir charismatique qui confère à la distinction son caractère sacré. Pour

distinguer Gustave, il suffisait que l'Empereur fût bien conseillé, que Sainte-Beuve, par exemple – dont il estime les écrits et qu'il remercie à tout hasard –, ait appuyé la démarche de la Princesse : un conseiller sensible et artiste pourrait tout aussi bien guider, sous la Troisième, le choix de M. Thiers. Mais pour le *consacrer,* c'est-à-dire pour reconnaître et manifester par un signe l'aspect *numineux* de son sacrifice, il ne faut rien de moins qu'être chef d'une chevalerie noire et sanglante, de chevaliers *déjà morts* et fidèles contre vents et marées par cette mort même qui les fait serviteurs pour l'éternité ; ce qu'il faut, en un mot, quels que puissent être les motifs, c'est posséder soi-même du *mana* (venant simplement du sacrifice consenti par les autres) et pouvoir le communiquer. Par cette raison, Flaubert avale la couleuvre Ponson du Terrail en 66 et, sous la Troisième, refuse la couleuvre Lévy. C'est que, bien que regrettant la nomination de celui-là – qui témoigne d'un certain défaut de discernement – il ne se juge pas vraiment compromis : il est dommage que *Rocambole* soit consacré mais ce pouvoir énorme et noir du sang versé sauve tout : Flaubert est frère d'armes de grands soldats ; tant pis pour *Rocambole* : il s'agit d'une *erreur* comme n'importe quel corps constitué peut en commettre ; la nomination de Lévy, au contraire, n'est pas une exception en République, *c'est la règle*. On voudra répondre, peut-être, que la Troisième décore aussi les militaires. Bien sûr : et la Quatrième ; et la Cinquième. Mais ils sont nommés à la sauvette par des ministres qui passent et repassent, roturiers vulgaires : imagine-t-on des *laïcs* donnant l'investiture à des prêtres ? Cela ne se peut concevoir que dans une monarchie absolue, parce que le Souverain y est, par principe, un Héros et un Saint.

La véritable objection qu'on pourrait lui faire, celle qui l'atteindrait en profondeur, la voici : Flaubert ne pouvait accepter qu'un honneur lui vînt d'Isidore le Bâtard à moins de voir en celui-ci un possédé, chevauché sans relâche par Napoléon le Grand ; nous revenons au jeu des miroirs puisque le premier Empereur des Français était le seul qui pût recruter Gustave pour la Légion qu'il

avait créée. Au moment qu'il accepte le ruban, le « Solitaire » sait fort bien qu'il lui vient d'un usurpateur, chef paresseux d'une fausse armée : il faut donc retourner à l'irréel ; par le bras d'un faux Bonaparte, le vrai, mort depuis longtemps, récompense irréellement les mérites de Flaubert. La croix est fausse. Mieux : elle ne pouvait pas ne pas l'être ; Flaubert eût-il vécu du temps du Bonaparte vrai et – conjecture absurde – eût-il écrit à cette époque et dans cette société *Madame Bovary* et *Salammbô,* il n'eût été ni lu ni décoré : Napoléon Ier, homme d'action par excellence, souhaitait sans aucun doute que son règne, comme celui de Louis XIV, fût illustré *aussi* par une pléiade d'artistes mais, quand, en 1802, il avait créé ce nouvel ordre, il entendait récompenser les *services rendus.* Et ces mots, chez lui, signifiaient nécessairement un certain engagement politique, le soutien donné *jusque dans les œuvres* au régime, sinon même au gouvernement. Il pouvait se permettre de décorer des adversaires, s'ils *comptaient* à ses yeux et si des rapports dignes de foi lui laissaient entendre qu'ils n'attendaient qu'une faveur pour se rallier à lui. Mais cette politique *réaliste,* qui faisait de la croix le signe d'une *réalité pratique,* eût exclu par principe Flaubert, l'imaginaire, du nombre des élus : *à quoi bon* le décorer ? pour quoi faire ? Quel avantage le Sujet de l'Histoire en eût-il retiré : décorer un songe-creux de province, buté sur l'apolitisme, même si ses romans sont lus, sans qu'il ait d'abord changé de conduite, juré de *servir* et donné des gages, c'eût été galvauder un ruban. Ce que le Corse ni son temps ne pouvaient concevoir, c'est qu'on pût servir un régime en poussant jusqu'au bout le refus de servir à rien. Le Séquestré de Croisset – dans la perspective réaliste d'une praxis – n'avait aucune chance d'être décoré : inutile, il ne nuisait pas ; rien à récompenser, pas de raison pour se le gagner. Pour comprendre l'importance du *désintérêt,* de l'*inutile* d'une œuvre qui se voulait mirage indestructible, il fallait être soi-même mirage : seul, Napoléon III, en tant que fausse résurrection de Napoléon Ier, pouvait distinguer Flaubert et l'intégrer dans une chevalerie illusoire ; de lui seul, Flaubert pouvait accepter cette distinction fantôme et discrètement satanique, qui le consacrait

aux yeux de tous mais illusoirement, sans l'engager à rien ou, mieux, pour l'inviter à persévérer dans le refus de tout engagement – et d'abord de celui de respecter l'Empereur. Il fallait une société fausse, consciente de l'être et se voulant telle, pour comprendre que le meilleur service à lui rendre était, pour la littérature, de ne la servir pas. En fait, le gouvernement favorisait d'abord les pleutreries et les servilités de l'Art officiel. Mais, au delà de ces productions académiques – qui n'intéressaient personne sauf peut-être l'Impératrice –, nul n'ignorait, parmi les conseillers du Prince, que la littérature du régime, celle qu'on associerait à son nom comme un certain style dans le costume ou l'ameublement, se forgeait – perpétuant la haine de l'homme contre l'homme et l'aiguillant vers cette voie de garage, l'imaginaire – chez les misanthropes de l'Art-Absolu. Flaubert est nommé chevalier de la Légion d'honneur en tant qu'il est déjà chevalier du Néant. Il le comprend et s'en réjouit : mort à son corps *dans l'imaginaire,* c'est cette mort *en tant qu'illusoire* que la décoration vient consolider en la définissant comme l'honneur de Gustave. Son honneur : sa fidélité illusoire au Non-Être, illusoirement assimilée à la fidélité *réelle* des soldats à leur Empereur. *Réelle* ? Il faudra moins d'un lustre pour montrer ce qu'elle valait : quand Gustave, en 71, imagine ce défilé de poings tendus devant la calèche de Napoléon III, c'est *lui aussi* qui, par la voix intérieure du vaincu, dit sa déception profonde ; voilà ceux qu'on appelait *ses* prétoriens, pense-t-il. Car il avait besoin que tout fût faux, *sauf* le dévouement, le courage et la compétence des militaires : c'était cette *réalité* qui lui permettait de tout irréaliser : son antimilitarisme de bourgeois réclamait par refus de la bourgeoisie que l'armée fût au moins le refuge et la gardienne de la seule grandeur humaine qui est pour lui la féalité. L'Empire l'arrachait à la bourgeoisie, *imaginairement,* parce qu'il lui paraissait s'appuyer sur la *virtù* de ses généraux. Quand celle-ci se révèle, dans son inanité, comme une comédie de courtisans et quand, au même instant, à Paris la bourgeoisie se défait de l'Empire et décide de prendre elle-même le pouvoir, Flaubert jette sa croix. Par colère contre ce Napoléon qui s'est révélé un

Badinguet ? Pas du tout. C'est vrai qu'il ne l'aime guère, en ce moment : mais ses malédictions manquent de force ; le véritable objet de sa haine étant la France bourgeoise, le sens de son geste est le contraire de ce qu'il paraît d'abord : il faut y voir une conduite d'allégeance, quelque chose comme le sacrifice symbolique de l'homme lige sur la tombe de son maître : « Du temps qu'il avait les apparences du Sacré, il m'a donné l'honneur en *consacrant mon anomalie,* et tant qu'a duré le rêve collectif qui l'élevait au-dessus des hommes, j'ai gardé cette conscience *autre* de moi-même : saint au jour le jour, dans les affres de la médiocrité, je savais être héros dans le songe des autres. À présent qu'il a tout perdu, même l'honneur, je ne veux plus tenir de personne le don qu'il m'a fait et qu'il a continué de me faire tant qu'il régnait. De personne et *surtout pas* des misérables qui ont eu l'audace de se réveiller. » Il est frappant que, dans la même lettre, il apprenne à Caro, pêle-mêle, son refus de voter, sa décision de ne plus porter la croix et son désir – tout imaginaire mais d'autant plus violemment ressenti – de se faire sujet du Tsar. En dépit de leurs régimes monarchiques, il n'a opté ni pour l'Italie, qui ressemble trop à la France, ni pour l'Angleterre, trop démocratique à son gré[34]. Pour fuir l'égalitarisme bourgeois, il s'empresse de choisir le régime le plus autocratique, le plus défavorable aux libertés nécessaires à l'Art, celui dont l'armée, plus médiocre encore que celle des Français, s'est fait battre, il n'y a pas si longtemps, dans la guerre de Crimée : c'est qu'il y a là-bas une noblesse *vraie,* une hiérarchie de fer et le servage ; toutes les conditions y sont réunies pour qu'il s'intègre de son vivant à une *vraie* féodalité[35].

Ce vœu – pour absurde qu'il soit – nous révèle la contradiction profonde qui rend la position de Gustave intenable. Que réclamait-il, somme toute, avant la guerre : un mensonge collectif qui ait la pérennité du vrai, une société déréalisée mais plus consistante que le réel lui-même. Une fausse armée qui fût capable de vaincre les armées véritables ou plutôt qu'on entretînt coûteusement, comme une danseuse, et qui frappât l'ennemi de terreur par ses fastes, sans qu'on la risquât jamais sur le terrain. La Correspondance le prouve : à partir de 65,

Gustave se convainc lentement que la Prusse est supérieure militairement à la France ; il ne l'avoue jamais. Seulement cette terrible conviction détermine, chez lui, une anxiété croissante : assez indifférent, jusque-là, aux guerres de prestige que menait l'Empereur, il se prend à souhaiter ardemment le maintien de la paix : cela signifie, concrètement, que, pour garder *dans l'irréel* la croyance, partagée par tous les Français, que l'armée française est la meilleure du monde, il faut, coûte que coûte, éviter un affrontement avec les troupes prussiennes. Nous l'avons vu se jurer de ne plus retourner aux dîners Magny et *tenir parole* parce que Renan, au nom de la science et de la vérité, affirmait la supériorité de l'Allemagne et prédisait son hégémonie sur l'Europe. C'était se boucher les yeux. Mais cette politique d'autruche marque assez son malaise et sa mauvaise foi. À la société impériale, il demande d'être un opéra : tout y est faux ; Gustave lui-même, à la Cour, jouit du plaisir grinçant d'être un faux anobli. Mais, à la différence des techniques d'irréalisation individuelle qui, selon lui, arrachent l'Artiste au monde réel et – voyez *La Spirale* – suppriment *a priori,* par l'échec consenti, tout risque d'affrontement de l'imaginaire et du vrai, l'irréalité collective, loin d'arracher l'Empire au réel, l'y enfonce chaque jour un peu plus. De fait, cette société joue la comédie mais elle la joue *dans le monde où elle est ancrée* : elle ne prétend pas à la supériorité des songes, elle rêve qu'elle est supérieure pour de bon à d'autres sociétés qui existent en vérité et avec lesquelles elle se trouve, de par sa facticité, entretenir des relations *réelles* qu'elle ignore ou méconnaît. Napoléon III joue le rôle de Napoléon I^er^, ses officiers jouent celui des maréchaux du Premier Empire, mais pour donner consistance à cette comédie, il faut entretenir une armée, appeler de vrais hommes sous les drapeaux, les munir de vrais fusils, les engager dans de vrais conflits et, par là même, faire de la France un ennemi à abattre pour une nation conquérante et vraiment organisée qui, sans vain souci de prestige, veut faire la politique que réclame son économie et s'assurer des débouchés pour son industrie en établissant son hégémonie sur l'Europe. Sans doute, en cette deuxième moitié du

XIX^e^ siècle, on assiste partout à la montée des nationalismes : la révolution industrielle ne peut aboutir sans marchés nouveaux ; ainsi la politique de Bismarck est bien, en effet, celle que Napoléon III, lui aussi, devrait faire. Celle qu'il fait, pour mieux dire. Mais qu'il fait en rêve, cela veut dire celle qu'il joue sans se donner les moyens de la réaliser vraiment. Le drame de Flaubert est là : irréalisé par l'échec et par une contention perpétuelle de l'esprit, il a besoin d'une société irréelle mais consistante pour soutenir son effort, le nourrir et le récompenser ; il la trouve, elle l'accueille, il s'y intègre mais il se rend compte, au bout de quelque temps, que cette *consistance autre* du rêve collectif vient de la réalité elle-même. En d'autres termes, la comédie impériale ne peut « prendre » que dans la mesure où elle est tolérée par l'ensemble des classes dominantes qui, fort réalistes, voient dans la dictature militaire une force de répression efficace (donc réelle) et un rêve de gloire dont l'effet (réel tout autant) est de détourner les classes défavorisées de prendre une claire conscience de leur sort. Et ce bel opéra est, en un autre sens, une réalité néfaste parce qu'il ne peut manquer de conduire à un immense échec collectif qui n'atteindra pas seulement les acteurs mais le pays tout entier. Flaubert a pu, séquestré, rentier, malade, vivre sans danger dans l'imaginaire parce que les circonstances lui étaient favorables et surtout parce qu'il a choisi l'échec *au commencement.* L'Empereur et ses prétoriens ont commencé par la *réussite* : cela ne pouvait être autrement puisqu'il s'agissait d'un fait social, de l'établissement d'un régime, bref d'une transformation *réelle* produite par des actes concertés. Le rêve commence *après,* lors du plébiscite et du sénatus-consulte : du coup, l'Empire a son échec *devant soi :* c'est nécessaire puisque *ce rêve,* loin de contester radicalement l'Être, tente de se prendre pour la réalité ; cela signifie qu'il intègre le réel – tel qu'il se produit dans la temporalisation historique – comme son soutien ; autrement dit, faute d'une catharsis par la faillite consentie – inconcevable ici – et d'une ascèse, le songe n'est pas négation du réel mais *erreur* sur la réalité ; il comporte donc, dès l'origine, sa propre ruine puisque l'erreur prolongée se fait démentir par la

réalité qu'elle a tenté d'intégrer et dont les éléments disparates apparaissent tôt ou tard dans leur hétérogénéité foncière. Flaubert, spécialiste du « Qui perd gagne », a deviné au début le « Qui gagne perd » de la comédie impériale ; on peut même dire que cette fatalité l'a séduit : la société faisait le même chemin que lui, mais *à l'envers.* Il reste donc irréprochable tant que, venant à la réussite par l'échec, il aime, dans l'Empire, cette réussite démoniaque qui doit s'achever par un échec précisément pour avoir lesté les images de sa trop lourde réalité. C'est bien *cela* qu'on doit attendre d'un Pouvoir en Enfer. Mais la situation de Flaubert l'oblige en même temps à vouloir la consistance et la permanence de cette société en tant qu'imaginaire. D'une certaine manière, on pourrait dire qu'il trouve à l'Empire le charme pervers d'un mauvais rêve, qu'il a – comme il arrive souvent quand le sommeil est léger – conscience de rêver mais qu'il voudrait prolonger le songe pendant des années et mourir avant de se réveiller. C'est *en cela* qu'il est – d'après son éthique d'Artiste – coupable. En cela qu'il est complice du régime dont il a souhaité *jusqu'au bout* la continuation par complaisance aux facilités de l'onirisme collectif. Disons, si l'on veut, qu'il reconnaît que l'Empire est condamné à plus ou moins brève échéance, qu'il s'en réjouit mais qu'il réclame, pour sa part, un sursis indéfiniment prolongé : l'échec final doit être *dans* le régime comme un ver dans un fruit, comme la caractéristique profonde de cette apparence vampirisant la réalité, comme le Destin qu'il porte en soi ; il ne doit pas *se produire* comme un événement historique, du moins pas *du vivant de Flaubert* qui a besoin de l'Empire pour que son propre échec – la chute au-dessous de l'humain – trouve sa récompense dans un anoblissement faux mais indéfiniment répété. Et, bien sûr, son pessimisme de parti pris exige que cette fausse récompense soit elle-même un échec futur – par l'effondrement du régime : ainsi pour Gustave lui-même l'échec du départ devient absolu ; la société qui faisait sa gloire se révélant comme mirage, le « Qui perd gagne » se révèle pour ce qu'il est : un naufrage permanent, sans merci, laissant la place à l'horreur de vivre et, plus secrètement, au « Qui perd gagne »

plus humble et plus authentique : Il faut que Dieu existe ; *Il* ne peut pas me faire le coup de n'exister pas. Mais il suffit que les Fatalités de l'Empire soient vécues d'avance, c'est-à-dire prophétisées : nul besoin d'un effondrement réel ; la contestation de l'échec-névrose par la réussite névrotique dans une société-mirage, la contestation de cette réussite par l'irréalité même d'un régime qui se dévoile comme, à plus ou moins long terme, condamné, l'aperception de l'échec futur de la société qui l'a accueilli comme étant le *sens* impitoyable de son échec individuel de 4, le désespoir absolu qui en résulte et qui engendre ou restitue sournoisement le « Qui perd gagne » du croyant : tout ce jeu dialectique (qui d'ailleurs peut se renverser), il est possible à tout instant *sous l'Empire* de s'y livrer. Mieux : *il faut l'Empire* pour que Gustave puisse conserver un caractère ludique à ce tourniquet de contestations. Tant qu'il se maintient, c'est un incube dont on peut dénoncer le caractère de pure apparence, c'est un vampire de minuit dont on sait qu'il s'évanouira au premier chant du coq. Aboli, il passera *à l'Être* : vampire ou non, il aura été ; le *n'être plus* masquera le *n'être pas* qui se manifeste au présent comme être du Non-Être et non-être de l'Être. En voulant la perpétuation du mirage, peu importe que Gustave ait été plus conscient de sa vanité que Napoléon III : il n'en est pas moins complice ; mieux : il *se fait* homme de l'Empire ; tout ce dont il va dénoncer en 70 la fausseté, il l'a aimé pour cette fausseté même, pendant plus de dix ans – les meilleures années de sa vie – et parce que cette grandeur mensongère de la France lui semblait la caricature satanique d'une autre grandeur authentique mais impossible que l'imagination même pouvait *viser* mais jamais atteindre. Il a aimé jouer la comédie au sein d'une ample comédie jusqu'à l'instant épuisant et délicieux où l'on touche à la folie, toujours sur le point de prendre les gestes – de tous et de lui-même – pour des actes, toujours subtilement déçu, avec le sentiment qu'il ne peut plus quitter son rôle et cet autre sentiment qu'il y a une limite à ne pas franchir sous peine de se retrouver à l'asile mais que cette frontière dangereuse est *en fait* infranchissable puisque l'irréel est, par essence, impossible à confondre

avec la réalité et, du coup, cet emportement qui l'oblige à vouloir sauter dans le miroir – motivé par la certitude frustrante mais *rassurante* que ce miroir n'existe pas –, c'est-à-dire non plus seulement à tenir *un* rôle mais à jouer le rôle de celui qui prend son rôle pour la réalité. Cela suffit pour *qu'il ait honte.* Si l'Empire est un faux semblant, si les prétoriens ne sont que des lâches ou des traîtres, si le prince Napoléon « s'enfuit », si Bazaine trahit, que vaut donc l'*honneur* de la Légion ? Et celui de Flaubert, que vaut-il ? Derrière ses imprécations, on sent une incertitude. À Commanville, il écrit – le 1er février 71 : « Je me suis retiré le ruban rouge et ceux qui continuent à le porter me semblent de fiers impudents. Car les mots *Honneur* et *Français* sont incompatibles[36]. » Ce texte – écrit pourtant le même jour que la lettre à Caroline – trahit un léger flottement de sa pensée : « Je ne porte plus ma croix d'honneur », disait-il. À son neveu il écrit qu'il *se l'est retirée* : cette tournure curieuse semble indiquer que Gustave n'a pas pris la libre décision d'ôter un symbole avili mais qu'il a agi comme mandataire pour le compte d'un Autre, d'un juge tout-puissant qui, s'il existait, *lui aurait retiré la Légion d'honneur.* Par une seule raison concevable : Flaubert apparaît à ce magistrat suprême comme *n'étant pas digne* de cette distinction. La suite de la phrase confirme cette interprétation : ceux qui la portent encore sont de fiers impudents, cela veut dire qu'ils ont l'impudence de s'en croire encore dignes alors que l'événement vient de prouver *qu'un Français ne peut avoir d'honneur.* La seule supériorité de Gustave sur ces aveugles légionnaires, c'est de s'être rendu compte, *lui,* que l'honneur collectif et indivisible dont il croyait participer s'est aboli. Gustave est Français, *donc* il n'a plus d'honneur et il en sera ainsi *tant qu'il demeurera Français* : de là, dans la lettre à Caro, l'extravagant projet de se faire naturaliser russe. D'une lettre à l'autre, tout se joue sur une opposition légère des deux formulations dont chacune, au fond, n'a de sens que par rapport à l'autre. Pour Caro, Flaubert refuse la honte d'être Français et passe chez le Tsar : c'est qu'il *a de l'honneur,* lui ; s'il ôte le ruban rouge, c'est pour éviter une ignoble promiscuité avec les sans-honneur qui le portent. À tout le moins, il pense que,

si la source de l'honneur est militaire, s'il faut, pour y participer, faire l'objet d'un choix d'en haut et si le chef vaincu de cette armée d'opérette n'a plus ou n'a jamais eu le pouvoir charismatique qui permet de *consacrer* les mérites, il lui reste, à lui, Gustave, l'aristocratie solitaire de la sainteté : il suffira qu'on l'intègre à une société hiérarchisée pour que, par la faveur d'un souverain, son abnégation mystique retrouve, pour autrui, sa dimension d'héroïsme. Dans la lettre à Commanville, la sainteté n'est pas même allusivement évoquée : il y a la honte, c'est tout. Point d'issue : Gustave est Français, donc il n'a pas d'honneur ; il ne semble point penser qu'une naturalisation, à cinquante ans presque sonnés, n'y changerait rien. Comme on voit, son sentiment varie entre ces deux extrêmes : les Français n'ont *pas* d'honneur et je les quitte parce que *moi,* j'en ai un ; les Français n'ont *plus* d'honneur et je suis comme tous mes compatriotes, *déshonoré.* Tout est là : les vaincus de 70 n'ont-ils *pas* ou n'ont-ils *plus* le droit de porter leur croix ? Dans le premier cas, le renversement du régime et la prise du pouvoir par la multitude créent une France entièrement nouvelle qui n'a *pas* d'honneur puisque la plèbe qui gouverne en est, par définition, privée. Il faut en conclure que les anciens de la Légion, ceux de l'Empire, ont été décorés à raison : s'ils rejettent le ruban, c'est qu'ils sont fidèles à une Légion morte, la *leur,* et qu'ils refusent d'être souillés par sa caricature. Mais si les vaincus n'ont *plus* le droit de la porter, c'est la défaite qui est en cause. Et la capitulation de Paris – qui a suscité ce délire de rage – est une habile *couverture* qui lui permet de clamer sa honte : il peut l'extérioriser enfin, cette rage qui l'a pris après Sedan, et condamner la capitulation de l'Empereur sans dire un mot de celui-ci ni des Seigneurs de la guerre. C'est quand la plèbe capitule, qu'on parle de déshonneur. Mais c'est l'autre capitulation, cachée, qui pourrit tout : il n'y a *plus* d'honneur en France parce que les gardiens de cette vertu – le souverain, l'aristocratie – ont failli à leur tâche ; du coup, tous ceux qu'ils avaient *honorés,* par un effet rétroactif de la défaite militaire, voient leurs décorations se réduire à *elles-mêmes* : ni signes ni symboles, elles ne sont plus que des objets matériels. Mais, à bien y

regarder, les Seigneurs de l'Empire ont-ils *jamais été dignes* de distinguer entre les hommes et de promouvoir les meilleurs ? Si Napoléon III n'a pas de pouvoir charismatique et la garde prétorienne pas de fidélité, ce ne sont pas de bons juges et les croix, distribuées sans discernement, ne peuvent renvoyer – sauf hasard improbable –, chez ceux qui les reçoivent, qu'à un honneur faux. Derrière le *n'être plus,* c'est un *n'être pas* qui se dévoile, beaucoup plus radical que le premier : depuis Waterloo, aussi bien sous l'Empire que sous la République et les deux monarchies qui l'ont précédée, les mots « Honneur » et « Français » sont incompatibles : l'honneur de Flaubert est *imaginaire.*

Ces différentes attitudes, chez Flaubert, se masquent les unes les autres : Gustave insiste surtout sur la première (l'Honneur a disparu lorsqu'on a proclamé la République) pour que la seconde et surtout la troisième ne puissent jamais s'expliciter entièrement ; il lui serait intolérable, en effet, de penser que la *dignité* accordée en 66 était un leurre. Ceci nous prouve qu'il a fort évolué de 57 à 66 ; son ralliement à l'Empire, d'abord uniquement ludique, se transformait en croyance pithiatique : la Cour, ce n'était qu'une comédie ; le ruban rouge, c'est sérieux. L'honneur de Flaubert est *vrai,* on le lui a *vraiment* reconnu : il faut donc, finalement, que le régime ait quelque vérité. Il n'a pas été plus loin. Mais cela suffit pour que l'écroulement du système lui révèle sa double culpabilité : il avait tort de s'arrêter aux images éclatantes de cette société, aussi étourdi que les puissants de l'heure, et de laisser les forces réelles décider en sourdine du destin vrai de la communauté française ; il avait tort – contradictoirement – d'avoir pris au sérieux la gloriole militaire et cru que notre armée cautionnait pour de bon l'honneur de la France. Par ces deux fautes contradictoires mais qui passent l'une dans l'autre aisément, il s'est fait l'*homme de l'Empire* et peut s'identifier sans peine avec le vaincu de Sedan. Voilà pourquoi, dans les premiers jours qui suivent la défaite, cet aveu lui échappe : « On ne peut plus écrire quand on ne s'estime plus. » C'est au plus profond de son être que les événements de 70 l'ont atteint, détruisant en lui le courtisan bourru et ce déclassement par en haut –

qu'il tient en général pour fictif et qu'il *croit* vrai en août 66 –, pour le replonger dans sa réalité intolérable de bourgeois « vivant de ses rentes et s'occupant de littérature ». Cet échec collectif est vécu par lui, dans sa singularité, comme le démenti de toute son existence et l'abolition de l'échec-catharsis qu'il a choisi en 44 : l'enfant imaginaire apprend, un demi-siècle après sa naissance, que le réel est une plénitude qu'on ne peut quitter ; extérieurement c'est son cachot, intérieurement sa constitution même : entre les barreaux de sa cage et son ossature interne, il y a de telles affinités que les structures du dedans et celles du dehors sont pratiquement interchangeables et que toute évasion est impossible sauf la mort. Ce non-être infini, cette étincelante lacune dont il se croyait fait, ce n'était qu'une ruse de l'Être, un moyen bien réel de l'amener, vingt-cinq ans après sa conversion de Pont-l'Évêque, à coïncider avec sa finitude, avec sa facticité. Après cette découverte, on comprend qu'il vomisse sans cesse : il vomit la défaite, bien sûr, et la République et la Prusse. Mais surtout il se vomit lui-même, il tente de vomir cette invasion du Néant par l'Être, que j'appellerai – par contraste avec ce demi-siècle d'effort déréalisateur – sa *réalisation.* Terrible réveil ; sa vieille obsession, depuis vingt-cinq ans oubliée, ensablée, s'arrache aux sables et se redresse : le suicide. Tantôt il sent qu'il va « crever », il s'abandonne à « la mort par la pensée » ; et tantôt il veut se casser la tête d'un coup de pistolet. À moins qu'il ne rumine le projet d'aller, avec son fusil, au secours des Parisiens libérés, et de se faire tuer en conquérant du même coup *pour de vrai* cet honneur militaire qu'on lui avait faussement attribué et qu'on n'achète qu'avec le sang. Cette violence inouïe – même si l'expression en est parfois hyperbolique – peut surprendre : n'est-il pas d'abord Artiste ? le plus grand des écrivains post-romantiques ? le plus glorieux ? Quand la guerre l'a surpris, il avait entrepris de refondre entièrement son *Saint Antoine* pour en donner une version définitive ; il réfléchissait sérieusement à cette *Histoire de deux cloportes* dont il avait parlé dès 1869 à Gautier et qui deviendra *Bouvard et Pécuchet.* Les projets, comme on voit, ne lui manquaient pas : il y reviendra, d'ailleurs, dès que sa rage se sera un

peu calmée. Pourtant, pendant les premiers mois de l'occupation, il ne trouve aucun réconfort dans cet Art-Absolu qui devait le consoler de tout ; il se sent incapable d'écrire faute de pouvoir s'estimer. Comme si, d'une certaine façon, l'honneur était la source du génie. Comme si ses livres antérieurs avaient sombré dans le naufrage de l'Empire ; comme si, produits d'un faux honneur, auréolés d'une fausse gloire, ils étaient en eux-mêmes, dans leur contenu et dans leur forme, viciés par une intolérable fausseté. Flaubert allait-il jusqu'à condamner ses œuvres ? Je ne sais pas : mais il est sûr que, dans ce premier moment d'affolement, ce refus d'écrire et le refus de vivre qui lui est lié désignent nettement le Second Empire comme le « lieu naturel » de l'Art-Absolu. Tantôt Gustave en conclut que les ouvrages de l'époque et la société qui les aimait doivent disparaître ensemble, condamnés par une même sentence à la défaite et à l'oubli – et, tantôt, c'est sur la société nouvelle qu'il porte sentence : dans cette République sans honneur, il n'y a plus de place ni pour les fastes d'une Cour impériale ni pour les « ouvriers d'art », plus fastueux encore que les souverains qui les favorisaient.

Dans les premiers temps, sous la haine, c'est la honte qui l'emporte ; elle diminuera peu à peu mais sans jamais tout à fait disparaître : il se sent *coupable,* ce qui est pis qu'une défaite ; en effet, l'échec peut être ressenti, dans la solitude, comme le destin des grandes âmes, il est possible d'en tirer orgueil. La culpabilité vient au coupable par l'Autre, c'est un aspect de l'aliénation fondamentale : avoir *tort,* c'est être inefficace, inessentiel, c'est l'*Autre* qui compte, qui est l'*Homo sapiens* et l'*Homo faber,* tout ensemble, parce qu'il *a raison.* Et parce qu'il contraint – par la nécessité du discours ou par l'évidence de la praxis réussie – le vaincu à *lui donner raison,* c'est-à-dire à se traiter *soi-même* comme un faux semblant condamnable, comme une erreur : avant la défaite, je *croyais* exister ; après elle, on me démontre que je n'existais pas du tout ou plutôt que ma seule réalité – voilée jusqu'ici à mes yeux – est celle que me concédera l'*Autre* si je dénonce mes vues pour entrer dans les siennes. L'insupportable vient, dans la

plupart des cas, de ce que je les dénonce sans mauvaise foi mais sans cesser d'y croire. Tel est le cas de Flaubert : des hommes lui démontrent en 70 qu'il n'a cessé d'avoir tort et que la défaite de l'Empire est sa propre défaite, celle du monde latin. La brusque irruption du réel dans ses rêves coïncide avec l'invasion de la France par les Prussiens. Ce sont eux, en tant qu'hommes réels, datés, qui affirment la supériorité de la praxis sur le rêve : pendant que l'Empereur, sa Cour, ses artistes se laissaient aller à la « gentillesse » de l'onirisme dirigé qu'ils appelaient *vivre,* les Prussiens se préparaient ; ils avaient jaugé la France et l'armée impériale, ils savaient fort bien qu'ils n'en feraient qu'une bouchée. Pour eux le rêve de Badinguet, celui de Gustave n'étaient pas le produit d'une libre imagination, c'était un somnambulisme qu'ils mettraient à profit, au jour voulu, pour frapper les dormeurs en plein sommeil. Ils savaient tout, ils observaient ; pour eux, l'imaginaire, loin d'être un dépassement de toute réalité, n'était que le passage d'un état du réel à un autre, une technique gouvernée par des notions qui s'éliminaient d'elles-mêmes du résultat final ; s'il se posait pour soi chez leurs voisins, les Français, c'était une réalité insuffisamment développée, une idée tronquée donc fausse, arrêtée dans son évolution par des hommes bien réels, que cette option définissait *dans leur réalité* – c'étaient des lâches, des paresseux, etc. De fait, nous l'avons vu, dès 65, les écrivains ont *des raisons* de s'inquiéter, ils ont – si peu versés qu'ils soient dans l'art militaire – les moyens de mesurer la force de leur futur adversaire. Et il est vrai qu'ils s'en inquiètent un peu. Mais par intermittence : ces complications séculières les ennuient, ils retournent bien vite à leur sublime *distraction* de réguliers. Ce *divertissement* pithiatique implique une confiance privée de fondement dans l'invincibilité de l'armée française. Il faut qu'ils y croient, ces bons moines, non tant par nationalisme – ils n'en ont guère – mais par la raison qu'elle protège leurs rêves. Ils s'abritent derrière des régiments pour déréaliser le monde comme la bourgeoisie derrière la façade impériale pour *réaliser* au plus vite l'équipement industriel de la France – c'est-à-dire pour mener à son terme l'accumulation du capital. Cette croyance – que

l'Empereur partage et que la propagande gouvernementale inculque à la masse –, c'est un crime, la tache de sang intellectuelle pour ces Artistes : il ne s'agit point ici de cultiver pour eux-mêmes de beaux fantasmes et de faire semblant d'y ajouter foi dans la mesure où l'on sait cette foi impossible ; il s'agit de croire bêtement, comme tout le monde, à une *réalité* qui échappe pour pouvoir n'y plus penser. Car, quand tous ces parleurs de Magny – Renan mis à part – fondent leurs tranquilles paradoxes sur la conviction – jamais explicitée – que le soldat français est le meilleur du monde, cette conviction concerne une *supériorité réelle* de nos troupes. L'imagination est utilisée, ici, comme par les techniciens de Prusse : elle précède le savoir et lui ouvre le chemin. Mais, au lieu d'aboutir à une hypothèse exigeant une vérification, elle s'arrête sur une image éclatante – ballets d'uniformes, fanfare militaire – qu'elle charge de symboliser l'*invincibilité* française. Les Prussiens le savent ; pour eux, cette erreur représente un défaut d'imagination plutôt qu'un excès : ne peuvent-ils, ces singes français, confits dans leur arrogance, imaginer un instant que l'armée prussienne est redoutable ? Pour les hommes qui entourent Bismarck l'erreur et le défaut d'invention sont des entités négatives mais parfaitement réelles : ils sauront en user pour manœuvrer l'Empereur et ses ministres, d'abord, ensuite les généraux français. Le coup de la dépêche d'Ems, par exemple, on ne l'eût pas fait à des ministres anglais, ou à Cavour : il fallait, pour le tenter, tabler sur notre arrogance de visionnaires, sur notre goût du panache, sur notre honneur, d'autant plus chatouilleux qu'il n'existait qu'en rêve. Bref, par des calculs justes et précis où la comédie que se donnaient les Français entrait à titre de donnée réelle et mesurable, Bismarck révélait à Flaubert – et sans doute à bien d'autres – que l'autre face du rêve – c'est-à-dire sa face *pour l'Autre* –, c'est sa finitude et sa réalité ; plus encore, l'impossible fuite hors de l'Être est perçue par l'ennemi comme une option réelle pour l'impuissance : la fabuleuse conscience de Survol apparaît du dehors au Prussien, vrai sujet de l'Histoire, comme une simple carence condamnant ces songe-creux à en être les objets, à tout jamais et par leur

propre faute. Le péché de Gustave, quel est-il ? D'avoir opté pour l'imaginaire en oubliant qu'on ne peut échapper au réel, que le réel reprend tout ? Ou, tout au contraire, d'avoir, après son échec, donné des gages au *réalisme* en fondant sa tranquillité de solitaire et ses plaisirs de courtisan sur quelques images fondamentales qu'il tenait hystériquement pour des substituts de la réalité ? Cela importe peu : dans les deux cas, c'est l'*existence de l'Autre* qui vient ruiner à la longue toute entreprise de déréalisation. Si l'on ne peut échapper au réel, c'est que l'on est, quoi qu'on fasse, *réalisé* par l'Autre, c'est que l'homme est l'existant par qui l'*être-objet* vient à l'homme. Du coup, imaginer, c'est se livrer à l'Autre, se mettre à sa merci. Et si la pureté du rêve n'est jamais parfaite, si l'on ne peut le pratiquer comme être du Non-Être sans se compromettre avec le réel par un autre emploi de l'imagination, c'est précisément qu'on ne peut choisir l'impuissance et se livrer aux manipulations d'autrui comme un simple objet sans s'assurer contre l'angoisse par l'autosuggestion et se déterminer à croire – au sens réaliste du terme – à une sécurité qu'en fait on ne peut avoir puisqu'on est à la merci de bourreaux inconnus, sans plus de défense qu'un mort. Ce qui revient à dire, dans l'un et l'autre cas, que le songe-creux qui choisit son propre échec et, sur celui-ci, l'échec de l'imaginaire ne se rend pas compte qu'il a opté en fait pour le triomphe de la réalité. Et que cette option – comme vérité totale de son choix – le caractérise objectivement en tant qu'elle est saisie comme telle par les autres. Choisissant l'image, Flaubert a opté pour le triomphe des réalistes prussiens en complicité avec l'ancien régime : il apprend sa vérité objective des Prussiens eux-mêmes et du mépris qu'ils témoignent aux vaincus.

Qu'est devenue, dira-t-on, sa superbe ? Du temps qu'il rêvait d'écrire *La Spirale,* ne proclamait-il pas que la dimension du *pour-autrui* ne devait pas entrer en ligne de compte et que, pour être sujet dans l'imaginaire, il fallait accepter de se faire objet dans la réalité, c'est-à-dire pour l'Autre ? Le héros du roman ne devait-il pas atteindre aux joies les plus exquises, au sublime de l'imagination à l'instant même où, enfermé dans un asile de fous, il serait manipulé, douché,

nourri de force, battu par des infirmiers qui veilleraient à régulariser ses fonctions naturelles ? N'est-ce pas *en fonction même* de cette totale démission, de cette parfaite soumission à l'*Autre* qu'il peut connaître la haute volupté d'une déréalisation totale – autrement dit, d'une *absence totale de soi* ? Sans doute : c'est le principe. Et, nous le savons, l'une des intentions névrotiques de Gustave, *à Pont-l'Évêque,* était purement et simplement régressive : il voulait retourner à sa protohistoire, à ce nourrisson pétri, manipulé, passivisé par des mains trop expertes, pas assez tendres. Mais, justement, ce qui le frappe, en ces jours sombres, c'est la découverte de l'échec des techniques de déréalisation : il est vrai qu'on atteint l'irréel en se faisant objet mais jusqu'à un certain point seulement ; au delà, l'être-objet du rêveur lui interdit le rêve : le héros de *La Spirale,* manipulé par des infirmiers – qui, pour Gustave, sont des êtres inférieurs, des brutes ignares – peut leur abandonner son corps : objet *pour eux,* il peut les nier par ses songes ; c'est que la défaite choisie et subie n'est pas complète : en tout état de cause, le peintre fou leur est supérieur ; aussi l'infériorité *acceptée, consentie* ne le dégrade qu'en apparence. Mais, quand l'Autre est sujet de l'Histoire, quand il est supérieur par principe et quand sa supériorité est reconnue *d'avance,* l'homme qui, par son choix, devient chose pour et par celui-ci, perd tout accès à l'imaginaire : la dégradation est réelle. Autrement dit, l'on ne peut pas rêver *quand on est objet pour les Prussiens.*

Cette remarque nous amène inévitablement à nous demander *qui* sont les Prussiens. Qu'est-ce qu'ils incarnent ? Qu'est-ce qu'ils symbolisent aux yeux de Gustave ? Pourquoi leur victoire et leur présence rendent-elles *impossible* l'évasion que Flaubert, depuis l'adolescence et jusqu'en été 70, a toujours tenue pour praticable *en toute occasion,* pourquoi la Littérature *elle-même* se trouve-t-elle mise en question par l'occupation ? Pour répondre à ces questions qui nous renverront tôt ou tard à la protohistoire de Gustave, il faut d'abord décrire le rapport qui unit celui-ci aux soldats occupants. Il les hait, cela n'est pas douteux. Il écrit avant qu'ils soient à Rouen : « Quant à moi (le cas échéant) je suis décidé

à m'enfuir n'importe où plutôt que de *les* héberger. Ce serait au-dessus de mes forces. » Et, le 18 décembre, à Caroline : « Je ne croyais pas que mon cœur pût contenir tant de souffrances sans en mourir », et : « À Croisset (nous logeons) sept soldats, plus trois officiers et six chevaux. Jusqu'à présent nous n'avons pas à nous plaindre de ces messieurs. Mais quelle humiliation, mon pauvre Caro ! quelle ruine !... » Et aussi : « Sais-tu qu'à Croisset ils occupent *toutes* les chambres ? Nous ne saurions pas comment y loger si nous voulions y retourner ! » Il est hautement révolté contre cette atteinte profonde au sens du *tien* et du *mien* : « Croisset a perdu pour moi tout son charme et pour rien au monde je n'y remettrais maintenant les pieds. Si tu savais ce que c'est que de voir des casques prussiens sur son lit ! » Un jour de janvier 71 : « En quel état retrouverai-je mon pauvre cabinet, mes livres, mes notes, mes manuscrits ? Je n'ai pu mettre à l'abri que mes papiers relatifs à *Saint Antoine.* Émile a pourtant la clef de mon cabinet mais ils la demandent et y entrent souvent pour prendre des livres qui traînent dans leurs chambres. » Quand les Prussiens évacuent Croisset, c'est encore le propriétaire qui parle par la bouche du patriote : « Dès que tout sera un peu nettoyé, j'irai revoir cette pauvre maison, que je n'aime plus et où je tremble de rentrer car je ne peux pas jeter à l'eau toutes les choses dont ces messieurs se sont servis. Si elle m'appartenait, il est certain que je la démolirais. Oh quelle haine ! quelle haine ![37] » Il trouvera, le 16 mars, le mot sublime dans une lettre sans doute adressée à Goncourt : « Les Parisiens qui ont beaucoup souffert ne se doutent pas de ce que c'est que l'invasion. Avoir ces cocos-là *chez soi* dépasse toute douleur. »

Dès qu'il peut envisager de retourner chez lui, cette affreuse douleur se calme. Le 31 mars il se « résigne à rentrer dans son pauvre logis où (il) va tâcher de travailler pour oublier la France ». Et quelques jours plus tard : « Contrairement à mon attente, je me trouve *très bien* à Croisset et je ne pense pas plus aux Prussiens que s'ils n'y étaient pas venus ! Il m'a semblé très doux de me retrouver au milieu de mon vieux cabinet et de revoir toutes mes petites affaires ! Dès

samedi soir je me suis remis au travail... Le jardin va devenir très beau : les bourgeons poussent... Quel calme ! » On sait que l'insurrection du peuple parisien a commencé le 18 mars 71. Il s'en moque : « Je serais bien surpris que la Commune prolongeât son existence au-delà de la semaine prochaine. » Elle dure pourtant et il vocifère[38] : c'est la Ligue, elle nous ramène au Moyen Age. Il reconnaît cependant qu'il « y *voit clair* » et qu'il « n'est plus dans l'horrible état où (il) a râlé... six mois ». Et d'ailleurs qu'il se passe fort bien de Paris : « Savez-vous le pire de tout cela ? *C'est qu'on s'y habitue.* Oui, on s'y fait. On s'accoutume à se passer de Paris, à ne plus s'en soucier et presque, à croire qu'il n'existe plus. » Cet exercice de pithiatisme ne doit pas être très difficile à l'Ermite hystérique de Croisset : il est dans la ligne des techniques de déréalisation et puis le décor lui est favorable : les feuilles poussent aux arbres, la Seine coule, l'éternité rentre dans son cabinet par la fenêtre. L'insurrection *a eu lieu,* Paris est mort. Cette ascèse porte ses fruits : le 30 avril il conclut en décidant qu'il en a par-dessus la tête et qu'il se détourne des événements : « Quant à moi, je suis soûl de l'insurrection parisienne ! Je n'ai plus le courage de lire le journal. Ces continuelles horreurs me dégoûtent plus encore qu'elles ne m'attristent et je me plonge de toutes mes forces dans le bon *Saint Antoine.* » Tant d'efforts seront très vite récompensés ; le 3 mai il a retrouvé l'impassibilité ; il écrit à la princesse Mathilde : « Moi aussi, pendant huit mois[39], j'ai étouffé de honte, de rage et de chagrin, j'ai passé des nuits à pleurer comme un enfant. Je n'ai pas été loin de me tuer[40]. J'ai senti la folie qui me prenait, et j'ai eu les premiers symptômes, les premières atteintes d'un cancer. Mais à force d'avoir fait bouillir mon fiel, je crois qu'il s'est purifié et je vous avoue que maintenant, je suis devenu, pour les malheurs publics, à peu près insensible. Quant aux malheurs particuliers, aux malheurs de ceux que j'aime, c'est le contraire : ma sensibilité est exaspérée et l'idée de votre chagrin me désole. Le calus s'est fait par-dessus la plaie[41]. » Voici de nouveau – comme en 48 – l'opposition des malheurs publics aux malheurs privés. Bien entendu, la politesse, l'affection qu'il porte à Mathilde l'obligent à

ne mentionner que les soucis particuliers de la Princesse. Mais, quelques jours plus tard, à Mme Schlésinger – la Commune est en train « de râler » – il écrit de meilleure foi : « Je me suis remis au travail afin d'oublier les malheurs publics et *mes*[42] tristesses particulières. La plus grande, c'est la compagnie de ma pauvre maman. Comme elle vieillit ! Comme elle s'affaiblit ! Dieu vous préserve d'assister à la dégradation de ceux que vous aimez. » En 48 déjà, il opposait à l'insurrection parisienne ses ennuis de famille, Hamard, Achille et *surtout* « Maman » qui agissait comme un amplificateur. Aujourd'hui, son agacement est bien plus profond : sa mère est gâteuse ; elle est sourde comme un pot, l'unique distraction de Flaubert est de « la traîner » deux fois par jour au jardin. Bref, il ne supporte plus de vivre avec elle. Ainsi, dès que le danger s'éloigne, la contradiction entre la vie publique et sa vie privée se renforce et se stabilise : du côté jardin, les tracasseries quotidiennes l'épuisent, les nerfs sont des cordes de violon ; l'ataraxie se manifeste du côté cour : par rapport à l'Histoire, Gustave a repris son impassibilité. C'est ainsi que le retrouve Goncourt, le 10 juin : Gustave est venu à Paris – voyage éclair – chercher un renseignement pour *Saint Antoine* : « Il est resté le même, littérateur avant tout. Ce cataclysme semble avoir passé sur lui, sans le détacher un rien de la fabrication impassible du bouquin. » Le « fin psychologue » s'est laissé prendre aux apparences : d'abord cette impassibilité n'est que de fraîche date. Ensuite, même pendant ce voyage si rapide, elle masque le dégoût et le mépris que les Parisiens lui inspirent. Dès son retour à Croisset il écrit : « Je suis *accablé* moins par les ruines de Paris que par la gigantesque bêtise de ses habitants. » La raison de cet accablement, il la donne à Mme Roger des Genettes : « Croiriez-vous que beaucoup de “gens raisonnables” excusent les Prussiens, admirent les Prussiens, veulent se faire Prussiens, sans voir que l'incendie de Paris est le cinquième acte de la tragédie et que toutes ces horreurs sont imitées de la Prusse et fort probablement suscitées par elle ? » D'une certaine manière, c'est ôter aux « chiens enragés » la responsabilité de l'incendie pour concentrer toutes les fautes et tous les crimes sur les Prussiens.

Dans une lettre à Feydeau, il va plus loin encore : « Il y a quinze jours j'ai passé une semaine à Paris et j'y ai "visité les ruines" ; mais les ruines ne sont rien auprès de la fantastique bêtise des Parisiens. Elle est si inconcevable qu'on est tenté d'admirer la Commune. Non, la démence, la stupidité, *le gâtisme,* l'abjection mentale du peuple "le plus spirituel de l'univers" dépasse tous les rêves. » Puisque les Parisiens admirent les Prussiens, il admire la Commune qui a tenté – croit-il – d'abolir Paris et tous ses habitants et qui – du moins – était *aussi* un mouvement patriotique contre la capitulation honteuse devant la Prusse. *Deux* hommes seulement (*c'est lui qui souligne*) *ont gardé* leur raison : Renan, Maury. Il ne cite pas Goncourt. On le comprend, d'ailleurs, si celui-ci au dîner du 10 juin a parlé comme il écrivait dans son Journal le 31 mai : « C'est bon. Il n'y a eu ni conciliation ni transaction. La solution a été brutale. Ç'a été de la force pure. La solution a retiré les âmes des lâches compromis. La solution a redonné confiance à l'armée, qui a appris, dans le sang des *Communeux,* qu'elle était encore capable de se battre. Enfin la saignée a été une saignée à blanc ; et les saignées comme celle-ci, en tuant la partie bataillante d'une population, ajournent d'une conscription la nouvelle révolution. C'est vingt ans de repos que l'ancienne société a devant elle si le pouvoir ose tout ce qu'il peut oser en ce moment. » À ces propos dont l'ignominie surprend, même chez Edmond, Flaubert, s'ils ont été tenus, a dû opposer par prudence son apolitisme de Mandarin : « Moi, ça m'est égal parce que j'écris *Saint Antoine.* » Bref, son impassibilité demeure toute relative. Et son travail est sans aucun doute *aussi* une fuite dans l'imaginaire. De fait, plus profondément, il est inconsolable : il hait les Parisiens et tous les Français de ne point haïr assez les Prussiens. Cette haine est pour lui un *impératif affectif* : tout Français se doit de haïr la Prusse, et les Communards, ces chiens enragés, n'ont eu d'autre tort que de détourner la haine, de la confisquer à leur profit. Et surtout de transformer les armées occupantes, aux yeux des nantis apeurés, en soutien des forces de l'ordre. Cette germanolâtrie – qui l'avait contraint de quitter les dîners Magny –, elle grandit à

vue d'œil : la Prusse est admirable parce qu'elle a vaincu les Français, elle est adorable parce qu'elle protège – par la seule présence de ses troupes – la sacro-sainte propriété. Pour Gustave, c'est le contraire : quand les uhlans sont à Croisset, quand il voit sur son lit un casque à pointe, quand, ayant pris la fuite pour ne pas voir, ne pas entendre les officiers qu'il héberge, il apprend que ces Messieurs demandent parfois la clé de la bibliothèque pour lui emprunter un livre qui « traîne ensuite » dans leurs chambres, c'est *par les Allemands* que son droit de propriétaire est violé, non par les Communards. Le 1er avril, en effet – l'insurrection parisienne est à peine commencée –, n'est pas pour Flaubert un jour d'angoisse – comme il est pour les nantis de Paris et pour les Versaillais ; c'est le jour où il rentre à Croisset, dont on a fait soigneusement disparaître toute trace des quarante soldats qui l'avaient occupé. Ce 1er avril-là, c'est la fête de la *réappropriation,* la cérémonie par laquelle Gustave rentre dans ses droits et se réinstitue propriétaire. Du coup, il songe de nouveau à écrire et prétend qu'il ne pense pas plus aux anciens occupants prussiens que s'ils n'avaient jamais existé. Nous verrons qu'il y pense encore. Mais il est vrai que le pire choc a été pour lui d'avoir « ces Messieurs chez soi ». Il va jusqu'à soutenir que les souffrances des Parisiens pendant le siège – famine et bombardement – ne sont rien auprès de celles que peut ressentir un rentier rouennais dont la maison s'est remplie de garnisaires. Inconscience peu croyable, indéfendable et dont pourtant je ne pense pas qu'il faille se moquer : bien sûr, elle est due à l'égocentrisme de Flaubert, à son incapacité radicale d'imaginer les souffrances des autres (si ce n'est par sadisme et pour s'en réjouir) ; mais il faut voir aussi que ce solitaire, pour qui propriété, séquestration, vie d'intérieur, mysticisme de l'imagination et création littéraire sont inséparables, devait supporter les garnisaires moins que tout autre bourgeois. Leur présence en effet, par delà le droit de propriété, le mettait en question *dans son être,* c'est-à-dire dans ses options fondamentales. À ce niveau, il convient de nous demander si la mise en question eût été la même quels que

soient les occupants ou si son radicalisme désespéré vient de ce que les garnisaires sont prussiens.

Il va de soi que l'occupation de Croisset, quelle qu'elle fût, ne pouvait se faire sans provoquer les hurlements de Gustave. D'abord c'est la *réalisation* de la défaite ; en ce sens, l'humiliation, la peur, le malheur sont le lot commun de tous les occupés ; en outre, nous connaissons depuis longtemps l'état nerveux de Flaubert : ce vieux garçon qui perd la tête quand il a égaré son crayon, comment ne s'affolerait-il pas devant le viol de sa vie d'intérieur, c'est-à-dire, nous l'avons déjà compris, de sa vie intérieure ? L'irruption de l'*Autre* dans la prison qui protège ses rêves, en tout état de cause, devait provoquer chez lui un traumatisme durable et violent, *même* si, par exemple, la guerre n'étant pas encore perdue, les hasards militaires l'avaient contraint de loger des officiers français. Cependant, certains passages de sa Correspondance indiquent clairement que, par delà les raisons générales, une circonstance particulière – la nationalité de ces locataires indésirables – pousse son désespoir à l'extrême. En effet, il ne se contente point de haïr : il est terrifié par la haine qu'ils portent aux Français, tantôt s'interrogeant dans la stupeur : « Pourquoi nous exècrent-ils si fort[43] ? » et tantôt se répondant, accablé : c'est la beauté de la France qu'ils exècrent, c'est la « gentillesse » de notre latinité[44]. Or, s'il est vrai que les Prussiens n'étaient pas tendres et que l'occupation fut très dure – ni plus ni moins d'ailleurs que toute autre occupation : la présence d'une armée étrangère qui vit sur l'habitant et qui impose *son* ordre ne peut que susciter la rage –, il n'est pas vrai que les Allemands, vainqueurs sans trop de pertes, aient haï l'ennemi vaincu. Il serait plus juste – et Gustave l'a reconnu quelquefois – de dire qu'ils le méprisaient un peu. La *Realpolitik* de Bismarck visait non pas à détruire la France, mais à l'affaiblir pour toujours, comme on le vit quelques années plus tard quand il refusa de soutenir les prétendants monarchistes, pensant, en ennemi sincère de la démocratie, qu'une République serait plus divisée donc moins redoutable qu'une monarchie autoritaire. N'importe ; pour

que la douleur de Gustave soit portée à son comble, il faut le triomphe du Mal : l'ennemi, jaloux de notre incomparable culture dont les sources remontent à l'antiquité gréco-latine, à cette Rome éternelle qui civilisait l'univers quand les forêts de Germanie n'abritaient que des peuplades barbares, met un acharnement particulier à détruire ce *monde latin* : l'horreur, c'est *qu'il y parvient.* Flaubert dirait, comme fera Valéry : « Les civilisations sont mortelles. » Mais il ajouterait : « Ce sont les Barbares qui les tuent. » Ce qui apparaît donc, à la fois, c'est l'extrême fragilité de la culture – qui voue celle-ci à l'abolition – et la volonté destructrice des Barbares, *légitimée,* en quelque sorte, par cette fragilité même. Le monde latin porte en soi-même sa mort : objet de l'Histoire, promis à une abolition future, les Prussiens n'ont fait qu'exécuter la sentence ; ce sont les agents du Destin et, d'une certaine manière, on peut dire que leur haine destructrice était prévue et appelée par la mortalité de la civilisation latine : c'était *sous leurs coups* que celle-ci devait périr ; son défaut, ayant suscité la haine, c'était de ne pouvoir la combattre victorieusement : l'imaginaire, un instant dressé contre le réel, n'était pas capable de *subsister* ; à la première contre-attaque de la réalité, il devait s'effondrer dans un néant dérisoire pour n'en plus jamais ressurgir. Et la faute profonde des Latins, c'était de n'avoir pas compris que leur règne était éphémère, qu'ils n'étaient qu'un moment de l'Histoire, que leur slogan « l'imagination au pouvoir » n'était qu'une mystification car l'imagination est sans *pouvoir* par principe et que son avènement n'avait pas produit la mise en vacance de la réalité mais correspondait, en fait, au parti pris d'ignorer le réel et, tout particulièrement, leur propre insertion dans la réalité universelle. En ce sens, les Prussiens, soldats de l'Être, ont raison contre la grande illusion française : ils ont raison depuis toujours dans la mesure où les « humanités » gréco-latines n'ont jamais été qu'une rhétorique vaine, où la culture – lettres, arts, philosophie – se réduit au culte délibéré du faux semblant. Car, à la fin du compte, cette sublime et tragique beauté française qu'ils exècrent, est-ce bien sûr qu'ils la jalousent ? Ne détestent-ils pas en elle, bien plutôt, un arrogant mirage,

un mensonge verbeux que le menteur lui-même s'efforce de prendre au sérieux ? S'il en était ainsi, ne faudrait-il pas admettre que Gustave, à l'instant même de l'option névrotique – comme d'ailleurs avant et après – s'est reconnu coupable de choisir *faute de mieux* le Non-Être ? Son entrée en Littérature, les vœux qu'il prononce, le martyre accepté puis la longue patience, c'est *assurément,* à un certain niveau, la quête de la réussite plénière contre les médiocres succès qu'on lui propose, en un autre domaine et par d'autres moyens. Mais qui sait si Gustave, en profondeur ou marginalement, n'avait pas la conscience implicite que le choix de la tonsure, du quiétisme mystique et de l'irréel, loin de l'arracher à son infériorité originelle, ne faisait que consacrer celle-ci pour toujours. En ce cas la victoire de la Prusse ne ferait que rétablir l'ordre vrai des valeurs en manifestant à tous ce que cachait la prétendue sainteté de Gustave : son consentement au statut octroyé qui faisait de lui un citoyen passif, un être relatif et secondaire, presque une femme. À Pont-l'Évêque, sa chute brutale lui aurait évité le sort d'Ernest, ce bourgeois, trop brillant procureur ; acceptant l'infamie, gagnant par la fausse mort et la folie risquée le droit à la gloire, à la primauté sur tous de l'Artiste, il n'aurait jamais cessé, en dessous de cette hiérarchie imaginaire qui faisait de lui l'« aristocrate du Bon Dieu », de conserver un *tchine* secret, inculqué par le *pater familias* et qui plaçait le savant au sommet de l'échelle, bien au-dessus de l'« homme de lettres ».

Voyez ce qu'il leur reproche, à ces Prussiens : « Ces officiers qui cassent des glaces en gants blancs, qui savent le sanscrit et qui se ruent sur le champagne, qui vous volent votre montre et vous envoient ensuite leur carte de visite, cette guerre pour de l'argent, ces civilisés sauvages me font plus horreur que les cannibales[45]. » « ... ce qui me reste sur le cœur, c'est l'invasion des docteurs ès lettres, cassant des glaces à coups de pistolet et volant des pendules ; voilà du neuf dans l'histoire... Les armées de Napoléon I^er^ ont commis des horreurs, sans doute, mais ce qui les composait, c'était la partie inférieure du peuple français tandis que, dans l'armée de Guillaume, c'est *tout* le peuple allemand qui est le

coupable[46]. » En même temps, il reconnaît que « l'armée prussienne est une merveilleuse machine de précision[47] ». Les mots de « civilisés sauvages » rendent fort bien son sentiment : d'une part, ces hommes *sont la réalité* ; par eux, elle fait irruption en France. Et s'ils l'apportent dans leurs bagages, c'est qu'ils sont *réalistes.* Par là, n'en doutons point, Flaubert n'entend pas dénoncer chez l'ennemi ce qu'il appelait autrefois le matérialisme de l'épicier. Non : ces hommes se caractérisent à ses yeux par le choix de l'efficacité : est *réel,* pour eux, tout ce qui peut être connu par des méthodes exactes et modifié par des techniques rigoureuses. La réalité se découvre à Flaubert comme ce qui lui est le plus étranger et ce dont il a la pire horreur : c'est la praxis pure. Des savants au service d'une société intégrée, une discipline et une hiérarchie inflexibles, une organisation civile et militaire sans faille, un gouvernement qui traite la politique comme une science, des généraux qui font la guerre en ingénieurs, rien d'improvisé, l'imagination ferrée, sellée, bridée, mise au service de l'action et n'ayant plus d'autre office que celui d'explorer, avant toute décision pratique, le champ des possibles *réels,* tels sont les facteurs qui, selon Flaubert, ont donné la victoire à la Prusse. Du coup, puisque la réalité se définit sur la base du principe du *rendement,* il peut assimiler la praxis à l'état pur aux opérations d'une « machine de précision *»,* ce qui revient à la déshumaniser. Un espoir : « Toutes les machines se détraquent par l'imprévu ; un fétu peut casser un ressort. Notre ennemi a pour lui la science ; mais le sentiment, l'inspiration, le désespoir sont des éléments dont il faut tenir compte. » Une fois de plus Flaubert ne peut opposer à l'*activité* que les formes les plus violentes du *pathos.* Le sentiment, s'il est extrême, le désespoir, s'il est intensément vécu comme abolition de tous les espoirs, c'est-à-dire de toutes les issues, peuvent *inspirer* : entendons que cette passivité déchaînée peut se dépasser vers l'invention de l'introuvable issue. Ainsi, en 1842, le jeune Gustave retardait de jour en jour la *décision* de se mettre au travail et comptait sur l'*énergie du désespoir* : quinze jours avant l'examen il se jetterait sur son Code et l'ingurgiterait jour et nuit. La méthode, à l'époque, ne

lui avait guère réussi et ce n'est point à ces violences vagues mais à sa longue patience qu'il a voulu, plus tard, devoir ses chefs-d'œuvre : l'inspiration prenant sa source dans la passion, n'est-ce pas justement ce qu'il a condamné dans l'Art poétique qui termine la première *Éducation* et, du reste, dans toute sa Correspondance ? Pourquoi l'ouvrier d'art, détaché des fins humaines et qui polit ses phrases avec l'impassibilité d'un instrument de précision, en revient-il, au moment de la défaite, au *pathos* romantique de son adolescence ? Un mot du texte nous donne la clé : « Notre ennemi a pour lui la science. » Le fond de l'affaire, c'est que les Prussiens vainqueurs représentent aux yeux de Flaubert le triomphe de la science théorique et des sciences appliquées. Cela signifie que leur victoire ressuscite le Père symbolique et sa malédiction : exclu du Savoir par une préférence inique et par les intrigues d'un usurpateur, Gustave, à défaut de connaissances exactes, s'est avisé de fonder un Art rigoureux sur l'exactitude de l'Imagination. C'était rêver : il a rêvé son « coup d'œil chirurgical », rêvé que ses images étaient des souvenirs de ses autres vies ou des anticipations distinctes et précises de son expérience future. La défaite lui remontre – ce qu'il a toujours su – que le réel et l'imaginaire ne sont pas symétriques, qu'il ne faut pas y voir les deux panneaux d'un diptyque mais tenir plutôt celui-ci comme une porosité de celui-là ou, si l'on préfère, comme des poches de non-être, se creusant sans cesse et sans cesse colmatées au sein d'un monde dense et clos. Autrement dit, l'Artiste n'est pas plus le savant de l'imaginaire que le savant n'est l'Artiste du réel. Par cette raison, Gustave, rejeté du monde *mesurable* des adultes, est renvoyé à son dolorisme d'enfant. Pendant un instant – le temps qu'il faut pour l'écrire – il retrouve l'antique défi qui l'a fait écrivain : sur un plateau de la balance, il y a la science, immense et patiente conquête de tous les hommes depuis l'apparition du genre humain ; dans l'autre, il jette son cœur, son gros cœur ruisselant qui saigne si fort qu'il *mérite* de l'emporter. Si, puisant le génie militaire dans son immense malheur, la France improvisait une armée dont un César doloriste s'improviserait le généralissime et si, par la force de leur désolation, ces nouvelles

légions boutaient les Prussiens hors du pays, l'imagination vaincrait la raison raisonnante ; au-dessus des disciplines scientifiques, de l'organisation qui change un million d'hommes en une « merveilleuse machine », la spontanéité retrouvée du Poète et de l'Artiste s'élèverait jusqu'aux cimes. Vain espoir : la science n'est pas une machine et Gustave le sait à la minute même où il paraît les confondre ; aucune chance pour que le fétu vienne rompre l'essieu. La science, c'est le regard démoniaque qui découpe « en tronçons » les mensonges et ramène l'hystérique à sa réalité ; bref, c'est le coup d'œil *réalisant* du père et son pouvoir de décomposer les ordres imaginaires, de clouer au sol son fils cadet, réduit à sa nudité d'impotence : ce que Flaubert, en 70, ne peut supporter, c'est que les Prussiens, quand ils abaissent leur regard sur cette France nue qui se tord dans la fange et *la réduisent à ce qu'elle est,* ont hérité du coup d'œil du *pater familias.* Quand la Nature nous impose sa réalité, nous n'avons guère l'occasion d'avoir honte – parce qu'elle *ne nous pense pas.* Mais Flaubert *se réalise* par le regard et les manipulations d'autrui, comme au temps de sa protohistoire : sous les yeux de l'Autre – qui est en même temps Bismarck et Achille-Cléophas – les grandes options de sa vie se révèlent à lui comme *autres* : c'étaient fondamentalement des fuites ; il fuyait dans le Néant la supériorité implacable du Père et du Fils aîné et, par ce geste inutile, ne faisait que la reconnaître ; il avait choisi l'imaginaire pour échapper à l'ordre humain où sa place était marquée dans les rangs inférieurs, où sa gloire même, s'il y atteignait, serait de second ordre et n'atteindrait jamais à celle du capitaine et du savant : en fait, cette évasion dans l'imaginaire n'était elle-même qu'une image d'évasion ; il n'avait ni combattu ni fui, il s'était affecté d'une étrange paralysie, accompagnée d'hébétude, et se retrouvait *à cause de cela* battu, enchaîné, en proie aux hommes, aux mains de cette espèce qu'abominait sa misanthropie et qui se borne à le réintégrer en elle à l'échelon inférieur qui l'y attend depuis toujours, mieux, qu'il n'a jamais quitté. Depuis trente ans, Gustave est entré en Littérature *contre la Science*[48] : entendons contre la malédiction du Père et l'injuste choix de l'usurpateur ; il a cru gagner : Achille-

Cléophas mort, Achille n'était qu'un médiocre chirurgien de province ; le cadet, au contraire, par sa réputation internationale, par sa croix d'honneur, par la fréquentation des souverains faisait l'honneur de sa famille. Sedan a suffi pour renverser la situation, c'est-à-dire pour restituer la scène primitive : le chirurgien-chef ressuscité s'appuie au bras de son fils aîné et considère avec un mépris glacé l'enfant mal équipé qu'il avait condamné d'avance à naître cadet ; la Science gagne, elle écrase l'Artiste ou plutôt non : elle *le voit comme il est* et le condamne à se voir comme elle le voit ; la défaite a réinstallé le regard du Père en Gustave – ou plutôt elle l'a réactivé car il n'avait jamais cessé d'être – et le *personnage* de celui-ci s'effondre ; impossible de rêver, de *se* rêver sous cet œil froid, l'irréel est déclassé, disqualifié ; le 30 octobre 70, Gustave gémit : « La littérature me semble une chose vaine et inutile. » Pourquoi sinon parce que le *pater familias,* sous la figure de Bismarck, considère ironiquement cette occupation futile ? et, si l'Art est inutile et vain, que dire de l'Artiste, qui a refusé la condition humaine pour se consacrer à son œuvre ? On notera le brusque renversement de signe : l'inutilité de l'Art, c'était, dans les années 40 et, finalement, jusqu'en 70, son titre de noblesse ; au réveil, c'est sa tare originelle : ce passage brutal du positif au négatif n'est-il pas la meilleure preuve qu'un Autre s'est réinstallé, triomphant, en Flaubert ? Il avait voulu contre son père injuste acquérir la gloire, la déposer aux pieds d'Achille-Cléophas et le faire pleurer de remords. La gloire, il l'a ; Achille-Cléophas, ressuscité, la contemple mais, au lieu de se repentir jusqu'à verser des larmes, il la méprise comme il méprisait, autrefois, tous les agissements de son fils : Gustave restera pour toujours un vieux garçon un peu demeuré, l'idiot de la famille. À qui en appeler, désormais ? À son public ? À ce ramas de vaincus qui partagent aujourd'hui son sort parce qu'ils partageaient hier ses illusions ? À ses lecteurs de demain ? Il n'en aura plus : demain, la Prusse. « Pour *qui* écrire ? » se demande-t-il. « Nous sommes de trop. »

Comme il les hait, ces Prussiens ! Mais il les hait *en vaincu.* « À quoi donc sert la science ? puisque ce peuple, plein de savants, commet des abominations dignes

des Huns et pires que les leurs car elles sont systématiques, froides, voulues et n'ont pour excuse ni la passion ni la faim. » Cette fois, il ne souffle plus mot de la haine qu'ils porteraient à la France : ce serait leur donner « la passion pour excuse » ; et puis il sait trop bien que ces hommes méticuleux et pratiques ne s'embarrassent d'aucun sentiment : dans le passage précité, Flaubert s'oublie jusqu'à nous désigner l'objet véritable de son ressentiment ; ce qu'il vise à travers la Prusse, *c'est la Science.* À quoi *sert-elle ?* ne craint-il pas de demander. Ce misanthrope lui reproche-t-il donc de ne pas adoucir les mœurs ? C'est un peu cela mais il faut bien l'entendre : il s'arrange pour paraître taxer d'impuissance cette culture scientifique qui, bien que positive en elle-même, serait incapable d'empêcher les exactions des Prussiens ; mais, quand il décrit celles-ci, on s'aperçoit que, loin de prendre naissance, *en dépit* du savoir, dans l'antique barbarie du cœur humain, elles correspondent exactement au comportement typique du savant : que doit être en effet l'expérimentation sinon une conduite systématique, froide, voulue et sans passion ; et les ingénieurs civils, politiques et militaires, spécialistes des sciences appliquées, comment doit être leur pratique sinon systématique, délibérée, rigoureuse ? En d'autres mots, le Prussien, c'est le savant, c'est l'homme moderne, tel que le font et le feront, chaque jour un peu plus, les disciplines exactes qu'il exerce : *Homo sapiens, Homo faber ;* c'est le Père qu'on croyait bien avoir tué, tel qu'en lui-même l'éternité le change, devenu l'archétype du nouveau genre humain.

Ces abominations, d'ailleurs, il ne les connaît que par ouï-dire : les troupes allemandes ont « dévasté le Vexin », rapporte-t-il sans autre détail. La nuit, à Rouen, les occupants se conduisent si mal qu'il vaut mieux se barricader chez soi : ce qu'il fait, justement ; donc c'est le jour seulement qu'il entend parler des désordres nocturnes. Il peut témoigner, par contre, que les soldats logés à Croisset se sont montrés tout à fait corrects : quarante hommes ont vécu dans sa maison et y ont fait si peu de dégâts que, lorsqu'il rentre chez lui, il la retrouve intacte et peut oublier ses visiteurs. Il est à noter que Flaubert, pendant toute

cette période, ne parle pas une fois de sévices exercés contre la population civile ou les prisonniers militaires. Nous savons qu'il y en eut mais c'est par d'autres sources. D'abord, Rouen ayant décidé de ne pas se défendre, l'occupation fut moins sévère ; et puis les hommes intéressent si peu notre misanthrope qu'il se borne à condamner les vainqueurs pour les atrocités commises *contre les choses.* L'objet symbolique est une glace que tantôt les officiers brisent « en gants blancs », et tantôt « à coups de pistolet ». La glace : le miroir qui se promène le long des chemins ; cette violence toute militaire contre la réflexion semble symboliser aux yeux de Gustave la destruction des œuvres d'art au nom des entreprises de la technique et de la science. Or c'est ce qu'il prédisait bien avant 48 : la démocratie, peut-être même le socialisme triompheraient dans un pays qui deviendrait de plus en plus austère, uniquement soucieux de s'industrialiser au plus vite. Ce qu'il a détesté d'emblée dans les chemins de fer, dans les fabriques, ce sont les applications de la science. Les hommes qui, sous Louis-Philippe, tentaient de remplacer le monde de la contemplation quiétiste par l'univers rigoureux des techniques, il les eût appelés dès alors des « civilisés sauvages » : civilisés, bien sûr, ils l'étaient, ces *capables,* qui avaient leurs cérémonies, leur politesse et dont le pouvoir, acquis par des siècles de recherche, lui paraissait terrifiant. Ils n'en demeuraient pas moins des sauvages dans la mesure où, bien avant l'armée prussienne, ils avaient « dévasté » les beautés naturelles, ravagé les paysages par une cheminée d'usine, par des rails, condamné la beauté humaine et les ministres de l'Art au nom de leur inutilité dispendieuse. La fabrique, dans les faubourgs, en rase campagne, témoignait de l'épistémologie nouvelle, brisant l'unité du macrocosme ; elle substituait symboliquement à la calme intuition contemplative du tout des recherches spécialisées, la quête du détail précis ; pour ces barbares le *comment* remplaçait le *pourquoi,* la marque de l'idée vraie n'était plus sa richesse panthéistique mais sa réussite, c'est-à-dire sa confirmation par l'expérience ou son efficacité pratique. En ce sens, le premier des sauvages civilisés, n'était-ce pas le père Flaubert, cet équarrisseur de cadavres

qui n'avait jamais lu de romans, hormis, dans sa jeunesse, ceux de Voltaire et qui s'endormait quand son fils cadet, le maudit, lui lisait ses œuvres ? N'était-ce pas l'usurpateur Achille, image plate du chirurgien-chef dont il avait hérité le savoir mais non l'intelligence ? En 70, casqués, bottés, ce sont eux qui reviennent achever leur œuvre et détruire le monde rhétorique des Latins ; ce sont eux qui, au nom de leur indiscutable supériorité, mènent la malédiction paternelle à son terme en exilant Gustave du seul asile qu'il ait trouvé contre *leur* réel et *leur* science et, pendant qu'il erre, brisé, entre Dieppe et Bruxelles, en couchant dans son lit de Croisset. Ce sont eux, sévères, corrects, irréprochablement gantés, qui cassent toutes les glaces, privant délibérément la latinité française du vain empire des reflets, des jeux de miroirs réflexifs, du monde fabuleux des images : car la Science – qui ne veut avoir affaire qu'à des objets – est hostile, par principe, à la réflexivité. Et les savants, rudes uhlans, connaissent le détail des choses mais ne se connaissent pas sinon comme objets extérieurs. C'est par cette raison que Gustave, prostré, abîmé dans l'horreur, nomme « machine de précision » la première armée scientifique du monde : un terme lui fait défaut, celui de « robot », qu'inventera notre siècle. Mais il est conscient de sa mauvaise foi : le Père symbolique et l'Usurpateur échappent à la mécanisation par l'exercice de l'intelligence pure ; à lui seul, le fils cadet, le frère des idiots, des enfants et des bêtes, l'entendement scientifique a été refusé : incapable de former des concepts rigoureux, il a tenté de les remplacer par des images, amples et incertaines ; Achille-Cléophas le uhlan, Achille, le lieu-tenant, s'approchent, à cheval, le contemplent et l'analysent – comme autrefois ; depuis son enfance, rien n'est changé ; à chaque mouvement de son imagination ils cherchent et trouvent des causes précises, toutes réelles ; sa conscience malheureuse et vaguelette n'est qu'un épiphénomène ; loin de survoler le monde, elle y est écrasée, déterminée dans ses moindres variations par la rencontre fortuite de séries infinies et disparates, les unes physico-chimiques, d'autres physiologiques, d'autres historiques et sociales. Pour qui connaîtrait ces séquences et leurs points de

jonction, ses évasions elles-mêmes seraient prévisibles. Prévisibles ses rêves, sa geste et ses comédies : rien qui ne soit, jusque dans son plus secret conseil, déterminé de l'extérieur et qui ne reste, dans l'instant même de l'actualisation, extérieur à soi. En somme, le robot, c'est lui. Et certes, Achille vivait, c'était un robot, lui aussi, ce médecin bonasse, scrupuleux et sans autorité qui se désespérait de la défaite, parlait de quitter ses malades et de prendre un fusil ou, parfois, de se pendre : mais ce n'était pas le *vrai* Achille. L'*Autre,* l'usurpateur fade et terrible, mort en même temps que le Géniteur, se prélassait dans les draps de son frère, à Croisset, ressuscité par la défaite latine. Oui, Gustave était bien la première victime de cette déculottée mémorable qui lui apparaissait comme le cataclysme qu'il n'avait cessé d'attendre en secret ; la revanche du Père et la punition de ses audaces de 1844. À Pont-l'Évêque un cycle s'était ouvert ; à Sedan, il s'était refermé. Flaubert, ramené à son enfance humiliée de « littéraire » égaré dans une famille de praticiens, comprend que choisir la littérature, c'était accepter dès le début son infériorité en croyant la compenser par une supériorité imaginée. Ce qu'il a toujours su et qu'il s'est toujours tu, l'occupation de son asile le lui révèle : l'Imagination, pour lui, c'était en vérité la Résignation ; pour se dorer la pilule, pour accepter l'autorité paternelle – le pouvoir fondé sur le savoir – qui choisissait de se transmettre – savoir et pouvoir – à un usurpateur en laissant Gustave à son impuissance originelle et totale, il a prétendu faire la conquête de l'Irréel ; mais on ne conquiert pas ce qui n'est, n'a été ni ne sera : on joue au conquérant, on le sait bien, et l'infamie vient de ce que cette comédie sublime est un *moyen* d'accepter le pouvoir des autres et, pour soi, la condition d'objet qui vous est imposée par eux. Une seule ressource, pour ce fils et frère de fortes têtes – elle lui a été refusée longtemps –, recevoir une portion de souveraineté d'un pouvoir fondé sur l'imagination : par cette raison la chute de Flaubert cadet dans l'imaginaire réclamait comme le fondement de son pouvoir individuel la souveraineté de Napoléon III. La République, il a proclamé cent fois que c'était le règne de la plèbe. Mais il se demandait parfois si ce régime ne

deviendrait pas l'oligarchie des capables : après tout, à l'origine de la Révolution de 48, il y avait l'ambition des capacités. En ce cas, se disait-il, où serait ma place ? Eh ! bien, c'était clair : ce Sénat composé de frères Flaubert ne pourrait que s'endormir à la lecture de ses œuvres ; Gustave resterait objet : pis, un rêve de cloporte. Rêve affreux, déjà, percé à jour par le regard des puissants qui découvrirait derrière son inconsistance la bête immonde et somnolente, sans défense. Le coup d'État, le retour à l'Empire, c'était *enfin* une comédie : le dictateur ne savait rien, ne valait rien – sinon, dans la hiérarchie noire, comme assez potable Antéchrist –, ce rêveur aux yeux froids tenait son pouvoir d'un rêve collectif ; pourtant ce pouvoir était *réel* : réel aussi, par conséquent, celui que cet autocrate charismatique déléguait *selon sa fantaisie* et sans tenir compte des critères bourgeois. Il eût été beau qu'il choisît son élite *au hasard* – humiliant les savants et les praticiens, méconnaissant à demi leurs capacités – sauf en deux domaines : celui de la guerre (qui était un rêve de mort et de gloire et l'identification rêvée – par tous et par lui-même – du neveu à l'oncle) ; celui de l'Art, c'est-à-dire de l'imagination créatrice – celle-là même qui l'avait porté sur le trône. D'abord amusé par ce noir souverain qui avilissait ses sujets, Gustave eut l'atroce déception de se voir « traîné sur le banc d'infamie » sur l'ordre d'un faux Empereur qui déréalisait la France et pour avoir écrit un ouvrage de déréalisation. Il l'avait pourtant compris, deux ou trois ans plus tôt : si l'Empereur tient sa puissance d'un rêve, il la conservera tant que ce songe sera bleu : le mensonge littéraire sera récompensé s'il est académique. Heureusement, le faux Napoléon, mieux conseillé, commença, dès le début de la période libérale, à acheter les bons écrivains : les uns tout crûment par de l'argent, comme Renan[49], les autres par l'intermédiaire de Mathilde ou par des honneurs judicieusement distribués : l'Académie, le Sénat, la Légion. À partir de là, Flaubert oublie ou refoule le sentiment de n'être qu'un pur objet de la Science : l'imagination au pouvoir consacre en lui le pouvoir de l'imagination. Puisque Napoléon, cette fiction, gouverne *réellement* les Français, les créateurs de

fiction – quand il les distingue – sont *réellement* supérieurs aux réalistes, à ces chercheurs passés sous silence qui veulent connaître le réel pour le dominer. Bien sûr, la comédie est épuisante, Gustave oscille sans cesse entre ces deux extrêmes : la Cour, la Noblesse d'Empire, les maréchaux, tout est faux et c'est leur fausseté qui les rend aimables – le faux Napoléon est un vrai dictateur, c'est sur son ordre qu'on verse du vrai sang sur les champs de bataille et les honneurs qu'il accorde sont vrais. Mais ces variations d'humeur et de vision n'empêchent pas Gustave de nourrir du dedans cette croyance *vitale* : sous la dictature réelle de l'irréalité – c'est-à-dire quand l'apparence impose à l'Être sa domination – je suis *le plus réel,* entendons : l'agent le plus efficace de la subversion, quand je pousse à l'extrême et conjointement mon irréalisation créatrice et la déréalisation du monde. Cette réalité souveraine lui vient par l'Autre suprême et sans qu'il s'en soucie ni ne veuille ni ne puisse la vivre, par le simple fait qu'il participe, en fixant des songes, au rêve collectif et à la puissance réelle qui, née du sommeil, empêche les Français de se réveiller.

Avec les victoires de la Prusse, qu'arrive-t-il ? Il s'aperçoit tout à coup que le pouvoir de l'imagination ne pouvait être qu'un pouvoir imaginaire : Napoléon régnait sur des dormeurs, sa prétendue souveraineté n'avait d'autre source que la déconnexion de leurs centres nerveux. Pour les Prussiens, qui ont gardé les yeux ouverts, cet homme falot, ce pékin déguisé en militaire n'avait aucun prestige : ils attendaient que la France fût à point et se préparaient à la cueillir. Il y a une science des rêves et des ingénieurs pour les manipuler. Le vrai pouvoir, c'était Bismarck qui le détenait. Les familiers de Mathilde n'en ont jamais eu la moindre miette. En 60 comme en 44, Flaubert était objet inerte : une politique rigoureuse le manœuvrait puisqu'elle manœuvrait scientifiquement l'image d'Empereur qu'il avait prise pour caution. Le ministre prussien s'était chargé de réaliser la malédiction paternelle. Qu'était-il arrivé depuis l'holocauste de 44 ? Rien. « Socratisé » par la seringue paternelle ou décoré d'une ombre de ruban

dans le royaume des songes, Gustave était resté le fils indigne et féminisé d'une famille où tous les mâles, de père en fils, exerçaient la médecine.

Pas seulement pour les Prussiens : depuis longtemps, les armées de Guillaume avaient, en France même, des complices. Des hommes s'étaient réveillés, en province, à Paris : ils regardaient Badinguet et le voyaient tout nu ; Gustave était, lui aussi, du coup, tout nu sous ces yeux. Depuis longtemps, nous l'avons vu, il devinait un divorce entre les chevaliers du Néant et la jeune génération républicaine. Il ne s'agissait pas seulement d'une *coupure* politique : dans le domaine sacré de la littérature, les nouveaux écrivains voulaient changer les relations de l'Art et de la Science ; le « roman expérimental » n'apparaîtra qu'après la défaite mais l'idée est dans l'air. À ces moutards présomptueux – dont Flaubert tentait de minimiser l'importance – M. de Bismarck donnait raison tout à coup : ceux-là n'étaient point vaincus. Ni la bourgeoisie industrielle. Ni les savants français. Ni les ingénieurs : la façade seule s'était écroulée, ensevelissant Flaubert sous les décombres. Tous ces gens ont raison d'ailleurs : le seul Flaubert a tort – ainsi que l'Empereur, son Seigneur noir, qui mourra de sa défaite, trois ans plus tard. Car, dans ses lettres de l'époque, sans souci de se contredire, Gustave prend trois positions différentes : tantôt blâmant les Prussiens pour avoir détruit le « monde latin », tantôt condamnant l'Empire pour avoir préféré la gentillesse latine à la Science, tantôt prophétisant dans l'horreur que la Troisième République va entreprendre systématiquement la réforme de l'enseignement et de la vie, qu'il reproche à l'Empereur de n'avoir pas même tentée. De fait, il répète sans cesse qu'il a le « sentiment de la Fin d'un monde » et « quoi qu'il advienne tout ce que j'aimais est perdu. Nous allons tomber... dans un ordre de choses exécrable pour les gens de goût ». Mais « cet ordre de choses », il eût fallu l'établir depuis longtemps pour éviter cette guerre ou la gagner : l'erreur a été de se payer de mots : « Vous m'affligez, vous, avec votre enthousiasme pour la République. Au moment où nous sommes vaincus par le positivisme le plus net, comment pouvez-vous croire encore à des

fantômes ?[50] » République, Empire : des mots. Les Français ont perdu par la faute de leur verbalisme. Il précise, un peu plus tard : « Est-ce la fin de la *blague* ? En aura-t-on fini avec la métaphysique creuse et les idées reçues ? Tout le mal vient de notre gigantesque ignorance. Ce qui devrait être étudié est cru sans discussion. Au lieu de regarder, on affirme ! Il faut que la Révolution française cesse d'être un dogme et qu'elle rentre dans la Science comme le reste des choses humaines. Si on eût été plus savant, on n'aurait pas cru qu'une formule mystique est capable de faire des armées et qu'il suffit du mot “République” pour vaincre un million d'hommes bien disciplinés[51]. » À sa nièce il précise : « Les gens qui me parlent d'espoir, d'avenir et de Providence m'irritent profondément. Pauvre France, qui se sera payée de mots jusqu'au bout[52]. » La Commune même lui paraît un produit du verbalisme et de croyances vétustes dont nous ne nous sommes pas encore délivrés. « Pauvre France, qui ne se dégagera jamais du Moyen Age ! qui se traîne encore sur l'idée gothique de la commune, qui n'est autre que le municipe romain ! » Si la Commune de 71 est une résurrection de la commune médiévale et si celle-ci n'est que la survivance du municipe romain – ce qui, il faut bien le dire, n'a pas le sens commun –, il faut admirer à quel point notre histoire, jusque dans ses tumultes les plus sanglants, est enracinée dans l'antiquité latine : quelle plus belle preuve en donner que l'entêtement des Parisiens, malgré la présence d'une armée prussienne et des troupes versaillaises, à donner leur sang pour ressusciter une institution de la Rome antique. C'est pourtant cette « latinité » que Gustave condamne ; c'est elle qui perd la France, en ce temps de positivisme. Des mots ! Des mots. Un mot, la République. Quelle différence y a-t-il entre une république plus ou moins censitaire et une monarchie constitutionnelle ? Pour Gustave, ce sont deux appellations homonymes qui, malgré l'identité du sens, suscitent des passions opposées, deux mysticismes contradictoires. Le mysticisme, pour Flaubert, n'est donc qu'un attachement démentiel au *signe,* indépendamment du signifié : Avenir, République, Providence, Commune,

autant de mots qui ont tué la France : le positivisme prussien, lui, ne s'intéresse qu'aux choses. Fort bien : mais que penser du mot « Empire » ? Couvrait-il une réalité ? et ceux qui se sont payés de ce mot-là, ne sont-ils pas les plus coupables ? Il est sûr, en tout cas, que l'*écrivain* Flaubert ne peut condamner l'inflation verbale sans porter sentence sur lui-même : non qu'il ait truffé ses ouvrages de grands mots vagues et retentissants ; mais il pensait que « le style est le point de vue absolu[53] » et, bien que choisissant ses termes avec le plus grand souci de précision, il s'appliquait, nous l'avons vu, à déréaliser le langage ; loin de l'utiliser pour désigner un signifié extérieur au Verbe, il mettait son art à faire passer la chose dans la matérialité du mot en sorte que la phrase, sonore et close, coupée de ses références au monde, tendait à se poser pour soi, à devenir ce qu'on appelle aujourd'hui un *texte,* renvoyant à tout le langage et seulement à lui. N'est-ce point cet art-là – l'Art-Absolu – qu'il met en cause quand il montre la France fourbue, « rassasiée de discours », assassinée par la rhétorique ? Ou, plus exactement, n'a-t-il pas le sentiment que le positivisme – qu'il reproche à l'Empire de n'avoir pas développé – n'était *justement pas* compatible avec cet art subtil ? Quand l'objet de la littérature est la déréalisation du langage, il faut que la société qui l'adopte ait, pour quelque raison historique, besoin de se payer de mots. Si Napoléon III est coupable de n'avoir pas chassé les « humanités » de l'enseignement supérieur pour les remplacer par l'étude des sciences exactes, c'est que le *monde latin* dont Gustave croit voir la fin en 70 était *déjà mort* quand le Prince-Président a pris le pouvoir. De ce point de vue, quand Flaubert incrimine « notre gigantesque ignorance », *ce* possessif n'est pas mis là par hasard ou par clause de style : latin, le fils du chirurgien-chef possède une belle culture classique mais, pour ce qui est des sciences exactes, il partage l'ignorance de ses compatriotes. Mieux : il est beaucoup plus ignorant que les nouveaux bourgeois – membres d'une société *réelle* qu'il ne fréquente point –, il n'a guère partagé l'engouement du public pour les ouvrages de vulgarisation scientifique ; un peu plus tard, en écrivant *Bouvard et Pécuchet,* il entonnera pêle-mêle un

savoir indigeste pour le vomir aussitôt sur ses contemporains. Cependant, cette ultime vengeance contre la malédiction paternelle n'ayant pas pour but de lui apprendre les sciences mais de les désapprendre à ses contemporains, il aura beau la mener presque jusqu'à son terme, il mourra comme il est né : dans l'ignorance. Au contraire de Flaubert, les nouveaux écrivains, Zola, en particulier, n'auront aucune peine à acquérir des connaissances exactes et sauront amasser un capital scientifique pour l'investir dans leurs œuvres : c'est qu'il ne s'agit plus de contester la Science mais de l'assimiler. Flaubert les fréquente, ils lui ont fait part de leurs projets : cela suffit pour qu'il ait conscience de ne rien savoir ; c'est bien lui, c'est lui *aussi* qu'il condamne : la latinité étant morte – sans doute en même temps que l'Ancien Régime – c'était un tort et peut-être un crime que de s'obstiner à rester latin. Que fallait-il donc ? Que faut-il ? Il le répète à George Sand, le 29 avril 71 : « À quoi donc faut-il croire ? À rien ! C'est le commencement de la sagesse. Il était temps de se défaire des “principes” et d'entrer dans la Science, dans l'examen. La seule chose raisonnable (j'en reviens toujours là), c'est un gouvernement de mandarins pourvu que les mandarins sachent quelque chose et même qu'ils sachent beaucoup de choses. Le peuple est un éternel mineur, et il sera toujours... au dernier rang puisqu'il est le nombre, la masse, l'illimité. Peu importe que beaucoup de paysans sachent lire... mais il importe infiniment que beaucoup d'hommes, comme Renan ou Littré, puissent vivre et soient écoutés. Notre salut est maintenant dans une *aristocratie légitime,* j'entends par là une majorité qui se composera d'autre chose que de chiffres[54]. » Ces mandarins, Flaubert en sera-t-il ? L'aristocratie « légitime », quels rapports entretiendra-t-elle avec l'« aristocratie du Bon Dieu » ? Il est difficile de le savoir : Gustave a été, depuis de longues années, endoctriné par Renan ; ce qu'il sert à George Sand, ce sont des idées que Renan nourrissait depuis 48, nous l'avons vu. Mais s'il met Renan au pouvoir, c'est qu'il choisit la Raison contre l'Art et la Prusse contre la France. Sans doute, Renan n'est pas un savant : c'est un *mandarin.* Toutefois cet ancien séminariste a quelques idées fort peu

flaubertiennes. Gustave doit apprécier en lui le mépris du chauvinisme ; il admire certainement en cet ancien séminariste la haine du catholicisme et le doute systématique : quand l'auteur de la *Vie de Jésus* déclare que la Science n'est rien d'autre qu'une contestation sans fin, Flaubert pense retrouver chez un autre cette « croyance à rien » dont il a, depuis l'adolescence, fait une profession de foi. Pour ce motif, dans le passage précité, il assimile la sagesse au scepticisme : ne rien croire, *examiner*. Mais l'examen n'a d'autre effet, selon lui, que d'abolir les illusions *sans les remplacer par un savoir positif :* la Science serait, dans cette perspective, uniquement négative. Cette interprétation de Gustave fausse la pensée de Renan qui est, somme toute, un positiviste. Le vague panthéisme de celui-ci ne peut déplaire à l'écrivain qui termine son *Saint Antoine* par ces mots : « Être la matière ! » Et, pour toutes ces raisons, il tolère certaines bizarreries de son ami, en particulier cette opinion que la langue française s'est faite pour toujours au XVII^e^ siècle et qu'il n'y a pas, pour un auteur moderne, d'autre instrument que cette langue-là. Mais peut-il admettre les goûts littéraires et artistiques de Renan ? Accepte-t-il que Chateaubriand *écrive mal* ou que l'église Saint-Marc, à Venise, *soit laide* ? D'autant moins, j'imagine, que ces jugements reposent sur un principe qu'il a, dès son enfance romantique, rejeté pour toujours. La Beauté, dit Renan, fidèle à lui-même, repose sur l'*élément rationnel*. C'est refuser le baroque et le romantisme au nom du classicisme, c'est soumettre l'imagination à la dictature de la Raison. Et certes, chez Flaubert, l'imagination – du moins quand il écrit – n'est pas libre : mais cette « forme » qui, pour lui, doit la structurer, nous savons qu'elle n'est pas une rationalité : au mieux, nous pourrions dire qu'elle est, chez ce sadomasochiste qui assimile le Beau et le Mal, le reflet noir et diabolique de la Raison, l'emprunt que le Mal fait au Bien pour se « composer » et nuire davantage. Mais surtout, Renan voit un ordre dans les séquences historiques, il cherche des significations là où Gustave ne voit qu'un tumulte confus. Ils ont en commun, c'est sûr, le mépris de la politique. Mais Renan compte sur les sciences humaines, quand elles seront appliquées par des

ingénieurs moraux, pour gouverner les hommes. S'il était, par miracle, appelé à la présidence du Conseil, il n'irait pas chercher ses ministres – à l'exception de Berthelot – parmi les convives des dîners Magny : il s'entourerait, sans aucun doute, de savants et de techniciens. Que deviendraient les « Artistes » quand cette « aristocratie légitime » serait au pouvoir ? On ne les favoriserait guère, j'imagine : leur sensibilité exquise, leurs névroses ou, si l'on préfère, l'extrême délicatesse de leur système nerveux, leur nihilisme ne compteraient guère aux yeux d'un pouvoir neuf qui, né du savoir, conçoit l'Art, à la façon du XVII^e^ siècle, comme un naturalisme universaliste fondé sur la Raison. Quand il vote pour les Mandarins, Gustave, il donne son suffrage à Bismarck, à Achille-Cléophas, à Achille. Ces gens n'iront point lui donner la rosette – et pas davantage aux Goncourt, à Baudelaire, à Leconte de Lisle ; ils ne l'appelleront point à partager leurs travaux, ils ne l'inviteront point à leurs dîners priés : ils l'oublieront, lui et les autres « ouvriers d'art », au profit d'écrivains plus jeunes, formés au même positivisme ; sans le favoriser et sans lui nuire, ils le passeront sous silence, en attendant qu'il meure. En d'autres termes, Flaubert ne peut pas prendre parti pour les nouveaux mandarins sans se condamner lui-même et c'est ce dont il est tout à fait conscient. Bien entendu, il va tenter de s'extraire du lot des coupables et de se présenter comme une victime du mensonge impérial : « La France... vivait depuis quelques années dans un état mental extraordinaire... Cette folie est la suite d'une trop grande bêtise et cette bêtise vient d'un excès de blague car, à force de mentir, on était devenu idiot. On avait perdu toute notion du bien et du mal, du beau et du laid. Rappelez-vous la critique de ces dernières années. Quelle différence faisait-elle entre le sublime et le ridicule ? Quel irrespect ! quelle ignorance ! quel gâchis !... et en même temps, quelle servilité envers l'opinion du jour, le plat à la mode ![55] » Avec Maxime, il est plus explicite : on a perdu la guerre pour avoir méconnu sa sincérité : « [...] Tout était faux : fausse armée, fausse politique, fausse littérature, faux crédit et même fausses courtisanes. Dire la vérité c'était être immoral. Persigny m'a reproché tout l'hiver

dernier de “manquer d'idéal” ! et il était peut-être de bonne foi[56]. » Il se présente ici comme le Huron, le Paysan du Danube qui dit la vérité au milieu du mensonge universel et dont l'Idéal (la Beauté comme inutile et même hostile à notre espèce) est méconnu par le matérialisme ou les idées reçues des hommes au pouvoir. Mais croit-il à ce qu'il dit ? Persigny, chez Mathilde, aux Tuileries pouvait bien lui reprocher de manquer d'idéal : à Courbet, pour ne citer que cet exemple, il eût été bien empêché de faire le même reproche. C'est que Gustave était « reçu » et que Courbet ne l'était pas. Contre celui-ci que pouvait-on faire ? Lacérer ses toiles à coups de cravache, lui interdire d'exposer, l'emprisonner peut-être ; toutes ces mesures n'avaient d'autre effet que de mettre l'accent sur sa rupture avec le régime. Si Persigny pouvait parler d'homme à homme à Flaubert, s'il n'y avait point entre eux cet abîme : la répression policière, c'était que Flaubert *mentait.* Moins que les autres ? Non : différemment et pour des raisons différentes. En tout cas sans dénoncer leurs mensonges : cela veut dire qu'il en assumait implicitement la responsabilité. Littré, Renan, la jeunesse des Écoles pourraient fort bien le tenir pour complice du régime. Renan lui-même, il est vrai, martyr en 62[57], avait commencé par se vendre et, d'une certaine façon, continua jusqu'au bout.

Du reste, le concept même de *mandarin* reste fort vague, chez Flaubert. D'après le texte que nous avons cité, il semble qu'il s'en soit lui-même exclu : le Mandarin est un sage, que sa philosophie positiviste prépare à commander aux savants, à recruter des ingénieurs pour régir la société civile. Cette « aristocratie légitime » régnera sur un pays ruiné et se distinguera par son austérité : plus de fêtes, plus de blague, la reconstruction du pays et la manipulation des masses conformément aux lois scientifiquement établies de la sociologie ; en somme un *human engineering* au service d'une résurrection économique de la France, la politique remplacée par le conditionnement des citoyens. Mais d'autres lettres nous apprennent, au contraire, que Gustave réclamait *pour lui-même* le mandarinat. Celle-ci, par exemple, qu'il écrivait à Caro le 28 octobre : « Toute

élégance, même matérielle, est finie pour longtemps. Un mandarin comme moi n'a plus sa place dans le monde[58]. » Flaubert, arbitre des élégances ? Cela n'est point dit, bien sûr : j'ai fait remarquer déjà que les liens logiques du discours sont pratiquement absents de la Correspondance. N'importe : la contiguïté des deux termes a nécessairement pour effet l'interpénétration de leurs sens. Un mandarin – *entre autres vertus* – se caractérise par son amour du luxe et par son goût. Nous avons vu, plus d'une fois, Flaubert juxtaposer de manière inquiétante les « objets de luxe » et les « œuvres d'art »[59], partant du principe erroné que « qui peut le plus peut le moins » – ce qui voulait dire, en l'espèce, que l'Artiste, puisqu'il est capable de produire des œuvres et de juger souverainement de leur cohésion interne, des affinités esthétiques qui unissent les parties entre elles et avec le tout, doit, à plus forte raison, pouvoir apprécier un vêtement ou un mobilier. Il se trompait, d'accord, et les Goncourt, en octobre 63, à l'occasion d'un voyage à Croisset, ne nous l'ont pas laissé ignorer[60] : l'art d'assortir des phrases n'implique pas nécessairement celui d'assortir des meubles. Mais ce qui nous importe ici, c'est que le mandarin, s'il se caractérise par le goût de l'élégance et du luxe, c'est-à-dire de l'inutile, du gratuit, ne peut être le sage austère qui reconstruira la France en y ramenant l'ordre par l'application des lois rigoureuses de l'anthropologie. Celui-ci – le mandarin du type Renan –, il serait injuste de le taxer d'utilitarisme : n'importe ; son entreprise a des fins humaines : il s'agit de ressusciter une portion de l'espèce, cette nation morte ou à l'agonie. Rien ne peut l'intéresser que ce qui sert son dessein pratique : en ce sens, le luxe n'est pas son affaire ; il n'a pas même besoin de s'y connaître – et, d'ailleurs, tout le monde sait que Renan ni Littré ne s'y connaissent pas. L'autre – le mandarin du type Flaubert –, c'est une fleur du Mal, il naît sur ce fumier, une société *déjà* constituée, et met tous ses efforts à n'en point partager les fins : le paradoxe, certes, c'est qu'il ait besoin du travail des hommes, de leurs pauvres besoins, des institutions qui règlent la répartition des biens, des forces de l'ordre, enfin, pour continuer en paix son labeur subversif, sa destruction radicale de l'ordre humain

par la production de cette agressive inutilité, l'œuvre d'art, centre de déréalisation. Mais, bien qu'il ait besoin de cette société qu'il nie, bien qu'il en ait besoin *pour* la nier, sa spécialisation le rend incapable, quand elle se décompose à la suite d'un cataclysme et quelle que soit sa bonne volonté, de contribuer à la reconstituer. Le mandarin Flaubert – puisqu'il se définit par l'« attitude esthétique » – ne participera jamais à un pouvoir réel, c'est-à-dire pratique. La parcelle de souveraineté qu'il a détenue pendant quelques années, elle lui venait, nous l'avons vu, d'un pouvoir menteur et sans efficacité, de Napoléon III, cette lorette coûteuse, cette putain de luxe que la bourgeoisie, oublieuse des journées de Juin 48, se lassait déjà d'entretenir. La définition de ce mandarinat, Gustave la donnait à Louise bien avant son voyage en Orient : c'est le culte du superflu et l'oubli du nécessaire ; c'est la contemplation mystique du tout et le refus de l'action ; c'est la rupture avec l'espèce humaine et, plus radicalement, avec la réalité au profit d'une irréelle Beauté ; c'est la misanthropie et, conséquemment, la conception sadique des Beaux-Arts. Tributaire de l'ordre établi, ce vampire sera la première victime des désordres sociaux mais il s'est refusé par principe le moyen d'y remédier ou simplement de les connaître. Ainsi, la double signification de ce mot nous révèle le malaise profond de Flaubert : tantôt il se tient pour le pair de Renan – n'a-t-il pas vingt fois discuté avec lui, d'égal à égal, chez Magny – et il se plaît à imaginer que celui-ci, prenant le pouvoir, le convie à partager ses responsabilités ; Flaubert entre au gouvernement ou dans quelque Sénat constitué par tous les grands hommes de la nation ; *avec les savants et au même titre qu'eux,* il est aristocrate à part entière. Position de repli puisque sous Napoléon III il était *au-dessus d'eux,* membre éminent de l'« aristocratie du Bon Dieu » ; il l'accepterait pourtant sans hésiter ; ce serait l'unique moyen d'éviter le triomphe du Père et de l'Usurpateur, l'écrasement de l'Artiste par le positivisme prussien : l'Art et la Science se valent, leurs ministres constituent la nouvelle aristocratie qui se met au service de la nation et tente de la régénérer ; et, tantôt, revenant au sens premier qu'il a donné au mandarinat, il

comprend que la société nouvelle, non contente de se passer de ses services, ne s'établira qu'en commençant par l'éliminer. De fait, puisque la pauvreté, les nécessités de la reconstruction et celles de la défense nationale exigent l'esprit de sérieux, le réalisme, une gestion scientifique des finances, la désintoxication des Français par injection à doses massives de la vérité, « fût-elle triste », comme dit Renan lui-même, puisque le pays doit se refuser toute dépense *superflue* et ne consentir qu'à celles qui sont vraiment nécessaires, Flaubert, produit de luxe et producteur d'objets luxueux qui se veulent inutiles, consommateur pur, parasite d'une société qui produit des marchandises, s'apparaît comme un résidu du Second Empire, une épave de ce luxe condamné qui a conduit à Sedan. « Il n'y a plus de place pour nous ! » s'écrie-t-il. Mais ce qui doit lui être particulièrement amer, c'est qu'il a tracé lui-même le programme de cette société qui le rejette : ce n'est pas seulement la Troisième République qui pratique cet ostracisme ; si les Mandarins – type Renan – venaient au pouvoir et s'ils suivaient ses conseils (plus de mensonge, plus de folles croyances, la Vérité, la Science), ils commenceraient eux aussi par le chasser de leur cité comme Platon fit des poètes. De sorte que – l'on s'en aperçoit vite en feuilletant la Correspondance – l'avenir qu'il prophétise et qu'il condamne (« on sera utilitaire et militaire, économe, petit, pauvre, abject », « On sera utilitaire, militaire, américain... ») ne diffère en rien de celui qu'il conseille aux Mandarins, s'ils ont le pouvoir, de préparer. Tantôt, en effet, il rugit de fureur à la pensée qu'un monde nouveau va naître *qui le refusera* – et, dans ce cas, les épithètes péjoratives abondent sous sa plume ; et tantôt il insiste surtout sur les qualités d'une « majorité fondée sur autre chose que le nombre » : tout se passe comme s'il portait sentence sur lui-même, sans trop le savoir, et se faisait condamner à l'anéantissement par des savants et des penseurs rationalistes, lui, vieille illusion nuisible et périmée, au nom de la Vérité – et comme si, en d'autres moments, il tremblait de rage, de peur et de dégoût, en voyant venir à lui *comme autre* et *reprise par les autres* la sentence qu'il n'a pu s'empêcher de porter.

1. 9 février 1863. *Journal,* t. VI, p. 63. « Hier nous étions dans le salon de la princesse Mathilde. Aujourd'hui nous sommes dans un bal du peuple... J'aime ces contrastes. C'est monter la société comme les étages d'une maison. »

2. À Mathilde, 3 mai 1871, *Correspondance,* t. VI, p. 233.

3. *Correspondance*, t. VI, p. 200.

4. *Journal,* t. X, p. 205.

5. Il va de soi que les rites de passage sont réels dans toute société réelle où ils représentent des facteurs d'intégration.

6. Ou de quelques mois à peine : elle est née en 1820. Quand il fait sa connaissance, c'est à peine si elle a dépassé la quarantaine.

7. Edmond, pourtant, son Journal le prouve, était loin d'être insensible aux « charmes » de la Princesse.

8. Ce fut la première impression que les Goncourt reçurent d'elle.

9. Autre impression des Goncourt, consignée le même jour.

10. *Correspondance*, t. VI, p. 218.

11. *Ibid.*, p. 233.

12. *Par les champs et par les grèves,* Conard, p. 78-80.

13. *Ibid.,* p. 288.

14. Compensation de la malédiction : anomalie-exclusion.

15. Simplement parce que la partie ne peut mettre en doute le tout qui la produit et qui en est la trame intime. Cela ne veut pas dire qu'elle a pour autant la possibilité d'*affirmer* sa réalité. Tout dépend, naturellement, des systèmes. Dans une totalité réelle, une partie peut objectiver le tout par un acte. Dans une totalité imaginaire, comme celle que nous avons décrite, la partie n'ayant en aucun cas plus de réalité que le tout ne possède ni les moyens de l'affirmer ni ceux de le nier : elle ne peut que le *vivre,* c'est-à-dire y *croire.* Mais, bien que la croyance, en l'absence de tout *réducteur spécifique* (c'est-à-dire de toute *évidence* – en quelque secteur que ce soit – révélant une quelconque *vérité*) ne puisse jamais être contestée par une intuition indéniable ou par l'apodicticité d'une déduction, elle se donne d'elle-même comme *n'étant* que croyance. C'est-à-dire qu'elle ne peut se vivre sans dénoncer – sans mots – sa secrète insuffisance. Il faut ne rien comprendre à cette étrange scissiparité qu'on nomme *existence* pour imaginer un instant qu'une croyance puisse se *faire prendre* en qui que ce soit et de l'intérieur pour une certitude.

16. *Correspondance,* t. VI, p. 148.

17. *Ibid.,* p. 156. Flaubert explique ailleurs le sens de cette restriction : la Prusse aurait dû faire la paix après Sedan et le tort de Bismarck a été d'envahir la France.

18. À Louise, 17 janvier 1852. *Correspondance,* t. II, p. 351. Le photographe (cf. plus haut), c'est Maxime ; le poète, c'est Hugo.

19. Il est plus précis dans une autre lettre, non datée mais postérieure au 16 août : « J'ai eu un attendrissement, Princesse, en lisant vos dernières lignes où vous m'annoncez un petit cadeau (la médaille) qui me sera plus doux que la chose en soi. Car l'honneur est partagé par beaucoup, mais cela non pas ! » *Correspondance*, t. V, p. 232. Ce qui est commun c'est la distinction publique qui, comme telle, ne colle guère avec l'idiosyncrasie de l'Artiste. Ce qui est unique, c'est le don de Mathilde, qui s'adresse directement à l'*universel singulier*, c'est-à-dire à Gustave.

20. 16 août 1866. *Correspondance,* t. V, p. 225.

21. À Amélie Bosquet, 20 août 1866. *Correspondance,* t. V, p. 227.

22. Cf. *Correspondance,* t. IV, p. 156 : Le docteur Cloquet pourra citer à Napoléon III le procès Bovary comme une turpitude de son régime.

23. J'ai déjà montré que, pour ce qu'on nomme « réalité humaine », toute détermination de fait est *en même temps* valeur. C'est que la facticité de l'existence ne se découvre qu'au projet qu'elle suscite et qui la dépasse.

24. On l'aura noté : Gustave, en 1852, est beaucoup plus sévère pour Maxime qu'il ne sera en 1880 lors de son élection à l'Académie française. Dans le premier cas, Du Camp n'est pas *coupable de déchoir :* c'est pis, on le décore parce qu'il est depuis longtemps déchu. Dans le second, il *vaut mieux* que le fauteuil qu'on lui donne : Gustave lui reproche rêveusement de déroger. C'est que, depuis 1848 et, plus précisément, depuis la lecture de *Saint Antoine* à Maxime et à Bouilhet, Flaubert *en veut* profondément à Du Camp ; ils ne cesseront de s'éloigner l'un de l'autre – le ressentiment de Gustave étant nourri par des conseils maladroits et assez vils de son censeur – jusqu'en 1857 : au moment du procès de *Madame Bovary* il semble que le point de rupture soit atteint. Mais non : la gloire, en fondant sur Gustave, renverse la situation : c'est Maxime, à présent, qui jalouse son ami. Cela n'est point pour déplaire à celui-ci qui, connaissant d'expérience les affres de l'envie, proclame volontiers qu'il vaut mieux faire envie que pitié. Par cette raison, c'est Flaubert qui, sans trop d'illusion, ébauchera, par paternalisme, un rapprochement. Ils restèrent assez liés jusqu'à la mort de Gustave – comme on peut voir d'après la scène finale de la seconde *Éducation.* L'auteur ne se dissimule pas l'arrivisme de Deslauriers mais, finalement, l'échec de ses deux héros les fait bénéficier d'une indulgence attendrie : Deslauriers, lui aussi, parbleu, était trop grand pour lui ;

aurait-il, sinon, cette profonde mélancolie ; se tournerait-il, pendant le naufrage, comme Flaubert le fait de plus en plus souvent, vers leur passé commun ? Des confidences de Maxime ont laissé soupçonner à son ami un désenchantement secret. Il n'en faut pas plus pour qu'il s'ébahisse en apprenant ce qu'il appelle – par un *lapsus* bien significatif – sa « nomination » à l'Académie. Puisque Maxime a conscience – comme Gustave – d'avoir raté sa vie, qu'a-t-il besoin d'échanger ce désenchantement sublime contre la satisfaction d'être reconnu comme leur pair par des fabricants de mauvaise littérature ?

25. Suit la décision précitée de se faire naturaliser *russe.*

26. *Correspondance,* t. VI, p. 197.

27. *Ibid.*, Supplément, 1864-1871, p. 241. La lettre non datée est probablement du 18 août 1870.

28. *Ibid.,* t. VI, p. 184.

29. *Ibid.,* t. VI, p. 188.

30. *Ibid.,* t. VI, p. 192.

31. En janvier 1871, il écrit à Caro : « Ce pauvre Paris ne pourra pas résister longtemps à l'effroyable bombardement qu'il subit. »

32. Je ne me suis pas étendu sur l'antisémitisme de Flaubert et cela pour deux raisons : dans son milieu et à son époque, tout le monde est raciste ; Gustave l'est comme tout le monde, pas plus : en ce sens, cette sottise criminelle, entrée en lui par l'oreille et demeurée en lui, stagnante, comme ces blocs de bêtise qui l'écrasent et que sa pensée tente vainement de dissoudre, je n'y vois rien qui le caractérise dans sa particularité ni qu'il ait intériorisé à sa manière pour le réextérioriser dans ses livres et ses conduites. À la différence des Goncourt – surtout d'Edmond dont le racisme est si virulent qu'il mérite une explication, à chercher sans doute dans sa protohistoire – il est colporteur d'antisémitisme plutôt qu'agent actif et inventeur. Et c'est une stéréotypie déplaisante mais sans gravité que sa manie d'appeler Lévy le « fils d'Israël ». Je ne l'excuse pas : j'ai dit ailleurs ce que je pensais de ces porteurs de microbes plus contagieux que vraiment infectés par qui se perpétue un racisme bonhomme – celui-là même qui, quand les circonstances y sont propices, devient une rage meurtrière. Simplement, je maintiens que ses « opinions » en cette matière n'étaient que des reflets : l'époque, bien sûr, s'incarne en lui, comme en tous, avec cette haine du « Youtre » si précisément *datée* (ce n'est pas encore celle de Drumont. Ni celle des antidreyfusistes. Ni celle des national-socialistes. Il s'agit encore, au milieu du siècle dernier, d'un réflexe défensif d'une collectivité active qui refuse d'assimiler – ou qui assimile à regret – les nouveaux membres que la Révolution de 1789 lui a donnés). Mais il n'en remet point : pour détester les Juifs, il faut nécessairement être

misanthrope ; jusqu'à un certain point seulement. Passé ce seuil – et Flaubert l'a passé largement – on déteste trop les hommes pour pouvoir établir une hiérarchie de ses détestations : tous égaux, tous infâmes, tous damnés. Reste que Gustave – sans croire pour autant à la supériorité du Non-Juif – est trop heureux de poser en principe l'infériorité des « enfants d'Israël » – tout particulièrement quand il s'agit de son éditeur.

33. Ajoutons que Flaubert tenait Napoléon III *auteur* pour un piètre écrivaillon : 11 mai 1865 : « Je n'ai même pas ouvert le *César* de notre souverain, qui est une médiocre chose, à ce qu'il paraît. » À M^lle^ Leroyer de Chantepie. *Correspondance,* t. V, p. 175.

34. Il faut dire qu'il garde rancune à l'un et à l'autre pays parce qu'ils ne nous ont pas porté secours.

35. Il faut dire aussi que la Russie lui apparaissait sous les traits de Tourgueneff dont l'aimable nonchalance et la « gentillesse » avaient séduit jusqu'aux frères Goncourt. Mais, inversement, on n'oubliera pas que ce charmant aristocrate l'éblouissait avant tout parce qu'il représentait à ses yeux cet idéal : un grand écrivain authentiquement noble.

36. *Correspondance,* Supplément (1864-1871), p. 254.

37. À Caroline, *Correspondance,* t. VI, p. 197-198. On sait l'arrangement : Flaubert habitait Croisset qui appartenait à Caroline Commanville. En fait sa réaction reste celle du propriétaire : les Prussiens ont souillé sa propriété en tant que vie d'intérieur soutenant sa vie intérieure ; c'est *en lui* qu'ils ont pénétré. Il va de soi qu'il est fort heureux, dans le moment qu'il souhaite démolir Croisset, de se rappeler que « la pauvre maison » ne lui appartient pas : mais c'est abstrait. Le vrai lien, ici, est organique.

38. Même ce « prolongement » inattendu ne l'inquiète pas. Dès le 18 avril il en a trouvé l'explication : « L'issue de l'insurrection parisienne est retardée parce qu'on emploie des moyens politiques pour éviter l'effusion de sang. »

39. Non : il le disait lui-même le 27 avril : « Je ne suis plus dans l'horrible état où j'ai râlé pendant *six* mois. »

Curieusement, douze jours plus tard, écrivant à M^me^ Schlésinger le 22 mai, il écrit qu'il a « souffert depuis dix mois horriblement ; souffert à devenir fou et à me tuer ». Cette douleur-accordéon montre assez son insincérité : huit mois, cela veut dire depuis Sedan jusqu'au 10 mai, bref, c'est son patriotisme qui souffre. Six mois : depuis la menace d'occupation jusqu'au départ des occupants.

40. Nous retrouvons, bien sûr, les trois motifs complémentaires, dont chacun reflète les deux autres : folie, mort, sénescence (ici représentée par le *calus* qui est, lui aussi, une de nos

anciennes connaissances). Mais le *suicide* n'est jamais évoqué dans les lettres précédentes : il dit qu'il souhaite mourir, qu'il mourra de chagrin, jamais qu'il se donnera la mort.

41. *Correspondance,* t. VI, p. 233-234.

42. C'est moi qui souligne.

43. 30 octobre 70. À George Sand, *Correspondance,* t. VI, p. 184.

44. « Comme on nous hait ! Et comme ils nous envient, ces cannibales-là ! Savez-vous qu'ils prennent plaisir à détruire les œuvres d'art, les objets de luxe, quand ils en rencontrent ! Leur rêve est d'anéantir Paris parce que Paris est beau. » À Mathilde, 23 octobre 70. *Correspondance,* t. VI, p. 172.

45. À George Sand, 11 mars 71. *Correspondance,* t. VI, p. 203.

46. À Feydeau, 29 juin 71.

47. *Correspondance,* t. VI, p. 161.

48. À la fois pour s'emparer du secteur qui échappait par principe aux investigations scientifiques et pour y triompher en y appliquant, *transposées,* les méthodes exactes.

49. Renan, en 1860, projetait de faire un voyage en Orient et tout particulièrement en Palestine. Les Goncourt prétendent que l'Empereur le fit appeler et lui demanda combien coûterait le voyage. Renan dit, sans hésiter : « 25000 francs » et Napoléon les lui donna. L'anecdote n'est pas convaincante : à l'ordinaire les souverains n'entrent pas eux-mêmes dans ces marchandages ; c'est, pensent-ils, s'abaisser et courir le risque d'humilier l'homme à vendre en lui révélant sans ménagement son caractère de marchandise : il y a des intermédiaires pour ce genre de propositions, on fait toucher la marchandise par un confrère honorable et déjà vendu. Reste que Renan, jusqu'en 60, s'il n'était pas tout à fait hostile à l'Empire, gardait la plus extrême réserve. Prudence et circonspection s'évanouirent ensemble puisqu'il accepta de voyager à titre de « chargé de mission » et que le gouvernement impérial prit en charge tous les frais de cette expédition.

50. À George Sand, 10 septembre 70. *Correspondance,* t. VI, p. 148.

51. À George Sand, *Ibid.*

52. À Caroline, janvier 71. *Ibid.,* p. 196.

53. À George Sand, 24 avril 71. *Correspondance,* t. VI, p. 224.

54. *Correspondance*, t. VI, p. 228.

55. À George Sand. *Correspondance*, t. IV, p. 229.

56. À M. Du Camp, 29 septembre 70. *Correspondance,* t. VI, p. 161.

57. Après la publication de la *Vie de Jésus* le gouvernement suspendit ses cours. Napoléon III s'excusa auprès de lui de cette mesure que les catholiques avaient imposée, par une lettre

personnelle ; on lui offrit même une sinécure qui permettait de continuer à lui servir son traitement. Il prit la mouche, refusa, fut cassé. Mais, après ces conflits minimes, on le retrouve chez Mathilde qui, au début, l'exécrait ; la guerre de 70 le surprend en croisière pour le Spitzberg avec le prince Napoléon.

58. *Correspondance*, t. VI, p. 178.

59. Cf. en particulier *Correspondance*, t. VI, p. 172. À Mathilde.

60. *Journal*, t. VI, p. 140-142.

Curieusement, bien avant d'appuyer sa prophétie sur un enchaînement rigoureux – la Commune, la grande peur des bien-pensants et la féroce réaction qui s'en suivra –, il prophétise le retour en force du catholicisme : « Nous allons entrer dans une ère stupide. On sera utilitaire, ... américain et catholique, très catholique, vous verrez. » Cette prémonition date du 30 octobre ; Paris, assiégé par les Prussiens, tient encore et dans la même lettre Gustave consent à le trouver « héroïque ». Si la Foi surgit sur les décombres, ce n'est pas la guerre civile qui la ressuscite : ceux qui lui rendent sa puissance, ce sont les nouveaux barbares, les savants, les organisateurs. En tout premier lieu ceux de Prusse, par la victoire même qu'ils ont préparée, méritée, obtenue, par la souffrance qu'ils ont provoquée chez les Français : « Le malheur rend les faibles dévots et tout le monde est faible maintenant. La guerre de Prusse est la fin de la Révolution française. » Entendons : la fin de la déchristianisation commencée par la bourgeoisie jacobine et, peut-être, la restauration d'une monarchie très chrétienne. Cette réaction à une défaite savamment organisée s'accompagnera d'un réflexe autodéfensif devant la Science de chez nous, c'est-à-dire devant la préparation savante de la reconstruction et de la revanche. Sous la dictature policière de Napoléon III, il demeurait possible – si l'on reconnaissait à César la légitimité de son pouvoir – de lutter à visage découvert contre les conservateurs chrétiens. L'Empereur n'était *a priori* ni pour eux ni contre : il cherchait une majorité, c'est tout ; la politique des années 60, c'eût été, pour Flaubert, au lieu de contester l'Empire, de fournir à Napoléon III une majorité de rechange qui fût – cela seul pouvait intéresser l'Artiste – plus libérale et plus compétente dans le domaine de la littérature. Mais, sous le régime qui vient de naître et qui n'ose pas trop dire son nom, la lutte deviendra impossible, par la raison que c'est le positivisme lui-même qui détermine un changement dans les esprits : devant les dures réalités dévoilées par la Science, devant le principe même – impitoyable – de la recherche exacte, devant l'éclatement des humanités, le bourgeois se réfugiera dans les temples beaux et sombres d'une religion plus encombrée que

jamais de fétiches et de momeries. Cassandre, une fois de plus, a raison : on dirait qu'elle le *voit,* ce vacherin sur la colline Montmartre, le Sacré-Cœur. Bref, Flaubert conçoit ici, curieusement, l'équilibration de la Science victorieuse par une renaissance de la Foi. Non point qu'il veuille opposer *un* groupe de bigots conservateurs à *un* groupe de hardis mandarins. « *Tout le monde* est faible », dit-il. Et cela suppose que l'affrontement n'est pas simplement extérieur : en chacun la sèche et triste volonté de savoir pour changer est balancée au moins par la *tentation* de croire. Flaubert a-t-il connu *de nouveau* cette tentation ? Il n'en souffle pas mot dans sa Correspondance. Mais je serais tenté de le croire. Le 29 septembre 70, en effet, après avoir été brisé par la capitulation, il a repris de l'espoir : pour des motifs discutables mais dont certains sont rationnels et veulent l'être. Toutefois ce qui compte le plus à ses yeux, ce qui lui rend courage, c'est, nous l'avons vu, qu'il veut croire un moment au triomphe du sentiment sur la raison, du *pathos* sur la *praxis* : les Français surprendront et battront les civilisés barbares par ces raisons du cœur que la raison ne connaît pas. Et, dans la même foulée, le voici qui s'exclame : « La victoire doit rester au droit, et maintenant nous sommes dans le droit. » Mais *qui,* sinon le Tout-Puissant, peut nous garantir ce miracle, la victoire du Droit, même désarmé, sur la Force organisée ? On n'eût jamais attendu de Flaubert cette confiance enfantine : bien sûr, il croit, tout au fond de lui-même, depuis 44, que ses souffrances lui ont *mérité* le génie ; mais nous avons vu, déjà, dans quels obscurs replis de l'âme il sait dissimuler son « Qui perd gagne ». Au niveau des événements historiques, il fait preuve de cynisme et pourrait souscrire à ce mot célèbre : « Tout s'est très mal passé, toujours[1] », ainsi qu'à la pensée de Pascal sur le nez de Cléopâtre. Une suite de désordres sanglants où les bons sont punis et les méchants récompensés, voilà ce qui plaît ordinairement à son sadisme. Il n'est donc pas interdit de supposer, devant cette attitude inaccoutumée, qu'il a cherché, pendant quelque temps, un refuge dans la religion. De toute manière, les événements vont se charger de le détromper : leur déroulement sera implacable, les Prussiens

entreront dans Paris. Pas de pitié pour le Juste, ce monde est bien l'Enfer que ses quinze ans avaient imaginé. Le voici donc doublement exclu : de la vérité rigoureuse, nécessaire et *bête* (les recherches scientifiques portent sur le détail et n'ont jamais l'ampleur de ce qu'il appelle l'Idée) comme du tendre clair-obscur de la Croyance (stupide, elle aussi : *credo quia absurdum*). Le vieux mythe est réapparu : Flaubert, c'est M^me^ Bovary, moribonde et damnée ; M. Homais et l'abbé Bournisien somnolent à son chevet. Ces deux adversaires – le positivisme ou bêtise de l'intelligence et l'obscurantisme ou bêtise matérialiste de dogmes figés – s'affrontaient déjà dans le premier *Saint Antoine* : aucun des deux ne gagnait ; la Foi vacillait sous les coups que lui portait la Science mais ne disparaissait jamais. Si ce couple d'allégories renaît en 70, ce n'est pas seulement que les conséquences l'ont suscité – encore que l'opposition des concepts se soit approfondie par la méditation sur le désastre et qu'une dialectique s'ébauche, l'irrationalisme imbécile et mystique du Second Empire provoquant une catastrophe d'où surgit le positivisme scientifique et la sécheresse de ce pragmatisme rationnel ranimant, par réaction, les croyances religieuses chez les bourgeois jacobins puis s'efforçant d'écraser l'infâme et gagnant toutes les batailles, la guerre jamais –, c'est, avant tout, que la situation nouvelle a ranimé le vieux mythe qui résume et symbolise à ses yeux la malédiction d'Adam : dès l'enfance, en effet, l'incroyance scientiste de son père a eu raison du théisme imprécis de sa mère. Mécaniste, le praticien-philosophe a ôté à son fils cadet toute possibilité de croire sans pouvoir supprimer en lui le besoin de Dieu. Par cette raison Flaubert exècre également le *muflisme* scientifique et l'Église imbécile qui ne lui a jamais fourni des arguments ni des hommes qu'il puisse opposer au terrible docteur. Aussi la prophétie de Cassandre – technocratie compensée par une théocratie – n'est que l'évocation oraculaire de sa propre vie. Mieux : c'en est à la fois la totalisation et la conclusion. Car la défaite de 70 et l'invasion sont comme une démonstration pratique de l'athéisme ; Achille-Cléophas ressuscite pour prouver à son fils qu'il ne faut *croire à rien* : c'est condamner à la fois

l'instinct religieux et la croyance pithiatique qui est à la base de l'attitude esthétique. Mais du même coup, il sollicite l'instinct religieux qu'il condamne : le fanatisme, lui aussi, est un fruit doré de la défaite. Doublement condamné, jaloux du Savoir et de la Foi, Flaubert peut bien dire à son père : « Vous, savants, vous nous jetez dans les superstitions les plus niaises puisque vous rabaissez à nos propres yeux notre divine insatisfaction d'être homme sans rien nous donner en échange », il n'en demeure pas moins qu'il reste sur place, abandonné, et que le couple éternel poursuivra sa route, sans cesser de se chamailler ni de se renforcer par cette indispensable discorde. Sur un seul point le positivisme réaliste et la réaction catholique se trouvent d'accord : l'un et l'autre condamnent à tout jamais l'Artiste ; celui-là parce qu'il incarne la victoire du réel sur toute fiction, celle-ci au nom d'un idéalisme éthique. Dans *Madame Bovary,* Emma seule était religieuse : elle cherchait Dieu en gémissant et sans jamais se satisfaire des *représentations* qu'on voulait donner de Lui ; aussi est-elle morte damnée : c'était la loi de l'Enfer. À ce moment de sa vie, Flaubert réservait le « Qui perd gagne » pour l'auteur du livre, sauvé par le désespoir qu'il avait su déréaliser dans son œuvre. En 70, le « Qui perd gagne » s'éclipse et c'est l'auteur lui-même qui est damné, qui l'était avant de naître et que l'événement, surgi comme un voleur, prive de sa gloire, jette dans une oubliette de l'Histoire. Renvoyé à l'impuissance amère de sa petite enfance, un échec collectif lui révèle la vanité de sa stratégie personnelle de l'échec ; la littérature du Néant est dénoncée comme un néant de littérature et l'Art-Absolu comme un piège : méditant une impossible déréalisation, il a choisi, par là même, le plus court chemin pour se réaliser dans sa finitude de Français vaincu par la *praxis,* et gisant aux mains de ses pires ennemis.

Tel est Gustave, au lendemain du 4-Septembre, tel il est encore après l'écrasement de la Commune : un homme fini, solidaire du Second Empire jusque dans ses fautes les plus extrêmes, coupable et méprisant, tout ensemble, désespéré et s'accrochant à son désespoir, à sa honte par cette orgueilleuse

loyauté de féal qui « ne veut point être consolé ». La paix revenue, gardera-t-il ces dispositions d'esprit ? Elle n'a guère changé, après tout, cette France qui se prétend républicaine : les monarchistes et même les bonapartistes y font la loi ; peu de dégâts, point d'austérité. Flaubert, quand il se rend à Paris, revoit les mêmes visages et fréquente les mêmes salons. De fait, il reprend goût au travail : il achève le *Saint Antoine,* prend des notes pour *Bouvard et Pécuchet.* S'il interrompt quelque temps son travail, après la ruine de Commanville, c'est pour écrire les *Trois Contes* et pour y réaffirmer le « Qui perd gagne » dans la *Légende de saint Julien l'Hospitalier.* Pourtant, au cours de ces années, il reste hanté par le souvenir du Second Empire. Au point de répéter à qui veut l'entendre qu'il songe à écrire un roman dont le titre sera « Sous Napoléon III »[2]. D'une certaine manière, il semblerait, quand il en parle, qu'il s'est débarrassé de ses remords et de ses fidélités en même temps : il ne conserve plus, dirait-on, que de la rancune. En 75, lorsque Zola – qui écrit *Son Excellence Eugène Rougon* – veut se documenter sur Compiègne, Gustave « joue à Zola, dans sa robe de chambre, un Empereur classique, au pas traînant, une main derrière son dos ployé, tortillant sa moustache avec des phrases idiotes de son cru. “Oui, fait-il, ... cet homme était la bêtise, la bêtise toute pure[3].” ». Tout est donc rompu entre le féal et celui qui fut un temps son Seigneur noir. Et ce n'est pas ce Napoléon-là qu'il évoquait devant Maxime, grandi par la défaite et par les insultes de la masse. Le roman, en tout cas, semble conçu pour se délivrer du mensonge impérial : le dénoncer, c'est publier qu'on n'en a point été complice. Le thème semble s'être indiqué de bonne heure puisque nous lisons dans sa lettre à Maxime du 29 septembre 70 : « Tout était faux : fausse armée, fausse politique, fausse littérature, faux crédit et même fausses courtisanes. Dire la Vérité, c'était être immoral... On va en découvrir de belles ; *ce sera une jolie histoire à écrire*[4]. » Idée qu'il développe et précise sept mois plus tard : « Tout était faux : faux réalisme, ... faux crédit et même fausses catins. On les appelait “marquises” de même que les grandes dames se traitaient familièrement de “cochonnettes”. Les filles qui restaient dans

la tradition de Sophie Arnould, comme Lagier, faisaient horreur... Et cette fausseté (qui est peut-être une suite du romantisme, prédominance de la passion sur la forme et de l'inspiration sur la règle) s'appliquait surtout dans la manière de juger. On vantait une actrice mais comme bonne mère de famille. On demandait à l'Art d'être moral, à la philosophie d'être claire, au vice d'être décent et à la Science de se ranger à la portée du peuple[5]. » Dans ces deux passages, Flaubert tente déjà de se mettre hors du coup ; la fausseté vient, dit-il, de la prédominance de la passion sur la forme et de l'inspiration sur la règle : deux erreurs qu'il condamne sévèrement *en tant qu'Artiste.* Et c'est lui, bien sûr, qu'on taxe d'immoralité quand il n'a fait que dire la vérité. Mais il va plus loin et montre, somme toute, l'interchangeabilité des fausses grandes dames et des fausses putains – citant bien naïvement comme unique exemple d'authenticité cette Lagier que nous avons vue *jouer* son personnage de pute bon enfant au langage dru. Et surtout, selon lui, la fausseté – mensonge, erreur ou hypocrisie – s'était infiltrée dans la *manière de juger.* Voilà son sujet, tel qu'il le racontera après 75 à Zola : la décence dans le vice comme symbole du mensonge de toute une société. On lit en effet dans *Les Romanciers naturalistes*[6] : « ... Il avait fini par trouver un sujet, il nous l'indiquait d'une façon trop confuse pour que j'en parle nettement ici : c'était l'histoire d'une passion réglementée. Le Vice embourgeoisé et se satisfaisant sous des apparences très honnêtes. Il voulait que ce fût "bonhomme". » Ces indications de Zola sont d'une parfaite exactitude comme on en peut juger par les *scénarios* que la patience de M^me^ Durry nous a restitués[7]. À ceci près, nous venons de le voir, que le sujet « que Flaubert a fini par trouver » existait, au moins à l'état d'esquisse, dans les lettres que le désespoir et la rage lui dictèrent après Sedan. Sur l'intrigue, il hésite : montrera-t-il la « dégradation de l'Homme par la Femme » ? À vrai dire c'était chasse gardée : les Goncourt, après *Charles Demailly* et *Manette Salomon,* pensaient avoir épuisé la question. Il y revient pourtant et nous retrouvons, *dans les mêmes termes,* deux observations que nous avons lues dans sa lettre à George Sand : « Une actrice

catholique – mère de famille vantée. En opposition “la bonne fille” classique (Person-Lagier)[8]. » Ce qui le tente, au fond, c'est de revenir, en montrant des « dégradations » parallèles, sur l'in
terchangeabilité des *rôles* féminins : « En parallèle : abjection causée par une lorette et abjection causée par une bonne mère de famille[9]. » Un peu plus tard, comme l'écrit M^me^ Durry : « Flaubert s'attaque pour la quatrième fois à son sujet... la démoralisatrice est devenue trois. » On trouve en effet dans ses notes : « 3 sœurs toutes trois démoralisant les hommes 1° comme gde dame et catholique 2 com. putain 3 com. bourgeoise et bornée. Reléguer les 2 dernières comme accessoires, insister sur la Lutte morale qui se passe dans l'âme du Héros pris entre son amour pr la catholique et sa foi philosophico-républicaine... D'abord elle ne l'aime pas – et l'attire pr le convertir au parti. Quand il est devenu une canaille (un réac, catholiq), il ne l'aime plus et elle, dégoûtée de son monde, l'aime – établir en principe que jamais deux êtres n'aiment en même temps[10]. » La *démoralisation* (n'oublions pas qu'il s'est voulu, dès l'adolescence, un démoralisateur), les agents sous l'Empire en seraient principalement les femmes. Dès le premier *scénario,* en effet, il note : « Au commencement de la guerre de Prusse, démoralisation (lâcheté) causée par les insistances féminines. Elles complètent toutes celles que l'on a... commises sous l'Empire, causées par les mêmes influences[11]. » Voici donc que les femmes ont perdu l'Empire et qu'elles sont directement responsables de Sedan : la Cour impériale, c'est l'Homme dégradé par les insistances féminines. Pense-t-il d'abord à l'Impératrice : Mathilde ne se gênait pas pour dénoncer la pernicieuse influence d'Eugénie sur Napoléon III et les Goncourt décrivaient celle-ci dans leur Journal comme une fausse Marie-Antoinette, avec, sur les bords, un air un peu canaille, une dignité vulgaire de lorette. Napoléon III démoralisé par Eugénie : voilà qui n'a rien pour déplaire à Flaubert. L'homme, en lui-même, n'est pas un lâche : c'est un véritable empereur dont la faute – d'ailleurs inexpiable – a été, depuis son mariage, de se soumettre aux « insistances féminines ». Dès lors ce n'est plus

à lui qu'il faut faire porter la responsabilité du mensonge impérial. Ce faux semblant, la France sous l'Empire, est le résultat inévitable d'une révolution de palais qui a mis la femme au pouvoir. On n'oubliera pas, bien sûr, que Gustave, à tort ou à raison, avait fini par se convaincre que la fausse pruderie de l'Impératrice était à l'origine du procès qui l'avait « traîné sur le banc d'infamie ». D'une certaine manière, il sauvait l'honneur du régime et sa propre croix d'honneur, s'il prouvait que ces soldats et ces législateurs, en dépit de leur bonne volonté originelle, s'étaient, par une faiblesse toute charnelle, laissé séduire et dominer *petit à petit* par de belles intrigantes avides du pouvoir. Mais, surtout, cette idée, qui flattait sa misogynie, réveillait de vieilles croyances qu'il avait complaisamment fait connaître à Louise, sous forme *d'axiomes* ou de *maximes.* Pour lui, la femme est *par excellence* le mensonge, l'illusion. Son être, c'est la pure matérialité de la chair ; elle a un sens très réaliste de ses intérêts – organiques, économiques et sociaux – mais ne peut dépasser ce positivisme vulgaire ni s'élever aux cimes de l'Idée à cause de « ce quelque chose de borné et d'exaspérant qui fait le fond du caractère féminin »[12]. Bête et têtue, putain par essence, elle se vend à des clients de passage, à des entreteneurs princiers, ou à un mari : entre celui-ci et ceux-là, Gustave ne fait pas de différence : de toute manière elle gagne son pain au lit. Mais, pour répondre à la demande et, tout particulièrement, à l'idéalisme de ses clients qui la veulent fleur, ondine, sylphide, elle truque, elle *se* truque et cet organisme grossier finit par se prendre à ses propres pièges, c'est-à-dire aux mots. C'est à partir de là qu'elle transforme pour elle et pour les autres les besoins de son sexe en raisons du cœur, cachant ses odeurs sous des parfums et son corps « douze fois impur » sous la soie et le satin, changeant par sa geste et par son discours, le plus matériel des êtres en symbole de l'immatérialité. D'une certaine manière, si l'on en croit Flaubert, la femme est une bête dressée qui joue un rôle ou, si l'on préfère, c'est une femelle en perpétuelle instance de déréalisation. Sous la « grande dame catholique », sous la « bourgeoise » et sous la « lorette » qui ne sont que des rôles, nous retrouvons

le même animal exaspérant et borné. Pour aller jusqu'au bout, toute grande dame est fausse, comme sont fausses les bonnes bourgeoises et les catins ; et n'importe quelle femelle, selon les circonstances, sera Eugénie ou la Païva ou la femme de grand frère Achille. Seules seront vraies les « bonnes filles » truculentes comme Lagier qui, loin de la dissimuler, tirent leur génie de l'exhibition de leur animalité : celles-là font horreur sous l'Empire parce que la Femme règne et qu'elle interdit, de crainte qu'on ne la démasque, tout abandon à la nature, toute recherche de la vérité.

S'il en est ainsi, dira-t-on, s'il n'y a point de vraies femmes mais seulement une comédie où certaines créatures en jouent le rôle, si, en définitive, l'illusion vient aux hommes par elles et si, du coup, ces femelles vampirisées par le non-être se font nécessairement les agents de la démoralisation, qu'est-ce donc que leur reprochera un chevalier du Néant ? l'Artiste n'est-il point celui qui démoralise en inscrivant dans l'objectif des centres permanents d'irréalisation ? Ce que Flaubert répondrait, nous le devinons : ces vendeuses d'illusions ne savent ce qu'elles font, elles ignorent qu'elles n'existent pas sinon comme véhicules de l'imaginaire, elles sont leurs propres dupes : lancées à corps perdu dans la comédie, elles prennent pour argent comptant les raisons qu'elles donnent de leur conduite et se masquent les sordides intérêts qui leur dictent leurs actions et leurs discours. Par cette raison, l'imaginaire, en elles, n'est pas pur : d'abord parce qu'elles n'ont pas conscience du Néant qui en fonde l'essence et qu'elles ne cherchent point en lui le refus de l'Être et l'impossible avènement de l'Impossible mais tout au contraire un moyen très réel et très efficace d'être foutues ou de gagner de l'argent ; ensuite parce que, de toute manière, elles n'en font point la fin suprême de leur entreprise et qu'elles le soumettent – au même titre que l'homme d'action mais différemment – à des objectifs réalistes. Au contraire de l'Artiste, qui s'est délivré des passions et les survole en imagination, les femelles, écrasées sous le poids de celles-ci, les subissent sans les comprendre et se traînent contre terre. Ajoutons qu'elles sont *bêtes*[13] : leur désir de

respectabilité – qu'on trouve aussi bien chez la praticienne que chez la lorette – les pousse au conformisme ; elles propagent les idées reçues et, quand l'Artiste s'élève à l'Idéal, elles lui opposent un idéalisme conformiste. Elles le dégraderont, s'il se laisse prendre à leurs ruses, en le faisant choir, ces sirènes, de ce sommet, la fiction se posant pour soi, dans cette mer boueuse, la fable qui se prend au sérieux. Telle était justement la Cour impériale : des chocs de passions contraires, des conflits d'intérêt, des luttes à couteaux tirés, un renchérissement éperdu de servilité se dissimulant sous un conformisme rigoureux[14], et dorant celui-ci par des fastes menteurs, par une comédie inconsciente d'elle-même ou, tout au moins, jouée dans la mauvaise foi : l'imagination n'y était qu'un divertissement ; on jouait, on fabulait pour ne pas voir les combats sordides de chacun contre chacun et contre tous, pour laisser le champ libre aux manœuvres sordides qu'un reste de dignité eût freinées, peut-être, si elles se fussent montrées à découvert. Bref, la Cour était femme : non seulement la femme – ce non-être inconscient de son néant – y imposait sa dictature mais l'univers étroit des Tuileries et de Compiègne était, dans son essence même, une réalisation singulière et collective, tout ensemble, de l'éternel féminin ; mirage cultivé non pour lui-même mais comme un cache éblouissant, elle n'était rien d'autre que l'imagination captive, humiliée, méconnue, asservie aux passions les plus matérialistes[15]. Non point l'envers de l'Art mais l'Art à l'envers. Ce n'est pas par hasard que la dégradation de l'homme par la femme doit être, dans son roman, la transformation d'un républicain incroyant (*ou agnostique) en un réactionnaire catholique.* La femme corrompt doublement : elle change un mâle en pourceau parce qu'elle n'est elle-même qu'une truie et que sa réalité n'est autre que ce cul qu'elle lui offre en silence ; mais, dans le temps même qu'il réalise sa bestialité masculine par le désir qu'elle provoque, elle le contraint à troquer ses convictions les plus sincères contre le plus canaille des idéalismes, c'est-à-dire contre les momeries de la religion, cette couverture de l'argent. Car la fable du monde, chez la femme, cet imaginaire souillé qu'elle prend ou veut prendre pour la

réalité, c'est le catholicisme. Flaubert, ici encore, se donne la partie belle et s'innocente à peu de frais : ne prétendait-il pas, sous l'Empire libéral, qu'il fallait garder Napoléon III au pouvoir et que la seule politique utile était de le défendre contre l'influence des réactionnaires catholiques ? La boucle est bouclée : c'est l'Église qui a perdu la France, c'est elle, la vaincue de Sedan ; c'est la femme, complice par essence du parti-prêtre, qui a perdu l'Empereur. Le grand mirage qui a, pendant vingt ans, dupé la société française, le rêve vulgaire et malsain qui a crevé comme une bulle à Sedan, ce n'est donc point l'Empire lui-même avec sa fausse noblesse et sa fausse armée : c'est celui de toutes les femelles de France – l'Impératrice en tête – qui, pour apparaître femmes aux yeux des hommes et à leurs propres yeux, devaient imposer à tous et d'abord s'imposer à elles-mêmes les momeries périmées de la catholicité.

Mais Gustave a d'autres projets en tête : celui que nous venons d'analyser satisfait sa misogynie mais non point sa misanthropie. Si la Femme est coupable, l'Homme, sa victime, est innocenté. Flaubert n'entend pas que son sexe s'en tire à si bon compte. On trouve à plusieurs reprises, dans ses notes, l'esquisse d'un deuxième *scénario* qu'il appelle quelquefois « Monsieur le Préfet[16] ». Cette fois, c'est le gouvernement lui-même qu'il attaque, en la personne d'un de ses représentants. « Le livre, écrit-il, doit inspirer la Haine de l'autorité – et mettre en relief l'élément officiel. » Ici encore le thème choisi a été annoncé dans ses lettres de 70. Peu après le 4-Septembre, en effet, il écrit à George Sand : « La guerre (je l'espère) aura porté un grand coup aux “autorités”. L'individu nié, écrasé par le monde moderne, va-t-il reprendre de l'importance ? Souhaitons-le[17]. » Ces deux textes, pourtant, rapprochés laissent entendre qu'il s'en prendra moins au *régime* qu'au *pouvoir,* quel qu'il soit, et, par conséquent, à l'État. Flaubert anarchiste ? Oui et non. Quand, au sortir des Tuileries, il rêve de la Babylone moderne, des idoles qui vont surgir de terre et de l'État-Moloch qui peut seul régenter le monde contemporain, c'est avec une aigre jouissance qu'il prédit la disparition des individus au profit de communautés autoritaires : après

tout, les souverains ont demandé à le connaître, il est du côté du manche, avec ceux qui abaissent les hommes, et non du côté de ceux qui seront abaissés ; sa misanthropie se complaît à ces rêveries sur l'autodomestication de l'homme : un jour viendra où une poignée d'autocrates, entourés – qui sait ? – de quelques mandarins, régnera sur des animaux de basse-cour ; on aura fait l'économie d'un génocide et pourtant notre haïssable espèce aura disparu. Cette prédiction le gêne d'autant moins, ce féodal, qu'il n'a jamais prisé l'individualisme bourgeois. Et pourtant le voici qui, devant l'effondrement de l'Empire, en vient à souhaiter la résurrection de l'individu. Cette contradiction est d'autant plus étrange qu'il écrit – en 1871 ou, peut-être, en 1872 – dans le carnet qui contient les premières esquisses de « Sous Napoléon III » : « rage de l'individualisme à mesure que le caractère défaille... Portraits au Salon et en tête des livres (Feydeau). “Faire faire ma charge”, biographies, autographies[18]. »

Cette apparente contradiction se résout aisément si d'abord on veut bien se rappeler que Flaubert, après le bal des Tuileries, tient encore l'Empire pour une puissance maligne, gigantesque, inébranlable et sacrée : passif, il ne songe point à contester le Pouvoir ; c'est le Mal, sans aucun doute, mais il lui paraît que tout est en ordre et qu'il convient seulement d'admirer la nuisance de l'Autorité. Quand il écrit à George Sand, par contre, le régime impérial a chu dans la boue, les quatre fers en l'air. Pour Gustave, l'Autorité n'est respectable que si elle se fonde sur la force : invincible, invaincu, héréditaire, l'Empire n'en serait pas moins démoralisateur mais par la défaite de ses ennemis, à l'intérieur et à l'extérieur, il prouverait qu'il est une émanation de Satan et qu'il a reçu mandat de réaliser le Destin de la France, c'est-à-dire la suppression des Français par autodomestication ; dans la mesure où Gustave y a cru, il a révéré cette idole redoutable, l'Empereur. S'il cesse d'y croire – il le faut bien, l'idole est à terre – l'Autorité perd l'efficacité qui la consacre ; loin d'être le Destin de la France, ce n'est plus qu'un accident éphémère, une mauvaise fièvre ; cette belle fureur destructrice n'est parvenue qu'à se détruire elle-même : de ce point de vue, le

mal qu'elle a fait demeure ; il est vrai que les sujets du Prince se sont avilis. Mais cet avilissement, loin de renforcer le Pouvoir, s'est retourné contre lui : la lâcheté des Français, résultat d'une démoralisation systématique, a fait perdre la guerre à la France et sa couronne à Napoléon III. Et, certes, on ne peut rien imaginer qui soit pire que cette débâcle : mais c'est Bismarck qui en est l'auteur et non Badinguet. L'Empire n'a pas décidé du Destin de ses sujets : ce sont les Prussiens qui vont s'en charger. Ainsi le Pouvoir, en proie à ses fatalités, n'a rien su préparer d'autre que sa propre destinée : du coup le voici nu, risible, condamnable. Coupable : non du mal qu'il a fait en connaissance de cause, de cette dégradation qui, d'ailleurs, est restée inachevée, mais du cataclysme qui menaçait depuis un lustre, de ce mal qu'il ne voulait certes pas attirer sur le pays mais qu'il n'a su ni prévoir ni détourner. L'Autorité, Flaubert la respecterait si elle émanait de quelque beau monstre, de ces Tamerlan, de ces Gengis Khan dont raffolait son adolescence ; chez ceux-là, indiscutable, incontestée, fondée sur le génie, la force, le magnétisme et la férocité, elle lui apparaîtrait comme authentiquement charismatique. Qu'est-ce, en effet, à ses yeux sinon le Pouvoir discrétionnaire de l'homme sur l'homme, bref le Mal radical si l'on va de haut en bas de l'échelle sociale et, inversement, le seul Bien qu'il admette, l'honneur, ou le fanatisme de l'homme pour l'homme si l'on s'avise de la remonter ? Il faut donc qu'elle soit exercée par un prince du Mal s'appuyant sur une féodalité noire. Qu'elle tombe aux mains d'un médiocre dictateur, elle se dégrade, il la contamine par sa propre médiocrité. À l'instant dépouillée de ce caractère sacré qui force à l'obéissance, elle n'est plus qu'une contrainte qu'on subit dans la morosité. On comprend, dès lors, que Gustave condamne l'individualisme de la société impériale et souhaite la renaissance de l'individu. Dans le texte des carnets, l'individu, sous l'Empire, est un faux semblant, un *ersatz* des *caractères.* Les *hommes de caractère,* on l'a compris, peuvent se trouver dans tous les régimes sauf en démocratie : ils ne se définissent pas par leur égotisme ou par le culte de l'individualité mais, tout au contraire, par leurs relations avec leur monarque,

leurs supérieurs hiérarchiques, leur famille, les principes, l'entreprise qui les dépasse – Art, mysticisme, guerre – et à laquelle ils sont tout entiers aliénés. On en revient, somme toute, à l'honneur, à une éthique aristocratique. Voilà justement ce qui, selon Flaubert, a disparu sous le Second Empire : les caractères sont brisés par le conformisme, « la peur de se compromettre », la courtisanerie, etc. On ne pense plus par soi-même, on se fait semblable à tous, bref, les hommes deviennent interchangeables. Précisément pour cela, chacun, se sentant frustré de son *originalité,* tente de la remplacer en insistant sur sa *singularité.* C'est lâcher la proie pour l'ombre : faute de se différencier des autres par des actes, des partis pris, des idées, on veut fixer des différences inessentielles et non signifiantes qui n'expriment que les hasards de la facticité. J'ai les yeux bleus, les tiens sont noirs : qu'importe si nous énonçons les mêmes lieux communs et si nous mangeons l'un et l'autre les mêmes repas en « suivant les menus du Baron Brisse » ! Ce sont pourtant ces yeux, ces cheveux, ce nez qu'on fera peindre ou photographier comme si l'on cherchait à remplacer par ces détails *individuels* je ne sais quel rapport intime à tout et à soi-même qui faisait de chacun « le plus incomparable des êtres ». Il semble que Flaubert ait pressenti les techniques publicitaires qui, un siècle plus tard, dans nos « sociétés de consommation », persuadent aux consommateurs que chacun d'eux sera « de plus en plus soi-même » s'ils achètent tous les mêmes produits. En 1972 la « personnalité » a le même office de leurre que l'*individualité* un siècle plus tôt[19]. Ces remarques font comprendre que, dans la lettre à George Sand, Flaubert – qui n'a pas suffisamment réfléchi au problème – emploie le mot d'individu (« l'individu nié, écrasé par le monde moderne ») au sens de « caractère ». Un peu plus tard, quand il revient sur la question dans ses carnets, il distinguera les deux notions. Ce qui a été perdu sous l'Empire, ce qu'il voudrait voir renaître contre les « autorités », c'est la personne de caractère, l'aristocrate avec ses partis pris, son honneur et ses fidélités.

Mais n'est-il pas paradoxal d'attendre cette renaissance de l'après-guerre, alors que le régime impérial prétendait justement se fonder sur le dévouement d'une aristocratie militaire ? Nous connaissons déjà la réponse : ce que Flaubert reproche à l'Empire, c'est d'être une démocratie déguisée. Il n'avait, avant la défaite, jamais formulé ce grief mais les Goncourt ne s'en faisaient pas faute et il est vraisemblable qu'ils s'en sont ouverts à lui.. Ces « aristocrates », férus de leur particule, dénonçaient cette contradiction dans le régime impérial : d'un côté une autorité sacrée, charismatique qui ne pouvait venir, en dernière analyse, que de Dieu et, d'un autre côté, les consultations populaires, en particulier ces plébiscites où ils ne voulaient voir que la résurrection du suffrage universel, c'est-à-dire, à leurs yeux, la destruction radicale de toutes les sources valables du pouvoir (qui ne pouvait naître que d'une supériorité qualitative). *Monsieur le Préfet* devait peindre en un seul homme, haut fonctionnaire détenant une parcelle du pouvoir, cette contradiction ou plutôt – car, sur ce point, Gustave se séparait des Goncourt – ce mensonge : on verrait le clinquant, les verroteries, la comédie, bref l'apparence de l'autorité, ce faux sacré qui se donne pour sa source et qui, en vérité, *se joue* – et puis, derrière la façade l'homme vrai, celui qui, directement ou indirectement, tire sa puissance du suffrage universel et qui ne peut être l'élu de chacun à moins de ressembler à tout le monde, bref, le lieu géométrique des lieux communs, le médiocre choisi pour sa médiocrité, c'est-à-dire pour qu'il confirme les autres dans la leur. Il dit, dans un autre « projet », d'une de ses héroïnes qu'elle est mariée à « un officiel nul – et considérable ». Il ne pense sans doute pas, dans ce passage, à « Monsieur le Préfet » mais c'est ainsi qu'il voit ce représentant de l'exécutif quand il y pense : d'autant plus considérable qu'il est plus nul. De fait, les défauts qu'il reproche aux officiels et, finalement, à tous les Français : peur de se compromettre, de penser par soi-même, d'avoir *ses* opinions, ses préférences, *son* emploi du temps, défaillance du caractère – c'est-à-dire absence radicale de ces deux dépassements opposés et complémentaires : fidélité, esprit d'initiative, nous y verrions aujourd'hui – si

nous devions constater qu'ils existent et caractérisent telle ou telle communauté – des traits distinctifs mais secondaires d'une structure *bureaucratique* du pouvoir. Et, par le fait, dans la mesure où ils ont existé sous l'Empire, ils ont pris naissance dans une administration qui se bureaucratisait pour répondre aux exigences croissantes d'une société chaque jour plus complexe. La bureaucratie du Second Empire se recrute *par en haut* ; son ankylose vient de la nécessité de multiplier les cadres, donc de sacrifier la qualité (savoir, initiative, caractère) pour obtenir le *quorum* exigé – et *surtout* de l'incompétence d'un gouvernement dictatorial qui, malgré le plébiscite de 52, n'avait justement pas été choisi par le suffrage universel mais s'était imposé par la force avec la complicité des classes possédantes et vampirisait les grands mythes nationalistes du Premier Empire pour *consacrer* aux yeux des masses son pouvoir. Flaubert est bien près de comprendre cette dialectique puisqu'il insiste à plusieurs reprises sur le fait que le césarisme bureaucratique correspond aux exigences du monde moderne – ce qui signifie, somme toute, que la complexité de l'économie, la division du travail toujours plus poussée, les conflits de classes, la diversification des problèmes exigent, en ce moment de l'Histoire, qu'il y ait au sommet d'une hiérarchie rigoureuse un pouvoir de décision qui ne puisse être contesté. La dictature s'imposerait comme la seule unité concevable de la multiplicité des hommes, des fonctions et des intérêts. Le « monde moderne » serait l'ère des Empires et les gouvernements autoritaires sécréteraient leurs bureaucraties, c'est-à-dire un corps de fonctionnaires qui se définirait à chaque niveau par le refus de décider et le renvoi de la décision au niveau immédiatement supérieur. Pourtant Gustave ne peut s'empêcher, au dernier moment, de renverser la vapeur : ce n'est pas la bureaucratie qui banalise, c'est la démocratie ; le règne du « On » écrase la petite minorité des « caractères ». Ce que sera « Monsieur le Préfet » : un comédien qui prétend être *habilité* à commander parce qu'il détient une parcelle du pouvoir charismatique – donc qui prétend à la grandeur sombre d'un démon inférieur – et qui est en fait, c'est-

à-dire dans son être profond, la créature du suffrage universel, un *faux monstre*

et, pour tout dire, un brave homme bien banal, bien vulgaire, qui ressemble à tout le monde et qui fait ce que tout le monde aurait fait à sa place.

De fait, il a choisi son modèle : il s'agit de Janvier de la Motte[20], « un des préfets-types de l'Empire », homme à poigne, truquant les élections sans scrupules, bref, bon serviteur du Pouvoir sacré, un parfait antidémocrate. Ce personnage fut arrêté en 71 pour faux, détournement de fonds, concussion. Le ministre des Finances du nouvel État, Pouyer-Quertier, gros industriel, vint témoigner en sa faveur, ainsi d'ailleurs que Raoul-Duval, le riche ami de Flaubert, prouvant ainsi que la « République » de Septembre acceptait volontiers les hommes de l'ancien Empire : Janvier fut acquitté ; mais la démocratie, consolidée, tint à marquer plus nettement encore qu'elle le reconnaissait pour un des siens : le suffrage universel confirma les choix de la dictature ; il fut élu député en 1876, réélu en 77 et en 1881. Flaubert connaissait Janvier et le tenait sans aucun doute pour une canaille et pour un brave homme : celui-ci avait été préfet de Rouen et l'avait invité en 64 à « un bal suivi d'un gueuleton épique ». Gustave n'y avait point été : il fréquentait les princesses et la Cour mais ne daignait pas se commettre avec les potentats mineurs. Au moment du procès – en 1872 – il l'appelle ce « *pauvre* » Janvier et, comme Raoul-Duval, peut-être sous son influence, déclare qu'on « n'a pas grand'chose à lui reprocher ». Entendons bien que, sous sa plume, ce certificat d'honnêteté n'est pas un compliment ; Janvier est une piètre canaille, un vrai démocrate ; quand il était au pouvoir il n'en a pas même usé pour commettre de grands crimes, à la différence de ces dogues furieux et jouisseurs de la Renaissance que Flaubert admirait tant. Voici pourtant que Lapierre lui rapporte une anecdote sur le préfet de Rouen qui serait de nature à le montrer sous un tout autre jour : « Une sage-femme d'Évreux fait élever sa fille très bien – elle est condamnée à 6 ans de prison pour avortement. J. propose au père de faire délivrer sa femme si sa fille vient à la Préfecture. – Elle y vient – y est presque violée – et la mère n'est pas du tout relâchée – au lieu de six ans, elle en fait cinq. Le père, un ivrogne, se jette à l'eau.

La fille se lance dans la prostitution et devient une actrice des petits théâtres. » Ce sera, décide Flaubert, le sujet ou plutôt « le point de départ comme action de "Monsieur le Préfet" ». Le Mal tout pur en somme : l'homme au pouvoir fait chanter un misérable, le contraint au suicide en violant (presque) sa fille, en tout cas en la pervertissant et, pour compléter son forfait, ne tient même pas sa parole et, cyniquement, garde la mère en prison. On dirait d'un mélo bien noir, du genre de ceux que Flaubert projetait d'écrire, dans son adolescence, et dont nous avons encore les plans. Surtout, ce Janvier sent le soufre : Sade l'eût félicité, sans aucun doute ; le Mal triomphe et les conséquences de l'acte ne sont pas indignes de l'intention première ; quand il est si difficile de reconnaître et d'assumer les suites d'une action « bien intentionnée », le Préfet diabolique a la satisfaction de voir les développements de son projet sadique en confirmer la nuisance et lui donner un achèvement parfait : le père se jette à l'eau, la fille devient putain. Quoi de mieux ou plutôt quoi de pire ? Voilà le pouvoir « sacré », celui qui vient de cette Providence à l'envers, Satan.

Or, si Flaubert choisit de traiter ce sujet *noir,* c'est *justement* pour montrer que ce beau Mal tout pur n'est qu'une *apparence.* Janvier n'a pas la grandeur aristocratique du divin Marquis ou de Gilles de Rais. Car nous lisons, tout de suite après le récit schématique de l'anecdote : « Il faudrait que le Préfet fût malgré tout un brave homme – enlever le côté monstre –, la fille aux instincts honnêtes deviendrait graduellement une putain. Le suicide du père devrait être expliqué *plus tard* par un autre motif que celui du déshonneur de sa fille. » *Plus tard,* ces deux mots – c'est moi qui les souligne – montrent clairement que Flaubert entendait « au départ de l'action » présenter les faits tels qu'ils *devaient apparaître* à la conscience indignée, effrayée du lecteur. Peut-être même envisageait-il de faire commencer le roman *après* le crime et de présenter celui-ci, diamant noir, comme un souvenir de l'opinion publique. La véritable intrigue devait prendre place quelques années plus tard puisqu'il ajoute : « La fille et le Préfet doivent se retrouver – s'entr'aider, elle lui aide à faire un beau mariage. »

Ainsi le but visé apparaît dans toute sa clarté simpliste : il faut montrer que les hommes du Second Empire sont indignes du mal qu'ils font. On apprendra que le père tragique n'était qu'un vieil ivrogne qui s'est jeté à l'eau dans une crise éthylique ou qui y est tombé, peut-être, un jour qu'il était saoul. La fille avait, certes, des instincts honnêtes mais ce n'est pas le viol – en tout cas pas seulement lui – qui l'a conduite au ruisseau : la démoralisation a été progressive ; ce sont les *choses,* le monde, la société tout entière qui ont fait lentement la besogne : l'attentat – qui, du reste, n'a pas été entièrement consommé – n'a été que la chiquenaude initiale. Et puis la petite y est sûrement pour quelque chose, ses « instincts honnêtes » ne devaient pas être bien profonds : la preuve en est qu'elle n'en veut pas au Préfet, qu'elle lui rendra service plus tard. Et surtout, Flaubert ajoute un peu plus loin – opposant le Préfet et sa prétendue victime à deux autres personnages : « Le Préfet et la fille sont contents de ce qui est – la grande dame et le démocrate rêvent autre chose – le premier groupe représente le présent, le second groupe le passé et l'avenir. » La fille, devenue lorette, semble jouir d'une honnête aisance ; elle est, par ses entreteneurs, élevée jusqu'au sommet du demi-monde puisqu'elle acquiert assez d'entregent pour aider le Préfet à faire un beau mariage ; elle joue dans les petits théâtres : c'est Lagier, c'est Person, contentes de *ce qui est,* ne regrettant pas un instant l'« honneur » perdu, comme si la démoralisation « graduelle » l'avait conduite, somme toute, à se trouver elle-même et que le bonheur, pour elle, était de jouir pour de l'argent. Voilà donc notre préfet innocenté. Partiellement, du moins : ce qu'on nous donnait pour les terribles conséquences de son acte, on nous en fait voir, à présent, les vraies causes qui sont *ailleurs.* Donc ce peut être un « brave homme » : le chantage s'est ourdi presque de lui-même, il est devenu, sans intention, le sens irréversible des choses faites et dites ; le viol, c'est un entraînement, la chair a succombé. On remarquera, d'ailleurs, ses affinités avec la fille : tous deux se satisfont de *ce qui est,* vivent au présent ; ces créatures du régime impérial sont totalement adaptées à la société du Second Empire et ne

veulent rien de plus. Faut-il les en féliciter ? Certes non : les chevaliers du Néant ne donnent leur estime qu'aux grands insatisfaits. On pourrait même reconnaître sans grand-peine en ces tenants de l'Empire le matérialisme que Gustave reprochait, dès sa jeunesse, aux épiciers, c'est-à-dire aux bourgeois. Telle est, en effet, la vraie faute du régime impérial : sa façade, c'est l'austérité charismatique du Mal au pouvoir ; sa réalité, c'est la ploutocratie bourgeoise et son puritanisme utilitaire. La véritable abjection du Préfet, c'est son opportunisme et son contentement, c'est sa hideuse médiocrité de brave homme. Brave homme : cela veut dire qu'il ne connaît ni la haine ni l'atroce jalousie, il n'a jamais éprouvé les envies de tuer, d'assommer, qui tourmentent si souvent Flaubert, ni cette méchanceté dont celui-ci s'enorgueillissait dans sa jeunesse et dont il retrouve le goût après la défaite ; comment le pourrait-il, ce Préfet, puisqu'il n'a jamais connu le Grand Désir ni les frustrations qui en découlent ni le dégoût du réel ni l'amour de la mort et du Néant ? Le mensonge de la société impériale, c'est de cacher sous le mirage d'une féodalité noire la puissance *de fait* d'une bourgeoisie bassement jouisseuse. Il convient simplement de reconnaître que les *insatisfaits* que Flaubert oppose au couple du Préfet et de la fille ne valent pas mieux qu'eux : la grande dame, qui regrette le passé, si ce n'est la rusée catholique qui démoralise le héros républicain pour en faire un tribun de la réaction, c'est sa sœur. Quant au démocrate, ce peut être le frère du républicain démoralisé. Nous savons, en tout cas, qu'il ne peut avoir les sympathies de Gustave. Que veut-il, d'ailleurs ? Et quel est cet avenir qu'il prépare sinon le moment où la bourgeoisie, lasse d'un trop coûteux mirage, s'en débarrassera d'un coup d'épaule pour gouverner à découvert ? Regrets et mécontentements à ras de terre, aussi mesquins, aussi calculateurs que l'opportunisme des refus. Au reste, le premier soin de cette République que le démocrate veut restaurer, ce sera de laver Janvier de ses crimes et d'en faire, blanchi, dédouané, le plus honorable des démocrates. Préfet sous l'Empire, député sous la Troisième, Janvier mange le morceau : le premier de ces deux régimes n'est pas grand-chose de plus que le déguisement

nécessaire et provisoire du second ; avant comme après le 4-Septembre, le fondement de tout pouvoir réside dans la médiocrité. Revenant, un peu plus tard sur « Monsieur le Préfet », il confirme sa pensée en retraçant la carrière de ce personnage : ce futur député de la bourgeoisie républicaine « a commencé par être sous-préfet » sous l'abjecte bourgeoisie louis-philipparde ; « préfecture de première classe à la fin de l'Empire ». On voit qu'il est soutenu d'un bout à l'autre de sa carrière par la classe dont il émane. Il est vrai qu'il « finit par être destitué et dans la misère ». Mais c'est que « le livre doit mettre en relief l'élément officiel » – c'est-à-dire l'État » –, appareil variable et trompeur qui dissimule et tout ensemble sert le vrai pouvoir qui a tout avantage à rester caché. Le vrai pouvoir : l'hégémonie de la classe bourgeoise qui brise les résistances du peuple en l'embourgeoisant de manière à ressusciter le mythe de la bourgeoisie, classe universelle. « Comme l'officiel change, il doit en résulter des bouleversements dans la situation du Préfet. » *Socialement* inamovible, il peut être victime des fluctuations de la *politique* – présentée ici par Flaubert comme une activité superstructurelle. Dans ce scénario, Janvier est le « préfet modèle ». Il « tient la balance égale entre le clergé et la démocratie. Empêche tout... (maintient) la discipline dans les élections, dans les journaux, dans l'opinion publique, partout ». Désintéressé « sous le rapport de l'argent », il n'a qu'une passion, celle de l'ordre. Naturellement, c'est un criminel : il trahit ses amis, livre sa femme à Morny, renie son propre frère, fait ou laisse emprisonner une ancienne maîtresse, etc. Mais, à ce sujet, Flaubert est formel : « *doit* commettre tous les crimes par amour de l'ordre ». Ce verbe impérieusement souligné nous indique que les exactions du préfet ne puisent pas leur source dans quelque intention délibérément maligne : tout au contraire elles s'imposent au représentant de l'ordre établi, à la fois comme les conséquences rigoureuses de son parti pris fondamental et comme des impératifs catégoriques. Ces observations nous font comprendre que ce second scénario n'est qu'une variante du premier, plus systématique et plus approfondie. Ici encore, le Mal semble se

produire de lui-même : il est partout, l'intention de nuire n'est nulle part. Subjectivement le but reste positif jusqu'au bout : l'Ordre établi s'est fait homme en la personne de ce Préfet qui découvre son essence affirmative et singulière dans sa passion de l'ordre, c'est-à-dire dans l'ordre lui-même exigeant d'être maintenu quelle que soit la circonstance ; objectivement une force inflexible produit le négatif à partir de cette positivité plénière : trahir ses amis, renier son frère, se faire « cocufier volontairement par Morny », ce sont des crimes. Mais qu'est-ce qu'un crime qui n'a pas été voulu comme tel ? Il n'y a pas eu, chez M. le Préfet, d'intention criminelle : il a opté, c'est tout ; ses reniements, il n'y a vu, en chaque circonstance particulière, que le moyen le plus économique d'éviter un désordre et si, peut-être, en certains cas, il a dû *prendre sur lui,* s'il a eu des regrets, peut-être – personne n'est parfait –, aucun remords n'a troublé la paix de sa conscience : l'Ordre qui s'incarnait en lui s'approuvait de se maintenir, fût-ce en sacrifiant quelques relations humaines et la raison en était qu'il n'est point fait pour les hommes mais que les hommes sont faits pour lui.

On croirait que Gustave a pressenti, à près de cent ans de distance, notre stupeur devant Eichmann ou vingt autres criminels de guerre nazis : on les avait pris, on avait réuni des preuves irréfutables, ils avaient organisé l'extermination systématique des Juifs ; on s'attendait, devant l'ignoble grandeur de ce génocide, à voir paraître sinon des princes du Mal, des gens qui fussent en tout cas à la hauteur de leur crime et que l'on puisse haïr : on découvrait des fonctionnaires tatillons, des bureaucrates qui n'avaient, à défaut de honte, pas même l'orgueil noir de ce qu'ils avaient fait, des médiocres, des soumis qui, sans trop avoir conscience de ce qu'on leur reprochait, revenaient toujours, quand ils voulaient s'en expliquer, à parler de discipline hiérarchique, d'obéissance aux supérieurs, et de la nécessité de sauver l'Allemagne en maintenant l'ordre établi. Le Mal était indéniable ; les responsables comparaissaient devant le tribunal et personne d'entre eux ne l'avait commis. Loin, toutefois, que cette inconscience parût une excuse, elle aggravait leur cas, provoquait en nous un mélange d'inquiétude et de

mépris. Mépris : on les eût préférés méchants. Malaise : ce n'étaient ni des anges exterminateurs ni des sous-hommes ; simplement des hommes médiocres, nos proches, des bureaucrates aliénés à l'ordre bureaucratique – ce que chacun de nous a été ou a pu être. C'était l'occasion de reprendre la phrase célèbre de Hugo : « Personne n'est méchant et que de mal on fait. » Mais à la condition de changer l'optimisme vaguement attendri, la pitié bénisseuse du poète-*vates* en un pessimisme profond et voisin de la misanthropie : le Mal est par essence intentionnel ; si les hommes le sécrètent sans cesse et sans intention, il faut qu'ils se maintiennent en état de distraction permanente ou d'étourdissement de façon que la sentence des choses sur les personnes – ce que j'appelle ailleurs le pratico-inerte – se fasse intérioriser par eux, donc *intentionnaliser* en l'absence de tout sujet ; il faut que le Mal leur advienne et, précisément, comme le sens pratique de l'ordre établi, c'est-à-dire du désordre maintenu par la violence : il faut que ce sens infini et profond, qui sans eux n'existerait pas mais qui, en chacun d'eux, demeure impensable, irréalisable du simple fait de la finitude humaine, devienne la règle de leurs actions ou, si l'on veut, des relations humaines tandis que le *divertissement* systématique produit en eux une fausse conscience – soutenue par la mauvaise foi, d'autant plus facilement que le Mal comme sens d'une société est un « irréalisable » – qui présente l'aliénation au désordre comme une fascination par l'ordre et l'intention maligne de traiter les hommes en choses comme le devoir impérieux de conserver – au prix même de sacrifices humains – les structures présentes de la communauté. Flaubert ne dit pas autre chose : que de Mal nous faisons et nous ne sommes même pas méchants. Ce préfet, désintéressé, brave homme, le Mal qu'il fait n'est pas à lui : c'est une énorme nuisance sans sujet, intentionnelle pourtant, dont il ne *mérite pas* d'être appelé l'auteur. À moins que cela même ne soit – comme dans le premier scénario – une pure apparence. Imaginons que le frère renié se tire d'affaire, qu'une haute personnalité intervienne pour tirer de prison la maîtresse abandonnée, etc., etc. Le Mal, praxis sans sujet, deviendrait aussitôt sans objet. Ce n'est point ce que

nous pensons, c'est vraisemblablement ce que pensait alors Gustave. Le Mal, c'est la Beauté, c'est l'impossible totalisation du *cosmos* : l'Empire n'a été qu'un beau rêve de Mal et de Haine dont se sont bercés dix-huit ans les cloportes de la démocratie bourgeoise.

« Sous Napoléon III » devait raconter la démoralisation de l'homme par la femme. L'histoire du viol, au début de *Monsieur le Préfet,* devait apparaître, au moins dans les premiers chapitres, comme la démoralisation de la femme par l'homme. Il est vraisemblable que ces deux *scénarios,* trop unilatéraux, coexistèrent quelque temps dans la pensée de Flaubert et qu'il en conçut l'idée d'un roman plus exhaustif, *Un ménage parisien sous Napoléon III*, qui, réunissant les deux sujets, traiterait de la démoralisation réciproque, dans un couple, du mari par sa femme et de la femme par son mari. Il y avait rêvé déjà mais de façon moins systématique lorsqu'il projetait d'écrire *L'Éducation sentimentale.* « Mme Dumesnil exècre son mari bien qu'elle l'entoure en public de cajoleries – ignoble caractère de D., il la bat. Mais elle couche dans des *flots* de dentelle, – tout est là. L'amour de la toilette et de l'élégance matérielle poussé jusqu'à l'*héroïsme*[21]. » Il y a déjà l'idée de relations sordides – la Vérité du ménage – dissimulées en public par une comédie de tendresse. Voici ce que devient le scénario après 1875 : « D'abord ils s'aiment. Madame surprend Monsieur en faute puis Monsieur surprend Madame. Jalousie. Tout s'atténue – fin de leur amour. 2º Ils se tolèrent. Le mari exploite sa femme. Ça devient une maison de commerce. 3º Mais comme il leur reste un peu de bon, c'est-à-dire un peu d'individualité, de spontanéité dans la passion et qu'ils ne sont pas tout à fait coquins, leur fortune rate et ils sont punis par leurs vices[22]. » Nul doute : c'est à ce récit que Flaubert fait allusion quand il confie à Zola son intention d'écrire « l'histoire d'une passion réglementée, le vice embourgeoisé et se satisfaisant sous des apparences très honnêtes ». Ce ménage se doit de conserver une réputation intacte : en public, Madame force un peu sur la pudeur, Monsieur sur sa jalousie ; des marques de tendresse furtivement échangées persuadent les amis et les proches

que ce couple a le bonheur d'être uni par l'amour. C'est une garantie pour leur clientèle : elle est faite sans doute de « personnalités en vue » qui apprécient fort l'avantage de se faire annoncer au mari puis d'aller baiser sa femme et de ressortir sans qu'on puisse les soupçonner ; ces gens ne rechignent pas sur les prix. On imagine la décence des deux conjoints, leur réserve très légèrement teintée d'austérité, la sobriété de leur mise : les bonnes mœurs sont préservées. En quoi, dira-t-on, ce ménage trop accueillant est-il typiquement « Second Empire » ? N'y a-t-il pas eu, à toutes les époques, des épouses-putains et des maris complaisants ? Il faut le reconnaître : prise en elle-même, l'historiette n'est pas très significative ; Flaubert ne peut l'ignorer puisque, depuis fort longtemps, il rêvait d'écrire de courtes variations sur le thème du « trio » classique et que, par conséquent, il ne liait pas, à l'origine, la démoralisation réciproque du couple à un régime mais bien plutôt aux constantes dont l'ensemble constitue, selon lui, la nature humaine. Tout change si l'on replace le *Ménage parisien* dans cette opération plus vaste que Gustave a entreprise dès 71 et qui tente de donner une forme romanesque au thème de la « fausseté sous Napoléon III ». Dans les premiers *scénarios,* c'est l'Idéal qui est faux et la femme, pur mirage, dissimule une femelle en rut ou bassement intéressée. Dans ceux qui se rapportent à *Monsieur le Préfet* c'est le Pouvoir qui est faussement charismatique et qui entretient cette belle et terrible illusion, le Mal : la France est déjà secrètement démoralisée, c'est le pays des médiocres satisfaits, des braves gens dont l'honnêteté haïssable a son origine dans la peur, dans le conformisme, dans le goût qu'ils ont pour *ce qui est,* c'est-à-dire l'ordre établi, et dans cette lacune permanente qui en résulte, le manque d'imagination, c'est-à-dire de goût pour ce qui n'est pas. Dans le troisième groupe de projets – ceux qui concernent le couple – ce sont les bonnes moeurs, au contraire, qu'on maintient pour garder les *apparences* et c'est le vice qui nous est présenté comme la réalité. Si Gustave insiste pour situer son roman au Second Empire – en d'autres termes, pour donner à cette anecdote une dimension historique –, c'est que l'aventure de ce couple lui semble exprimer

celle d'une société entière : la démoralisation conjugale lui paraît le produit d'une démoralisation beaucoup plus générale, dont l'origine serait le coup du 2-Décembre et l'échec singulier du ménage symbolise l'effondrement de l'Empire puisqu'ils ont l'un et l'autre les mêmes causes. Le régime impérial, cette fois, n'a d'autre réalité que le *vice,* qui prend ici la forme de la débauche sexuelle et des intérêts les plus bas – mais qui pourrait aussi bien, on s'en doute, en d'autres circonstances, prendre celle du mensonge à soi, de l'arrivisme, de la servilité, du reniement et de la trahison. Le mirage, c'est l'honnêteté : tous des truands qui jouent les braves gens. Le préfet, lui aussi, vendait sa femme : il la poussait dans les bras de Morny. Mais il n'y mettait pas d'intention maligne : c'est par amour de l'ordre qu'il devenait complaisant. L'intention du jeune ménage, par contre, est aussi criminelle que possible : les deux époux mettent à profit l'infâme désir, chez des quinquagénaires lubriques, de faire l'amour avec de belles filles vénales sans perdre leur réputation ; ils le mettent à profit sciemment : « le mari exploite sa femme, ça devient une maison de commerce ». Le crime est de jouer sur les vices des autres : dans la société qu'ils représentent et qui les a produits, chacun traite avec respect son prochain, lui fait confiance *a priori* : point de Caïn dans les classes privilégiées, des Abel par milliers ; tous vertueux, tous bénis : pour plus de sûreté, le vice est passé sous silence ; l'austérité, la chasteté, le courage et l'altruisme sont les seules possibilités de l'homme ; comment pourrait-on parler de cette impossibilité radicale, le Mal : ce qui n'est pas, on ne trouve pas de mots pour le nommer. Le langage est expurgé de tous les mots négatifs – ils sont par essence suspects –, les conversations, toujours bénignes, sont empreintes d'une gracieuse positivité : on y rapporte des conduites édifiantes, on y donne à tous, même aux absents, des certificats de bonne conduite. Mais les appréciations éthiques, quelque précaution que l'on prenne, ont je ne sais quoi de tranchant, une violence secrète qui risque de provoquer la contestation ; et puis, si tout le monde est bon, il ne faut pas louer trop souvent les bonnes actions des autres : cela donnerait à penser que la vertu n'est pas naturelle. Aussi ne la nomme-t-on

guère : il suffit de la manifester sans cesse par des gestes aimables, par la douceur des propos et par leur distinction ; la conversation portera de préférence sur des faits matériels, indiscutables et si possible insignifiants, comme la longueur d'un pont ou la hauteur d'une montagne. Cette comédie est jouée sans relâche et partout par des acteurs qui, dans leur plus secret conseil, malgré leur profond mutisme intérieur, ne perdent pas un instant conscience d'être des truands en train de truander d'autres truands ou de se faire truander par eux. Tel serait le Second Empire : une caverne de brigands qui joueraient les anges. Il est clair que Flaubert s'attaque ici à ce moralisme officiel, à cet optimisme bénisseur qui représentaient – contre la misanthropie bourgeoise – l'idéologie du gouvernement impérial : au nom d'une esthétique conventionnelle et d'une éthique conformiste, on avait voulu condamner l'auteur de *Madame Bovary* et les critiques inspirés, chiens de garde du régime, éreintaient systématiquement ses livres. Quand il évoquait, dans la fureur, ce mensonge abêtissant, Gustave n'était pas loin de penser que la Cour, le gouvernement, la famille impériale, à commencer par Louis-Napoléon, n'étaient qu'un gang au pouvoir et que ces apaches conscients de leurs apacheries jetaient la poudre aux yeux du peuple et le persuadaient de leurs vertus en censurant les œuvres d'Art au nom d'un ordre moral qu'ils violaient à chaque instant de leur vie privée. « On demandait à l'Art d'être moral, au vice d'être décent et à la Science de se ranger à la portée du peuple », écrivait-il à George Sand dès avril 71. Et dans une autre lettre, il rappelle avec fureur : « Dire la vérité, c'était être immoral. Persigny m'a reproché tout l'hiver dernier de “manquer d'idéal”. » On notera cette curieuse énumération qui met le vice en sandwich entre l'Art et la Science. Il ne faut pas nous en étonner : Flaubert aime le vice et son insatisfaction, la méchanceté du grand Désir frustré et l'imagination pratique du vicieux ; il l'aime dans la mesure où il est la négation de l'homme, la destruction de l'humain. Du coup, nous découvrons le véritable sens du *Ménage parisien* : un instant nous avions cru que les bonnes mœurs n'étaient que l'apparence, que le vice était la réalité de cette

société : et il est vrai que, sous l'Empire, derrière une morale de façade, on se dissipait. Mais le rapprochement du vice et de l'Art nous éclaire : ce n'est pas le vice qui l'écœure, c'est la *décence dans le vice,* c'est-à-dire une contradiction *in adjecto.* Ceux qui, par servilité, par arrivisme, acceptent l'exigence impériale et tentent de produire des œuvres morales, ce n'est pas seulement la morale qu'ils constituent en *apparence,* c'est l'Art : il ne s'agit pas, en effet, de dissimuler par prudence un vrai chef-d'œuvre sous un vernis édifiant, ce qui n'est pas possible du tout, mais de donner à une apparence de morale une apparence de beauté. D'où la « fausse littérature » qu'il dénonce à Maxime : ce n'est point une absence de littérature puisque des livres sont écrits, lus, critiqués, vendus, qui se donnent pour des œuvres littéraires ; c'est une littérature *fausse,* c'est-à-dire que les objets existent mais qu'ils contiennent et supportent par leur matérialité un mirage : l'auteur a objectivé en eux sa comédie ; il *fait semblant* d'être artiste, de choisir les mots, de construire le livre en fonction de normes esthétiques : du coup le produit, à un certain niveau, se présentera comme un faux semblant, résultat de cette recherche, c'est-à-dire qu'il reflétera, dans son inerte être-là, les gestes du pseudo-artiste. Et, pareillement, la Science qui se prétend accessible à tous est une *fausse science* (basée sur l'odieux principe démocratique qui tient le bon sens pour la chose du monde la mieux partagée) ; le livre ou le discours qui en résultent, on y trouve, correctement imités, les caractères extérieurs d'un ouvrage de science vraie : austérité, précision dans la définition des concepts, rigueur dans la déduction ou dans le compte rendu d'une expérience : tout *sauf le savoir lui-même* qui ne se communique pas à n'importe qui et, approximativement figuré par des métaphores, des comparaisons tirées de la vie quotidienne, se tourne franchement en erreur. Ainsi du vice : il est par lui-même scandaleux, indécent par nature ; il détruit les conventions éthiques qui rendent une société possible, il court vers la mort, rongeant jusqu'à l'os le vicieux et sa victime. Or ce qui permet au jeune ménage de tenter le coup, c'est justement l'intention délibérée chez tous de *soumettre* le vice à la décence ; c'est-à-dire, tout

simplement, que les personnes en quête de cet accommodement ne sont plus ni vicieuses ni décentes. Le seul désir de *garder les apparences* impose au vice des limites qui le *faussent* (qui le détruisent en tant que vice) puisque sa grandeur et sa vérité exigent qu'il soit *effréné* : c'est donc au cœur même de l'intention fondamentale qu'il y a une médiocrité foncière, une résignation à faire du vice à la petite semaine, au rabais, bref, de se donner l'illusion du vice par quelques prudentes orgies sans renoncer pour autant à entretenir chez les autres l'illusion de cette vertu à laquelle on ne peut plus croire. Ainsi vice et vertu s'anéantissent l'un par l'autre : ni celui-là ni celle-ci ne peut être la vérité de l'homme impérial, qui réside plutôt dans une malsaine modération de deux grandes exigences contradictoires. Il ne s'agit pas, en effet, d'un déchirement de la conscience entre deux postulations infinies dont l'une monte à Dieu par la sainteté et dont l'autre, par le désir de détruire, de se détruire et d'a-néantir l'être, descend jusqu'au Diable. Oh ! non : l'homme impérial trouve avec le Ciel des accommodements pour avoir rabaissé ses prétentions dans les deux sens et simultanément ; en vérité, c'est une petite nature qui *se satisfait de ce qui est* et n'a d'autre désir que de jouir des biens réels de la terre, c'est-à-dire de saccager une beauté vénale, hebdomadairement, sans que cela risque de se savoir, en conservant la parcelle de pouvoir qui lui vient, dans cette société qui affiche la pruderie, de son bon renom. De sorte que le thème du *Ménage parisien,* qui semblait d'abord contredire celui de *Monsieur le Préfet,* en vérité l'approfondit. M. le Préfet, malgré son crime, est un brave homme parce qu'il n'a jamais assez *voulu* ce qu'il a fait : c'est à l'emportement qu'il a cédé. Mais, au fond de lui-même, il n'était pas capable de postuler le Mal et de le revendiquer. Ainsi de nos jeunes mariés et surtout de leurs clients : ces produits de l'Empire sont en réalité fabriqués par le suffrage universel qui avantage nécessairement l'*homme sans caractère,* celui qui ressemble le plus à tous les autres, dont le visage et le maintien paraissent à chacun le portrait robot de n'importe qui, *son* portrait ; l'opinion choisira celui qui dépend le plus d'elle, celui qui, appelé *par nature* à craindre le *qu'en-dira-t-*

on, se trouvera, élu, contraint de respecter doublement le jugement du public : ces officiels ont un sexe, pourtant, qui les tourmente parfois, discrètement ; ils vont jouir en cachette de cette réalité bien en chair, une femelle callipyge – on les aimait alors ainsi – à la condition que leur sécurité soit garantie. Ces malheureux damnés exigent fort peu d'eux-mêmes, encore moins de Satan qui les sert : ce n'est point seulement qu'ils veulent la conservation de *ce qui est* – alors que le Mal pur doit être subversif –, c'est qu'ils acceptent de perdre leur honneur et leur propre estime pour peu de chose : un cul dans la pénombre – et qu'ils rendent ainsi le Bien dérisoire (c'est une ample comédie aux cent actes divers) sans concourir pour autant à cette entreprise terrible : l'avènement du Mal sur la terre. Un faux vice – le vrai, pour Flaubert, est avant tout sadique : Gilles de Rais sodomise les jeunes garçons puis les coupe en morceaux, vivants – couvert par une fausse vertu – la vraie, c'est un mysticisme quiétiste et l'aliénation à un Idéal inhumain –, voilà le mensonge de l'Empire ; mais ce mensonge – dont le but profond est la jouissance de *ce qui est* –, bien qu'il ne se puisse faire sans le concours de l'imagination, implique une étroite limitation de celle-ci et sa soumission au réel. En ce sens, l'hypocrisie minime et contenue de la société impériale naît, dans ce régime hybride, du suffrage universel bien plus que du faux pouvoir charismatique ; elle produit des mensonges que l'on pourrait appeler réalistes – puisqu'ils sont de simples moyens pour jouir de ces réalités opposées, la chair, qui se donne en secret, l'autorité, qui s'appuie sur le renom – et prépare l'avènement de la démocratie totale, c'est-à-dire le triomphe du réalisme. L'Empire est un faux Empire ; pour de vrai, c'est une pré-démocratie. *Sous Napoléon III*, seuls les coquins, les pieds-plats sans personnalité réussissent. À noter en effet que notre jeune couple échoue : c'est qu'il a, malgré tout, trop de caractère. « Comme il leur reste un peu de bon, c'est-à-dire un peu d'individualité, de spontanéité dans la passion et qu'ils ne sont pas tout à fait coquins, leur fortune rate. » Le coquin est une machine à calculer : il détermine exactement ses intérêts en fonction de l'abjection – posée *a priori* – des autres. Le

résultat, c'est qu'il est entièrement dépourvu d'originalité : *ce* n'est point seulement que, pour duper les autres, il doive être leur pareil en tout ; c'est aussi, c'est surtout qu'il suffirait en lui d'un trait singulier, d'une inclination ou d'une préférence personnelle pour le perdre : ce n'est pas assez qu'il se refuse tout mouvement spontané, il faut qu'il ait été dès sa naissance – en tout cas de bonne heure – privé de toute spontanéité : l'escroquerie, c'est la raison pure ; l'escroc doit traiter sa dupe et se traiter lui-même comme des moyens d'amasser une fortune ; il doit régler sa conduite en fonction de principes universels. Voilà du moins ce que pense Gustave des « coquins » qui ne sont, après tout, pas si loin des savants tels qu'il les conçoit. Reste que la spontanéité et l'individualité dans la passion demeurent aux yeux de l'Artiste des qualités mineures : ne s'est-il pas interdit l'improvisation, n'a-t-il pas condamné les passions quand elles sont réelles sauf dans la mesure où la Providence les transforme en un chemin de croix, qui conduit le martyr au Golgotha, d'où, juché sur sa douleur, il survole le monde ? Il s'agit donc, chez ce jeune couple, de la seule qualité que puissent conserver ceux qui ont choisi l'Être et qui s'en satisfont : une spontanéité caractérielle dans les options. Non, certes, l'*autonomie* mais ce qu'on appelle aujourd'hui l'intéroconditionnement. Dans une société manipulée de l'extérieur, tout intéro-conditionnement est un obstacle à l'intégration parfaite.

Tels sont, en gros, les trois thèmes principaux des scénarios sur le Second Empire. Le Bien nauséabond, mirage catholique qu'entretiennent les femelles ; le Mal fantôme, lié sans doute à l'Autorité mais que personne ne commet et qui d'ailleurs n'a pas d'existence réelle ; les fantômes conjugués du Vice et de la Vertu s'anéantissant dans un même naufrage, comme Fantomas et Juve, frères ennemis qui se noient enlacés, pour ne laisser place qu'à l'Être et à quelques dissipations modérées, entendons : la mort de l'imagination. D'une certaine façon, dans les trois thèmes, ce qui triomphe, avec la *réalité,* c'est la médiocrité de l'espèce ; ce petit monde pratique et minable ne sait pas même rêver : la grande dame ne démoralise pas son jeune amant pour le plaisir de nuire – ce qui

conserverait quelque grandeur – mais pour l'attirer dans son parti ; et le préfet n'a jamais rêvé de faire systématiquement d'une honnête fille une putain : il s'est laissé tenter par un corps très réel et dont son imagination, qui volait à ras de terre, n'a pas été plus loin que de deviner les formes sous la robe. C'est fort bien. Mais ce que Gustave veut *montrer,* est-ce bien ce qu'il a *ressenti* ? À présent, il reproche à l'Empire d'avoir été le règne des médiocres, une démocratie déguisée, le triomphe de l'*Être* et de la positivité. Est-ce vraiment *de cela* qu'il se plaint en 70 ? Il se hâte de prendre ses distances : il condamne très vite la satisfaction de ce qui est, le conformisme, la servilité ; sans aucun doute, il en a le droit, cet original de province, cet insatisfait, ce paysan du Danube (encore que les Goncourt aient indiqué plusieurs fois, non sans agacement, que ce faux ours savait, quand il le fallait, montrer des empressements un peu vils de courtisan) qui fréquente chez Mathilde sans rien vouloir tirer d'elle, en tout désintéressement. Mais, justement, s'il se borne à dénoncer les vices du régime *dont il n'est pas complice,* il ne nous fera jamais comprendre ce qui l'attirait à Compiègne, aux Tuileries, ce qui a, somme toute, *suscité sa complicité.* S'il allait, ce solitaire, s'incliner *sans arrivisme* devant les souverains, j'ai montré que c'était pour la part de rêve qui entrait dans leur souveraineté, pour se reposer de sa tension de songeur anachorète en se faisant entourer par ce mirage noir, la Cour, et pour en intérioriser le non-être consolidé en s'intégrant à la comédie. De cela, pas un mot *dans les scénarios.* Ce qu'on retrouve en ceux-ci, c'est un vieux mépris de l'homme – qu'il ne conçoit ici que sous les traits du bourgeois. Pour tout dire, il rend l'Empire responsable d'une médiocrité qu'il avait dénoncée bien avant que le régime fût vraiment établi : ce préfet qui *ne peut faire le Mal* parce que la fille qu'il viole ne peut même pas mourir de honte, parce que son ivrogne de père se moque bien de l'honneur familial, n'est-ce point le frère cadet de l'amant que Flaubert imaginait pour Graziella, dans cette lettre furieuse où il dénonçait l'idéalisme de Lamartine ? Un fils de famille oisif et veule, couchant avec une fille de pêcheurs puis l'abandonnant, aussi sec – et Graziella n'en meurt

point, elle se console et se marie, ce qui est pis : son séducteur n'a pas *pu* faire le Mal par cette simple raison qu'on ne meurt pas d'amour. Mais où donc est-elle passée, la fascination qu'exerçait sur lui le régime du pouvoir absolu, le seul qu'il eût accepté de tous les régimes qu'il avait connus, précisément parce que c'était *en même temps* un mensonge ? *Tout était faux,* dit-il, dans ses lettres de 70-71. Et c'est ce qu'il prétend montrer dans les *scénarios.* Ce qu'il ne dit pas, c'est qu'il le savait et que la *fausseté* lui plaisait en tant que telle ; il est vrai que *sur un point* il était dupe et de bonne foi : il pensait, comme tout le monde, à l'époque, que l'armée française, la première du monde, faisait un rempart d'acier à la tendre société impériale. Son ressentiment profond contre l'Empire, contre l'Empereur vient de sa déception : « fausse armée », dit-il ; oui et il la croyait vraie. Mais il n'a pas d'autre grief contre le régime aboli : l'Art officiel y était abject, bien sûr ; mais les honneurs allaient aussi aux vrais Artistes ; l'Empire, centre de déréalisation, aurait dû reposer sur un *vrai socle* comme l'œuvre d'art, déréalisation éternellement objectivée, doit sa pérennité à la matière – bronze, toile, feuillet – qu'elle informe. Si l'armée eût été ce *vrai socle,* l'Empire eût été une œuvre d'art se vivant elle-même à travers les consciences de ses sujets. Tout cela, il n'en souffle mot dans les *plans* qu'il écrit entre 71 et 77. Il s'agit bien, pourtant, de montrer la « fausseté » du monde impérial : mais on dirait que les dénonciations qu'on trouve dans ses lettres de 70, quand il veut leur donner une forme romanesque, perdent leur sens et que cet halluciné de l'Empire n'arrive plus à comprendre ce qu'il a aimé dans cette hallucination et ce qu'il lui reproche, quand elle s'évanouit. Le comble du *muflisme* (c'est le mot qu'il emploie pour caractériser la République), il l'atteint quand, imitant l'Empereur déchu et mort, il déclare à Zola : « Napoléon III était bête. » Le mot est lourd de sens dans la bouche de Gustave et nous savons la répulsion et la vertigineuse attirance qu'il éprouve pour cette incroyable densité, pour cette puissance paisible et noire, la bêtise des autres. Appliqué à une politique, il ne signifie plus grand-chose. Et, puisqu'il s'agit, en fait, de caractériser un homme, l'hôte de

Compiègne, Flaubert s'avilit – ce que sentent fort bien Edmond et Zola lui-même – en retirant trop aisément son épingle du jeu, réduisant son Seigneur à la minéralité d'un idiot de village, sans dire ce qui – quelle dématérialisation secrète, quelle vertigineuse déperdition de pesanteur – l'hypnotisait, lui, Gustave, changeait le Souverain trop réel en prince des nuées. Impossible d'écrire *Sous Napoléon III* sans conserver cette ambivalence des lettres de 70, où il chargeait Isidore de reproches, condamnait le « long mensonge » que fut la dictature impériale pour s'écrier, dans la même lettre ou dans celle du lendemain : c'est la fin du monde latin, l'élégance et la gentillesse vont disparaître, tout ce que nous aimions est perdu. Impossible de dénoncer dans les *scénarios* l'Empire comme fausse autocratie, dissimulant le règne du suffrage universel, et d'être terrorisé, comme il est, quand le 4-Septembre établit *pour de bon* (croit-il) la démocratie. En somme, impossible de juger l'Empire ou de l'absoudre sans se juger ou sans s'absoudre du même coup. Le romancier, ici, ne peut feindre de rester *dehors,* survolant, contemplant, créant des personnages où il ne s'incarne pas : il est juge et partie, il est *dedans,* alourdi par le poids des choses faites et dites ; ses personnages se doivent d'être tous – et tout ensemble – lui-même et l'autre ; en chacun doivent se trouver le bon et le mauvais usage à faire de l'Empire ; en chacun on doit trouver, certes, les bourgeois cachés que sont M. le Préfet, le petit ménage qui donne la décence au vice, même le démocrate et la grande dame ; mais, en chacun d'eux, il faut aussi montrer cet arrachement à la bourgeoisie qui, pour fictif qu'il fût, avait assez de consistance pour que Gustave ait vécu chacun de ses séjours chez les princes ou chez l'Empereur comme un nouveau baptême, comme cette mort suivie de résurrection que doit être à ses yeux l'anoblissement.

On pourrait dire que Gustave, à mesure qu'il s'éloigne de ces années heureuses (pour lui), perd le sens initial de son projet. La confidence à Maxime, en effet, doit dater au plus tard du début de 71 puisque Flaubert, encore soucieux de *L'Éducation sentimentale,* parue en 69, ne fait d'abord que regretter de ne pas lui avoir donné pour conclusion la *capitulation de Sedan.* Il semble

qu'il soit passé de ce regret à l'idée d'un roman tout entier consacré à la société impériale puisqu'il déclare, dans la même conversation : « ... Je ne me console pas d'avoir manqué la scène (l'Empereur maudit par les prisonniers) mais je la placerai quelque part dans un roman que je ferai sur l'Empire [...] Ah ! il y a de fameux livres à faire sur cette époque et peut-être, après tout, le coup d'État et ce qui s'en est suivi n'aura d'autre résultat dans l'harmonie universelle que de fournir des scénarios intéressants à quelques bons manieurs de plume. » Nous sommes donc en présence du projet dans sa forme primitive puisqu'il se dégage à peine d'un regret et que le roman annoncé semble né du désir de compenser un manque à gagner : je n'ai pas pu placer ma scène. Je ferai tout un livre où je la mettrai. À noter que le roman projeté doit porter directement sur la Cour et le Pouvoir : Gustave ne pense pas du tout à remplacer Napoléon III par ce minable fondé de pouvoir, M. le Préfet ; il le mettra lui-même en scène. La sincérité de Flaubert est manifeste : la capitulation de Sedan lui donne, par contraste, l'occasion d'évoquer ses propres souvenirs : ces maréchaux serviles qu'il a vus à Compiègne, ce sont ceux qui ont perdu la guerre de 70 et dont les soldats insultent l'empereur déchu. Voilà ce qu'il faut raconter : dans cette évocation encore abstraite, un élément concret, le souvenir d'un son ; le *cliquetis* des décorations, Flaubert l'a encore dans l'oreille. Et s'il se le rappelle si clairement, c'est qu'il était là, près de ces courtisans, courtisan lui-même, attendant son tour, peut-être, pour se pencher sur la petite main du prince. En d'autres termes, lorsqu'il rapporte ces faits et ses intentions à Maxime, il sait *fort bien* que le romancier de l'Empire ne peut être cet impassible témoin qui a survolé l'empire carthaginois et, avec le même détachement, l'histoire de France contemporaine de 45 à 52. Juge, pas davantage. À moins qu'il ne soit, comme dit Camus, *juge-pénitent.* Mais cette fonction – fort commune dans les lettres d'aujourd'hui – n'existait guère au temps de l'Art-Absolu ; et, nous le savons, les dispositions intimes de Gustave ne sont guère propices à ce genre d'acrobaties. Jamais coupable, pour avoir été culpabilisé jusqu'aux moelles par la malédiction

paternelle, il ne sait que porter sentence. En ce texte, toutefois, nous sentons à la fois qu'il est effleuré par un malaise (que diable allais-je faire en cette galère ?) et qu'il a trouvé d'un seul coup le moyen *génial* de se justifier. L'Empire – du 2 décembre 51 au 4 septembre 70 – était *faux* : la servilité des prétoriens, à Compiègne, était fausse. À faux empereur, faux prétoriens. C'est pour cela que Flaubert, dans cet entretien, rapproche ces maréchaux courbés jusqu'à terre des prisonniers brandissant le poing. Mais la « fausseté » dénonce elle-même son non-être par sa radicale inefficacité. Le faux Empire est néant dans la mesure où il n'a rien fait sinon du bruit ; il n'a l'apparence d'être que dans la mesure où son inefficacité même est indirectement efficace, c'est-à-dire permet à des forces réelles mais dissimulées sous son mirage, d'agir dans un sens tout à fait différent de celui dans lequel ce gouvernement d'opérette *prétend* orienter sa politique : les Tuileries, Compiègne sont des leurres ; à l'abri, la bourgeoisie réunit lentement les conditions d'une prise de pouvoir ; le moment venu, cette autre force, la Prusse – qui poursuit patiemment cet autre but : assurer le développement de son économie en établissant par les armes son hégémonie sur le continent – lui donnera un coup de main ou de doigt, plutôt, la pichenette qui suffira pour renverser ces marionnettes et casser leur théâtre de bois vermoulu. Voilà la tragédie de l'ombre : la complicité objective du militarisme allemand et des démocrates français qui recevront la République des mains du roi de Prusse.

À prendre les choses ainsi, l'Empire et sa Cour, parfaitement séparés du réel, sont de purs imaginaires et si l'Artiste accepte de s'intégrer à la *geste* impériale, c'est pour la récupérer par une œuvre qui la rendra à l'absolue pureté de l'imagination. Cette hallucination collective ne peut être la vraie Histoire, dont nous venons de voir qu'elle se forge ailleurs ; elle n'est pas non plus une œuvre d'art puisque personne n'en est l'auteur – nous savons que, pour Flaubert, l'Art commence avec le rite de passage qui crée ce nouveau-né, l'Artiste, donc, nécessairement, *une* Personne. La grandeur de cette image, pourtant, lui vient de ce qu'elle est *purement irréelle* bien qu'elle possède, aux yeux de chaque rêveur,

une consistance indéfectible qui lui vient de ce qu'elle est *aussi* le rêve des autres. Tout finira mal *à cause* de cette consistance elle-même[23] : sans qu'il y ait jamais eu rien de vrai, quelque chose va s'effondrer dans le sang ; après l'effondrement, ces années folles dévoileront, au passé, leur irréalité superbe et tragique ; cela signifie que ce rêve postulera d'être sauvé jusque dans son naufrage par un rêveur spécialisé, par un Artiste, qui en fera le sujet d'une œuvre ; cette déréalisation systématique de la société française par elle-même et par l'intermédiaire d'un démoralisateur inconscient, *médium* beaucoup plus que dictateur, c'est, *à l'état brut,* l'équivalent du but que s'assigne l'Art, à ceci près que le médium, en ce dernier cas, ne peut exister sans une conscience réflexive, et poussée jusqu'au radicalisme, de *ce qu'il fait,* et, par là même, de ce qu'il *est* : l'ouvrier d'art, passion inutile, uniquement soucieux d'inscrire dans l'Être un peu de non-être démoralisateur. Autrement dit, au moment qu'il s'entretient avec Maxime, Gustave est tout à fait conscient de ce qu'il veut faire : il prétend qu'il abordera le monde impérial de face et *directement.* Plus tard il ne se comprendra plus si bien et se résignera à montrer le fait de la dictature *de biais* par ses incidences sur des fonctionnaires moyens de l'Intérieur, sur des familles bourgeoises, sur des opposants monarchistes et républicains. Mais, au début, il se proposait de peindre les hauts dignitaires du régime, il osait donner à voir l'Empereur, ce personnage « historique », et donner à entendre son discours intérieur : il avait compris que le sujet d'un roman soi-disant historique et visant à restituer le rêve de la société française « sous Napoléon III » ne pouvait être que l'Art-Absolu se prenant lui-même pour objet. D'une certaine *manière Madame Bovary, Salammbô, Saint Antoine et* – bien que dans une moindre mesure – *L'Éducation* ne disent pas autre chose : Emma, par exemple, à l'instant qu'elle échappe à la banalité par le rêve, voit son rêve ressaisi par la banalité ; l'Art fixe pour toujours ce tourniquet en l'inscrivant dans l'objectif comme un au-delà de l'imagination ou, si l'on veut, comme l'équivalence absolue de la nécessité et de l'impossibilité de l'imaginaire. Nous avons vu aussi comment, faute de monuments ou de

vestiges, le réel *passé* et l'irréel *pur* – visée à vide d'une absence comblée par la matérialité des mots – se confondent dans *Salammbô.* Dans cette Carthage reconstituée, il ne craignait pas non plus de faire agir et penser des personnages dont l'Histoire avait conservé les noms : c'est que le temps les avait si profondément engloutis qu'il n'était d'autre moyen pour les évoquer que de les imaginer entièrement. Conception *esthétique* de l'Art-Absolu comme abolition, que venait consolider par en dessous la croyance inverse et *magique* que les techniciens de l'imagination – considérée comme discipline exacte – atteignent d'une manière ou d'une autre le réel à travers la fiction.

Mais, dans *Salammbô,* l'auteur prétend restituer une société *réelle* telle qu'elle était au temps de sa réalité. Le vrai sujet reste ésotérique ; s'il tente l'Artiste, c'est au niveau de la conception et de la structuration, c'est-à-dire réflexivement, comme problématique de l'Art et de ses techniques : certes, la société carthaginoise a, comme toutes les sociétés, ses structures d'imaginarité ; mais ce n'est pas seulement celles-ci que Flaubert veut ressusciter : c'est aussi le vécu quotidien avec le *goût de réel* qu'il avait pour ceux qui le vivaient, c'est la matérialité du travail et de la guerre ; l'auteur est attiré par cette difficulté – propre à ce sujet singulier, Carthage, mais d'ordre *littéraire* – que j'appellerai l'obligation d'imaginer sans *analogon* ou, si l'on préfère, la nécessité, pour l'extralucide, de prophétiser rétrospectivement sans marc de café. *Salammbô,* c'est l'image au delà de l'image, celle qui ne retient plus en elle la moindre matérialité et qu'on ne peut imaginer mais seulement imaginer qu'on imagine. Inversement, Emma Bovary est chargée par Flaubert de *réaliser* à sa place le thème autobiographique de *Novembre* : je suis trop petit pour moi. Ses élans et ses déceptions soulignent la finitude humaine, le drame de la facticité, le triomphe du réel à propos d'une créature particulière dont l'Idéal n'est qu'un effort perpétuel et vain pour s'arracher à sa puissante matérialité charnelle. Chez cette femme rêveuse et lucide, le rêve ne *prend* jamais longtemps. Ni dans l'un ni dans l'autre de ces romans les personnages et moins encore la société qui les

produit ne sont conçus comme des fantasmes : fictifs, certes, mais avec cette contradiction – fréquente, d'ailleurs, dans les œuvres romanesques – que la fiction tente de les susciter – au moins à un certain niveau de l'écriture – dans leur réalité.

Dans *Sous Napoléon III*, au contraire, Flaubert eût tenté de rendre d'abord l'onirisme confus mais dense d'une société en hypnose : le sujet, c'était l'imaginaire social, à une époque pathologique où il a mangé le réel. Ou plutôt, noyé d'ombre, biffé, masqué, le réel existe encore : quand les faux maréchaux se jettent à plat ventre devant un faux prince, dans un faux emportement de vassalité, le cliquetis de leurs fausses médailles reste vrai. Mais l'art du « bon manieur de plume » sera de le suggérer allusivement ou de le montrer sans commentaire, à l'intérieur du rêve, pris dans la trame de celui-ci, presque indiscernable menace, dénonciation muette et quasiment inaperçue de la *fausseté* interne des gestes, des propos, des pensées de chacun. La réalité, en ce roman, dans ses apparitions rapides et discrètes aurait eu la même fonction que les *signes* semés à profusion dans *Madame Bovary* : elle aurait prophétisé le désastre final. Mais, dans *Madame Bovary,* malgré leur profondeur poétique, on peut reprocher aux signes je ne sais quelle gratuité ; il n'est pas nécessaire, après tout, que l'aveugle reparaisse en tel moment, en tel lieu : c'est qu'ils représentent l'*imagination,* c'est-à-dire un resserrement esthétique des liaisons internes du *Cosmos* qui permette les oracles. La supériorité du « cliquetis » de médailles, c'est qu'il eût au contraire prédit la nécessaire défaite du rêve *du point de vue de la réalité.* Inversion capitale : on découvre ce monstre incroyable, un mirage qui résiste, un mensonge plus consistant que la vérité, une comédie qui tire son obtuse inertie de son ubiquité ; bref, une société qui a presque tenu la gageure de *réaliser l'irréel en lui gardant son irréalité ;* et le but du récit sera, sans jamais quitter ce rêve, de faire pressentir à mille détails son éclatement futur, d'abord lointain puis de plus en plus proche, jamais présent à la claire conscience des dormeurs, de plus en plus à celle du lecteur, comme une allure inexplicablement

sinistre des fêtes les plus brillantes, comme une bassesse secrète des plus hautes personnalités. Et puis, tout d'un coup, en tournant une page, en passant d'un chapitre à un autre, on se trouve *de l'autre côté de la catastrophe,* dans une réalité qui paraît soudain cauchemaresque, au milieu d'une foule hagarde qui, après dix-huit ans de sommeil, ne comprend même pas qu'elle est réveillée. Cette fois la fiction et son objet sont homogènes : on invente des hommes qu'on présente comme n'étant en eux-mêmes que des fictions ; ce faux magistrat, ce faux général qui n'ont point existé, on les tire du néant pour les placer au milieu de faux juges et de faux militaires dont l'existence se consume à produire l'irréalité. De ce point de vue, on peut faire parler et penser Louis-Napoléon et Eugénie sans quitter le terrain de l'imagination : ce serait risqué s'ils étaient l'un et l'autre réels. Mais, à part un peu de chair qui s'ennuie, indispensable concession à la facticité, il n'y a pas plus de *vrai* Empereur que de *vraie* Impératrice : tout juste une double imposture qui, n'étant pas soutenue par une *réalité* impériale, se joue selon des règles imaginaires ; en ce sens les pensées de Badinguet n'ont ni l'imprévisibilité ni la nécessité dialectique qui caractérisent la vraie pensée et font d'elle un double message inimitable et doublement difficile à décoder : ce qu'on peut reconstituer de lui, ce n'est pas le vécu, c'est la façon dont il jouait le rôle d'un Empereur vivant et s'affectait des pensées qui n'étaient que la partie intérieure de son discours imaginaire – celle que les auteurs dramatiques de l'époque indiquent par les mots de « *sous cape* » ou « *se parlant à soi-même* ». Une seule fois, il est vrai, on eût montré l'homme *réel* ou plutôt tel que la catastrophe l'a réalisé : il n'y a plus d'Empereur, plus de Conquérant, tout juste un prisonnier « effondré » au fond d'une calèche, qui n'a plus aucun titre, même plus de nom. Mais ce réveil anxieux, Flaubert l'eût montré dans sa généralité indéniable de dés-illusion ; en d'autres termes, il ne s'agit pas ici d'une déception *singulière* – dont le sens serait commandé par la singularité de l'individu et de la situation – par la bonne raison que l'individu avait disparu depuis vingt ans, absorbé par le personnage, et que Flaubert n'eût montré que le retour à

l'individualité, non pas à celle-ci ou à celle-là – on ne sait rien encore de ce qui reste, de ce qui a disparu, de ce qui s'est tassé, durci, appauvri ou vermoulu – mais, avec l'abolition du personnage charismatique, incarnation totalisante, par l'Unique, de la Société, le simple retour aux dimensions individuelles : condamné à la passivité, l'homme, au fond de la calèche, voit défiler des images de soldats ; ces beaux zouaves aujourd'hui en loques peuvent lui tendre le poing : ils sont des objets impuissants, comme lui ; les seuls sujets sont les uhlans qui gardent le troupeau : est-ce le réveil pour de bon ? Rêve-t-il qu'il se réveille ? Non : l'angoisse et l'effarement *anonymes,* il sent qu'ils sont réels, cet homme qui a perdu l'habitude d'être soi-même et qui jouait l'Autre, pour tous et d'abord à ses propres yeux. Disons plutôt que le réveil lui vient *comme un autre rêve* et que son armée dépenaillée défile, aussi fabuleuse dans sa misère qu'elle l'était dans sa fausse gloire quand il la passait en revue quelques semaines plus tôt ; pourtant il connaît, à son trouble, qu'il ne joue plus, que son rôle est fini, qu'il n'a plus une *réplique* à dire, qu'il a perdu tout à la fois son Empire de carton et le langage – celui dont il prétendait être le maître, celui qu'il imposait à la collectivité par le seul fait d'en user lui-même et qui n'avait d'autre office que d'être le *texte* de la comédie universelle. De fait son effarement – celui d'un homme qui se réveillerait dans un autre corps, plus étroit, plus chétif, infiniment petit – se traduit aussitôt (ce qui, plus que Badinguet, caractérise Flaubert) par la contestation d'un mot. Le réveil – ou plutôt ce que Gustave a résolu de nous en montrer – se réduit à cela : le vocable « prétoriens » ne peut s'appliquer à cette horde tumultueuse qui lui crie sa haine et qui est pourtant la *réalité* de cette armée dont on lui disait hier qu'il ne lui manquait pas même un bouton de guêtres. Le langage de l'Artiste faisant, à travers un inconnu, un mauvais comédien qui a fini de jouer l'Homme du Destin, son autocritique et dénonçant la faillite de la déréalisation par le Verbe, la grande épopée du *gueuloir* ne retrouvant la vérité des signes – c'est-à-dire leur appropriation pratique à l'objet signifié – que pour se supprimer elle-même et s'achever dans un mutisme qui

est, tout à la fois, l'aphasie provisoire du Hamlet impérial – « tout le reste est silence », tardive réponse à l'enthousiasme déréalisateur, « des mots, des mots », et à cette irréalisation suprême, la comédie dans la comédie –, l'annonce prophétique de sa mort prochaine et le silence conscient, délibéré de l'Artiste qui, jetant sa plume après ce dernier mensonge, « prétoriens », et son ultime contestation, invite le lecteur à jeter le livre, à consacrer du même coup l'échec de cet onirisme dirigé, la lecture, tout en reconnaissant que cet échec est le sens même du livre, invitation délibérée à l'abolition du réel par le rêve et, plus profondément, à l'abolition du rêve par la réalité. Mais, en même temps qu'il est, ce mutisme final, un assassinat délibéré du lecteur, soudain replongé dans sa bourbeuse réalité, donc une réussite dans l'échec, un « Qui perd gagne » tragique et orgueilleux, il représente aussi l'humble réveil affolé de Gustave et son piteux serment de ne plus jamais écrire : pour faire de l'Art, il faut s'estimer ; mais l'Art implique un milieu onirique, la croyance hystérique de l'Artiste à l'irréalité réalisée, ainsi l'Art est, dans son essence, culpabilité : dénoncé par ces bourreaux – les *praticiens Flaubert* –, Gustave, écrasé par l'étendue de sa faute, n'a pas de mal à briser sa plume : le langage, en 70, ne se laisse plus *déréaliser.* Ainsi l'aphasie du faux souverain qui agonise sur une route, l'orgueilleux silence de l'Artiste ou triomphe concerté du Néant, et le *réveil du langage* en Flaubert, la condamnation au silence d'un ouvrier d'art par la disparition des « bibelots d'inanité sonore » et leur remplacement par des signes réels, computeurs de la réalité, l'écriture comme refus d'agir, le refus de l'écriture comme échec fondamental qui doit se réclamer de l'Art-Absolu, l'impossibilité d'écrire comme expérience *subie* par l'Artiste au moment où le faux Empereur éprouve l'impossibilité de poursuivre sa comédie, celle-là se donnant explicitement comme conséquence de celle-ci, il faut y voir ce que j'ai appelé dans *Questions de méthode,* l'*unité pluridimensionnelle de l'acte.* L'acte est ici, bien entendu, la conception totalisante d'un *scénario* rendant compte du Second Empire comme vampirisation d'une société par un rêve. Il n'est pas difficile, en effet, de voir le

rapport dialectique qui règle l'unité polyvalente de ces facettes et fait que chacune d'elles réfléchit toutes les autres. Mais ce qui nous intéresse est, par-dessus tout, le jeu de reflet-reflétant qui lie l'Empereur et Gustave, c'est-à-dire leur double agonie, à la fois châtiment et source unique de leur grandeur. On ne peut douter que Flaubert, quand il a conçu ce premier scénario, était loin de se vouloir le pur témoin du désastre. Certes, les principes de son Art lui commandaient de le recomposer avec l'impassibilité d'une conscience de Survol. Mais, en même temps, le Créateur vivait la Passion de sa Créature ou, plus exactement, Gustave s'incarnait – comme il a fait en Marguerite, en Garcia, en Mazza, en Emma – dans le faux Empereur effondré. Comme si l'Auteur, invisible et omniprésent dans la trame de son œuvre, autant dire de son crime, se châtiait lui-même de son orgueil démoniaque et de sa préférence maligne pour l'imaginaire en la personne de son héros, Napoléon le Petit, encore un homme trop petit pour soi. Nul doute que le roman, s'il l'avait écrit, eût été *diabolique* : quel tourniquet ! Un Créateur dont l'invisibilité ubiquiste se ramasse et se conteste – sans cesser pour autant d'exister – en ce précipité, un héros misérable et méchant qui, bien que sa *créature,* n'est pas même inventé, qu'il a choisi de susciter entre ses contemporains *réels* pour le loger au fond de son œuvre comme un rayonnement sombre et singulier, son incarnation, la représentation de sa faute originelle, de sa méchanceté d'Artiste et de sa punition méritée. Inversement, un vaincu pris la main dans le sac, à l'instant que sa défaite révèle publiquement son imposture, et qui, dans son impuissance accablée, presque méprisable – celle de l'agent passif que Flaubert n'a cessé d'être – sauve l'impassible Auteur qui l'a repris en charge, en témoignant tacitement qu'il n'est de grandeur que dans l'insatisfaction. Nouveau tour de roue : la sublime irréalisation de l'Artiste au profit de ce centre déréalisant, son œuvre, est dénoncée comme un crime par la faute inexpiable d'un Politique qui a préféré vingt ans l'Idéal au machiavélisme, une grandeur rêvée à l'efficacité pratique, entraînant dans un désastre pressenti, consenti du premier jour, la société qui lui

avait donné sa confiance. Et qu'on n'aille point dire que le clerc est innocent par la raison qu'il est clerc et qu'il trahirait en s'occupant de *praxis* au lieu de contempler les Idées, tandis que l'homme du Pouvoir, qui a choisi l'action efficace, est un traître s'il lui préfère le geste et préfère un beau rôle à une *pratique* rigoureuse : car l'Artiste – bien qu'il se targue souvent de son quiétisme et prétende « devenir brahme » et rentrer dans l'Idée – ne fait point partie d'un ordre contemplatif. La vérité l'intéresse fort peu : son office est de produire l'imaginaire comme triomphe permanent du Non-Être sur l'Être et destruction systématique du genre humain par des techniques d'irréalisation. À ce niveau et puisque l'intention de ce misanthrope est clairement révélée, il ne peut mettre en doute que les insultes du zouave et les poings brandis par la multitude vile, à travers le Politique humilié, s'adressent à lui. Napoléon a nui aux hommes en leur préférant ses rêves : si l'on admet que ses prétoriens le haïssent, si, malgré le mépris misanthropique de la masse, on trouve justifiée la haine que lui portent ces captifs, que dira-t-on de lui, l'Artiste, qui fait profession de préférer ses rêves pour nuire aux hommes plus sûrement ? Tant que l'Empire tenait debout, la nuisance du rêve était elle-même un rêve : quelles que fussent leurs intentions, les chevaliers du Néant, quand ils fabriquaient ou publiaient leurs ouvrages d'art, ne faisaient de mal à personne ; la lecture, tout au contraire, provoquait un joyeux défoulement de la haine, trop heureux de se savoir imaginaire. En ce même temps, la Cour, brillante comédie, subversion radicale mais sans effet, se donnait pour une fleur de luxe, irréelle, une fleur du Mal qui naissait sur le fumier de l'ordre établi. Mais quand le désastre révèle que l'efficace le plus terrible de l'imaginaire réside dans sa radicale inefficacité, comment les Artistes, qui comptent au nombre des victimes de Napoléon, condamneraient-ils ce jean-foutre pour le Mal que ses mensonges leur ont fait, sans se condamner eux-mêmes : les misanthropes ont réintégré le genre humain, ils redoutent l'occupation, les garnisaires, les violences physiques, les déprédations, la ruine, certains, comme les Goncourt, se découvrent une fibre chauvine. C'est partager

les fins de l'espèce ou, plutôt, reconnaître qu'on les a toujours partagées. Du coup, l'échelle des valeurs se renverse : l'imaginaire tombe au dernier rang, la propriété monte au sommet ; du point de vue de cette morale-là, l'ouvrier d'art ne condamnera pas Isidore, le premier songe-creux de France, sans se condamner lui-même. C'est reconnaître que, « sous Napoléon III », le Pouvoir avait les écrivains qu'il méritait, que les écrivains méritaient le pouvoir qu'ils avaient. Atteint dans son honneur et dans son bien, l'Artiste voit l'Art-Absolu – ou préférence absolue de l'apparence – se retourner contre lui comme une force ennemie. Il pressent, en tout cas, que l'Empire et l'Art pour l'Art, dont la source profonde est commune, vont disparaître ensemble. Viendra-t-il un autre art – détesté par avance ? Ou la littérature et l'art seront-ils abolis pour toujours ? Peut-il exister une esthétique qui ne se fonde pas sur les images – mais, par exemple, sur la vérité ? L'Artiste se pose les questions mais il sait bien qu'il n'y répondra pas. S'il devait arriver, un jour, qu'une autre manière d'écrire apparaisse, avec d'autres visées, d'autres instruments verbaux, Flaubert est convaincu qu'il ne sera point l'homme de cette littérature-là : le silence auquel il se condamne est celui du « fossile ». La roue tourne encore : et si le *but* du coup d'État et « de tout ce qui s'en est suivi » n'avait été que de fournir la matière d'un bon livre ? J'entends : Flaubert ne dit point « but » mais résultat. À l'ordre des fins, il a préféré l'ordre des causes. Mais ce n'est qu'une apparence : et nous savons que, dès la première *Éducation,* l'ordre des causes guidait providentiellement Jules vers son accomplissement. On ne parle pas ici de providence mais d'« harmonie universelle » : n'importe, ce seul mot – bien flaubertien – réintroduit la finalité. Les malheurs de Jules l'ont *élu* ; ceux de la France vont inspirer à quelque « bon manieur de plume » – pourquoi ne serait-ce pas Gustave ? – quelques scénarios intéressants. Cette conception orphique de la littérature – le monde n'ayant d'autre office que de fournir la matière d'un livre ou, comme dirait Mallarmé, du Livre –, nous l'avons déjà trouvée chez Flaubert. Mais elle ne procédait pas aussi clairement d'un rebondissement d'orgueil : à

l'instant qu'il condamne *ensemble* la politique et l'esthétique des apparences, il en revient tout d'un coup à réaffirmer que la seule justification de la réalité se trouve dans les fictions qu'on engendre à partir d'elle. L'Art, finalement, c'est cela : une exigence de l'harmonie universelle ; ou plutôt c'est cette harmonie elle-même en tant qu'elle produit le réel comme une voie d'accès vers l'imaginaire. Écrire un roman, c'est se conformer aux amples desseins d'une providence qui n'a réalisé le monde que pour donner une matière à la déréalisation. Celle-ci, négation suprême, ne détruit rien, laisse tout en place et même, d'une certaine manière, restitue ce qui s'est aboli – mais c'est pour transformer cette plénitude, par une subtile transsubstantiation, en un *vacuum* qui brille, hors d'atteinte, l'inaccessible lieu où l'harmonie s'universalise comme idéal de l'imagination. On voit l'application immédiate de cette métaphysique du Beau : Gustave et Louis-Napoléon ont créé presque en même temps, celui-ci le règne du faux semblant, celui-là la littérature des apparences. L'adaptation de l'une à l'autre n'est pas fortuite ; de mêmes motivations historiques ont produit ces deux épiphénomènes : à la Cour, vain mirage qui se consume à désigner une absence, cavalcade pesante, laide, ventre à terre, mais qui procède de la Beauté en ceci que sa laideur se dépasse vers l'inimaginable Image de la Cour éternelle, l'Artiste vient nourrir sa conviction profonde que rien n'est beau sauf ce qui n'existe pas. Le voici donc complice ; pis encore : il appartient au régime et quand celui-ci s'effondre on peut se demander si l'Art-Absolu ne va pas disparaître avec lui ; de fait l'ouvrier d'art, ce beau rêveur, a disparu sous les décombres, reste un homme qui s'éveille, en même temps que le faux Empereur : l'un ouvre les yeux sur une grand-route et le premier objet qu'il perçoit, c'est un poing, un vrai poing qu'on lui tend ; l'autre reprend ses sens au milieu de sa chambre, debout, et découvre qu'il est en train de contempler, posé sur son lit, un *vrai* casque prussien. C'est le moment du désespoir et du silence qui, en un sens, ne sera jamais dépassé. Et pourtant le dépassement existe : la conviction désespérée que l'Art est mort par sa propre faute et que le monde positiviste ne pourra se construire qu'en le

refusant pour toujours, cette conviction soudain refermée sur elle-même se change en tranquille certitude : la victoire est dans la défaite, à portée de la main. *Il est vrai* qu'il a disparu, le monde latin, avec l'Artiste, son produit. Mais, du coup, un miracle s'est fait : l'apparence et l'Être ont coïncidé pour l'éternité. En effet, l'imaginaire est *un refus de l'Être* mais le passé, quel qu'il soit, doit se définir comme *ce qui a été.* Cette soirée à Compiègne, il est *vrai* que c'était un des cent actes divers de la Comédie impériale et qu'elle ensevelissait le réel sous un fatras de gestes et de tirades ; il est vrai que Louis-Napoléon, quoique maussade, terne et silencieux, entouré de sigles étincelants, invitait à *ne pas voir* en lui cette morosité torve qui tramait les pieds dans les salons mais, à travers lui, un fantôme que l'Artiste ne voyait qu'en se faisant fantôme lui-même. Mais, précisément, *c'est vrai.* Entendons qu'un certain jour d'un certain été écoulé, pour ce dormeur réveillé en sursaut et qui se tourne vers son passé, la *vérité* de Compiègne fut cette comédie-là, à l'exclusion de toute autre, interprétée par certains acteurs de la troupe, à l'exclusion de tous les autres. La vérité ou l'*Être* : ce charmant sourire confus d'une fausse duchesse, il était faux puisqu'il s'adressait à un faux Sire et que l'effrontée jouait la confusion. Pourtant, aujourd'hui, en ce jour d'été 71, il s'est posé *vraiment* sur ces belles lèvres : le faux Gustave l'a-t-il perçu ou imaginé ? la question n'a point de sens : il l'a perçu mais, en tant qu'il le dépassait vers un divin sourire invisible, en tant qu'il jouait à le prendre pour vrai alors que, quand il palpitait aux coins d'une bouche, il était faux, nous dirons que cette perception était imaginaire. Aujourd'hui elle est *vraie* : elle a été *vraiment* le rapport d'œil de Gustave, en retrait, avec cette duchesse qui fléchissait vraiment les genoux devant Napoléon et contractait vraiment les zygomatiques pour se donner un certain air de tête, vrai en ceci qu'elle connaissait sa physionomie, la produisait selon des méthodes empiriques mais éprouvées et dans des circonstances *fausses* mais précises et cataloguées. Ainsi le Second Empire, après le désastre, n'apparaît plus seulement comme un faux semblant mais plutôt comme cette période qui, ressuscitée par la mémoire,

devient un vrai souvenir, c'est-à-dire que la comédie évoquée devient miraculeusement, au passé, le moment où l'Être et le Néant sont interchangeables : où le Néant de ces courtisaneries fixé dans l'Être comme *ce qui fut,* papillon mort, à tête de mort, aux couleurs éclatantes, équivaut comme détermination vraie du temps perdu à cet Être qui s'impose au vécu coulé dans le bronze du passé comme un *n'être-plus* (il ne sera *plus jamais* vécu sauf par le souvenir ; l'avenir pourra changer son sens mais rien ne peut modifier certaines structures et, particulièrement, l'aspect immédiat – le sensible et l'affectif – restera pour toujours à l'abri). Nous avons noté, plus haut, que la mémoire transforme partiellement les souvenirs d'instants pleinement et réellement vécus en images ; et cela est vrai, même si Gustave évoque une visite que Louis Bouilhet lui a faite peu avant de mourir ; mais quand il s'agit de vingt ans de mensonge, c'est le contraire : elle rassemble tout ce qu'il y avait *d'être* dans la comédie (le *vrai* cliquetis, etc.) pour en faire le soutien du non-être ancien et sa vraie détermination ontologique qui fait du passé une essence en tant qu'être-dépassé. S'il en est ainsi, l'Empire, au moment même qu'il est renversé, devient en quelque sorte le sujet absolu de l'Art. Mieux : c'est la justification de la Littérature-Absolu. Il s'est produit un moment qu'on ne peut restituer qu'en faisant coïncider la reconstruction historique avec l'imagination la plus radicale, où, quand on les considère rétrospectivement, les épiphénomènes de l'Histoire et, particulièrement, les rêves qu'elle a provoqués, font partie de l'Histoire elle-même et servent à caractériser l'époque. L'inefficacité et le vœu d'impuissance qui caractérisent cet onirisme apparaissent en fait comme une ruse de la Raison voulant mener les Latins à leur perte et, par simple passion satanique pour le pire, démoraliser les autres hommes en les soumettant au joug de la Science prussienne. Un moment dont, en conséquence, l'étude est indispensable à la connaissance réaliste de notre époque, sinon l'on ne pourrait comprendre ni l'Assemblée de Bordeaux ni le siège de Paris ni le traité de paix ni la Commune ni le gouvernement de M. Thiers. Mais cette étude – exigée par le réalisme, par

le positivisme le plus étroit et qui doit se faire rigoureusement dans le cadre des disciplines exactes – réclame par son sujet même, qui est l'imaginaire, que l'imagination, loin de se contenir dans un rôle d'auxiliaire, soit elle-même la science exacte qui se soumet toutes les autres. Un moment qui, par l'impératif identique qu'il adresse, du fond du passé où il s'engloutit, à l'Idéal de l'imagination qui est la Beauté et à celui de la Raison qui est la Vérité, réconcilie l'Art et la Science et, en fonction de son essence secrète qui a conduit dans l'histoire réelle à la défaite de celui-là et au triomphe de celle-ci, rétablit, en tant qu'objet à reconstituer – bref, par sa disparition même –, la prééminence du premier sur la seconde. Un moment, en d'autres termes, que la Science pure ne peut donner à revoir et qui ne se livrera qu'à un *Art savant.* Un moment qu'on ne peut rendre et fixer que dans une Œuvre. Une tragédie bouffe dont la *vanité* ne peut se communiquer que par un livre gratuit dont le fondement ne peut être que l'inutilité superbe de l'Art-Absolu. Sans doute l'Artiste est mort avec l'Empire : et le 4-Septembre signifie *pour tous* la mort de la Littérature. Encore faut-il un constat de décès : exigence d'autant plus nécessaire que l'Art n'est rien d'autre que la vie contemplée par le regard imaginaire de la Mort. Nous le savons, l'Artiste est un vivant qui se prend pour un mort : ce qui est réclamé de lui, à présent, c'est qu'il nous raconte cette mort au jour le jour que fut sa vie sous l'Empire du point de vue de son dernier avatar, de cette abolition catastrophique qui, loin de tuer un homme pour faire naître cet imaginaire, l'ouvrier d'art, a détruit l'Art et l'Artiste pour produire cette bête aux abois, un homme *réveillé,* ressuscité des enfers. *Sous Napoléon III*, c'est, pour Flaubert, dans le premier mouvement de sa pensée, l'Art-Absolu produisant, outre-tombe, comme un faire-part éternel, une œuvre ultime qui consacre sa mort. C'est, comme disent les musiciens, un « tombeau ». Si le bon « manieur de plume », renaissant de ses cendres pour s'abolir cérémonieusement dans ce roman, parvient à restituer scientifiquement dix-huit ans de mort imaginaire jusqu'à la conflagration qui supprime l'Art et l'Artiste, il se sauve par un suicide

spectaculaire. Par sa présence compromettante aux Tuileries, ses courtisaneries de Compiègne, il s'est interdit de prétendre à l'innocence, à l'office de témoin à charge, il a rogné les ailes à sa conscience de Survol ; mais s'il *dit* la comédie qu'il a jouée avec tant d'autres, s'il survole, au second degré et par la mémoire, les fatalités qui ont tué du même coup l'Empire et l'Art-Absolu, alors, loin d'être complice de la société impériale, il en devient l'hôte providentiel. C'est la providence, en effet, rien d'autre, qui l'a transporté dans les hauts lieux de la comédie, par la raison que celle-ci avait besoin de lui et de sa mort pour passer à l'éternel : il était le seul, en effet, qui pût – à la condition de jouer un double jeu, comme Artiste et comme courtisan – la restituer dans sa gratuité criminelle et grandiose par la criminelle nuisance de l'Art : le seul, taillant, recousant, resserrant le donné brut, qui pût rendre, par delà les bassesses des individus, leur servilité, leur arrivisme, la laideur universelle, une aspiration profonde, obscure à elle-même, mais commune vers la Beauté, dans son insoutenable éclat et sa nuisance inutile. En ce livre exact et grandiose, où l'imagination devait détecter l'Être, l'Art, *réalisant* sa mort, prévient et disqualifie le jugement de la postérité : après cette œuvre, il faut tirer le trait, plus rien ne sera digne, jamais, du *traitement* artistique ; la perfection est atteinte quand la matière même de l'œuvre – en d'autres termes, l'Être, l'Histoire – est imaginaire et réclame simplement d'être totalisée par l'imagination. Restituant ce faux Empire, l'Art *meurt en beauté.* Le silence qui suivra, il n'y faut point voir de la honte et, pas davantage, une sentence portée par la République de Septembre sur les mensonges impériaux : il s'agit plutôt du mutisme des grands Artistes ; ils ont, dans un dernier ouvrage, pris congé du public. Puis ils ont imité le stoïcisme du loup : « Souffre et meurs sans parler », refusant d'utiliser le langage à des fins pratiques ou de perdre leur temps à extraire du réel une quintessence exténuée d'irréalité. « Si l'on revient quelque jour, dit Gustave en 71, à se soucier de littérature... » Pour lui, tout est joué : l'œuvre d'art est éternelle, l'Art n'est pas immortel ; à certaines périodes, comme la nôtre, il s'éclipse ; rien ne dit, bien

sûr, que les conditions, dans une décennie, dans un siècle ne seront pas de nouveau réunies qui, instaurant un nouveau rapport du réel à l'irréalité, permettront sa résurrection. *En tout cas* – qu'il s'agisse de provisoire ou de définitif – *Sous Napoléon III* devait *mettre le point final* au travail des ouvriers d'art, en révélant, à l'occasion d'un sujet inégalable, leur insurpassable savoir-faire. Dans l'instant même que l'Artiste eût pieusement assassiné l'Art pour s'immoler aussitôt après, il se fût senti l'exécuteur d'un impératif lancé par l'harmonie universelle : en prenant congé du lecteur, il lui eût offert la *Vérité* sur Napoléon III, c'est-à-dire cet usurpateur en personne tel qu'en lui-même l'imagination le change.

Il n'y a pas l'ombre d'un doute : Flaubert, à peine s'est-il remis – bien mal et pour bien peu de temps – de son désarroi, a le sentiment d'avoir reçu mandat ; s'il s'est tourmenté si fort et si longtemps – presque jusqu'à sa mort – pour trouver le scénario de *Sous Napoléon III*, c'est qu'il voulait l'écrire – pour la première fois de sa vie – non par fidélité à des rêves, à des thèmes anciens mais pour accomplir une mission : sauver l'Empire dans une œuvre lui semblait l'unique justification de ses courtisaneries. Ou plutôt – car il fuyait l'atroce culpabilité dont on prétendait l'accabler – il sentait à présent qu'on l'avait placé là, lui, l'Artiste, qu'on l'avait dépêché à Compiègne et aux Tuileries pour qu'il fût à même de commencer l'ouvrage. Sauver l'Empire, bien sûr, ce n'était pas justifier la politique impériale mais tout simplement – et quoi qu'il en dise – montrer l'homogénéité du rêve de la collectivité française et du travail de l'Art, c'est-à-dire de la déréalisation démoralisatrice. En dépit de la beauté de l'entreprise – la plus totalitaire qu'ait conçue Gustave –, il ne semble pas que celui-ci ait fait preuve de beaucoup d'ardeur à la mettre en chantier. Dans sa conversation avec Du Camp – telle, du moins, que celui-ci la rapporte – il manifeste un certain enthousiasme : mais, je l'ai dit, c'est évidemment la mention la plus ancienne qu'il ait faite du *scénario*. Dans sa Correspondance, quand il dit son dégoût d'écrire et fait vœu de se taire, il lui arrive de dire qu'il

reprendra la plume auparavant, une seule fois, pour noyer ses contemporains dans son vomissement : mais c'est aux Deux Cloportes qu'il pense – non à Napoléon III. Par la suite, il fait allusion dans ses lettres et ses conversations au « roman du Second Empire » mais sans joie, avec une sorte d'application. Le 31 janvier 76, Edmond de Goncourt écoute avec amusement Alphonse Daudet qui évoque ses souvenirs sur le duc de Morny ; Flaubert et Zola sont présents. Celui-ci, qui vient d'écrire *Son Excellence Eugène Rougon* d'après des témoignages de seconde main, s'exclame tout à coup... : « Mais c'est un livre superbe à faire... Est-ce que ce n'est pas votre avis, Flaubert ?

« – Oui, c'est curieux ; mais il n'y a pas un livre là-dedans.

« – [...] Mais vous, Flaubert, pourquoi ne faites-vous pas quelque chose sur ce temps ?...

« – Pourquoi ? parce qu'il faudrait avoir trouvé la forme et la manière de s'en servir... Et puis, maintenant, je suis une *bedolle* !

« – Une *bedolle,* qu'est-ce que c'est que ça ? interroge Daudet.

« – Non, personne mieux que moi ne sait comme je suis *bedolle...* Oui, une *bedolle,* quoi ? un vieux *cheik* enfin...

« Et il finit sa pensée d'un geste vaguement désespéré[24]. »

Bien sûr, 1876, c'est l'année la plus sombre, pour Flaubert : la ruine de Commanville date d'avril 75. Pourtant il s'est remis au travail et les *Trois Contes,* commencés à Trouville, seront achevés en février 77. Quant à *Bouvard et Pécuchet,* un instant interrompus, il n'est pas question qu'il les abandonne. C'est *ce roman-là* et lui seul qui lui fait peur : il n'a pas « trouvé la forme » et puis, au moment de l'aborder, il se sent trop lâche, trop usé pour cette immense entreprise. Zola, se référant à des entretiens plus tardifs[25], écrit, dans *Les Romanciers naturalistes* : « Il restait hésitant, la besogne l'*effrayait,* car, avec son système, il lui aurait fallu fouiller les documents de toute l'époque ; peut-être aussi ne se sentait-il pas très libre après ses séjours à Compiègne... Mais il faut bien le dire, ce roman du Second Empire... ne mordait guère sur son esprit.

D'autres idées venaient toujours en travers et je doute qu'il l'eût jamais écrit. » D'autant moins, en effet, qu'il se met à rêver d'un roman oriental, *Harel Bey,* vers 1877, et qu'il déclare jusqu'à la fin de sa vie qu'il veut, après *Bouvard et Pécuchet,* faire un roman sur « les Thermopyles ». Entre-temps, il revient, morose et zélé, à ses feuillets, jette quelques notes sur la démoralisation, « Monsieur le Préfet », « Le Ménage parisien » : c'est son devoir, on le sent, il s'y applique mais sans goût ; au point que ses derniers scénarios font porter au Second Empire la responsabilité de toute la bêtise humaine et de toute la médiocrité bourgeoise. Faut-il considérer, avec Zola, qu'il « se sentait peu libre après ses séjours à Compiègne » ? D'une certaine façon, nous l'avons vu, c'est tout le contraire : ces « séjours », d'abord, il n'en fait pas mystère et Goncourt ne manque pas d'insinuer qu'il s'en vante. Et puis ils ne l'empêchent pas, quand on l'en prie, de déclarer que Napoléon III était une bête ni d'en faire une charge en public. De ce point de vue, au contraire, c'est Compiègne, ce sont les Tuileries qui lui font un devoir de montrer dans une œuvre-suicide l'écroulement de l'Empire et d'éterniser ainsi ce naufrage, d'en faire le symbole de l'échec humain. Qu'est-ce donc qui le retient ? Eh bien, en profondeur, Zola a raison : Gustave a fréquenté la Cour ; ce n'est pas qu'il en ressente aujourd'hui la moindre gêne ; simplement, il *aimait* cette société impériale : un rebondissement d'orgueil lui intime l'ordre de l'ensevelir de ses mains mais cet impératif lui répugne. Il a été solidaire du régime, il ne veut pas lui survivre, fût-ce pour l'inhumer. Ses seules années de bonheur, cet écorché les doit à l'Empire : quand celui-ci s'écroule, Gustave se sent atteint d'une lassitude mortelle. Nous l'avons vu, un peu plus haut, sursauter de douleur, vomir, crier sa haine des Prussiens, proclamer sa volonté de mourir : ce n'était pas le plus grave. Dans ces soubresauts, il entrait encore beaucoup de violence, de la vie. Et puis il a paru se calmer, il s'est remis au travail, à *Saint Antoine,* à *Bouvard et Pécuchet,* l'insurrection de Paris n'a pas entamé sa tranquillité ; la paix rétablie, l'ordre revenu, il semble tiré d'affaire : *rien* n'a changé, somme toute, les fantômes prussiens ne hantent même plus

Croisset ; dans la Capitale, on l'estime, on le respecte ; les jeunes, loin de se détourner de lui, placent d'inquiétantes doctrines sous son patronage ; il n'est pas jusqu'à sa chère Princesse qui n'ait retrouvé son appartement à Paris, sa propriété de Saint-Gratien ; personne ne lui reproche ses fréquentations passées ; c'est le gouvernement de la République, après sa ruine, qui viendra, sans mauvaise grâce, à son secours ; c'est la critique républicaine qui réservera, lors de la publication des *Trois Contes,* un triomphe à celui que les chiens de garde impériaux avaient si longtemps traîné dans la boue[26]. N'importe : c'est dans cette période que son mal se découvre dans toute sa profondeur ; c'est ce qu'on a nommé – à propos des dernières années d'un écrivain qu'il aimait, de Rabelais –, « cette lassitude de l'âme qui est la mort du génie ». Oui, le vieux cheik est devenu « bedolle » : il meurt de fatigue et de chagrin. C'est ce qu'il expliquera à George Sand au début de 75, *avant* la ruine, par cette phrase admirable : « Cet hiver, j'ai été très malade, vaguement. » Mais, comme toujours, c'est en se projetant dans un autre qu'il nous renseigne le mieux sur son propre état. Vers le milieu d'avril 72, Théophile Gautier commence à décliner. Flaubert s'en émeut fort : « Encore un ! » et, de lettre en lettre, nous voyons grandir son inquiétude ; l'identification ne fait pas de doute : Gustave charge Gautier de mourir à sa place. À George Sand, il écrit : « ... Mon pauvre Théo est très malade. Il se meurt d'ennui et de misère ! Personne ne parle plus sa langue ! Nous sommes ainsi quelques fossiles qui subsistons, égarés dans un monde nouveau[27]. » Il est frappant qu'il dise « *mon* » pauvre Théo, à George Sand, quand « notre » s'imposait : c'est qu'il le lui retire, il ôte à cette républicaine le droit de pleurer sur son confrère en fossilité. Le mandat de mourir désespéré est renouvelé le 3 août 72 : « Tous mes amis s'en vont ! Quand les imiterai-je ? » En même temps, il s'empare du moribond – dont l'agonie, très surveillée, traîne en longueur – et décide : « Personne ne le pleurera plus que moi. » Le 23 octobre, quand enfin Gautier meurt, la transsubstantiation est opérée ; sous les espèces de Théo, c'est Gustave qu'on porte en terre : « La mort de mon pauvre vieux Théo,

bien que prévue, m'a écrasé... J'ai été à Rouen... j'ai rencontré trois ou quatre Rouennais. Le spectacle de leur vulgarité, de leurs redingotes, de leurs chapeaux, ce qu'ils disaient et le son de leurs voix, m'ont donné envie à la fois de vomir et de pleurer ! Jamais depuis que je suis sur la terre, pareil dégoût des hommes ne m'avait étouffé ! Je pensais perpétuellement à l'amour que... Théo avait pour l'Art et je sentais comme une marée d'immondices qui me submergeait. Car il est mort, j'en suis sûr, d'une suffocation trop longue causée par la bêtise moderne. »

Texte frappant : la mort de Théo permet à Gustave de saisir son propre amour de l'Art *en tant qu'autre, ce* n'est plus un sentiment subjectif, c'est une virulence objective, non point seulement un *pathos* mais un *ethos* qui, dans sa corrosive absence, disqualifie spontanément les bourgeois de Rouen. Mais, pour qu'il dévalorise ainsi l'épaisse bêtise des braves gens, il faut d'abord qu'elle l'ait assassiné. Voici donc Gustave crucifié, mort et ressuscité comme le Récitant nº 2 de *Novembre.* De fait, ce n'était pas Gautier *d'abord* qui souffrait de la bêtise moderne : Gustave lui a passé son Mal et l'autre en succombe – comme Alceste descendant aux Enfers à la place d'Admète. Encore la cause du décès reste-t-elle, en ce passage, très générale : la bêtise, Gustave n'a cessé d'en souffrir et de la dénoncer depuis sa première lettre à Ernest. Le 28 octobre, écrivant à Mathilde, il précise : « Il est mort du dégoût de la vie moderne ; le 4-Septembre l'a tué. Ce jour-là, en effet, qui est le plus maudit de l'histoire de France, a inauguré un ordre de choses où les gens comme Théo n'ont plus rien à faire... Je ne le plains pas. Je l'envie... Dans ces matières-là il faut respecter l'opinion du mort ; on doit autant que possible continuer son *idée.* C'est pourquoi, si j'avais eu à faire l'oraison funèbre de Théo, j'aurais dit ce qui l'a fait mourir. J'aurais protesté en son nom contre les Épiciers et contre les Voyous. Il est mort d'une longue colère rentrée. J'aurais donc exhalé quelque chose de cette colère[28]. » Comme il arrive toujours, l'identification se renverse : à présent, c'est *Théo,* mort, qui donne mandat à Flaubert de continuer son *idée* et d'« exhaler » sa propre colère comme

si c'était celle du défunt. Dans les lettres ultérieures, il développe le thème de l'*envie* : « Ah ! celui-là, je ne le plains pas ; au contraire je l'envie profondément. Que ne suis-je à pourrir à sa place ! Pour l'agrément qu'on a dans ce bas monde (*bas* est le mot exact) autant en foutre son camp le plus vite possible. Le 4-Septembre a inauguré un état de choses qui ne nous regarde plus. *Nous sommes de trop.* On nous hait et on nous méprise, voilà le vrai. Donc, bonsoir ![29] »

Ce « donc, bonsoir ! » est magnifique : toute l'insincérité de Gustave s'y manifeste. On haïssait Gautier, on le méprisait, la société nouvelle refusait de l'intégrer. *Donc,* il s'est retiré. Comme le jeune héros de *Novembre,* le vieux poète est mort par la pensée, c'est-à-dire qu'une colère rentrée l'a miné, qui s'accompagnait de la volonté de n'être pas consolé. Mais par un « nous » jeté négligemment, voici que Gustave revendique ce trépas volontaire : il l'explique, en effet, comme une décision commune à tous les « fossiles » – catégorie fort restreinte puisqu'il déclare peu après avoir perdu la seule personne avec laquelle il pût encore causer depuis la mort de Bouilhet ; en bref ils sont deux : Flaubert et l'Autre ; décoré à titre posthume, Théo est élevé à la dignité d'*Alter Ego.* C'est l'Autre qui meurt, bien sûr, mais pour des raisons qui leur appartiennent à tous deux et qui paraissent si convaincantes qu'il *n'est pas possible* qu'elles n'aient pas, chez Gustave, ourdi la même trame mortelle et provoqué la même mort. Donc bonsoir : les deux baladins, ironiques et désespérés, l'un sur le devant de la scène, l'autre un peu en retrait, s'inclinent d'un même mouvement devant le public qui les siffle et se retirent du même pas, interrompant leur numéro. Du reste, tout conspire à nous persuader que Gustave est déjà sous terre. Mieux, que, s'il n'est qu'un seul mort, c'est Flaubert, enseveli par erreur sous le nom de Gautier : n'est-il pas le vrai, le seul orfèvre, l'anachorète pur qui a tout sacrifié à l'Art (quand le nouvel Alter Ego, mari, père et besogneux, se gâchait la main à bâcler des travaux minables et rétribués) ? La colère qui a tué Théo, Gustave ne la ressent-il pas depuis l'enfance, n'est-ce pas lui qui a pris, le premier, la décision de mourir par la pensée ? N'a-t-il pas, dès le 4-Septembre, *refusé toute*

consolation ? Ne s'est-il pas senti, dès alors, fini, gâteux, bedolle ; n'a-t-il pas *su* qu'il allait en mourir, ne l'a-t-il pas voulu ? Une seule réponse : peu importe qui, dans la cérémonie funéraire, joue le rôle du décédé ; la vérité *métaphysique,* c'est que Flaubert, en ce jour du 23 octobre, est mort par personne interposée mais *éminemment.* Ce jour-là, ce n'est pas *un* mort qu'il installe en lui, c'est *sa* mort, non comme un événement futur mais comme une conclusion logique et déjà tirée de sa vie : d'autant plus évidente qu'elle est *autre* – tirée par un autre – et qu'elle reçoit de cette altérité la force inflexible d'un impératif.

Mais on aurait tort de voir une bouffonnerie dans cette étrange récupération. Si Gustave dit « *nous* », ce n'est pas seulement pour se parer des plumes d'un paon défunt ni pour persuader ses proches de la gravité de son état. La vérité, c'est qu'il *se sent mourir :* la fatigue et l'accablement qui l'ont saisi, il n'y voit pas seulement les résultats d'une catastrophe mais *avant tout* les causes inéluctables qui vont hâter sa mort, il reconnaît en elles les symptômes de cette grave et vague maladie qui prophétise sa disparition prochaine. C'est, dira-t-on, ce qu'il n'a cessé de faire depuis l'enfance. Eh oui ! Seulement cette fois-ci, c'est vrai. Il faudra un coup encore, l'affaire Commanville, et ce sera fini. Encore ce coup lui apparaît-il – la ruine d'un rural par un import-export – comme un triomphe *sur lui* de la République bourgeoise. Le 4-Septembre 1870 a tué Flaubert.

Il est clair que Flaubert, sans se masquer les tares du Second Empire, s'est identifié à cette société au point d'être pendant près de dix ans (61-70) aussi heureux qu'il pouvait être. Sous la Troisième République, Gustave n'est plus qu'un « fossile » qu'on adule mais qui n'existe plus vraiment : la littérature vivante (le naturalisme) peut se réclamer de lui mais c'est par malentendu. *Les Trois Contes* seront un succès de critique mais non de public. *Bouvard et Pécuchet,* tentative absurde, ne paraîtra, inachevé, qu'après sa mort. Essayons de voir comment les exigences de la littérature-à-faire (pratico-inerte ou littérature-faite) doivent le conduire nécessairement à choisir l'Art-Névrose, comme un

certain nombre de ses confrères, et comment, à l'inverse du républicanisme de Leconte de Lisle – ou anti-esclavagisme déguisé – la crise de Pont-l'Évêque, comme réalisation de la Névrose, appelait et prophétisait le Second Empire.

La jeune génération bourgeoise (*celle qui naquit vers 1820* et qui traverse toute la « monarchie de Juillet ») *découvre* la bourgeoisie, sa classe, *presque* sans couverture : l'environnement – ses parents – se révèle ignoble : c'est l'utilitarisme. Le refus est *total.* Encore faut-il s'entendre : cette génération ne peut supporter l'*utilitarisme,* c'est un fait. Mais la bourgeoisie, ces jeunes gens ne peuvent la *voir,* faute d'adopter le point de vue (réaliste) des classes défavorisées : il en sera quelques-uns, parmi eux, pour aimer, de loin, le peuple ; la majorité ne fait que le mépriser. Ce sont des bourgeois passablement réactionnaires, ce qui correspond chez eux, avant même qu'ils se le formulent, à une option pour un ordre maintenu par un pouvoir hiérarchisé. Ce sentiment est, chez Flaubert, plus profond et plus précoce que chez beaucoup. Fils de praticien, sa famille et ses études lui refusent la possibilité d'être savant ou technicien du savoir pratique. Aussi la crise de la bourgeoisie se manifeste pour lui comme une exclusion de l'utilitarisme et de la réalité. Il est donc contraint de choisir l'*Irréel* et la pensée de Survol – c'est-à-dire celle qui prétend voir la bourgeoisie d'en haut, telle qu'elle *est.* Mais ce choix – c'est la carte forcée – s'accompagne chez lui dès les premiers temps, nous l'avons vu, de culpabilité : il sera, dit-il avec amertume, montreur d'ombres. En outre choisir de ne pas être utile, c'est choisir de ne rien *faire,* il fera, plus tard, une translation infime et dira ne faire *rien.* Cela signifie que, dégoûté par l'utilitarisme, il ne choisit pas seulement d'être inutile mais de nuire. Tout cela cache une plaie profonde : non seulement il ne veut pas quitter sa classe mais, comme tout le mal vient d'elle, il souhaitera qu'elle le répare en connaissant et sélectionnant ses élites, dont il sera. À partir de là, il entre en littérature, c'est-à-dire que la littérature-faite (XVIII^{e} siècle, romantisme), sollicitée de ce point de vue, va lui révéler ses impératifs contradictoires (pratico-inertes).

C'est qu'il veut devenir écrivain *pour ne pas prendre état.* Voilà le choix que peut faire une petite âme déjà pénétrée de culture classique mais encore vaguelette. Le reste vient des choses, c'est-à-dire des inertes exigences objectives qui, saisies sous cet angle, se révèlent, dans une tension considérable. Certes, pour un autre bourgeois, plus réconcilié avec sa classe, pour Maxime, pour Augier, ces exigences n'apparaissent pas ou peu : ceux-là veulent un art bourgeois contre leur classe qui ne juge pas nécessaire d'avoir un art, et pour elle. Mais, dès l'instant où le Père, médecin et souverain, condamne l'Art sans appel au nom de la Science, le jeune apprenti veut que l'Art soit la condamnation inverse, la condamnation de la bourgeoisie – du réel – au nom d'une féodalité imaginaire, l'Aristocratie du Bon Dieu. Du coup l'Art-à-faire révèle sa triple exigence objective : il faut l'échec de l'homme, l'échec de l'Artiste, l'échec de l'Œuvre. Ce qui implique nécessairement la névrose objective. Flaubert et Baudelaire sont les premiers à l'avoir compris, précisément parce que leur protohistoire les mettait à même de devenir névrotiques : le but de la névrose subjective de Flaubert est le même que celui de la névrose objective (réclamée par les exigences de l'Esprit objectif). Tout au plus peut-on dire que les impératifs de celle-ci universalisent et objectivent ce qui demeurait singulier et subjectif chez lui : il s'agit, par l'échec de l'homme (du bourgeois qu'il est), de refuser la bourgeoisie réelle et nue et de créer un homme imaginaire *consolidé.* C'est, en effet, celui-là, seul, qui peut concevoir l'Art pour l'Art et réaliser une œuvre étant sa propre fin. Cela signifie que l'Art est un traitement imposé à la totalité de l'imaginaire par un homme devenu lui-même imaginaire : entre l'Art et l'Artiste il y a homogénéité. Il va de soi, cependant, que Gustave, aliéné par la volonté de son père (qui se conduit, en choisissant l'*état* de son fils, d'une manière typiquement bourgeoise), ne peut s'imaginer changer d'être qu'en changeant d'aliénation. L'Art impossible et même nuisible (démoralisation) devient son devoir quotidien. Ainsi, en vérité, l'Art pour l'Art, objectivement, apparaît comme une féodalité noire dont le principe, le Beau, est caché mais dont les Artistes sont, imaginairement, les

chevaliers du Néant. Le rapport de Flaubert au réel (bourgeois) est la *destruction imaginaire.* Par là, nous comprenons que l'Art pour l'Art, féodalité irréelle, est, en vérité, la « couverture » que les écrivains et les artistes tirent avant l'heure sur la bourgeoisie qui s'est dangereusement découverte. Couverture imaginaire, bien entendu, mais qui en appelle une autre, imaginaire aussi mais qui la *consolide* en *distinguant* les chevaliers du Néant, au nom d'une autre chevalerie, celle de la Mort (militaire). Dans le fond, je l'ai dit, repoussé par sa famille, hors du monde bourgeois, dans l'anomalie, Flaubert n'a jamais profondément souhaité (sans se le dire) que sa réintégration dans l'élite de sa classe (où étaient naturellement son père et son frère) à titre de Mandarin, mais il s'est voilé ce souhait irréalisable par son désir (également irréalisable) de *déclassement.*

Or il faut voir, en outre, que l'intention profonde de Gustave en 44 n'est pas de se *libérer* de son père mais, tout au contraire, de réintégrer sa famille et d'y vivre sous l'autorité du Seigneur noir. La complexité et l'ambiguïté de cette décision *subjective* viennent de ce qu'Achille-Cléophas, rural et bourgeois, Prince de la Science, apparaît simultanément à Flaubert comme un membre de l'élite bourgeoise et comme un aristocrate *moderne.* Il conçoit donc, comme idéal, la hiérarchie dans la société civile, les familles étant dominées par le *pater familiers, ce* qui implique nécessairement, dans son cas, que la société politique, si elle doit garantir ce rêve, doit être une dictature noire créant de toutes pièces une noblesse imaginaire (c'est-à-dire résultant d'une sélection volontariste). Si Gustave réclame une couverture, c'est qu'il veut voiler la *propriété* réelle et l'intérêt, base de l'utilitarisme, qui est cette même propriété en tant qu'elle développe objectivement ses exigences, par un objet impossible, le Beau, qu'on ne possède pas et dont on doit seulement, parfois, réaliser comme une prescience, l'œuvre. Bref, à Pont-l'Évêque, par la réalisation de la névrose objective à travers une crise subjective, il réclame une couverture objective de son être-propriétaire, quatre ans avant que la bourgeoisie n'en veuille une : il continuera à *posséder* mais à travers une aliénation qui le lui fasse oublier ; il sera le bourgeois-gentilhomme,

comme les Goncourt, comme Baudelaire, parce que, dès 1840, les exigences de l'Art autonome obligeaient à souhaiter le rétablissement du mécénat. Cette fausse noblesse réalisant un semblant de déclassement, c'étaient les princes et ducs d'Empire qui devaient en tenir lieu. Nous savons toutefois que, sous l'Empire autoritaire, l'idéologie de cette aristocratie d'emprunt était bénisseuse et rose. Il y eut malentendu, des procès en résultèrent. Mais à partir de 1861, l'Empire se libéralise et comprend plus ou moins sa mission culturelle. Il y a, dans une certaine mesure, adéquation de la société politique et des écrivains. Mais l'Empire libéral, c'est la bourgeoisie triomphante : les écrivains retrouvent leur classe et leur public. Ils resteront jusqu'en 70 attachés maussadement à l'Empire qui leur cache la réalité.

Il est donc clair que Gustave, en 44, tombe, frappé, tout à la fois, d'une crise dont les motifs sont subjectifs et dont le sens objectif – venant du conflit de deux générations bourgeoises et des exigences, saisies dans cette perspective, de l'Esprit objectif – est comme une réclamation prophétique de la société du Second Empire, la seule à la rigueur où Jules, le Solitaire, pourrait vivre. Cette société, que les bourgeois choisiront, à l'occasion d'événements réels dont l'origine est à chercher dans la lutte des classes, est une société imaginaire, le rêve éveillé de la bourgeoisie des années 50, avec les avantages et les inconvénients que comporte un pareil accident social. Il y a donc bien, chez les tenants de l'Art pour l'Art, une sorte d'avance diachronique. En particulier Gustave, en 44, se constitue déjà comme sujet du Second Empire. Voilà pourquoi il a manqué le rendez-vous de 48. Tout se passe pour lui comme si *sa* révolution de Février avait eu lieu en janvier 44.

Avec plus ou moins de bonheur, c'est ce que tous les Artistes tentaient vers le même moment. Soit que, comme pour Baudelaire, le dandysme apparût comme un remplacement de la noblesse morte, soit que, comme les Goncourt, ils se crussent réellement nobles, soit que, comme pour Bouilhet et Leconte de Lisle, une affectation de zèle républicain dissimulât des souvenirs pseudo-

aristocratiques. Ce fut l'Art sous l'Empire. Tous ces hommes, hantés par l'idée de « maladie nerveuse », se lisent et se confirment les uns les autres. Par leur communion et solidarité, ils consolident en eux l'irréel, c'est-à-dire, la perception esthétique. Resterait à montrer comment la bourgeoisie du Second Empire les soutient parce qu'elle préfère l'Art pour l'Art, apolitique, à toute manifestation de l'Art engagé.

Toutefois l'Art pour l'Art n'est pas une école. Chacun des écrivains considérés fait ce que nul autre n'a fait. Flaubert, en particulier, n'est absolument pas poète. S'il a fait quelques vers, du temps d'Alfred, il n'en est rien resté. Il déclare aussi qu'il *n'est pas* romancier, encore qu'il n'ait écrit que des romans et *La Tentation.* « Je suis écrivain », dit-il. Que faut-il entendre par là ? Comment expliquer que l'idée, commune à tous, de l'Art pur ait produit chez lui *ces* œuvres ? C'est ce que nous tenterons de décider en relisant *Madame Bovary.*

---

1. Sentence en gros fort juste mais superficielle et statique dont la vérité profonde et dialectique se trouve dans cette pensée de Marx : « L'histoire progresse par ses plus mauvais côtés. »

2. La dernière allusion à ce projet date de mai 78 : « Le sujet de “Sous Napoléon III” m'est enfin venu... Ça s'appellera “Un ménage parisien”. »

3. Goncourt, *Journal, 7* mars 75, t. X, p. 244.

4. *Correspondance,* t. VI, p. 161. C'est moi qui souligne.

5. À George Sand, 29 avril 71. *Correspondance,* t. VI, p. 229-230.

6. Zola, *Œuvres complètes,* in édition Bernouard, p. 169.

7. Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits.*

8. *Ibid.,* p. 271.

9. *Ibid*., p. 272.

10. *Ibid.,* p. 308.

11. Marie-Jeanne Durry, *ibid.,* p. 258.

12. *Ibid.,* p. 361.

13. Le héros, peu à peu avili, « à la fin, s'aperçoit qu'elle est bête ». *Ibid*., p. 271. Il note dans le même paragraphe la « fausse science des femmes » puisée dans des ouvrages de vulgarisation.

C'est la société impériale qu'il met tout entière en cause puisque nous savons qu'il lui reproche cette « fausse science » qu'on prétend mettre à la portée de tous. C'est-à-dire non seulement qu'on prétend la rendre accessible à la multitude – ignare et bornée par nature – mais qu'on la dispense aux êtres les plus bornés de la masse, aux femmes, qui, où qu'on les prenne, sont par nature inférieures aux hommes, si bêtes soient-ils, du même milieu.

14. « On avait tellement perdu toute habitude de penser par soi-même qu'on en était venu à ne plus commander son dîner ! On suivait *les menus du Baron Brisse* ! des journaux vous indiquaient l'emploi de la journée. » *Ibid.* : note au verso d'une page, dans un des carnets comprenant les projets de « romans du Second Empire », p. 273.

15. « Dans le roman moderne parisien mêler le plus de cul, le plus d'argent, le plus de dévotion *(St Vincent de Paul, etc.)* possible. »

16. Je ne parle même pas de cette pièce esquissée par Bouilhet et que Gustave termine si lamentablement, *Le Sexe faible.*

17. *Correspondance,* t. VI, milieu septembre, p. 152.

18. Marie-Jeanne Durry, *ibid.,* p. 273.

19. Lu dans un journal de modes : « Discrète ou audacieuse mais de plus en plus vous-même. »

20. J'emprunte les renseignements qui suivent à l'ouvrage de Marie-Jeanne Durry (précité) qui fournit beaucoup d'autres détails sur l'homme et sur le procès de 72.

21. Marie-Jeanne Durry, *ibid*., p. 135.

22. Cette dernière phrase surprend : Flaubert n'a-t-il pas fait une erreur de plume et ne faut-il pas lire : « punis par leurs vertus » ? On vient de nous dire en effet qu'ils ont perdu la partie à cause de ce peu de bon qu'il leur restait. Et, du reste, c'est un thème favori de Sade et de Flaubert lui-même : la Vertu est punie, le Vice est récompensé. À moins que Gustave n'ait voulu, ironiquement, rappeler que la spontanéité et le caractère sont tenus pour des vices dans la société impériale.

23. C'est-à-dire de l'imaginaire comme l'institue socialement *la série*, et en tant qu'il tire un peu d'être de la *séparation* des rêveurs.

24. *Journal,* t. XI, p. 71.

25. C'est-à-dire postérieurs à janvier 76 puisque ni Zola ni les Goncourt ne savaient alors que Flaubert avait eu l'intention, déjà, d'écrire son « roman du Second Empire ».

26. C'est le public qui fit le succès de *Madame Bovary.* Après *Salammbô* la critique officielle, malgré des éloges tempérés, reste gourmée. *L'Éducation sentimentale,* c'est un enterrement. Avec fleurs et couronnes, il est vrai, comme le note avec amertume Concourt. C'est qu'il est

devenu, dans l'entre-temps, un écrivain « reçu ». Pendant toute la période qui sépare la défaite impériale de sa mort, Gustave n'a publié que les *Trois Contes* ; et c'est le seul ouvrage que les feuilletonistes ont appelé, à la quasi-unanimité, un « chef-d'œuvre ».

27. Mai 72. *Correspondance,* t. VI, p. 373.

28. *Correspondance,* t. VI, p. 435.

29. À Feydeau, 28 octobre 72. *Correspondance,* t. VI, p. 436-437.

ANNEXE

Notes sur « Madame Bovary »

TEXTE ÉTABLI ET ANNOTÉ
PAR ARLETTE ELKAÏM-SARTRE

Chaque page de L'Idiot de la famille, *pensait Sartre, exige un dernier tome. En un sens, pourtant, l'ouvrage englobe l'homme et l'écrivain Flaubert : il rend compte de ce que représente l'écriture dans l'histoire individuelle de sa névrose ; son* Qui perd gagne, *à la fois subi et orienté, le laisse dans un certain « état esthétique » qui se fixera en une théorie de l'Art personnelle dont Sartre a montré de quelle façon elle rencontre l'Art-Névrose de son temps. Mais comment cette « adaptation au mal » a pu aboutir à l'éclosion d'un des grands romans du XIX^e^ siècle, et qui règne encore, c'est ce qu'il se proposait de comprendre dans un dernier essai qui aurait pu avoir pour titre « Lecture de* Madame Bovary ».

À l'époque où Sartre écrivait les cahiers de travail sur Madame Bovary *(1972) que nous publions ici, lorsqu'on lui demandait des nouvelles de son futur ouvrage il répondait qu'il avait* des idées *mais qu'il lui manquait encore* l'idée *; ce qu'il voulait dire, c'est que, comme à l'évidence* Madame Bovary *n'est pas une œuvre névrotique mais la manifestation d'une liberté souveraine, le résultat d'un labeur intense et très contrôlé, son essai devrait être gouverné par une intuition qui lui permette de résoudre ce problème essentiel : comment un homme constitué de telle sorte que l'Art, comme rupture avec le réel, est à l'origine et à la fin de sa névrose, a-t-il pu écrire une œuvre qui elle-même échappe à cette névrose ? (Voir notamment son projet de plan, p.777.) Autrement dit, en quoi y a-t-il convenance entre la personne de Flaubert et son roman ?*

Certaines remarques, dans l'ouvrage et dans les cahiers, laissent supposer que Sartre se serait interrogé aussi, en dernier lieu, sur cette autre convenance, ou plutôt sur ce fil de grâce qui existe entre un livre et ses lecteurs, contemporains ou non, lorsqu'ils reconnaissent en lui un « chef-d'œuvre », et qui résiste même après que toutes ses imperfections ont été recensées et analysées, comme ce fut abondamment le cas pour Madame Bovary.

Sartre, atteint de quasi-cécité dans l'été 1973, n'aura pas donné sa *lecture de* Madame Bovary *; il n'en était qu'au travail préliminaire : laissant de côté ou*

presque ses propres conceptions, il tourne les pages du roman avec un regard neuf et en fait des lectures successives, impressionnistes. Peu à peu des thèmes de recherche s'imposent : le temps, l'espace, le plan, les transitions, l'emploi du style indirect, du fréquentatif, les liens entre la fiction et la vie personnelle de l'écrivain, etc. Il est amené à scruter la Correspondance de Flaubert ; il s'imprègne de ses incertitudes littéraires, suit pas à pas ses expériences, la variation de ses humeurs pendant son voyage en Orient, au bout duquel l'attend – mais dans quelle mesure s'en doute-t-il ? – Emma Bovary. Sartre fait aussi quelques études particulières, telle l'analyse de La Tentation de saint Antoine *(première version), puisque Flaubert est passé directement de cette œuvre lyrique et métaphysique – et qui lui ressemble – au « roman bourgeois » composé dans le malaise et sous l'œil critique de Louis Bouilhet. Il tente enfin de se situer par rapport à quelques éminents flaubertistes et théoriciens du roman.*

Il s'agit de notations parfois extrêmement laconiques qui n'étaient destinées qu'à servir d'aide-mémoire au scripteur ; plutôt que de multiplier les notes nous avons choisi de les réserver à l'explicitation des nombreuses allusions (autant que cela se pouvait faire dans le cadre d'une annexe), de compléter les termes abrégés et d'ajouter entre crochets, aussi souvent que nécessaire, les quelques mots à sous-entendre pour qu'une lecture courante soit possible. Même si la lisibilité n'en est pas parfaite, ces pages nous ont semblé avoir leur place dans ce dernier volume, non seulement comme prime ébauche d'un livre qui devait clore L'Idiot de la famille, *mais aussi comme trace, en cette année 1972 où le militantisme l'animait et contestait son être même d'écrivain (ses jeunes amis gauchistes lui reprochaient ingénument alors de ne pas abandonner Flaubert pour écrire « un grand roman populaire »), des ultimes rapports de Sartre avec la littérature, rapports à la fois rêveurs et systématiques, indispensables à sa vie.*

Arlette Elkaïm-Sartre

Un principe de toute sa psychologie : les atmosphères déterminent (ni faux ni vrai).

Le bal (besoin de richesse et d'élégance) détermine [Emma] à aller à Yonville.

Pommier [p.] 52 : « un peu putain[1] ».

À Yonville : entrée de Bournisien, théâtrale.

Lire la Correspondance sur *Saint Antoine* ; peu de chose. [Flaubert] en parle plus tard (au passé).

Le temps : un intermédiaire entre passé, présent et avenir : le fréquentatif (imparfait), temps de l'éternel retour – éternité. S'oppose à l'événement. Cf. Yonville : il y a l'événement – la passion d'Emma et sa mort – et puis le fréquentatif (qui demeure avec d'autres individus – les servantes – pour faire les mêmes gestes).

Le temps : l'action disparaît (cahier 12), reste l'ennui (le vrai présent).

Psychologiquement : la maturation. Emma se donne à Léon quand elle est « mûre ».

Madame Bovary, roman de l'échec et de la fatalité. Pas de causes (Bouilhet les supprime ? Parce qu'elles sont fausses ou parce que le lecteur comprendra ?). Des maturations. Surtout, le *fond* des personnages [est] inconnu à Flaubert. « Ou peut-être… sans doute… »

Les deux manières d'aimer : *Don Juan*[2]. Reprises dans *Madame Bovary :* Rodolphe – Léon. Évidemment Charles a la première[3].

Hystérie de Flaubert prêtée à Mme Bovary.

Le langage trahit les sentiments. Non [ceux] de Charles qui ne parle pas ou dit des banalités (mais alors il est insuffisant à vivre), ni [ceux] de Rodolphe (qui est tout négatif).

Emma et Mazza[4] : d'abord les sens non développés puis ils se développent (surtout [avec] Léon) et deviennent contraignants, l'emportent, créent la mort.

Insincérité du langage (cahier 13) : ajouter le langage muet, sans paroles (ils se regardent dans les yeux), qui est sincère.

La définition de l'Art : la pensée rendue par la forme (*Souvenirs*[5], dernière page) exprimée ici.

Pom. 170 : « On remit à causer. » Inspire la correction : « On se remit à... » (Pl.[6] 314), qui veut dire le contraire. Le rêve sur les mots.

Autre exemple : « Si l'Église l'interdit, c'est qu'elle a ses raisons » (Pom.). Pl. : « c'est qu'elle a raison ».

Style indirect : interrogation (de l'auteur). Pl. 322.

Néo-réalisme, mais du coup la matière raconte l'homme passif et lui montre son destin.

Fréquentatif : peut désigner une période relativement brève.

Le cheval a peur des *chiens* : motif déterministe. Dans le texte définitif, on ne sait pas *pourquoi* il a peur : les chiens tirent sur leur chaîne. Cette fois, pressentiment : les choses indiquent le destin : Pom. 153 ; Pl. 303.

Pl. 304-305 : la main d'Emma. Qui dit cela ? L'auteur.

Pl. 306 : « Y eût-il *songé* » (analyse). Qui parle ? *Sans doute* = probablement.

Pl. 308 : « Cette *défense de la voir*... et puis la veuve était maigre. »

Pl. [301] : « sirop... et un peu plus d'amour ».

Emma vue de *dos* ([par] Charles, Léon, Rodolphe) : le désir. *Bouvard et Pécuchet* : la veuve Bordin *de dos.*

« La veuve était maigre » et note 1[7].

L'événement (souvent un fréquentatif *possible* : un médecin de campagne demande la main de sa fille à un paysan).

Du Camp demande à Flaubert de supprimer la noce. Erreur venant de ce qu'il ne comprend pas Flaubert. Cette noce, malgré quelques parfaits, est un fréquentatif. Cela ne veut pas dire « Voilà comment est une noce de campagne ». C'est un événement *déjà passé* (résumé à la fin du chapitre III) qui représente une éternité parce qu'il est au niveau du souvenir (pour Emma) et constitue le

soubassement de leur mariage. Charles a l'air *d'une vierge dépucelée* (féminin). Emma : impénétrable ; se soustrait aux plaisanteries d'usage. Les mets, et tout juste : « on mangea ». Indifférenciation des choses et des hommes. Néo-réalisme et *pratico-inerte. Qui* voit les carrioles emportées la nuit ? Et pourquoi « les femmes » (Pl. 317), sans l'explication que n'importe quel témoin nocturne aurait dans l'esprit : les femmes ne sont pas ivres ? La raison : la cause n'est pas *visible* (le patron endormi). En marche vers *l'impression* (subjective) et construction d'un système pratico-inerte où le lecteur a en lui-même l'explication du prétendu témoin.

318 : « Comme la source… » Pourquoi *comme* ?

[Pom. 164] : « Il se chauffait à la société d'Emma, [comme un espalier au soleil], » Deux métaphores. Avec la première, tout est dit.

Plan : Flaubert veut écrire. Il choisit la forme romanesque. Pourquoi ? Qu'est-ce qu'un roman comme genre bourgeois ?

Madame Bovary est-elle un *Erziehungsroman* ? Oui, si le suicide apparaît comme conclusion d'une vie.

Répond-il à la définition de Lukács[8] ?

Parti pour écrire *Saint Antoine,* [Flaubert] passe au roman. En avait écrit un (*L'Éducation sentimentale I* : *Erziehungsroman*).

Erziehungsroman : un seul héros, un seul point de vue. Dans *Madame Bovary,* le point de vue de Charles est aussi important (biographie complète), et les autres aussi.

Prosopopée : 326 Pl.

Madame Bovary, esprit *positif* : Pl. 327. Cf. Pom. 190.

Pom. : dessin et musique.

Pom. 197 : passage à l'imparfait pour Charles.

L'orage (Flaubert en connaît un semblable. Ce qu'il signifie) : Pom. 196.

Pl. 330 : métaphore. [« Elle observait le bonheur de son fils… comme quelqu'un de ruiné qui regarde à travers les carreaux, des gens attablés dans son ancienne maison. »]

Pl. 332 : « *Une* peur la prenait ». Pourquoi pas *la* peur ? Mais demandons-nous au contraire pourquoi la culture occidentale considère qu'il y a *la* peur, toujours la même. Progrès vers l'impression. Nominalisme de Flaubert.

Pl. 335 : « La statue regarde immobile… » La mort.

« La flamme » (Pom. 205) ; « des flammes » (Pl. 334).

Les impressions : blocs ni subjectifs ni objectifs, à traiter tantôt d'une façon, tantôt d'une autre.

Anéantir le paragraphe : 336-339.

Parler de la femme qu'on aime à l'amant de celle-ci (Jules et l'acteur[9], Frédéric et Arnoux[10], Charles et Rodolphe).

Une seule comparaison : [de] nature physico-chimique (Pl. 342 : Vaubyessard et l'orage).

Mme Bovary *est* la métaphore de saint Antoine.

Mme Bovary « guère tendre » : 351-352 Pl.

Bouquet de mariage : 320 et 353 Pl.

Sujet [de *Madame*] *Bovary :* totalisation et mort.

Madame Bovary et *Don Quichotte* : même sujet. Romantisme et livres de chevalerie : usage négatif ; [ils] empêchent de comprendre le monde. Tout le problème : ce qui reste de valeur dans les uns et les autres. S'ils n'avaient rien [de valable], la mort ne serait pas nécessaire.

Description d'Yonville : 240-243 Pom. ; 354-357 Pl.

α) D'abord description d'un bourg pourrissant. Jusque dans sa configuration : comme on s'en tient aux « herbages », la ville se pousse paresseusement vers la rivière. Des « débouchés » qu'on n'utilise guère. Pas de développement. Lestiboudois et les pommes de terre. Les morts sont oubliés (Pom. 240), mais *les*

vivants s'en nourrissent. Ce qui marque la généralisation, c'est, aussitôt après le texte Lestiboudois, les mots « en effet » (« Rien, en effet, n'a changé à Yonville »), beaucoup trop lourds pour être justifiés par l'épisode Lestiboudois.

β) Et puis la conclusion : rien n'a changé. Conclusion qui va au delà de la fin réelle : il reçut la croix d'honneur. C'est la pérennité des choses et même des hommes vus en pratico-inerte. Il est regrettable que Flaubert ou Bouilhet n'ait pas osé conserver le passage sur les servantes[11]. Crainte de trop dire : ces servantes ne sont plus les mêmes. Mais qu'importe, si elles font les mêmes choses ? En tout cas, l'idée est d'effacer les événements. Ceux-ci, minces petits désordres à la surface de l'Être, disparaissent sans le changer profondément. L'Être et le fréquentatif [sont] indiscernables : les servantes, mais aussi la paille en petits morceaux (ce n'est pas la même mais cela gêne moins puisque c'est *des choses*). Reste, malgré tout, un mouvement très lent de pourriture (fœtus[12]). Au fond, Yonville disparaîtra, Homais ira à Rouen.

Les événements qu'on va narrer. Qui narre ? Qui voit cet ensemble ? Un paragraphe en mouvement, depuis « Au bas de la côte » [Pl. 355]. Construction de théâtre de l'époque : on doit présenter les personnages dans un même décor. Lestiboudois, la patronne, Binet, Bournisien, Homais, Hivert, Léon, M. Lheureux, etc. Parfaitement inutile. Seul Léon était utile. « Mais ce lambin d'Hivert, etc. » : réplique de théâtre. « Six heures sonnèrent. Binet entra » : effet de théâtre.

« [Homais] s'était cru en plein conseil » (Pl. 362 : hystérie).

La mer : Flaubert se moque d'Emma qui dit les mêmes choses que lui (Correspondance). Cf. les hébétudes de Djalioh devant l'Océan[13] – puis Corr. VI (?) : les marins et la mer[14].

Pl 371 : tout le monde prétend connaître à fond l'existence humaine : Homais (Pom. 252), Emma et Charles – [le] comique peut être tragique (à Louise).

Pl. 372 : choix du nom : la pensée de Flaubert est celle de ses lettres.

Le langage et la pensée inexprimable : Pl. 348, 328, 377-378. Vieille thèse. Le langage ne peut pas *tout* dire. [Il faut] suggérer indirectement.

Flaubert et la métaphore : Goncourt 11[15].

1er temps : toute pensée psychologique se construit matériellement : avec des mots ou des images. Elle n'est même pas différente des images (pôles, bouts de bois, cercles, etc.).

2e temps : l'image comme telle n'étant pas traduisible (bouts de bois ou cercles), on lui trouve un équivalent avec des objets connus (un archer lance une fléchette). But : *éclairer l'idée.* Fonction pratique.

3e temps : l'écrivain se plaît à sa construction. Il la cherche *belle.* Flaubert. En ce cas, elle peut n'avoir pas plus de signification que l'idée abstraite exprimée avant le *comme.*

4e temps : elle a cependant un sens (matérialiste – idéaliste). Chez Flaubert, [elle] est en général matérialiste. 383 Pl. : lézarde. *Lac et lézarde.* Comment concevoir l'intérieur ? À travers l'extérieur ?

381 Pl. : « comme s'il eût marché sur quelqu'un ». Nouveau sens de la métaphore ; pratico-inerte, la robe *est* quelqu'un : Mme Bovary elle-même. Il sent la chose comme telle. Pas tout à fait : son geste apparaît tel au témoin mais peut avoir d'autres raisons (adoration, respect des vêtements d'Emma, etc.). En fait, il n'en est pas conscient et la métaphore est pour suggérer qu'au fond de lui c'est bien cela.

Métaphore : Leleu I, 373-76[16] ; Pom. 276 ; Pl. 379.

Pl. : « isolée et plus lointaine ». L'image n'est plus spatiale ; elle est psychologique. Dans les ébauches, Flaubert l'avait gardée spatiale. Emma servait de fond (soleil) et les autres passaient devant. Sans doute Bouilhet[17].

Les passages coupés (276-77 Pom., Pl. 379) sont conservés dans la tête de Flaubert, donc à lire entre les lignes. En particulier les [conjonctions] (*mais*)

marquent que quelque chose manque.

Métaphore : Leleu 388 sqq.[18] :

la comparaison est donnée dans la phrase avant « comme » : exhaler. Pourquoi s'exhaler ? C'est la pensée généralisée. Si elle s'exhale, il suffira d'indiquer de l'autre côté du *comme ce* qui s'exhale.

La *phrase-image.*

Rendre l'objet dans sa présence matérielle.

Style de *l'ennui* (cf. Proust).

Style *uni* (mur). Les objets s'y reflètent (*Salammbô*) et, par là, sont existants dans le roman.

Fin de chapitre : fausses fins, le thème en est développé au chapitre suivant.

Texte supprimé (Pom. 326) : Flaubert se moque de l'appréciation du pharmacien (des médecins, peut-être d'Achille) sur sa vie nocturne. Notez : « La veille se change en rêve, le rêve en veille. » Idée de la conduite esthétique. Et que la veille est toujours onirique. Et Flaubert multiplie l'onirisme chez Emma. Le jour où elle va chez le curé, les bœufs puis les hommes *sont des fantômes.* Ne reste rien dans la Pléiade. Trop de fantômes : dans Pommier, premier mouvement. Supprimé dans la Pléiade.

Au moment où on veut lui supprimer les romans, Emma les trouve fades.

Pom. 327-28 : gouvernements et familles (Flaubert lui-même)[19].

Métaphore : [Flaubert] ne comprend pas ce qu'il fait : *comme* renvoie aux comparaisons culturelles quelquefois. Pom. 320 : des fantômes de vierges qui sont mortes d'amour. Variante : des morts qui s'accoudent pour causer sur le bord de leurs tombeaux.

Souvenir de Léon, Pom. 320 : passé et présent mélangés.

Le souvenir d'amour *nourri* de tout (passé ; avenir : Pom. 321).

Bonheur fantastique « dont elle plaçait la possibilité dans des conditions disparues ».

Emma n'a jamais aimé Léon (Flaubert se décrit n'aimant son voyage qu'une fois chaque séjour fini). Mais une fois le prétendu amour disparu, reste qu'il fait saillir – par la vague idée de ce qu'il aurait été – la laideur de l'existence à Yonville (qui est *bien vraie*). Donc une absence fétichisée (et par ce fétiche embelli, Léon, plus sensible) fait ressortir la laideur de l'existence, qui n'est pas telle pour Charles, Homais et Binet. [Emma] devient méchante. Au moment du « sacrifice », [elle] était méchante mais le jeu lui plaisait, [elle] « aimait » les enfants, etc.[20]

Pom. 322 : *rire atroce* (romantisme : Mazza[21]).

Style indirect libre (322) : une femme qui s'était imposé de tels sacrifices. C'est Emma qui parle.

Paresse devant la culture : Pom. 322-23.

323 : la maladie de Flaubert avec le « *Enfin…* elle eut un crachement de sang » (attaque). Faux stoïcisme d'Emma (Flaubert à Ernest juste après la crise[22]).

Maladie d'Emma :

1) hystérie : voit le danger avec Léon mais ne tient pas à coucher avec lui. Aime mieux s'amuser de son image. Communique à Léon l'idée d'un amour platonique. Change : vit la vie qu'elle *doit* (que la situation exige) vivre. En fait [les] privations conduisent à la haine (de Charles) et à un état d'adultère *avant* la lettre. Elle conduit cependant Léon au départ.

2) départ : brusque arrêt d'une vibration. Passe à l'imaginaire total (Maria Schlésinger embellit, mais la réalité est la haine du mari[23]). Il s'agit à présent que son état se *voie* (soit vu par son mari). Cela équivaut à la Chute de 1844. Cependant elle a un crachement de sang trop désiré (en Pom.) : « *Enfin* ». Supprimé ensuite comme trop lisible. Entre-temps – donc *avant* la crise – la nervosité dont Flaubert parle pour lui *après* sa crise (mais qui devait pour lui naître avant, à Paris, sans doute). Cf. 323.

3) Charles s'inquiète. Vient la mère. Diagnostic du pharmacien : psychosomatique.

Pl. 414 : « Et avec des haussements d'épaules[24] » : *haussements* est significatif ; la suite ne l'est pas : un mouvement quel qu'il soit peut tirer les mailles du tricot. Ainsi la signification s'achève en insignifiant, le pratico-inerte en inerte.

Inversement, l'insignifiant « Les grandes basques etc. » passe au signifiant « emplissant beaucoup d'espace... »

« [Les ménagères] *vous* heurtaient... » (415-16). Ici, abstrait. *Vous,* ce [sont] les lecteurs. Mais comme ils n'étaient pas là, ils ne se sentent pas concernés. Ce sont les lecteurs s'ils avaient été présents.

Quelle signification peut avoir dans la phrase-image le rythme ternaire ? Plus de lourdeur matérielle (416) : « À l'écart, en dehors des lices, cent pas plus loin ». Il suffisait d'écrire : « À l'écart, à cent pas des lices ».

Le romancier doit être ironique (Lukács[25]). Peut-être, mais pas comme Flaubert. Car c'est là que sa personnalité se révèle, combattant l'impersonnalisme.

Le thème des fenêtres dans *Madame Bovary*. Pl. 407 : « La fenêtre, en province, [remplace les théâtres et la promenade] ». Mais surtout, *fenêtre* chez Flaubert à Croisset.

Thème du miroir : 439 Pl.

[Flaubert] confond œil et regard. 420 : « Appliqué dessus son œil » *ne veut rien dire*.

Comices. Rodolphe est *insincère*. Tout le monde est insincère chez Flaubert, sauf brefs mouvements sans parole (« Elle s'abandonna etc. »).

Pl. 424 : « Elle *vous* arrivait[26] ».

427 : la comparaison de Rodolphe (« deux fleuves ») : on la retrouve dans des lettres d'Alfred [Le Poittevin] et de Flaubert.

430 : « miroir magique ».

434-35 : « Cela peut-être semblerait drôle », « vos chevaux peut-être sont fougueux » : c'est la personne qui parle et c'est Flaubert qui utilise ce tour.

440 : « L'amour... jaillissait » : cette fois il y en a deux ; celui qui a été longtemps contenu est pour Léon, celui qui jaillit est pour Rodolphe. Flaubert n'en considère *qu'un,* le même. Ce qui signifie : un amour qui n'est *ni* de Léon *ni* de Rodolphe mais un amour mystique et sans *objet.* L'amour est subjectif, l'objet indifférent.

440 : « Comme si les murs... se fussent écartés d'eux-mêmes ». Chez Genet, même chose : pour le crime, tout est facile.

373 Pom. : Rodolphe, *fatalité.*

Les cercles : il y en a tout le temps. Totalisation. Au plus près (« elles s'abandonna ») ; au plus loin (le fiacre).

Métaphore = métamorphose (Brombert 8[27]).

Fascination par l'adultère (*Novembre*).

Style indirect libre (Brom. 58-59).

Notes de voyage : *l'excès est preuve d'idéalité.*

Le rire dans *Madame Bovary.*

Les comparaisons sont souvent livresques : le feu dans la steppe russe (livres sur la Campagne de Russie ?) et les vierges qui s'accoudent sur leurs tombeaux (textes sur les danses de mort. Et reprendre les textes de jeunesse sur vierges et mortes).

« Qu'elle mente sciemment, il se peut que non. On ne voit pas toujours clair en soi etc.[28] » : texte fondamental pour les « peut-être », « sans doute », etc.

Livresque : les enfances de Charles sur le modèle des enfances de Gargantua.

« Plus immobile qu'un roc ». Usage outré du *plus* qui vient alterner avec un roc : le Suisse ne peut être *plus* immobile qu'un roc.

Saint Antoine – Mme Bovary = les deux narrateurs de *Novembre.*

Style indirect (cf. le Robert).

Pom. 407, ce qu'ajoute Flaubert : des impressions à la relecture : « le tourbillon du monde » et « tu ne vas pas mourir, je le sais »[29]. Donc, réflexion

sur le premier texte.

407, Pom. : Bournisien brave homme, Homais *brave homme.* Mais dans le sens d'un plan de roman : *Monsieur le Préfet*[30]. Homais devient féroce (l'Aveugle).

408 Pom. : bel exemple de style indirect.

L'ironie de Flaubert dégage l'insincérité de chacun (pied bot). Charles pense à sa carrière. Et c'est, en vérité, sur sa femme que l'accident du pied bot agit. Intéressant : n'a pas de conséquence sur le métier. Et pourtant, tout partait pour ruiner Charles (la grande rue pleine de monde, le mépris de Canivet).

Mme Bovary (son caractère, ses sources. Bopp, p. 25, note 1, p. 14, note 1[31]).

Mme Bovary : je suis trop petit pour moi[32].

L'instinct conduit au fanatisme qui est adoration d'idoles. Le vrai malheur de Mme Bovary : son instinct est d'adorer l'idéal qui devient niaiserie quand elle l'imagine (raisons : langage, lectures. Le langage, c'est *on* et c'est *elle.* Les lectures, c'est l'Autre).

Flaubert « géniteur-négateur ».

Héloïse : tuée par l'argent[33].

Charles chez Rouault n'entend que le battement intérieur de sa tête. Emma, à la fin, n'entend que le battement de son cœur.

Emma *positive* : Pl. 327.

Les mots soulignés (Pl. 330) : procédé de Flaubert au départ. Recourra de plus en plus au style indirect libre.

Emma « incapable... de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues », 331 Pl.

Mme Bovary mère : Mme Flaubert ?

La dame et le billet (Vaubyessard) : présage de l'adultère.

Emma : jette aux pauvres, puis à l'Aveugle toutes ses pièces blanches (351 Pl.), « quoiqu'elle ne fût guère tendre... ni facilement accessible à l'émotion d'autrui... callosité ». Toujours *l'aumône-orgueil* chez Flaubert.

Comédienne (Pom. 236). Instinct naturel de dissimulation (?).

Le temps du fiacre. Temps réel et signifiant : *au-dedans.* Comporte 1) le temps d'une action concentrée. Tous les deux veulent baiser. Mais il y faut un certain temps ; 2) le temps de la fatalité : dégradation de la Bovary. Mais ce temps irrétrogradable est enveloppé dans un temps contingent, hasard, rétrogradable (ils repassent) et sans signification, souligné (Pl. 514 en bas de page) : « sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda », qui lui-même vient de la « démoralisation » du cocher et de la suppression du temps de l'action (la calèche va en général faire une chose précise). Et ce temps enveloppe l'autre. Par volonté de Léon. Et le temps contingent tend par lui-même à devenir du fréquentatif : la machine repasse aux mêmes endroits.

« Confondre sa passion avec le milieu qui l'avivait » (Pom. 491).

↑

« La stupéfaction » (l'inverse) (Pom. 493).

Temps :

1) [Emma] n'arrive pas. Temps vide mais ne se sent pas trop parce que Léon est heureux.

2) Elle arrive mais veut céder dans les formes : donc son temps à elle (quoique rigoureux et signifiant : elle doit lutter) est opposé au temps de Léon (action pure). Conclusion : les deux temps (vus par Léon) se contrarient. Une résistance du temps.

La figuration du néant (Pl. 512), signification de *tout le temps,* prophétie.

Pl. 516, le temps du cabriolet : incident. Et celui d'Hivert (fréquentatif)[34].

L'incident : Félicité [est] présente, et le temps du fréquentatif : le jour des confitures.

Pl. 520-21 : le temps du parfait dénonce le temps de l'imparfait (ce peut être le contraire).

« Ils entendirent un bruit sec... » (521). Le temps romanesque. L'objet est nommé *après.*

Thème d'Emma-oiseau (Bopp 400).

Les adverbes (« avec ») temporels et spatiaux.

Thèmes du cheval et de la voiture, des fenêtres, de la femme-oiseau.

Thème d'Emma-serpent (s'opposant à Emma-oiseau) : Pl. 548-49. Thème du râle qui traîne (Rodolphe – devant le couvent – l'Aveugle – le bal masqué de Rouen)[35].

Adieux de Rodolphe et adieux de Léon : chaque fois elle leur demande de faire un acte qu'elle fait elle-même (Rodolphe) ou qu'elle ferait (« Si c'était moi... » : Léon) et les deux fois ils lâchent.

659 Pl. : un moment vrai et « grand » pour Mme Bovary. Cf. lettre à Louise : « Quand tu sera seule, etc. »[36]

Rôle de Bouilhet : Pl. 565, Bopp 469[37].

Le battement des artères d'Emma (Pl. 577 et 582).

Feu d'artifice (Pl. 577) : expérience de Flaubert pour décrire ses crises. Néo-réalisme : « Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait ».

Le premier contact sexuel : par-derrière, dos et croupe : Charles (Pl. 306), Rodolphe (408), Léon (508).

Pl. 311 : « il entendait seulement le battement... de sa tête ».

Thibaudet 105 : l'argent. Thibaudet 114 : Rodolphe et Flaubert pas jaloux[38].

« Qu'elle mente sciemment, il se peut que non » (Corr. III, 23 [à L. Colet, 10 septembre 1852]).

« Il ne faut jamais craindre d'être exagéré » : Corr. : le génie exagère le réel (imaginaire) et, par là, atteint à l'idéal.

Les deux images de pourriture. Emma : « Cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait » ; le rêve de Charles après la mort d'Emma [Pl. 550 et 607],

Idée neuve (elle existe depuis longtemps mais c'est le sujet d'Emma) : on ne peut pas sortir de l'endroit où l'on est, ni par l'action (fuite impossible : Rodolphe) ni par les objets du désir (inférieurs au désir lui-même). D'où l'idée de la *couleur normande*.

En écrivant à Léon, [Emma] perçoit un autre homme : cf. Flaubert écrivant à Eulalie[39].

L'image comme *pensée* de Flaubert. Pourquoi ?

L'élément magique : les ensembles se groupent en présages. Cela n'est pas *nécessaire*. D'où vient que le futur influe à ce point sur le présent ?

Presque toute la laideur du style chez Flaubert réside dans les verbes. Par exemple, Pl. 316 : « se dressait l'eau-de-vie, dans des carafes » ; Pl. 321 : « ... composaient... la continuité de son bonheur ».

Circularité : « l'univers... n'excédait pas le tour soyeux de son jupon ». [Pl. 322],

Verbes laids, 328 Pl. : « Un détachement intérieur se faisait. » 331 : « [Les volets toujours clos] s'égrenaient de pourriture. »

Pl. 349 : le thème du serpent (homme qui veut des qualités féminines).

Madame Bovary : manifeste du postromantisme. Une âme conduite à la mort par le romantisme. Romantisme = faux imaginaire contesté par le réel. La solution : choix d'un *autre* imaginaire, n'est pas donnée.

Le fréquentatif (ou itératif) : deux possibilités. Ou donne l'impression de forcé : les choses ne se sont pas passées deux fois de la même manière. Ou donne aux scènes une présence beaucoup plus forte : elles étaient telles dans le passé (plusieurs fois) et sont telles pour l'avenir restreint qui enveloppe la scène. Du coup, *deux présents* : celui qu'exprime le fréquentatif et celui qu'exprime le parfait qui a deux caractéristiques : c'est ce qui disparaît pendant que les fréquentatifs restent, celui qu'on ne voit qu'une fois, qui enveloppe sa mort dès qu'il a lieu (du point de vue de la mort) ; c'est aussi chez Flaubert un fréquentatif qui n'a pas eu de chance, qui aurait pu devenir fréquentatif. Cf. 307 Pl. : « Une

fois, par un temps de dégel... » Il suffisait d'écrire : « Parfois... » et de changer le temps des verbes, c'était un fréquentatif. Il n'y arrive *rien* sauf un geste motivé par la situation et qui aurait pu se reproduire vingt fois. D'ailleurs, en même temps qu'il est présent-parfait, il passe au fréquentatif. Deux verbes passés et le reste imparfait. En général, imparfait introduit par un parfait. Premièrement (347) « il prit un abonnement à la *Ruche médicale* » ; ensuite, après le temps de la volonté, celui de la volonté disjointe, ridiculisée par les choses, qui laisse sa trace sur le fréquentatif (lirait-il, sinon ?) mais devient grotesque : pourquoi dormir *sur un livre ?* C'est le temps du ressentiment.

Le récit de Flaubert se fait au fréquentatif. Fréquentatif = présent *plus* réel et glissement vers un autre moment du temps puisque chaque imparfait contient tout le temps (avenir, 347 Pl. : « Emma le regardait en haussant les épaules », donc il contient l'avenir : ce n'est pas le sommeil d'un homme d'études épuisé). Dès lors, le récit au fréquentatif a plus de sens que celui au passé. Et si on écrivait : « une fois, il s'endormit » ? Mais, à coups d'imparfaits, la durée est déjà donnée. Il y a d'un côté fausse éternité (il faisait cela tous les jours), retour éternel ; et de l'autre un temps de durée concentré (il faisait cela pendant qu'on était à Tostes) qui, d'un point de vue, vous conduit jusqu'au départ pour Yonville. De sorte que tous ces imparfaits marquent une simultanéité. Temps du roman : présent déguisé en parfait. Temps du récit : fréquentatif. Flaubert mélange les deux. *Qui* raconte au fréquentatif ? Malveillance du fréquentatif : conséquence d'un mouvement volontaire ou déviation d'un mouvement volontaire par l'animalité qui est répétitive ou la situation. [Le] fréquentatif peut être remplacé par un présent : « Tout septembre s'écoula sans lettres ni visites » Pl. 348 ; elle va tous les jours voir si une lettre n'est pas venue. 349 : « L'hiver fut froid. Les carreaux... étaient... » Tout bouge au fréquentatif ; Pl. 349 : « Le dimanche... »

Fréquentatif : temps des choses. Et pour Flaubert les hommes sont choses la plupart du temps. « Le curé avait perdu le pied droit[40]. » Pour un homme, cela

arrive. Pour une chose, *non* : on le constate un jour.

349-50, le fréquentatif expliqué : « tous les jours », « soir et matin », etc.

350 : ambition du perruquier, qui explique sa transformation en objet. Bonnet grec : Homais.

Un parfait (349) : « L'hiver fut froid », et un autre deux pages plus loin : « [Madame Bovary mère...] s'étonna ». Ce qui s'établit dans le temps répétitif peut apparaître comme un changement non répétitif à un tiers (Madame Bovary mère, 351).

Le style indirect libre est à l'imparfait : il est amené par le fréquentatif. Proust : *Pastiches et mélanges.* Note sur l'imparfait, p. 170, Pléiade).

Style indirect libre in Premières œuvres : se trouve mais la manière générale d'évoquer la pensée est : « Il pensa... », ou [style] oratoire (*Rêve d'enfer*[41]). Toutefois, dans l'oratoire (cf. *Rêve d'enfer* 178), une genèse possible du style indirect. Premières œuvres style indirect : cf. 144 (passage du fréquentatif au style indirect). 146 : ambiguïté [du] style indirect. Style direct : 148-149. Mais alors *comportements.* (154 : ambiguïté) ; l'imparfait d'éloquence (155) ; 156 : « Non ! il avait trop rêvé » ; 157 : il se sentait nu ; 166 : style indirect.

Un portrait ressemblant à *Madame Bovary* (218) ; 219 : style indirect ; Adèle à la fenêtre et Paul[42] : Emma et Rodolphe (221) ; 223 : « Tout cela avait passé ». « Yonville demeure » ; Djalioh[43] et Charles Bovary : 225-26.

Style indirect : 227, 230, 235, 240.

Passion et vertu[44] (256) : amour et mysticisme. La différence entre Mazza et Emma : Mazza, conçue pendant la période romantique, *a raison* de croire à l'indicible, aux rêves, aux chimères. Emma a tort.

260 : incertitude de Flaubert sur ce qui ne doit pas être dit.

Emma-Mazza : Mazza vient chez Ernest pour se refuser-donner. Emma va à la cathédrale pour les mêmes raisons.

Style indirect : 269.

Amour et mysticisme : Mazza 263 ; le dégoût avivant l'amour comme Charles avive l'amour pour Léon : 264 ; le symbole : 269.

Style indirect : 269.

274-75 : la méchanceté d'Emma (aimable et pleine de haine) : Mazza.

285-86 : le chimiste (Homais)[45].

126 : le présage (cf. Charles et son cheval aux Bertaux).

Style indirect : 79-80

On : expulsion du sujet (Pl. 399) : « Il reçut une seconde lettre maternelle où on le pressait de partir. » Déjà, *maternelle* désigne plutôt un genre que l'auteur. 398 : Léon : style indirect.

Les sentiments sont trahis par les mots (cf. à propos de Mme Roger des Genettes[46]). Mais ils peuvent exister sans les mots (Rodolphe).

Le style indirect libre : peut être aussi bien pour exprimer ce que les gens disent à d'autres (Pl. 434) : « Il désirait la connaître » ; et Charles : « Il avait mille inquiétudes... »

Promenade à cheval : deux pages de *mouvement* (Pl. 435 sqq.).

Pl. 445 : « Si ses yeux l'avaient pu, [ils l'eussent fait sauter par les fenêtres] », métaphore horrible.

445 : les phrases peuvent prendre leur sens de l'entourage : « Il y avait des paroles dites tout bas etc. »

Le mot « âme » dans *Madame Bovary.*

447 : le fréquentatif suivi du parfait. Sous-entendu : cette année-là, la lettre arriva et la dinde aussi. Cf. Pom. 396 : il y a une phrase pour marquer l'arrivée du colis qui a été ôtée.

461 [Pl.] : de nouveau l'horreur du mari rend l'amant merveilleux.

462, c'est l'inverse : Charles ne lui paraît jamais si lourd qu'après ses rendez-vous avec Rodolphe.

Mot de Mme Bovary [mère] (supprimé) : elle aurait fait une bonne putain (Pom. 633)[47]. Cela court dans tout le roman (Pom. 417, Pl. 462) : mais elle *l'achète*[48].

Pl. 465 : le porte-cigarettes. Elle a tant mis dans celui du Vicomte qu'elle en donne un à Rodolphe pour qu'il soit le Vicomte et qu'elle soit la duchesse anonyme qui le lui a donné (explication Pommier[49]).

« L'effet seul de ses habitudes[50] » : causalisme. En fait, [c'est] plus compliqué.

Pl. 468 : première hypothèse[51] : « [afin de] les mieux duper » ;

deuxième hypothèse (la première n'est même pas repoussée. Simplement, c'est une hypothèse, donc on peut en faire d'autres), [Emma] masochiste : mieux goûter les souffrances qu'on va abandonner. Mais celle-ci est réfutée : elle n'y prenait pas garde, au contraire. Conclusion ? Première hypothèse ? On n'en sait rien. Bref : inexplicable.

Correspondance sur *Madame Bovary.*
Par les champs et par les grèves.

Corr. II, 1847, 1848-49 :
1851 : l'Asie. A envie d'une « grande lessive intérieure ».
P. 53 [à Louise Colet, octobre 47] : le style.
P. 57, 58 : [*idem*].
63-64 : « des bougies qui [me] dansaient [devant les yeux] ».
66 : « Ma mère me retire *sa* petite » (Emma)[52]. [À L. Colet, 1847.]
76 [à la même : envie de voyager].

Portrait d'Emma

1) C'est le roman : totalisation en intériorité. L'illusion (seule vérité) et la disparition de l'illusion. Dans un des plans, à la seconde histoire avec Léon :

[elle] quitte l'illusion pour la *réalité.* De ce point de vue, le mouvement du roman [est] impitoyable : totalisation = perte des illusions et se termine sur mort. Donc le personnage principal est bourré d'illusions (sur le monde et sur elle-même). L'action : la désillusion suit.

2) L'éternel féminin (Hélène et Simon dans *La Tentation de saint Antoine*) « prend son cul pour son cœur », dans la Correspondance[53].

3) La femme des trois nouvelles (*Don Juan, Anubis,* la jeune Flamande). Amour mystique et sensuel. Le thème des trois n'en fait qu'un[54].

4) Le passage à *une* femme plus contingente, pas très bonne (lettre à Mlle Leroyer de Chantepie)[55].

5) Mazza (mais il adhère à Mazza[56]). Distance avec Emma. Invention de l'ironie.

6) Un ensemble de situations et de faits (Rouen. *Peut-être* la Delamare[57]).

7) Psychologie : lui-même et Colet[58].

8) La femme de Pradier[59].

(Suivent des notes sur la Correspondance de Flaubert – tomes II à V, VIII, IX et Suppléments des années 1864-71 et 1877-80, éd. Conard. Sartre se contente de relever de façon systématique et brève ce qui peut être utile à son travail. Nous ne garderons de ces quelques pages que ce qui l'a incité à des remarques personnelles : il réexaminera la Correspondance plus loin, avec des orientations de recherche plus précises.)

Flaubert discute avec Maxime de la parution d'extraits de *Saint Antoine* (21 octobre 1851). Donc Maxime n'était pas bien opposé à *Saint Antoine,* Corr. II, 319 et sqq.

347 : « Les momies [que l'on a dans le cœur] » (souvenir de Rodolphe[60]) : [lettre à L. Colet, 16 janvier 1852].

343-348 : [même lettre] : en fait [Flaubert] ne sait pas ce qu'il fait[61].

« *Sentir presque matériellement* (344), mais (345) : « affranchissement de la matérialité ». [Y a-t-il] contradiction ?

372 [20-21 mars 1852, à L. Colet] : lyrisme et vulgaire fondus. Bonne définition[62].

94-95 Corr. III, [à la même] : « [Ma Bovary est] tirée au cordeau ».

Faire remarquer que la chimère de Flaubert, *le style,* n'a jamais été celle des grands écrivains.

133 [27 mars 1853, à la même] : « Les femmes gardent tout dans leur sac » : Louise, et Emma – nuit de noces.

137 [même lettre] : « une amertume à tout » (cf. Emma).

(Casquette de Charbovary, cf. *Par les champs et par les grèves* : 138-139 : le chapeau. *Ibid.* 227 : le bonnet de coton. La putain : *ibid.* 247-248. Mme Maillard a un lorgnon : *Ibid.* 307.)

Poésie *insciente.*

227 [6-7 juin 1853, à L. Colet] : *Revue de Paris* : fascination agacée. [Flaubert] est en état de rupture permanente en 53-54 et y donne la *Bovary* en 56.

[276]-277 [12 juillet 1853, à L. Colet] : la saignée[63] ; « Cela... ne sera jamais beau, à cause du fond. » Mais il disait qu'on faisait de l'art avec *tout.*

339 [12 septembre 1853, à la même] : « [Ce] sujet bourgeois [me dégoûte] » – [Flaubert] ne se comprend pas.

345 [21-22 septembre 1853, à la même] : [Flaubert] incohérent : « Je dose de la merde » – « Mes Comices seront fort beaux ».

Corr. IV, 309 [janvier 1859, à Ernest Feydeau] : « Tu t'amuses trop avec (tes personnages). » (Lui, non.)

Le rôle des mots et le style (relire *Flaubert 1*[64]).

Qu'est-ce que le langage (correspondance [avec la] Muse et *Madame Bovary*) ?

Symbolisme (la religion dans *Bouvard et Pécuchet.* Voir en symbole ce qui arrive).

Saint Antoine : « foirade de perles[65] » et 1°) *le plan* (c'est le fil qui importe)[66] ; 2°) j'étais saint Antoine et je n'ai pas su en profiter. De là saint Antoine devient une vierge flamande (moi. J'étais vierge – à Colet : [je ne veux] pas d'enfant). 3°) Passage à Mme Bovary.

1) Thème de la séquestration = féminité, pas libre.

2) Thème de l'illusion romantique : rejetée, désillusion, renaissant jusqu'à la dernière chute : la mort.

3) Ennui – passion. Chez Emma : sans passion, périodes d'ennui.

4) Vanité de la science (médicale : Charles, Homais, Canivet, Larivière). Sujet de *Saint Antoine* : la Foi, la Science. Foi en quoi ? la passion.

5) Misogynie. Femme = putain. [Flaubert] prétend aimer les putains : mais il n'y en a plus.

6) Sexualité : Flaubert – Louise. A-t-il inventé la lanière du corset ? Non ! Louise à Mantes[67]. Plus de romantisme. Louise et l'argent (Rodolphe = Flaubert).

7) Mazza[68] : grand *désir* mais en même temps caractère inné.

8) Rôle de l'éducation (Sénard[69]. Partiellement vrai – Flaubert contre l'instruction gratuite). Cf. *Bouvard et Pécuchet.*

Madame Bovary a le sujet de *Saint Antoine* mais ce sujet n'est *rien.* Croyance à Rien : sujet [de] *Saint Antoine.* Relire *Saint Antoine.* Style [de] *Saint Antoine.*

Détruire le réel : centre d'irréalisation. [Le] style ira vers la destruction ; le sens d'une phrase apparaît comme un prétexte à la phrase *(Salammbô).*

Mystère Bovary. Flaubert lui aussi est d'origine paysanne.

Bouvard et Pécuchet, p. 953 [Pléiade] : « Qu'importe la croyance ! Le principal est de croire. »

Les phrases marmoréennes qui, en fait, néantisent (surtout dans *Salammbô*). *Qu'est-ce que la littérature ?* p. 163[70].

(Lecture de La Théorie de l'Art pour l'Art en France, *par A. Cassagne, Paris, Hachette, 1906. Nous ne reproduisons pas les notes, informatives et sans commentaire, que Sartre prend sur cet ouvrage.)*

À la liste des écrivains « Art pour l'Art », ajouter Heine et le peintre Delacroix.

La métaphore : déréalisation et matérialisation.

Pour le romantisme, la littérature donne à voir la Création (le don d'un Don). Cela peut se faire par le poème. Qu'est-ce qui incite Flaubert à prendre (le don d'un Don devenant négation pure), pour s'exprimer, cette forme bourgeoise : le roman ? À noter qu'il dit quelque part : Je ne suis ni poète ni romancier, mais *écrivain*[71].

Correspondance, tome V

[...]

261-62 [fin 1866-début 67, à Ernest Feydeau] : la nature des « renseignements » que demande Flaubert : il veut ne pas dire des bêtises mais non pas comprendre à fond.

264 [4 janvier 1867, au comte René de Maricourt : Flaubert] n'aime pas rendre service.

[...]

287 [mars 1867, à la princesse Mathilde] : public = élite. Faux : la princesse ne lisait pas et Flaubert le savait.

[...]

Du Camp, *Souvenirs littéraires*[72]

Tome I, p. 232, 233 : Bouvard et Pécuchet en projet de vie[73].

Antiphysis – tableau sous le paysage –, les propos de Flaubert pendant son voyage en Orient. Voir 551.

Tome II, Louis Bouilhet, 445 sqq.

Le vide chez Flaubert : *Madame Bovary,* derrière une quasi-plénitude (fausse) de l'illusion. *Salammbô* : on ne sait *rien* (ou si peu) sur Carthage. *L'Éducation sentimentale* : un vide constant, complaisant, l'absence de Mme Arnoux au cœur de Frédéric.

1[74]

Saint Antoine – équivalence du plein et du vide

II

Bouilhet : anti-éloquence

III

Genèse de *Madame Bovary*

Flaubert ne se tient pas pour un romancier. Pourquoi passe-t-il d'un mythe à un roman – du théâtre au roman –, de l'universel singulier : le monde, à du singulier ? Qu'est-ce qu'un roman bourgeois ?

IV

Roman biographique

Pourquoi ? Destin. Qu'est-ce qu'une biographie pour Flaubert ? Va de l'apparition (naissance) à la mort (suicide).

V

Le style

VI

Les caractères

(pas de *caractères.* Ex. : Emma ; et Pontalis[75] : « difficile »).

VII

Les objets

VIII

Le milieu. Les situations. La matière.

Le sens de *Madame Bovary*

Cousu main, impressionnisme au niveau des objets.

X

L'ironie chez Flaubert

Qui parle ?

Qui lit ?

Qui parle ? Interpréter à partir [de la] *totalisation* : *nous*[76] (extériorité de la totalisation) ; impersonnel (totalisation intérieure) ; système [des] témoins (extérieurs).

Flaubert déclare que tout art est personnel et en même temps (faux) que tout événement n'a *qu'une* expression.

Montrer dans le style les éléments *convenus* (la phrase ternaire ou tripartite) à opposer à ce qui ne l'est pas.

Gérard Genette : *Silences de Flaubert*[77].

Du Camp : *Souvenirs littéraires,* tome I, 223 sqq.[78]

Portrait de Gustave Flaubert en 1842 :

Alerte dans sa pesanteur native,

jetant l'argent par les fenêtres, criant misère

psalmodiant la prose, hurlant les vers

s'engouant d'un mot qu'il répétait à satiété

s'enthousiasmant de choses médiocres où il apercevait des beautés qu'il était seul à découvrir

emplissant tout de son bruit

dédaignant les femmes que sa beauté attirait.

Il éprouvait le regret.. de n'être pas acteur pour jouer le rôle de Triboulet du *Roi s'amuse.*

Il ne se tenait pas d'aise en écoutant Marie Dorval dont il avait fini par attraper l'accent traînard et les intonations grasseyantes.

Il eut toujours cette manie de contrefaire les gens.

Quand il était entré dans une plaisanterie, quelque lourde qu'elle fût, il n'en pouvait sortir.

Très doux... malgré sa violence extérieure, compatissant aux douleurs, crédule en outre et facile à duper...

développement intellectuel extraordinaire, mémoire prodigieuse, dictionnaire vivant.

« Il fut décidé que nous nous quitterions le moins possible. » À quarante ans, ils ont écrit tout ce qu'ils ont à dire : à cet âge, l'homme est fini... c'est l'heure du repos, il faut dire adieu aux lettres... Mais l'oisiveté est lourde à porter. Nous résolûmes donc de nous retirer ensemble à la campagne lors de notre quarantième année et d'entreprendre un travail pour ainsi dire mécanique et qui nous conduirait au seuil de l'extrême vieillesse... Nous voulions faire un dictionnaire qui eût indiqué les modifications que les vocables d'origine latine ont subies dans les différents pays où ils ont été adoptés. »

À ce moment, Gustave songeait à deux œuvres : un conte oriental et le *Dictionnaire des idées reçues.*

Admiration pour la *Lucrèce* de Ponsard, plus tard pour Émile Augier.

Gustave Flaubert : enfance atteinte de lymphatisme.

En février 44 « le père Flaubert était sous le poids d'une oppression morale dont les traces se lisaient sur son visage... Humiliation... désespoir et une sorte de résignation en présence d'une force majeure qu'il ne pouvait maîtriser ».

Lit la première *Éducation* à son père qui s'endort au bout d'une demi-heure.

Il en arrive à se considérer comme un méconnu, presque comme un persécuté ; sa maladie aidant, cette idée devient tenace, très douloureuse.

« Il n'a jamais su ni pu faire un vers ; la métrique lui échappait et la rime lui était inconnue. Lorsqu'il récitait des vers alexandrins il leur donnait onze ou treize pieds, rarement douze. Son oreille était si extraordinairement fausse qu'il n'est jamais parvenu à retenir un air, fût-ce une berceuse. Bouilhet disait : il y a une malédiction sur lui ; c'est un poète lyrique qui ne peut pas faire un vers. Rien ne fut plus vrai, et cependant les qualités qu'il recherchait, qu'il admirait le plus dans la prose, c'était la cadence et l'harmonie. » 327. »

Flaubert s'était désespéré (1847) de ne pouvoir donner des combats de gladiateurs dans le jardin de Croisset... Flaubert toute sa vie a rêvé l'impossible.

Le voyage en Bretagne : « Que de fois Gustave m'a dit : C'est ce que nous avons eu de meilleur. Quatre mois sans dispute. »

Bouilhet, candidat en Seine-Inférieure : 2000 voix.

Le mouton à cinq pattes chez Du Camp. Cette plaisanterie lui coûta une centaine de francs qu'il ne regretta pas, ce qui faisait dire à sa mère : « Il n'aura jamais d'ordre. »

Le voyage en Orient :

1) Démarche Maxime-Achille[79].

2) Lettre sans rapport de Jules Cloquet : « Votre fils devrait voyager, ça lui ferait du bien. »

3) Intervention d'Achille.

4) Un matin à déjeuner, Mme Flaubert, glaciale : « puisque cela est nécessaire à ta santé, va-t'en avec ton ami Maxime, j'y consens. » « Gustave devint très rouge et remercia sa mère. »

5) « Cette autorisation qu'il désirait avec une intensité douloureuse lui causa une sorte d'accablement... Il vivait au-dessus des nuages, la tête dans un rêve d'or » (un hiver à Paris – douze milliards). « C'était là une des causes qui lui faisaient le travail si pénible. Il était toujours obligé de ramener son esprit qui toujours s'en allait au-delà de son occupation présente. »

6) [Flaubert décide de ne] pas partir avant [la] fin [de] *Saint Antoine* : septembre.

7) Démarche de Mme Flaubert à Paris : deux ans à Madère, pays chaud[80].

Saint Antoine : [la] lecture [dure] trente-deux heures – pendant quatre jours : de midi à quatre heures et de huit heures à minuit.

Maxime imaginait les mémoires, la confession de saint Antoine – étude psychologique.

Bouilhet : le monde antique au IIIe siècle, empire qui s'écroule, Église primitive qui s'établit.

Donc tous les deux [étaient] *prévenus.*

« Nous tendions l'oreille, espérant toujours que l'action allait s'engager et toujours nous étions déçus car l'unité de situation est immuable depuis le commencement jusqu'à la fin... Rien que des phrases que l'on pouvait mêler, transposer sans que l'ensemble du livre en fût modifié. Nulle progression dans ce long mystère, une seule scène jouée par des personnages divers et qui se reproduit incessamment. Le lyrisme... l'avait si bien emporté qu'il avait perdu terre... Nous ne devinions pas où il voulait arriver et, en réalité, il n'arrivait nulle part... L'œuvre s'en allait en fumée. »

Avant la dernière partie, Bouilhet et Maxime ont une longue conférence.

[Le] péril [leur semblait] grave : « Sous prétexte de pousser le romantisme à outrance (?), Flaubert... retournait en arrière... et tombait dans la diffusion du pathos. »

« Ton sujet était vague, tu l'as rendu plus vague encore... Un sujet t'entraîne à un autre et tu finis par oublier ton point de départ. Une goutte d'eau mène au torrent, le torrent au fleuve, le fleuve au lac, le lac à l'océan, l'océan au déluge ; tu te noies, tu noies tes personnages, tu noies l'événement, tu noies le lecteur et ton œuvre est noyée. »

Belles phrases mais d'une beauté intrinsèque qui ne sert en rien au livre. Le style et la rhétorique sont confondus.

Boursouflure du langage. Tu as voulu faire de la musique et tu n'as fait que du bruit.

Résumé :

1) *Engager l'action* : n'est jamais engagée.

2) Critique *plus large* : ne va nulle part. L'œuvre n'a pas de signification. Flaubert procède *par association* : goutte d'eau, fleuve, lac, océan. Pas d'*unité.*

3) Le style :

1°) belles phrases sans rapport avec l'ensemble.

2°) [il] confond style et rhétorique.

Proposition : « Prends un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine… et astreins-toi à le traiter sur un ton naturel, presque familier, en rejetant ces digressions, ces divagations, belles en soi mais qui ne sont que des hors-d'œuvre inutiles au développement de ta conception et fastidieuses au lecteur. »[81]

Bouilhet : « Pourquoi n'écrirais-tu pas l'histoire de Delaunay ?[82] » Drame intime joué à quatre ou cinq personnages dans une obscure bourgade.

Départ fixé au 29 octobre.

26 [octobre] : Flaubert chez Maxime. Maxime l'aperçoit « couché tout de son long sur une peau d'ours noir… Je crus qu'il dormait, un soupir me détrompa. Jamais je ne vis une telle prostration. » [Quelle] folie[83], voyage trop long, trop lointain. Pourquoi partons-nous ? « Il me raconta qu'en quittant Croisset il avait laissé son cabinet dans l'état habituel comme s'il devait y rentrer le lendemain. » (Faux.)

27 octobre : « Tu es libre[84]. » Flaubert se résigne. Arrivent Louis de Cormenin et Louis Bouilhet. [Flaubert] se calme.

Près d'une cataracte du Nil : « J'ai trouvé ! Eurêka, Eurêka ! Je l'appellerai Emma Bovary ![85] » Voir si ce n'est pas faux.

Épisode de la glace au citron de Tortoni.

Souvenirs littéraires, tome II

Bouilhet, p. 191. Bouilhet a été la conscience de Flaubert.

« La prose effrayait Bouilhet » 192.

« Il surveillait Flaubert et l'empêchait de tomber dans les incidences qui lui étaient familières, dont *La Tentation de saint Antoine* avait été un exemple. » 193.

« Bouilhet n'a pas ajouté un mot à *Madame Bovary* mais il a fait retrancher beaucoup de phrases parasites et, en le faisant, il a rendu à Flaubert un inappréciable service. »

« Ce n'était pas toujours facile de faire entendre raison à Flaubert qui employait à se défendre cette activité nerveuse que l'on craignait toujours de surexciter. »

« À voir Flaubert criant haut, s'impatientant… (et) Bouilhet très doux, assez humble d'apparence… on aurait pu croire que Flaubert était un tyran et Bouilhet un vaincu ; il n'en était rien : c'est Bouilhet qui était le maître, en matière de lettres du moins, et c'est Flaubert qui obéissait… Pendant ces trois années, toutes les pages du roman passèrent une à une sous les yeux de Bouilhet… Le livre fut allégé. »

Revue de Paris : 1er octobre au 15 décembre 1856[86].

« J'allai voir Mme Flaubert. Je la trouvai dure. »

Flaubert [a] relevé les phrases scabreuses, les situations délicates in *Revue de Paris.* Dossier remis à un chroniqueur qui fit un article.

P. 451 : Bouilhet bibliothécaire à Rouen – meurt à quarante-sept ans le 19 juillet 1869.

« Moi et d'Osmoy, nous avons conduit le deuil », [lettre de Flaubert à Du Camp, 23 juillet 1869].

« Quatre amis pour savoir ce qu'on doit faire des œuvres inédites : moi, d'Osmoy, toi et Caudron », [même lettre].

« Le groupe consultatif… n'eut pas à se réunir. Flaubert fit son choix et adopta le titre *Dernières chansons* que les autres désapprouvent vainement. »

Bouilhet : tendances, goûts, conceptions : *classiques.*

Romantique dans l'exécution.

[Flaubert] déteste *Madame Bovary,* relit les épisodes les plus vantés, les dépèce, les détruit, les critiques devant Maxime « avec une fureur qui va jusqu'à la mauvaise foi ».

« Je voudrais… gagner une grosse somme… pour racheter… tous les exemplaires de la *Bovary* (et) les jeter au feu. »

Madame Bovary : (Pom. [146]), Charles : « Beaucoup de choses à son insu comprimées en lui se dilatèrent. »

Charles et sa première femme : une jeune femme et un homme, comme Léon avec Emma. Première femme [de Charles] : sensuelle et dévote. Mariage sexuel. « Cochonne. » [Cf. esquisses.]

Genèse de *Madame Bovary*

I *Saint Antoine.* Lecture.

Les deux critiques :

1) ne comprennent pas le *sens* de *Saint Antoine.* Y en a-t-il un ? Totalisation en extériorité.

2) L'unité manque (a-temporelle).

3) L'action paraît à chaque instant sur le point de s'engager (unité temporelle : ce qui relie un moment à un autre).

4) Flaubert confond style et rhétorique. Exemple donné par Du Camp : Chateaubriand.

5) Enchaînement des pensées par association : goutte → Océan.

Ce que retient Flaubert : « Foirade de perles[87] ». Ce ne sont pas les perles qui comptent, c'est le fil du collier.

Manque de plan.

Saint Antoine, c'est moi. Insuffisance de *Saint Antoine.* Mais arrivera-t-on à le rendre plus vivant ?

Les deux critiques :

Action : [ils sont] trompés par l'aspect dialogue.

Sens : chacun suivant son idée (psychologie : Maxime ; Histoire du IIIe siècle : Bouilhet) n'a pas *vu* le sens : Tout devenant Rien. Le Connaître devenant la Foi.

Le monde c'est l'Enfer. Manichéisme.

II Preuves que les deux critiques n'ont pas suggéré d'écrire l'histoire Delamare[88] :

1) [Flaubert] n'en parle jamais dans ses lettres d'Orient.

2) [Il] se montre écrasé.

3) [Il] pense à des sujets symboliques. Trois sujets (*Madame Bovary, Salammbô, L'Éducation sentimentale*)[89].

4) Octobre 1851 : [Flaubert] discute avec Bouilhet et Du Camp de la parution de fragments de *La Tentation de saint Antoine.* Donc [ils] n'ont pas dit : il faut la mettre au cabinet.

Les trois sujets : l'amour *inassouvissable.* Donc ou il a lieu et c'est un échec *(Madame Bovary),* ou il n'a pas lieu (frustration) et c'est *L'Éducation.* Entre les deux : *Salammbô.*

Le 10 février 1851 (il commence *Madame Bovary* en septembre) il rêve à *Don Juan* ([lettre à Bouilhet, Corr.] tome II, 295).

5) [Flaubert][90] ne peut avoir crié « Emma Bovary ! » puisque a) elle s'appelle Marie dans les premiers plans ; b) et il a essayé « Bouvaret ». Le o bref n'est donc pas ce qui l'a tenté. Sûrement Emma – Mazza[91]. « ... *Bovary,* nom que j'avais inventé en dénaturant celui de Bouvaret[92] » ([lettre à Mme Hortense Cornu, 20 mars 1870] tome VI, p. 107).

Donc [c'est] entre le 1er février et le 21 septembre (7 mois et demi) [qu'il conçoit son sujet].

Travail raconté à Mlle Leroyer de Chantepie [lettre du 30 mars 1857], tome IV, 169 :

« ... vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion *rêvée.* J'ai gardé de ce premier plan tout l'entourage (paysages et personnages assez noirs), la couleur enfin. Seulement, pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage. »

Donc, plan 3[93], vierge et mystique.

1re modification : [elle] passe d'un milieu flamand (ignoré de Flaubert) à un milieu rouennais avec personnages rouennais.

2me modification : dans ce milieu la femme ne doit pas trancher : Flaubert le comprend du fait que le milieu est concret.

3me modification : [elle] n'est plus vierge. Est *inventée* (cf. Bopp, note [p. 25][94]).

Le thème, 313, [tome] IV : Adonis[95] (à la fois *Madame Bovary* et *Salammbô*).

Intervention de Bouilhet, sans doute au retour du voyage d'Orient. Cependant [il s'écoule un] temps fort court : juin 1851, [Flaubert rentre à] Croisset. Juillet : renoue avec Louise Colet. 19 septembre : [commence] *Madame Bovary.*

Cependant n'oublions pas qu'il conserve *La Tentation de saint Antoine* : en 1851, hésite à la publier (donc Bouilhet [n'avait] pas [été] si sévère). Après *Madame Bovary,* en juin 1856, [Flaubert] remanie *Saint Antoine.* 21, 28 décembre 1856 et janvier 1857 : fragments de *Saint Antoine*[96]. Après *L'Éducation sentimentale,* en 1869 : remaniement de *Saint Antoine.* Termine le 1er juillet 1872 la troisième version. Avril 1874 : Charpentier la publie.

Circularité chez Flaubert (Poulet[97]). Technique : totalisation intérieure-extérieure.

Le tout de l'Être = le Néant.

Mme Bovary : son instinct n'aboutit, comme la religion, qu'à des fétiches.

Matière (Chantepie, 313, [tome] IV[98]), instinct *(id.),* fétichisme (cochonnerie).

Le vide, voilà le sujet de *Saint Antoine, Madame Bovary, Salammbô, L'Éducation sentimentale.*

Saint Antoine 1849 : les tentations sont du *non-être.* Illusions.

La réalité : la nuit, saint Antoine.

La fin : les illusions s'en vont. Elles reviendront.

Mais parmi les illusions il y a les idées de Flaubert.

Panthéisme : 1) sur terre, la vie (fin [du chapitre] II) ; 2) dans les espaces, le vide (début III) ; 3) les Muses (dieux morts) ; 4) *l'ennui* du saint.

Action : I la tentation ordinaire : Péchés, Hérésies. Apparaissent les trois Vertus. II Foi et Science. Se termine par la matière. III La matière (panthéisme plein), puis panthéisme vide ; puis dialogue Mort et Luxure : la vie te pèse. Non : ta vie te pèse. La mort et les dieux. Puisqu'ils sont tous morts, pourquoi pas le tien ?

Conclusion : Antoine prie mais ce n'est que partie remise. Le Diable rit.

Rôle de la Luxure : monotone ou développé ?

Le vide (distinct du Rien : être sans qualités).

L'idéalisme ?

Envie d'être tout (p. 25 9[99]).

Ennui (non Flaubert mais la substance de toute vie).

[Analyse de *La Tentation de saint Antoine* (1849)
(plan et transitions)]

1re partie

Antoine : le temps cyclique de l'éternel retour.

Un temps d'intervalle entre travail et prière.

Mais, justement, il travaille pour éviter la pensée (qui vient d'orgueil – suggéré).

Je m'acharne à ces occupations niaises.

Est-ce que je prie par besoin ou par devoir ?

Je sais bien que je le dois. Pourtant…

Il prie. Marie.

La voix.

Antoine : N'es-tu pas l'amour de ceux qui n'ont pas d'amour ?

La voix (insinuante mais c'est l'orgueil) : Elle t'a souri vraiment, car, pour lui plaire, n'es-tu pas humble, chaste et fort ?

Antoine : mouvement d'orgueil. Aussitôt la Vierge devient grandeur naturelle.

La voix le rend jaloux : elle a couché avec Panthérus.

Antoine désire la Vierge. Mais il chasse cette « vision d'enfer ».

Elle s'en va : « Quelle honte pour moi. Jamais je n'avais subi de telles pensées. »

La voix : Jamais ? Cherche. Elle prétend être sa conscience et va l'être un instant pour le démoraliser. Elle lui rappelle qu'il a désiré une morte à Héliopolis.

Passe de là aux femmes « amoureuses d'Adonis » (Corr. Chantepie) et aux sentiments ambigus d'Antoine (l'inverse : on retrouvera le thème avec Montanus [p. 87]).

Les Péchés Capitaux et la Logique apparaissent. La voix ne parle plus.

Thème de la solitude d'Antoine : pourquoi Dieu la veut-il ?

Épisode du cochon.

L'Orgueil et la Logique tourmentent Antoine sur sa solitude.

Monologue d'Antoine : plus malheureux que Job.

« *Jamais je ne saurai où j'en suis* » *:* lettres d'Orient : « Je veux connaître ma mesure[100] ».

Discussion sur Dieu, Jésus, la Création. La Logique amène la transition aux Hérésies qui naissent d'Orgueil.

Antoine appelle les Vertus théologales. Elles viennent.

Cette première partie se tient : elle échappe aux reproches des deux sages[101]. Antoine est dans un état d'esprit qui amène facilement la tentation : ennui, temps cyclique ; la pensée hérétique (subjective) naît de l'orgueil. Il s'arrête un moment de travailler : voilà son erreur. Dès qu'il commence à prier, il désire la Vierge. Pour la première fois Flaubert expose la théorie qu'il exposera à M^lle^ Leroyer de Chantepie : l'amour mystique contient l'amour charnel. Là-dessus l'Orgueil le fait quasiment « prendre » par les Hérésies puis, au dernier moment, leur échapper. Antoine est présenté *hors de lui* comme le tentant ; en fait, c'est psychologique, [l'Orgueil] est *en lui.* Sans doute les thèmes ne sont pas rigoureusement déduits les uns des autres. Mais c'est volontaire. Flaubert ne veut pas une déduction. Cela ne veut pas dire que la vérité de la première partie est l'associationnisme[102]. Il s'agit de la tentation *subjective* et quotidienne : la situation du saint n'est pas ce qu'on pense.

2^me^ partie[103]

Centre : duel entre Science et Foi. Particulièrement intéressant pour Flaubert. Moins pour Antoine *qui ne sait pas écrire.* Épisode Reine de saba : inutile ; on sait d'avance qu'Antoine résistera puisque ce n'est pas la luxure franche qui le tente. Viennent le Sphinx et la Chimère puis le règne de la Vie, conçu comme règne des monstres. Demi-hommes ou hommes sans tête satisfaits. Les Poètes avaient dit : « Imitons la voix de tous les êtres » (208). Et saint Antoine : « J'ai envie d'aboyer, de beugler, de hurler » etc. (236). Vient le Diable qui l'emporte dans les espaces. Autre épisode du II. Dolorisme de saint Antoine.

3me partie

Panthéisme et idéalisme

[Antoine] retombe : être né un autre homme (259). Puis duo Luxure – Mort ; deux conceptions contraires : l'absolu de l'instant et la nécessité de la disparition. À la fin, réponse d'Antoine : « Si vous mentiez toutes les deux ? s'il y avait, ô Mort, d'autres douleurs derrière toi ? et si j'allais, ô Luxure, trouver dans ta joie un néant plus sombre… » (270) Elles baissent la tête. À ce point, c'est la généralité de l'homme : l'instant de la luxure et l'éternité de la mort s'opposent. En fait [ce sont] deux négations de l'avenir[104].

Le Diable se pince la lèvre, puis se frappe le front : « Tiens ! regarde ! » Et c'est le défilé des dieux qui sont tous morts (*Rêve d'enfer*[105] : les dieux sont mortels).

« Puisqu'ils sont passés tous, le tien… »

Antoine prie, le jour paraît, l'Enfer le laisse provisoirement. Cette partie se tient. Le thème est la mort : mort de l'homme, mort des dieux.

Intéressant : imagination, illusion = tentation. S'il se laissait aller, il irait en Enfer. Bref, s'il prenait les illusions pour du réel. Mais il ne leur donne pas prise, sachant que tout est illusion. S'il cédait à l'une, [il] trouverait l'Enfer, qui est le réel. Mme Bovary cède à toutes (parce qu'elle est sotte). Résultat : l'Enfer. St Antoine n'a pas cédé à la tentation. Mme Bovary, c'est une sainte qui cède à la tentation.

Le réel [dans *La Tentation de saint Antoine*] : la cabane, la demi-lune, le cochon.

[Dans *Madame*] *Bovary,* le réel : les maisons, Yonville, Charles.

Il faut apprendre *le bons sens* à Caroline[106] : ne pas céder à l'illusion. Richard[107] : juste ; elle ne cède pas assez à l'illusion. Si elle allait jusqu'au bout, elle vivrait illusoirement l'imaginaire *(Spirale*[108]*).*

Il n'y a *rien* (croyance à rien. Le vide dans *Saint Antoine*). Dans *Madame Bovary* il n'y a rien. Mort. Mort : Lheureux la traque, Rodolphe l'humilie. À travers tout cela la réalité se démasque – arsenic, mort. *Tout* a contribué à la mort. Exemple : le mot de mort paraît dans ses amours avec Léon qui sont contre nature : la femme y fait l'homme, l'homme y fait la femme. Mme Bovary meurt sûrement au début de sa liaison avec Léon. D'une certaine façon la maladie, après Rodolphe, était l'imitation somatique de la mort.

Flaubert : « Avec Léon [Emma] entre dans la réalité » [Pom. 29]. Non, car elle ne s'est jamais rendu compte que Rodolphe ne l'aimait plus. L'emprunt[109] : à la fois femme reprise et putain jouant le rôle. Très fort.

Problème du *type* (Durry 30[110])

Mais d'abord qu'est-ce qu'*un type* ?

En Orient [Flaubert] songe à écrire un roman sur l'Orient : *Harel Bey* (Durry 106).

Si *Saint Antoine* avait plu à des juges moins sévères, il aurait été publié en 1849. Est-ce que Flaubert aurait écrit *Madame Bovary* ?

La syphilis de Flaubert : renseignements contradictoires. 1) à Ernest ([Corr.] II, 86) : elle se perd dans la nuit des temps[111] ; 2) à Bouilhet : attribuée à une jeune Maronite au Liban[112]. Elle ne serait pas ([à] Ernest) la cause de l'arrêt du voyage – elle pourrait l'être ([à] Bouilhet).

Le typique : Flaubert l'a toujours voulu. Dès les *Mémoires d'un fou.* Ce qu'il dit sur lui (orgueil) devient un défaut de tous.

De sorte que Mme Bovary devient typique en ceci qu'elle a, comme Flaubert, une anomalie.

L'Éducation sentimentale : poétique insciente. Le vide unificateur[113]. Le petit coffre fermé[114]. Aujourd'hui, le sujet c'est cela. Mais, dans Durry, les manuscrits montrent qu'à l'origine ce n'était que la prolongation des amours de jeunesse.

Preuve : il couchait avec Mme Moreau[115]. Cela s'est fait quand il a décidé que Mme Moreau ne céderait pas.

Ironie de Flaubert. Selon Brombert[116], tragique. Transforme le lecteur en complice de la destinée.

L'hypocrisie d'Antoine ([il] s'offre des voluptés imaginaires) correspond à l'imaginaire chez Jules[117].

Vénus apostrophienne : la Beauté selon Flaubert (*Saint Antoine* 122).

Saint Antoine 123 : « ... ton corps s'enfoncer comme en une onde » ([Flaubert] sent les flots comme des seins de femme. Image inversée[118]).

Rêves de voyage de Mme Bovary (*Saint Antoine* 125). Si Antoine y cédait, il irait tout de suite en enfer.

Rythme alors (style). 127, *Saint Antoine,* une phrase des Gnostiques : 13, 10, 1, 4, 15, 7, 8, 13 (avec un e muet qui ramène à 12 : pressenti)[119].

126 : l'infernal désœuvrement des oisivetés rêveuses (Mme Bovary).

187 : « [Rassure-toi][120] donc quand tu te sentiras vide » (Flaubert dans la Correspondance, 44, 7[121]).

236 : *(Tentation de saint Antoine)* : « Moi aussi je suis un animal » – et la remarque de Proust (son intelligence veut imiter tout[122]). Hystérie. À partir de l'idée : je me pénètre de tout.

Le *type* chez Flaubert : *l'universel singulier* ou plutôt le singulier universel. Mme Bovary [est] profondément singulière par son extraction, sa formation, les événements de sa vie. C'est ce singulier qui sera universalisé. Il a dit : universaliser le particulier. Notre perception : particulière *et* universelle. Je vois une maison par la fenêtre, je la connais bien, je connais même certains de ses habitants. Mais, d'autre part, c'est une maison comme il y en a mille, construite sans art selon les principes généraux de l'architecture du moment (universel). Je vais de l'un à l'autre. Par là je fais spontanément et frustement un des travaux que Flaubert assigne à l'Art[123].

Les métaphores : *Saint Antoine* 241. À quoi sert-elle (chameau fatigué) ? À faire joli. L'autre [métaphore, c'est] moins manifeste (la pensée tourne en cercle).

246 : « cette partie de moi où je n'ai jamais pu entrer ».

248 : « toute partie de la matière étant une cristallisation de l'infini ».

248 : âmes végétatives, statues qui rêvent, paysages qui pensent.

L'ordre étant la pourriture...

250 : « rien n'est pas. Le vide, au contraire, c'est l'Être même, dégagé de tout attribut qui l'encombre. »

254 : le *cogito* est remplacé par l'existence du Malin Génie : « tu *es,* toi ».

Smarh[124] voit l'infini et retombe sur terre. Pareillement Antoine. L'ennui en résulte (259).

La Mort se dit consolatrice mais c'est l'envoyée du Diable.

Absurdité : il va céder à la Mort donc être damné ; et voilà la Luxure qui intervient et brouille les cartes.

Saint Antoine : les Faunes ; leur front rugueux est couvert de boutons roses. Cf. Arnoux, *Éducation sentimentale* [3me partie, Pl. 425].

Les problèmes de *Saint Antoine*

I) Qu'est-ce qu'une *tentation* ?

II) Les Péchés, les Dieux, etc., n'*existent* pas. Imaginaire. La tentation est-elle de subordonner le réel à l'imaginaire ?

III) Panthéisme : imaginaire. Idéalisme.

IV) À la fin, le Diable : je te laisse mais l'Enfer est dans ton cœur. La malédiction est ta nature. Malédiction d'Adam (339). Subjectivisme.

Ce qu'on a vu dans les premiers monologues d'Antoine. Donc circularité de *Saint Antoine* : saint et perdu (au début) – sauvé de la tentation et perdu (à la fin). La tentation, c'est le moment où ce qui était subjectif, inconscient, inscient, *se pose dehors* (Hegel) mais imaginaire. Dans la fin de *La Tentation,* tout revient

comme au début. Mouvement circulaire : *hors du temps.* Donc l'écrit a un plan rigoureux (contre les juges[125]) mais incompris de l'auteur même (le fil manque). Plus tard il développe les monologues pour que la tentation en soit la conséquence nécessaire. C'est-à-dire que, dans le temps de la répétition, Antoine mécontent aura affaire à l'Orgueil et à la Luxure qui ne sont que l'apparition de la subjectivité. Le Diable et les Péchés apparaissent avec la tombée de la nuit. Ce ne sont que des imaginaires. Ils seraient sans pouvoir si Antoine ne les prenait pour des réalités. Sans pouvoir, les éléments d'un imaginaire livresque (Foucault), les Hérésies sont explicitement rattachées à l'Orgueil. Antoine est orgueilleux mais ce n'est pas son orgueil qu'il découvre dans les Hérésies, mais celui des autres, d'Arius, de Montanus, etc. Pourtant il reconnaît qu'en certains moments la pensée de l'hérésie est née chez lui mais plutôt comme problématique. Le problème risque de disparaître si le lecteur découvre l'affirmation chez le scripteur. Viennent deux hors-d'œuvre qui pourtant sont au centre de *La Tentation* : le dialogue Science-Foi et celui Mort-Luxure. En ce qui concerne celui-ci, la Mort met en avant l'éternité de l'avenir et la Luxure (assez compliquée) tantôt montre celle de l'instant luxurieux, tantôt la durée de l'action composée. La Mort montre que tout le monde meurt et la Luxure que la Mort est un événement intérieur dans l'objet historique appelé humanité ; il faut qu'il y ait des hommes pour mourir mais ces hommes, toujours neufs, sont toujours mus par la luxure. Ainsi on peut considérer du dehors l'humanité – comme la Mort (il faudrait terminer par la mort du soleil et des derniers hommes) – ou du dedans – comme la Luxure.

[Le] dernier mot [est] à la Mort par l'intermédiaire (un peu long) des Dieux morts. Argument de la Logique : « Pourquoi pas le tien ?[126] » Antoine repousse la Logique *(credo quia absurdum)* et prie. Il considère que ses œuvres (Flaubert : ronds de serviettes romans[127]) ne valent rien. Ce qui compte c'est l'effort, témoin du désir qu'a Antoine de la mère de Dieu. Le jour paraît, les Péchés s'en vont. Le Diable dit : nous n'existons qu'en toi. Fin ambiguë : rire du Diable et

prière d'Antoine. Qui a gagné ? Ce matin-là c'est Antoine mais sa victoire est précaire. Le voilà avec l'Enfer en soi comme au départ. Tout peut recommencer toutes les nuits. C'est le sens des premiers mots d'Antoine : « Toujours ainsi ! toujours. » La faute initiale d'Antoine a été d'établir un intervalle entre les occupations manuelles et les spirituelles. On apprend curieusement (p. 23) qu'Antoine ne sait pas écrire. L'ignorance (p. 31). Antoine, d'un bout à l'autre du livre, s'accuse de n'aimer pas ou pas assez (36) et (36-37) : « Je suis trop petit pour moi. » Autre thème (40-41 puis 3me [partie] : Dans les espaces) : panthéisme, indifférence de Dieu. Les Hérésies : [il] n'avance pas. Il y en a assez de dit au départ. Le défaut conscient (p. 143) : les différents Péchés se contrarient et l'âme reste immobile. Donc défaut conscient. À la fin de la 1re [partie] Antoine [est] sauvé par l'Orgueil.

Il ne faut pas imaginer que *Madame Bovary* est sortie uniquement de l'échec de *Saint Antoine.* Parce que cet échec est partiel. C'est ce que Flaubert n'ose confier qu'à Louise. Il y rêve toujours.

Quand il dit : « Je voudrais écrire un livre sur rien[128] », est-ce celui qu'il fait *(Madame Bovary)* ou celui qu'il rêve d'écrire ?

Plan du chapitre I
Saint Antoine

A) L'unité – le plan réel.
B) Le style.
C) Le jugement rapporté par Maxime.
D) Le voyage en Orient.
E) Le blanc[129]. Passage de *Saint Antoine* à *Madame Bovary.*

Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* : « Nulle progression dans ce long mystère, une seule scène jouée par des personnages divers et qui se reproduit

incessamment... Nous ne comprenions pas, nous ne devinions pas où il voulait arriver et, en réalité, il n'arrivait nulle part. Trois années (un an et demi[130]) de labeur s'écroulaient sans résultat... »

Lyrisme : défaut. « Sous prétexte de pousser le romantisme à outrance, Flaubert, sans qu'il s'en doutât, revenait à l'abbé Raynal, à Marmontel, à Bitaubé même et tombait dans la diffusion du pathos. Il fallait l'arrêter dans cette voie. » Bouilhet (?) : « Nous pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en plus jamais reparler. » « Ton sujet était vague, tu l'as rendu plus vague encore... tu as fait un angle dont les lignes divergentes s'écartent si bien qu'on les perd de vue ; or, en littérature, sous peine de s'égarer, il faut marcher entre des lignes parallèles. Tu procèdes par expansion ; un sujet t'entraîne à un autre et tu finis par oublier ton point de départ. » Telle phrase est belle « mais d'une beauté intrinsèque qui ne sert en rien au livre lui-même. Un livre est un tout dont chaque partie concourt à l'ensemble et non pas un assemblage de phrases... » Rhétorique et lyrisme : « Tu as voulu faire de la musique et tu n'as fait que du bruit. » « Quoiqu'il se révoltât contre nos observations, il comprenait qu'elles étaient justes. » « Il est certain que jamais Flaubert n'aurait pensé à écrire *(Madame Bovary)* si *La Tentation de saint Antoine* l'avait satisfait. »

Égypte (Maxime) : « Bien souvent, le soir, sur notre barque... nous avons discuté encore ce livre qui lui tenait tant au cœur ; en outre son futur roman l'occupait ; il me disait : “j'en suis obsédé”... Aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet du Djebel-Aboucir... il jeta un cri : “J'ai trouvé ! Eurêka ! Eurêka ! je l'appellerai Emma Bovary”. »

Certaines phrases de *Smarh*[131] sont dans la version 1849 [de *Saint Antoine*]. Disparues de [celle de] 1856.

Dans le fond [Flaubert] commence à penser à *Madame Bovary* à Constantinople.

[Cf.] lettre à Bouilhet du 14 novembre 1850 et lettres suivantes ([à] sa mère, Parain, etc.).

Tome II, 264 [lettre du 4 décembre 1850, à sa mère] : « Mon goût pour les noces. »

L'Orient lui donne le goût du moderne (l'Orient *moderne,* c'est ce qui l'a enchanté : les temples égyptiens l'ennuient mais il fait des observations morales. Plus tard, *Harel Bey*[132]). C'est cela qui couve en lui.

Ce que l'Orient lui a appris : je suis un observateur psychologue. [Il] va prendre le psychique et le charger d'exprimer le métaphysique[133].

Le 15 décembre 1850, pourtant, [il] déclare ne pas avoir changé[134].

Lettre du 14 novembre 1850 [à Bouilhet] :

1) « Je ne sais où j'en suis. »

« Je me sens quelquefois anéanti (le mot est faible) ; d'autres fois le style "limbique"... circule en moi avec des chaleurs enivrantes.

Puis ça retombe. »

2) « *Mon genre d'observation est surtout moral*[135]. Je n'aurais jamais soupçonné ce côté au voyage. » Côté comique : « Existences gorge-de-pigeon très chatoyantes à l'œil... Toujours cette vieille canaillerie... »

Que voit-il ? L'Orient en train de mourir. Donc pas l'Orient de St Antoine ([Flaubert] va au contraire supprimer du pittoresque dans le *St Antoine* de 1856) mais le *présent* (dans ses *Notes de voyage* [il dit] : Il était temps de visiter l'Orient). Que voit-il, en effet ? [Des] Européens ou [des] Orientaux qui ont été en France ou [en] Angleterre. Barbare occidentalisé, Occidental barbarisé.

3) « Nous dansons... sur la planche d'une latrine... pourrie. »

Donc, en Europe aussi : *manque de base.*

Envie d'étudier le socialisme. [Et de faire une] pièce « très brutale, très farce et impartiale (?) bien entendu ». « Ne pas conclure. » Le voici donc ramené au contemporain.

4) L'Art est pourri. Que faire ? Antique, moyen âge : c'est déjà fait (antique = classique, moyen âge = romantisme). *Reste le présent.* « Mais la base tremble ; où

donc appuyer les fondements ? » Réponse déjà donnée : sur la « vieille canaillerie ». « La vitalité et, partant, la durée est à ce prix. »

Donc [Flaubert] *glisse vers* le moderne. Mais Maxime l'assomme : « Tout cela m'inquiète tellement que j'en suis venu à ne plus aimer qu'on m'en parle... Maxime... n'y va pas de main morte et... n'est pas un gaillard encourageant. »

5) Mort de Balzac.

Il est mort avec Louis-Philippe, et de la femme.

« Il faut maintenant d'autres musettes. » Quelles ?

6) Donc, des trois sujets, le troisième gagne[136].

α) ils ont le même sujet [sic].

Donc le ramasser en un. Le troisième.

β) « *Mon* roman flamand. » [C'est] la première fois qu'il en parle. Donc Bouilhet le connaissait avant le départ. Quel sera le travail ? Expliqué par [la] lettre à M^lle^ Leroyer de Chantepie [du 30 mars 1857] : transfère à Rouen le milieu « assez noir ». La femme aussi [est] noircie. Le sujet : « L'amour inassouvissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique ».

Flaubert y pense à Constantinople et en Grèce. L'idée qu'il trouvera : mettre Mme Bovary à Rouen. À partir de là tout s'enchaîne. Inventer le réel. Imaginer le réel.

La lettre à sa mère [du 15 décembre 1850] : Je ne me marierai pas. L'Artiste : monstruosité.

Lettre à Bouilhet [10 février 1851] : Que vais-je faire une fois rentré ? Je n'en sais rien ; je ne m'en doute pas. Ce n'est pas vrai. Peut-être un moment de découragement.

En Orient, la Normandie lui paraît imaginaire.

Lettre de Patras du 9 février 1851 à sa mère.

Une nuit de Don Juan : les deux espèces d'amour[137]. La confession ([Anna Maria] n'avait pas de péchés, elle aurait voulu en avoir[138]). Volupté des mauvaises odeurs. Bref, en travaillant *Don Juan,* [il] va vers *Madame Bovary.* Difficile pourtant de connaître la fonction d'Anna Maria.

1) Quatre mois, il est écrasé par l'insuccès de *Saint Antoine.* [Jusqu'en] février 1850. Voyage pénible.

2) Ensuite : voir et digérer. Deux lettres sur le goût[139].

3) Enfin, à partir de Constantinople : envie d'écrire. *Don Juan :* [à] Rhodes. Et deux autres sujets *(Salammbô = Anubis,* et l'autre [qui date] de bien avant).

[Flaubert] ne s'occupe que du présent. Les temples égyptiens l'ennuient. La nature égyptienne l'ennuie. Paramnésies et trop lu dans les livres. Restent les hommes. [Il] se découvre roquentin psychologue[140]. Les paysages : [il] glisse par en dessous, comme les Goncourt, les ouvrages d'art. Classicisme de Flaubert. Il se comprend : le style.

Style [de] *Saint Antoine,* aboutissement [du] style oratoire.

Harel Bey : p. 104 et sqq., Durry[141].

Description du manuscrit gg^9 : folios 1 et 2 en vergé blanc ; tous les autres en vélin blanc. Dimension [des feuillets] 1 et 2 : 36,5 cm × 23,3 cm ; les autres : de 39,2 cm à 39,9 cm (hauteur) [et] 30 cm (largeur).

Donc les plus anciens plans[142] – pourquoi d'une autre sorte ? – peuvent venir de deux feuillets restant à Croisset, le reste acheté plus tard à Rouen. Mais aussi [ce pourrait être des] feuillets *de voyage* (on voudrait savoir les dimensions de *Don Juan* et des notes de voyage). En ce cas les premières notes [ont été] rédigées ([à] Constantinople, Athènes ou Naples, Rome). Selon moi, 2[143]. Le scénario III serait la reprise à Croisset. En septembre, [le] 19, il commence, et part du 25 septembre au 10 (?) octobre pour Londres, voyage prévu depuis longtemps. Ensuite problème *Saint Antoine* (Bouilhet – Maxime[144]). Fin octobre ou début novembre – selon moi la rédaction [de *Madame Bovary*] commence là.

Raison : [il] n'a pas pu se mettre à écrire avant le voyage de Londres. [Et] puis [il] s'occup[ait] surtout de *Saint Antoine.*

Donc

Pendant son voyage : [Flaubert rêve à] *Harel Bey.* Celui-ci l'amène au *moderne*. Travaille son plan de jeune fille flamande et le tire au moderne. Sujet donné : amour charnel et mystique. Ce qu'il veut : l'unité des deux. Des éléments de *Don Juan* passent dans le nouveau plan (dès [le scénario] II, il a l'idée de rendre Emma médiocre). Sujet de *Novembre*[145]. Et typé : l'amour chez une médiocre (le fétichisme et fanatisme religieux). [Dans ce] deuxième plan[146] : son premier amant en a peur, le second s'en embête. « Peu artiste mais poétique. » Pas musicienne mais excelle dans les choses de main. « Jalouse de la position d'autrui. » Mme Bovary [sera] bien autre chose que cela mais ces traits sont essentiels dès le deuxième plan (vergé).

(Encore une fois, Sartre épluche la Correspondance pour essayer de saisir par quelle suite de pensées, d'humeurs et d'expériences Flaubert est passé de La Tentation de saint Antoine *à* Madame Bovary, *pendant son voyage en Orient.)*

[Lettre à] Bouilhet, Le Caire, 1er décembre 1849, tome II, 117 : « Cette sale patrie à laquelle je me surprends parfois rêvassant avec tendresse. » « Peu d'étonnement devant la nature, comme paysage… étonnement énorme des villes et des hommes. » « Un élément nouveau… le grotesque. »

[À sa mère] 14 décembre 1849 : [Flaubert] rêve à Bouilhet et à sa mère. [Il est] en pleine dépression. Description du *présent* au Caire. Le Sphinx (antique).

[Lettre] à son frère, 15 décembre 1849 : « Presque toutes les places importantes sont occupées par (des Français), ou par des Arméniens chrétiens, de sorte que les pauvres diables d'Arabes… » *Harel Bey.*

[À] Bouilhet, début janvier 1850 : les danseurs. « La laideur de ceux-ci ajoute beaucoup comme Art. » Remarque importante : distanciation[147] (Genet et *Les Bonnes*).

« Je vois ici de gentils exemples de bassesse : c'est antique. »

À sa mère, 5 janvier 1850 : évêque des Cophtes, 144-45. Première allusion à *Saint Antoine* : « Toute ma vieille érudition de *St Antoine* est remontée à flot. »

« Lorsque je pense cependant à mon avenir (cela m'arrive rarement...) je suis plein de doutes et d'irrésolutions. D'âge en âge j'ai toujours ainsi reculé à me poser vis-à-vis de moi-même, et je crèverai à soixante ans... (avant d'avoir) peut-être fait une œuvre qui m'ait donné ma mesure. *Saint Antoine est-il bon ou mauvais* ? Voilà par exemple ce que je me demande souvent. Lequel de moi ou des autres s'est trompé ?... Je vis comme une plante... Restera ensuite à digérer. C'est là l'important. »

Au [docteur Jules] Cloquet, 15 janvier [1850] : « Pour qui voit les choses avec quelque attention, *on retrouve* encore bien plus qu'on ne trouve. »

Intention de ne rien publier avant longtemps pour des motifs « très graves ».

« Servilisme général. » « [Sur ce chapitre] bien des Européens sont plus orientaux que les Orientaux. »

[À] Bouilhet, Le Caire, 15 janvier [1850] : « Serons-nous toujours les mêmes ? » etc. P. 156 : deuxième allusion à *Saint Antoine.*

À sa mère, 3 février [1850] :
le scheik passant à cheval sur les hommes étendus

moderne

le café du Caire

Ses hésitations littéraires.

À Bouilhet, 13 mars 1850 [à bord de la] cange : « mon intelligence a beaucoup baissé. »

[Flaubert lit] l'*Odyssée.* Ne pas écrire – être tout œil.

[Il rencontre un] prêtre – parle d'Arius, d'Athanase.

Les gravures normandes[148]. « Artistisme. »

« Intensités rêveuses infinies » : aventures à Paris. Le marquis de Pomereu *(Madame Bovary)*[149].

À sa mère, 24 mars [1850] : « Il me semble toujours que tu es près de moi. »

La Normandie devient objet de rêve : imaginer le réel. Donc lieu d'un roman.

Il y a un Bouvaret au Caire (*Voyage en Orient* 40[150]).

« Triste misère du langage ! comparer des étoiles à des diamants ! » [*id.*] 99.

« Je commence à avoir assez de temples. » (*Voyage en Orient* 123.)

À sa mère, 22 avril [1850] : « Je rêvasse de cette vieille littérature, je tâche d'empoigner tout ça. Je voudrais bien imaginer quelque chose, mais je ne sais quoi. »

À sa mère, 16 mai [1850] : « Être ému en quittant des pierres ! et quand tant d'autres choses nous émeuvent. »

[À] Bouilhet, 4 juin [1850] : « Je rumine ma vie passée. » « Est-ce que je touche à une période nouvelle ? ou à une décadence complète ? »

L'éternel « À quoi bon ? »

Nous avons le goût mais « l'âme de la chose, l'idée même du sujet ? »

« La nature [a dit aux monuments égyptiens] : Vous ne voulez pas de moi...? Eh bien, je vous chierai sur le corps. »

« ... Si je rate encore la première œuvre que je fais, je n'ai plus qu'à me jeter à l'eau... Je deviens timide, ce qui est dans les arts la pire de toutes les choses. »

À sa mère, 24 juin 1850 : « Nous passons à peu près tout notre temps à faire les scheiks. » 213.

À Bouilhet, 27 juin 1850 : au Caire, « mélancolie navrante ». « Intensité intellectuelle »…

« Notre éclectisme. » 218.

Le *présent* (barré par un avenir refusé). 219.

L'Art pour l'Art (219).

« Ô public ! public !… j'éprouve pour lui de ces haines immenses. »

[À] Bouilhet, 5 juillet [1850] : « Alexandrie m'ennuie » (présent), plein de bottes et de chapeaux.

À sa mère, [26 juillet 1850], 221-222 : Arrivée à Beyrouth (*Notes de voyage* aussi).

« L'Égypte n'est même belle que par le caractère monumental, régulier, impitoyable de sa nature, sœur jumelle de son architecture. Mais la Syrie… »

À sa mère, 10 août [1850], à Jérusalem.

Beyrouth : « [Nous sommes tombés sur un] petit groupe [vraiment] fort aimable. » Camille Rogier, peintre orientaliste.

[À] Bouilhet, [20 août 1850] : description de Jérusalem.

« [Ce sentiment étrange que deux hommes “comme nous” éprouvent lorsque…, creusant] ce vieux gouffre représenté par ce mot “amour”, ils se figurent ce que ce serait – si c'était possible. » 231

234 : bon goût et timidité (à Bouilhet, [le 4 septembre 1850]).

235 : je ne publierai pas.

« L'action… me devient de plus en plus antipathique. »

237 : « Renaissance, ou… décrépitude ? »

« le coup affreux que m'a porté *St Antoine* ».

« encore un peu étourdi, mais je n'en suis plus malade comme je l'ai été pendant *les quatre premiers mois* de mon voyage[151] » (novembre-mars).

Sensible. Rêveries et distractions sans fin.

« Inapte à comprendre ce qu'on m'explique. »

« Rages littéraires ».

« J'ai lu à Jérusalem un livre socialiste ([*Essai de philosophie positive,* par] Auguste Comte)... J'en ai feuilleté quelques pages. »

« [Une des] premières études » [que Flaubert se promet de faire] à Croisset : « [celle de toutes] ces déplorables utopies ».

« Un passé en ruines et un avenir en germe. » « C'est ne vouloir que midi ou minuit. » « C'est ne pas comprendre le crépuscule.[152] »

« Tout ce que je vois ici, je le *retrouve* » (sauf *l'humanité*).

À Parain, 6 octobre 1850 : « Je ne suis bon qu'à cheval ou en bateau. »

[À sa mère, 7 octobre 1850] : « Il y avait... deux négresses... à faire pleurer de joie le Véronèse. »

À Bouilhet, 14 novembre 1850 : « Si je pouvais t'écrire [tout ce que je réfléchis à propos de mon voyage...] (250)

Lettre importante, à sa mère, 14 novembre [1850] : « Moi qui deviens un très grand moraliste... »

[Sur l'] éducation des femmes[153].

[À Parain, 24 novembre 1850] : les femmes voilées porteront des chapeaux et des corsets (262).

[Lettre à sa mère, 15 décembre 1850] : l'Artiste (268-69). Ses malheurs (ceux de Mme Bovary), *id.*

[À Bouilhet, 19 décembre 1850] : « Tout craque ici, comme chez nous. » (279)

Un présent qui passe.

281 : « Le jeune homme s'en va.[154] »

« Nous fermerons les rideaux, [nous ferons un grand feu] » etc., curieuse vue de l'avenir quand on est à Constantinople.

24 décembre 1850, à sa mère : « L'Art n'est pas un mensonge. » ([À propos du] Parthénon.)

Canaris (Hugo)[155].

[À la même], Athènes [26 janvier 1851] : le voyage (285)[156].

À la même, Patras 9 février [1851] : [Flaubert est] en froid avec Maxime (289).

[À Bouilhet, 10 février 1851] : *Nuit de Don Juan* (295). « Pour soutenir le sujet il faudrait un style démesurément fort. » Si la conception est mauvaise, le style la châtiera ?

Allusion à *Saint Antoine* (296).

Le passé (en Grèce) mais le romantisme (1832).

À sa mère (303), 8 avril 1851 : « Rien de plus vil... qu'un mauvais artiste. »

L'artiste : « le maître homme des hommes ».

« Je me suis consolé de ma misère en songeant du moins à ma bonne foi. Tout le monde ne peut pas être pape. »

304 : « Le *Don Juan* avance », 9 avril [1851, lettre à Bouilhet]. « J'ai commencé mon roman[157] » (19 septembre). [Entre ces deux affirmations] il y a un blanc de cinq mois et demi.

Bouvaret tient l'Hôtel du Nil au Caire, où descend Flaubert. [C'est un] ancien comédien de province. « Dans la cour, Bouvaret, en chemise et fumant

son cigare » (*Notes* [*de voyage*], p. 40).

Notes de voyage, Égypte, p. 79 : « Réflexion : les temples égyptiens m'embêtent profondément. » (Vendredi-Saint 29 mars 1850).

Notes de voyage, p. 80 : « Nous passons l'après-midi… (lundi 1er avril [1850]) à causer, non sans tristesse ni amertume, de cette vieille littérature. »

90 : [Flaubert] campe à Philae où il s'ennuie.

91 : forêt à palmes blanches, voilà un modèle de ses rêveries.

129 : « Je sens par la tristesse du départ la joie que j'aurais dû avoir à l'arrivée. »

Le présent. [Son] voyage en Orient développe son sens de l'observation. Présent curieux : est tout à la fois le passé (ils ont toujours vécu ainsi), le glissement vers l'avenir (l'Orient disparaît. Sujet de *Harel Bey* : l'Orient qui se civilise) et le présent *perçu* de l'observation. Son sens du *moderne* (le crépuscule. Il faut en faire). Avec cet étrange présent : [celui] de l'éternel en voie de disparition. *Madame Bovary.* Présent crépusculaire : imparfait fréquentatif. L'événement humain dans l'éternel (Yonville [reste] le même après qu'avant. Homais, Lheureux : l'avenir).

Don Juan : conçu au Lazaret de Rhodes. Des ennuis : [c'est] le même sujet que les deux autres récits. « Histoire éternelle de la Religieuse[158] ». [Il] n'y croit guère. Y travaille encore le 9 avril. Symbolisme. Personnages qui existent déjà (mythes). Ce qui en reste : les deux amours[159] (Mme Bovary), volupté des mauvaises odeurs ; la confession : [comme Anna Maria, Emma n'a] pas de péchés, elle aurait voulu en avoir ; l'oubli (Charles oublie Emma morte) ; le regard va plus loin que les mots (Léon – Emma après la visite à la nourrice).

Anna Maria : esquisse *positive* de Mme Bovary.

Don Juan : lazaret de Rhodes, 5 octobre 1850.

Saint Antoine : bibliothèque. Voyage en Orient : bibliothèques et musées

19 juillet 1851 : « Fini de copier ces notes (sur l'Asie Mineure) le samedi soir, minuit sonnant... » Donc le 19 juillet [il] s'occupe encore de son voyage. Deux mois plus tard [il commence] *Madame Bovary,* jour pour jour.

En voyage l'élément passé s'incorporant au présent (c'était déjà ainsi du temps de Ramsès), n'étant pas souvenir, est la dimension imaginaire du présent. Ou, si l'on veut, son sens imaginaire : c'était déjà ainsi (éternité). [Le passé] donne donc un sens à l'observation : on observe les mules et les chameaux pour savoir comment *c'était.* Mais en même temps ([cela] se voit dans le récit de voyage) l'observation tend à l'emporter.

9 avril 1851 : [Flaubert travaille à] *Don Juan* ; *juin* : retour à Croisset ; *juillet* 1851 [il] se remet avec Louise Colet, baise et le 19 juillet [finit de] *copier ses notes [de voyage]. 19 septembre :* [commence] *Madame Bovary.* Louise Colet sait ce que c'est. « Mon roman » et c'est tout. Il lui en a parlé.

Intervention de Louis [Bouilhet] au retour. Son rôle possible. Désapprouve *Don Juan* et insiste sur *[Madame] Bovary* (soit que le thème soit déjà trouvé – le plan I et II – soit qu'il ait proposé de faire à Rouen aujourd'hui le sujet flamand, et cité Delamare[160]). Il est grand bailleur de sujets (*Sœur Philomène* des Goncourt est une anecdote qu'il racontait). Il devait de toute façon rencontrer le désir de Flaubert de faire moderne (lettres [d'Orient]). Donc la psychologie avec le fond métaphysique, ce dernier (*Saint Antoine* et *Don Juan*) caché, suggéré. Mme Bovary est bête. Saint Antoine aussi. Don Juan intelligent. Saint Antoine ne cède pas à l'illusion ; il lui garde son caractère illusoire : [il est donc] sauvé. Mme Bovary ne peut pas (bêtise) ne pas céder : damnée. C'est le fait de prendre pour *vrai* le rêve et de se comporter comme s'il était vrai.

Sensualité de Mme Bovary : dérivée. L'habitude la *rend* sensuelle, dans les plans[161].

Donc pendant le voyage I) [Flaubert est] incertain sur *Saint Antoine* et non écrasé. II) Le spectacle : il cherche l'antique (monuments) mais l'a trop *imaginé.* III) [Cela l'] amène à observer le contemporain (hommes, villes). IV) D'abord

[il] y retrouve l'antique : canaillerie *antique.* Mais d'une certaine façon [il] est amené à observer le présent. Antiquité du présent = son imaginarité. Temples (*Notes* [*de voyage*]) : Baedeker. Puis : en voilà assez. Partie réservée à Maxime. Le présent glisse. Avenir : les harems libérés par la presse féminine (Constantinople). V) Donc envisageons le présent *crépusculaire* (*Madame Bovary* : un livre crépusculaire), c'est la *modernité.* VI) Pourtant [les] sujets inventés [sont] voisins de *Saint Antoine* : Don Juan = mythe Renaissance comme Saint Antoine = mythe moyen âge. Le second [sujet][162], c'est ce que veut dire en général Flaubert. [Cf.] la lettre sur Adonis à Leroyer de Chantepie. Voir Adonis dans *Saint Antoine.* Le troisième donnera *Madame Bovary.* Pourtant [il] pense à Don Juan. Mais déjà Don Juan psychologique. En vérité psychologie cache métaphysique. VII) Croisset. Rôle de Bouilhet : [il] refuse *Don Juan* [et] pousse le troisième [sujet]. Entre juillet et septembre, VIII) premiers plans.

Madame Bovary [est] écrite pour un *censeur* (Bouilhet). [Flaubert] se gâche le plaisir. On lui ôte ce dont il est content (les verres multicolores de la véranda[163]).

L'aspect sentimental : trop de gens, de canailles. Il se sent petit et humilié (Hugo et Canaris : il sera pareil[164]).

Vision esthétique en voyage : *Notes d'Orient.*

« Pas plus Constantinople qu'Yonville[165]. » À cette époque il a vu Constantinople. N'a pas fait de style. Mais *Notes [de voyage]* : point de départ pour un style. À partir de là, ce n'est plus Constantinople qu'il faut traiter : c'est le langage, la forme. Récrit ses *Notes.* Pourquoi s'arrête-t-il le 19 juillet ? Événement : Louise et Bouilhet – *Madame Bovary.* Premier travail sur le langage. Égypte : absente. Flaubert n'y revient que rarement pour préciser un détail : J'ai rencontré cet Anglais plus tard. En fait : des phrases. Sans doute en élimine-t-il. [Il] s'arrête : considère un livre de voyages comme inférieur. Il sait imaginer la Normandie (voyage – mémoire : passé, présent non visible). Imaginer le réel.

Dans le voyage on le *réalise.* Plus tard, [il dit] à Maxime (livre sur Paris[166]) : Imagine-le (roman).

Pourquoi un roman ?

1º) Dans le roman tout est fiction (y compris l'entourage des sujets). Dans *Don Juan* aussi. Mais [c'est un] mythe et non [un] personnage. [Flaubert] veut des personnages imaginaires et réels. Deux sens : on imagine le vrai. On prend une histoire arrivée dont on ne connaît que quelques faits et on imagine son déroulement, passant d'un fait à l'autre.

Mme Bovary s'empoisonne. Charles meurt par la pensée (sans trop de tristesse, tué par *le vide*). (Dans les premiers plans.)

[2º)] Roman : des biographies, qui s'entrecroisent et vont de la naissance à la mort ou à un état stable (Homais a la croix d'honneur. N'ira pas plus loin. La petite Bovary est ouvrière).

[3º)] Roman d'éducation (*Éducation sentimentale*). Mais l'éducation se termine avec la vie ou avec un état tel que l'avenir n'est plus (Deslauriers, Frédéric[167]).

Toutefois, Mme Bovary n'est pas éduquée puisqu'elle se tue. Dans les dernières pages (avant Rodolphe), [elle] croit encore au Prince charmant. Après Rodolphe, bouleversement et suicide, elle ne fait pas le point. Pas de *progression.* Ou [progression] dans le vice : Rodolphe, le pied bot la pervertissent. Le couple Emma – Léon : perversion ; elle s'y connaît. Mensonge perpétuel. Avec des putains au bal (l'ombre de la mort). L'argent. Les dettes. Rodolphe. Mais Rodolphe n'est pas une très grande déception : elle ne le voyait plus. C'est plutôt la somme [des déceptions]. Léon est lâche, Rodolphe avare, Charles idiot. Les dettes la pressent (l'argent et Mme Bovary) : bref, son rêve de luxe en partie réalisé se paie trop cher. Ou bien [on] l'avertit qu'il est *payable.* La vie est dégoûtante. Et sans doute elle-même se dégoûte. Le suicide : acte de folie auquel, si Justin ne s'était trouvé là, elle eût renoncé le lendemain. Très bon.

Le ton : grotesque triste.

Idée : mettre la tentation chez un être médiocre qui y cède.

Pas *tout à fait* médiocre (grandeur des désirs).

Pourquoi, dans le plan, tire-t-elle un premier (et un dernier) coup avec Léon ? Pour montrer la confusion de la vie.

Il en résulte que la définition de Lukács s'applique au roman. Individu problématique (démoniaque) : Mme Bovary. Recherche dégradée des valeurs fournies dans une société dégradée (bourgeoisie). Élément médiateur : romantisme (anti-bourgeois, mort). Fin : mort de l'individu problématique. Triomphe du bourgeois (Homais).

Saint Antoine : romantisme poussé à outrance ? (Maxime.) *Madame Bovary* : contre-romantisme par un homme profondément influencé [par lui].

Flaubert déclarera plus tard *n'être pas* un romancier. Est *un écrivain*[168].

Emma (*Novembre*[169]) dévorante. Essaye avec Rodolphe (veut partir avec lui). Essaye avec Léon (obscure résistance du *bourgeois* en lui).

Adultère (*Novembre*). Essaie de réaliser la joie à *être* adultère.

Plan [VIII] : « Alors d'un mouvement de folie, suicide ». (19)[170]

« Féménéité de cette pauvre nature » (Léon). 19

L'argent (24) sous les rêves d'Emma.

Les sens d'Emma : non. Plan IX (28-29) : « L'état sentimental d'Emma [l'avait portée aux sens] » etc. [Plan XII] (36) : « Elle n'a pas de sens. »

[Plan IX] (29) : « Ici finit l'époque du rêve et elle tombe sur la réalité. » Est-ce vrai ?

[Plan LXVI] (121) : Rodolphe dans la dernière scène et Emma : [elle] meurt sur encore une illusion : elle croit qu'elle lui offrait l'amour et qu'il l'a repoussée.

Nouveautés dans *Madame Bovary*

1) Style indirect libre. Encore maladroit dans les premiers temps : Leleu-Pommier 159 et Pléiade 307.

2) Ironie : [n'existe] ni dans les premières œuvres – mais sadomasochisme – ni dans les *Mémoires d'un fou* mais à la fin de *Novembre* et dans *L'Éducation sentimentale.* Elle vient de soi : comment raconter la quête d'un personnage dont on ne partage pas les vues ? Et du caractère de Flaubert. Ton ironique trouvé dans la première *Éducation sentimentale.* Ironie jusque sur [la] perception. Par exemple : sur les tours ; on voit des hommes ramper. Un roman subjectiviste insisterait là-dessus. Mais Flaubert, en outre, blâme Henry d'être là-haut. Donc, double caractère : les hommes *rampent,* et que fait Henry (comme tous les étudiants arrivés de la veille à Paris) là-haut ?

Éducation sentimentale[171] : style indirect ébauché, [pp.] 5, 16, 33. *Id.* : 53 : [cf.] Léon – Emma après la visite à la nourrice[172].

[*Id.*] *82* : style indirect plein.

Émilie traite Henry en fille : 162.

Amour : durée (Léon – Mme Bovary) : « Tu te marieras… » (166)[173].

Jules et saint Antoine : 173.

198 : « Sans le secours de la parole… »

204 : les odeurs que [Mme Renaud] aime[174].

208 : contredanse[175].

213 : style indirect.

239 : style indirect.

303 : la « ligne droite » ([cf.] deuxième *Éducation sentimentale*)[176].

325 : « La vie se passe… en sympathies trompeuses. »

339 : Aglaé : Mme Bovary[177].

341 : l'Allemand et Sade[178].

343 : Catherine – Homais[179].

344 : l'Orient. 7 janvier 1845[180].

En 1844-45, il y a donc une *manière* de Gustave qui vient d'apparaître et qui n'est plus les *Mémoires d'un fou* ni *Novembre.* Pas Jules, Henry. À renvoyer à

Mazza[181] et les récits d'avant. Il veut des personnages typiques et concrets. Mais il avait (*Un parfum à sentir*[182]) une ironie en trop. Les personnages lui semblaient dérisoires et pourtant ils souffraient. Le ton de la première *Éducation* est ironique en soi et adapté parce qu'il imagine le réel, sait qu'il l'imagine, s'interdit de l'imaginer autrement (romantismes interdits) et se moque du réel dans la simple manière de l'imaginer. Analyser la première et la deuxième pages : entrée de Henry à Paris. § II : « (Sa mère) l'engagea au travail, à la bonne conduite, à l'économie. » Cette mère *doit,* en effet, l'y engager. D'où vient alors le comique ? 1°) Du contexte : « Elle lui fit mille recommandations sur beaucoup de choses qu'elle ne connaissait pas, puis l'engagea... » Introduction de l'auteur. 2°) De la phrase elle-même, impartiale en apparence. L'ironie serait donc (pas toujours) liée à l'impartialité. « (Il) continua à marcher, d'un air brutal. » Cela, c'est Henry qui le veut. Flaubert accompagne.

Mme Renaud dans sa chambre, à sa fenêtre. Mélancolie fausse etc. : Mme Bovary et Léon.

24 : Henry était « *derrière* elle ».

M^lle^ Aglaé – la Vatnaz[183].

Henry devenu bourgeois : [cela] se comprend mal. Comme l'a dit Flaubert, un chapitre manque. Montrant la fatalité.

En fait, le « blanc » est entre *Novembre* et la première *Éducation.*

Mémoires d'un fou et *Novembre :* ne sont pas des romans. Écrivain.

Smarh n'en était pas un. Ligne : *Saint Antoine.* Mais après un an, [*Smarh* est] relu et enterré.

En somme, ligne *Mémoires d'un fou* → *Novembre* se développe après une interruption (totalisation extérieure : *Smarh*). Roman après *Novembre :* personnages, le temps. Totalisation extéro-intérieure déjà dans la dernière partie de *Novembre.* On la retrouve pour Henry. [C'est] moins vrai pour Jules. Fond du caractère d'Henry et son défaut : goûtant de la femme tout de suite, [il] passe

de l'imaginaire au réel, part réellement pour l'Amérique. Jules, au contraire, dupé par une femme, passe du réel à l'imaginaire et devient « le maître homme des hommes », l'Artiste. Bref, tous les thèmes sont là. Henry perdu par une femme (thème des romans « Second Empire »[184]). Mais il l'est sans [la] bassesse particulière d'Emma (il semble brusquement un peu bête à la lecture de la lettre de Jules, c'est tout). Il l'est métaphysiquement : en se donnant, une belle femme selon son goût (maternelle – [cela] est répété souvent) le fait passer de l'imaginaire au réel. Le réel, il le vit en Amérique. Pas d'argent. [Henry] revient, décidé à obtenir les satisfactions *réelles* du pouvoir et de l'argent (riche mariage, députation). Quelquefois, très rarement, style indirect, naissant de la double totalisation : l'extériorité se moque de l'intériorité et donne comme extérieur ce qui est intérieur. L'ironie, c'est donc cela : l'intérieur devenant extérieur. Mais [elle] n'est pas encore réussie : couplets de l'auteur souvent. Jules met des palmiers à New York (cf. Mme Bovary[185]). Aglaé donnera [M^lle^] Vatnaz et Mme Bovary (épouse un médecin et le ruine). Si l'on n'aime pas ensemble (thème absent de la première *Éducation*) on désaime ensemble : Émilie semble elle aussi ne plus aimer en Amérique. Nouvelle victoire de la réalité sur l'imaginaire. À New York la France [est] sujet d'abord de rêve mais devient réelle quand ils décident d'y retourner. *Acte* de partir (dominé par le hasard). *Acte* de revenir. C'est fait : réalité. Voyage [de] Jules en Orient : nourrir le rêve ([il emporte] Homère, des sandales). C'est le voyage de Flaubert en Orient. Défaut de *L'Éducation,* le même que [celui] de *Saint Antoine* : on ne sait pas pourquoi ils deviennent tels. En fait : non. Illusion, comme pour *Saint Antoine.* Les vrais défauts sont ailleurs : la montée de Jules n'était pas prévue (maladie[186]). En outre, Jules n'est pas problématique : [il est] positif. [Flaubert] termine [*L'Éducation*] dans l'enthousiasme à cause de Jules (l'Artiste). Mais sans doute à la relecture ou en lisant à Maxime et à Bouilhet, [il] sent que ce n'est pas bon. Et, comme chaque fois, revient à la pure extériorité : il est le Diable et

manœuvre St Antoine. Les tentations viennent de l'intérieur et sont peintes en extériorité comme des illusions convoquées par le Diable[187].

Novembre, une totalisation double : en intériorité (1), en extériorité (2). Mais il y a du nouveau : ce qui est totalisé, c'est l'anomalie, la singularité. Avec, de temps en temps, l'universel (2). Mais ce qui est neuf, [c'est de] voir d'abord le subjectif et ensuite revoir le personnage comme objet[188].

Rapport à l'universel en [*L'Idiot de la famille,* t.] II (le langage). Donc, cette fois, totalisation plus singulière.

Dans *maîtresse* (*Idiot de la famille* 923-27, I)[189] est donné tout Mme Bovary. Et adultère.

Madame Bovary. Le thème : Aglaé et Mazza. Son malheur : [elle] ne désire pas clairement le tout (sinon son désir se reconnaîtrait comme inassouvissable). Par médiocrité, ne désire que des choses particulières (luxe, confort) *derrière lesquelles il y a tout,* ou des hommes singuliers (Léon, Rodolphe). [Elle] ne sortira jamais de l'Enfer – contraire de Jules. Et pourtant son instinct est grand. Mais [elle est] trop petite pour soi. Raison générale : l'instinct est grand mais *partout* il aboutit aux fétichismes, aux momeries, à la *corruption* (sens sexuel du mot chez Flaubert). Aglaé : Parisienne qui se fait aimer d'un provincial. Emma : supérieure au mari, qui le reconnaît. Mazza : elle aime un homme comme le tout. Il y a en elle subjectivement totalisation à propos d'un homme.

Mme Bovary. Ce que Flaubert veut : voir le personnage comme objet et à la fois le totaliser comme sujet. Un point de vue (fiacre, le Garçon, Rodolphe et la baisade) variable est rajouté au subjectif : au plus près, au plus loin.

Les plans : elle *résiste longtemps* (après Rodolphe) à Léon[190]. Supprimé parce qu'elle n'a pas de raison de résister. Elle est déjà adultère, elle est sensuelle et frustrée, elle méprise déjà Charles. Une ébauche de résistance (la lettre) suffit. En fait [elle est] expérimentée (pas consciente), elle sait ce qu'elle veut et elle veut Léon. [Elle] cède le troisième jour (du même voyage). Épisode de la lettre = Mazza chez Ernest[191].

À Rodolphe : [Emma] cède rapidement (par surprise). Raison : elle était adultère déjà en pensée.

Le livre s'enrichit peu à peu. Humain et lyrique (première *Éducation*)[192]. Même lettre du 16 janvier 1852 : « [Ce que je voudrais faire, c'est] un livre sur rien. » Mais [Flaubert] s'embarbouille : plus le mot colle (sur la pensée) et disparaît, plus c'est bon. Mais puisque le sujet est invisible, comment le mot révélerait-il la pensée ? Et puis, est-ce bien ce qu'il veut ? Chez lui le mot ne disparaît jamais. Ensuite, [lettre du] 27 mars 1853 [à L. Colet] : « Écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée » – « Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) ». De nouveau la prose se manifeste (par son rythme).

Sur [la première] *Éducation sentimentale,* lettre du 16 janvier 1852 [à L. Colet] (tome II, 343).

Il ne peut vraiment parler de son style. Il dit des sottises.

Madame Bovary, 1re partie, ch. IV, Pl. 314 : style épique (genre Dénombrement des vaisseaux).

Silence voulu sur les réactions de Charles et d'Emma pour la demande en mariage. Raisons : Charles doit être joyeux. Mais c'est montrer sa subjectivité. L'admirable, c'est que jusque-là on a réussi à la montrer sans en parler (l'après-midi avec Emma). Flaubert ne veut pas trop la montrer. Et Emma ? Peut-être a-t-elle eu peur ? A-t-elle pleuré ? Sentiments fréquents mais qui auraient diminué l'acceptation. Une *chose* accepte : le volet[193].

L'épique, pour Flaubert, c'est la pensée collective (le *on*). Sauf Homais, mais il parle toujours *pour* un public. Au début, il se croit au conseil général (?). « Porte-parole » (Richard[194]). L'épique est l'effort, l'idéal du vulgaire. Bourgeois. *Orgueil.* D'où « (Homais devient) presqu'exclusivement homme de lettres » (plan LXX, p. 127, Leleu-Pommier). [Pour] Crouzet [c'est un] littérateur. « Lui aussi il a ses rêves, comme Emma, mais ces rêves sont collectifs. » Il ne parle pas seulement par lieux communs : il parle le néoclassique, comme l'État et la Police.

« On sait combien Flaubert a besoin de monde préétabli, de conformisme pétrifié. En ce sens, l'épique relève du formulaire. »

Homais littérateur donne des événements une image contraire de celle du vrai littérateur (Flaubert). Enfances de Charles = enfances de Gargantua.

Le système d'objets chez Flaubert. Duchet : *Roman et objets.* Auerbach 478-486[195].

À étudier : l'objet. Distinction objet-choses (Duchet) discutable.

Objet = pratico-inerte. *A priori* : [c'est l'] image diabolique de l'homme, donc l'homme (souvent) chez Flaubert. [Les objets sont] prophétiques, repères, jalons, etc. Le curé de pierre disparaît quand paraît Bournisien. Curé de pierre = matière. Bournisien = matière.

« Paysanne d'origine, aristocrate en désir, petite bourgeoise dans sa vie. »

« Le détail significatif peut être représenté par un objet : le lorgnon d'écaille d'Emma qu'elle portait “comme un homme”. Le petit fait vrai devient le petit objet vrai. » 178

L'objet chez Flaubert n'est pas « utile ». Il l'est comme langage social. Mais il reflète l'homme (pratico-inerte) surtout.

« Les objets se laissent facilement ordonner selon les trois actes du désir, de la communication et de la lutte. » Comme chez [Henry] James.

Frédéric et Rosanette à Fontainebleau[196]. « Nous assistons à une extraordinaire confrontation de l'Histoire au passé (dans le château) avec le passé individuel de Rosanette et la nature inhumaine ; dynamisme de sa matière, végétal et minéral, cependant, brefs éclairs, l'Histoire au présent (Paris ensanglanté) » [...][197].

Levaillant : « Chaque fois que Mme Arnoux est évoquée avec amour par Flaubert, chaque fois que leur dialogue peut comporter un élément implicite d'union, deux signes apparaissent, la lumière et l'espace, ou un signe qui unit les deux autres, le ciel. » C'est-à-dire *le vide.*

Dans *L'Éducation sentimentale,* « nous sommes loin de Balzac (pension Vauquer : mobilisation de la matière à travers le récit). La plupart des descriptions ont perdu leur coefficient analogique. Elles constituent un discours objectif et séparé. Elles retardent le récit, le suspendant. Elle (la matière) est exactement *l'autre* du récit, l'impassible témoin ». Soit, mais pourquoi donnent-elles dans *Madame Bovary* une impression de sécurité ? [C'est] d'être adaptées. C'est comme [chez] Robbe-Grillet *(Le Voyeur*).

Glisser. Voguer en bateau (Bernard Masson. Eau et rêves dans *L'Éducation sentimentale*). Oui, mais aussi en *Madame Bovary.*

Richard : « La création de la forme chez Flaubert »[198]

(Sartre reproduit ici de nombreux passages du livre de Richard que nous ne reprenons pas, car ils ne sont guère commentés.)

Le temps dans *Madame Bovary*

Comparer avec Balzac :

1º) Balzac intervient. Pensées d'auteur. Présent.

2º) Peu de distance (souvent deux ans) entre l'histoire et la date à laquelle elle est écrite.

3º) Les personnages sont souvent encore vivants. D'où, présent caché : ce sont des événements passés de leur vie qui dure.

4º) Scènes à faire. Le passé simple = présent. Ce qui fut présent à un moment unique.

5º) Imparfait : fréquentatif, caractères. Ce qui demeure.

6º) Présent pour décrire ce qui est éternel (site).

En somme : un pôle, la pensée du romancier. C'est elle qui décide des temps selon qu'elle raconte, décrit ou pense. Le temps du récit est le parfait (qui

quelquefois a le rôle du fréquentatif : « souvent elle y alla »).

Le temps chez Flaubert dépend de l'impersonnalité. La pensée du romancier n'est pas présente. Sauf au début le « nous »[199] et le présent de la fin (« Il vient de recevoir la croix d'honneur »). Beaucoup plus de passé dans *Salammbô.* C'est qu'il s'agit de raconter un événement : l'aventure des mercenaires. *Madame Bovary* est une biographie provinciale. Le fréquentatif est ce qui est le plus fréquent ([en] Flaubert aussi : [il] vit au fréquentatif). Et ce temps (l'imparfait) est utilisé aussi pour montrer le dégoût d'Emma (puisque tout se répète). Les changements se font souvent d'un fréquentatif à l'autre. Ou alors le passé simple est là pour introduire la rupture entre deux séries de fréquentatif. On trouve le fréquentatif à l'intérieur d'une scène datée et unique. 385 Pléiade : « (Lheureux) de temps à autre donnait un coup d'ongle etc. » Le parfait peut (comme [dans] Balzac) s'appliquer au fréquent (Pl. 387 : « Il en fut de même les jours suivants »).

Le fréquentatif est la négation du présent. Il n'y a pas de présent (conversations). Il n'y a qu'un fait constitué par la répétition (lettre à sa mère [du 14 décembre 1849] : sa souffrance du départ de Flaubert ne sera plus tard qu'un *seul jour*). Fréquentatif : la mémoire.

Mais [Flaubert a encore] une autre conception du temps : dégradation. Cette dégradation n'est amenée que par des fréquentatifs. On passe de l'un à un autre qui est pire. Fréquentatif : une action qui est faite plusieurs fois. Mais en ce cas, pas de présent : au présent, le fauteuil de Mme Bovary est rempli une fois. Là, on n'en parle que s'il l'est plusieurs [fois]. Dans ce cas entrent en jeu les moments où il ne l'est pas (intermédiaires donnés dans la phrase fréquentative). Dès ce moment, le présent est à la fois renforcé et diminué. Les moments, toujours à la même heure, où le fauteuil est plein (renforcement [du] présent prolongé), les moments où le fauteuil est vide. Dès lors, personnages pleins de vide. Fantômes. Dans la vie de Flaubert, déjeuners, sorties, dîners : onirisme. Seuls passages vrais (au sens balzacien), ceux où il *écrit* (et encore). Du coup, les présents n'ont pas

d'importance réelle : ce sont des fréquentatifs en formation (on exfolie un présent. Conversations dans l'ouvrage). Exemple : le présent avec Bournisien. Le présent *exprime* mais ne modifie pas. Le présent débouche dans le général par les lieux communs. Là, ils sont dits *une fois* mais ils l'ont été cent. Les dire au présent, c'est leur donner une fausse originalité.

Imparfait : texte de *Proust*[200]. Texte de *Duhamel* (Grévisse, 673, note)[201].

Imparfait : imperfectum, inachevé. Les imparfaits de Flaubert sont de l'inachevé souvent.

Qui écrit ?

En général : origine du récit, cf. *Don Quichotte.* Quelqu'un raconte, qui est nommé. De là le *passé,* temps traditionnel du roman. Double récit pour Gustave puisqu'on lui *lisait Don Quichotte.* Il y avait le père Parain[202], qui produisait la voix de Cervantès. Il adopte le passé dans ses récits depuis *Voyage en enfer*[203] en tout cas. Et d'ailleurs il s'agit de lui, comme contenu. Voir *Un parfum à sentir*[204] (la fin). Tout le problème a été de donner des garanties à l'imaginaire de manière à le faire passer pour réel. De fait, dans *Madame Bovary,* c'est l'auteur qui fait au moment le plus *objectif* la sélection des détails les plus importants à l'histoire. Cet auteur-là peut être « impersonnel ». C'est la pure décision de choisir certains faits dont l'ensemble formera une « histoire ». En fait, conscience de survol. Toutefois, il ne choisit pas n'importe quelle histoire. Ici, pessimisme : Mme Bovary. D'autres, optimistes. Le thème dans *Agonies*[205]. Et le texte : selon son esprit, on voit riant ou sévère. De là, première invention : le narrateur perdu dans un « *nous* ». « Il serait impossible de nous rappeler » [Pl. 298], phrase en apparence contradictoire puisqu'on raconte Charles. En fait, abandon du *nous.* À présent, Charles est présenté seul, tel qu'il vit en lui-même : *il était là.* L'auteur, en fait, raconte masqué (influence [de l'] Histoire). Il feint même de ne pas tout savoir (« peut-être », « sans doute ») mais par là même se manifeste comme auteur. Car le sentiment, qui existe *peut-être,* en vérité est ou n'est pas. Ne concerne pas le réel. En vérité, cet auteur impersonnel se personnalise souvent.

Non pour parler de lui, mais pour faire des « mots d'auteur » ou pour établir des rapprochements : « Charles, plus agonisant qu'elle... » ; à la lettre ce n'est pas vrai (Pl. 583) puisque Charles se porte bien. C'est vrai par comparaison : pour quelqu'un. Les présents de l'indicatif : pensée sur le langage (« on voudrait faire pleurer les étoiles... »). Fausse également sous cette forme métaphorique. La métaphore renvoie à un auteur qui l'établit. « L'apparition d'un dieu n'eût pas causé plus d'émoi. » L'objectif : son apparition causa beaucoup d'émoi. La métaphore implique un auteur au fait des religions. En vérité, Flaubert lui-même (Pl. 584). L'auteur est nécessaire 1º) pour choisir, 2º) pour déborder ses personnages et passer de l'un à l'autre. Personne ne comprend personne dans la *Bovary.* Donc l'auteur est requis pour les passages.

Là où [Emma] se suicide, Jules devient artiste[206]. Mais il lui manque l'*innéité.* Il a déjà montré que dans son collège il y avait deux solutions : l'Art ou la mort[207].

L'auteur, récitant nécessaire, déborde de son rôle, Flaubert s'en donne la permission. Métaphores, à considérer doublement : ce qu'elles apprennent sur l'auteur, ce qu'elles apportent au livre.

Pl. 577 : feu d'artifice (Flaubert et sa maladie, [lettre] à Louise[208]).

Dialogue : la phrase dite s'achève (simple virgule) par l'exposé des raisons qui la font dire (Pl. 553 : Lheureux[209]).

554 : Charles emmène Berthe. Cf. Flaubert et Caroline : *Heures* [*d'autrefois*][210].

Id. : « Ce qui gâtait peu [le jardin]... » Qui parle ?

Léon abandonne la pohésie (555-56) : le présent. Mot d'auteur. C'est d'Ernest qu'il s'agit[211]. « Il renonce à l'imagination. »

556 : lettres [de Flaubert] à Eulalie Foucaud (« Je crois à ce que j'écris »)[212].

Bref, 555 : Ernest, lui et Louise Colet. Lui écrivant à Eulalie.

557 : les *bruits.* Comparer le fiacre (au couvent [550]) et la charrette (avec des putains).

Deux rentrées d'Emma à Yonville : deux catastrophes (mort du père Bovary – saisie). Trop.

560 : les huissiers. Cf. vente [du mobilier] de Mme Arnoux. Idée : le pratico-inerte, c'est la personne. Le papier timbré : [Flaubert] a connu cela plus tard.

569 : « Jamais elle n'avait eu tant d'estime pour elle-même… » (Flaubert au miroir.)

573 : l'objectif (prostitution) : elle ne s'en doute pas. Mais est-ce vrai ? (Flaubert bourgeois.)

577 : le feu d'artifice.

Le suicide. Dans un plan : mouvement de folie.

583 : Charles (Hamard[213] à la mort de sa mère).

583 : son père[214].

601 : la pipe de Rouault (enterrement d'Alfred[215]).

603 : « [Alors chacun se mit] à profiter… (malgré cette facture acquittée qu'elle avait fait voir à Bovary) ». À quoi bon ces parenthèses ? Pour rappeler au lecteur ? Inutile. Pour dire : il n'y a pas de contradiction dans le récit ? Peut-être.

605 : Caroline ? et le père Fleuriot ?[216]

Les corrections : leur but est de *cacher la causalité.* De là causalité plus ambiguë dans le roman. Exemple : Pom. p. 604-605, Pl. 617.

Pom. 565 : « Je l'ennuierais ! » Le mari de la Sylphide[217].

« *Bovary…* aura été un tour de force… sujet, personnage, effet, etc., tout est hors de moi. » (Corr. III, 3 [à L. Colet, 27 juillet 1852]).

« Madame Bovary, c'est moi ! – d'après moi. » [à] Amélie Bosquet[218].

Thibaudet, p. 82 et 82-83.

Madame Bovary : « Biographie de la vie humaine plutôt que la biographie de quelqu'un » (Thibaudet 95).

Novembre : maîtresses dévorantes et qui perdent les rois. Emma perd Charles. Et le corrompt par delà la tombe.

Les noms

Comment l'auteur nomme ses personnages principaux.

Cf. Pl. 493 : *Emma* – plus bas *Charles* : simplicité. ([Ch.] II, Homais parle conventionnellement *à* Emma[219].) Mais fin de page : « Madame s'acheta », « Monsieur craignait ». Ils sont devenus des êtres sociaux qui vont remplir un rôle social : aller au théâtre. Elle *est* Madame.

494 : « Mme Bovary les admirait » (plus familier que *Madame,* moins abstrait mais rapport conventionnel entre « les jeunes beaux » et Mme Bovary qui les admire).

495 : *Elle* (subjectif pur) puis *Emma* (pour la distinguer de Lucie).

496 : *Emma.* 496-97 : six fois *Emma.*

498 : *Elle. Emma* (parce qu'elle a des rapports quotidiens avec la foule et Charles).

499 : « – Léon ? » – [Emma n'est] pas nommée. Mais Léon entre [dans la loge] et c'est *M^me^ Bovary* qui le reçoit. Puis *Emma, elle,* et surtout *pas nommée.* Enfin *sa femme* (sacrifice de Charles), surtout *pas nommée* (scène à trois où elle est *active* : c'est elle qui décide de rester. Mais active comme une femme : par en dessous).

302 : petit cachet de cire bleue[220].

304 : jeune femme en robe de mérinos *bleue. Mademoiselle Emma* (distance à Charles. Intériorisée par elle).

305 : *Mademoiselle Rouault.*

306 : « Il *la* trouva... »

306 : *Mademoiselle Emma* [pour] Charles

La jeune fille

307 : Mme Bovary jeune va aux informations. On lui parle de *Mademoiselle Rouault* (statut social), fausse demoiselle des villes.

308 : *elle.*

310 . « Ma fille », par le père Rouault.

Brusquement, p. 310 : *Emma* (Charles la cherche. Familiarité croissante).

311 : « Emma cousait ». Long passage avec « elle ».

312 : une fois *Emma,* pour le père Rouault.

313 : *sa fille,* « la petite ».

314 : « *Emma* rougit ». Mais quand elle prépare le trousseau : *Mademoiselle Rouault.*

C'est *Emma* qui veut se marier à minuit.

316 : la robe d'*Emma.*

Mais 317 : « *La mariée* avait supplié son père [qu'on lui épargnât les plaisanteries d'usage. » Flaubert la nomme ainsi] parce qu'elle subira les farces en tant que mariée.

318 : *la mariée* (lendemain des noces).

Sa fille (elle quitte [son père]).

319 : *Monsieur et madame Charles.* Passage d'un monde à l'autre, à Tostes.

Ensuite *Emma* jusqu'au bal. Et là, p. 335 : « *Madame Bovary* remarqua... » (observation objective). Par contre *Emma* admire le vieux duc gâteux (subjectif).

338 : *Madame Bovary.* Distance sociale. Elle est invitée. Les paysans, Rouault s'évanouissent.

339 : le Vicomte invite *Madame Bovary.* C'est *Emma* qui danse.

340 : *la jeune femme.*

341 : *les époux Bovary* (au départ : méprisés un peu). Pendant le retour : *Emma.*

Mais quand elle chasse la domestique : *Madame.* Ensuite : *Emma.*

Mais :

353 : « Quand on partit de Tostes, au mois de mars, *madame Bovary* était enceinte. »

Les mots, quoique étant ceux de tous, doivent convenir à la situation : style.

Robe en cachemire bleu : Pl. 405.

Les cheveux blancs de Mazza[221] et de Mme Bovary (Pl. 405). Chez Mme Bovary, le thème de la vieillesse est traité en ironie.

407 : « La fenêtre, en province… » (présent) : réflexion à la Balzac.

Par-derrière : Charles chez les Rouault, Rodolphe la première fois, Léon dans la chambre rouennaise (et chez le pharmacien). Rappel dans *Bouvard et Pécuchet*[222].

419 : le conseiller de préfecture et Tuvache : « Et ils restaient ainsi, face à face. » Imparfait d'éternité. Le sens : comme « Yonville était… »

445 : « Elle ne pensait guère à lui » : mot d'auteur, puisqu'elle n'y pense pas et que Rodolphe s'en moque.

« *Mais* [les coups de canon ne discontinuaient pas][223] » (Pom. 349).

« *On* [appuyait ses deux mains sur ses deux cuisses][224] » (Pom. 352, Pl. 419).

Pom. 384 : l'amour où l'on s'oublie (*Don Juan*)[225].

Deuxième partie, chapitre XII [Pl. 462]

Plan [du chapitre]

Fréquentatif : elle fait venir Rodolphe pour se plaindre *Elle*

Une petite scène au parfait : « Nous irions vivre ailleurs ».

« Tu es folle… » *Lui*

« Elle revint là-dessus… » *Elle*

« Il eut l'air de ne pas comprendre… » *Lui*

Retour au fréquentatif : il ne comprenait pas tout ce trouble dans une chose aussi simple. *Lui*

De fait, il y avait une raison à son attachement. *Elle*

Raison : répulsion du mari.

Charles – Rodolphe : imparfait (dans l'abstrait). À cet instant, l'idée de « raison à son attachement » disparaît. On se borne à la montrer attachant

Rodolphe comme une courtisane un prince.

De là, passage à la domestique reliée à Emma par « Il fallait[226] ». Localité : la cuisine où se trouve Justin.

Paragraphe sur Justin et Félicité.

Justin et les souliers.

Par là on revient à Emma : quantité de souliers dans son armoire.

Jambe de bois d'Hippolyte (passage par Charles).

Description de la jambe de bois. Il en demande une autre.

Paragraphe sur Hippolyte.

De là, M. Lheureux (passage : il avait été chargé de la commander).

De là, abandon des thèmes Rodolphe – Charles – Justin : les réclamations de Lheureux et le vol des louis de Derozerays.

Cadeaux d'Emma à Rodolphe (outre la cravache).

Mécontentement de Rodolphe.

Amour d'Emma. Rodolphe n'y croit qu'à moitié.

Passage d'auteur sur le langage.

Corruption : [d'] Emma par Rodolphe.

Manières plus libres.

Scène avec Mme Bovary mère. Qui amène [une] forte pression du premier désir, « vivre ailleurs ».

Emma après : jamais elle ne fut aussi belle.

Rapports à Charles. Subjectivité de Charles.

Subjectivité d'Emma.

Lheureux.

Passage au 3 septembre (ils partent le 4) chronologique jusqu'au chapitre XIII.

Passages *indirects* tout le temps. Par contiguïté, dirait-on.

Passage en porte à faux : d'Emma qui aime on passe à Rodolphe qui a décidé de rompre. L'ordre jusqu'à *Pléiade* 465 n'est pas chronologique. Les faits donnés sont simultanés. Sans doute il y a une chronologie intérieure pour Lheureux.

Mais, les rapports étant en apparence (pour Emma) éternels, ils ont lieu pendant le temps où elle attend Rodolphe comme une courtisane. La preuve : les cadeaux qu'elle lui donne : cachet, écharpe, porte-cigarettes, dans cette période. Donc 1) transition psychologique : « une chose si simple[227] ». On lui donne (semble-t-il) raison : [la] tendresse [d'Emma est] née de la haine. Toutefois : la répulsion accroît la tendresse. À la ligne suivante, l'ordre est inversé : plus elle se livrait à l'un, plus elle exécrait l'autre. En fait, cercle vicieux. Expliqué aux lignes suivantes : elle voit Rodolphe, Charles lui paraît lourd, elle rêve à Rodolphe. Alors, *dans la solitude,* [elle] soigne sa toilette, son parfum, ses dessous pour l'attendre *en putain.* Il y a pourtant une durée de fatalité (irréversible) derrière la durée de répétition : plus... plus. Elle va vers la rupture par une exigence qui monte. En cela [elle est] hors de l'ordinaire : la femme se contente de voir son amant, souvent. [2)] Puis, transition de localisation : Félicité à la cuisine. La cuisine existe : il y a dedans Justin et les bottines. Suit une scène à l'imparfait fréquentatif qui pourrait être au parfait (tout ce qui s'y dit ne pouvant être dit qu'une fois). À partir de « faire ses bottines », les bottines servent de transition. Mais pas les mêmes[228]. Elle en a une quantité (Félicité sert aussi de transition). De là, nous allons aux deux jambes de bois d'Hippolyte. Bottines. Collection des bottines. Jambe artificielle. Cela nous mène à Hippolyte dont on règle le sort en trois lignes. Le son de son bâton (contiguïté, environnement) fait fuir Charles. Ramène à l'état d'esprit de cet homme. Passage à Lheureux : causalité. À la fois romanesque et gratuit : Pourquoi Lheureux ? gratuit. Mais il apparaît de plus en plus comme l'intermédiaire entre les désirs d'Emma et la réalité. Ce qui veut dire que ses désirs (rêves) sont exaucés comme en rêve sans calcul ni travail. Cravache vue, désirée, obtenue. Thème de la cravache (chantage[229]). Conduit à la vérité (argent) et au premier vol d'Emma. Et scène au parfait. Et la fin, invraisemblable : si Bovary attend les quinze napoléons, comment pourrait-il n'y plus penser ? Paragraphe suivant : [le] thème de la cravache renvoie aux cadeaux. Puis au sentimentalisme. Scène entre Rodolphe et Emma. Thème au présent sur

le langage[230]. Puis nouveau mot d'auteur : « supériorité [de] critique ». Dépravation : thème important puisqu'il se retrouvera chez Léon. Suite chronologique. Parfait introduit par un nouveau personnage : Mme Bovary mère. Etc. Tous les personnages mentent et ne se comprennent pas. D'où un passage *à faux* d'un bout à l'autre, chacun pris en flagrant délit dès qu'on débouche sur lui.

Autre plan : deuxième partie, chapitre III (Pl. 369)

On ouvre sur Emma, le lendemain de l'arrivée. Passé pendant deux paragraphes. On passe d'elle à Léon qu'elle voit à la fenêtre (importance des fenêtres. Comices). Léon attend six heures, comme la veille, et ne trouve personne (que M. Binet) : rappel de la veille et durée irréversible aboutissant au vide de la chose attendue. Plus loin, elle attend un garçon, durée irréversible des neuf mois, il lui vient une fille. (Problème du hasard.) Alors on passe à Léon : style panoramique. [Léon] s'interroge : comment avoir pu parler ? On passe à son caractère tel que les Yonvillais le voient et un peu tel qu'il est (pudeur et dissimulation = réserve). De cette réserve on passe au caractère *objectif* : la réserve = manières *comme il faut.* Les talents sont *faux* : [il s'occupait de] littérature quand il ne jouait pas aux cartes. Introduit les soirées du dimanche chez Homais (on y reviendra). La déviation : de l'opinion de *tous* les autres on passe à celle des Homais (importance car c'est lui qui fait l'opinion publique – *Fanal de Rouen,* clientèle) ; mais on abandonne *complètement* le rapport Emma – Léon pour nous apprendre les rapports Léon – famille Homais, et de là : enfants Homais – Justin. Léon est oublié. Homais est nommé comme ayant un arrière-cousin (Justin) puis comme *on* (« on l'avait pris... par charité »). De là, paragraphe suivant, Homais. On avance dans le temps parce qu'on établit au fréquentatif les rapports Homais – Charles qui supposent plusieurs jours. Panoramique au parfait : « [L'apothicaire] se montra le meilleur des voisins. » Puis explication à

l'imparfait retraçant un fait (donc devrait être au parfait : le procureur le manda). Interversion des temps : parfait = fréquentatif, imparfait : fait unique). En tout cas, renvoie au passé de Homais pour expliquer son attitude présente à laquelle [Flaubert] revient par le style indirect libre. Précédé par un imparfait fréquentatif (« Il continuait »). Puis nous revenons au présent fréquentatif : « Tous les matins, Homais lui apportait *le journal* ». Charles n'est qu'objet dans ces quatre paragraphes. Le voilà sujet : « Charles était triste. » Dans les deux paragraphes suivants, subjectivité commentée en des termes que Charles n'aurait pas trouvés. Et par la grossesse nous revenons d'Emma objet pour Charles à Emma sujet : sa grossesse. De nouveau, sous le fréquentatif, le temps irréversible. Entre le début du chapitre et la page 372, au moins sept ou huit mois se passent, peu marqués. Sauf [l'] évolution psychologique et un rapport aux objets (trousseau). Puis l'événement négatif, brusquement annoncé : « Elle accoucha... » « C'est une fille ! » Elle s'évanouit. Présentation, aussitôt après, de Mme Homais qui l'embrasse (porte-à-faux), Mme Lefrançois et M. Homais (porte-à-faux). On revient [aux] relevailles : panoramiques, six semaines. Les noms de fille : [l'] occupation d'Emma permet de ramener Charles, Léon, le pharmacien, Mme Bovary mère. Là-dessus, digression sur les idées philosophiques de Homais. On revient à Emma et au collectif par un passif : « fut choisi », et par un *on.* Parfait pour le baptême. M. Bovary père (joue par rapport à Bournisien le rôle de Homais). Ses rapports avec Emma. Le père et la mère Bovary partent et 374-379 : chronologique (épisode de la nourrice trop long).

Donc circulaire (mais temps irréversible) : Emma voit Léon (contiguïté signifiante) ; de Léon objet à Léon sujet puis sujet-objet et à sa position dans la famille Homais (qui pose Justin) ; passage de la charité de Homais à ses excellents rapports avec Charles et à leur raison. Donc passage de la *charité* pour Justin à la *générosité* pour les Bovary et spécialement pour Charles qui paraît comme objet dans les paragraphes consacrés à Homais, et brusquement se

rétablit sujet et renvoie à Emma pour sa grossesse. Emma objet devient sujet. Épisode du fils rêvé et de l'accouchement qui, du coup, est renvoyé à une fonction secondaire : elle n'accouche pas *d'un enfant* mais *d'une fille.*

Deuxème partie, chapitre I [Pl. 354]

Plan de théâtre.

On attend la diligence.

Mme Lefrançois et Artémise.

Homais contre la cheminée.

Polyte (cité).

Le billard – présentation de Homais progressiste et libéral, et de Tellier (*Café français*). Allusion à ses dettes (Lheureux non nommé).

Hivert (dans le discours de Mme Lefrançois).

Binet [*id.*].

Léon [*id.*].

« Six heures sonnèrent. » Binet (jeu de scène de théâtre) annoncé par [le] discours de Mme veuve Lefrançois.

Description de Binet.

Trois meuniers (public – se retrouvera pour la gangrène d'Hippolyte).

De nouveau Binet (dialogue).

Le curé entre – parapluie.

Le pharmacien : anticlérical, et profession de foi.

Se croit au conseil municipal.

[L'] *Hirondelle* arrive. Description de la voiture et d'Hivert.

Retard expliqué : perte de la levrette. Emma s'emporte contre Charles. On retourne sur la route avec la diligence.

Propos sur les chiens de Lheureux.

Chapitre II

Les voyageurs. Une nourrice ajoutée pour faire un personnage qui n'est pas du roman.

Homais se présente.

Emma se chauffe.

Léon.

Conversation double : Homais – Charles, Léon – Emma.

Départ – le garçon d'écurie (Hippolyte) les conduit en boitant.

La compagnie se disperse.

Sur Emma : après.

Localisation : les gens de l'auberge et Homais (qui explique sa présence au chapitre II).

Les gens qui *arrivent* : Binet, le curé, Hivert et les voyageurs (histoire du voyage comme accolée aux flancs de la diligence).

Léon *s'y trouve*[231] sans qu'on l'ait vu entrer.

Fin du premier chapitre *au passé* (propos de Lheureux). Fin faible. En fait [la] fin est [au chapitre] II.

Plan théâtral. « Et [ce lambin d'] Hivert qui n'arrive pas ! » Peut-être Voltaire.

Style de vie des objets. Être la matière[232] : voir se développer la vie ou suivre les mouvements. a) S'y incorporer – psychologie métaphysique : myopie (lettre) ; b) les rendre par le style (Proust[233]).

Dans *Madame Bovary* : 1°) le cadre immuable (Yonville) : présent ou fréquentatif ; 2°) l'environnement toujours en mouvement. Paysage, aucunement état d'âme, mais entoure la scène de ses mouvements et devient centrifuge : la scène se passe *là* mais ce n'est pas un cadre (lune dans l'eau), cela

renvoie au macrocosme. L'objet, c'est le refus de l'homme par sa manière d'être propre. Et, en même temps, l'humain y reste accroché. La tonnelle : Léon – Mme Bovary, Mme Bovary – Rodolphe, mort de Charles.

Pom. 169 : Charles et Emma ont été élevés de la même façon. C'est-à-dire trop bien pour ce qu'ils sont. Les connaissances mal digérées de Charles l'amènent à croire Homais ([épisode du] pied bot). Il cède à l'imagination. Mais reste réaliste. Donc erreur de Sénard[234] : l'éducation d'Emma n'est pas trop élevée pour elle. Les deux sont *inférieurs* à leur éducation.

Pl. 337 : « air de famille » à la Vaubyessard. Pl. 419 : « Tous ces gens-là se ressemblaient », aux comices.

Pl. 339 : [le Vicomte] « disparut » avec elle jusqu'au bout de la galerie. Aux yeux de qui disparut-il ? Pas à ceux d'Emma. À ceux d'un témoin resté dans la galerie.

Pl. 348-49 : [Emma] n'est pas douée pour la musique. Mais elle pense que le sort (Charles), en la laissant à Tostes, l'empêche d'être virtuose.

Id. : à Bouilhet : le terrible « À quoi bon ? »[235] « Circuler autour d'elle un murmure d'extase », c'est Jules[236], rêvant au succès.

« La cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne. » Étrange : elle atteint Mme Bovary à sa fenêtre, donc de l'autre côté. Emma ne peut sentir que les sons se perdent ailleurs. C'est pour donner une impression de fuite.

Id. : séquestration de Mme Bovary au premier. Ne cause pas avec la bonne.

Pl. 349 : la lumière *blanchâtre* à travers les carreaux. 368 : jour *blanchâtre* (lumière de la lune).

Lestiboudois : pommes de terre (Pl. 357). L'observation du curé l'arrête un peu ; puis il continue la culture. Homais : médecine clandestine (370). Le procureur l'admoneste, mais il continue.

Le *vide* dans les paysages

Pl. 377 : « La prairie semblait vide. »
Pl. 401 : « Le reste du ciel vide... »
Pl. 403 : « Ces meubles vides... »
Pl. 404 : le feu dans la plaine (vide) de Russie.
Pl. 472 : ciel vide.

Rupture avec Rodolphe. Suicide manqué (acte de folie interrompu). Mais reparaît sous forme de maladie tuant l'amour et presque la personne. Sacrements donnés. Comme répétition de la fin mais cette fois le mouvement de folie va jusqu'au bout (preuve : Flaubert dit « maladie » avant la mort, dans les plans) et les derniers sacrements sont donnés à une vraie mourante. Les deux scènes correspondent exactement. Pourquoi ? C'est qu'elle *ne peut pas* mourir par la pensée ni encore *se tuer* dans la première scène : maladie = somatisation du suicide manqué. Exactement ce qui est arrivé à Flaubert. Volonté (velléité) de se châtrer aboutit à impuissance. La seconde fois : humiliation (orgueil) crée le mouvement de folie radical. En vérité c'est, au fond, le dégoût de la réalité (elle croit encore à l'amour, la première fois. Cette fois, elle n'y croit plus). Mais la pichenette est donnée par l'orgueil. Si elle n'avait pas fait cela le soir, elle ne l'aurait pas fait le lendemain matin. En outre, il s'agit d'un geste qui ne provoque pas le mal sur-le-champ (plus accessible). Cependant il résume et totalise la situation. Il est *bien voulu* dans l'instant : elle s'approuve elle-même dans son orgueil. Le suicide manqué est décrit comme dans *Novembre* : la mer attirait le héros et le bruit du tour remplace le bruit de l'océan. En outre : grenier au début. [Flaubert] appelle cela (plan) *rêver* le suicide.

Pl. 482 : dialogue. [Dans le dialogue] tout entier, [c'est] le pharmacien [qui parle] (Bovary résiste, lui demande de parler plus bas et répond sans écouter). Donc monologue plutôt. Peint sans doute le pharmacien. Mais, par rapport à la situation, parfaitement nul : pourrait être supprimé sans que le roman (intrigue)

souffrît. On passerait de « la voilà retombée ! » (481) à « Mais Emma, se réveillant… » (482).

485 : « *reflet blanc,* immobile » (par la fenêtre).

486 : la confession. Elle *s'oublie.* Ce qu'elle voulait plus haut (pour Léon)[237].

Rôles : honnête femme (Léon), adultère (Rodolphe), sainte (487).

Rodolphe : grand amour embaumé (juste), à comparer au souvenir de la mère Rouault chez le père Rouault. Cela ne disparaît pas. Simplement, la somatisation du suicide refoule ce sentiment qui reste inconscient quoique agissant (parfum).

Pl. 489 : regards hautains et paroles affectueuses : exactement ce qu'elle aura avec Léon dans l'hôtel.

Pl. 491 : « c'est qu'elle avait ses raisons » (Pom.) devient curieusement « c'est qu'elle avait raison[238] ».

L'auberge : cf. la première *Éducation sentimentale,* p. 2[239].

Pl. 498 : « Le rideau se baissa. » Les choses sont *contrariantes.* Suite : la foule (qui veut ce que veut Emma : sortir) la contrarie (essoufflement).

499 : les souvenirs contre l'imaginaire.

541 : passage du style indirect au direct.

447-549 : « victoire permanente » de Rodolphe sur Emma, d'Emma sur Léon.

Le problème, pour Flaubert, c'est de raconter une histoire qui se développe sur deux vies entières avec accent mis sur les années 34-45, où l'on voit en effet Charles prendre de la maturité et Mme Bovary jeune fille, jeune femme et mourir. Que pouvons-[nous] dire, dans la réalité, d'une vie ? est-ce un objet ? pour qui ? Continu ou discontinu ? L'un et l'autre : si je me rappelle la manif d'hier, aujourd'hui à mon bureau, discontinu. Mais s'il n'y a pas eu manif, si hier j'étais ici, impression de continu. Flaubert [est] très net sur ce qu'il sent. Lettre à Louise quand il repasse à Pont-l'Évêque[240] ; lettre à sa mère en voyage[241] : [la vie est] une seule journée. Sa vie : toujours la même, [il] a peur (cent textes) d'être *dérangé* (d'écrire dans le discontinu). Écrire justifie la

continuité de sa vie, c'est-à-dire la durée cyclique. Il lui faut, somme toute, des faits institutionnels (par le passé, les habitudes, etc. Chaque matin a un élément de sacré. À Croisset. Beaucoup moins à Paris). On peut concevoir un récit par scènes, au passé. Chaque élément de la scène pouvant être un fréquentatif caché (parfait cachant imparfait). *Couples*[242] est fait ainsi. On peut aussi couper le récit continu par des scènes. C'est le cas de Flaubert. Mais il faut concevoir que pour lui les scènes ont elles-mêmes une prétention à revenir comme institutions. Elles pourraient (pas toujours) être écrites à l'imparfait et, d'ailleurs, contiennent des fréquentatifs (imparfait au milieu du parfait). Raison : il n'y a d'événements non fréquentatifs dans une vie que la naissance et la mort. Entre-temps : les *rencontres,* mais elles peuvent être fréquentifiées. La seconde rencontre avec Léon : fréquentatif avec une très légère avancée : il sont devenus *un peu* différents. Léon moins timide, Emma plus corrompue : ils iront *cette fois* jusqu'à coucher ensemble (dans un fréquentatif d'inertie – voiture). Hasard, fatalité et fréquentatif : s'ils se rencontrent, ils couchent. Donc le fréquentatif [est] très *long.* Exemple : les scènes, exemples du fréquentatif ou introduction d'un changement souvent léger, quelquefois fort. Elle meurt après Rodolphe. Mais en fait, non : [elle est] encore trop naïve. N'a pas compris ce qui lui arrive. N'y réfléchit pas : refoule mais garde cet amour. Donc la totalisation ne sera faite qu'à la fin quand elle sentira la vérité de Rodolphe. Alors le fréquentatif intervient à l'intérieur d'un passé à autre distance : l'hiver fut rude, la convalescence fut longue (Pléiade 485), suivi d'un long fréquentatif, intérieur à ce passé. Phrase sur le fréquentatif (485) : « [Emma quotidiennement] attendait... l'infaillible retour d'événements minimes. » Dans cette perspective, les événements essentiels disparaissent (« Charles rentrait ; ensuite, il sortait »). Et les « minimes » ont la même importance (enfants quittant l'école). Cf. [la] chevelure et Justin, 489 : la première fois qu'il aperçut [la chevelure]. Il y en eut d'autres et l'on pourrait écrire : « quand il apercevait », en négligeant le premier terme (et les derniers : mort par habitudes). Chez Updike, c'est toujours la

première fois : cela nous flatte. En vérité, il y a une manière de vivre pour la première fois chaque moment du fréquentatif (ce matin au café) parce que ce n'est jamais tout à fait pareil. Reste que, *objectivement,* on peut le décrire pareil : il alla s'asseoir à *sa* table et demanda *son* café. Reste que le fréquentatif suppose l'auteur. Un grand fréquentatif : 529-536. Mais le fréquentatif est décevant en ce qu'il montre comme des retours éternels ce qui s'est donné chaque fois comme une nouveauté. Précisément dans ce chapitre (529-536)[243] : « souvent elle lui disait… Ah ! tu me quitteras… » (traduction fréquente d'un vrai souci ? Non : coquetterie – comportement). En fait, [cela] ne peut avoir été dit qu'une fois, à cause de Léon qui ne peut demander *souvent* : « Quels autres ? » C'est simplement ôter la spontanéité et la véridicité en montrant la phrase ou le geste comme ayant pour motivation l'ennui et l'habitude. Le fréquentatif : temps de l'ennui. Comment une scène est donnée comme la première. Mensonges à M^lle^ Lempereur (537-538). Passage au passé par éloignement : on ne considère plus le détail des mensonges et, du coup, on revient à l'imparfait : « C'était un besoin… »

Pourquoi le présent dans *Saint Antoine* : c'est le présent de *théâtre* (qui dissimule un autre fréquentatif : tous les soirs ce sera le présent. Vision d'Antoine au théâtre quand [Flaubert] écrit).

Emma : orgueil-ennui. Cf. Pom. [558] : « C'était l'immense Ennui ». Cf. Pom. 571 : « désespérée d'ennui ».

[Étude des temps dans la première partie du roman]

Première partie, [chapitre] I : scène. Charles Bovary en classe à l'étude de 1 heure, dans la classe de 4 heures[244]. Brouhaha. Dialogues marquant l'impénétrabilité des êtres (*Quos ego – Charbovari*).

[La scène] se termine à l'étude du soir. En somme, le parfait simple montre un événement insignifiant qui n'a pas de suites (les élèves ne tourmentent pas

Charles par la suite : ils ont été surpris). Mais en vérité : non-communication, étude d'un événement, opposition classe rurale et classe bourgeoise, présentation de Charles dans son essence (personnage *réaliste* – peu d'imagination – mais bon). Suit un panoramique. Ses parents. Puis les enfances de Charles (imitation de Rabelais). Passé de distanciation. Imparfait fréquentatif. Arrivée à son entrée au collège (raccord). [Flaubert] revient au *nous*[245]. Mais le résultat est curieux : « impossible de se rappeler ». Et le texte. Est-ce à dire que le *nous,* malgré tout, se rappelle ? Non : un autre témoin se dégage du *nous* et vient regarder Charles *au plus près.* À partir de là : nouveau panoramique. Moindre : cinquième, quatrième, troisième, deux ans de carabin = cinq ans. Deux ans jusqu'au mariage. Donc, premier panoramique : seize ou dix-sept ans. Deuxième panoramique : sept ans. Pléiade 300 : le passé revient. On raconte des scènes. Un parfait de distanciation : « Charles se remit donc au travail. » Un parfait de détail (rapports de Charles avec sa femme) se termine par un fréquentatif. Il y en a deux : les trois premières phrases : *toujours*[246]. À partir de « Le soir… » : *souvent…* Mais en fait, du moment que l'imparfait est cyclique, le temps des intervalles importe peu.

[*Chapitre*] II : scène (narration-passé). On revient au fréquentatif pour Charles : itinéraire. Puis à la fin du paragraphe (Pl. 303) le passé. Imparfait de description. Puis parfait : Emma, le père Rouault. Le temps est souvent antérieur à ce que voit Charles : imparfait de Rouault buvant des petits verres, [il] ne boit pas devant Charles (« Dès qu'il vit le médecin… il se prit à geindre »). Dominante : passé, un passé de distance : « Tout, du reste, alla bien » (306). Un épisode avec un seul parfait (tableaux). On revient à Mme Bovary jeune[247]. Parfait de distanciation. Imparfait-fréquentatif. Dialogues cycliques. Style indirect libre. Passage à l'imparfait par le style indirect libre (« Et elle prenait… » Pl. 307). Un parfait : « Charles cessa de retourner… » La mère Bovary : fréquentatif. On termine par un événement qui par principe n'est pas

fréquentatif : la mort de la mère Dubuc[247]. La phrase d'avant (le notaire) irréversible et non cyclique.

[*Chapitre*] *III* : commencement au passé : Rouault vint payer. Charles invité aux Bertaux. Une scène : le dîner. Sans intérêt dramatique (montre les regrets du veuf). Passé et fréquentatif à la scène suivante. Finit par fréquentatif. Panoramique : quelques semaines. Une scène : Emma – Charles. Passé. Se termine en fréquentatif : elle boit plusieurs fois. Retour de Charles (passé). Description de Rouault (imparfait : fixité). Puis sa décision (passé) et l'on passe au parfait de la scène suivante. Déclaration et fin. Avant-dernier paragraphe fréquentatif : « Dans les visites que Charles faisait… » (Pl. 314). Puis le passé et le résumé de la scène de la noce.

[*Chapitre*] *IV* : passé. Fréquentatif spatio-temporel puis spatial : plusieurs convives font la même chose en même temps. Fréquentatif temporel (la noce à la mairie). Parfait d'abord : « Le cortège, d'abord uni » (en fait comporte deux mouvements inverses l'un de l'autre) ; puis passé (« se coupa ») et dans la même phrase (« s'attardaient ») fréquentatif spatial puis spatio-temporel et temporel. Imparfait d'environnement. Un seul parfait : « (Le pâtissier) apporta… qui fit pousser des cris. »

Paragraphe suivant : passage souple du parfait distancié au parfait pur (opération accomplie) et, dans la même phrase, à l'imparfait (« Au café, tout se ranima… on fit des tours de force, on portait des poids. »). On passe au fréquentatif spatial et de là au parfait (« Il y eut des carrioles emportées »). Imparfait-parfait : le mareyeur et les farces. Mme et M. Bovary. Charles : « Il *n'avait* pas brillé… il répond*it*… » Le parfait aurait dû précéder l'imparfait : il ne brilla pas pendant la noce… il répondait.

Paragraphe suivant : imparfait pour un événement (dissimulé : ils ont couché ensemble). Puis parfait : *un départ.* Jusqu'aux deux derniers paragraphes inclusivement : *une arrivée.*

[*Chapitre*] *V* : la maison. Imparfait d'environnement. Puis : « Emma monta dans les chambres », parfait. Puis *imparfait* pour Charles et la lune de miel. Style indirect libre, tout un passage : « Jusqu'à présent, qu'avait-il eu de bon...? » Dernier [paragraphe] : imparfait fréquentatif.

[*Chapitre*] *VI* : fréquentatif. Deuxième paragraphe, parfait : événement important qui restera, « [l'histoire de] Mademoiselle de Lavallière ». Paragraphe suivant : un parfait suivi du fréquentatif sauf « Vivant donc... elle s'assoupit » (Pl. 323). Puis fréquentatif (324). Le présent des keepsakes : « Postillons qu'on tue, ... *messieurs...* qui pleurent comme des urnes ». De là *parfait* : « Emma se graissa donc... Elle *eut* dans ce temps-là... » Puis fréquentatif. Puis invocation, à l'imparfait : « Et vous y étiez aussi, sultans... » Présent : pour les paysages. On revient sur Emma : fréquentatif. Nouveau paragraphe, parfait : la mort de la mère ressentie par Emma. Parfait pour [le] départ du couvent et [l'] arrivée chez elle. Dernier paragraphe : imparfait inexplicable.

[*Chapitre] VII* : fréquentatif : « Elle songeait ». Présent : marque l'imaginaire (intemporalité)[248]. Passe à l'imparfait, style indirect : « Que ne pouvait-elle...? » Encore un présent : « ... et qui porte [des bottes molles]... » Fréquentatif : « Elle dessinait quelquefois » et toute la suite jusqu'à [la] fin [de la page] 300 (Pléiade). Trois paragraphes. De nouveau le fréquentatif : « Un garde-chasse... » Jusqu'à [la] fin [de la page] 332. Puis *l'événement* : « Quelque chose d'extraordinaire tomba dans sa vie ; elle fut invitée... » Raisons [de cette invitation] : [au] fréquentatif, sauf une : « le marquis... aperçut Emma ». Le paragraphe suivant : départ.

[*Chapitre*] *VIII* : le bal. Parfait – Imparfait. Dominante : parfait.

[*Chapitre*] *IX* : dominante fréquentatif, temps de l'ennui. Avec des passés : « Elle s'abonna... Elle étudia... elle lut », etc. Épisode du bouquet de mariage au *passé.*

« Quand on *partit* de Tostes... Mme Bovary *était* enceinte[249]. »

L'imparfait [est] chargé de rendre le sens ontologique de la vie. À noter : un récit à l'imparfait n'a pas de sens ; les cycles ne se commandent pas les uns les autres, ils font l'objet d'une description (A ; après A, B etc.) mais non d'un enchaînement narratif (passé). Donc l'imparfait décompose sciemment l'action.

On pourrait choisir le plan suivant : Style.

Considérations générales (les cahiers).

I Les verbes :

a) le temps : parfait, imparfait.

b) les verbes. En particulier les verbes indiquant qu'il y a là une chose. « Arrondissait » [Pl. 546]. Verbes métaphoriques et anthropomorphiques. Mais en même temps : verbes de mouvement. En ce sens, il voit « s'arrondir ».

c) Le style indirect libre.

II Les pronoms, conjonctions, prépositions :

tandis que, etc.

à, et.

III Les noms :

a) noms communs (assouvissance).

b) noms propres (Journal, Fanal[250]). Harmonieux (fait partie du sens à la Boileau).

IV Les phrases.

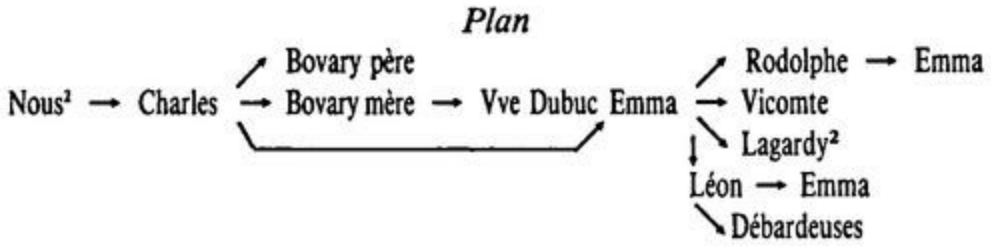
V Les métaphores et images. Miroir du monde. Comparaison des réactions humaines à des processus physiques. Pratico-inerte. La bêtise des choses est pratico-inerte.

VI Les styles (épique, ironique, etc.). Crouzet.

Télémaque, Homère travestis (XVII^e^, XVIII^e^). *Madame Bovary* : *des* styles. *Salammbô* : *un* style. Ironique non épique : « Et voilà comment elle s'y prit pour obtenir… » [Pl. 529],

VII Poétique insciente du style.

VIII Les thèmes (Emma-oiseau, Emma-serpent, etc.).[251]



Milieu clos ⇄ qui survit à Emma.

Donc, un des plans : un milieu avec un trou de vidange. Milieu : éternité répétitive.

Emma [n'est] ni paysanne ni bourgeoise : marginale. Paysanne par hérédité (positivisme, etc.), bourgeoise par éducation et aspiration. Princesse (comédie) et putain (attend Rodolphe comme une putain ; Mme Bovary : elle eût été putain de bordel. À Rouen, le bal du Mardi Gras : elle se voit assimilable à une des putains. Dégoût. À la fin : prostitution à Rodolphe. Regrette de s'être refusée au notaire).

La femme dévorante (*Novembre*) reprise et moquée quoiqu'encore appréciée.

L'adultère (lui [est] à distance dans *Novembre*) devient force positive. État d'âme [d'Emma] : adultère avant de coucher.

Vieillesse (comique : trois cheveux blancs et quand Léon lui rappelle Yonville, à Rouen).

Sens ([cf.] Mazza[252]) : d'abord pas éveillés, puis [elle] va des sentiments aux sens (coup avec Rodolphe, c'est une décoration), puis des sens (éveillés par habitude et technique) aux sentiments, alors « haut amour ».

Avec Léon : concupiscence, [Emma] pense à elle, l'objet d'amour sert de godemichet[253] ([Flaubert] laisse entendre qu'il y a derrière les sens quelque chose de plus haut mais [qui] retombe par bêtise). Deux fois [elle] fait l'amour avec

Jésus-Christ[254] et dans le couvent est la maîtresse de Dieu[255] (thème nº 2 de Flaubert pendant son voyage en Orient[256]). Emma n'est pas *artiste.*

Orgueil : fou. Compliments sur [l'] *Idéal,* etc. « D'où vient qu'on ne m'a pas parlé ainsi ?[257] » Avec les débardeuses sur le quai. Et la parenthèse : « (elle qui était si intelligente !) », pour le pied-bot[258]. Elle a honte de Charles. Honte de Léon. À la fin, une des causes de son suicide : orgueil (ne veut pas être pardonnée par Charles).

Histoire Delamare[259] : pas de preuves. [Flaubert s'en inspire] pour le mari.

Histoire Pradier : pour les dettes[260].

Louise Colet : dévorante.

La Sylphide : détails (était-elle sincère ? Cf. lettre à L. Colet)[261].

Méchanceté-haine [d'Emma] : Flaubert lui-même, et Mazza[262].

Je suis trop grand (trop petit) pour moi.

Surtout, c'est une créature *mortelle.*

Manque de *bon sens* (lettre à Mme Flaubert sur l'éducation de Caroline[263]), donc inadaptée à la vie pratique (réelle), élevée dans le mensonge non pas comme une paysanne déclassée mais comme toute femme (même lettre).

Finesse de la sensibilité (peut aboutir aux sens mais n'est pas la même chose. Au reste, combattue par [le] positivisme.

Au couvent, pas de camarades.

Elle est assez peu *jeune fille* (sauf au couvent), et quand elle s'ennuie à Tostes, c'est déjà une femme qui s'ennuie, non une jeune femme. Il y a là toute une expérience déguisée.

Si on prenait le plan normal, M^lle^ Rouault serait présentée dans son enfance, puis le couvent, puis on la verrait épouser un officier de santé : voulu, appuyé, sans mystère, on devrait dire les raisons de son choix. Mais si c'est le plan de Flaubert, Charles la choisit. On n'étudie son comportement que dans la mesure où on s'identifie à Charles et, par conséquent, comme Charles la veut, on trouve

à la fois heureux et inquiétant qu'il l'ait. Pas de vrais problèmes formulés. Cela vient plus tard. Bon plan, mais en sens contraire au normal.

Nous → naissance de Charles[264]. [Il] ne peut témoigner lui-même de son apparition. [Il] n'était pas pour *nous* et maintenant [il] est. Naissance adulte (comme [celle] d'Emma) → témoin : romancier (personne de nous ne pourrait, etc.[265]) ; [il] devient Charles extéro-intéro → Dubuc, Rouault, *Emma* (dont on verra le passé plus tard), épouse Emma nécessairement (comprimé – parents, études, Vve Dubuc), aspire à se déconcentrer ([Charles] se comprend. De son côté, le mariage apparaît comme *nécessaire*).

Emma apparaît non pas nue mais dans un complexe sexualité-liberté (Charles). Elle existe pour Charles. L'agrément qu'elle a à se marier peut passer pour de l'amour. Mais dès le début, nous saisissons, *par l'amour de Charles,* certains éléments qui clochent (« Elle… est trop belle[266] »). Charles est toujours le nigaud. Elle, une petite personne qui sait ce qu'elle veut (les deux verres de curaçao[267]). Le mariage aux flambeaux la nuit. Pas un mot sur les rapports sexuels avant le mariage. La nuit de noces : Emma imperméable. Déjà substitution de sexes comme plus tard pour Léon. On la voit en comportements. Comportement inquiétant : [elle] repousse Charles, lassée, mi-souriante. À partir de là, nous entrons en elle.

Imparfait inexplicable :

Pl 326 : « Et, dans une lettre qu'elle envoyait… »

Pl. 331 : « Incapable… de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas… de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues » (ici : la passion de Charles. Les formes convenues, c'est le romantisme. Mais pour les bourgeois, Charles *aime* sa femme).

[Emma] : esprit positif (Pl. 327).

Discipline : antipathique à sa constitution (*id.*).

« Plus sentimentale (égoïste) qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages » (324).

« Habituée aux aspects calmes (de la nature) » (*id.*).

Invente à confesse des petits péchés (323).

« Amant céleste », « mariage éternel » [*id.*] ; cf. *Saint Antoine*, Adonis[268].

Cal dans le cœur[269].

Marquée par le bal (comme les chaussures)[270].

Ce n'est pas l'instruction, dont parle Flaubert (325-26). Ce sont les lectures en cachette (le mensonge romantique).

[Emma] s'insurge devant les mystères de la Foi – et contre la discipline.

Au moment du mariage, [elle] se considère comme désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir (les *Blasés*[271]).

« Anxiété d'un état nouveau » [327] (à proprement parler, cela ne veut rien dire).

« Irritation causée par la présence [de cet homme] » (plus tard, irritable parce que baisée quotidiennement), *id.*

L'ennui (à Tostes : l'essentiel).

[Emma] préfère penser que Charles l'aime tièdement. L'amour de Charles, c'est sa vie même. Un sentiment pris à un autre degré de profondeur.

À la Vaubyessard : Charles est invité à cause de sa fonction et du service qu'il a rendu. Mais aussi *à cause de sa femme* qui est belle et salue bien. Donc hors de son milieu.

[Subjectivité-objectivité dans *Madame Bovary*]

Pacifiques (337) etc.[272]. *Vous* (337)[273].

Pl. 374-79[274] : d'abord Emma [est] *sujet* ; subjectivité : « Prise tout à coup du besoin… » Paragraphe suivant, toujours elle : « [Emma] se sentait faible en marchant » (subjectivité). « Elle hésita si… » (même chose).

Paragraphe suivant, Léon sort : *objet.*

« Mme Bovary dit que… », comportement.

Léon : un mot sur sa subjectivité (« n'osant poursuivre »). Encore que ce peut être vu par Flaubert [comme] comportement : il n'acheva pas.

Comportement de Mme Bovary. On la quitte pour parler maladroitement des cancans. Les a-t-elle connus ? En tout cas elle s'en moque. Mais que l'auteur mette ici un événement qui a lieu plus tard prouve que le récit est *déjà fait* et qu'on y peut entrer par n'importe où au lieu d'*attendre* comme dans le reste du chapitre.

Paragraphe : itinéraire, promenade. Tous deux : comportement. Mais devient, paragraphe suivant, une intersubjectivité : « Ils reconnurent… », ce qui implique une entente plus profonde. Nourrice – Emma : comportements. Brève subjectivité de Léon : « Il lui semblait étrange… il se détourna, croyant [que ses yeux peut-être…] »

Page suivante : sentiments de la nourrice uniquement livrés par ses comportements.

Paragraphe suivant : « Débarrassée de la nourrice, Emma reprit le bras de M. Léon. » Comportement (un peu de subjectivité : « débarrassée ». Surtout dans le dialogue). « Son regard » : en fait, n'est pas comportement. « Ils s'en revinrent » : action double prise comme une. « (Ils) n'entendaient en marchant… » : intersubjectivité. Puis comportements. Question d'auteur inutile. Intersubjectivité, sous-conversation. Pensée d'auteur : « Les bonheurs futurs[275] ». Juste mais antidéterministe. Comportement, et puis : « (Mme Bovary) disparut. »

On revient à Léon. Subjectif. Donc on ouvre sur Emma, Léon objet. Et on ferme, après disparition de l'objet Emma, sur Léon sujet.

Paysage-sentiment ([Pl.] 384) : une clarté « joyeuse ».

« Se délecter *en* son image » : l'image [est] contenant[276].

Les fenêtres – les glaces (389 : [elle] se regarde [en prenant des] poses résignées). Épisode retranché des cérémonies devant la glace (Pom. 235).

Incontestablement : Flaubert lui-même[277]. Glace : Pl. 439.

Erreur profonde et importante de Charles : « la conviction où il était de la rendre heureuse » (Pl. 390).

Pl. 390 : « La tendresse matrimoniale (la poussait) en des désirs adultères » (pas exactement sensuelle mais agitée parce que Charles la fout tous les jours). Cf. Pom. 299 : « les caresses matrimoniales ».

« Reprit », « reprenait Emma » : héritage de B[alzac].

Pour Léon avant qu'il aille à Paris : [c'était un] amour imaginaire.

« Que l'existence entière y disparût » (Pl. 392) : exister, c'est jouer la comédie (hystérie). Il faut perdre conscience.

L'image de Léon (Pom. 297).

Et si Mme Bovary avait épousé un autre homme ? Ç'aurait été pareil. 1º) Mme Bovary est rêveuse. Elle aurait rêvé. 2º) Les hommes sont le sexe faible : Rodolphe est lâche. 3º) Il y a les artistes mais ils font souffrir les femmes. Lettre à Caroline[278] : j'aimerais mieux que tu épouses un épicier riche qu'un gueux de génie.

Sous-conversation : au départ de Léon (Pl. 399).

« Callosité des mains paternelles » (352). Positive (au couvent).

405 : vieillesse, « trois cheveux gris ».

« Et, s'étant salués, on se tourna le dos » (431).

Les comices : juxtaposer des événements simultanés qui vont chacun dans une direction différente des autres. Tous ces événements [sont] niais : niaiserie des comices, niaiserie des propos de Rodolphe. Deux moments de valeur : le silence de Rodolphe et d'Emma (425 et 428), et (428) l'arrivée de Catherine, la vieille domestique.

425 : l'odeur de vanille et de citron : profondeur de Rodolphe (un passé : le Vicompte et le bal)[279]. En même temps, Léon qui a été assimilé au bal un peu plus haut [403] (*Hirondelle* : par la vue[280]). Rodolphe hérite du bal (luxe), du Vicomte et de Léon.

428 : noter que le silence de Rodolphe est à l'instant de l'arrivée de Catherine.

441 : [Emma] *se transforme en lui*[281]. Amour où l'on s'oublie[282], (le contraire du premier, avec Léon).

Le porte-à-faux

Typique dans le roman. Élément fondamental : Charles et Emma. À partir de là : Charles [et] Emma 322, puis 328-329. Emma et Mme Bovary mère (330). Emma et Charles au château – ce n'est pas leur monde (334-342). La nouvelle servante (345-346). Le médecin qui humilie Charles (347). La toilette de Charles par Emma (347-348). Ce qu'elle pense sur elle-même (349). Le mal psychique pris pour une maladie de nerfs (352). Homais [et] Mme Lefrançois (359-362). La conversation double : Homais – Bovary, Emma – Léon (platitudes). 370 : « L'apothicaire se montra le meilleur des voisins » (raisons ignorées par Charles). Charles, Emma et l'enfant (371-372). Vont voir l'enfant (Léon et Emma) : conversation déclassée par sous-conversation. 380 : Homais se trompe sur Justin. 381 : le pharmacien et Charles dorment. 383 : Emma regardant Bovary. Emma – Lheureux, Emma – Léon (comédie). 388 et sqq : [Emma] devient elle-même en porte-à-faux : extérieur vertueux *mais* elle était pleine de convoitises. Contradiction Léon – Emma, Charles – Emma (390), le curé – Emma (393) etc. La petite – Emma – Charles (396). Charles – Homais, Charles – Léon. 400 : la séparation. Départ et conversation Charles – Homais devant Emma. 405-406 : crache le sang ; [Emma] – MmeBovary [mère]. Rodolphe (407). Comices : un peu différent. 432 : Rodolphe séducteur, Emma marche. [Dans] le bois : porte-à-faux jusqu'à ce qu'il la baise. 439, le soir : Emma – Charles. Binet – Emma : 443 et sqq. Charles – Emma : 445. Rodolphe – Emma : 446 et sqq. Le pied-bot opéré par Canivet : Charles et Emma (460-61). Théorie de cela : expression et sentiment[283] (cf. *Novembre* vers la fin[284]). Puis voyage : Rodolphe – Emma. 480 : Charles – Emma : les abricots.

481-82 : Homais – Charles. 483 : [Emma – Charles sous la] tonnelle. 490 : Homais – Bournisien. 500 : Léon – Emma – Charles, le ténor Lagardy. 504 : Emma – Léon. 518 : Homais – Justin – Emma. 520 : Charles – Emma. 528 : le piano. 610 : la fatalité.

Donc les dialogues donnent une impression de *malaise* : ils marquent l'incommunicabilité. Renvoient à un état discordant (solitude de chaque interlocuteur) ou à une sous-conversation.

Pl. 498 : « Entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage » : voilà Mme Bovary. Elle passe *au réel.*

Mme Bovary ne s'aime pas : orgueil négatif.

Riche (Pom. 203 : la robe de bal et le miroir).

[Elle] veut être une honnête femme (Léon), une sainte (après Rodolphe), un homme ([dans] Pom. : à Tostes, coiffure d'homme. Pl. : l'enfant et les comices, puis Léon et la fin). Le changement de sexe : *perversion.* Imaginaire se transformant en réel.

Activité passive : [avec] Léon, Pl. 2me partie, dernier chapitre[285]. Elle le gouverne : Pom., 3me partie, premier chapitre. Rodolphe et les chevaux.

483 : « Comme si son corps et son âme… » : somatisation. L'âme passe consigne au corps.

Les rôles de Mme Bovary s'effacent rapidement : [dans la] deuxième [partie, chapitre] XIV, elle veut être sainte et dès [le chapitre] XV elle veut son histoire avec Léon. Dans [la] troisième [partie, ch.] I, la religion a totalement disparu. En vérité [dans la] deuxième partie, ch. XIV, il semble qu'elle n'ait pas eu d'abord grande envie d'aller au théâtre. De sorte qu'il n'y a pas d'*identité* de Mme Bovary. Solide ipséité, par contre.

Théâtre : [Pour] Homais (déjà avant Rodolphe) [il a pour effet de] frapper l'imagination[286].

494 : [Emma] admire les jeunes beaux. Ceux-ci sont une cravate, un gilet, des gants jaunes et tendus et une canne. Un costume et des attributs.

Ensuite [elle admire] des choses (l'orchestre), puis des robots, les premiers chants. Enfin les décors, les personnages, les arbres peints : « toutes ces *imaginations* qui s'agitaient dans l'harmonie ».

« Entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage (498, Pl.).

[Emma a des] palpitations véritables (498). Utilisées pour sortir (500, Pl.).

Pommier 571 : elle touche enfin à la catastrophe : la corruption et les dettes depuis longtemps la font toucher à la catastrophe. Elle n'a pas voulu y penser. Mais c'était là. Catastrophe symbolisée par la compagnie de la veille[287] (elle était dégradée jusqu'à souper avec des femmes de la plus basse qualité).

Cette lâcheté naturelle qui caractérise le sexe fort.

Une certaine beauté est présage de mort (l'amour d'Emma et de Léon. La vision de Justin quand elle vient demander l'arsenic).

Caractère de Charles : pourquoi a-t-il sangloté pour la mort de son père ? pourquoi pour la mort d'Emma (Pom. 626) s'admire-t-il lui-même de son stoïcisme ?

Ce qu'il pense pendant qu'on la porte en terre (au fond un sot pense là ce que tout le monde pense).

Simultanéité : Léon – Emma, Charles – Homais (Pl. 364-365). Les comices. Le théâtre à Rouen. Même procédé. Va avec incommunicabilité : si chacun est seul, dès qu'ils sont deux il y a simultanéité de discours non compris bien plutôt que communicabilité.

Les paysages chez Flaubert. Ce n'est pas l'entourage des personnes (créatures finies), c'est leur destruction.

---

1. Cf. édition Pommier-Leleu, Paris, Librairie José Corti, 1949. Cet ouvrage dont il sera souvent question par la suite (abréviation : Pom.) est une version, dite *nouvelle,* de *Madame*

Bovary, qui intègre en un tout ordonné des développements que Flaubert a supprimés dans la version définitive ; il comprend, en outre, des plans et des scénarios du roman. (*N.d.E.*)

2. Dans *Une nuit de Don Juan,* récit que Flaubert avait esquissé pendant son voyage en Orient, le héros distingue deux sortes d'amour, « celui qui attire à soi, qui pompe » et celui « qui vous tire hors de soi ». (*N.d.E.*)

3. Emma éprouve la seconde sorte d'amour pour Rodolphe, la première pour Léon, comme on le verra plus loin. Quant à Charles, Sartre n'a-t-il pas fait à son propos une erreur de plume, si l'on s'en tient à l'ordre dans lequel G.F. a exposé les deux façons d'aimer ? (*N.d.E.*)

4. Héroïne de *Passion et vertu,* œuvre de jeunesse de G.F., 1837. (*N.d.E.*)

5. Flaubert, *Souvenirs, notes et pensées intimes* (1838-1841), Paris, Buchet-Chastel, 1965. (*N.d.E.*)

6. L'auteur se réfère toujours, pour l'édition définitive de *Madame Bovary,* à la Pléiade (Gallimard, 1951), dont la pagination a changé depuis ; nous avons modifié les chiffres des pages citées en conséquence. (*N.d.E.*)

7. Note de la Pléiade (abréviation Pl.) qui indique la suppression d'une phrase par Flaubert : « La veuve pouvait-elle effacer par son contact l'image fixée sur le cœur de son mari ? » Sartre remarque ici et dans les exemples qui précèdent que Flaubert est en contradiction avec son principe d'*impersonnalité* (« l'auteur doit être comme Dieu dans la Création, invisible et tout-puissant ») puisqu'il intervient et va au-delà de ce que peuvent penser ou sentir ses personnages. (*N.d.E.*)

8. Cf. *La Théorie du roman,* Bibl. Médiation, Gonthier, 1963. *Erziehungsroman* : roman d'éducation. (*N.d.E.*)

9. Personnages de la première *Éducation sentimentale. (N.d.E.)*

10. Personnages de la seconde *Éducation sentimentale. (N.d.E.)*

11. On sait que Flaubert, lorsqu'il écrivait son roman, soumettait régulièrement son travail au jugement de Bouilhet, et qu'il tenait grand compte de ses critiques. (*N.d.E.*)

12. Exposés dans des bocaux, dans la pharmacie de Homais. (*N.d.E.*)

13. Dans *Quidquid volueris,* œuvre de jeunesse de G.F., 1837. (*N.d.E.*)

14. Selon Flaubert, si les marins sont plus honnêtes que les ouvriers, c'est grâce au « contact du Grand ». Cf. lettre à Louise Colet, 21-22 août 1853. Signalons que Sartre utilise pour ses lectures de la Correspondance l'édition Conard en neuf volumes (1926-1933) et les quatre volumes de supplément (1954). (*N.d.E.*)

15. Journal des Goncourt, éd. de Monaco, 1956. C'est toujours cette publication en vingt-deux volumes que l'auteur cite dans ces notes, comme dans le reste de son ouvrage. (*N.d.E.*)

16. *Madame Bovary*, Ébauches et fragments inédits (deux tomes), éd. Conard, Paris, 1936. En cet ouvrage sont rassemblés et juxtaposés les brouillons et variantes du roman. (*N.d.E.*)

17. Version définitive de la métaphore, qui a trait à l'image d'Emma pour Léon, à Yonville : « Mais sur le fond de tous ces visages humains, la figure d'Emma se détachait isolée et plus lointaine cependant. » Une des versions antérieures : « Les objets extérieurs passaient comme des ombres entre lui et ce fond perpétuellement splendide... » C'est peut-être Bouilhet qui a conseillé de modifier ce passage. (*N.d.E.*)

18. Premier état de la métaphore : « Était-ce cette tristesse insciente, qui sort de tous les sentiments naïfs et qui s'en exhale de soi-même, comme une émanation naturelle ? » (*N.d.E.*)

19. Il s'agit des manières d'Emma, dans lesquelles Homais et Mme Bovary mère « entrevoyaient vaguement un désordre supérieur et, le haïssant donc, le poursuivaient avec cet acharnement qui anime les gouvernements et les familles contre toute originalité ». Pour Sartre, G.F. pense ici à son propre cas. *(N.d.E.)*

20. Cf. Deuxième partie, ch. V, la crise de vertu d'Emma. (*N.d.E.*)

21. Cf. note 2, p. 666. (*N.d.E.*)

22. Il s'agit des nouvelles de lui-même que G.F. donne par lettre à Ernest Chevalier, après sa « crise » de Pont-l'Évêque, en 1844 (« la Chute », dans *L'Idiot de la famille,* désigne parfois cet épisode mais le plus souvent renvoie à l'enfance de G.F. et à la « malédiction paternelle »). (*N.d.E.*)

23. Mme Schlésinger est, rappelons-le, le premier amour de G.F. (*N.d.E.*)

24. « ... qui tiraient sur sa poitrine les mailles de son tricot... » *(N.d.E.*)

25. Cf. *La Théorie du roman, op. cit.* (*N.d.E.*)

26. Il s'agit de la voix de M. Lieuvain, dans la scène des comices. (*N.d.E.*)

27. Cf. V. Brombert, *Flaubert,* Écrivains de toujours, éd. du Seuil, 1971, et aussi *The Novels of Flaubert,* Princeton University Press, 1966. (*N.d.E.*)

28. Il s'agit d'une amie de G.F., Mme Roger des Genettes, qui prétendait avoir eu pour V. Hugo un « amour de tête ». Cf. lettre à L. Colet, 10 septembre 1852. *(N.d.E.)*

29. Comparer Pom. 407 et Pl. 456 : le discours de l'abbé Bournisien exhortant Hippolyte à « se réconcilier avec le Ciel ». *(N.d.E.)*

30. Plan de roman de G.F. (écrit vers 1871). Il devait faire partie d'un cycle sur le Second Empire. Cf. M.-J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits,* Paris, Nizet, 1950. *(N.d.E.)*

31. L. Bopp, *Commentaire sur Madame Bovary,* éd. À La Baconnière, Neuchâtel, 1951. *(N.d.E.)*

32. *C'est ce que dit en substance le héros de Novembre* (1842). *(N.d.E.)*

33. L'histoire d'Héloïse fait partie des lectures d'Emma. Cf. Pl. 325. *(N.d.E.)*

34. Emma prend un cabriolet pour rejoindre la diligence qu'elle a manquée. *(N.d.E.)*

35. *Emma entend « un râle qui traîne » aux moments cruciaux de sa vie : lorsqu'elle s'abandonne à Rodolphe, puis en diligence, alors qu'elle s'éloigne de Rouen, encore une fois quand, désillusionnée par Léon, elle songe devant son ancien couvent, enfin après le bal masqué qui marque sa dégradation (vibration désagréable d'une charrette). (N.d.E.)*

36. Un moment d'orgueil pour Mme Bovary, tel que G.F. exhorte L. Colet à en ressentir, dans sa lettre du 30 mai 1852. *(N.d.E.)*

37. Bouilhet ne se contentait pas de juger le travail du romancier à mesure qu'il s'accomplissait, il émettait aussi des suggestions : Bopp cite une de ses lettres à G.F. (1855), à propos du personnage de l'Aveugle. *(N.d.E.)*

38. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert,* coll. Leurs Figures, Paris, Gallimard, 1935 ; actuellement dans la coll. Tel, même éditeur. *(N.d.E.)*

39. À Eulalie Foucaud, qu'il a aimée. Cf. lettre à L. Colet du 8 octobre 1846. *(N.d.E.)*

40. Il s'agit de la statue du curé dans le jardin des Bovary à Tostes. *(N.d.E.)*

41. *Œuvre de jeunesse de G.F. (1837). Sartre utilise le tome I des Premières œuvres, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1913. (N.d.E.)*

42. Personnages de *Quidquid volueris*, 1837, *ibid. (N.d.E.)*

43. Personnage de *Quidquid volueris,* 1837, *ibid. (N.d.E.)*

44. Œuvre de jeunesse de G.F., 1837, *ibid. (N.d.E.)*

45. Mazza se rend chez un chimiste pour obtenir du poison, comme Mme Bovary chez Homais. *(N.d.E.)*

46. Cf. note 2, p. 674. *(N.d.E.)*

47. « Elle était née pour être à Paris une femme entretenue. » *(N.d.E.)*

48. Emma achète Rodolphe par ses cadeaux. *(N.d.E.)*

49. Dans les esquisses du roman, le Vicomte rencontré au bal de la Vaubyessard avait inspiré à Emma une passion rêvée. *(N.d.E.)*

50. « Par l'effet seul de ses habitudes amoureuses, Mme Bovary changea d'allures. » (Pl. 466) *(N.d.E.)*

51. À propos des raisons pour lesquelles Emma adultère est plus aimable avec Mme Bovary mère. *(N.d.E.)*

52. Parallèle entre Gustave et Emma : ils ne savent pas se comporter avec les enfants. *(N.d.E.)*

53. C'est ce que Flaubert pensait tandis qu'il écrivait *Madame Bovary.* Cf. lettre à L. Colet, 24 avril 1852. *(N.d.E.)*

54. Flaubert pensait ou travaillait à trois sujets pendant son voyage en Orient (1849-1851), qu'il expose à L. Bouilhet dans cet ordre (lettre du 14 novembre 1850) :

1° *Une nuit de Don Juan* (dont l'ébauche nous est restée, publiée notamment par G. de Maupassant dans ses *Chroniques*).

2° *Anubis,* l'histoire de « la femme qui veut se faire baiser par le dieu ».

3° Le « roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province ».

55. Dans cette lettre, du 30 mars 1857, G.F. raconte à sa correspondante comment il est passé de la vierge flamande à Emma Bovary. *(N.d.E.)*

56. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

57. L'histoire Delamare, un fait divers rouennais, a inspiré probablement Flaubert : Delamare était un officier de santé dont la seconde épouse s'empoisonna et qui mourut quelques mois plus tard. *(N.d.E.)*

58. Selon Sartre, G.F. a mis quelque chose de son histoire avec Louise Colet dans les relations Emma-Rodolphe. *(N.d.E.)*

59. Les flaubertistes s'accordent en général pour voir dans les complications sentimentalo-financières de Louise Pradier, épouse du sculpteur, que G.F. connaissait bien, une source d'inspiration pour *Madame Bovary. (N.d.E.)*

60. Emma est encore hantée par Rodolphe au milieu de ses amours avec Léon. Cf. scène dans la barque, Pl. 526. *(N.d.E.)*

61. G.F. écrit à Louise : « *Je sais comment il faut faire.* » *(N.d.E.)*

62. « Toute la valeur de mon livre sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire (que je veux fondre dans une analyse narrative). » *(N.d.E.)*

63. Cf. *Madame Bovary,* Pléiade, 407-408. *(N.d.E.)*

64. *L'Idiot de la famille,* tome I, notamment p. 665 et sqq. Toutes les fois que l'auteur se réfère à cet ouvrage, nous avons substitué à la pagination qu'il indique celle de la présente édition. *(N.d.E.)*

65. C'est le jugement de Bouilhet sur la première *Tentation de saint Antoine.* Cf. lettre à Bouilhet, 23 septembre 1856. *(N.d.E.)*

66. « Les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier. » Lettre à L. Colet, 26 août 1853. *(N.d.E.)*

67. « (Emma)... arrachait le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. » Sartre pense que c'est une impression de G.F. lui-même, à l'époque où Louise venait le rejoindre à Mantes. *(N.d.E.)*

68. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

69. Avocat de Flaubert, lors de son procès pour atteinte à la morale publique ; il expliquait dans sa plaidoirie que l'auteur de *Madame Bovary* avait voulu montrer, en la conduite de son héroïne, les méfaits d'une éducation au-dessus de sa condition. *(N.d.E.)*

70. Cf. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?,* coll. Idées, Gallimard, p. 163 ou *Situations II,* 172-73. *(N.d.E.)*

71. Lettre à Mme Brainne, 18 juillet 1875. *(N.d.E.)*

72. Paris, Hachette, 1883, deux tomes. *(N.d.E.)*

73. Flaubert et Maxime Du Camp avaient imprudemment décidé d'un plan de vie commun : après quarante ans, ils se promettaient d'avoir des occupations culturelles un peu myopes, comparables à celles que Flaubert prêtera plus tard à Bouvard et Pécuchet. *(N.d.E.)*

74. Première ébauche d'un plan possible. Voir plus loin d'autres tentatives : p. 703, 743 et sq., 759 et sqq., 777 et sqq. *(N.d.E.)*

75. J.-B. Pontalis, *La maladie de Flaubert,* in *Les Temps Modernes,* n^{os} 100 et 101, mars et avril 1954. *(N.d.E.)*

76. Le *nous* du début de *Madame Bovary,* extérieur à l'histoire : Charles est présenté par un de ses condisciples au collège de Rouen. *(N.d.E.)*

77. Dans *Figures,* 1966, Paris, éd. du Seuil. *(N.d.E.)*

78. Nous conservons les notes utilitaires que Sartre a prises à partir des *Souvenirs littéraires* de Du Camp *(op. cit.)* parce qu'elles permettent de comprendre ses commentaires ultérieurs sur la genèse de *Madame Bovary. (N.d.E.)*

79. Auprès de Mme Flaubert pour la décider à laisser partir son fils en Orient. *(N.d.E.)*

80. Elle regrette son autorisation et demande à Maxime, sans doute à l'insu de Gustave, de se contenter d'un voyage à Madère. *(N.d.E.)*

81. En face de cet alinéa, Sartre a écrit en marge : « Pourquoi le ferait-il ? Il veut tout autre chose. »

82. Du Camp écrit *Delaunay* par discrétion : il s'agit de l'histoire des époux Delamare. Cf. note 5, p. 682. *(N.d.E.)*

83. Dit Flaubert à Maxime. *(N.d.E.)*

84. De ne pas partir – paroles de Maxime. *(N.d.E.)*

85. Exclamation de G.F., d'après Du Camp ; elle prouverait qu'il pensait sérieusement à ce roman pendant son voyage en Orient. *(N.d.E.)*

86. Pré-publication de *Madame Bovary* dans cette revue, dirigée par Du Camp et Laurent-Pichat. *(N.d.E.)*

87. Cf. note 3, p. 684. *(N.d.E.)*

88. Selon Du Camp, la suggestion en a été faite avant le voyage en Orient. *(N.d.E.)*

89. Sur ces trois sujets, cf. note 2, p. 682 ; Sartre veut dire qu'ils ont conduit Flaubert aux trois œuvres citées. *(N.d.E.)*

90. En face de cet alinéa, en marge, l'auteur a écrit : « Lettre à M^lle^ Leroyer de Chantepie, 313, tome IV : "Elles sont toutes amoureuses d'Adonis". » Il s'agit de la lettre du 18 février 1859. *(N.d.E.)*

91. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

92. Lors de son voyage en Orient, Flaubert avait séjourné au Caire à l'Hôtel du Nil, dont le patron se nommait Bouvaret. *(N.d.E.)*

93. Il s'agit probablement de la 3^me^ partie (Genèse de *Madame Bovary*) du plan que l'auteur esquisse p. 686. *(N.d.E.)*

94. *Op. cit.* Cf. note 1, p. 675. *(N.d.E.)*

95. Cf. ci-dessus, note 4, p. 693. *(N.d.E.)*

96. Des fragments de la seconde version de *Saint Antoine* paraissent à ces dates dans la revue *L'Artiste. (N.d.E.)*

97. G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle,* Paris, Plon, 1961. *(N.d.E.)*

98. Cf. note 4, p. 693. *(N.d.E.)*

99. La pagination indiquée par Sartre pour la 1^re^ version de *Saint Antoine* est celle de la Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1920. *(N.d.E.)*

100. Cf. lettres à sa mère et à Bouilhet, 14 novembre 1850. *(N.d.E.)*

101. Bouilhet et Du Camp, critiques de *Saint Antoine. (N.d.E.)*

102. Comme le pensent les deux critiques de *Saint Antoine. (N.d.E.)*

103. En marge, face au commencement de cet alinéa, l'auteur a écrit : « YUK ». C'est le nom d'un personnage de *Smarh,* écrit de jeunesse de Flaubert (1839) où sont esquissés les thèmes de *La Tentation de saint Antoine.* Yuk est l'assistant du Diable et vient tenter une femme mariée, par des paroles de luxure. *(N.d.E.)*

104. En face de ce paragraphe, ces mots en marge : « Mme Bovary, mort et luxure. » *(N.d.E.)*

105. Cf. note 2, p. 679. *(N.d.E.)*

106. Sa nièce. C'est ce que G.F. préconise dans une lettre à sa mère (14 novembre 1850). *(N.d.E.)*

107. J.-P. Richard, *Littérature et sensation,* Seuil, 1954. *(N.d.E.)*

108. *La Spirale,* scénario de roman, sans doute de 1852 ; G.F. y esquissait l'histoire d'un homme qui tenait à l'imaginaire jusqu'au bout et finissait, paradoxalement heureux, dans un asile d'aliénés. *(N.d.E.)*

109. Celui qu'Emma aux abois tente d'obtenir de Rodolphe. *(N.d.E.)*

110. Commentaire des écrits de G.F. publiés dans *Flaubert et ses projets inédits,* de M.– J. Durry, *op. cit. (N.d.E.)*

111. Le passage, reproduit par Durry, de cette lettre du 6 mai 1849 n'existe ni dans l'édition Conard ni dans la Pléiade. G.F. y précise que, pour son entourage, cette maladie est cause de ses troubles nerveux et que les pays chauds lui ont été conseillés par son frère et le Dr Cloquet. *(N.d.E.)*

112. Lettre du 14 novembre 1850. *(N.d.E.)*

113. Il s'agit de la seconde *Éducation.* Frédéric y voit le monde à travers l'absence de Mme Arnoux. *(N.d.E.)*

114. Qui appartient à Mme Arnoux et symbole, pour le héros, de sa chasteté. *(N.d.E.)*

115. Dans les premiers scénarios, Mme Arnoux s'appelait Moreau. G.F. imaginait, à travers son héros, un développement de son idylle avec Mme Schlésinger. *(N.d.E.)*

116. Cf. note 1, p. 674. *(N.d.E.)*

117. L'un des deux héros de la première *Éducation sentimentale. (N.d.E.)*

118. Tentation pour saint Antoine : sentir son corps s'enfoncer, comme dans une onde, dans la chair des femmes ; impression inverse pour G.F. qui, dans la mer Rouge, « se roule comme sur mille tétons liquides qui m'auraient parcouru tout le corps » (lettre à Bouilhet, 4 juin 1850). *(N.d.E.)*

119. « Plus profonde encore est la Gnose mystérieuse : elle dresse à l'infini sa spirale, et, poussé par nous, tu monteras sans cesse vers les Syzygies rayonnantes, qui te porteront en haut, au sein du Bythos éternel, dans le cercle immuable du Plérome parfait. » Sartre examine le rythme de cette phrase ; il compte les syllabes comprises entre deux signes de ponctuation. Rappelons que G.F. rêvait de « donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) ». Lettre à L. Colet, 27 mars 1853. *(N.d.E.)*

120. Sartre a lu par erreur « Réjouis-toi ». *(N.d.E.)*

121. Référence, peut-être, à une lettre de G.F. à L. de Cormenin, de juillet 1844 : il y parle longuement de l'ennui de vivre. *(N.d.E.)*

122. « Chez Flaubert... l'intelligence... cherche à se faire trépidation d'un bateau à vapeur, couleur des mousses, îlot dans une baie. » M. Proust, préface à *Tendres stocks,* de P. Morand. *(N.d.E.)*

123. En marge de cet alinéa : « Voir le passage à l'universel dans les premières œuvres. » *(N.d.E.)*

124. Cf. *Smarh*, œuvre de G.F. ; (voir note 3, p. 697). *(N.d.E.)*

125. Bouilhet et Du Camp, qui affirmaient le contraire. *(N.d.E.)*

126. Sous-entendu : puisque d'autres dieux sont morts. *(N.d.E.)*

127. « Je fais de la littérature pour moi, comme un bourgeois tourne des ronds de serviette dans son grenier. » Lettre à G. Sand, 6 septembre 1871. *(N.d.E.)*

128. Lettre à L. Colet, 16 janvier 1852. *(N.d.E.)*

129. Pendant son voyage en Orient G.F. a pensé ou travaillé à trois sujets (cf. note 2, p. 682) ; le 9 avril 1851 il donne des nouvelles de l'un d'eux (« Le *Don Juan* avance »). Il rentre en juillet et commence en septembre *Madame Bovary,* histoire tout autre. On ne sait rien sur le moment où il a décidé le changement. *(N.d.E.)*

130. Du Camp exagère, pense Sartre : G.F. n'a travaillé à *Saint Antoine* qu'un an et demi. Cf. sa Correspondance. *(N.d.E.)*

131. Cf. note 3, p. 697. *(N.d.E.)*

132. Projet de roman auquel G.F. a rêvé jusqu'à la fin de sa vie. Il y aurait représenté, sur le mode comique, « la lutte ou plutôt la fusion de la Barbarie et de la Civilisation » dans l'Orient moderne. *(N.d.E.)*

133. Cet alinéa a été ajouté en marge. *(N.d.E.)*

134. Lettre à sa mère, Corr., t. II, p. 267. *(N.d.E.)*

135. C'est Sartre qui souligne. *(N.d.E.)*

136. Cf. note 2, p. 682. Le troisième sujet est celui de la vierge flamande. *(N.d.E.)*

137. Cf. note 2, p. 665. *(N.d.E.)*

138. Comme Emma Bovary, lorsqu'elle était au couvent. *(N.d.E.)*

139. À Bouilhet, 27 juin et 4 septembre 1850. On peut résumer ainsi ce que Flaubert exprime dans ces lettres : Nous (les écrivains de notre génération) avons trop de goût, trop de sens critique ; c'est aux dépens de « l'innéité ». Il nous faut nous libérer du bon goût du temps pour devenir plus audacieux. *(N.d.E.)*

140. À sa mère, 18 janvier 1851 : « Est-ce que je ne suis pas un vieux roquentin qui connaît le cœur humain ? » *(N.d.E.)*

141. *Flaubert et ses projets inédits, op. cit. (N.d.E.)*

142. Cette description matérielle des premiers plans et scénarios de *Madame Bovary* est dans l'édition Pommier, *op. cit. (N.d.E.)*

143. Sartre penche pour la deuxième hypothèse : les premiers plans du roman auraient été écrits pendant le voyage d'Orient. *(N.d.E.)*

144. À son retour d'Orient, G.F. avait envisagé avec ses deux amis la possibilité de publier en revue des fragments du premier *Saint Antoine* : cf. lettre à M. Du Camp, 21 octobre 1851. *(N.d.E.)*

145. Il passe en *Madame Bovary* un peu du sujet de Novembre : le Grand Désir inassouvissable. *(N.d.E.)*

146. Cf. *Nouvelle version* Pommier-Leleu, *op. cit. (N.d.E.)*

147. L'effet de distanciation éprouvé par Flaubert est dû au contraste entre la lascivité des corps et l'inexpressivité des visages. *(N.d.E.)*

148. Que Flaubert découvre chez un chrétien de Damas (exotisme de la Normandie en Orient). *(N.d.E.)*

149. Endormi près d'une courtisante à Esneh, G.F. se souvient d'autres aventures à Paris ; et au matin, il songe à une matinée chez le marquis de Pomereu, après un bal : comparaison avec le lendemain du bal à la Vaubyessard dans le roman. *(N.d.E.)*

150. La pagination indiquée par Sartre du *Voyage en Orient* est celle de l'édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, 1925. *(N.d.E.)*

151. C'est Sartre qui souligne. *(N.d.E.)*

152. Flaubert avait le sentiment de vivre une époque de transition (crépuscule) . *(N.d.E.)*

153. À propos de sa nièce. Cf. p. 698 et note 3. *(N.d.E.)*

154. Flaubert se sent vieillir. *(N.d.E.)*

155. G.F. a rendu visite à Canaris, héros de l'Indépendance grecque, auquel V. Hugo avait consacré un poème (dans *Les Orientales*) ; le Grec ignorait jusqu'à l'existence de l'écrivain. *(N.d.E.)*

156. Selon Flaubert le voyage n'égaie pas : il incite au souvenir. *(N.d.E.)*

157. *Madame Bovary. (N.d.E.)*

158. Lettre à Bouilhet, 10 février 1851. *(N.d.E.)*

159. Cf. note 2, p. 665. *(N.d.E.)*

160. Cf. note 5, p. 682. *(N.d.E.)*

161. Cf. Ébauches et plans de la version Pommier-Leleu, *op. cit. (N.d.E.)*

162. *Anubis.* Cf. note 2, p. 682. *(N.d.E.)*

163. Cf. version Pommier-Leleu, p. 216 et lettre à L. Colet du 15 mai 1852 : Flaubert croyait bonne cette scène où Emma regardait la campagne à travers des vitres de différentes couleurs. *(N.d.E.)*

164. Cf. note 2, p. 712. *(N.d.E.)*

165. Flaubert dit exactement : « Il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et... Yvetot donc vaut Constantinople » dans une lettre du 25 juin 1853 à L. Colet. *(N.d.E.)*

166. Du Camp projetait d'écrire un livre sur Paris – ce qu'il fera d'ailleurs. *(N.d.E.)*

167. Personnages de la seconde *Éducation sentimentale. (N.d.E.)*

168. Cf. note 3, p. 685. *(N.d.E.)*

169. Parallèle entre Marie, personnage de *Novembre,* et Emma. *(N.d.E.)*

170. Cf. plans et pagination de la version Pommier-Leleu, *op. cit. (N.d.E.)*

171. Il s'agit de la première *Éducation.* La pagination est celle de la Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1914. *(N.d.E.)*

172. Henry et Mme Renaud, « ayant épuisé toute parole humaine », se regardent de la même façon. *(N.d.E.)*

173. Ces mêmes mots sont prononcés par Mme Renaud et par Emma Bovary ; cf. Pl. 536. *(N.d.E.)*

174. Cf. version Pommier-Leleu, 537 : Emma, comme l'héroïne de la première *Éducation,* aime l'odeur de la corne brûlée, etc. Dans les deux cas, Flaubert met en relation des goûts bizarres avec l'éveil de la sensualité. *(N.d.E.)*

175. Emma, comme le père d'Henry, prétend aimer la musique et n'apprécie que les contredanses (Pom. 6). *(N.d.E.)*

176. La vie de Jules (première *Éducation*), qui suit une ligne droite, s'enrichit tandis que Frédéric (seconde *Éducation*) a manqué la sienne par défaut d'une ligne droite. *(N.d.E.)*

177. Aglaé (première *Éducation*) épouse, comme Emma Bovary, un médecin de campagne « qu'elle fait enrager en diable ». *(N.d.E.)*

178. Sartre note un trait de sadisme chez G.F. dans la première *Éducation* : l'honnête caissier allemand est jeté aux galères tandis que son patron, un filou, réussit à échapper à la justice. *(N.d.E.)*

179. *Happy end* pour Catherine, la cuisinière de Mme Renaud (première *Éducation*), tout comme pour le pharmacien Homais (*Madame Bovary*) : leurs médiocres ambitions se sont pleinement réalisées grâce aux malheurs des héros. *(N.d.E.)*

180. Dernière page de la première *Éducation,* terminée à cette date : Jules part pour l'Orient, comme G.F. quatre ans plus tard. *(N.d.E.)*

181. Mazza, l'héroïne de *Passion et vertu,* comme Henry, se perd pour avoir cherché à réaliser ses désirs. *(N.d.E.)*

182. Œuvre de jeunesse de G.F., 1836. *(N.d.E.)*

183. Respectivement : personnages de *L'Éducation sentimentale* I et II. *(N.d.E.)*

184. Cycle de romans que G.F., plus tard, a projeté d'écrire ; cf. *Flaubert et ses projets inédits, op. cit. (N.d.E.)*

185. Voir dans Pl. 470 les rêves de voyage d'Emma. *(N.d.E.)*

186. Allusion à la première crise nerveuse de Flaubert, qui eut lieu à l'époque où il rédigeait la première *Éducation sentimentale* (1844) et qui lui permit d'échapper au réel, comme Jules, son héros. *(N.d.E.)*

187. En marge, entre cet alinéa et le suivant, Sartre a noté : « déjà, progrès vers *Madame Bovary* ». *(N.d.E.)*

188. Deux narrateurs, dans *Novembre :* le second présente et commente l'autobiographie du premier. *(N.d.E.)*

189. Dans ces pages du tome I, Sartre cite le passage de *Novembre* où le premier narrateur décrit tout ce que le mot *maîtresse* évoque pour lui. *(N.d.E.)*

190. Cf. plans, version Pommier-Leleu, *op. cit. (N.d.E.)*

191. L'amant, dans *Passion et vertu. (N.d.E.)*

192. *« L'Éducation sentimentale* a été, à mon insu, un effort de fusion entre ces deux tendances de mon esprit (il eût été plus facile de faire de l'humain dans un livre et du lyrisme dans un autre). » Lettre à L. Colet, 16 janvier 1852. Rappelons que G.F. écrivait alors *Madame Bovary. (N.d.E.)*

193. Le père Rouault à Charles : « Si c'est oui, entendez-moi bien, vous n'aurez pas besoin de revenir, à cause du monde, et, d'ailleurs, ça la saisirait trop. Mais pour que vous ne vous mangiez pas le sang, je pousserai tout grand l'auvent de la fenêtre contre le mur. » *Madame Bovary*, Pléiade 313. *(N.d.E.)*

194. *Op. cit. (N.d.E.)*

195. *Mimesis,* Paris, Gallimard, 1968. *(N.d.E.)*

196. Cf. *L'Éducation sentimentale,* Pléiade II, 351. *(N.d.E.)*

197. Mot illisible. *(N.d.E.)*

198. In *Littérature et sensation, op. cit. (N.d.E.)*

199. Cf. note 2, p. 687. *(N.d.E.)*

200. « À propos du style de Flaubert », dans *Chroniques,* Paris, N.R.F., 1927. *(N.d.E.)*

201. « Je murmure alors, dans mon cœur, quelques-uns de ces vers ailés, déliés, musicaux et tendres que Vildrac a composés au temps de notre jeunesse. – Je m'aperçois que je viens d'employer le passé indéfini à l'endroit même où mon lecteur pouvait attendre l'imparfait. L'instinct de l'écrivain répond ici à des nécessités profondes. “Composait” donnerait à entendre que Vildrac faisait ordinairement une chose qu'il ne fait plus et ce serait inexact car, par la grâce du ciel, Vildrac nous montre parfois qu'il est encore un poète. Mais ce passé indéfini prend à mon sens un autre pouvoir. Disant qu'il a “composé” ces poèmes, j'entends donc qu'ils “sont” composés et qu'ils vont le demeurer pour longtemps, pour cette période pendant laquelle une œuvre humaine peut nous paraître, à nous chétifs, digne de l'immortalité. » (Georges Duhamel, *Biographie de mes fantômes.*) *(N.d.E.)*

202. Erreur sur le nom : c'est le père Mignot, ami de la famille, qui faisait la lecture à Flaubert enfant, non son oncle Parain. *(N.d.E.)*

203. Un de ses tout premiers écrits (1835). *(N.d.E.)*

204. Cf. note 9, p. 718. *(N.d.E.)*

205. Œuvre de jeunesse de G.F., 1838. *(N.d.E.)*

206. Cf. note 2, p. 700. *(N.d.E.)*

207. Dans sa préface aux *Dernières chansons* de L. Bouilhet, G.F. évoque l'exaltation romantique de ses camarades de collège et le suicide de deux d'entre eux. Voir aussi sa lettre à L. Colet du début novembre 1851. *(N.d.E.)*

208. Peut-être s'agit-il de la lettre du 2 septembre 1853, où G.F. fait le récit de sa première crise nerveuse, et d'un parallèle entre lui-même qui se sentit « emporté tout à coup dans un torrent de flammes » et Emma qui, en sortant de chez Rodolphe, peu avant son suicide, sent toutes ses pensées « s'échapper à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice ». Ici comme dans les pages de *Madame Bovary* qui suivent, Sartre relève de nouveau ce qui lui a semblé se rapprocher de la vie personnelle de G.F. *(N.d.E.)*

209. « “Quand je pense que voilà une robe à sept sous le mètre, et certifiée bon teint ! Ils gobent cela pourtant ! on ne leur conte pas ce qui en est, vous pensez bien”, voulant, par cet aveu de coquinerie envers les autres, la convaincre tout à fait de sa probité. » *(N.d.E.)*

210. Titre des mémoires de Caroline, la nièce de G.F. *(N.d.E.)*

211. Lettre de G.F. à sa mère, 15 décembre 1850 : il ne pensait pas de bien de l'« établissement » de son ami Ernest Chevalier. À propos de Léon et d'Ernest, il utilise les mêmes termes : « renoncer à l'imagination ». *(N.d.E.)*

212. Cf. lettre à L. Colet, 8 octobre 1846 : G.F. est dans la même conviction pithiatique quand il écrit à Eulalie qu'il a aimée qu'Emma quand elle écrit à Léon. *(N.d.E.)*

213. Camarade de Gustave, époux de Caroline, sœur de l'écrivain. Celui-ci avait été impressionné par son chagrin lors de la mort de sa mère. *(N.d.E.)*

214. Parallèle entre le Dr Larivière (au chevet d'Emma mourante) et du père de G.F. *(N.d.E.)*

215. Gustave aussi a fumé après l'enterrement de son ami Alfred Le Poittevin. Cf. lettre à Du Camp, 7 avril 1848. *(N.d.E.)*

216. Sartre se demande si G.F. ne s'inspire pas de l'enfance de sa propre mère lorsqu'il décrit le triste tête-à-tête de Charles Bovary et de sa fille : on sait que J.-B. Fleuriot, le père de Mme Flaubert, après la mort de sa jeune épouse, resta quelques années seul avec sa petite fille, avant de mourir à son tour. Voir *Souvenirs intimes* de Caroline Commanville, Corr., t. I., Paris, Conard, 1926. *(N.d.E.)*

217. Parallèle entre Charles et le mari de Mme Roger des Genettes (la Sylphide), amie de G.F., qui lui semblait un peu trop « complaisant ». *(N.d.E.)*

218. C'est elle qui a rapporté ce propos de G.F. Cf. Thibaudet, *op. cit. (N.d.E.)*

219. Cf. Pl. 364. *(N.d.E.)*

220. C'est par cet objet qu'Emma se manifeste pour la première fois à Charles (lettre lui demandant de se rendre à la ferme pour soigner son père). *(N.d.E.)*

221. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

222. Sartre note ici une constante du désir masculin dans le roman. Rapprochement avec *Bouvard et Pécuchet* : la veuve Bordin aussi est vue de dos. *(N.d.E.)*

223. *Mais* : transition surprenante ici. *(N.d.E.)*

224. *On* : description des notables à l'impersonnel, dans la scène des comices. *(N.d.E.)*

225. Cf. note 2, p. 665. *(N.d.E.)*

226. « Il fallait que la domestique fût sans cesse à blanchir du linge. » *(N.d.E.)*

227. Rodolphe ne comprenait pas « tout ce trouble dans une chose si simple que l'amour ».

228. En marge de ce passage, l'auteur note :

« Deux transitions :

1) bottines – jambe artificielle ;

2) Charles fait tout ce qu'elle veut. » *(N.d.E.)*

229. Chantage de Lheureux, qui menace de redemander au mari la cravache offerte à l'amant. *(N.d.E.)*

230. Cf. Pl. 432 : « ... puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, etc. »

231. Se trouve dans l'auberge *(N.d.E.)*

232. Cf. page finale du *Saint Antoine,* dernière version. *(N.d.E.)*

233. Préface à *Tendres stocks, op. cit.* Cf. note 7, p. 700. *(N.d.E.)*

234. Cf. note 1, p. 685. *(N.d.E.)*

235. Lettre de G.F., 4 juin 1850. Emma aussi abandonne musique et dessin en pensant « À quoi bon ? » *(N.d.E.)*

236. Cf. note 2, p. 700. *(N.d.E.)*

237. Cet oubli d'elle-même dans le divin (à l'époque de sa maladie), Emma y aspirait déjà quelques mois plus tôt au moment où, amoureuse en vain de Léon, elle fait une visite décevante au curé. *(N.d.E.)*

238. « Si l'Église a condamné les spectacles, c'est qu'elle avait raison. » Passage correspondant dans Pommier, p. 464. *(N.d.E.)*

239. Pagination de la Bibliothèque-Charpentier, *op. cit. (N.d.E.)*

240. Du 2 septembre 1853. *(N.d.E.)*

241. Du 14 décembre 1849. *(N.d.E.)*

242. Le roman de J. Updike. *(N.d.E.)*

243. Il s'agit du chapitre V de la troisième partie. *(N.d.E.)*

244. Les précisions sur les horaires du collège sont dans les scénarios et la version Pommier, *op. cit. (N.d.E.)*

245. Pl. 298. *(N.d.E.)*

246. Cf. Pl. 301 : « Il lui fallait son chocolat tous les matins, etc. » *(N.d.E.)*

247. C'est-à-dire la première femme de Charles. *(N.d.E.)*

248. « ... Ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresses !... » Cf. Pl., p. 328. *(N.d.E.)*

249. C'est Sartre qui souligne. *(N.d.E.)*

250. Sartre note ici l'importance des noms propres pour Flaubert. F. Baudry lui avait conseillé de changer dans *Madame Bovary Le Journal de Rouen* qui existait en *Le Progressif de Rouen,* « Mais c'est si beau, le “Journal de Rouen” dans la *Bovary* ! » plaide Flaubert (lettre à Bouilhet du 5 octobre 1856). Il finira par inventer un autre titre : *Le Fanal de Rouen. (N.d.E.)*

251. Le *nous* du ou des narrateurs, au début du roman. *Lagardy* : le chanteur d'opéra, dans l'épisode de la sortie au théâtre de Rouen. *(N.d.E.)*

252. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

253. C'est ce que Flaubert dit lui-même : cf. plans et scénarios de la version Pommier-Leleu, *op. cit. (N.d.E.)*

254. Allusion aux deux périodes d'exaltation religieuse d'Emma ; cf. Pl. 391 et 486. *(N.d.E.)*

255. Cf. Pl. 323. *(N.d.E.)*

256. Il s'agit de l'histoire *d'Anubis* : cf. note 2, p. 682. *(N.d.E.)*

257. À Léon : « D'où vient que personne, jusqu'à présent, ne m'a jamais exprimé de sentiments pareils ? » (Pl. 507). *(N.d.E.)*

258. Cf. Pl. 460. *(N.d.E.)*

259. De qui G.F. s'est-il inspiré pour camper le personnage d'Emma ? Sartre fait de nouveau le point. Delamare : cf. note 5, p. 682. *(N.d.E.)*

260. Cf. note 7, p. 682. *(N.d.E.)*

261. Cf. note 2, p. 674. *(N.d.E.)*

262. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

263. Du 14 novembre 1850. *(N.d.E.)*

264. Cf. note 2, p. 687. *(N.d.E.)*

265. Pl. 298 : « Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui. » *(N.d.E.)*

266. Cf. Pom. 167. *(N.d.E.)*

267. Pl. 311. *(N.d.E.)*

268. Cf. note 4, p. 693. *(N.d.E.)*

269. Cf. Pl. 352. *(N.d.E.)*

270. Cf. Pl. 342. *(N.d.E.)*

271. Clan de collégiens rouennais, en réaction contre l'académisme. Cf. É. Maynial, *La jeunesse de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1913. *(N.d.E.)*

272. « Pacifiques... des mères... portaient des turbans rouges. » *(N.d.E.)*

273. « Les mêmes yeux, s'abaissant devant vous... » *(N.d.E.)*

274. Scène de la visite à la nourrice. *(N.d.E.)*

275. « Les bonheurs futurs, comme les rivages des tropiques, projettent sur l'immensité qui les précède leurs mollesses natales... » *(N.d.E.)*

276. C'est Sartre qui souligne. *(N.d.E.)*

277. Flaubert aussi cherchait à surprendre ses émotions en se regardant dans les glaces (voir lettres à L. Colet). *(N.d.E.)*

278. Fin décembre 1863. *(N.d.E.)*

279. Bien qu'Emma ne connaisse Rodolphe que depuis peu de temps au moment des comices, il fait déjà partie de son passé grâce à l'odeur de ses cheveux : ceux du Vicomte exhalaient la même, le soir du bal à la Vaubyessard. *(N.d.E.)*

280. Aux côtés de Rodolphe, Emma pense de nouveau à Léon et au bal en voyant passer la diligence *L'Hirondelle,* dans laquelle il est parti. *(N.d.E.)*

281. En Rodolphe : « elle se peignait avec son peigne et se regardait dans le miroir à barbe, etc. »

282. L'une des deux sortes d'amour définies par G.F. dans *Une nuit de Don Juan* (1850-51). Cf. note 2, p. 665. *(N.d.E.)*

283. Cette théorie du porte-à-faux s'affirme dans *Madame Bovary* (Pl. 466) par ce « mot d'auteur » : « Personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs... la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. » *(N.d.E.)*

284. Pour le second narrateur de *Novembre*, le premier « était un homme qui donnait dans le faux, dans l'amphigourique et faisait grand abus d'épithètes ». *(N.d.E.)*

285. Emma laisse Charles insister dans le sens qu'elle souhaite, ce qui lui donne le double avantage de rester à Rouen quelques jours de plus et de paraître céder aux instances de son mari plutôt qu'au désir de revoir Léon. *(N.d.E.)*

286. Cf. Pom. 326. En fait Homais parle de la littérature en général. *(N.d.E.)*

287. Le soir de la Mi-Carême. *(N.d.E.)*

Les objets dans *Madame Bovary*

Pléiade [chapitre] I, [première partie] : pupitre (= nouveau).

Costume (habit-veste de drap vert : gêne aux entournures).

Souliers mal cirés.

Casquette : α) les casquettes, double emploi : sur les têtes (sous-entendu) – jetées sous le banc (rite, appelé *genre*).

β) la casquette de Charles ; la garde sur ses genoux – neuve. Sens de l'objet [dont] « la laideur muette a des profondeurs d'expression ». Est une image de Charles et un signe touchant ses parents. Scène de la casquette : brouillée parce que n'a pas l'usage des autres. Rires.

Boulettes de papier, [lancées d'un] bec de plume : sans effet.

Étude : pupitre, papier réglé. Utilisation normale, un peu trop appliquée (« soigneusement »).

M. Bovary : éperons, bagues, couleurs voyantes, pipes en porcelaine.

Les leçons du curé : on donne les *temps* où elles se font.

La vie de Charles au collège : classe, étude, récréations, dortoir, réfectoire. Appliqué (cf. plus haut). Donc [dans la] moyenne (lié à un tempérament modéré). Lettre : encre rouge et trois pains à cacheter. Relation avec [le] domestique : campagne. Pourquoi *médecine* (la mère rêvait ponts-et-chaussées, magistrature) ?

La chambre [d'étudiant] : [chez un] teinturier. Table, deux chaises, vieux lit en merisier, poêle, provision de bois. [Flaubert] indique l'environnement dans sa genèse (description fondue dans la narration). Morceau de veau (répétition). Habits mouillés, poêle.

[Charles] maigrit, s'allonge : misère sotte, mécontentement inconscient, c'est le caractère de Charles : consentement.

Cabaret. Décomposition (analyse-humour) : « sale appartement public », « taper sur des tables de marbre [sur de] petits os de mouton marqués de points noirs » = acte de liberté. [Flaubert] supprime le défi, le jeu, la victoire ou la défaite, la communication. Vrai et faux[1].

Des choses comprimées se dilatèrent. Malheureusement : couplets, Béranger, punch. Amours misérables. De sorte qu'on passe du mal ([choses] comprimées) au pire (dilatation stupide).

Maisons (capital dans *Madame Bovary*) : [Charles] installé en face du [médecin] mourant.

Le lit. Le sirop[2].

Chapitre II *:* lit. Bonnet. Lettre. Cachet bleu[3].

Cour, trou de haie, battant. Le cheval [fait un] écart : événement.

Ferme décrite. La jeune femme paraît la médiation entre l'extérieur et l'intérieur. Robe *bleue.* Cuisine.

Intérieur : décrit deux fois. Complément tardif : lit, petite table : celle de Rouault ? Froid.

La cravache. Les sabots d'Emma. L'ombrelle. « Livre en partie double. » Gilet neuf de Charles. Le vêtement de Mme Bovary jeune[4]. Les deux couteaux : objets symboliques matérialisant l'action psychique. L'argent. La fenêtre à la mort. Charles *de dos,* scène mystérieuse [Pléiade 309]. *La robe* (Flaubert et sa mère)[5]. La dinde (trois fois : à la guérison de Rouault, au temps de Rodolphe, allusion à la mort[6]).

[*Chapitre III :* Charles] seul au lit. La cuisine. La bouteille de curaçao. [Emma] lui montre des objets (cahiers de musique, petits livres, couronnes, plate-bande). Rouault : la petite table. L'auvent (pratico-inerte, mariage consenti)[7].

On cause des préparatifs de la noce (de cela seulement ? Pour Emma c'est la grande affaire et Charles ne sait pas parler d'amour).

La table (Pl. 316)[8].

Les objets sont plus importants que chez Balzac. Ils se substituent à la psychologie, ou la conditionnent. Ils ne sont pas le simple environnement, ils sont la vie même : les hommes objectivés (pratico-inerte). C'est d'un solitaire. D'où une sorte d'épaisseur dans les sentiments qui sont vus par le côté matériel (auvent) et qui sont le dérangement d'un ordre matériel.

Exemple : le bouquet de mariage : elle fait des rangements, il la pique, il est sale, elle le jette : rien de plus simple. Mais c'est un mythe, un rite ; elle-même y a pensé avec romantisme. Donc elle dit adieu au mariage : elle est prête pour l'adultère.

« Que l'existence entière y disparût » [Pl. 392] : ce qu'elle trouvera avec Rodolphe qu'elle aime d'amour altruiste (cf. *Nuit de Don Juan*), c'est finalement la mort. Ce qu'elle trouvera par le suicide et l'extrême-onction. En fait Emma *cherche la mort.* Elle cherche dans l'imaginaire une *réalité* qui ne peut être que la mort. [Elle] se sert de Léon comme d'un godemichet[9]. Mais alors, perversion et elle n'est plus elle-même : la mort (vague et sinistre). Rodolphe a le cœur mort (rien n'y pousse). L'amour de Charles est tout réaliste parce qu'il *ne comprend pas l'imagination.* Mais revanche de l'imaginaire, son Emma est imaginaire (elle le trompe, il ne le sait pas).

Pl. 550 : « Tout mentait. » Cf. *Agonies*[10].

« Comme un enfant » : constant usage [de cette expression] chez Flaubert.

Pl. 555 : « En effet, quelqu'un [avait envoyé à sa mère une longue lettre anonyme...] » Flaubert a pris le plus-que-parfait et met un événement antérieur à la suite du passé qu'il décrit. Tout (la lettre, le sermon de Dubocage, ses propres serments[11], la renonciation à l'imagination) est présenté comme antérieur. Et l'on finit sur un présent balzacien (mot d'auteur) : « [Chaque] notaire *porte* en soi [les débris d'un poète] »[12].

La courbature : totalisation par la mort qui vient (Pl. 556).

La Luxure et la Mort de *Saint Antoine.*

557 : « Elle aurait voulu, s'échappant [comme un oiseau]… » : espaces *vides,* néant, la mort. Cf. 556 : « Elle aurait voulu ne plus vivre. »

Le bal : dernier degré de la déchéance. Bal de la Vaubyessard[13].

Emma est une « dévorante » *(Novembre)* mais qui ne dévore rien du tout sauf son mari.

Adultère – dévorante – le théâtre et Lagardy : la vérité ironique de tout cela, Mme Bovary.

349 : « À quoi bon ? » (cf. lettre à Bouilhet[14]). Reviendra aux comices[15] avec Rodolphe. Et, curieusement, c'est ce que Charles pense : « C'est assez bon pour la campagne » [330].

Homais parle assez sottement (abricots) des *allergies.* Flaubert y croyait sans aucun doute et devait en avoir.

353 : rapport contrasté des paragraphes ; l'avant-dernier marque *symboliquement* le dégagement du mariage : elle brûle le bouquet. Elle est déjà adultère en esprit. Mais le paragraphe suivant contraste avec le premier, marque son engagement plus fort réellement : [elle est] enceinte. (Juin-juillet : rien de particulier. La déception du non-bal à Vaubyessard vient après. Et le changement intérieur.)

La mort : Emma voit le bouquet de la morte et rêve romantiquement à la sienne[16].

344 : elle cherchait (dans George Sand, dans Balzac) « des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles » : *Freud.*

346 : « Elle souhaitait [à la fois] mourir et habiter Paris. »

326 : à la mort de sa mère [Emma] coquette avec la mort.

Donc 326, puis bouquet de mariage (y pense quand elle croit aimer Charles) puis 346[17].

345 : les langueurs de l'amour ne se séparent pas de l'argent (à rapprocher de *Novembre* et des lieux qui engendrent d'eux-mêmes le bonheur).

1er temps : il y a des lieux pour le bonheur.

2me temps : son malheur est une exception : *tout* engendre le bonheur. Il y a des lieux pour le malheur.

Félicité est enlevée par Théodore (qui aurait pu l'épouser), ce qui n'est pas arrivé à Emma, à laquelle elle ressemble. Flaubert y a pensé à cause des associations d'idées. Aussitôt *Léon* survient dans le texte [cf. p. 604].

Les tentations de Saint Antoine sont imaginaires. Il serait damné s'il les prenait pour des réalités. Mme Bovary est damnée parce qu'elle ne demeure pas dans l'imaginaire et cherche à le réaliser.

Deux mouvements de l'ensemble social : une stabilité (Pl. 357 : rien ne changera) ; de ce point de vue, l'événement est un drame qui disparaît ; un mouvement de montée de la bourgeoisie et de disparition des formes périmées (Homais – Lheureux/Bournisien). Temps d'involution (car la bourgeoisie c'est le mal vulgaire). Ainsi l'aventure des Bovary est née de deux points de vue : 1) métaphysiquement : le mouvement s'annule, reste le repos ; socialement : ils n'ont pas su s'adapter. Deux temps : l'immuable et le temps de la dégradation.

La glace : [dans] Pom., [Emma] s'habille en robe de bal et se regarde [207], Pl. 389 : elle se regarde *vertueuse.* Pl. [439], avec Rodolphe : elle se regarde *adultère.* Sainte : pas de glace, volonté et orgueil brisés – grâce. En fait, ne pas se regarder = se perdre. Avec Léon : Emma se déshabille brutalement devant la glace (Pom. [557]).

Les « excitations de cul » (Pom. 101[18]) traduit en : « les caresses (puis « la tendresse[19] ») matrimoniales (la poussaient) en des désirs adultères ».

Dévotion (et mysticisme), Pl. 392 : « Que l'existence entière y disparût. » C'est la mort.

384 (Pom.) : l'amour où l'on s'oublie (cf. *Don Juan*). En somme : oublier son existence par la religion ou l'amour (jusqu'à Léon : le 1er[20]).

441 : elle veut être *lui* (miroir *encore* – cf. plus haut – et pipe entre les dents[21]).

Mysticisme : disparition de l'existence. Pl. 486 : débarrassée de toute douleur, de tout sentiment. « Son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir. » Et : « Son âme, courbatue d'orgueil… humilité chrétienne. » Destruction de sa volonté, grâce.

La religion est disparition d'orgueil. Mais l'orgueil revient (Pl. 488).

Liaison des idées (Pl. 489, paragraphe 2) : « Elle ne se doutait point… Du reste, elle enveloppait tout maintenant d'une telle indifférence » – on attendrait : « que cela lui était égal », mais [Flaubert] change d'avis dans la phrase et conclut : « … que l'on ne distinguait plus… la corruption de la vertu », autre idée sans rapport avec la première. Idée comprise dans la première « indifférence ». Ce seul mot, pas la phrase.

La liaison : cidre-Bournisien brave homme-Homais recommandant le théâtre pour Emma. Puis conversation sur le théâtre (très différente). On revient à Lagardy et à l'idée de la représentation : Rouen [cf. Pl. 490-92],

Emma refuse : elle est encore dans la piété. Et puis elle s'est installée dans la maladie. Elle allègue la fatigue (vrai : elle est convalescente), la dépense (idée d'économie) et le dérangement (qui est l'essentiel). Elle *n'a pas envie*. Cf. Pom. 466 : « Elle n'avait pas envie d'y aller. »

[La] fin du chapitre [XIV] enjambe sur le suivant.

Pl. 498 : « On lui heurtait les coudes à tous les pas, à cause du verre… » Est-ce bien à cause de cela ?

Pom. 473 : Charles a du mal à revenir « à cause du verre » : juste. Il y a un point-virgule et « on lui heurtait les coudes, on lui foulait les pieds ». Donc, comme souvent chez Flaubert, correction malheureuse.

Pom. 383 : « [Emma] s'allongeait donc le sentiment en le passant… au laminoir du style. »

Pl. 505 : « La parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments. »

Scène de l'opéra : au fond, là encore, erreur. Erreur sur Lagardy. Mais surtout [Emma] préfère le réel (souvenirs – Léon) au rapport à l'imaginaire : c'est la sortie du théâtre qui est la faute. Marquée par la retombée dans la réalité : conversation plate au café [cf. Pl. 500].

Pl. 502 : « L'aplomb dépend des milieux. » Donc à la fin du paragraphe on attend : Il était plus sûr de lui à Rouen. Or la comparaison avec la femme riche termine sur : il eût été moins sûr de lui à Paris. Renversement de pensée.

Pl. 506 : « Mme Bovary... s'étonnait d'être si vieille » : autre sens de « vieillesse ».

Pom. 529 : « Épouvanté d'un abîme, qu'il ne distinguait pas. »

Pom. 546 : « Et en effet, ce fut la dernière fois... » Manière de conter périmée (pour Flaubert, Balzac).

Craquement (de ses souliers, Pl. 549 ; de sa robe de mariage : Charles à sa mort etc., [Pl. 596]) : essai pour utiliser un schème puisé dans Shakespeare *(Roi Lear)* : le craquement de ses souliers[22].

Pl. 566 : Emma chez Guillaumin (mot de Balzac : Pourrai-je [...][23]) : « Voilà une salle à manger comme il m'en faudrait une. »

Pl. 588 : « “Il ne fallait peut-être pas désespérer”, pensa-t-il. »

Passion et vertu, 10 décembre 1837[24]

[Flaubert] va avoir seize ans. [Il écrit] *Madame Bovary* vingt ans après.

« La nuit jetait une clarté blafarde » : dans *Madame Bovary,* tous les carreaux sont pâles, pâlis par la lumière.

255 : *science* de la séduction (Rodolphe).

« Elle aimait la poésie, la mer, le théâtre, Byron » (255).

256 : « Leurs regards s'étaient même plus parlé que leurs lèvres. »

La scène de séduction et d'amour (259-261).

L'amour au delà du coït (262).

Elle le mord (267) : Mme Bovary (version Pom.) suce le sang de Léon. [Ernest] quitte [Mazza], comme Rodolphe.

Le faux suicide (269).

Méchante (271).

L'orgueil (274).

« Le cercle de sa vie » (277).

Le bonheur est un rêve, l'amour une déception.

Madame Bovary (suite)

Robe : bruit d'étincelles (Pl. 596).

PLAN

I Saint Antoine

Le jugement d'abord[25].

Est-il vrai ?

Étude de *Saint Antoine.* Totalisation en extériorité.

Et surtout : la tentation est un imaginaire. On est damné si on le prend pour réel. Saint Antoine ne décide pas. La tentation durera toujours. Ni sauvé ni perdu.

La tentation : déjà fréquentatif. [Elle] arrive tous les jours. Chaque jour il sauve un jour.

Jugement des amis sévère (pas si sévère[26]) et ne convainc pas (lettres à sa mère et à Louise [Colet]).

II Voyage en Orient

Le présent c'est le passé. Texte curieux en *Pommier*[27] : même chose. [Flaubert] imagine le présent (imaginer le réel) et présentifie le passé. Normandie imaginaire et réelle : cadre d'un roman.

Nature et monuments. « Roquentin psychologue[28]. »

Kuchiouk Hanem ([Flaubert] pense à Paris)[29].

La littérature (lettres à Bouilhet).

Les trois sujets ([lettre à] Leroyer de Chantepie)[30].

Thème commun (déjà dans *Saint Antoine*) : la femme aime Adonaï[31].

Le *présent.* Crépuscule[32].

III Le retour

Origine de Madame *Bovary.* Le hiatus[33].

Lettres de Bouilhet à lire (Lovenjoul[34]).

Feuillets. Date[35].

Histoire Delamare fausse. Bouilhet n'a rien conseillé en 1848.

Passage au *roman. Saint Antoine* n'en est pas un.

[Première] *Éducation sentimentale* { Aglaé : c'est une conclusion. Ce sera le roman[36].
Mme Renaud : la religion.

Peut-être lui a-t-on dit : au lieu d'imaginer l'imaginaire, imagine le réel.

Ce n'est pas nouveau *(Éducation sentimentale*[37]*).*

Mais [Flaubert] se sent *écrivain,* non romancier[38].

Imaginer le réel : resserrer les liens.

Que veut-il *raconter* ?

Le romantisme passe à la réalité par lâcheté (Don Quichotte).

Charles – Delamare[39].

Pourquoi il épouse Mme Dubuc (Bopp : cela ne sert à rien). La vie. Fatalité et hasard.

Doit être celui à qui le mariage apparaît.

Son caractère. Normal, d'où stoïcisme à la mort (affecté) et oubli de Mme Bovary. Ne comprend pas l'imaginaire. Donc ne comprend rien à Mme Bovary.

Son amour (comme celui de [Léon] mais sans perversité).

Est-ce un roman (bourgeoisie) ?

IV Sujet ou ensemble de thèmes ?

L'histoire n'est pas celle d'une provinciale adultère.

Emma, c'est saint Antoine damné parce qu'il prend l'imaginaire pour la réalité.

Le pourrissement de chaque chose à laquelle elle s'appuyait[40] : la chose est vue sous son aspect imaginaire. Si [Emma] s'y appuie, elle devient réelle (pourrit).

V Le temps dans Madame Bovary *Les verbes.* Les plans (p[lusieurs] chapitres)

Temps { répétitif de l'événement organique

VI Les objets

VII Le style

Le style était collectif (variations individuelles : Pascal, Saint-Simon).

[Il] n'y a plus de style : l'individu doit en inventer un.

[Il doit se fonder] sur d'autres choses.

Théorie des Goncourt : transformer le vulgaire.

Les dialogues chez Flaubert.

Style indirect.

Style de Flaubert – la métaphore (affreuse).

Métaphore – métamorphose.

Prépositions.

Phrases. Noms.

Paragraphes.

VIII Les personnages

Erziehungsroman ou roman polyphonique (Dostoïevski) ? Polyphonie.

Le porte-à-faux chez tous.

Tous les personnages *croient* avoir totalisé : Homais ([cf.] Pommier), Charles (à la naissance de l'enfant), Emma (dès le retour du couvent). Et ensuite : toujours *désillusion.*

Emma. Qu'est-ce qu'un personnage pour Flaubert ?

Personnage : sa subjectivité – son objectivité pour autrui – l'auteur accroissant l'un de l'autre. Pas de *cogito.* Donc l'un et l'autre se valent. Blocs de réalité pouvant être pris comme dedans ou dehors. Mme Bovary : doit mourir. [Cela] se sent presque tout de suite.

Bakhtin : « On peut dire schématiquement que le genre romanesque a trois racines principales : l'épopée, la rhétorique, le carnaval. »

Le grotesque triste.

Polyphonique ? Si [le roman est] monodique : personnage clos. Mais qui *est* Mme Bovary ? qui *est* Charles ? Sont inachevés. Mme Bovary meurt inachevée et pourtant a vu l'essentiel du monde. Elle n'est jamais entièrement ce qu'elle est : perverse avec Léon, l'aimant plus qu'il ne l'aime et dégoûtée de sa perversion, le méprisant. Toujours reprise par Rodolphe et le détestant. Bête et profondément sensible. Bref, elle n'a pas de *mot* sur elle-même. Ou plutôt, ceux qu'elle a sont de surface. En dessous, elle ne sait pas, n'a pas de limites précises. Surtout ne s'interroge pas sur elle. Ce qui compte, c'est l'autre et le monde. Elle apparaît comme nos amis que nous connaissons bien (traits psychologiques) mais dont nous avons rarement une connaissance totale. N'a pas *deux voix* en elle : elle n'en a pas ou n'en a qu'une (monodique).

Pas de dialogues parce que 1º) porte-à-faux constant – [les personnages] ne parlent pas de la même chose et ne le savent pas ; 2º) dans les moments de grâce, « les mots leur vinrent » ; [ils] communiquent par le silence ou les lieux

communs. Dialogue au *Lion d'or* (Léon – Mme Bovary) : les lieux communs s'engendrent *par contiguïté* et dans les deux consciences en même temps : la mer, j'adore la mer, etc. Donc [les] dialogues [ne sont] pas intéressants. Dans [un] roman polyphonique, ils sont l'action elle-même (affrontement des idées) ; une des voix de l'un va chercher par un mot dans les profondeurs une des voix de l'autre (Aliocha – Ivan[41]). Impossible chez Flaubert, chacun se trompe sur l'autre. Rodolphe ne sait pas combien il est aimé (se contente des mots comme ils sont). Vision carnavalesque ? Au contraire ([dans] *Saint Antoine* peut-être). Mais le « réalisme » de Flaubert est anticarnavalesque. Peu de seuils, de crises, de situations extraordinaires : le quotidien. Le quotidien *de l'ordre* (hiérarchie, interdits, commandements : Comices). Ainsi les personnages débordent l'auteur parce qu'ils ne se résument jamais dans ce qu'ils font (Charles grand à la fin. Deux explications : il avait une grandeur cachée – l'amour comme le soleil dore la merde). Charles faux bourgeois. Paysan. Ne pas oublier : « J'attire les idiots[42]. » Mme Bovary : est trop petite pour elle.

Épopée chez Flaubert : épopée petite-bourgeoise. Rhétorique : style. Carnaval : anti-carnaval.

Séquestration d'Emma : à Tostes, à Yonville (Léon). En fait, semi-séquestration.

Dostoïevski (1821-1885) – Flaubert (1821-1880).

Chez Dostoïevski, scènes promises : en chaque scène une autre est attendue (roman feuilleton). Crises.

[Chez] Flaubert, non. Certes il y a un avenir, mais aussi vide que le présent (Emma attend chaque jeudi[43] mais ce sera plat).

Dostoïevski : le héros est conscient de tout. Réflexivité. Dans le cas de Flaubert, non réflexivité, sauf Emma de temps à autre. Ce dont le personnage n'est pas conscient et qui pourtant l'affecte : monologique. L'auteur en prend la responsabilité (objectif).

Polyphonie – impassibilité : même date.

Bachelard : *Poétique de l'espace.*

Maison (de la cave au grenier) : protection de la rêverie. Ce qu'elle était pour Flaubert. Ce que sa chambre est pour Emma.

1) Maison : verticalité, polarité cave-grenier. [Pour] Mme Bovary : grenier, premier étage (sa chambre), rez-de-chaussée (les rencontres). Rez-de-chaussée : rencontres sociales (Léon – Rodolphe) ; 1er étage : rêverie, solitude, ennui, orgueil (ne pas descendre), méchanceté. Grenier : mort, lettres cachées (mauvais).

Maison quarte : cave, deux étages, grenier. Celle de Mme Bovary *moins la cave.* Chez Flaubert représente figés les mouvements vers [le] haut ; grenier : on y trouve la mort et la déception (dans le grenier, Mme Bovary n'est plus la sainte adorable : Charles découvre là-haut qu'elle l'a trompé). Au 1er étage : fenêtre (ennui, rêverie). On monte et on descend au 1er. Au grenier, on n'y monte pas sans y être modifié (faux suicide, déception).

2) condensation d'intimité : chambre d'Emma (jusqu'à séquestration) mais le monde y pénètre tout entier (fenêtre) sous forme d'objet contemplé (à Tostes) non transformé par la praxis. Tout ce qui brille voit. La lampe à la fenêtre (regarde au-dehors). Rodolphe [apparaît] à Emma.

La maison protectrice contre l'Univers. Il fit froid cet hiver-là (à Tostes) mais Emma n'a pas froid.

Il est des maisons claires qui ne sont que fenêtres. La chambre d'Emma est un peu dans ce genre (à Yonville).

Métaphore : image fabriquée. Chez Flaubert [l']imaginaire [a] peu d'images. C'est que l'objet (livre) tout entier est image (imaginer le réel). Tandis que la métaphore est rhétorique.

Tiroirs, coffres, armoires, chez Flaubert, [sont] faits pour être vendus par un commissaire-priseur (intimité violée). Il pense contre soi car il a des cartables et des coffres. [Le thème est] plus complet et saisissant dans la deuxième *Éducation*

sentimentale, mais plus normal (à cause de la maison) dans *Madame Bovary* ; [il] est déjà évoqué par le regard du commissaire fouillant la nudité de Mazza[44].

Le coin de la fenêtre : dedans (elle coud, elle lit) et dehors (dialectique du dedans et du dehors).

Jedes Dasein ist rund[45] (Jaspers). Circularité chez Flaubert.

1) Les maisons (chambres – fenêtres – glaces – meubles – coffres – secrétaires). Maison/Univers.

2) Le rapport Tostes/Yonville.

3) La liaison (dynamique et quotidienne par Hivert) Yonville-Rouen. L'entourage. Paris.

4) Les déplacements (des différents personnages).

5) Verticalité (haut et bas).

Donc au début[46] :

Un chapitre : l'Espace.

Un chapitre : le Temps (fréquentatif).

La liaison Rouen-Yonville est donnée dès le chapitre I de la deuxième partie. Mais coefficient d'affectivité médiocre. Rouen est *là* (contre elle) mais [elle] n'y rêve pas. Puis [sortie au] théâtre et [rencontre de] Léon : [Rouen] devient objet désirable. Le rapport Yonville/Rouen devient rapport Emma/Léon. *Les retours.*

Rouen : image. Impression de puissance collective. Rues où elle erre. Bistrot sur les quais. Théâtre. Surtout le fiacre. Les vieillards à l'hospice.

Le fleuve à Rouen : glissement (nouveau mode de locomotion). Ile : [Emma et Léon sont] séparés de tous (de même [dans] la chambre à l'hôtellerie). Tout cela existe d'abord pour tous puis exacerbé par la passion, prend son vrai sens. Mais dans l'imaginaire (les phrases sur la lune[47]).

Ironie de Flaubert (lourde : fiacre ; légère : bateau, retour de l'île à Rouen).

Fréquentatif temps de l'activité passive *(habitudes)* ; parfait temps de l'événement et de l'action.

Poétique insciente ([lettre] à G. Sand, 2 février 1869, Croisset).

[Lettre à] Mme Roger des Genettes, Croisset, samedi 8 décembre 1877 : « La réalité… ne doit être qu'un *tremplin* »[48]. Ou *Novembre.*

Un parfait qui commence un fréquentatif : Emma chez Rodolphe (Pom. 385-387).

Totalisation = circularité mais dégradée (Poulet) et tendance encyclopédiste (synthèse sur analyse).

Après un rappel historique de deux pages sur les origines du roman et son histoire jusqu'à Balzac, notes utilitaires que nous ne reproduisons pas ici, Sartre reprend le cours de sa réflexion sur Madame Bovary.

Flaubert aime l'histoire romantique (placer une sensibilité moderne dans un grand personnage historique) mais non l'histoire sociale. La société est là pourtant mais comme *individus* et comme rêves (Mme Bovary rêve à Paris). Pas *d'aventures* chez Flaubert. Destin. Mme Bovary devait tomber amoureuse de Rodolphe. Ils représentent tous les deux *faussement* deux êtres supérieurs à ceux qui les entourent (et elle est mûre pour l'adultère). Elle devait être préparée par Rodolphe à un amour avec le clerc. Sa faute initiale est de croire à la réalité du rêve (damnation de saint Antoine). Elle revient toujours aux mêmes.

Saint Antoine : encore le théâtre (mots à *dire*) mais théâtre déformé par le roman (descriptions et narrations en dehors du dialogue). C'est ce qui arrive à Flaubert quand il abandonne [le] théâtre pour [la] littérature (dès l'adolescence). Le grand défaut : saint Antoine représente la passivité de Flaubert et le théâtre demande l'*action.* En vérité saint Antoine est tenté par l'imaginaire. Donc, il ne se passe rien ; il se refuse à prendre l'imaginaire pour le réel. *Don Juan :* encore le dialogue de théâtre mais part plus grande des descriptions. En même temps : vague intrigue. Mais sur le modèle de *Saint Antoine.* Personnages empruntés à l'imagination collective : Don Juan, saint Antoine. [Flaubert] abandonne le

mythe des autres pour en créer un à soi : la Bovary est un mythe. Frédéric[49] n'en est pas un.

Flaubert conçoit qu'il est sorti du théâtre pour entrer dans un genre entièrement neuf : le roman. Exemple : les dialogues qui étaient sa manière de s'exprimer (agressivité, affrontements) sont remis en question dans les lettres, et réduits.

Goncourt, Journal, tome IV, 1861, sur la composition de *Madame Bovary.*

Goncourt, Journal, tome V, 1862, p. 115 : Bouilhet parle de Maxime comme le critique de Flaubert. Critique léger. Quelques critiques (pour *Saint Antoine*).

Mme Bovary : une image représentant la femme imaginaire. Comme Flaubert est l'homme imaginaire. La femme a plus le loisir que l'homme d'être imaginaire. Les hommes sont actifs, donc réalistes. Quand on est imaginaire, on ne peut en rester là. Deux possibilités : 1) chercher à *réaliser* ses imaginations (l'Enfer) ; 2) ou en faire des centres de déréalisation (l'Art).

Balzac et Flaubert

Balzac : volonté de puissance datant de l'enfance (la mère ne l'aime pas, a un fils d'un amant, le met en pension. Père : amour distrait, indifférent). N'a pas d'emploi précis (écrit un peu) mais peu à peu se jette dans des combinaisons affairistes qui ratent *toutes.* Conséquence : imaginaire compensatoire qui prend pour personnages des hommes d'action lancés dans des spéculations qu'il connaît bien. Du coup, réalisme social (pas littéraire). Pour réussir [Balzac] est obligé de prendre les institutions comme elles viennent. Sens de l'autorité (Bonaparte, légitimiste). Idée, lui aussi, de totalité (mais plutôt unité). Études de situations : le milieu produisant l'homme. *Comédie humaine* : roman d'actualité traité en historique. Connaître par les causes.

Flaubert : imaginaire plus tôt : avenir barré dès la Chute. Prend un caractère absolu. Idéaliste (nier la société, les institutions, non pour les renverser mais en

elles-mêmes). Fait de l'histoire en romantique. Croit à la totalisation mais cherche à atteindre le vécu (subjectif-objectif). Ne peut pas concevoir l'historique (sinon comme suite d'événements toujours les mêmes). Le fréquentatif est opposé à l'Histoire. (Non en vérité mais dans les romans.) Biographies. Ce n'est pas le cas dans chaque roman de Balzac. La biographie de Rastignac, c'est *La Comédie humaine.* Flaubert est un contemplatif. Progrès sur Balzac ? Non : autre direction.

[...][50]

L'Idiot de la famille : « L'objet beau pour Flaubert est un *transfini*, une totalisation imaginaire de l'infini par un objet fini et ouvré : *Smarh.* »

Mme Bovary : *en tout cas* grande par le Grand Désir.

Mme Bovary : Corr. II, 461 [lettre à L. Colet, 6 juillet 1852], les enfants qui ne seront pas des Mozart (*L'Idiot de la famille,* t. II, p. 1815)[51].

Le fréquentatif : comment vécu ? Voir Pommier : Charles revenant chez Rouault après la mort de la première Mme Bovary, pp. 162-63.

La page blanche (1849-56). Mais il y avait eu des précédents : retours à la totalisation en intériorité après des totalisations en extériorité *(Smarh).* La différence : Emma [est] sujet-objet (mais pas comme Smarh ou saint Antoine). La totalisation en intériorité se fait chez une *Autre,* en tant qu'Autre.

« Puisque notre activité n'est qu'une répétition continuelle[52] » (*L'Idiot de la famille,* t. II, 1880).

Il a choisi le temps de la répétition lors de la crise de 1844. Par la raison qu'il *survole* le temps au lieu de se temporaliser, pendant que son cadavre vit dans le temps physique de l'être-au-milieu-du-monde.

L'Idiot de la famille, p. 1974 (II) : Smarh planait au-dessus du monde. Jules[53] déréalise *dans* le monde (comme plus tard Bovary) par décrochage.

II, 1977 : méthode pour *Madame Bovary.*

II, *1978.*

I, 958.

Lecture de *Madame Bovary*

Il y a le bovarysme : résultat de lectures nombreuses. Pas nécessairement faux mais postérieur à *Madame Bovary.* Donc l'écarter. Il y a Emma devenue mythe. Postérieur aussi (« chef-d'œuvre pour les prêtres qui ont confessé en province[54] »). A des racines chez Flaubert (« Ma Bovary souffre et pleure etc.[55] ») mais ambigu. À écarter. À reprendre ensuite comme faits réels à propos d'un imaginaire social. Mais ce qu'on cherche ici, sans d'ailleurs le privilégier *a priori,* c'est le rapport immédiat de l'écrivain à son œuvre (parce que c'est le sujet) et à partir de là (réalisme – bovarysme etc.) les modifications en profondeur exercées sur les œuvres par celle-là. Est-ce que cela a un sens de se demander : qu'était-elle *en vérité,* alors que notre lecture, fût-elle au plus proche de l'écrivain, n'est par définition *qu'une* lecture parmi d'autres, celle d'un écrivain de 1972 pour qui l'anthropologie n'est plus telle qu'elle était en 1857 et qui apporte des connaissances nouvelles pour déchiffrer Flaubert ? Connaissances qui, dans cent ans, seront périmées, etc. Je pense qu'il en est de même quand un médecin, d'après les symptômes donnés, fait, cent ans après, le diagnostic valable aujourd'hui de la maladie d'un personnage historique. Dirons-nous qu'il a fait la véritable lecture de la maladie ? Non puisqu'il y en aura d'autres. Mais les autres, si le diagnostic est *vraiment* fait d'après la science actuelle, tiendront compte de celle-ci, élargiront, transformeront en rapport dialectique avec elle (rapport interne). Elle s'est placée sur le chemin de la vérité. Le cas est plus complexe pour une œuvre car il y a pluralité d'intentions, mais c'est la même chose : il y a une lecture qui se placera sur le chemin de la vérité. Il y a le rapport de l'homme à l'œuvre et inversement, *plus* le rapport de l'œuvre aux premiers lecteurs (Taine, Renan, l'impératrice Eugénie, M^lle^ Leroyer de Chantepie, etc.). De là se constitue une première couche qui permet de *situer* les autres couches (Zola, par

exemple). Les lectures sont diverses mais on oublie toujours (idéalisme) de les interpréter à partir de la position sociale du lecteur (classe, idéologie, évolution, etc.). De sorte que les lectures peuvent se comprendre et s'objectiver mais à partir de cette double considération : 1) le contenu de la lecture, 2) la situation sociale qui l'explique. Reste un au-delà (celui là même qui permet de comprendre que Flaubert ait écrit *Madame Bovary*) qui permettra des lectures créatrices. Mais cet au-delà ne fait qu'approfondir la situation sociale du lecteur, quand c'est lecture spontanée. Le critique doit briser l'idéologie sienne pour se mettre au niveau de l'idéologie du temps (Girard[56]) ; l'aspect tendancieux de certaines lectures (relativisme). À mettre *en introduction.* La critique ne peut être que de gauche (elle seule peut interpréter les lectures). Elle seule peut s'interpréter elle-même. Pas d'empirisme (Girard et un peu Lukács).

Mon point de vue : marxisme et liberté.

Liberté : objectivation dans la matière (praxis), il y a des règles, des possibles, une certaine réalité matérielle. Mais aussi quelque chose qui dépasse. Mme Bovary n'est pas (d'abord, ensuite *est*) Flaubert. [Ce n'est] pas pareil si l'auteur écrit une autobiographie (je). Que se passe-t-il ? Il y a *imagination.* Transposition d'un ensemble intériorisé en sujet-objet imaginaire. Flaubert dit *Il.* Mais pourquoi pas *Elle* ? C'est ce qu'il fait dans *Madame Bovary* (« Un roman est pour moi une façon de vivre différente » [lettre à M^lle^ de Chantepie, 2 décembre 1858]. Il pousse le *Il* jusqu'à *Elle* parce que sa sexualité et sa position économique lui font prendre *Elle* pour son *Il* authentique (c'est-à-dire pour lui *imaginaire.* Il aime se penser, plus tard, vieille femme hystérique). Comment concevoir les documents (vie de Mme Pradier, détails sur Delamare[57]) sinon comme une manière d'exercer (et de limiter) son imagination. De créer des possibles féminins pour cet *Elle. Il* : lui-même tel qu'il apparaît aux autres. Donc fondamentalement *objet.* Mais aussi sa subjectivité le remplissant : sujet. Donc sujet-objet. Les documents permettent de saisir des conduites nouvelles de l'objet (Mme Pradier et l'argent) qui doivent être intériorisées par le sujet (fictif :

Flaubert à la place d'Emma). Psychologie de Flaubert : expérience de soi (il appelle ça analyse) qui lui permet d'être le sujet. Lois du personnage fictif : [elles] dépendent de l'époque et de l'auteur. Certains besoins (déféquer, uriner, etc.) n'existent pas. Ne disons pas : existent voilés ; cela, cela dépend du lecteur rêvant. En fait, le personnage est conçu comme si ces besoins n'intervenaient jamais comme causes dans l'histoire. Cela suppose un certain jugement de valeur (Bloom[58] défèque) sur ce qui est cause et ce qui ne l'est pas. Joyce prend le récit à une autre instance (vingt-quatre heures). Charles : besoins sous-entendus ; il sue, donc *peut* chier. Mme Bovary, non. Sa nudité n'apparaît qu'un instant. Vie sexuelle avec Charles : très importante (note : ça lui donne envie de baiser avec d'autres. Cela devient : « les caresses conjugales en désirs adultères »[59]). Très voilé. Trop. Ce ne sont pas des gens *d'abord nus* et qu'on habille, mais inversement : des gens d'abord habillés et qui, exceptionnellement, se déshabillent. Mais la direction est vers la nudité : plus que chez Balzac (volontarisme = habillé). Quand on arrive à l'apathie, l'inertie (Emma), quelque chose est déshabillé. Des niveaux différents de nudité : mais *dans leur manière de vivre* et non dans leur constitution. [Les] personnages de romans [sont] non pas des hommes amoindris mais [des] êtres ayant dans l'imagination leurs vies propres et leurs besoins. Emma ne défèque point : elle mange et sa nourriture ne va nulle part. Elle ne vomit qu'à la mort. Purgée : à la mort. Comme si la mort en s'installant révélait le corps. [Elle] fait l'amour deux fois. [Avec] Rodolphe : elle *s'abandonne,* et [avec] Léon : le fiacre. D'où le problème : sensuelle ou pas ? (Faguet, Brunetière). Sur ce point, tout est dit dans les plans[60] (titillation énervante sans véritable plaisir avec Charles, sensualité avec Rodolphe ; sensualité-tendresse : amour. [Elle] se change en homme avec Léon). Une phrase de *L'Éducation* (nouveaux désirs [de Mme Renaud] : pâte incuite, etc.) transportée telle quelle dans Emma[61]. Donc Emma femme-homme puis homme-femme : transposition impossible dans la réalité. C'est plutôt Flaubert féminisé se retrouvant homme. Flaubert peut être aussi *Eux.* Il est le couple qui

baise dans la forêt. Avec Emma en priorité (c'est elle qui *sent*). Couple anglais chez Leiris[62]. Avec Léon, elle devient homme, avec une hypothèse précédente[63] (il y a une nature féminine) qui rend la transformation impossible et porte à la mort (mort de l'amour, mort d'Emma). Il y a des sentiments *neutres* (ni masculins ni féminins) : ennui, distraction par rapport à l'argent, etc., que Flaubert éprouve et qu'il donne à Emma. Règle des personnages de roman : des sentiments propres à chaque sexe et d'autres communs. Êtres désexualisés : Homais, Lheureux, le percepteur. [D']autres fortement sexués (Charles fait l'amour tous les jours). [D']autres sexualisés mais plus fins (Rodolphe). [D']autres féminisés (Léon). [D']autres virilisés par moment (Emma). Il étend un voile sur certains besoins parce que la société le veut : accepte les interdits de son temps et pourtant va vers la totalité sans y parvenir (Zola délivré par Flaubert et les Goncourt).

Totalisation en intériorité (sujet). Totalisation en extériorité (objet). [Flaubert] va faire la synthèse : totalisation extérieure-intérieure. Pour cela il faut disposer d'un sujet-objet. Totalisé-totalisant. Mais cela n'est possible que si l'on dispose soi-même du sujet-objet, qu'on soit soi-même sujet-objet. La subjectivité (sans réflexion) et le *Il* se substituent au *Je. Elle* devient cas particulier du *Il. Elle* apparaît avec la vierge flamande[64]. Pourquoi ensuite la transformer en Emma ? 1) À cause des limites du *Il* de Flaubert : il peut être femme *jusque-là,* pas plus. 2) Pour concevoir la grandeur du désir (religieux) et son objet ridicule (fétichisme).

Mme Bovary, c'est Jules ne tirant pas les conclusions de Jules[65] (elle n'est pas *artiste*). Plus poétique que poète.

[Flaubert est] ironique parfois touchant Emma (conversation à l'auberge – le fiacre). Mais cette ironie est en même temps le dramatique même car la sottise d'Emma dont il se moque est son destin.

Ce que veut faire Flaubert au temps de *Saint Antoine* : dire *tout* (*image* du monde en extériorité). Problème de l'imaginaire et du réel. Ce qu'il veut

pendant le voyage [en Orient] ; pareil. Sauf qu'il envisage une totalisation nouvelle : *Elle* est subjectivité. Alors [il] trouve Mme Bovary, c'est-à-dire comprend que la subjectivité ne peut être impersonnelle mais, pour être quelconque, doit être individuée. Étrange fait : donner une subjectivité définie à *Elle,* c'est-à-dire d'après son être-objet pour autrui. Heureusement, *Elle* est un rôle de Flaubert. Il poussera la subjectivité d'Emma avec la sienne (vue sans interprétation) et fera ainsi la femme-homme dont parle Baudelaire[66]. La subjectivité d'Emma n'est pas celle d'une femme mais d'un homme qui se croit femme. *Madame Bovary* : mort du romantisme.

Conception de Girard[67] : un médiateur lui donne le désir de Paris et des aventures romantiques : adultère. Donc deux aspects : 1) pessimisme ; le monde est l'Enfer ; 2) romantisme-réalisme (voir les conseils à sa mère en 1851 sur l'éducation de Caroline, et les conseils à Caroline sur son mariage plus tard[68]). Les deux interfèrent en ce sens que [le] romantisme devient (faussement) optimisme : les grandes passions sont réelles. D'où : *Madame Bovary* roman de la désillusion.

Qu'est-ce que la subjectivité : intériorisation.

Donc : Flaubert fait [une] subjectivité vraie (la sienne) reliée par un *Elle* fictif et objectif, et nous fait croire qu'il détermine la subjectivité à partir des accidents objectifs de *Elle.*

Dans un roman l'auteur est différent du narrateur. Quel est le narrateur dans *Madame Bovary* ? D'abord, semble-t-il, c'est un adulte qui a été collégien à Rouen. Avec un changement : « personne de nous ne se rappellerait » etc., qui semble introduire l'impersonnalité du nouveau récit : il raconte ce dont on ne se rappelle pas[69]. Mais en même temps et paradoxalement, cela introduit le narrateur nº 2 comme une hypostase du nº 1. Un collégien qui, par exemple, aurait eu une connaissance plus intime – circonstances extérieures – de Charles Bovary, ou qui aurait lu des documents. De fait, il connaît à présent tous les

personnages. Dehors et dedans. Tous sujets-objets. De temps en temps il apparaît sadico-ironique, c'est le Garçon[70] : le fiacre, les leçons de piano. D'autres fois il adhère à l'objet, c'est-à-dire au personnage dont il parle, fût-ce Canivet. En fait il utilise le *Il-Elle* de Flaubert pour projeter des expériences de Flaubert, soit pour le dehors-autre soit pour le dedans de Mme Bovary. On remarquera, en effet, qu'Emma extérieurement (objet) est toujours l'Autre de quelqu'un, fût-ce de soi : quand elle s'ennuie, elle se représente s'ennuyant ou plutôt le narrateur se la représente assez à sa fenêtre pour y mettre son expérience de l'ennui (tronquée de ce qu'elle a chez lui en commun avec la créativité). Donc un narrateur qui paraît se confondre au bout d'un temps avec l'auteur (promesse d'être là non tenue par ce narrateur) mais qui reste implicitement là tout le temps quoique les personnages prenant chacun sur chacun le point de vue de l'autre (Lestiboudois voyant un voleur en Justin) peuvent paraître supprimer le narrateur. Celui qui combinerait leurs pensées pour créer une interpsychologie d'où naîtrait *l'objectivité* (ce que chaque subjectivité voit au-dehors), ce serait l'auteur sans intermédiaire. En vérité non, car il faut *narrer,* donc le récit est lu comme on entendrait un conteur narrer. La médiation entre l'auteur et le lecteur est le *narrateur.* Tantôt explicite (début, fiacre), tantôt implicite. Ce narrateur est différent suivant les moments : collégien, intime des Bovary, ironiste (dialogue Léon – Emma à l'auberge), Garçon (fiacre, Homais). Il crée le sujet-objet, qui est objet (et conséquemment sujet) à différents niveaux : au plus près (baisage de Rodolphe), au plus loin (fiacre). C'est ce qu'il y a de commun à tous les narrateurs de ce roman. Pourquoi l'auteur n'est-il pas le narrateur ? Parce que l'auteur *invente* et que le narrateur raconte ce qui *est arrivé.* Finalement *(Saint Julien [l'Hospitalier]),* Flaubert narre une histoire sans Dieu et donne au lecteur le point de vue de Dieu qui n'est pas celui de l'auteur mais celui que Flaubert espère que Dieu prendra sur lui. Auteur-narrateur : *Jacques le Fataliste.* [L']auteur invente le narrateur capricieux qui narre oralement une histoire. Zola tente de supprimer le narrateur, mais crée un discours de personnes qui apparaît comme

la réalité exhaustive du monde. C'est ce que deviendra le roman un bon moment au XX^e siècle. Daudet : « Elle n'était pas bien gaie, la petite Madame Une telle. » Conrad reprend le Narrateur *(Lord Jim)* avec une dialectique simple de ce qu'il sait et de ce qu'il ne sait pas. Mais il retrouve une malice de Flaubert qui quelquefois (narrateur) avoue qu'il ne sait pas. Charles n'approuve pas Homais « soit que... soit que... » Emma « ne sait pas elle-même... » Mais si elle ne sait pas, est-ce une raison pour que l'auteur ne sache pas ? En somme : auteur inventant tout (les incertitudes sur soi d'Emma à rapprocher de ce qu'il dit à Louise d'Edmée[71]) et narrateur limité, ne sachant pas tout. L'auteur invente le narrateur et le style du récit qui est celui du narrateur. L'auteur a décidé de ne pas aller plus loin (se reportant à des idées qu'il a eues dans sa vie quand la subjectivité du personnage est l'objet de suppositions (Edmée) ou quand sa propre subjectivité ne peut être *connue* mais seulement comprise (elle ne se glisse pas dans le *Il*) et le narrateur déclare ne pas *savoir.* Le narrateur vampirise l'auteur. Imaginaire.

Que représente Homais ? L'objet pur : sa subjectivité (représentée par ses discours) est officielle. C'est le discours rhétorique et libéral (anticlérical) sous Louis-Philippe. Style rhétorique (analogue à celui du conseiller aux comices) de ses articles. Le subjectif immédiat (déjeuner à Rouen) qui reste (il est saoul) est pénétré de l'officiel. Favorable aux modes, bourgeois qui joue à l'anti-bourgeois (argot). [Homais est un] personnage balzacien : ne conteste les institutions que marginalement ou légèrement : veut s'élever *par elles.* Il inquiète, donc on l'achète (on tolère qu'il fasse une clientèle d'enfer, ce qu'on lui refusait au début de la seconde partie). Mais le fait nouveau, c'est qu'il s'appuie sur les masses (sa clientèle) ; chez Balzac les masses n'existent pas : c'est l'individu qui s'élève seul (Vautrin, Rastignac, Rubempré). Flaubert déteste les masses mais en tient compte *(Éducation sentimentale II).* Style épique de Homais : par là il plaît aux masses. Progressiste : pied-bot (échec *d'un autre*). Humanitaire et ambitieux ;

son échec ([l']Aveugle) le conduit au crime (comme *Monsieur le Préfet*[72], plus tard : crime dans la bonhomie). Après tout, il est vrai que cet aveugle est ennuyeux pour les voyageurs. Mais qu'en faire ? C'est l'exemple de *l'action* chez Flaubert : le guérir est impossible ; alors l'action vise à le supprimer. [Homais,] c'est le démocrate et le philanthrope. Démocrate dans un régime soi-disant autoritaire (roi). Plus tard : même reproche (les Goncourt aussi) à Napoléon III. Une seule idée (jusque dans le détail : sa gentillesse envers Charles) : parvenir. Mais aussi, badauderie de bon voisinage. Dans le fond [il] voudrait couler Charles (mais ne le fait pas encore : sa femme y suffit) ; [il] coulera ses successeurs parce que plus appuyé par la masse. Pourquoi ? [Cela] n'est pas dit. Peut-être Flaubert croit-[il] à la répétition et à l'habitude. Donc [Homais] ne représente pas la contestation des institutions mais juste ce qu'il faut pour parvenir *par elles.* Fait de l'argent, certes. Mais ce qui compte *d'abord,* c'est d'être pris pour un savant. S'assimile l'idéologie du mécanisme et conserve l'idée d'un Créateur (toujours contestation brisée à temps). Emma fait l'expérience contestataire puisqu'elle constate par elle-même l'insuffisance de Bournisien (*des* prêtres). Lui ne fait pas l'expérience puisqu'au départ il est contre eux (par des lectures). Lit et prête le journal : fait de mœurs. Reçoit la Légion d'honneur, la brigue : ce que pense Flaubert de la Légion [d'honneur. Homais est] le seul personnage dont on parle au présent *une fois.* (Il vient de recevoir la Légion d'honneur.) Inédit : [Homais a] une étrange pensée : il doit avoir un auteur malicieux qui le ridiculise, il se ferme contre lui[73]. Flaubert supprime [le passage] : [il] en a peur. [C'est] pourtant très moderne : trop pour lui. Mais va jusque-là : sa méthode. Vanité profonde d'Homais liée au modernisme (relatif et provincial). C'est comme cela que Flaubert le présente ([dans l']hôtellerie). En fait, [il est] intelligent. Pense comme Flaubert, souvent, mais *s'en tient là.* Almaroës[74] se dégrade en Homais. Emma s'en amuse. Curieuse réflexion : on ne va pas dans le salon de Homais qui est méchant en propos. [Ce trait] n'est pas relevé ailleurs. Rapports étroits avec les Bovary. *Conseille. Installe. Conseille*

toujours (allergies) mais ne comprend rien. *L'intelligence ne comprend pas.* Parle trop fort chez Emma malade. Mort du père Bovary : indifférence de Homais (en colère) et d'Emma. [Homais] devait avoir *une* faiblesse (c'est-à-dire un goût subjectif sans rapport avec l'ambition) : les gâteaux de Rouen, mais finalement Flaubert la donne à sa femme. Sa faiblesse n'existe plus ou plutôt est plus lointaine (restaurant etc.). Homais et Bournisien : Science et Religion dans *Saint Antoine.* Mieux parce que ce sont des représentants individués de Science et Religion et que l'on peut considérer qu'ailleurs le prêtre est plus intelligent et le pharmacien plus savant : universalité problématique. Pour tous : Rodolphe (pense-t-on) *aurait pu* mieux agir ; Charles aurait pu être moins bête etc. De sorte que le roman *aurait pu* être différent. Mais non : d'après Flaubert, il suffit d'y réfléchir. Ainsi les personnages sont typiques-problématiques. Nouvelle conception post-balzacienne des universaux. Aussi lit-on souvent que si M^me^ Bovary avait rencontré mieux, elle aurait été heureuse. Mais, pour Flaubert, elle *ne pouvait pas* rencontrer mieux puisque le propre du désir est de demeurer insatisfait. C'est cet universel problématique qui est le plus moderne dans le livre et qui fait, comme dit Pontalis[75], que les personnages sont *compliqués* : en ce sens que toute conduite particulière de l'un d'entre eux tend à détruire l'universalité que nous avions construite. Exemple : Charles et ses mouvements de vanité à l'enterrement. Nous avions construit un idiot typique, mais nous ne le pensions pas vaniteux. De même, un universel *d'expérience* – les morts s'effacent dans le souvenir, même quand le travail du deuil est intense –, glissé dans la vie singulière du veuf, nous étonne. Nous avions construit un type sans tenir compte de cette loi : l'idiot au grand cœur *devait* mourir d'amour donc se souvenir clairement de cette femme. Pour certains personnages – Homais, Bournisien, Lheureux – les jugements de l'auteur sont clairs. Pour Rodolphe déjà un peu moins. Difficiles [à discerner pour] Emma et Charles.

Ceux qui sont jugés sont des *repoussoirs* (cf. Jules in [première] *Éducation sentimentale*).

Traits physiques de Homais, saluant aux comices : conformes au caractère et superbes. Non détonnants mais contingents (cause non donnée) et pourtant nécessaires.

[Dans] *Madame Bovary* : comparaisons entre nourriture et sexualité ; 1°) truffes (Pl. 322), 2°) « Il l'embrassait à de certaines heures. C'était… un dessert après la monotonie du dîner. » (Pl. 331).

Fétichisme : le Vicomte à travers le porte-cigares [Pl. 343].

Le Narrateur *(Madame Bovary),* 2me partie : « Depuis les événements que l'on va raconter… » (Pl. 357)[76].

Et *ibid.* : « Le soir que les époux Bovary devaient arriver à Yonville… » Et description de ce qui se passe *avant* leur arrivée : vu par *qui* ?

Projet de plan :

Introduction

Ce que nous cherchons : Flaubert ⇆ *Madame Bovary* → premiers lecteurs.

Totalité manifestée : tout l'Empire autoritaire.

Et ce qu'on entend par « liberté ». *Madame Bovary* est la liberté de Flaubert entre 1851 et 1856. Puis devient du pratico-inerte.

[Première partie]

I La Tentation de saint Antoine

Comment elle fut composée (Correspondance).

Rechute en totalisation en extériorité.

Style oratoire – rhétorique.

Jugement[77]. Qu'en faut-il penser ?

1°) Est-il valable ?

2°) A-t-il été prononcé ?

A. Valable ? Étude du texte.

Unité vraie.

Sens : théâtre = présent fréquentatif.

Sujet : Antoine refuse de *réaliser l'imaginaire.*

C'est sa tentation.

C'est le sujet de Flaubert.

Là-dessus : défaite. Saint Antoine inexistant : vrai.

Vieux procédé de Flaubert : une antinomie, jamais de synthèse. Ce sont les dialogues (Mort – Volupté).

Des scènes inutiles.

Mais l'autre sens : « c'est imaginaire parce que cela vient de toi ». Objectivation hégélienne (et idée [de] Flaubert [sur] la religion).

Des scènes inutiles (reine de Saba). Des tunnels.

Flaubert indécis. Décide de l'améliorer mais le gâche en 1872.

En tout cas part[78] en gardant le goût des mythes ([il] le gardera toute sa vie).

B. A-t-il été prononcé ?

D'après Maxime, Bouilhet parle en accord avec Maxime.

Mais d'après Bouilhet, c'est Maxime, et [les] critiques [sont] beaucoup moins fortes.

En effet, en 1851, [le] problème [se pose] de publier des fragments [dans la] *Revue de Paris.* Donc [*Saint Antoine* n'était] pas [considéré comme] si mauvais.

En outre : [dans sa] Correspondance, [Flaubert semble] anéanti. (Susceptibilité.) Mais pas un mot de *Bovary.*

[Flaubert] se met à haïr Maxime.

Bovary-Bouvaret : mais plus tard, puisque dans les premiers plans elle s'appelle Marie[79].

Donc : jugement pas trop défavorable de Maxime. Pas décisif pour Flaubert. Bouilhet un peu complice (*Les* Autres[80]) de Maxime. Pas d'enthousiasme. Susceptibilité de Flaubert. Pas de conseils. Gros argument de Maxime (puisque

retenu par Flaubert) : manque d'unité. Plan. « Foirade de perles[81]. » Mais de bons passages (puisque la *Revue de Paris* veut les prendre). *Madame Bovary* est le résultat d'un travail interne. Comment comprendre ce travail ? Voir le voyage en Orient.

Il Voyage en Orient

La Normandie devient imaginaire (Constantinople vaut Yvetot[82]).

Monuments déjà imaginés (ennuient [Flaubert]).

Nature de l'Égypte (différente en Syrie)[83].

L'antique et le moderne se mélangent.

Le moderne, c'est l'antique et c'est la déformation par la civilisation bourgeoise (les harems et [les] journaux de femme). *Harel Bey*[84].

Roquentin psychologue[85].

Le fond commun : la canaillerie.

La femme qui se fait foutre devant son époux mourant : canaillerie[86]. Antique et moderne. Chevaux qui passent sur des hommes : présent et antique[87]. Va vers l'art moderne. Crépuscule[88]. Voir notes.

Reste pourtant son mythe : Don Juan.

A trois sujets. Rapport des trois. Similitude qui le gêne.

Ce qu'il dit à M^lle^ Leroyer de Chantepie ([sur le] troisième sujet[89]).

Étudier *Don Juan* : Anne-Marie[90].

Don Juan : classique. Anne-Marie : moderne.

En même temps : [Don Juan est] moderne par un autre côté. Pièce sur le socialisme[91]. Antiquité et Moyen Age ont été faits. Moderne. Crépuscule.

Donc totalisation en extériorité

mais

totalisation *extéro-intérieure à chercher.*

[Flaubert] rentre. Revoit Louise et Bouilhet. Explique son idée. Bouilhet fournit *peut-être* le [fait divers du] mari Delamare : aucune preuve qu'elle se soit suicidée[92]. Quelques jours avant le premier plan, [Flaubert pense] encore [à une] vieille fille en province.

Septembre [1851] : premier plan et lettre à Louise.

Deuxième partie

Madame Bovary

Faire un roman (type nouveau, méprisé, rénové par Balzac).

Le sujet : l'imaginaire. Et « Je suis trop petit pour moi[93] ». Shakespeare.

Ce qu'il veut : continuité. Mur. Falaises peintes. Chef-d'œuvre. Le décrit aussi dans *Madame Bovary.* Bonheur en haut et la terre en bas.

Chapitre sur Bouilhet[94].

Les plans (ne sait pas). « Dévisser les paragraphes. » Comment ils se suivent.

Auteur et narrateur.

Le style.

Le temps (fréquentatif).

L'espace (Bachelard). Maisons – routes – communications.

Les objets.

Les personnages.

Emma

D'où elle vient (Flaubert en femme : dépendance économique, misogynie). Aglaé[95].

Ce qu'elle est et n'est pas (sensualité – sensibilité).

Sa faute (prend l'imaginaire pour le réel).

Quel personnage c'est : les deux types d'amour. Femme-homme. Femme honnête, sainte, homme.

Charles

En quoi il surprend : personnage à universalité problématique.

Sa vanité (il connaît tout, il est fier de sa femme, il veut paraître fort à sa mort).

Il perd son souvenir. Ses rapports avec l'imaginaire ([Emma] n'est pas ce qu'il croit).

Homais – Bournisien

Léon (Ernest[96])

Rodolphe

En quoi chacun est Flaubert.

Le Bovarysme, c'est l'hystérie.

Le *ciel* dans *Madame Bovary* (vide – lieu sacré).

La *rivière* (id.) : celle de Yonville – la Seine à Rouen (*difficulté* : la franchir avec Léon – avec Rodolphe. *Glissement* à Rouen pour aller dans l'île). Les *îles* (fragment de solitude à deux. Comparer aux hôtels etc.).

Les *hôtels* : le premier (solitude avec Léon) ; le second (solitude avec Léon troublée par Homais et c'est le commencement de la fin).

La *route* (Rouen-Yonville. Tostes-Les Bertaux. Le voiturier. Les *communications*).

Les *maisons* (Rouen, rue Eau-de-Robec – Tostes – Yonville). Yonville surtout (pas de cave, rez-de-chaussée *social ;* 1er étage intime). Grenier : vie maléfique (dès l'enfance de Flaubert). Le château de Rodolphe.

La ville et le village.

L'ennui manifesté par des images liquides.

Rouault : « ça a coulé brin à brin » [Pl. 309].

Après le départ de Léon (2me partie, ch. VII) : Emma et la rivière.

Fenêtre [de] Charles (Eau-de-Robec) : passage [de l']ennui à [l']évasion.

Fenêtres (ouvertes : évasion ; closes : séquestration). Emma et [la] fenêtre : libération.

Voyages, voyageurs (thème propre à Flaubert. Cf. Corr.). Brombert p. 60[97].

Construction : maison trop basse, rêves trop hauts. Brombert 62. Elle étouffe dans le mariage symbolisé par la maison.

« Confusion », « se mêler » : deux mots clés de Flaubert (Brombert 63).

Appel à la mort : élément premier chez Emma. La beauté de cela, c'est qu'il est *ironique.*

Mendiant : derniers moments de la vie d'Emma, corruption, décomposition.

Goncourt, Journal, [1861], t. IV, 166-167 : « *Quelques jours avant* de me mettre à écrire [le livre, j'avais conçu *Madame Bovary* tout autrement]. » (Influence de Bouilhet ?)

En Emma [Flaubert] reprend ses rêves d'adolescent *(Novembre)* : adultère, dévorante, vieillissement, mer = infini, etc. Mais *pour s'en moquer* plus ou moins discrètement. L'ironie s'exerce sur lui-même.

Construction volontaire (plans) : parfois un peu trop bien construit (Brombert).

[Selon] Sainte-Beuve, rien n'est laissé au hasard.

Mais la construction est mauvaise, Flaubert le sait : « J'ai 50 pages sans le moindre événement[98]. » Idée de construire avec des blocs. Mais en fait : 1) associations libres : véritable construction (montrer chapitres[99]) ; 2) véritable plan d'après les images : fiacre, etc.

« L'intimité entre le rire, la cruauté et la tragique absurdité est caractéristique de Flaubert. » (Brombert)

Les corrections (moindre romantisme – pas d'éloquence).

La réalité dans *Madame Bovary.* La Nausée chez Flaubert.

Rivière-serpent (Pom. 285).

Restes oratoires. Interrogation : *À qui ?* Exclamation : « Quel étonnement ! » *De qui ?*

« Même[100] » : le moment de l'exagération (Pom. 297).

Novembre : on le dit heureux. *Madame Bovary* (Pom. 299) : on la dit heureuse.

Pl. 390 : rêves trop hauts, maison trop étroite.

Religion : chapitre sur le couvent, puis Pom. 301, puis après la rupture avec Rodolphe, malade, puis à la mort. Mais [Emma] ne songe jamais au dogme (Dieu – immortalité de l'âme). Veut seulement vaincre sa volonté et disparaître.

Corrections : Leleu 487-488[101] : « [Ses désirs s'augmentant d'un regret n'en devenaient] pas plus actifs. » Pl. 404 : « … que plus actifs. » Le contraire.

Pourquoi écrire les trois premiers volumes si on ne les retrouve à chaque page du quatrième ?[102]

Leleu, 488, avant la longue métaphore du feu abandonné sur la neige : « Le travail intime de son désœuvrement… » Travail du deuil pas si loin. Supprimé à tort de Pléiade[103]. Devient d'ailleurs (ms. g 221, f° 243, *ibid.*) : « L'occupation intime de son désœuvrement. » Moins bien.

Corrections : souvent explication supprimée. L'explication (bon sens) donne au style quelque chose de commun. Exemple : « Pour s'être découvert *en se peignant…* » : localise, explique. C'est si bien à ce moment qu'on peut découvrir des cheveux blancs que ça devient banal. [« En se peignant »] supprimé dans le texte définitif. Ou [supprime les] localisations (temps et espace) trop précises.

Jugement du romantisme par Homais : Pom. 326-327.

Pom. 328 : « Cet acharnement qui anime les gouvernements et les familles contre toute originalité. »

Méchante, adultère, romanesque : [Flaubert] trouve ça très bien.

Après le départ de Léon, [Emma est] malade. Homais assiste en tant qu'ami de la famille aux conversations [entre] Charles [et] Mme Bovary vieille. Dans la

version définitive, il n'y assiste plus : c'est plus naturel. Nous y perdons le discours sur le romantisme.

Pom. 333, Pl. 409 : Mme Bovary n'avait jamais eu d'évanouissement. C'est faux ([elle en a un] quand elle accouche) et Flaubert le sait. [Il] le veut ainsi : mensongee héroïque.

Le thème des lampions (337-338 Pom.) supprimé. Histoire de sa suppression.

L'habit noir *très large* [Pom. 338] : inutile. Description postérieure : « les grandes basques de son habit noir », Pl. 414 (en mouvement. [Le] premier adjectif [était] inerte).

Pom. 346, Pl. 417 : « À quoi bon. » Cf. Charles : « *C'est bien assez bon pour la campagne* » [Pl. 330].

Pom. 353 : « Lieuvain (c'était son nom) ». Pl. [420] : « On savait maintenant qu'il s'appelait Lieuvain et [l'on se répétait] son nom, etc. » : mouvement.

Séduire : parler aux femmes d'elles et non de soi. Rodolphe fait le contraire. Parce que Flaubert n'est pas séducteur.

Il y a deux Rodophes : le bon vivant ([cf.] plans) et le romantique par ruse (à demi).

« Mais » : souvent supprimé (même sens que « tandis que », spatial). « Mais » : temporel. Pom. 371[104], Pl. 431.

Corrections : souvent vers le concret : « Enfin, un banquet... » (371, Pom.). Et Pl. 432 : « Vers six heures, un banquet... »

Le journal de Homais : le récite à Charles, l'agite au départ d'Emma et de Rodolphe [Pl.] 435.

Image chère à Flaubert : fantôme. Cf. 393, Pom., note 1 : « blanche comme un fantôme ». Comparaison reprise (Pl. 474) : perception esthétique.

[Pl.] 446 : « Comme cette fois... » Transition *cherchée* mais boiteuse : « comme » signifie à la fois « comme il avait été » et « comme elle eût désiré qu'il fût ». Et dans ce dernier cas, s'agit-il vraiment d'une comparaison ? À noter en tout cas le passage de l'imparfait au parfait.

Les métaphores-métamorphoses : [c'est] le *défaut* du livre. Toutes mauvaises.

Pom. 449-450 : psychosomatique.

Insister sur le fait qu'Emma a *de l'amour* et que ses amants ne viennent qu'ensuite. Et Lagardy (Pom. 472)[105].

Dialogue Léon-Emma ([Pom.] 486 et note) : le sens premier : « Elle éprouvait d'ailleurs une vague épouvante » et la note 2, variante d'une version antérieure : « jamais plus près de céder, jamais Léon plus attrayant, plaisir de le dominer, elle l'avait fait marcher à volonté – peur de son ouvrage comme un magicien qui a évoqué le diable ». Cf. Leleu p. 274, [t.] 11[106] et la haine de Léon [contre Emma].

Ponctuation : rythme la lecture ; Pl. 505 : « Ce beau couvre-pied, à bandes de velours, qu'il tenait d'elle. » Deux virgules de trop pour l'œil. Marquent les soupirs.

Ennui, après chaque événement : Léon après leur première promenade, Léon après le fiacre ; Pom. 531 : « Elle pleurait d'ennui » après les baisages.

Gradation [dans l']amour [entre] Léon [et] Emma. Commencer par Pom. 528-529 : Léon aime une ombre banale. [Puis] amour religieux (Pom. 534). Mené par Emma. La sensualité n'affaiblit rien, au contraire (535). Emma traite Léon en mère (première allusion [p.] 535 : « Tu te marieras »). Elle se valorise par un mensonge : [le] capitaine de vaisseau. Donc toujours s'élever en supérieure à lui. La générosité : l'argent, la dépense. Cela va avec. Passion satisfaite physiquement : goûts sensuels et dispendieux. Rêve d'un tilbury bleu. Revient à Paris[107]. Discute. Déception vague : à la fenêtre (ce n'est pas son affaire de faire l'homme)[108]. Brusquement, sensations perverses ([goût pour la] pâte incuite, [la] corne [brûlée]). Enfin vampire : [elle] suce le doigt [de Léon], et le paragraphe s'arrête là [Pom. 538]. Charles et le mensonge, M^lle^ Lempereur, Bournisien, Lheureux. La procuration. Puis on revient sur Emma-Léon (transition très juste). [Elle] devient « irritable, gourmande, et volupteuse ». Elle ne se gêne plus. D'où Charles s'affole et Léon s'inquiète ([Pom.] 550). Homais

et la déception d'Emma. L'amour devient vice des deux côtés. Emma : godemichet[109] et la mort. Léon : *vice.* « Comme une mère vertueuse » ([Pom.] 558) : Louise et Gustave[110]. Hostilité : [Emma] veut faire suivre Léon. Y renonce par orgueil. [Elle] revient au passé (558) et à son idéal fixe : l'homme supérieur. Premières difficultés d'argent. Elle paye, entretient Léon (566) : Mont-de-piété. Léon lassé. Les lettres (l'homme supérieur revient[111]). « Courbature incessante et universelle[112]. » Se termine sur la vérité : putains[113]. La scène avec Léon (576)[114]. Erreur d'Emma : [elle] était bien avec Rodolphe ; le perd par une exigence trop poussée du même amour (se perdre en lui) ; mais avec Léon renverse les choses : veut un amour égoïste (l'autre amour : *Don Juan*[115]) et se fait mère puis putain et pousse [Léon] au vol. Donc toujours imaginaire (Léon aussi aime l'imaginaire : la femme du monde, l'Andalouse) mais contraire à son tempérament. Glisse au vice. Rodolphe déjà la conduisait à *fumer.* Léon la conduit aux goûts bizarres (pâte incuite et vampirisme). Mépris du monde (586). Retour à Rodolphe comme à l'homme idéal supérieur. Dernier échec et mort.

[Pom.] 587 : « Peut-être qu'elle se repentait. » « Peut-être » ressemble aux autres indécisions de Flaubert touchant les subjectivités. Mais il est différent : atténue la décision de la faire se repentir : « Je n'en prends pas la responsabilité. C'est possible. »

« Le passé [se trouvant être maintenant] le présent et son souvenir une émotion renouvelée » (Pom. 163). Pour le fréquentatif, cf. Leleu [t.] I, 86-90[116]. Il y a toujours de petites différences : l'herbe plus tassée. Texte définitif : « [Charles retrouva] tout comme la veille » [Pl. 310]. Vise à supprimer autant que possible la subjectivité de Charles.

Le piano (objets) : [Pom.] 638.

Mme Bovary démoralisatrice : parce que c'est fatal. Elle a rencontré des hommes *moyens* (plus un idiot au grand cœur. Mais chez Bovary le cœur ne donne pas d'intelligence) et il en est résulté *sa mort.* C'est comme du temps des

collégiens qui, n'écrivant pas, se sont suicidés[117] : bourgeois, vous avez deux solutions, écrire ou vous tuer. Or écrire, vous ne le *pouvez* pas et vous tuer vous ne le *voulez* pas. Vous serez donc dans un état misérable.

Mme Bovary *écrivassière* (à Rodolphe, à Léon). Se rapproche de Jules[118] sur ce point mais [c'est] pour mieux montrer son échec.

Créer c'est faire un objet (dont les matériaux sont les mots). Mais est-ce s'objectiver, c'est-à-dire l'objet est-il un portrait de l'auteur ? C'est le moindre souci de Flaubert. C'est *créer* qu'il veut. Créer le monde. Mais du coup la création est imaginaire. L'apparition du roman comme fait de culture, c'est l'apparition de l'imaginaire dans la littérature.

Pourquoi une femme ?

1) Il se sent femme (inertie – sexualité).

2) Situation familiale dépendante : comme [la] femme dépend [du] mari.

3) Peut sous cette forme exercer l'ironie sur lui. Cf. tout ce qu'il aimait : adultère, [femmes] dévorantes.

4) Misogyne : donc tranquille. Incapable. Il la damnera.

Le roman : imaginaire + ironie.

Le seul *roman* qu'a écrit Flaubert jusqu'à *Madame Bovary,* c'est *L'Éducation sentimentale* nº 1.

Les thèmes existent, même traités sans ironie mais dans de courtes nouvelles (*Passion et vertu,* 30 pages, etc.).

[C'est] un postromantique : thèmes romantiques d'adolescence ironiquement traités mais subsistant (puisqu'ils deviennent traits d'Emma).

Pl. 346 : mourir. Premier souhait au couvent ; pas sérieux mais menaçant.

Culture : paysages peints (cf. Goncourt), et Pl. 324 : la nature et les livres.

Il faudra faire un chapitre sur la vie imaginaire, à l'intérieur duquel les *métaphores* apparaîtront comme un cas particulier. On considérera tous les

usages de l'imaginaire : pourquoi (Pl. 332) Emma rêvant utilise les comparaisons (araignée de l'ennui, etc.). Pourquoi la comparaison élève le quotidien à l'imaginaire (mythe) : les crevasses de l'orage (deux fois : pour Léon, pour la Vaubyessard). Pourquoi les comparaisons appartiennent plus à Emma qu'à Charles (l'imaginaire est convoqué même si ce n'est pas elle qui en use : « Elle ne savait pas » etc. [Pl. 382]). Les comparaisons pour Charles : les truffes [Pl. 322], Vulgaires. Celles pour Emma relevées : le feu dans la steppe [Pl. 404]. Toujours *mauvaises.* Pourquoi ? L'imaginaire incorporé au texte. Les passages *sans comparaison* (Vaubyessard : très peu. C'est que c'est le réel dont l'imaginaire s'inspirera). La signification de l'imaginaire dans l'imaginaire (la scène est inventée et en plus on compare). Métaphore : les deux termes sont réels mais l'un des deux est imaginaire en ceci qu'il développe et accuse l'autre. « Bombaient[119] » (ch. VIII, Pl. 333) : comparaison ou terme d'usage ? La Vaubyessard : peu de comparaisons. Sauf : « Une statue de femme... regardait immobile la salle pleine de monde. » Une statue ne regarde pas à moins qu'on n'y ait figuré des prunelles. Et dans ce cas même, c'est métaphore : *regard de mort.*

L'épisode de la dame et du papier jeté dans le chapeau[120]. Aucun commentaire sur ce qu'en pense Emma. Mais en fait : prédiction de l'adultère. Emma saisie par le luxe est à point pour l'adultère : luxe = déclassement. D'où cette furtive image. Donc deux prophéties : la plus large : la statue ; ils sont déjà morts ou finiront par mourir ; l'autre, plus particulière à Emma : le luxe désiré te conduira à l'adultère.

Tous les verbes concernant les choses sont des métaphores anthropomorphiques (ou zoomorphiques). Pauvreté de la langue. J'ai toujours évité d'y recourir. Flaubert s'y complaît.

Emma naïve : Flaubert sait donner les qualités *pour autrui.* Car Emma pour soi n'est pas naïve mais revenue de tout et soudain comblée. Pour Charles ou Homais, le mot n'a simplement pas de sens. Elle est naïve *pour Rodolphe.* Et cette

qualité pour-autrui qui apparaît comme subjective, en fait est objective : intersubjectivité très intime. Rodolphe est le seul à y pénétrer et à faire naître un rapport où elle se montre naïve.

Corrections : changement de mots (en général positif : plus d'action ou plus précis, ou répétition évitée). Suppression de passages entiers (resserrement) ; quelquefois (rarement) ajoute une phrase (en général bonne). *Écrit* tout entiers plusieurs fois les passages (cent exemples en Leleu[121]). Ils ne vont pas forcément en s'améliorant. Très souvent : après cinq ou six variantes, suppression du passage. Réduction de l'oratoire et du laisser-aller pour le lecteur : suppression des éléments explicateurs (localisations du temps et de l'espace). Ellipses : « À qui appartenait-il ?... Au Vicomte » (Pl. 543) ; cf. explication, Pom. 222 : « Elle en était sûre sans le savoir. » Point de vue raisonnable de Bouilhet : peu d'images et celles qu'on accepte doivent être *bonnes.* Mais [pour] Flaubert le génie est l'exagération et le style doit être métaphorique.

Mauvaise ellipse (Pom. 223) : « la flamme des becs de gaz ». Pl. 343 : « ... se tordre au vent des becs de gaz ».

Lire les romanciers « en y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles » ([Pl.] 378) : texte venu à la place du long développement [de] Pom. 225. Excellent : freudien.

Pl. 345 : [la] sensualité d'abord imaginaire ne se sépare pas du luxe. Se crée par [le bal de] la Vaubyessard et les romans.

Derniers rapports sexuels Emma-Léon : Emma [est] *déjà* morte ; crise d'identité.

Corr. II, 373-74[122] [lettre à L. Colet, 20 mars 1852] : le sens de l'amour pour Rodolphe devenu momie.

II, 375, [*ibid.*] : Léon ne rêve pas d'Emma. Flaubert veut rêver de Louise.

II, 378 [27 mars 1852, à la même] : « Le *mot pour rire* » (ironie flaubertienne, le Garçon. Lier à l'ironie du romancier).

Impersonnalisme (II, 379 [*ibid.*]).

II, 391 [15 avril 1852, à la même] : mépris pour le public.

II, 403 [24 avril 1852, à la même] : mélancolie des dortoirs (Mme Bovary et le couvent).

« L'esprit sert à peu de chose dans les arts » (413 [15 mai 1852, à la même]). L'ironie de Flaubert, c'est plutôt le rire.

II, 427 [30 mai 1852, à la même], les « jours d'orgueil » : à transposer en Flaubert et en Mme Bovary[123].

Mort de Pradier [le] 5 juin 1852. Or le premier plan qui est de 1851 comporte la mort de Bovary. II, 429 [9 juin 1852, à la même][124].

« Son génie... s'est noyé dans un tonneau », II, 450 [27 juin 1852, à la même]. Cf. Emma débauchée par Rodolphe.

II, 451, *ibid.* : « Les chefs-d'œuvre sont bêtes. » *Madame Bovary* et l'impersonnalisme.

« Deux ou trois cheveux blancs » (II, 462) [5 juillet 1852, à la même] : cf. Emma.

Les négligences : pas synthétique.

Corr. III, 8 [1er septembre 1852, à la même] : le « modèle imaginaire ».

III, 16 [4 septembre 1852, à la même] : « Si je ne te rêve pas plus souvent... »

III, 18 [*ibid.*], le style : resserrement.

III, 23 [19 septembre 1852, à la même] : Roger des Genettes et Bovary[125].

III, 42-45 [26 octobre 1852, à la même] : l'ironie de Flaubert.

III, 48 [16 novembre 1852, à la même] : « un effort de colère » : cf. Rodolphe quand il plaque Emma.

III, 53 [22 novembre 1852, à la même] : « l'enchaînement des sentiments ».

III, 68 [17 décembre 1852, à la même] : « Le roman ne fait que de naître. »

III, 95 [29 janvier 1853, à la même], le style : pas de liberté. Des interdits.

III, 97 [17 février 1853, à la même] : « se faire sentir[126] » (déjà dit plus haut. Abstrait émotionnel. Sans doute [à propos de] Charles).

III, 99 [23 février 1853, à la même] : « La correction » (et les corrections).

III, 105 [27 février 1853, à la même] : « Tout doit se faire à froid », légitime la collaboration avec Bouilhet (cf. plus haut). Voudrait avoir le tout présent pour décider des parties à travers ce tout et chacune d'entre elles. Amour de la synthèse.

III, 138 [27 mars 1853, à la même] : « Habituons-nous à considérer le monde comme une œuvre d'art. »

III, 164 [13 avril 1853, à la même], l'œuvre : une longue énergie.

III, 178 [22 avril 1853, à la même] : défaites et triomphes devant la glace[127].

III, 179 [*ibid.*], correction : *lui donnait* pour *il avait* (la correction implique une métaphore. Fausse : les années pas plus que les choux ne *donnent* les enfants. Mais sens du style : le fait est travesti mais il y a mouvement). Donc, trois versions : *faisait, avait, donnait*[128].

III, [180, 26 avril 1853, à la même] : « crié tout [ce soir] en écrivant ».

III, 184-185 [*ibid*] : « *L'action* [commence à peine] » (baisade), pourquoi ?

III, 202, [21 mai 1853, à la même] : « mouler la vie ».

III, *208* [26 mai 1853, à la même] : « l'humanité autolâtre ». Selon Flaubert, c'est son époque. Il s'agit donc d'écrire son livre contre l'autolâtrie (l'autolâtre est Homais). Cela, c'est le pessimisme démoralisateur.

III, 229 [6 juin 1853, à la même] : « Il faut que mon livre se fasse, et bien, ou que j'en crève. » Juste. C'est dans cet esprit qu'il revient d'Égypte à *Madame Bovary* (voir lettres à Bouilhet 1849-1851). Cela n'est pas toujours vrai ([Victor] Hugo : non), mais souvent au temps de l'Art pour l'Art. En tout cas, comme [pour] Mallarmé *(Igitur),* il y a eu suicide d'abord puis on met la vie en jeu *pour de bon.*

III, 231 [6 juin 1853, à la même] : Montesquieu. Style de *gueuloir* : l'harmonie ; le mouvement.

III, 249 [25 juin 1853, à la même] : « précision, justesse » et mouvement : [Flaubert] rêve d'un volontarisme du style (*rêve* : il est passif).

III, 257 [28 juin 1853, à la même] : les « caractères conséquents ». Pas ceux de Flaubert.

III, 261 [2 juillet 1853, à la même] : « sain, robuste, net, humain ».

III, 262 [*ibid.*] : « [Tu as] condensé et réalisé, sous une forme *aristocratique,* une histoire commune. »

III, 263 [*ibid.*] : « corrections et recorrections ».

264 [*ibid.*] : « la prose droite ».

III, 280 [15 juillet 1853, à la même] : encore la glace (et la beauté).

III, 282 [*ibid.*] : « styles de race » (toujours ce volontarisme).

III, 240 [14 juin 1853, à la même] : le lavement de Pourceaugnac. Repris p. 282 pour marquer que le génie est l'excès.

III, 286 [22 juillet 1853, à la même] : « Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science... »

III, 287 [9 août 1853, à la même] : [Flaubert] arrive à Pont-l'Évêque et va à pied à Trouville [en] 1843 (cf. Charles rentrant chez lui)[129].

III, 289 [14 août 1853, à la même] : existence et événement : Emma.

III, 291 [*ibid.*] : « Tout ce qu'on invente est vrai » : cf. 286.

III, 293 [*ibid.*] : la nature dans *Madame Bovary.* « Comme ça se fout de nous, la nature ! »

III, 294 [*ibid.*] : « Un écartement de mes semblables qui va [s'élargissant] ». Ne jamais oublier, pour apprécier Emma, qu'elle est écrite dans cet écartement misanthropique et « aristocratique ».

III, 309 [21 et 22 août 1853, à la même] : les matelots et l'Océan[130].

III, 317 [23 août, 1853, à Bouilhet] : « Transformer par l'Art... tout ce que j'ai senti. »

Id. : « Mais la vie est si courte ! » *Madame Bovary* en liaison avec *Anubis*[131] et le désir d'épopées.

Id. : le cyclique.

III, 331 [2 septembre 1853, à Louise Colet] : le cyclique.

III, 338 [12 septembre 1853, à la même] : Bouilhet.

III, 340 [*ibid.*] : « Le calme est le caractère de la beauté. »

III, 345 [21-22 septembre 1853, à la même] : Bouilhet.

350 [22 septembre 1853[132], à la même] : rêveries de Mme Bovary.

358 [30 septembre 1853, à la même][133].

362 [*ibid.*] : « On ne va au ciel que par le martyre. » Voir à quelle date commencent les plaintes sur la *Bovary.*

III, 376 [25 octobre 1853, à la même] : « Ce livre... ne me plaira jamais. »

386 [24 novembre 1853, à Maurice Schlésinger] : « littérature militante ».

388 [29 novembre 1853, à Louise Colet] : « détritus aux bords de ma pensée » (rêveries – souvenirs).

Id. : hideur bourgeoise. *Forme.*

III, 401 [18 décembre 1853, à la même] : [l']imagination reproduit la généralité.

Id. : idée, nageur et courant[134].

402-403 [*ibid.*] : pour Louise, publier *sert.*

414 [28 décembre 1853, à la même] : « Il faut être du côté des forts. »

418 [*ibid.*] : choix des mots.

427 [18 avril 1854, à la même][135] : l'art impersonnel.

[Flaubert] passe de *Saint Antoine* à *Madame Bovary.* Il veut faire *un roman.* Depuis quand parle-t-on de roman *(Roman de la Rose)* ? Et qu'est-ce à l'époque ? Depuis le XVIII^e^ siècle le roman est devenu *un* genre littéraire. Au XIX^e^ siècle il est *le* genre littéraire. Ainsi Flaubert peut se dire écrivain et n'être que romancier (ce qui n'eût pas été possible au XVIII^e^). Cependant roman = art de la prose, au XIX^e^ siècle. C'est pour cela qu'il conçoit le style dans le roman. Et quand il écrit : la prose est jeune, il entend : le roman est jeune. Quand il dit qu'après Balzac il faut jouer d'autres musettes[136], il entend qu'il faut faire progresser le roman.

Balzac : volontariste, subjectiviste, personnaliste. Flaubert : impersonnalisme. [Il] a déjà écrit un roman (balzacien et sans plan), *L'Éducation sentimentale I.* C'est donc contre lui, Flaubert, qu'il parle. Donc c'est un genre qui fait rage. [Flaubert] conçoit le roman comme *Saint Antoine,* totalisation du monde. Par les personnages. Donc jusqu'à la mort ; [il] nous dira ce que sont les hommes (microcosme) et ce qu'est le macrocosme. [Le] roman sera miroir du monde. Mais [il] conçoit que le roman raconte une histoire (psychologie, études sociales). Il faut que cette histoire soit une histoire et en même temps une totalisation du monde. C'est le cas de *Madame Bovary.* Le monde révèle son néant en elle et dans sa mort. Il s'agit donc d'une forme nouvelle du roman. Mais quand le roman commence, tous deux sont morts (le présent : passé simple) donc, en un sens, on nous raconte pourquoi et comment ils sont morts (les autres personnages, sauf Rouault et les Bovary vieux, vivent encore). La petite[137] est ouvrière (on redescend mais elle n'est pas *paysanne* : important). Homais triomphe. Mais n'est jamais né[138]. Donc la vie du point de vue de la mort.

À noter : Emma a *sa* mort. Celle à laquelle elle rêve. Charles a une mort étrangère. Tué par l'imagination (apportée par sa femme). Cette double mort n'est pas nécessaire. [Dans la] deuxième *Éducation sentimentale* [les héros] ne meurent pas (Frédéric et Deslauriers) mais sont déjà morts. N'auront plus d'histoire. [Dans les] romans modernes, en général [ils] ne meurent pas : ça continue même s'ils sont suicidaires, on ne sait pas ce qu'ils deviendront. Quand on voit Emma pour la première fois, elle est déjà morte. C'est pour cela que les premiers détails sont importants : le lorgnon[139] par exemple la conduit à la mort, l'ennui aussi. Et le mariage. Idée de Flaubert : le réel tue les gens qui sont imaginaires avec sérieux. Donc le milieu : la mort. C'est l'Art pour l'Art. L'imaginaire aussi : centre de déréalisation. Quand on ouvre le livre, on entre dans la mort. Mais en même temps, les gens s'agitent. De tout cela il ne restera rien (indifférence de Léon et de Rodolphe). Chez Balzac il y en a qui meurent.

Beaucoup survivent. Le créateur, chez Flaubert, raconte une histoire de mort. Donc invente le Néant. Imaginaire et Néant : une seule chose. L'œuvre d'art se bâtit sur la mort des hommes. *Salammbô* : invente le réel (on en a l'intuition imaginaire, donc *vrai*). *Éducation sentimentale* : le *vide*. Secret néant mais à toutes les pages. *Madame Bovary* : moins habile, néant et mort dans tout : « Pourquoi si malheureux » (Rodolphe)[140], « Les choses sur quoi elle s'appuyait pourrissent[141] ». Et d'une certaine façon, c'est elle qui les fait pourrir. Rêve de Charles. Elle se putréfie. La putréfaction vient d'elle (adultère, vice par Rodolphe, sentiments envers Léon). Donc [le] sujet, [c'est la] lente putréfaction d'une femme, qui révèle la putréfaction du monde. Mais c'est là, la complication : elle est coupable (Je suis trop petit pour moi) : son désir crée des idoles, gris-gris etc. qui sont des sottises. Donc on ne peut la plaindre. Et pourtant son désir est grand. Celui de Charles [passe] par l'amour. Ce qu'elle fait est toujours sot (robes, citrons, parfums, etc.). Mais quand elle s'ennuie à Tostes et regarde la mer, [Flaubert] ne se moque pas d'elle. Ni à la fin (« regarde-toi dans le miroir », [dit Flaubert] à Louise). Ni de Charles à la fin : son imagination est trop sérieuse mais puisqu'Emma est morte, elle est plus pure (mémoire – imagination). Donc (ambiguïté), roman de l'imagination chez les non-artistes. Œuvre = création imaginaire sur l'imagination. Déréalise le lecteur qui, devenant imaginaire (lecteur artiste), apprend ce qu'est l'imagination. *Saint Antoine* aussi [est un] livre sur l'imagination, mais manqué parce qu'il ne l'oppose pas au réel. Donc *Saint Antoine* : imaginaire pur. *Madame Bovary* : imaginaire et fiction du réel. Est-ce fiction de l'imaginaire ? Non. Parce qu'on ne fait pas à l'imaginaire sa part. Emma, inventée par Flaubert, imagine. Mais cette image imaginant laisse à l'imaginaire son caractère *d'être* imaginaire. On lui oppose le réel inventé, c'est-à-dire, pour Flaubert, le typique, le vraisemblable. Par exemple : Tostes et Yonville (hameau et bourg) semblables. Les couples etc. La mort de Mme Bovary, sa réalité. Comment Emma y réagit par l'imaginaire (couple Christ – Aveugle). Un imaginaire imaginé par une image n'est pas un imaginaire au second degré : il

n'y a qu'un imaginaire. Le réel, par contre, est refait donc inventé (options, découpage, point de vue, etc.), donc imaginaire vraisemblable et vérifiable (Tostes : vraisemblable ; Rouen : vérifiable). Surtout imaginaire : type d'action du réel sur la femme fictive. Par exemple : Rouen se découvrant aux yeux d'une femme amoureuse qui y va retrouver son amant. Rouen tout entier (comme elle y marche) est vu par les yeux de l'amour, sous-tend des conduites amoureuses. Roman (acte de déréalisation) sur l'imagination (néant d'être) : donc absurdité du réalisme. Le réel [est] inventé pour tenir la place qu'il n'a pas dans *Saint Antoine.*

D'où [le] ton particulier de ce livre : sinistre sans raison (quelquefois révèle quelque chose : Charles se sent entouré de puissances mauvaises ; Emma, au temps de Rodolphe, se demande pourquoi elle est si triste). Mais le lire, c'est entrer dans la mort. Non seulement aujourd'hui l'auteur est réellement mort mais il se tient pour tel quand il écrit (sens d'impersonnalisme). La distanciation est celle de la mort. Quand il décrit ses propres passions, dans le livre : il les a eues *autrefois.* Il ne les a plus puisqu'il est mort en 1844[142]. Névrose : Flaubert se croit délivré de la psychologie réelle. Il la connaît, l'utilise mais s'en moque (adultère, dévorante, le fiacre, etc.).

Donc sujet [de *Madame Bovary]* (un des sujets : polysémie) : dialectique de l'imaginaire impur (Emma, puis communiqué par Emma à Charles : moins impur). Emma : réelle – imaginaire. Sa réalité est parfaitement marquée : son père, son mari, ses relations, sa vie. Étudier la première conversation avec Léon : objectivement, thèmes ridicules, en fait, idées de Flaubert. Subjectivement : effort pour saisir l'infini. Ridicule parce qu'impossible.

Bouilhet dit [à Flaubert] : prends ce que *tu connais bien.* Mais Flaubert n'y tient pas ([il] s'en apercevra après) : préfère ce qu'il imagine *(Salammbô).* Il a tout de même cru Bouilhet. De là les notations « vraisemblables » si bonnes : Rouault et sa ferme ; la petite table à part, etc. (Grotesque et poétique.) Indice de réalité : Rodolphe. Le lecteur sait ce qu'est Rodolphe avant Mme Bovary. De

même pour Lagardy. Mais là, on explique le mécanisme (comme à Vaubyessard pour le vieux duc). Comme il le sait, il voit le mécanisme. Supériorité *sur* Mme Bovary. Du coup, complicité avec l'auteur (Flaubert) mais au même moment *non* ; les bonheurs d'Emma lui échappent. Ses malheurs non.

Classer les personnages par rapport à l'imagination. Bournisien, Homais, Rodolphe n'en ont point. Homais a l'imagination collective (épique). Rodolphe : cynisme, etc. Lheureux en est le plus dépourvu. Léon la quitte (bourgeois poète). Emma : imagination sérieuse. Charles saisi par l'imagination (plus pure).

Œuvre belle : conçue dans l'Art pour l'Art. Ne prouve rien. Et cependant n'est pas typique comme le voudrait Flaubert. Il y a en effet des mal mariées en grand nombre mais [elles] ne ressemblent pas à Mme Bovary. Non typique (classicisme de Flaubert. [Il] n'y croit pas. Lui sert pourtant) mais un universel singulier. L'œuvre : un singulier universel. [Elle] ne sert à rien. Difficile de comprendre sa polysémie. Ne conclut pas. Un centre de déréalisation.

Le style : appeler plutôt cela « le langage ».

Quand il dit « Le style, point de vue absolu », [il] est dans *son* vrai. Mais [il] ne l'est plus quand il dit : « Ce que l'on conçoit bien… », et ajoute la musique. Car la musique d'un style doit venir de soi : secondaire. Saint-Simon : pas de musique. Proust.

On entre dans l'œuvre et l'on trouve un monde qui n'est pas le nôtre (Kafka) et qui cependant a de singuliers rapports avec le nôtre. Ainsi Flaubert.

Livre écrit sous férule (Flaubert le voulait) ; et en cela [il] ressemble à ce qu'est Flaubert. Créant son personnage sous le contrôle des autres. [*Madame Bovary*] rend un son particulier : de *corrigé.* Pas d'abandon. Heureusement : la spontanéité (insincère) est ce qui va le moins à Flaubert (opposé à Stendhal). N'est cependant pas (comme on l'en a accusé) une grosse machine en stuc. [Cela] peut se dire à la rigueur de *Salammbô.* Non de *Madame Bovary.* Comparer Pommier et Pléiade : essentiellement des retranchements, et

mouvement (nom du conseiller aux comices[143]). Volontarisme (muscles) : un peu. Tire la peau. Caractère du paragraphe (surtout en *Salammbô*) : latin. Fort et dense et après la dernière ligne : néant. Un art du néant développé par Mallarmé. C'est cela, le style absolu : décrire un objet, rapporter un événement et du même coup le détruire. Moins chez Emma.

Le livre conclut par le rien : deux valaient quelque chose, Charles et Emma. Ils sont exfoliés de l'histoire. Ceux qui restent : Rodolphe (son cœur était comme une cour[144]), Léon (bourgeois), Homais (lieux communs), etc., ne sont rien. De la matière. Une aurore d'humanité est apparue et s'est anéantie. De la matière demeure. Voilà le sens. Donc, somme des paragraphes anéantissant.

Œuvre belle : œuvre par néant, œuvre de mort. Cimetière. En ce sens déréalisatrice, démoralisatrice et sans utilité. Telle est *Madame Bovary.* Quelle conclusion en tirer ? Sénard[145] : [Emma a été] mal éduquée (absurde : toutes les femmes, pour Flaubert, sont mal éduquées). Quelle leçon ? Aucune, et surtout pas de changer la société ou la vie. La conclusion, c'est l'œuvre qui la donne, étant à elle-même sa propre fin. Pas de « scène à faire », pas de tableautins (si : mais fondus) ; la lourde réalité qui pèse sur tous les projets humains (le ciel et l'orage construisent en pratico-inerte le voyage de Léon ; le voyage en bateau, retour de l'île ; le fiacre) et qui les *réalise,* c'est-à-dire les transforme en matière pratico-inerte. La beauté, c'est de raconter une histoire qui a ses termes naturels : de la naissance à la mort (*Une vie,* de Maupassant). Donc Biographie. Idée chère à Flaubert. L'a reprise [dans] *L'Éducation sentimentale, Un cœur simple, [Saint] Julien [l'Hospitalier],* et d'une certaine manière *Bouvard et Pécuchet* (copistes, chercheurs, copistes : toute une vie).

L'argent. Importance de l'argent chez Flaubert. De l'argent qu'on ne gagne pas, qu'on dépense : héritage (deuxième *Éducation sentimentale, Bouvard et Pécuchet*) ; un héritage aussi dans *Madame Bovary.* Important : [l'héritage] amène les dépenses et la vente d'une propriété chez Emma. La ruine (Emma,

Frédéric[146], Bouvard et Pécuchet), et surtout *Flaubert.* Ses plaintes dans la Correspondance. [Il] a prévu sa ruine. Les saisies (Emma, Mme Arnoux[147]).

Les deux amours d'Emma. [Elle] demande trop dans les deux. Déboutée dans les deux. Les décrire en détail. Le premier reste dans le second (peur de Rodolphe, perversion). Dans le premier ([elle] l'accable de cadeaux), [il y a] quelque chose du second.

La Normandie : y est[148] ; Rouen, Charles à Tostes, appelé par Rouault (voyage), ferme normande, château, description de Yonville, la route d'Hivert, Rouen. Mais y est *non historique.* Chez Balzac, Angoulême ou Besançon [sont] historiques.

La psychologie d'Emma est-elle *vraisemblable,* c'est-à-dire peut-on la généraliser ? Ne pas oublier que la psychologie des romanciers [est] toujours très en retard sur l'époque (Saint-Simon et les écrivains professeurs). À partir du XX^e^, [ils] utilisent plus ou moins la psychanalyse vulgarisée. Mais *avant* ? Ils construisent la subjectivité des personnages avec la leur en supprimant ce qui gêne et qui peut-être est indispensable. D'où empirisme qui ne va pas. Et dans le cas de Flaubert : nous le savons, [il] décrit un trait idiosyncrasique de son caractère et généralise. (« Vingt Bovary pleurent », etc.[149].) Donc rien ne dit qu'elle est vraisemblable. Sans doute aussi intuition (Freud le lit). Husserl et les romans. Parce que les essences se livrent à l'imagination. Mais les intuitions ne concernent pas l'essentiel, sont ponctuelles. Par exemple, Flaubert parle *(Don Juan)* de deux sortes d'amour et les fait éprouver successivement à Emma (le premier supérieur, le second : dégradation) ; est-il *vraisemblable* qu'Emma aille de l'un à l'autre ? Flaubert *oui* (Mme Schlésinger, Louise). Mais Flaubert n'est pas entièrement Mme Bovary. [Il] peint [un] homme féminisé. Est-ce qu'une femme serait telle ? Bien sûr, [il a des] garde-fous : Mazza[150], Aglaé, Mme Pradier[151]. Mais enfin une *femme* vue de l'intérieur serait-elle Mme Bovary ? Peu vraisemblable : la subjectivité se donne raison ; Flaubert montre bien la subjectivité mais lui donne tort. Reste [qu'Emma est une] femme vue par un

homme + homme féminisé. La vraisemblance de Mme Bovary diminue avec 1°) [la] psychanalyse, 2°) [les] femmes qui parlent d'elles. Mais elle est convaincante. Pourquoi ? 1°) Justement à cause de l'ironie qui suppose distanciation du narrateur et donc du lecteur par rapport à elle. Donc indépendance relative d'elle par rapport au lecteur ; 2°) vraisemblance d'une histoire superficielle : fille de paysan, épouse [un] officier de santé, s'ennuie, baise, etc. Cette histoire indéterminée est celle de beaucoup. Reste l'interprétation subjective ; 3°) Les objets. L'environnement à Tostes et l'hiver. Vraisemblable qui implique celui de l'individu qui prend l'environnement. Reste que les lecteurs profonds (Baudelaire) ont vu la difficulté. Donc Mme Bovary, ni femme ni homme, et créature imaginaire, faussement convaincante, c'est *l'imagination sérieuse*. Mais pour Flaubert, [elle] représente une totalisation totalisée (comme tout le monde). Idée qu'entre réel (thèse) et imaginaire (antithèse) il n'y a pas de synthèse valable. À cause de cela le roman est création et Art pour l'Art. Il y a pourtant aussi une psychologie des profondeurs : celle d'un homme. Comment est celle d'une femme. Une femme racontant la même histoire lui donnerait une autre subjectivité et ne se moquerait pas ; « peut-être » (ironie).

(Nous supprimons quelques notes « neutres » prises sur La Genèse de Madame Bovary, *ouvrage de C. Gothot-Mersh*[152]*, dans lequel Sartre a relevé pour mémoire des renseignements concrets sur le fait divers Delamare, la localisation de Yonville, etc., et des remarques sur la chronologie intérieure du roman, imprécise, voire fautive parfois.)*

Gothot-Mersch : édition Garnier de *Madame Bovary* 1971[153].

« Jamais Mme Bovary ne fut si belle[154]. » [C'est] par malentendu : Rodolphe est décidé à rompre et elle croit qu'ils vont partir ensemble. Insister (après plan) sur cette structure constante de l'ouvrage que les dialogues mettent en lumière.

« Il fait figurer dans son premier chapitre (Brombert) la plupart des thèmes principaux de son roman. C'est ce qui fait l'unité de ce livre où tout est dans tout parce que tout découle de l'idée primitive. La rupture (avec Rodolphe) est déjà impliquée dans la rencontre, le finale dans le prélude. » Pour Brombert, voir en cette édition la note 70.

L'action forte (et violente un peu) non décrite. « Elle s'abandonna. » Il devait y avoir un geste *suggéré* de Rodolphe qui n'y est pas. Passage coupé qui n'explique plus le « Vous me faites mal ». N'est-ce pas que Flaubert est désarmé devant l'acte proprement dit ([cf.] *La Peste à Florence*[155]) comme Faulkner *(Sanctuaire)* ? [Flaubert] montre l'acte à faire et les conséquences de l'acte fait.

Le dialogue (Gothot-Mersch, p. LII) conçu très différemment de nous : c'est de la description. L'homme laisse tomber une pluie de lieux communs : dire lesquels, c'est préciser son origine, son milieu, etc. Le dialogue n'est pas – comme chez Dostoïevski – un affrontement et deux points de vue *actifs* qui s'opposent. Les gens parlent comme ils bâillent ou s'asseyent, etc. : le dialogue n'est pas l'action qu'il est devenu. Et comme il n'est pas tel, il peut marquer la dissonance entre deux personnages. Dialogue : monologue à deux. Chaque mot en éveille, chez l'interlocuteur, un autre (lié à lui, aux circonstances, à la nature de l'interlocuteur, etc.) mais ce « dialogue » est au fond un monologue. Donc le style indirect n'a pas d'autre origine : on peut faire entrer le dialogue dans la description.

Gothot-Mersch : le point de vue dans *Madame Bovary.*

Les interventions du narrateur :

1) variations du tempo (retours en arrière, inégalité des développements, virtuosité des comices) ;

2) Homais à la fin du roman détruisant l'illusion[156] ;

3) [la] considération générale prend allure de maxime ;

4) métaphores et comparaisons (Gothot-Mersch 258[157]) ;

5) explications : « car », « en effet » ; parfois pur changement de forme ;

6) exclamations, points de suspension ;

7) descriptions ;

8) [Flaubert] dit ce qu'il pense des personnages – ironie ;

9) limitation du point de vue. « Une femme… » (sortie du fiacre). *Nous* de la première scène : *je* (« Mélancolie des dortoirs de *mon* collège[158] », « Quand je l'ai connue[159] »). Viendrait du style précédent (lyrique) conservé ici.

Ce qui est plutôt à noter, c'est que le *nous* forme un cercle car Charles n'est guère plus alors que ce que « nous » en voyons.

Marthe Robert : *Roman des origines et origine du roman*[160]

(Suppression d'une longue citation de cet ouvrage (p. 21) : M. Robert y souligne que tout est feint dans un roman, y compris les lieux réels.)

Donc le Rouen de Flaubert [n'est] pas plus réel que le Prague de Kafka. Donc imaginaire. Pas de différence de réalité entre Rouen et Yonville. [Il] s'est plu à mettre *un nom vrai* sur une fiction : voyage, rendez-vous, etc. Donc le vérifiable n'est que du vraisemblable. Une donnée dans un roman est fictive par sa relation même avec d'autres éléments fictifs : Rouen *n'est pas* (le vrai) à 7 lieues de Yonville puisque Yonville n'existe pas. Il n'est donc pas réel dans le roman.

Faire un chapitre sur l'Imagination dans *Madame Bovary*. Qu'est-ce que Flaubert *veut faire* ? Une fiction mais qui a de l'intérêt *réel.*

(Avant de dialoguer avec le texte de Marthe Robert, Sartre en recopie quelques passages (de la p. 60, note 2, à la p. 62) qu'il résume ainsi :) La puissance d'illusion du roman lui viendrait donc – *quel qu'il soit* – de ce qu'il réédite le roman familial qui est en nous tous et en lequel nous tous nous croyons.

Un roman naît d'une contradiction. Quelle est celle de Flaubert ? Qu'est-ce qui fait l'intérêt de Flaubert pour écrire *Madame Bovary* ? L'histoire ? Le fait d'écrire *un roman* ? Et qu'est-ce que cela voulait dire pour lui ? Vivre une autre vie ? La faire vivre aux autres ? Leur faire croire à son « roman familial » et par là donner à celui-ci une vérité (comme, nous l'avons vu au tome I, il a toujours fait) ? Dans ce dernier cas, le roman étant *cru,* c'est sa seule manière d'agir sur les autres. Puisqu'il ne peut *dire* le vrai (affirmer, comme l'auteur d'essais), donc, en s'engageant dans une autre vie, il s'engage dans une vie déjà faite pour être crue par les autres ? Écrit-il un roman pour devenir l'aristocrate, le maître homme des hommes : le romancier ?

Théorie de Marthe Robert : « tout homme a son roman familial ». Soit, et les voilà divisés en lecteurs et auteurs. Et, bien que la complicité soit forte entre les deux, rien n'explique pourquoi les uns deviennent auteurs, les autres lecteurs. Or, c'est cette motivation qui fait le romancier.

« (Le romantique) croit ce qu'il veut et prouve la nullité du monde par la souveraineté de son imagination. » (p. 108)

Le roman n'est pas affirmation mais hypothèse « comme si », qui ne peut être que *crue.*

« Le romantique qui a réussi à se vaincre ou qui du moins fait la satire de son incurabilité (Flaubert dans *Madame Bovary*) » (Marthe Robert, p. 122).

« Se complaire à l'échec comme à un signe de grandeur cachée » (p. 140). Ces mots de Marthe Robert sur Robinson pourraient s'appliquer mot pour mot à Flaubert dans *Madame Bovary* et en feraient donc l'enfant trouvé.

Le bâtard (au XIX^e^) : « À cause de la littéralité avec laquelle il exécute les plans du mythe infantile, (Napoléon), l'aventurier génial qui, parti d'une île comme Robinson, pour revenir mourir dans une île après avoir mis le feu à tout un continent, a transmis au roman du XIX^e^ siècle la plus formidable impulsion que la littérature puisse recevoir d'un fait historique brut. » (p. 242)

Il y a une structure Napoléon chez tous, chez Flaubert bien sûr. L'aristocrate du Bon Dieu qui survole le genre humain, c'est Flaubert et c'est Napoléon Ier. L'œuvre est au-dessus du genre humain (totalité du monde, style, forme) et on trouve le contenu : monde totalisé-totalisant-retotalisé (Emma totalise, est totalisée et l'auteur retotalise avec la synthèse et l'unité de l'événement marquant le monde). Donc l'auteur fait l'absolu.

« Le flou (des) visages (de Balzac) n'empêche pas qu'on éprouve pour eux toutes sortes de sentiments... parfaitement convenus – ceux en somme que pourraient avoir pour Rastignac ou Lucien leur maîtresse, leur sœur, leur mère – (qui) n'ont évidemment rien à voir avec la littérature, mais Balzac n'en demande pas plus, ils sont exactement ce qu'il cherche à provoquer pour s'assurer de la crédulité du lecteur. » (257)

Qu'est-ce à dire ? que l'œuvre littéraire ne *doit* pas provoquer de sentiments ? Est-ce ce que pensait Flaubert ? Il voulait pourtant faire pleurer avec Charles à la fin.

Balzac veut confondre chez le lecteur les sentiments littéraires et les sentiments vrais. De sorte que les créatures qu'il invente deviennent des êtres réels.

« D'une manière générale, tout se passe comme si le romancier-né était *préservé de la folie* par le combat que soutiennent en lui le Bâtard enraciné dans le temps, et l'Enfant trouvé obstinément fixé en marge du réel, ou plus exactement comme s'il fallait être fou sagement pour devenir romancier. » [286, note 1]

Si le roman familial existe chez tous les hommes, pourquoi devient-il l'origine du roman chez quelques-uns ? On dira qu'en tout cas, beaucoup d'entre eux sont lecteurs et participent de l'illusion première. Reste que la question : pourquoi des romanciers ? reste irrésolue. Mieux vaut chercher dans des cas singuliers. Nous avons trouvé le roman familial (bâtard couchant avec sa mère) de Flaubert, qui s'est exprimé assez tard chez lui. Mais c'est venu après le théâtre[161]. Et *Un parfum à sentir* comme *La Peste à Florence* marquent fortement le rapport au père *légitime* qui n'aime pas assez[162]. Le problème, pour Flaubert,

est *le choix de l'imaginaire* mais pas forcément celui du roman familial. Le choix de l'imaginaire implique qu'il sorte du subjectif. Créer un centre de déréalisation. C'est la littérature. L'objet, pour Flaubert, c'est le livre donc la première structure littéraire, c'est le style (la forme). Il y a deux livres possibles pour Flaubert : l'un, *Saint Antoine* (trois versions), partiellement *Salammbô* et *Saint Julien* – l'autre, *Madame Bovary, L'Éducation sentimentale, Un cœur simple* et *Bouvard et Pécuchet* qui d'un certain point de vue aurait rejoint *Saint Antoine* (totalisation : néant). Donc deux thèmes : totalisation par l'extérieur (en fait, dans [Saint] *Antoine,* première conception d'une double totalisation puisque le Diable totalise mais le Diable et les tentations, c'est saint Antoine lui-même) et double totalisation. Mme Bovary confond réel et imaginaire : damnée ; Mme Arnoux[163] ne confond pas : sauvée. Saint Antoine ne confond pas (version de 1849) ; et dans la troisième [version] ? Dans *Saint Julien,* autres thèmes. Reste : totalisation par Dieu et par saint Julien. Mais elles ne s'accordent pas. *Bouvard et Pécuchet* : totalisation *par eux* de l'ensemble *extérieur* des sciences. Total : zéro. Différence : réel contesté – monde accepté. (C'est ce qui reste de Marthe Robert.)

Décrire le suicide : « transport d'héroïsme » qui rend Mme Bovary presque joyeuse – « nécessité du devoir accompli », presque, dans la sérénité. En somme, le suicide se présente à Emma comme un devoir héroïque (c'est ce que pense Flaubert : il faut se tuer, ou par l'Art (imaginaire) ou dans la vie (les deux collégiens[164]). Et en même temps [le] suicide [d'Emma est] *ponctuel* ([elle] ne l'aurait pas fait le lendemain).

Flaubert supprime quelquefois les sentiments positifs de sa dernière rédaction. Le cas de Justin est clair. Trois versions : la première, remords et un sentiment très doux ; deuxième version : remords seul. Il s'aperçoit que remords signifie amour. Et la troisième version supprime jusqu'au remords : on parle de sa peine

et d'un sentiment doux comme la lune et insondable comme la nuit. Mais ce qui est doux, c'est le regret.

Charles voyant de dos Félicité (pithiatisme)[165].

Mourir : première allusion le jour où Emma arrive à Tostes.

Pom. 183-84 : l'éducation n'a pas perverti Mme Bovary. *Avant* treize ans (avant d'aller à l'école) elle rêve des fées et de Paul et Virginie. Le contraste avec le réel, la désillusion. Si quelque chose la pervertit, c'est *la lecture.* Et comment avait-elle ces livres à la ferme ? Caractère théâtral et mi-paysan mi-féodal de Rouault.

L'Idiot de la famille[166]

Roman : l'hystérique Flaubert doit régler sa croyance propre sur celle des autres. Il joue des rôles. De ce point de vue, l'illusion première du roman est d'y faire *croire* les autres. Par là, dès qu'ils y croient (ou qu'il emploie les instruments pour les y faire croire, eux étant encore absents), il se met à « vivre une autre vie ».

[Flaubert est un] agent passif : le roman sera donc passif (« longs romans paralysés »[167]). Cela veut dire 1º) que l'action y est impossible ou méchante : les échecs de Homais (pied-bot, Aveugle)) ; sa réussite : faire enfermer l'Aveugle. Emma et l'action : vol à voile (l'amazone, rester à Rouen, le piano)[168], etc. Tous vont vers la ruine (sauf Homais et Lheureux). 2º) Que l'histoire du livre est la passivité (fatalité). 3º) Que le style du livre est mouvement, non activité : verbes de mouvement, non d'action.

Un roman : vivre une autre vie. Et il insiste dans les œuvres de jeunesse : j'ai eu *des* vies.

« Pour Flaubert, l'existence est un défaut du Néant » (239, t. I). Les personnages de *Madame Bovary* sont punis *d'exister.*

Dans *Novembre* : « Vaguement je convoitais quelque chose de splendide que je n'aurais su formuler par aucun mot » : c'est le désir fondamental d'Emma. L'amour (ni de Rodolphe, ni de Léon) de personne ou du Christ.

« L'Orgueil noir est conscience de ce vide, affirmant la supériorité du Négatif sur le Positif et du Néant sur l'Être » (253, t. 1[169]) : c'est l'orgueil d'Emma en profondeur.

Homais-Almaroës[170] (robot). Il n'a pas d'âme mais n'en souffre pas (263). Almaroës en souffre, lui.

Mazza[171] est une dévorante qui, comme Emma, ne dévore que son mari.

La mémoire d'Homais n'est pas cumulative (272). Pas de destin. Celle d'Emma si (comices) et [celle] de Charles (à la mort) aussi.

Madame Bovary : construite en doublets. Thèse et antithèse sans synthèse (*Bouvard et Pécuchet*).

Origine du fréquentatif, cf. 298 : « La sensation du cadet s'exaspère d'avoir été prédite et d'être prédiction. »

La fatalité dans *Un parfum* [à *sentir*] : au fond n'innocente pas les hommes.

Ni Emma ni Charles n'ont eu le pressentiment complet de la vie[172]. Et leur *fatum* ne peut être attribué à des volontés étrangères. Celui d'Emma : non. Celui de Charles : la volonté d'Emma mais après son mariage. Mais avant : mère et première femme.

Comparer le *fatum* pour Gustave (393) au *fatum* pour le couple Bovary.

L'intuition de *fatum* chez Gustave est *subjective* : il voit le monde à travers son aventure familiale. Il a voulu montrer le *fatum* objectif avec Charles et Emma. Mais n'y est pas tout à fait arrivé. Il a perdu la vérité entrevue : sans volonté d'un Autre, pas de *fatum.*

Par contre, le *fatum* comme vérité de l'Autre, dans *Madame Bovary,* c'est la vérité de l'auteur produisant les créatures avec leur destin (père comme Achille-Cléophas). Peut-être est-ce cette cause qui le fait romancier.

Le suicide, et la mort par la pensée[173] : deux morts par ressentiment. La première sera celle d'Emma, la seconde celle de Charles.

(416) : la scène où Emma repousse son enfant[174].

Dans la mesure où nul n'agit, chez *Madame Bovary,* on pourrait dire que nul n'est homme.

La sanction passive du ressentiment, ou comique secrètement imposé par les choses, à l'origine des descriptions de Flaubert dans *Madame Bovary* (comique triste) (445). La féminité de Flaubert, (ressentiment), c'est l'observation de Flaubert (le petit fait vrai).

Pour Gustave, une œuvre d'art, c'est l'équivalent imaginaire de la Création : une totalisation, un acte synthétique unissant le divers. Ce qui est donné par le savant comme réel, c'est la dispersion atomique, donc il affirmera sa foi par la création d'une Œuvre. Et par un processus obscur et irrationnel, cette œuvre imaginaire sera comme le gage que la Création existe, invisible à l'homme, et surtout à l'homme de science.

La pensée animale dans *Madame Bovary* (à rapprocher du texte de Proust : Flaubert veut imiter tous les êtres[175]).

Dialogue in *Madame Bovary* (668). Le dialogue n'est pas l'actualisation, par le Verbe, de la réciprocité, c'est une alternance de monologues.

Sa subjectivité : moindre être. Pareil dans *Madame Bovary.* Psychologiquement, ce sont les comportements qui l'intéressent.

Le narrateur *parle* accoudé à une cheminée. *Madame Bovary* est *parlée.* D'où le premier mouvement de Flaubert : « Nous ». C'est un *nous* oral. D'où l'harmonie recherchée. *Madame Bovary,* c'est un objet audio-visuel.

Langage oral et langage écrit (887 sqq.)

Le style : remplacer les gestes, l'accent, la tonalité de la voix, qui fascinent. Une protection contre l'inertie désarmée des graphèmes.

Style de Gustave : ressentiment contre les mots (vocation contrariée).

(953) : Mazza dévorante lui fait peur. Emma, c'est la dévorante dominée (Louise Colet). Il s'en délivre.

(1064) : l'ironie du narrateur dans *Madame Bovary* est un « non » affaibli puisque la négation ne lui appartient pas.

Saint Antoine, c'est ce qui reste des dialogues avec Alfred[176].

[Flaubert] était en travail : peu de livres donnent, comme *Madame Bovary,* l'impression de la parturition (1138).

En quoi *Madame Bovary* sert-elle l'Art pour l'Art ? Faut-il supposer que n'importe quel sujet *resserré* est matière de l'Art ? Qu'on *dégage* une histoire ? Que, dès lors, elle est imaginaire ?

Madame Bovary : roman bourgeois (le premier) parlant des bourgeois (avec un mépris romantique) et du romantisme (avec un mépris bourgeois).

Le sujet originel est romantique : une personne exilée sur terre, passive et passionnée, conduite à la mort comme réalisation. Mais ce thème est renouvelé par l'ironie.

Bouilhet le magister : par là Flaubert échappe à ce qu'il y aurait de trop spontané, de trop subjectif dans son travail (*Saint Antoine*). Cela ressemblera plus à un devoir corrigé par un professeur. L'extériorité du Beau : [vient de] Bouilhet.

Imparfait du cyclique : totalisation en cours (imparfait = inactivité). Exemple : ennui, à sa fenêtre, d'Emma l'hiver (fin première partie) ; elle totalise parce que la vie organique est temps irréversible (à travers *son* cyclisme : digestion, etc.) Et la place, l'hiver, avec l'horizon (plus marqué chez Pommier), c'est le monde en totalisation (pluralité des espaces : coiffeur rêvant à Rouen[177], orgue de Barbarie). Espace illimité.

Psychologie de Mme Bovary : psychologie de surface, approfondissement de la haine (pensées qu'on ne dit pas), ou sur les objets (comportements).

Plan d'Emma : on radicalise certaines existences. Donc on prend en le resserrant le mouvement sans retour de la vie organique à travers les structures cycliques.

(1630-1632) : le goût. Impératif catégorique. Bouilhet devient son *goût.*

« Rendre indirectement par la forme. » Cette idée, Flaubert l'a quand il écrit *Saint Antoine* mais ne peut encore l'utiliser. *Madame Bovary* est très exactement sa première tentative : elle a le même contenu que *Saint Antoine* mais c'est indirectement qu'on le saisit.

(1728, t. 11[178]) : si la colère se parle, il faut qu'elle se donne raison ou qu'elle se décrive objectivement. La fin de *Novembre* explique *Madame Bovary.*

Tous les romans de Flaubert, depuis *Novembre* jusqu'à *Bouvard et Pécuchet,* sont des histoires de ratage.

(1919) : le Père dans les livres de Flaubert.

(2003) : les surdéterminations sémantiques de *Madame Bovary.*

Madame Bovary était impliquée dans le *Qui perd gagne* de Jules[179]. Ainsi faut-il penser qu'après *Saint Antoine* les deux juges[180] ont *ramené* Flaubert à sa conception précédente.

Bourgeoisie : il est certain qu'on peut lire *Madame Bovary* comme une histoire bourgeoise : elle a *tort* de se livrer à l'adultère et de gaspiller l'argent du ménage. Et c'est vrai que le bourgeois Flaubert la condamne *aussi* pour cela. Ce qui est sûr, c'est qu'elle ne peut faire autrement. Ni même se retourner vers Charles (pied-bot)[181].

Flaubert : pas de hasard (III, 185-186).

Pourquoi choisir le *récit* ? C'est-à-dire de conter des histoires se déroulant dans le temps ? Non dans le temps cyclique mais, par delà ce temps, dans un temps irréversible ? Quand Flaubert se nomme « écrivain », il refuse d'être un conteur (intemporalité des essais). En d'autres termes, il envisage son produit comme intemporel. Mais il reste que le contenu est un temps fictif et que c'est le temps

d'une histoire. Pourquoi ? Certes, l'époque se marque par la prédominance du roman (bourgeois) et de l'histoire romancée. Mais on peut faire aussi des essais et des poèmes. En fait, ce que Flaubert a à dire est temporel et prophétique : pressentiment complet de la vie (en profondeur : la Chute). Il montrera que toute vie qui se veut vivre est chute et mort par deux exemples : Emma et le réaliste Charles qui n'a pas d'imagination mais qui est dévoré par l'imagination d'une morte. Il raconte des chutes.

Plan : Différence principale [entre] *Saint Antoine* [et] *Madame Bovary.* Le premier n'est pas un récit. Le temps d'une pièce, fût-elle située au IVe [siècle] après J.-C., est le présent. En outre, le présent est absorbé par le fréquentatif : il est dit que toutes les visions sont en fait dans le cœur d'Antoine et que la tentation peut recommencer ou recommence tous les jours. En ce sens, *Saint Antoine* est un mythe au sens platonicien : une fable réintroduisant le temps. La vérité qu'il y a derrière est immuable (au niveau des idées). *Madame Bovary* est un vrai récit. Cela suppose une résistance du temps (et ne pas conclure). C'est donc une vraie révolution : le temps fréquentatif introduit mais maté et l'irréversibilité du temps étant sa résistance. Elle ne peut être convertie en idées comme le temps de *Saint Antoine.* Elle n'est pas susceptible d'être autre chose qu'elle-même. Donc pas symbole. Le récit est donc le temps pur. Cependant Flaubert truquera l'irréversibilité par le prophétisme. Irréversibilité chez Flaubert. Puis temps cyclique. Et le mélange des deux. Irréversibilité *derrière* le temps cyclique. Notion de plan temporel. En vérité, le temps c'est *une vie* (Charles, Emma). Le temps *vécu* de la naissance à la mort. Peut-il y avoir un plan d'une vie pour qui veut faire entrer l'aspect hasardeux d'une vie ? Oui. Problème : ôter les répétitions.

L'œuvre : ni tout à fait sujet (auteur ou lecteur) ni tout à fait objet. Est objet (illusion) comme cet ouvrage non lu, signes noirs. Mais en fait, est objet pour moi quand je peux la lire. Ne l'est plus quand je la lis (j'y prête ma subjectivité).

Cependant, je suis les mots tracés donc [elle] reste en partie objective. Mais je puis voir dans cette objectivité les intentions de l'auteur (pas forcément). En ce cas, je reviens à une autre subjectivité. Il s'agit en somme d'un fait d'intersubjectivité.

Poétique insciente ([lettre] à George Sand, 2 février 1869).

Imagination du réel et excès : Richard, p. 102[182].

Le rapport auteur-narrateur de *Madame Bovary* est celui du lecteur-spectateur de *Saint Antoine*.

Demorest : *L'Expression figurée* [*et symbolique*] *dans l'œuvre de Flaubert*[183]

Saint Antoine, c'est moi. Oui : métaphoriquement. Saint Antoine est une métaphore. Les images intérieures sont donc images au second degré : « Comme un homme fatigué etc. » Ce sont les pensées de Saint Antoine qui sont décrites (par rapport à la religion) et cependant ce sont celles de Flaubert imaginarisées.

« En quoi consiste la réalité ?... De l'onde dans l'onde, des nuages dans la nuit, du vent dans le vent et puis comme de vagues courants qui tourbillonnent et vous poussent » (deuxième version). Ces lignes pourraient servir d'épigraphe non seulement aux images de l'eau dans la *Tentation* mais aussi et encore plus à celles de la deuxième *Éducation sentimentale,* car c'est là une bonne définition de la réalité, telle qu'elle se manifeste dans la vie faible de Frédéric Moreau.

Cinq images de serpent sur huit d'animaux. À Tostes : la vigne comme un grand serpent malade ; à Vaubyessard : elle admire... « sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents, etc. » Avec Léon, elle se déshabille, arrachant le lacet mince de son corset qui siffle comme une couleuvre ; Binet, sollicité par Emma, se recule « comme à la vue d'un serpent ». Déjà, couple femme-serpent dans les œuvres de jeunesse et *Saint Antoine.* Ajouter la lune dans l'eau : un serpent, le dernier soir avec Rodolphe.

Quatre images d'oiseau directement inspirées par Emma.

Les images qui redoublent l'autre terme.

Comparaison : autre et pourtant semblable (prendre l'autre pour semblable). Inventer le réel. L'imagination à son origine. Flaubert voit les choses autres.

Métaphore : « transfert d'une notion abstraite dans l'ordre du concret par une sorte de comparaison abrégée ou plutôt de substitution. » Marouzeau : *Lexique de la terminologie linguistique.* La métaphore désigne un objet du nom d'un autre objet présentant avec le premier des rapports d'analogie. « La racine du mal » ; « une source de chagrins ».

Renan : « Impossible de traduire dans notre idiome essentiellement déterminé, où la distinction du sens propre et de la métaphore doit toujours être faite, des habitudes de style dont le caractère essentiel est de prêter à la métaphore, ou pour mieux dire à l'idée, une pleine réalité » (*Vie de Jésus*).

Leitmotives (tremblement ou frissons, pieds qui glissent ou qui trébuchent, chevaux ou personnes qui s'écartent, papiers déchirés ou brûlés qui tremblent dans la cheminée, vagues qui déferlent : à certains moments critiques. À des moments où le destin des personnages se laisse entrevoir : détails qui se ressemblent, l'eau qui berce et qui menace, cris qui se prolongent, papillons ou plumes qui s'envolent, etc.). Wagnérien ([selon] Demorest).

Demorest [compte] 10000 images et de nombreux symboles. Et il n'a pas tout lu (Correspondance Conard, œuvres non publiées).

Smarh : 13 images pour 6 pages.

Première *Éducation* : 3 images pour deux pages.

Saint Antoine et *Par les champs et par les grèves* : 11 images pour 6 pages.

Correspondance et *Madame Bovary* : 3 images pour 2 pages. *Madame Bovary* : 6 images pour 5 pages.

Correspondance à la [même] époque : 8 images pour 3 pages.

Métaphore = métamorphose. Flaubert le dit explicitement à Louise, de Trouville.

Flaubert : anti-héros dans *Madame Bovary.*

Jules de Gaultier : « Au sens philosophique le bovarysme est la nécessité psychologique selon laquelle toute activité qui prend conscience de sa propre action la déforme par le geste même dont elle s'en empare par la connaissance[184]. »

Geneviève Bollème : Le descriptif chez Flaubert[185]

À Taine, fin novembre 1866 : « Vous connaissez cela : découvrir dans un livre ce que l'on sent soi-même. Alors on se reconnaît avec émerveillement, et il s'élève dans votre âme comme une bénédiction pour l'auteur. » Léon et Emma dans l'hôtel à Yonville, au dîner. Ce qui est ridiculisé, c'est la pensée de l'auteur.

La description : la logique intrinsèque du récit ; « c'est parce qu'il décrit que le récit suscite le monde dont il nous entretient… En nous montrant des objets, en nous mettant devant eux, en les décrivant, nous serons placés dans les conditions mêmes de la vie ». Bollème étudiera *Madame Bovary* parce qu'il [lui] a semblé être le roman de la description. C'est le romanesque du descriptif.

(Sartre cite ou résume d'autres passages du livre de G. Bollème, trop longs pour être repris ici et d'ailleurs sans commentaire.)

Flaubert dit : ne pas attirer les personnages à soi : se mettre en eux. Est-ce possible ? Examiner en détail. Mme Bovary a un lorgnon. Flaubert aussi en portrait un, en 1851 à St-Paul-Hors-les-Murs, à Rome ; la rencontre avec la jeune femme : « J'ai pris mon lorgnon et je me suis avancé.[186] »

Voyage en Corse. À Bastia : « La lune… se reflétait dans les flots ; suivant qu'elle montait dans le ciel, son image prenait sous l'eau des formes changeantes, tantôt celle d'un immense candélabre d'argent, tantôt celle d'un serpent dont les

anneaux montaient en ligne droite à la surface et dont le corps remuait en ondulant. »

Smarh : une description que Miss Mason[187] donne comme la source des deux clairs de lune de *Madame Bovary* : « Les ondes bleues roulaient, éclairées par la lune qui se reflétait sur elles ; au ciel les nuages l'entouraient et roulaient, emportés, en se déployant... Les flots étaient si calmes qu'on eût pris le courant pour quelque serpent monstrueux qui s'allongeait lentement sur les herbes pour aller mordre au loin l'Océan. Cependant, on voyait glisser dessus les ombres scintillantes des étoiles et les masses noires des nuages... La nuit était chaude, limpide, toute vaporeuse de parfums, toute humide de la rosée des fleurs ; elle était transparente et bleue comme si un grand feu d'étoiles l'eût éclairée par derrière. »

Martino (*Le roman réaliste sous le Second Empire*[188]), parlant du réalisme de Flaubert, parle du « réalisme de l'Art pour l'Art ».

Rapports Emma – Léon 2 : bâtis sur un mensonge ; [elle] ne peut lui avouer Rodolphe. Donc séparée de lui (dans la barque, etc.) puisque ne peut lui dire qu'elle a aimé (aime encore). Donc cet amour tout entier est un mensonge. Elle le *fait,* par son passé, avec Rodolphe (perversité) et ne le dit pas.

---

1. Ce que dit Flaubert est à la fois vrai et faux : pour montrer la pauvreté des désirs de Charles, il décrit le jeu de dominos comme une série de gestes absurdes, ignorant les émotions liées au jeu que le jeune homme doit éprouver. *(N.d.E.)*

2. Note sur la première femme de Charles. *(N.d.E.)*

3. Cf. note 1, p. 729. *(N.d.E.)*

4. La première femme de Charles. Cf. Pl. 308. *(N.d.E.)*

5. Flaubert pense douloureusement à sa mère disparue en contemplant une robe qu'elle a portée, comme Charles devant la robe de sa première femme qui vient de mourir. Cf. lettre à Caroline du 16 janvier 1879. *(N.d.E.)*

6. Cf. Pl. 309, 448 et 602. *(N.d.E.)*

7. Cf. note 1, p. 722. *(N.d.E.)*

8. Il s'agit de la table dressée pour la noce. *(N.d.E.)*

9. Cf. plans et scénarios de la version Pommier-Leleu. *(N.d.E.)*

10. Cf. note 1, p. 726. *(N.d.E.)*

11. Il s'agit des serments de Léon, de ne plus revoir Mme Bovary. *(N.d.E.)*

12. C'est Sartre qui souligne. *(N.d.E.)*

13. Deux bals dans la vie de Mme Bovary : celui de la Vaubyessard qui marque l'éveil de ses aspirations, et celui de la Mi-Carême, qui souligne sa déchéance. *(N.d.E.)*

14. Du 2 juin 1850. *(N.d.E.)*

15. Cette expression reviendra dans la bouche d'Emma. *(N.d.E.)*

16. Le premier bouquet de mariage qui figure dans le roman est celui de la première femme de Charles. *(N.d.E.)*

17. Dans ces trois circonstances successives elle pense à la mort. *(N.d.E.)*

18. Dans ses esquisses, G.F. s'exprime sur la sexualité de son héroïne avec une crudité dont on ne retrouve aucune trace dans le roman lui-même. *(N.d.E.)*

19. Dans la version définitive. *(N.d.E.)*

20. Lecture de ce mot incertaine ; l'auteur semble vouloir dire qu'elle s'en tient à la religion jusqu'à Léon. *(N.d.E.)*

21. Emma se regarde dans le miroir à barbe de Rodolphe et met sa pipe entre ses dents, comme pour être lui. *(N.d.E.)*

22. G.F. a lu *Le Roi Lear* dans la période où il écrivait *Madame Bovary.* Il cite à L. Colet (lettre du 29 janvier 1854) : « Ah ! j'ai connu des femmes... Méfiez-vous du bruit léger de leur robe et du craquement de leurs souliers de satin. » *(N.d.E.)*

23. Trois mots illisibles, peut-être une citation de Balzac. *(N.d.E.)*

24. Parallèle entre cet écrit de jeunesse et *Madame Bovary. (N.d.E.)*

25. Celui de Du Camp et Bouilhet sur *La Tentation de saint Antoine. (N.d.E.)*

26. Pas si sévère que Du Camp le racontera plus tard. *(N.d.E.)*

27. Charles revenant à la ferme des Rouault : « Un instant interrompue par cet intervalle oublié, sa sensation lointaine continuait, le passé se trouvant être maintenant le présent et son souvenir une émotion renouvelée. » (Pom. 163). *(N.d.E.)*

28. Flaubert se voit tel ; cf. note 1, p. 707. *(N.d.E.)*

29. Kuchiouk Hanem est la courtisane avec laquelle G.F. eut une aventure en Orient ; cf. note 2, p. 709. *(N.d.E.)*

30. Cf. notes 2 et 3, p. 682. *(N.d.E.)*

31. Lapsus de Sartre : « Elles sont toutes amoureuses d'Adonis » (et non d'Adonaï. Cf. lettre à M^lle^ de Chantepie, du 18 février 1859). *(N.d.E.)*

32. Cf. note 2, p. 711. *(N.d.E.)*

33. Les quelques mois qui séparent le dernier sujet rêvé en Orient de l'entreprise de *Madame Bovary,* et dont on ne sait rien. *(N.d.E.)*

34. La bibliothèque Lovenjoul possède de nombreuses lettres de Bouilhet à Flaubert. *(N.d.E.)*

35. Cf. p. 707 et notes 3 et 4. *(N.d.E.)*

36. Aglaé (cf. note 4, p. 718) *finit par* épouser un médecin de campagne. Emma, elle, *commence* sa vie de femme par un mariage équivalent. *(N.d.E.)*

37. La première *Éducation sentimentale* a été écrite avant *Madame Bovary. (N.d.E.)*

38. Cf. note 3, p. 685. *(N.d.E.)*

39. Selon Sartre (cf. plus haut), Flaubert ne s'est inspiré de l'histoire Delamare que pour camper le personnage de Charles. *(N.d.E.)*

40. « Cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait » (Pl. 550). *(N.d.E.)*

41. Personnages des *Frères Karamazov. (N.d.E.)*

42. C'est ce qu'affirmait volontiers Flaubert ; voir entre autres sa lettre à Bouilhet du 26 décembre 1853 (date de la Pléiade, Corr. II). *(N.d.E.)*

43. Le jeudi Emma pouvait rejoindre Léon à Rouen. *(N.d.E.)*

44. Dans *Passion et vertu* (1837). *(N.d.E.)*

45. Chaque existence est circulaire. *(N.d.E.)*

46. Cf. plan, p. 780. Sartre veut parler des thèmes qu'il entendait traiter au début de la partie qu'il aurait consacrée au contenu du roman et à son interprétation. *(N.d.E.)*

47. Cf. Pl. 525. *(N.d.E.)*

48. Erreur de Sartre : cette lettre est adressée à Tourgueneff. *(N.d.E.)*

49. Le héros de *L'Éducation sentimentale. (N.d.E.)*

50. Citations diverses sur Balzac et Flaubert, non commentées. *(N.d.E.)*

51. Flaubert se compare à ces enfants qui ressentent trop la musique pour être de bons musiciens. Mme Bovary aussi, pense Sartre, est victime de cette faiblesse nerveuse. *(N.d.E.)*

52. Cf. lettre à L. Colet, du 2 septembre 1853. *(N.d.E.)*

53. L'un des héros de la première *Éducation. (N.d.E.)*

54. Selon l'opinion de Mgr Dupanloup, cité par les Goncourt, tome XI, *op. cit. (N.d.E.)*

55. Cf. lettre à L. Colet du 14 août 1853. *(N.d.E.)*

56. Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, 1961. *(N.d.E.)*

57. Cf. notes 7 et 5, p. 682. *(N.d.E.)*

58. Le personnage d'*Ulysse,* de Joyce. *(N.d.E.)*

59. Cf. notes 1 et 2, p. 757. *(N.d.E.)*

60. Cf. scénarios et plans dans la version Pommier-Leleu, *op. cit. (N.d.E.)*

61. Comparer : première *Éducation sentimentale,* ch. XXII (« Celle-ci par exemple, aimait l'odeur de la corne brûlée, etc. ») et *Madame Bovary,* version Pommier, p. 537 (« Elle aimait les fortes saumures, la pâte incuite, etc. ») Voir aussi note 1, p. 718. *(N.d.E.)*

62. Allusion sans doute à l'aventure du narrateur avec Kay (couple travesti) dans L'Age *d'homme. (N.d.E.)*

63. Peut-être un lapsus : on attendrait plutôt « préexistante ». *(N.d.E.)*

64. La jeune fille qui finit vierge et mystique, dont Flaubert voulait faire le roman. *(N.d.E.)*

65. Le héros de la première *Éducation sentimentale* sait au contraire s'enrichir de ses illusions perdues. *(N.d.E.)*

66. Dans *L'Artiste,* 18 octobre 1857, repris dans *L'Art romantique. (N.d.E.)*

67. *Op. cit. (N.d.E.)*

68. Cf. notes 3, p. 698 et 4, p. 749. *(N.d.E.)*

69. Cf. Pl. 298 et notre note 2, p. 687. *(N.d.E.)*

70. Sur le mythe du Garçon, voir la correspondance de Flaubert adolescent et, dans le présent ouvrage, tome II, les pages 1219 et sqq. *(N.d.E.)*

71. Il s'agit d'Edma Roger des Genettes, dite « la Sylphide ». Dans une lettre à Louise Colet, du 19 septembre 1852, Flaubert se demande si Edma est au fait de ses propres motivations. *(N.d.E.)*

72. Cf. note 4, p. 674. *(N.d.E.)*

73. Dans une esquisse de la fin du roman (cf. version Pommier, p. 129), Flaubert imagine que Homais, délirant de fierté devant la Croix d'honneur enfin obtenue, pense qu'il pourrait bien avoir été créé par un romancier :

« Ne suis-je qu'un personnage de roman, le fruit d'une imagination en délire, l'invention d'un petit paltoquet que j'ai vu naître et qui m'a inventé pour faire croire que je n'existe pas. – Oh cela n'est pas possible. Voilà les fœtus. Voilà mes enfants. Voilà. Voilà.

« Puis se résumant il finit par le grand mot du rationalisme moderne Cogito, ergo sum. » *(N.d.E.)*

74. Le scientifique impassible de *Rêve d'enfer* (1837). *(N.d.E.)*

75. Cf. note 1, p. 687. *(N.d.E.)*

76. C'est Sartre qui souligne. *(N.d.E.)*

77. De Bouilhet et de Du Camp. *(N.d.E.)*

78. Flaubert part pour l'Orient en 1849, après avoir achevé la première version de *Saint Antoine. (N.d.E.)*

79. Cf. note 2, p. 694. G.F. n'a sans doute pas dit, au bord d'une cataracte du Nil, comme le prétend Du Camp : « Eurêka ! Je l'appellerai Emma Bovary ! » *(N.d.E.)*

80. Lettre du Caire à sa mère, 5 janvier 1850, à propos de *Saint Antoine* : « Lequel de moi ou des autres s'est trompé ? » *(N.d.E.)*

81. Cf. note 3, p. 684. *(N.d.E.)*

82. Cf. note 3, p. 715. *(N.d.E.)*

83. Lettre à sa mère, 26 juillet 1850. *(N.d.E.)*

84. Cf. note 1, p. 705 et lettre à Bouilhet du 19 décembre 1850. *(N.d.E.)*

85. Cf. note 1, p. 707. *(N.d.E.)*

86. Lettre à Bouilhet, 5 juillet 1850. *(N.d.E.)*

87. Cf. description par G.F. de la cérémonie du piétinement, dans la lettre à sa mère du 3 février 1850. *(N.d.E.)*

88. Cf. note 2, p. 711, et lettre à Bouilhet du 4 septembre 1850. *(N.d.E.)*

89. Lettre du 30 mars 1857. Le troisième sujet est celui de la vierge flamande. Cf. note 2, p. 682. *(N.d.E.)*

90. Ou plutôt : Anna Maria. Il s'agit de l'héroïne du conte esquissé par G.F. : *Une nuit de Don Juan* ; cf. note 2, p. 682. *(N.d.E.)*

91. G.F. concevait à la même époque le projet d'une pièce « brutale », « très farce » et « impartiale » sur le socialisme. *(N.d.E.)*

92. Mme Delamare. Cf. note 5, p. 682. *(N.d.E.)*

93. C'est ce qu'exprime en somme le héros de *Novembre. (N.d.E.)*

94. Sartre envisageait d'étudier l'influence de Bouilhet sur la genèse de *Madame Bovary. (N.d.E.)*

95. Cf. note 4, p. 718. *(N.d.E.)*

96. Léon a quelque chose d'Ernest Chevalier, ami de G.F. : l'un et l'autre « renoncent à l'imagination ». Cf. lettre de G.F. à sa mère, 15 décembre 1850. *(N.d.E.)*

97. *The novels of Flaubert, op. cit.* Cf. aussi note 1, p. 674. *(N.d.E.)*

98. Lettre à L. Colet, 15 janvier 1853. *(N.d.E.)*

99. C'est ici que Sartre aurait placé son étude du plan et des transitions, esquissée plus haut pour quelques chapitres du roman (cf. p. 731 et sqq.). *(N.d.E.)*

100. « La vue de sa personne troublait même cette méditation... » Emma se délecte si fort à évoquer l'image de Léon que même sa présence réelle dérange son plaisir. *(N.d.E.)*

101. *Madame Bovary,* Ébauches et fragments inédits, *op. cit. (N.d.E.)*

102. Sartre se fait ici le reproche de n'avoir pas encore trouvé le lien fondamental, nécessaire, entre la construction théorique de ses trois premiers tomes et sa présente réflexion sur la création de *Madame Bovary*. *(N.d.E.)*

103. Sartre veut dire : de la version définitive. *(N.d.E.)*

104. « Mais quand (Homais) arrivait à la distribution des récompenses... » *Mais est* supprimé dans la version définitive. *(N.d.E.)*

105. Pendant la représentation de *Lucie de Lammermoor,* Emma rêve d'être enlevée par le chanteur Lagardy qui lui paraît avoir en son être « une intarissable source de poésie, d'amour... » *(N.d.E.)*

106. *Op. cit. (N.d.E.)*

107. Emma, à Rouen avec Léon, recommence à rêver de vivre à Paris, comme après le bal à la Vaubyessard. *(N.d.E.)*

108. Cf. Pom. 537 : « Un jour qu'ils étaient accoudés ensemble sur le balcon... » *(N.d.E.)*

109. Cf. note 1, p. 755. *(N.d.E.)*

110. Louise Colet intervient dans les amitiés de Flaubert, comme Emma dans celles de Léon. *(N.d.E.)*

111. En écrivant à Léon, Emma le ré-imagine tel qu'elle le percevait aux premiers temps de sa passion pour lui. *(N.d.E.)*

112. Cf. Pom. 569 et Pl. 556 : c'est Emma qui éprouve cette courbature. *(N.d.E.)*

113. Allusion aux prostituées qu'elle côtoie au bal masqué, ce qui la renvoie à elle-même. *(N.d.E.)*

114. Il s'agit de la scène où Emma incite Léon à voler de l'argent. *(N.d.E.)*

115. Cf. note 2, p. 665. *(N.d.E.)*

116. *Madame Bovary,* Ébauches et fragments inédits, *op. cit.* On y trouve plusieurs états d'une même phrase : il s'agit d'exprimer le sentiment de Charles lorsqu'il retourne à la ferme des Rouault après la mort de sa première femme. *(N.d.E.)*

117. Du temps où Flaubert était lui-même collégien. Sur ces suicides de jeunes bourgeois, cf. note 3, p. 726 et sa préface aux *Dernières Chansons* de L. Bouilhet. *(N.d.E.)*

118. Le héros de la première *Éducation. (N.d.E.)*

119. « Des arbustes bombaient leurs touffes de verdure... » *(N.d.E.)*

120. Au bal de la Vaubyessard. *(N.d.E.)*

121. *Op. cit. (N.d.E.)*

122. Nouvel examen de la Correspondance (éd. L. Conard, *op. cit.*). Rappelons que G.F. avait commencé son roman en octobre 1851. *(N.d.E.)*

123. Cf. note 1, p. 677. *(N.d.E.)*

124. Le sculpteur, époux de Louise Pradier, est mort, comme Charles Bovary, dans un jardin ; mais s'il est possible que le personnage d'Emma se soit enrichi de quelques traits de Louise, la confrontation des dates ne permet pas d'affirmer que G.F. pensait au sculpteur en déterminant le destin de Charles. *(N.d.E.)*

125. Cf. note 2, p. 728. *(N.d.E.)*

126. Flaubert veut *se faire sentir* une certaine qualité de haine dont il affectera un personnage de *Madame Bovary*. *(N.d.E.)*

127. « Il n'y a de défaites que celles que l'on a tout seul, devant sa glace, dans sa conscience. » Cf. p. 749, remarque sur Emma devant les glaces. *(N.d.E.)*

128. Il s'agit d'un vers de Louise Colet :

Avec délice il faisait un enfant.

Elle lui avait substitué :

Et chaque année il avait un enfant,

que Flaubert trouve plus plat. Il lui propose :

Et chaque année lui donnait un enfant.

(N.d.E.)

129. Parallèle entre G.F. et son personnage : l'un comme l'autre rejoignent leur famille à pied, après avoir été refusés à leur examen. Cf. roman, Pl. 300. *(N.d.E.)*

130. Cf. note 4, p. 669. *(N.d.E.)*

131. Cf. note 2, p. 682. *(N.d.E.)*

132. Lettre datée par la Pléiade, Corr. II. Sans date dans l'éd. Conard. *(N.d.E.)*

133. L'idée principale de cette page : « Le génie, après tout, n'est peut-être qu'un raffinement de la douleur, c'est-à-dire une plus complète et intense pénétration de l'objectif à travers notre âme ». *(N.d.E.)*

134. « ... Pour être un bon nageur, il faut que, de l'occiput jusqu'au talon, le corps soit couché sur la même ligne... L'idée doit faire de même à travers les mots... » *(N.d.E.)*

135. Datée par la Pléiade. *(N.d.E.)*

136. Lettre à Bouilhet, 14 novembre 1850. *(N.d.E.)*

137. La fille d'Emma et de Charles. *(N.d.E.)*

138. Cf. note 2, p. 775. *(N.d.E.)*

139. « Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille. » (Cf. Pl. 305.) *(N.d.E.)*

140. Cf. Pl. 417 (scène des comices). *(N.d.E.)*

141. Cf. Pl. 550. *(N.d.E.)*

142. C'est en 1844 que Flaubert eut sa première crise d'« épilepsie ». Cf. lettre à L. Colet, 27 août 1846 et le présent ouvrage, p. 1781 et sqq. *(N.d.E.)*

143. Comparer Pom. 353 et Pl. 420. *(N.d.E.)*

144. « Car les plaisirs, comme des écoliers dans la cour d'un collège, avaient tellement piétiné sur son cœur, que rien de vert n'y poussait... » Cf. Pl. 476. *(N.d.E.)*

145. Cf. note 1, p. 685. *(N.d.E.)*

146. Dans *L'Éducation sentimentale. (N.d.E.)*

147. *Ibid. (N.d.E.)*

148. La Normandie est dans le roman. *(N.d.E.)*

149. Cf. lettre à L. Colet, 14 août 1853. *(N.d.E.)*

150. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

151. Cf. notes 4, p. 718 et 7, p. 682. *(N.d.E.)*

152. Librairie José Corti, 1966, *op. cit. (N.d.E.)*

153. Sartre en lit l'introduction, qui alimente sa réflexion. *(N.d.E.)*

154. Cf. Pl. 469. *(N.d.E.)*

155. Sartre a montré dans le tome I (p. 319 et sqq.) comme le fratricide, dans cette œuvre de jeunesse, est décrit d'une façon maladroite, voire incohérente. *(N.d.E.)*

156. Dans la version Pommier, Homais se demande s'il n'est pas un personnage de roman. Cf. notre note 2, p. 775. *(N.d.E.)*

157. *La Genèse de Madame Bovary, op. cit. (N.d.E.)*

158. Cf. Pom. 142, *op. cit. (N.d.E.)*

159. Variante citée par Gothot-Mersch in *Genèse de Madame Bovary.* Il s'agit de la mère de Charles, présentée par un « je » narrateur. *(N.d.E.)*

160. Collection Tel, Gallimard, Paris, 1972. *(N.d.E.)*

161. Objection de Sartre à M. Robert : on sait que Flaubert s'est jeté avec passion, tout enfant, dans des activités théâtrales, où le fait d'être acteur comptait avant tout (il écrivait des

saynètes ou arrangeait des comédies d'auteur indifféremment). L'écriture était donc présente, chez lui, avant ses récits d'adolescence, qu'on peut voir comme autant de « romans familiaux » ; cf. *L'Idiot de la famille,* t. I, p. 775 et sqq. : « De l'enfant imaginaire à l'acteur » et « De l'acteur à l'auteur ». *(N.d.E.)*

162. Autre objection à la thèse de M. Robert. *(N.d.E.)*

163. Dans *L'Éducation sentimentale. (N.d.E.)*

164. Sur le suicide des deux condisciples de Gustave au collège de Rouen, cf. note 3, p. 726. *(N.d.E.)*

165. Lorsqu'elle porte la robe d'Emma disparue. *(N.d.E.)*

166. Dans les pages qui suivent, les chiffres entre parenthèses renvoient à cet ouvrage. Sartre éprouve le besoin, après avoir exploré divers écrits sur *Madame Bovary* ou sur le roman en général, d'interroger sa propre théorie : cet homme dont il a interprété l'enfance dans ses trois premiers tomes, que peut-il vouloir du roman ?

167. Selon un mot de Malraux, cité par G. Genette dans « Silences de Flaubert », *op. cit. (N.d.E.)*

168. Par cette comparaison avec le *vol à voile,* Sartre veut dire qu'Emma n'obtient pas ce qu'elle veut par une action directe mais en jouant de sa passivité. *L'amazone* : le costume qu'elle se fait offrir par son mari pour aller à cheval avec Rodolphe. *Rester à Rouen* : cf. la rencontre au théâtre avec Léon, c'est Charles qui insiste pour qu'elle reste à Rouen. *Le piano :* les leçons de piano, prétexte pour rejoindre Léon, elle ne les demande pas à Charles, mais s'arrange pour qu'il les lui procure. *(N.d.E.)*

169. Sartre ne se cite pas à la lettre. *(N.d.E.)*

170. Cf. note 1, p. 776. *(N.d.E.)*

171. Cf. note 2, p. 666. *(N.d.E.)*

172. Contrairement à Gustave : cf. lettre à M. Du Camp, 7 avril 1846. *(N.d.E.)*

173. C'est, rappelons-le, la mort du héros de *Novembre. (N.d.E.)*

174. Comme Pédrillo, personnage de *Un parfum à sentir,* repousse le sien. *(N.d.E.)*

175. Préface à *Tendres stocks, op. cit.* Et voir notre note 7, p. 700. *(N.d.E.)*

176. Alfred Le Poittevin, ami de Flaubert. *(N.d.E.)*

177. Cf. Pl. 350. *(N.d.E.)*

178. Il s'agit toujours du présent ouvrage. *(N.d.E.)*

179. Héros de la première *Education sentimentale. (N.d.E.)*

180. Du Camp et Bouilhet. *(N.d.E.)*

181. Emma méprise son mari après cet épisode. *(N.d.E.)*

182. *Op. cit. (N.d.E.)*

183. Paris, Les Presses Modernes, 1931. *(N.d.E.)*

184. Cf. *Le Bovarysme,* Paris, Mercure de France, 1902. *(N.d.E.)*

185. Cf. *La Leçon de Flaubert,* Paris, Julliard, 1964. *(N.d.E.)*

186. Le récit de cette rencontre est dans les Notes de voyage. *(N.d.E.)*

187. G.M. Mason, « Les deux clairs de lune de *Madame Bovary* », French Studies, 1954. *(N.d.E.)*

188. Paris, Hachette, 1913. *(N.d.E.)*

INDEX DES NOMS PROPRES

I. DANS L'OUVRAGE

ADAMOLLE (ami de L. de Lisle) : 344, 345, 347, 385.
ALEMBERT, J. LE ROND d' : 68.
ALLAIN, M. : 634.
AMPÈRE, A. M. : 229.
ANNE DE BRETAGNE : 542.
ARAGO, F. : 252, 253.
ARGENSON, R. L., marquis d' : 75.
ARISTOTE : 232.
ARNOULD, S. (cancatrice) : 611.
ATTILA : 486, 490.
AUDIBERTI, J. : 318.
AUGIER, É. : 88, 201, 246, 657.
AUGUSTE (l'empereur) : 528.
AUPICK, C. (mère de Baudelaire) : 364.
AUPICK, J. (beau-père de Baudelaire) : 364, 383.

BADINGUET : surnom de Napoléon III.
BALIGNI : 542.
BALZAC, H. de : 88, 201, 382.

Banville, Th. de : 174, 202, 203, 379.
Barbey d'Aurevilly, J.-A. : 203.
Barrès, M. : 150, 382.
Baudelaire, Ch. : 18, 97, 159, 160, 192, 202, 203, 304, 346, 356, 364, 366, 379, 383, 393, 404, 418, 458, 483, 505, 549, 602, 658-660.
Bazaine, F. A. : 574.
Beauharnais, H. de (reine de Hollande) : 528.
Beaumarchais, P. Caron de : 99, 100.
Belaval, Y. : 235.
Bellemare, D. : 457.
Béranger, P.-J. de : 124, 205.
Bernard, Cl. : 255.
Bernstein, H. : 173.
Berthelot, M. : 602.
Bessemer, H. (sir) : 269.
Bismarck, O., prince von : 461, 466, 467, 479, 486, 548, 571, 579, 580, 587, 591, 592, 597, 598, 602, 618.
Blanc, L. : 201, 239, 444.
Boileau, N. : 62, 66, 75, 480.
Boissy d'Anglas, F., comte de : 211, 240.
Bosquet, A. : 552, 553.
Bossuet, J. B. : 66.
Bouilhet, L. : 92, 203, 559, 616, 648, 659, 660.
Boulainvilliers, H. de : 69, 540.
Bourget, P. : 43.
Brecht, B. : 115.
Breughel, P. : 22.
Brisse, L., baron de : 615, 619.
Brochard, V. : 263.

Brunschvicg, L. : 261, 262, 266.
Buchner, L. : 255.
Buffon, G. L. Leclerc, comte de : 452, 454, 505.
Buloz, F. : 200.
Byron, G. Gordon, lord : 130, 171.

Calas, J. (et son épouse) : 70, 80.
Calderon de la Barca, P. : 526.
Caligula : 457.
Calvin : 290, 291.
Camus, A. : 409, 457, 637.
Carnot, S. : 52.
Catherine II de Russie : 76, 529.
Cavaignac, L.-E. : 239, 498.
Cavour, C. Benso, comte de : 579.
Chaplin, Ch. : 539.
Charcot, J.-M. : 27.
Charles VI (roi de France) : 462.
Charles X : 119, 126, 147, 540.
Chateaubriand, F. R. de : 106, 112, 453, 602.
Chénier, A. de : 67.
Chesterton, G. K. : 295.
Chevalier, E. : 12, 26, 345, 367, 445-447, 588, 654.
Cladel, L : 379.
Clemenceau, G. : 464.
Cléopâtre : 613.
Cloquet, J. (Dr) : 458, 491, 553.
Cocteau, J. : 13, 328.
Colet, L. : 12, 20, 24, 110, 367, 368, 444, 445, 451-454, 459, 464, 549, 550,

556, 562, 605, 613.
Commanville, C. (nièce de G.F.) : 167, 183, 447, 450, 461, 462, 469, 475, 476, 492-494, 516, 523, 525, 561, 563, 564, 570, 574, 575, 581, 582, 599, 604.
Commanville, E. (époux de la précédente) : 474, 563, 574, 575, 610, 651, 656.
Comte, A. : 30, 349.
Congreve, W. : 85.
Considérant, V. : 390.
Constant, B. : 83, 128.
Cormenin, L. de : 203.
Corneille, P. : 62, 471.
Courbet, G. : 298, 377, 378, 393, 499, 603.
Cousin, V. : 200.

Darwin, C. R. : 172, 255-257, 300.
Daudet, A. : 15, 651.
Decazes, É., duc : 214.
Delamare, (les époux Delamare) : 20, 201.
Delavigne, C. : 109.
De Quincey, Th. : 405.
Descartes, R. : 69, 125, 195, 210, 384.
Diderot, D. : 67, 85, 89, 99, 107, 128, 130, 133, 157, 221, 529.
Dierx, L. : 379.
Dostoïevski, F. : 41.
Dreyfus, A. : 566.
Drumont, É. : 566.
Du Camp, M. : 14-20, 23, 24, 39, 40, 66, 200, 201, 203, 216, 217, 219, 224, 229, 269, 274, 294, 446, 469, 472, 476, 501-503, 506, 516, 525, 542, 549-

551, 556-559, 562, 565, 603, 611, 631, 636, 637, 639, 651, 657.
DUFRAISSE, M. : 253.
DUMAS, A. (père) : 88.
DUMAS, A. (fils) : 201.
DUPIN, Ch., baron : 213.
DURANTY, L. E. : 300.
DURRY, M.-J. : 502, 612, 617, 621, 627.
DURUY, V. : 548, 549, 551, 567.
DUVAL, J. : 364.

EICHMANN, A. : 626.
ENGELS, F. : 53.
ÉPERNON, J. L. de NOGARET, duc d' : 542, 543.
ESCHYLE : 361.
EUGÉNIE DE MONTIJO (impératrice des Français) : 298, 524, 569, 613, 614, 616, 641.

FALLOUX, F. A., comte de : 399, 446, 499.
FEYDEAU, E. : 476, 485, 491, 548, 584, 594, 617, 655.
FLAUBERT, A.-C. (père de G.F.) : 10, 11, 25-27, 32, 34, 38, 167, 342-344, 421, 427, 449, 486, 526, 555, 557, 588, 590-593, 595, 598, 602, 606, 609, 637, 658.
FLAUBERT, C. (mère de G.F.) : 10, 345, 447, 450, 584, 609.
FLAUBERT, A. (frère de G.F.) : 11, 447, 449, 450, 484, 494, 584, 591, 592, 594-596, 602, 606, 614.
FLAUBERT, J. (épouse du précédent) : 450, 614.
FORTOUL, H. : 201.
FOURIER, Ch. : 346, 348-350, 353, 356, 358, 366, 383, 390, 394.
FRÉDÉRIC II DE PRUSSE : 76, 77, 529.

Freud, S. : 27.
Fromentin, E. : 203.
Fustel de Coulanges, N. D. : 254.

Gall, F. J. : 124.
Gambetta, L. : 479.
Gaulle, Ch. de : 462.
Gautier, Th. : 160, 203, 379, 456, 523, 577, 653-655.
Gay-lussac, L. J. : 215, 219.
Genet, J. : 193, 560.
Gengis Khan : 618.
George, (Mlle), actrice : 519.
Gide, A. : 41, 150, 169, 186, 198, 286-288, 325, 375.
Girardin, É. de : 201.
Glatigny, A. : 379.
Glucksmann, A. : 393.
Goethe, J. W. : 62, 112, 130, 334.
Goëzman : 99.
Goncourt, E. et J. de : 18, 43, 167, 192, 202, 203, 321, 404, 429, 454, 458, 461, 464, 500, 516, 518-525, 528, 530, 531, 535, 536, 544, 549, 551, 552, 554, 566, 570, 582, 584, 585, 596, 602, 604, 611-613, 619, 634, 636, 645, 651-653, 659, 660.
Goudchaux, M. (homme politique) : 446.
Gramsci, A. : 88.
Grandin : 215, 223, 224.
Guillaume Ier : 589, 598.
Guillaume II : 251.
Guillemin, H. : 147, 206, 252.
Guizot, F. : 213, 215, 238, 250, 260.

HAMARD, É. (époux de Caroline, sœur de G.F.) : 446, 447, 450, 584.
HEGEL, G. W.F. : 43, 113, 186, 263, 372, 548.
HEIDEGGER, M. : 301.
HEREDIA, J. M. de : 379.
HERVIEU, P. : 173.
HITLER, A. : 282.
HOLBACH, P. H. DIETRICH, baron d' : 221.
HÖLDERLIN, F. : 382.
HOMÈRE : 62, 181, 361, 370, 511.
HUGO, V. : 57, 61-63, 80, 90, 107-110, 112, 120, 124, 128-130, 133, 159-161, 201, 202, 380, 398, 453, 454, 528, 550, 626.
HUME, D. : 265, 266.
HURET, J. : 191.
HUYSMANS, J.-K. : 305.
ISIDORE : surnom de Napoléon III.

JANET, P. : 371.
JANVIER DE LA MOTTE, E. : 621-625.
JARRY, A. : 457.
JEAN DE LA CROIX (saint) : 139.

KANT, E. : 90, 113, 190, 211, 263, 265, 277, 284.
KIERKEGAARD, S. : 535.
KOCK, P. de : 205.

LA BARRE, J. F. Lefebvre, chevalier de : 80.
LACHELIER, J. : 261, 263.

Laclos, Ch. de : 81, 95.
La Fayette, M.-J., marquis de : 119, 218.
Laffitte, J. : 214.
La Fontaine, J. de : 262.
Laforgue, J. : 381.
Lagier, S. (actrice) : 519-521, 529, 611, 612, 614, 623.
Lahor, J. : 379.
Lamartine, A. de : 124, 201, 222, 241, 253, 398, 444, 453, 527, 635.
Lamennais, F. R. de : 201, 253.
Lapierre, Ch. : 622.
Laplace, P. S., marquis de : 135.
La Tremblaye : 542.
Le Chapelier, L : 387.
Leconte de Lisle, Ch. M. : 18, 24, 25, 99, 159, 191, 192, 200, 203, 300, 305, 341, 342-410, 412, 414, 420, 422, 428-430, 499, 602, 656, 660.
Ledru-Rollin, A.-A. : 253, 444.
Lefebvre, G. : 211.
Lemaître, F. : 520.
Le Poittevin, A. : 367, 445, 449, 660.
Leroux, P. : 201.
Leroyer de Chantepie, M. S. : 567.
Lesage, A.-R. : 67.
Lévy, M. (éditeur de G.F.) : 566, 567.
Littré, É. : 257, 601, 603, 605.
Louis XIV : 72, 530, 568.
Louis XV : 60, 107, 147.
Louis XVI : 60, 76, 116, 147, 479.
Louis XVIII : 106, 127.
Louis-Philippe : 18, 66, 79, 86, 90, 129, 147, 217, 224, 229, 236, 238, 240,

246, 251, 307, 310, 330, 351, 411, 424, 437, 444, 455, 473, 488, 490, 503, 513, 552, 557, 559, 565, 594, 625.
LOUVET DE COUVRAY, J.-B. : 37, 81.
LOYNES, J. de TOURBEY, comtesse de : 519.
LUTHER, M. : 253, 254, 284.

MACHIAVEL, N. : 259, 542.
MAGNY (les dîners-) : 461, 462, 467, 500, 518, 519, 571, 579, 585, 602, 605.
MAISTRE, J. de : 305.
MALLARMÉ, S. : 18, 29, 102, 159-162, 167, 178, 182, 185, 189, 191, 193, 194, 203, 236, 333, 361, 376, 381, 474, 510, 512, 513, 535, 643, 646.
MALTHUS, Th. R. : 247.
MARAT, J.-P. : 352.
MARCEL, É. : 433.
MARIE-ANTOINETTE (reine de France) : 613.
MARIVAUX, P. de : 80, 496, 497.
MARRAST, A. : 238, 250.
MARX, K. : 52, 53, 210, 219, 261, 320, 354, 379, 420, 445, 528, 608.
MATHILDE (princesse) : 459, 462, 464, 469, 476, 494, 495, 515, 516, 524-526, 528-530, 534-539, 545, 548, 551, 554, 559, 562, 567, 583, 584, 587, 597, 603, 604, 613, 634, 653, 654.
MAUPASSANT, G. de : 15, 104, 380.
MAURRAS, Ch. : 109.
MAURY, A. : 585.
MAXIMILIEN D'AUTRICHE : 467.
MÉCÈNE : 528.
MENDÈS, C. : 376, 379.
MÉNARD, L. : 92, 200, 203, 355-358.
MÉRIMÉE, P. : 298.

Merleau-Ponty, M. : 509.
Michel de Bourges : 253.
Michelet, J. : 202.
Mirabeau, G. Riqueti, comte de : 427.
Moleschott, J. : 255.
Molière : 164, 303.
Montluc, B. de : 542.
Monnier, H. : 243, 398, 463.
Montaigne, M. Eyquem de : 470, 488, 516.
Montalembert, C. Forbes, comte de : 214, 399.
Montesquieu, Ch. de Secondat, baron de : 68.
Montherlant, H. de : 325.
Morny, C. A., duc de : 254, 625, 629, 651.
Muse (la) : surnom de Louise Colet.
Musset, A. de : 62, 67, 82, 108, 118, 122, 123, 130, 136, 322, 346, 363, 398.

Napoléon Ier : 106, 126, 207, 212, 452, 495, 528, 541, 554, 556, 557, 559, 560, 562, 568, 571, 589, 596.
Napoléon III : 18, 90, 160, 202, 224, 229, 239, 240, 243, 253, 254, 269, 296, 298, 356, 362, 377, 378, 382, 392, 397, 408, 451-454, 456-459, 461, 463, 464, 467, 468, 476-483, 487-490, 495, 497, 500, 501, 503-506, 508-510, 515, 528, 530, 531, 533, 536, 537, 540, 541, 553, 554, 558-565, 567-573, 575, 576, 578, 596-598, 600, 603, 605-607, 610, 611, 613, 616-618, 627, 628, 630, 633, 635-652.
Napoléon-Joseph, dit le prince Jérôme : 469, 530, 531, 574, 604.
Nerciat, A.-R. de : 37.
Néron : 452, 458, 463, 486.
Nerval, G. de : 161, 405.
Newton, I. : 67, 91, 266, 292, 324.

NIETZSCHE, F. : 264, 294.
NORMANBY, C.-H., marquis de : 356.

OHNET, G. : 173.
OLIVIER, LAURENCE : 546.

PAÏVA, A.-F., marquis de : 521.
PAÏVA, Th. LACHMAN, marquise de : 519, 521-525, 614.
PARMÉNIDE : 194.
PASCAL, B. : 42, 94, 339, 534, 608.
PAULHAN, J. : 89.
PELLETAN, E. : 456.
PERIER, C. : 213, 214, 219.
PERSIGNY, J. V. G. FIALIN, duc de : 472, 603, 630.
PERSON, B. (actrice) : 612, 623.
PIERCE, J. R. : 263.
PLATON : 232, 281, 347, 384, 606.
PLESSY, J.-S. (actrice) : 519.
POE, E. A. : 159.
PONGE, F. : 98, 288.
PONSARD, F. : 201, 202.
PONSON DU TERRAIL, P.-A., vicomte : 549, 550, 552, 567.
POPELIN, Cl. : 476, 517.
POUYER-QUERTIER, A.-Th. : 621.
PROUDHON, J. : 241, 254.
PROUST, M. : 57, 94, 524, 538.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. : 200.

QUINET, H. (Mme Edgar Quinet) : 253, 524.

RABELAIS, F. : 63, 488, 653.
RACHEL (actrice) : 519, 520.
RACINE, J. : 60, 63, 66, 95, 109.
RAIS, G. de : 542, 622, 633.
RAOUL-DUVAL, E. : 453, 494, 621, 622.
RENAN, E. : 203, 254, 260-262, 267, 288, 302, 461, 467, 500, 571, 579, 585, 596, 597, 601-603, 605, 606.
RENARD, J. : 94.
RIMBAUD, A. : 445.
ROBESPIERRE, M. de : 211.
ROGER DES GENETTES, E. : 498, 563, 584.
ROHAN, G.-A., chevalier de : 75.
RONSARD, P. de : 60.
ROQUEPLAN, N. : 520.
ROSSEL, L. : 246.
ROUSSEAU, J.-J. : 41, 42, 63, 67, 75, 79, 80, 81, 84, 86, 88, 96, 100, 130, 133, 212, 342, 453.

SABATIER, A.-A. Savatier, dite Mme- : 519.
SADE, D. A.F., marquis de : 37, 81, 100, 456, 463, 470, 542, 543, 622, 628.
SAINTE-BEUVE, C.-A. : 11, 202, 254, 379, 520, 537, 567.
SAINT-MARC GIRARDIN : 17.
SAINT-SIMON, C. H., comte de : 201, 228, 240, 455, 489.
SAINT-VICTOR, P. BINS, comte de : 522.
SAND, G. : 20, 201, 462, 465, 466, 476-478, 480-482, 487, 492, 498, 517, 518, 526, 548, 587, 589, 599-601, 603, 611, 612, 616, 617, 619, 630, 653.
SANDEAU, J. : 201.

Sapho : 363.
schlésinger, É. : 368, 369, 534, 535, 583, 584.
Schoelcher, V. : 386.
Schopenhauer, A. : 381, 402.
Schumacher : 251.
Scribe, E. : 550, 554.
Sevaistre : 215.
Shakespeare, W. : 61, 66, 67, 181, 201, 453, 488, 511, 546, 642.
Sobrier, M.-J. : 239.
Socrate : 232, 233, 384.
Sophocle : 361.
Soulary, J. : 13.
Souvestre, É. : 253.
Souvestre, P. : 634.
Spencer, H. : 264.
Spinoza, B. de : 429.
Stendhal : 222, 382.
Sue, E. : 88.
Sully Prudhomme, A. : 317, 379.

Taine, H. : 254, 256, 261, 263-265, 382.
Tamerlan : 454, 456, 618.
Ternaux, G. L., baron : 217.
Théocrite : 61, 488.
Thérèse d'Avila, (sainte) : 139.
Thibaudet, A. : 111.
Thiers, A. : 17, 217, 460, 498-500, 565, 567, 648.
Tocqueville, A. de : 228, 239, 353.
Tourbey, J. de :

cf. comtesse de Loynes.
TOURGUENEFF, I. : 460, 461, 476, 570.
TOUSSAINT-LOUVERTURE : 387.

VALÉRY, P. : 15, 256, 333, 587.
VERLAINE, P. : 185, 377.
VERNE, J. : 280.
VIGNY, A. de : 108, 112, 123, 128, 130, 375, 398, 399, 401, 412, 650.
VILLARD, N. de : 377, 403, 405.
VILLEMESSANT, H. de : 202.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. de : 149, 379.
VINCENT DE PAUL (saint) : 487, 615.
VIRGILE : 62, 488.
VOLTAIRE : 36, 62, 63, 67, 73-77, 79-82, 84, 85, 86, 88, 89, 96, 97, 99, 100, 107, 109, 112, 115, 120, 127, 128, 130, 133, 147, 221, 342, 529, 594.

WHITEHEAD, A. N. : 263.

ZOLA, É. : 15, 380, 600, 610-612, 628, 635, 636, 651, 652.

II. DANS L'ANNEXE

ARIUS : 709.
ATHANASE : 709.
AUERBACH, E. : 722.

Augier, É : 688.

Bachelard, G. : 763, 780.
Bakhtin, M. : 762.
Balzac, H. de : 706, 723, 724, 730, 749, 754, 756, 758, 759, 766, 767, 770, 775, 776, 780, 793, 794, 798, 802.
Baudelaire, Ch. : 772, 779.
Baudry, F. : 744.
Béranger, P. J. de : 754.
Bitaubé, P. J. : 704.
Boileau, N. : 744.
Bollème, G. : 811, 812.
Bopp, L. : 675, 677, 761.
Bosquet, A. : 728.
Bouilhet, L. : 665, 669, 670, 677, 682, 684, 686, 689-694, 696, 697, 699, 700, 702, 704-715, 720, 726, 737, 756, 759, 760, 763, 766, 777-780, 782, 786, 788, 790-793, 795, 796, 807, 808.
Bouvaret : 693, 694, 709, 712, 778.
Brainne, L. : 685.
Brombert, V. : 674, 700, 781, 782, 799.
Brunetière, F. : 771.
Byron, G. Gordon, lord : 759.

Canaris, C. : 712, 715.
Cassagne, A. : 685.
Caudron (ami de L. Bouilhet) : 692.
Cervantes, M. de : 668, 725, 761.
Chateaubriand, F. R. de : 693.
Chevalier, E. : 672, 699, 727, 781.

Cloquet, J. (Dr) : 689, 699, 709.
Colet, L. : 669, 674, 677, 681-684, 694, 700, 703, 714, 715, 721, 726-728, 739, 746, 749, 760, 767, 768, 774, 780, 782, 785, 789-795, 798, 807, 811.
Commanville, C. (nièce de G.F.) : 698, 711, 727, 746, 749, 754, 772.
Comte, A. : 711.
Conrad, J. : 774.
Cormenin, L. de : 691, 700.
Cornu, H. : 694.
Crouzet, M. : 722, 744.

Daudet, A. : 774.
Delacroix, E. : 685.
Delamare, E. : 682, 691, 693, 714, 745, 760, 761, 770, 780, 799.
Delamare, D. (épouse du précédent) : 682, 691, 693, 714, 745, 760, 770, 799.
Demorest, D. L. : 810, 811.
Diderot, D. : 774.
Dorval, Marie (actrice) : 688.
Dostoïevski, F. : 762, 763, 800.
Du Camp, M. : 667, 683, 686-693, 697, 702-705, 707, 714-716, 720, 727, 759, 760, 777, 778, 806, 808.
Duchet, C. : 722.
Duhamel, G. : 725.
Dupanloup, F. A. (Mgr) : 768.
Durry, M.-J. : 674, 699, 707, 719.

Eugénie de Montijo : 769.

Faguet, É. : 771.

FAULKNER, W. : 800.
FEYDEAU, E. : 684, 685.
FLAUBERT, A.-C. (père de G.F.) : 688, 727, 806, 808.
FLAUBERT, A. (frère de G.F.) : 689, 699, 708.
FLAUBERT, C. (mère de G.F.) : 675, 681, 689, 692, 696, 698, 704-712, 727, 728, 739, 746, 778, 779, 781.
FLEURIOT, J.-B. (père de la précédente) : 728.
FOUCAUD DE LANGLADE, E. : 677, 727.
FOUCAULT, M. : 702.
FREUD, S. : 756, 798.

GAULTIER, J. de : 811.
GENET, J. : 674, 708.
GENETTE, G. : 687, 805.
GIRARD, R. : 769, 772.
GONCOURT, E. et J. de : 670, 707, 714, 762, 766, 768, 771, 775, 782, 787.
GOTHOT-MERSCH, C. : 799, 800.

HAMARD, C. (née FLAUBERT, sœur de G.F.) et son époux : 727.
HEGEL, G. W.F. : 778.
HEINE, H. : 685.
HOMÈRE : 709, 720, 744.
HUGO, V. : 674, 688, 712, 715, 791.
HUSSERL, E. : 798.

JAMES, H. : 723.
JASPERS, K. : 764.
JOYCE, J. : 770.

Kafka, F. : 796, 801.
Kuchiouk Hanem (courtisane orientale) : 760.

Laurent-Pichat, L. : 692.
Leiris, M. : 771.
Leleu, G. : 665.
le Poittevin, A. : 673, 727, 807.
Leroyer de Chantepie, M. S. : 682, 693-695, 697, 706, 714, 760, 769, 770, 779.
Levaillant, M. : 723.
Louis-Philippe : 706, 774.
Lukács, G. : 667, 673, 716, 769.
Mallarmé, S. : 791, 797.
Malraux, A. : 805.
Maricourt, R. de : 686.
Marmontel, J.-F. : 704.
Marouzeau, J. : 810.
Martino, P. : 812.
Mason, G. M. : 812.
Mathilde (princesse) : 686.
Maupassant, G. de : 682, 797.
Maynial, É. : 747.
Mignot (« le père ») : 725.
Montesquieu, Ch. de Secondat, baron de : 791.
Morand, P. : 700.
Mozart, W. A. : 768.

Napoléon Ier : 767, 802.
Napoléon III : 775.

Osmoy, Ch., comte d' : 692.

Parain, F. : 704, 711.
Pascal, B. : 761.
Pomereu, marquis de : 709.
Pommier, J. : 665.
Ponsard, F. : 688.
Pontalis, J.-B. : 687, 776.
Poulet, G. : 695, 765.
Pradier, J. : 682, 745, 789.
Pradier, L. (épouse du précédent) : 682, 745, 770, 789, 798.
Proust, M. : 671, 679, 700, 725, 736, 796, 806.

Rabelais, F. : 674, 722, 741.
Raynal, G. (abbé) : 704.
Renan, E. : 769, 811.
Richard, J.-P. : 698, 722, 723, 809.
Robbe-Grillet, A. : 723.
Robert, M. : 801-804.
Roger des Genettes, E. : 674, 680, 746, 765.
Roger des Genettes (époux de la précédente) : 728, 774, 790.
Rogier, C. (peintre) : 710, 728.

Sade, D. A.F., marquis de : 718.
Sainte-Beuve, C.-A. : 782.
Saint-Simon, L., duc de : 761, 796, 798.
Sand, G. : 702, 756, 765, 809.
Sénard, J. : 685, 736, 797.

SCHLÉSINCER, É. : 672, 699, 798.
SCHLÉSINGER, M. (époux de la précédente) : 672, 792.
SHAKESPEARE, W. : 758, 780.
STENDHAL : 796.
TAINE, H. : 769.
THIBAUDET, A. : 677, 728.
TOURGUENEFF, L : 765.

UPDIKE, J. : 739, 740.

VILDRAC, Ch. : 725.
VOLTAIRE : 736.

ZOLA, É. : 769, 771, 774.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

(écrits de Flaubert cités par l'auteur)

I. DANS L'OUVRAGE

Bouvard et Pécuchet (inachevé) : 405, 458, 577, 600, 610, 651-653, 656.

Danse des morts (La) : 505.

Éducation sentimentale (L') nº 1 (1845) : 24, 26, 32, 507, 538, 590, 639, 646, 659.

Éducation sentimentale (L') nº 2 (1869) : 20, 301, 367, 444, 447, 448, 475, 501-503, 506, 559, 627, 636, 639, 653.

Harel Bey, plan de roman (années 70) : 652.

Légende de saint Julien l'Hospitalier (La) (1877) : 508, 610.

Madame Bovary (1856) : 15, 20, 24, 28, 29, 33, 35, 40, 149, 255, 311, 320, 321, 338, 340, 341, 418-420, 422, 425, 446, 464, 470, 475, 503, 504, 508, 534, 549, 552, 553, 559, 568, 608-610, 630, 639, 640, 644, 653, 660. Voir aussi Annexe.

Mémoires d'un fou (1838) : 23.

Monsieur le Préfet, ébauche de roman (après 1870) : 616, 620-629, 632, 634-637, 652.

Novembre (1842) : 14, 359, 489, 640, 654, 655.
Par les champs et par les grèves (1847-1848) : 456, 542.
Passion et vertu (1837) : 534, 644.
Peste à Florence (La) (1836) : 11, 644.
Préface aux Dernières chansons, *de L. Bouilhet* (1870) : 35.
Salammbô (1862) : 11, 380, 475, 504-506, 518, 549, 568, 639, 640, 653.
Sexe faible (Le) (de L. Bouilhet et G.F.) : 616.
Smarh (1839) : 449, 450, 473.
Sous Napoléon III, scénarios (années 70) : 610-615, 617, 627-652.
Spirale (La) : plan de roman (1860 ?) : 571, 581.
Tentation de saint Antoine (La) (version de 1849) : 445, 559, 609, 639.
Tentation de saint Antoine (La) (version de 1874) : 360, 470, 473, 577, 582, 583, 585, 602, 610, 639, 653, 660.
Trois contes (1877) : 610, 651, 653, 656.
Cf. aussi *La légende de saint Julien l'Hospitalier*.
Un ménage parisien, scénario (années 70) : 627, 628, 630-634, 636, 652.
Un parfum à sentir (1836) : 11, 448, 505, 644.

II. DANS L'ANNEXE

Agonies (1838) : 726, 755.
Bouvard et Pécuchet (inachevé) : 667, 684-686, 730, 797, 803-805, 808.
Dictionnaire des idées reçues (commencé vers 1850) : 688.
Éducation sentimentale (L') nº 1 (1845) : 667, 668, 688, 700, 717-721, 726, 737, 738, 760, 761, 768, 771, 772, 777, 780, 786, 787, 793, 798, 803, 808, 811.

Éducation sentimentale (L') nº 2 (1869) : 668, 686, 693-695, 699, 701, 715, 716, 718, 719, 723, 727, 764, 766, 775, 793, 794, 797, 803, 810.
Harel Bey, plan de roman (années 70) : 699, 705, 707, 708, 713, 779.
Légende de saint Julien l'Hospitalier (La) (1877) : 774, 797, 803.
Mémoires d'un fou (1838) : 699, 717-719.
Monsieur le Préfet, ébauche de roman (après 1870) : 674, 775.
Novembre (1842) : 674, 675, 707, 716-720, 728, 738, 745, 751, 756, 765, 780, 782, 805, 806, 808.
Par les champs et par les grèves (1847-1848) : 681, 683, 811.
Passion et vertu (1837) : 666, 672, 680, 682, 684, 694, 718, 721, 730, 745, 746, 759, 764, 787, 798, 805, 807.
Peste à Florence (La) : 800, 803.
Préface aux Dernières chansons, *de L. Bouilhet* (1870) : 726, 786.
Quidquid volueris (1837) : 669, 679, 680.
Rêve d'enfer (1837) : 679, 698, 776, 805.
Salammbô (1862) : 671, 685, 686, 693-695, 706, 724, 744, 794, 796, 797, 803.
Smarh (1839) : 697, 701, 704, 767, 768, 811, 812.
Souvenirs, notes et pensées intimes (1838-1841) : 666.
Spirale (La) (plan de roman, 1860 ?) : 698.
Tentation de saint Antoine (La) (version de 1849) : 665, 667, 674, 682-686, 689-714, 716, 717, 720, 740, 747, 755, 756, 759-761, 763, 766, 768, 772, 776-779, 793-795, 803, 807-811.
Tentation de saint Antoine (La) (version de 1856) : 694, 704, 705, 803.
Tentation de saint Antoine (La) (version de 1874) : 695, 736, 803.
Un cœur simple (1877) : 797, 803.
Une nuit de Don Juan (1850) : 665, 682, 693, 703, 706, 707, 712-715, 730, 750, 755, 757, 766, 779, 786, 798.
Un parfum à sentir (1836) : 718, 725, 803, 805, 866.
Voyage en enfer (Le) (1835) : 725.

Voyage en Orient (1849-1851) : 705, 707, 709, 710, 712-715, 812.

GALLIMARD

5, rue Gaston-Gallimard, 75328 Paris cedex 07
www.gallimard.fr

© *Éditions Gallimard, 1972, et 1988 pour la présente édition.* Pour l'édition papier.
© *Éditions Gallimard, 2017.* Pour l'édition numérique.

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

Romans

LA NAUSÉE.
LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, I : L'ÂGE 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

LEMUR (*Le mur – La chambre – Érostrate – Intimité – L'enfance d'un chef).*

Théâtre

THÉÂTRE, I : *Les mouches – Huis clos – Morts sans sépulture – La putain respectueuse.*
LES MAINS SALES.
LE DIABLE ET LE BON DIEU.
KEAN, d'après Alexandre Dumas.
NEKRASSOV.
LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA.
LES TROYENNES, d'après Euripide.

Littérature

SITUATIONS, I, II, 111, IV, V, VI, VII, VI 11, 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 *et à quelques autres* :
I. 1926-1939.
II. 1940-1963.
LE SCÉNARIO FREUD.
MALLARMÉ, *La lucidité et sa face d'ombre.*

Philosophie

L'IMAGINAIRE, *Psychologie phénoménologique de l'imagination.*
L'ÊTRE ET LE NÉANT, *Essai d'ontologie phénoménologique.*
CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE (*précédé de* QUESTIONS DE MÉTHODE), I : *Théorie des ensembles pratiques.*
CAHIERS POUR UNE MORALE.
CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE, II : *L'intelligibitité de l'Histoire.*
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.

Jean-Paul Sartre
L'idiot de la famille, III. Gustave Flaubert de 1821 à 1857

Les deux premiers tomes de *L'Idiot de la famille* ont tenté de reconstituer l'expérience névrotique de Gustave Flaubert telle qu'il l'a vécue et, par conséquent, comme une réalité « unique ». Le troisième tome interprète la névrose de Flaubert et certaines de ses conséquences du point de vue de l'environnement social. Peut-on parler d'une névrose « générale » qu'on retrouve chez de nombreux individus à l'époque, bref, d'une névrose historique et conjoncturelle ? Cela nous amène à étudier l'« Esprit objectif » au début de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Cela nous conduira aussi à revenir sur Flaubert subjectif pour examiner ses rapports avec le Second Empire. Nous serons à même, alors, d'étudier dans la quatrième partie l'« universel singulier » qu'est *Madame Bovary.*

Jean-Paul Sartre

Comment la névrose, ce système fatal et rigide « *fait pour un cas spécial* », *et la spontanéité créatrice, manifestation d'une liberté souveraine, se sont conciliées en Flaubert adulte et lui ont permis d'écrire* Madame Bovary, *c'est ce que Sartre comptait étudier dans un dernier tome qu'il annonçait ici.*

Ébauche de ce projet qu'il ne lui a pas été donné de mener à terme : deux cahiers de notes inédits, que le lecteur trouvera à la fin de ce volume. lectures encore impressionnistes, page après page, du roman ainsi que d'autres écrits de Flaubert, plans, thèmes de recherche, analyses partielles, etc., ces notes représentent tout un travail d'imprégnation que l'auteur effectua en 1971 et 1972 pour ce livre qui devait clore L'Idiot de la famille.

A. E.-S.

Cette édition électronique du livre *L'idiot de la famille, III. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* de Jean-Paul Sartre a été réalisée le 18 décembre 2017 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 9782070711895 - Numéro d'édition : 43326).
Code Sodis : N37959 - ISBN : 9782072368783 - Numéro d'édition : 204018

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB par Isako www.isako.com à partir de l'édition papier du même ouvrage.