

' Pars pro toto ' :
 Flaubert et le fétichisme

Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête, et autour d'elle l'immensité de la mer, le golfe, les montagnes et les perspectives des provinces, Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée¹.

Dans son mouvement, la première partie de cette très belle phrase est construite sur des répétitions rythmées: trois groupes d'objets directs avec leurs localisations, et, dans le dernier, inversé, l'expansion de quatre substantifs. Après avoir posé le sujet dans le participe initial, elle ouvre le champ aux dimensions de l'univers, dont elle trace les repères vers le bas, le haut et l'alentour. La phrase fait ensuite retour au sujet sur lequel elle se clôt: elle affirme l'équivalence des trois noms propres, la femme, la déesse et la ville-empire, qu'en plus de liens syntaxiques et sémantiques le surplomb des capitales assemble ici. Salammbô, déposée au centre de la phrase – l'instrument stylistique et l'unité conceptuelle de Flaubert² – en commande l'amont et l'aval et centre en elle la totalité de l'univers évoqué. Elle est un point de ce monde, une partie infime, mais qui représente le tout, le rassemble, le *corporifie*.

Il faut s'arrêter un instant sur ce verbe, que sa rareté et sa position stratégique désignent à l'attention. Pourquoi Flaubert n'a-t-il pas écrit « incarnée »? Rythmiquement le terme, trop bref, présente peu d'intérêt dans ce contexte. Sa substance sonore n'offre pas la richesse d'allitérations et d'assonances du mot « corporifiée ». Une double écoute perçoit de plus dans ce dernier, par anticipation, la fin *horrificée* du roman, que la phrase précède immédiatement. Historiquement, Flaubert prétend revenir à une antiquité pré-chrétienne, non-occidentale, et de ce point de vue le meilleur mot sera celui du plus grand dépaysement. Une valeur sémantique vient coiffer cet ensemble: ouvrons Littré, qui distingue un sens théologique (« supposer, donner un corps à ce qui est esprit ») et un sens chimique: « Fixer en corps les parties éparses d'une substance ». N'a-t-on pas là une très juste définition de la figure de Salammbô dans notre phrase, que la notion chrétienne d'« incarnation » serait incapable de délivrer?

* * *

C'est précisément à cette question du rapport entre la partie et le tout, au mouvement de totalisation indiqué par la phrase que je voudrais réfléchir ici, en explorant dans le texte flaubertien la continuité d'un champ problématique. Partant de *Salammbô*, j'élargirai la perspective à l'ensemble des écrits, fictions aussi bien que lettres, pour revenir aux romans « orientaux » et tenter d'y éclairer le fondement d'une entreprise spirituelle et scripturaire.

Dans *Salammbô*, le processus de totalisation à partir d'un élément partiel apparaît constamment. On peut en glaner quelques exemples au fil de la lecture. Ainsi le rapport de Mâtho et de ses soldats: « Il les chérissait comme des portions de sa propre personne » (p. 792). Et ailleurs, dans la vision des Carthaginois, au moment où Mâtho marche vers son supplice: « Ce dernier des Barbares leur présentait tous les Barbares, toute l'armée » (p. 796). Ailleurs encore, à propos de Salammbô que le soldat contemple, Flaubert note que « les vêtements, pour lui, se confondaient avec le corps » (p. 758). Le vêtement (on aura l'occasion d'y revenir), quand ce n'est pas la peau elle-même comme en témoigne le supplice de Mâtho, constitue régulièrement le support d'une relation totalisante. L'exemple canonique en est offert dans la présentation du

(1) Je cite *Salammbô* d'après les *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, (« L'intégrale »), ici vol. I, p. 795.

(2) Roland Barthes a très perspicacement insisté sur l'importance de la phrase pour Flaubert, dans

Le Degré zéro de l'écriture et dans *Flaubert et la phrase*, in *Nouveaux Essais critiques*. Pour le jeu complexe de la spatialisation, voir J. ROUSSET, *Positions, distances, perspectives dans « Salammbô »*, in *Poétique* IV, 1971.

voile de Tanit: « Il est divin lui-même, car il fait partie d'elle. Les dieux résident où se trouvent leurs simulacres » (p. 716).

En insistant sur la valeur totalisante de la partie, et en associant à ce mouvement une relation d'ordre symbolique, Flaubert cherche à reconstituer un mode de penser archaïque, à la fois « primitif » et « oriental »: un savoir non-logique, au sens de non-causal, antérieur à l'analyse et à la psychologie du moi, qui caractériserait une pensée faite d'éclats soudains, de terreurs, de ruses et de superstitions. Pensée magique, enfouie, hétérogène à la nôtre, et fort proche de celle que Lévy-Brühl identifiera, bien des années plus tard, avec le processus de la *participation*³.

Mais il y a là autre chose qu'une prescience d'ethnologue artiste. Comme on l'a objecté à Lévy-Brühl, la « pensée primitive » est une notion-boomerang, et le mouvement de totalisation parcellisée se révèle, à l'analyse, une constante de l'œuvre flaubertienne. Relevons, par exemple, quelques notations concernant le vêtement féminin, qu'on superposera à la remarque citée ci-dessus à propos du voile de Tanit:

Une chevelure! manteau magnifique de la femme aux jours primitifs, quand il lui descendait jusqu'aux talons et lui couvrait les bras, alors qu'elle s'en allait avec l'homme, marchant au bord des grands fleuves, et que les premières brises de la création faisaient tressaillir à la fois la cime des palmiers, la crinière des lions, la chevelure des femmes⁴.

Il était empêché, d'ailleurs, par une sorte de crainte religieuse. Cette robe, se confondant avec les ténèbres, lui paraissait démesurée, infinie, insoulevable; et précisément à cause de cela son désir redoublait⁵.

Le mouvement de totalisation marque toute rencontre amoureuse. On se souvient du châle que Frédéric rattrape avant qu'il ne tombe à l'eau, au début de *L'Éducation sentimentale*, et l'on sait que ce geste a son antécédent « génétique » dans les *Mémoires d'un fou*, au moment où le héros sauve de la marée une « pelisse rouge avec des raies noires », qui devient le substitut de la femme elle-même. On se trouve en présence d'une force de l'imaginaire, d'un pouvoir de transformation, d'un principe poétique qui gouverne le texte aussi bien que la vie:

La nuit maintenant est chaude et douce: j'entends le grand tulipier qui est sous ma fenêtre frémir au vent et quand je lève la tête, je vois la lune se mirer sur la rivière. Tes petites pantoufles sont là pendant que je t'écris, je les ai sous les yeux, je les regarde⁶.

Pantoufles dérisoires et obsédantes, invoquées dès la première lettre à Louise Colet, dans la nuit du 4 août 1846, et qui traversent tout le début de la correspondance amoureuse, jointes parfois à d'autres objets: « C'est l'heure où, seul et pendant que tout dort, je tire le tiroir où sont mes trésors. Je contemple tes pantoufles, le mouchoir, tes cheveux... »⁷.

Voilà peut-être à quelle source « primitive » et « participative » se nourrit l'esprit archaïque de la totalisation parcellisée: le fétichisme érotique, qu'une interprétation psychanalytique mettrait sans peine en relief. Elle montrerait l'importance de la mère, l'angoisse de castration présente chez Flaubert, son homosexualité latente...⁸.

(3) On peut se reporter à *Les Fonctions mentales dans les sociétés primitives*, Paris, 1910 et à *L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Paris, 1938.

(4) *Novembre*, op. cit., vol. I, p. 263.

(5) *L'Éducation sentimentale* (2^e version), op. cit., vol. II, p. 80.

(6) *Correspondance*, éd. de J. Bruneau, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), vol. I, p. 272. Ce sont les premières lignes de la lettre.

(7) *Ibid.*, p. 280, post-scriptum de la seconde lettre à Louise Colet. Un autre exemple encore,

tiré de la troisième lettre: « La bonne idée que j'ai eue de prendre tes pantoufles! si tu savais comme je les regarde! » (p. 282).

(8) J.-P. Sartre suit cette piste: « De ce point de vue le fétichisme de Flaubert ressortit à l'interprétation freudienne: tout se passe comme si le fétiche était à la fois l'incarnation et la négation du phallus maternel... » — après quoi il rejoint la thèse centrale de son essai, la « valorisation délibérée du monde imaginaire » (*L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, vol. I, p. 720). Pour une conception psychanalytique élargie, on lira: O. MANNONI, « *Je sais bien, mais quand même* »,

Je ne m'engagerai pas dans cette voie, préférant définir la totalisation flaubertienne au carrefour de la philosophie, de l'anthropologie et de la rhétorique, en la rapprochant des questions de l'*idée*, du *fétiche* et de la *synecdoque*: elle se présente en effet toujours comme *pars pro toto*, revêtue quelquefois, mais secondairement, d'une virtualité analogique.

* * *

La relation amoureuse ne constitue qu'une des modalités du procès fétichiste. Ou plutôt, à chaque fois qu'il y a fétichisation, il y a aussi érotisation de l'objet. On rencontre à l'évidence ce double aspect dans le perroquet de Félicité, soumis à la déification trivialisée de l'empaillage, ou dans la tête de Iaokanann, qui vaut pour la totalité de la personne du prophète⁹. Félicité comme Hérodias sont amoureuses du fétiche qu'elles ont élu, et dont elles s'assurent, obstinément ou fébrilement, la possession. Mais de plus, dans ces deux exemples, la totalité à laquelle se substitue l'objet fragmentaire est la parole elle-même, qui constitue le « véritable » objet du désir. La servante, dans la sainteté de son animisme, convoite une essence cosmique innommable, faite d'amour et de communication¹⁰, et la reine déchue veut faire taire la voix fascinante qui lui rappelle et lui reproche ses débauches, comme si, en en supprimant le support, elle se rendait maîtresse de la parole annonciatrice.

Si un fétiche, grotesque ou tragique, représente le Verbe, on voit qu'à l'inverse celui-ci se donne pour une totalité dont un objet particulier, porteur ici d'un symbolisme culturel, d'une motivation analogique (la voix du perroquet ou du prophète), peut tenir lieu. Dans le langage comme dans l'amour s'active un désir qui déploie le fragmentaire, assure l'expansion de la partie, lui confère les prérogatives et les séductions du tout:

C'est que mes phrases se heurtent comme des soupirs, pour les comprendre, il faut combler ce qui sépare l'une de l'autre, tu le feras, n'est-ce pas? Réveras-tu à chaque lettre, à chaque signe de l'écriture, comme moi en regardant tes petites pantoufles brunes je songe aux mouvements de ton pied quand il les emplissait et qu'elles en étaient chaudes¹¹.

Le signe, la lettre, la phrase, comme la chevelure, le vêtement ou le corps même, sont les parties d'un tout lacunaire qu'il faut restituer à sa plénitude par un mouvement de comblement amoureux, onirique, imaginaire. C'est alors seulement qu'ils disent « ce qu'ils veulent dire », et qu'est atteinte la justesse musicale des choses et des textes. À cela s'applique intensément l'écriture flaubertienne, et tout particulièrement celle de *Salammbo*, « mimant » les rythmes profonds, les convulsions, les harmonies de la pensée archaïque qu'elle cherche à reconstruire. Certes, une telle entreprise trouve rapidement ses limites dans le cadre d'une esthétique réaliste, mais on pourrait montrer comment les différentes unités graphiques, phoniques, sémantiques ou syntaxiques sont conçues et travaillées par Flaubert en vue de leur permettre de donner accès à la totalité qu'elles manifestent¹². Finalement, l'ensemble du roman lui-même

in *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, 1969 et G. DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minit, 1967. Certaines observations de Deleuze paraissent particulièrement pertinentes dans le cas de Flaubert: ainsi montre-t-il que « les deux moments fondamentaux du fétichisme » sont le « désir d'observation scientifique » puis la « contemplation mystique » (p. 21).

(9) *Un coeur simple* et *Hérodias* (*Trois contes*).

(10) Le perroquet apparaît déjà dans *Salammbo* comme animal tutélaire des traducteurs, tatoué sur leur poitrine: lié directement au langage et à la communication. S. FELMAN (*Illusion réaliste et répétition romanesque*, in *La Folie et la chose*

littéraire, Paris, Seuil, 1978) articule brillamment, sous le nom de « répétition », l'inanité de la parole sociale dans ce conte.

(11) Première lettre à Louise Colet, op. cit., p. 273. La phrase précédant ma citation est la suivante: « Il me semble que j'écris mal, tu vas lire ça froidement, je ne dis rien de ce que je veux dire ».

(12) L'exemple le plus immédiat se trouve dans les noms mêmes de *Salammbo* et de *Mâtho*, fictions ethnographiques qui prodiguent les marques de l'étrangeté au sein de la graphie française. Dans tous ses romans, et quel que soit l'effet recherché, on sait que Flaubert est très attentif au nom propre, partie et simulacre du personnage. Le lexi-

se voudrait partie fétichisée du monde antique et oriental qu'il représente, morceau reconstitué du langage que tient ce monde autant que discours tenu sur ce monde. D'une façon semblable, *Bouvard et Pécuchet* forme la synecdoque, obtenue par découpage et réduction, de la Bibliothèque du XIX^e siècle¹³.

* * *

Mais qu'en est-il, plus précisément, de cette totalité à laquelle le signe fétichisé, corps et langage, introduit?

En fait, elle ne constitue pas un tout, mais un agrégat: telle l'armée des Barbares, réduite à l'énumération interminable de ses composantes, agglomérat instable; ou maints objets décrits par Flaubert: le jouet des enfants Homais, supprimé dans l'édition définitive de *Madame Bovary*, l'art de Pellerin, le discours politique ou scientifique, le reposoir d'*Un Cœur simple*, le Museum dans *Bouvard et Pécuchet*, etc. Flaubert est fasciné par les entassements hétéroclites, par les assemblages de choses et de mots, images d'ensembles déstructurés, aux éléments non-liés, qui ne constituent jamais des totalités, mais seulement des accumulations. De plus, on le sait, il détruit, dans le cours de ses fictions, les objets monceaux qu'il avait construits, du jouet Homais à la horde des mercenaires et au Museum.

Il n'y a de totalité qu'illusoire, et cette constatation nous permettra de donner du fétiche flaubertien une définition précise: il est accès véritable à une totalité fictive, il est appropriation, à travers une réalité parcellisée, d'une illusion totalisatrice. *Pars pro toto*, le fétiche est le siège d'une double relation: de spécification-substitution (la partie pour le tout) et de déception (la partie au lieu du tout). Il remplace et représente un néant, qu'il fait passer artificieusement pour un être. Il induit le vrai sur le simulacre qu'est cet être. Étrange reprise de l'ontologie platonicienne, qui la propose en l'inversant, qui réussit à répéter son mouvement pour le nier.

Cette prise de possession réelle d'un mirage rejoint assez exactement la conception flaubertienne du langage et de l'art, chargés de dire la vérité sur le caractère fictif de l'esprit et du monde: « Avez-vous jamais cru à l'existence des choses? Est-ce que tout n'est pas une illusion? Il n'y a de vrai que les 'rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets »¹⁴.

C'est pourquoi l'Art et la Littérature composent, pour Flaubert, en même temps des objets de vénération et d'exécration: vénérés parce qu'ils font toucher du doigt le néant général et en consolent; aimés, paradoxalement, parce qu'ils sont le véhicule d'une déception. Mais aussi exécrés, parce qu'ils sont marqués d'une ambivalence: ils peuvent produire de « mauvais » fétiches, qui tentent de simuler la présence, dans le monde d'aujourd'hui, de totalités qu'ils donnent alors pour réelles. Tels apparaissent à Flaubert l'art et la mythologie collective de son époque, fabricateurs de faux simulacres et de réalités factices. Le meilleur exemple en est peut-être Pellerin et son tableau représentant « la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge »¹⁵. Ses contemporains, pense Flaubert, savent bien que la totalité, le sens ultime, l'intérêt général, n'existent pas, mais toujours ils font comme si. Devant ce leurre collectif, mensonge

que, la description, l'esthétique même du discontinu, de l'interruption, à l'opposé du « mur lisse » de *Madame Bovary*, sensible dans la répartition des chapitres comme dans les dialogues ou les actions, tout contribue dans *Salammbô* à (re)produire une narrativité hétérogène, archaïsante (cf. A. Stoll et M. Bosse, n. 18 *infra*).

(13) On connaît l'article célèbre de M. Foucault, *La Bibliothèque fantastique*, publié dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1967, à propos de *La Tentation de Saint Antoine*; depuis lors, les études sur l'utilisation de documents écrits

par Flaubert se sont multipliées, notamment en ce qui concerne *Bouvard et Pécuchet*, V. l'Introduction de C. Gothot-Mersch à son édition de ce roman, Gallimard, 1979 (« Folio »).

(14) A. Guy de Maupassant, 15 août 1878; cité par G. BOLLÈME, *Préface à ma vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 1963.

(15) *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 117, vol. II. Tous les faux artistes mis en scène par Flaubert sont des agrégats: Delmar, Lagardy, Pellerin lui-même.

idéologique et croyance partagée, on sait que Flaubert n'a qu'une parade, celle du sarcasme, de la supériorité du non-sens: « Si cette série de couillonnades a un sens, c'est bien; si ça n'en a pas, c'est mieux, car ce qui n'a pas de sens a un sens supérieur à ce qui en a »¹⁶.

* * *

Cependant, l'affirmation de l'illusion comme telle reste infiniment précieuse, on en jugera en examinant brièvement les catastrophes qui la menacent, et qui grèvent la négativité positivante du fétiche. Il me semble qu'on peut distinguer essentiellement trois figures textuelles qui constituent autant de profanations du mirage synecdochique: le pillage, la saisie, la bêtise.

Le pillage, Flaubert le dramatise fortement dans les textes orientaux: dans *Salammbô*, le saccage du palais d'Hamilcar, au début du roman, culmine dans le massacre d'animaux fétiches et reste, pour Carthage même, tout au long du récit, la menace majeure que font peser les Barbares. Présent également dans *Hérodiade*, le danger porte sur les trésors d'Hérode dont les Romains veulent s'emparer. Quant à la saisie, elle possède, dans les romans « modernes », une extraordinaire force symbolique: qu'on pense à *Madame Bovary* ou à *L'Éducation sentimentale*, où la dispersion des biens semble mettre en péril l'être même des personnages. La scène de la vente aux enchères des meubles et objets de la maison Arnoux met en scène admirablement la valeur fétichiste que Frédéric attache aux choses et la faillite de la totalité, fictive mais nécessaire, que provoque leur éparpillement. Là encore, la même force imaginaire gouverne le texte et la vie: on sait combien Flaubert fut affecté par la ruine des Commanville, et quel prix il a accepté de payer pour éviter qu'on les saisisse. La bêtise, elle, dépossède de sa valeur le langage même: par la salissure multiple de l'usage social, c'est la qualité unique, quasi sacrée, conférée au « mot musical », à la phrase parfaite, qui est attaquée. La bêtise ne cesse de produire de mauvais fétiches, elle constitue, comme le stéréotype politique, une synecdoque plate et vicieuse, c'est-à-dire naturalisante, selon l'expression de Barthes, puisqu'elle prétend atteindre, par la répétition du fragmentaire et de l'hétéroclite, une essence universelle des choses. Elle représente pour l'écrivain la plus grave menace: installée par avance dans le lieu du langage, elle lui dérobe son effort, ses instruments, sa spiritualité même.

* * *

Je conclurai cette brève étude par quelques réflexions qui voudraient ouvrir l'analyse du fétichisme flaubertien à divers prolongements.

J'ai écarté, tout à l'heure, la perspective psychanalytique. Sans doute pourrait-elle rendre compte, dans l'histoire individuelle du sujet, de la genèse d'une perversion. Mais le fétiche n'est pas seulement, chez Flaubert, un schème imaginaire, une force de désir: il est aussi, et surtout, l'objet d'une méditation par le moyen de l'outil romanesque et stylistique. Il y a chez Flaubert une connaissance pratique du fétiche, irréductible à l'étiologie d'un symptôme. Il paraît possible, à la lumière de ce savoir, tel qu'on vient de le dégager, d'examiner en retour la conception freudienne du fétichisme. Elle est à la fois semblable et différente. Semblable, d'abord, par le processus complexe d'abandon-conservation, qui confère une réalité simulée à une irréalité: l'illusion à laquelle le fétiche flaubertien convie correspond assez bien au concept psychanalytique de *déni de réalité*¹⁷. En revanche, si pour Flaubert le fétiche est *pars pro toto*, il

(16) Lettre à Le Poittevin de juillet 1845, in *Correspondance*, op. cit., p. 247. Flaubert parle de sa vie et de ses maladies. Montaignien, à sa façon, il poursuit: « Grave cet axiome en lettres d'or sur la porte de ta bibliothèque... ».

(17) C'est à l'article intitulé *Fetichism*, de

1927, qu'il faut retourner: « Es hat auf ihn bewahrt, aber auch aufgegeben ». (L'enfant a conservé sa croyance, mais il l'a aussi abandonnée). Le texte est traduit en français dans *La Vie sexuelle*, trad. D. Berger, Paris, PUF, 1969.

semble relever chez Freud d'un mouvement de *pars pro parte*: c'est en effet toujours et seulement par le pénis absent de la mère que le fétichiste est orienté. On pourrait dire que toute la psychanalyse est fétichiste, puisque, prise dans une synecdoque galopante, elle renvoie sans cesse à ce « morceau », à cette partie du corps dont elle fait la spécification d'une réalité présente-absente, laquelle est nommée tantôt *Phallus*, tantôt *Mère phallique*... Flaubert semble plus proche de la conception anthropologique, dans laquelle il permet de ramener la psychanalyse: le fétiche y apparaît comme un mode de relation à une réalité d'un ordre différent, totalisation de l'expérience fragmentaire; il est doué du pouvoir magique d'en ouvrir la voie. Cependant, la situation historique de Flaubert, qui l'incite à élaborer une telle compréhension, lui interdit de croire à la totalité qu'il postule, sauf à devenir lui-même fétichiste — ce qui lui arrive lorsque lui manque la mise à distance de la fiction romanesque.

Ce sera là le point de départ de ma deuxième remarque. Pour Flaubert et ses contemporains, le voyage en Orient est voyage dans le passé¹⁸. En Egypte ou en Afrique du Nord, il n'a vu que des ruines. Aussi cherche-t-il, dans ses romans orientaux, à reconstruire les monuments détruits dans leur splendeur vivante, et donc à restituer le fonctionnement et l'efficacité de cette ruine spirituelle qu'est la pensée fétichiste. Par rapport à cette connaissance superbe et divinatoire, si proche de son expérience poétique de la langue, nous sommes, nous, hommes du XIX^e siècle, pense Flaubert, des ruines: nos maîtres sont morts, mais ils étaient notre avenir (thème récurrent chez lui), et nous avons parcouru le temps à reculons. Nous sommes la dégénérescence, la fin, l'*occident* de ce qui s'était levé là-bas, autrefois. Ce surrissement, toujours irrécupéré, est toujours récupérable, mais hélas, dans la déception.

On ne peut imaginer critique plus aiguë de la mythologie du Progrès, menée dans le moment même où celle-ci triomphe de toute part. Contre la temporalité continue du Progrès, Flaubert joue, sans la partager, une temporalité mythique, ou, si l'on veut, sautériologique, où la totalité originaire, perdue, est retrouvable dans un ordre discontinu. Sans doute a-t-il pu apparaître, à des lecteurs superficiels, comme simplement réactionnaire: il suffit pour le voir ainsi d'oublier combien il est à la fois, dialectiquement, vivisecteur et archéologue. C'est parce que son texte reconstruit le passé perdu et désirable qu'il peut déconstruire le présent de cette perte, un présent hanté par cette perte qu'il ne veut pas connaître.

Enfin, il faudrait repenser la question de l'écriture chez Flaubert. On a voulu faire de lui l'inventeur de l'écriture moderne¹⁹, en voyant dans ses œuvres la naissance d'une littérature tournée vers elle-même, et donc une limite de l'esthétique de la représentation. Il y a dans cette idée, sans doute, une perspicace intuition et un anachronisme. Le texte flaubertien, dans ses petites unités comme dans ses grandes dimensions, fétichise le langage. Mais il le fait dans la mouvance de l'intense activité synecdochique sur quoi le fétiche repose: le langage est une spécification, et non pas une réalité autotélique — mais il est la spécification d'une illusion, d'une Idée-néant. Il ne se représente pas lui-même, il représente toujours quelque chose dont il est une partie, quelque chose de plus grand que lui²⁰: le paradoxe est que ce quelque chose n'existe pas, et que pourtant il faut y renvoyer. Il revient à l'artiste de se tourner vers le néant, certes pour échapper au mensonge ambiant, mais aussi pour s'appropriier plus goulûment, et plus

(18) Voir J. BRUNEAU, *Le « Conte oriental » de Gustave Flaubert*, Paris, Denoël, 1973. Voir aussi la belle Postface et la traduction allemande de *Salambô* parue chez Insel Taschenbuch, Frankfurt, 1979, et due à Monika Bosse et André Stoll.

(19) Je pense à Barthes, à Genette, à Ricardou, mais aussi à la plupart des nouveaux romanciers, qui ont vu dans Flaubert leur premier « ancêtre ».

(20) Pour analyser ce problème avec quelque détail, il faudrait prolonger la remarque de Jakobson sur le caractère « métonymique » de la prose réaliste et lui faire rejoindre la conception lotma-

nienne des modélisations sémiotiques, plus vaste et mieux adaptée à l'interprétation des faits proprement culturels. Le signe flaubertien, destiné à s'absorber dans quelque chose de plus grand que lui, témoignerait, selon Lotman, de la sémiotité « syntagmatique » propre au XIX^e siècle progressiste et positiviste. Flaubert obéit à cette sémiotité — c'est une condition d'existence — mais il la contredit de l'intérieur par le caractère illusoire qu'il prête à la totalité, qu'elle soit Histoire, Société, Langage, etc.

tragiquement, les morceaux éparpillés du réel, oripeaux dans lesquels il a pouvoir de loger les dieux disparus et les idéaux avortés.

Ainsi peut-on rendre compte du nihilisme de Flaubert, de sa mystique de l'Art, et l'insérer dans une situation historique où l'écrivain, possesseur du seul langage, se voit enlever l'universalité qui constituait sa raison d'être, puisque ce langage a perdu, comme le Roi sa tête et Dieu son existence, la garantie spirituelle qui l'authentifiait — garantie dont aujourd'hui le besoin même est oublié.

CLAUDE REICHLER

En vue d'une réimpression de « La carne, la morte e il diavolo »

Dans le chapitre I de *La carne, la morte e il diavolo*, intitulé « La bellezza medusea », Mario Praz écrit:

Un famoso passo del libro terzo dei *Mémoires d'Outre-tombe* di quel precursore del decadentismo che fu lo Chateaubriand, indica in modo assai trasparente qual genere di voluttà sia provocato da un paesaggio melanconico:

« Le saccage des bûcherons paraissait plus tragique encore à ce moment de l'année où tout s'apprêtait à revivre. Dans l'air attiédi les rameaux déjà se gonflaient; des bourgeons éclataient et, coupée, chaque branche pleurait sa sève. J'avais lentement, non point tant triste moi-même qu'exalté par la douleur du paysage, grisé peut-être un peu par la puissante odeur végétale que l'arbre mourant et la terre en travail exhalaient. A peine étais-je sensible au contraste de ces morts avec le renouveau du printemps; le parc, ainsi, s'ouvrait plus largement à la lumière qui baignait et devait également mort et vie; mais cependant, au loin, le chant tragique des cognées, occupant l'air d'une solennité funèbre, rythmait secrètement les battements heureux de mon cœur. » (p. 33 de la 3^e éd. Sansoni, 1948).

Dans mon article *D'Annunzio et le symbolisme français*, paru dans le volume collectif *D'A. e il simbolismo europeo* (Milano, Il Saggiatore, 1976) j'ai à mon tour cité ce passage — comme étant de Chateaubriand mais en renvoyant à *La carne* — pour illustrer la conception que définira Amiel du « paysage état de l'âme ». Mas je signalai à Mario Praz que je n'avais pas réussi à trouver le passage en question dans les *Mémoires d'Outre-tombe*. Il me répondit par la carte suivante datée du 24 novembre 1976:

Quanto al passo di Chateaubriand sono risalito alle schede che mi servirono per la prima edizione (1930) della *Carne, la morte e il diavolo*. Le trascivo le indicazioni: LANSON, II, 233: « Le bas romantisme, le romantisme orgueilleusement atroce ou scandaleux, peut aussi, je l'ai indiqué, se réclamer de lui »¹. II, 231: « Je n'aime guère l'épisode de *René* qui eut tant de succès... monstruosité morale »².

BARRE³, *Symbolisme*, p. 33. « Chateaubriand est le premier [...] diabolisme des Baudelaire

(1) Mario Praz fait probablement référence à une édition de *L'Histoire de la littérature française* de Lanson en deux tomes. Dans l'édition depuis longtemps disponible en un seul volume, ces références correspondent aux pages 905 et 901 (21^e éd., Paris, Hachette, 1929).

(2) Voici le passage complet: « Je n'aime guère l'épisode de *René* qui eut tant de succès: c'est une amplification sentimentale, la pire des amplifications. Chateaubriand s'y donne le plaisir de noircir dramatiquement les émotions de sa jeunesse: d'une amitié fraternelle, toute simple, innocente et commune, encore qu'ardente et nerveuse, il fit un gros amour incestueux; il donne à René, masque transparent de lui-même, le fas-

tueux et malsain prestige de la passion coupable, contre nature, et il invente la sublimité poétique des monstruosité morale ». En note Lanson ajoute:

« Je me reprocherais de ne pas citer cette phrase de René à Céluta: Je vous ai tenue sur ma poitrine au milieu du désert, dans les vents de l'orage, lorsque, après vous avoir portée de l'autre côté du torrent, j'aurais voulu vous poignarder pour fixer le bonheur dans votre sein et pour me punir de vous avoir donné ce bonheur! ».

(3) A. BARRE, *Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Paris, Jouve, 1911.