



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

11 | 2012

Gustave Flaubert. A l'Orient du réalisme

L'imitation de Flaubert ou les Mystères de l'homme athée

Gerald Wildgruber



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4266>

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Gerald Wildgruber, « L'imitation de Flaubert ou les Mystères de l'homme athée », *Trivium* [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4266>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'Imitation de Flaubert ou les Mystères de l'homme athée

Gerald Wildgruber

NOTE DE L'ÉDITEUR

Nous remercions Gerald Wildgruber d'avoir remanié son texte et de nous avoir accordé l'autorisation de le reproduire dans le présent numéro.

- 1 L'homme authentiquement religieux, celui pour qui l'exemple du dieu ne survint jadis qu'à dessein protreptique, ne peut sans doute trouver satisfaction dans la seule foi. Son élément propre ne peut être que l'action : il excelle au faire.
- 2 L'action par excellence qui relie l'homme à ce qui l'excède infiniment est l'*imitation*. Celui qui imite le dieu et qui s'engage dans la voie divine n'est ni celui qui seulement *sait*, fût-ce par science intime, ni celui qui *croit* pour ensuite transmettre à autrui son intime conviction. Le vrai imitateur n'offre pas d'assurance et n'assène aucune vérité : il répète.
- 3 C'est dans cette perspective que je me propose d'examiner l'œuvre à proprement parler *imitative* de Gustave Flaubert (1821-1888) pour essayer de rendre compte de la *Religion* de l'auteur.
- 4 Quelle est la religion de Flaubert ? Pour répondre à cette question, on ne se contentera en effet ni de constater la place qu'occupe en général la religion dans son œuvre ni de montrer quel rôle elle joue dans le développement de ses écrits. Bien plus, nous tenterons de reconstruire le projet de nature fondamentalement religieux qui en est l'origine. Flaubert ne parle pas de religion, c'est son acte lui-même, qui tout en ne s'appliquant qu'à du papier, est religieux et cela dans un sens précisément chrétien. Dans le contexte de cette conception *actuelle* (*in actu*) de la religion, il convient de reconnaître en Flaubert l'auteur chrétien par excellence, probablement l'auteur le plus chrétien qui ait jamais vécu. En un sens, cette religion majeure post-hellénique qu'est la religion de Jésus

s'accomplit et se clôt dans l'œuvre de Flaubert ; celle-ci aura rassemblé – peut-être pour la dernière fois – les possibilités et les ambitions les plus hautes de la religion révélée.

- 5 Deux modes de dissimulation me semblent avoir détourné l'attention de ce fait : la fable et le style. C'est par ces deux biais qu'on essaye généralement de rendre compte de la religion de Flaubert, négligeant par-là le fait de l'écriture.
- 6 Cette question de la religion est des plus traditionnelles ; avec celle de l'obscénité, elle a probablement le plus tôt suscité l'intérêt des lecteurs professionnels. Mais cet intérêt était précipité dans le sens où il se laissait abuser par l'évidence des histoires narrées qui se trouvent dans les cinq romans de Flaubert. Le thème de la sainteté s'y rencontre partout. Les trois rédactions du *Saint Antoine* (1848-1872) qui scandent l'œuvre entière (« c'est l'œuvre de toute ma vie », écrit-il à Mlle Leroyer de Chantepie, le 5 juin 1872¹) n'en sont que le signe le plus évident. Au niveau de l'histoire la sainteté joue un rôle central dans *Salammbô* (1862) ainsi que dans chacun des *Trois Contes* (1877), tout particulièrement dans le conte moderne qu'est le récit de la vie mystique de Félicité. Flaubert lui-même a, sur ce point, donné le change à la critique : « Connaissez-vous les *Fioretti de saint François* ? Je vous en parle parce que je viens de me livrer à cette lecture édifiante. Et, à ce propos, je trouve que, si je continue, j'aurai ma place parmi les lumières de l'Église. Je serai une des colonnes du temple. Après saint Antoine, saint Julien ; et ensuite saint Jean-Baptiste ; je ne sors pas des saints. » (à Mme Roger des Genettes, 19 juin 1876). C'est donc Flaubert lui-même qui propose, sur un mode certes ambivalent, de voir dans la connaissance des choses sacrées la voie d'accès à la sainteté. Dans cette perspective, le problème de la religion serait abordé par le biais de l'étude de textes sacrés que Flaubert a entreprise ainsi que par leur refonte au cours du travail littéraire qui s'en est suivi. Mais cette étude prolongée, le fait de *ne pouvoir sortir des saints*, ne relève pas nécessairement de la religion au sens propre et peut tout aussi bien n'être qu'un pur intérêt, par exemple scientifique ou critique, voire une simple curiosité.
- 7 Beaucoup plus loin mène, me semble-t-il, la tentative de reconnaître l'empreinte religieuse dans l'art de Flaubert en étudiant de plus près le style de Flaubert. Cette interprétation s'appuie essentiellement sur sa *Correspondance*. Dans ses lettres, Flaubert donne libre cours à ce qu'il s'interdit rigoureusement ailleurs : il parle de lui-même, et plus précisément de son travail littéraire et, surtout, de sa difficulté. Bien autrement que les vers, la prose est difficile (voir par exemple la lettre à Louise Colet du 13 juin 1852), et elle l'est, parce que ses lois sont inconnues (lettre du 24 avril 1852). Dans le contexte du travail littéraire, cette difficulté introduit un phénomène essentiel à la religion, à savoir la terreur (à Louis Bouilhet, 10 février 1851 : « J'ai peur de tout en fait de style » ; « Mais B. et P. m'épouvantent », à Caroline, du 22 août et 8 septembre 1872). Le souci que Flaubert manifeste quant aux règles de son art atteint un tel degré que leur contrainte, leur exigence inéluctable devient ce qu'il y a de plus terrible. C'est la figure même du dieu. Dans la parrhésie qu'est la *Correspondance*, cette exigence de l'œuvre est conjurée par l'évocation des « affres de la littérature » (à Louise Colet, 12 janvier 1853, à la même, le 18 octobre 1853, à sa nièce Caroline le 7 juin 1877). Le sens religieux de ce travail se définirait alors par les notions de souci extrême, de scrupule, de précision, qui relèvent toutes de la responsabilité de l'artiste envers l'être suprême – son idéal – qui se nommerait dès lors, non pas Vérité, mais Beauté (cf. entre autres la lettre à la princesse Mathilde du 4 octobre 1876 : « Faire vrai ne me paraît pas être la première condition de l'art. Viser au beau est le principal. »). La précision, dans l'idée de Flaubert, concerne ce qu'il nomme la continuité, le suivi ou le fil, la ligne droite (l'*oratio prorsa* !), c'est-à-dire la

précision de l'assemblage (voir la lettre tout à fait extraordinaire à George Sand du 3 avril 1876). Le souci de précision dans l'enchaînement déductif répond d'ailleurs exactement à l'ἄναγκαιῶν (cohésion ou nécessité interne) dans laquelle Aristote reconnaît le caractère principal de l'œuvre d'art (chapitre 9 de la *Poétique*) et que Flaubert semble avoir à l'esprit lorsqu'il parle d'un livre « sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style » (à Louise Colet, 16 janvier 1852). Ce souci peut devenir un *fanatisme* que Flaubert identifie ensuite à l'énergie de la religion et de l'art (à Louise Colet, 31 mars 1851). Dans les plus anciennes traditions religieuses c'est justement d'un tel souci quasi formaliste de précision que *tout* dépend, même le salut. Le manque de précision dans l'exécution d'une œuvre (à côté de la sujétion et de la mauvaise nourriture) est justement considéré comme l'une des trois calamités principales (doctrine des trois fléaux) qui peuvent ruiner un monde².

- 8 J'aimerais cependant proposer ici une approche différente du fait religieux dans l'œuvre de Gustave Flaubert. On verra que la religion ne se trouve pas dans les romans dits « saints », mais qu'elle connaîtra sa pleine réalisation dans cette somme athéologique contemporaine qu'est *Bouvard et Pécuchet* ; elle ne consiste ni dans le souci du mot juste ni dans une révérence pour des règles de l'art comprises comme un processus de distinction qui vise à parachever l'« isolement de la parole » afin de produire « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire³ ». Pour reprendre l'utile opposition qu'a introduite Émile Benveniste, on dira provisoirement que la religion de Flaubert, tout en étant une pure technique de l'écriture, n'a lieu ni au niveau de l'*histoire* ni au niveau du *discours* de ses œuvres.
- 9 J'emprunterai alors, afin d'illustrer l'argument, le chemin qui mène vers ce *comble de l'art* (lettre à Caroline du 15 octobre 1872, c'est Flaubert qui souligne) qu'est le roman énigmatique de *Bouvard et Pécuchet*.

1. Entre *Bouvard et Pécuchet* : méditer *La Légende*

- 10 Un incident décisif nous place immédiatement au cœur de *Bouvard et Pécuchet*. C'est le moment-clé où Flaubert renonce finalement à rédiger son livre : « Quant à la littérature, je ne crois plus en moi, je me trouve vide, ce qui est une découverte peu consolante. *Bouvard et Pécuchet* étaient trop difficiles, j'y renonce. » (à Mme Roger des Genettes, 3 octobre 1875). Pendant près de deux ans il ne travaillera plus au roman. Ce laps de temps considérable passé, « *Bouvard et Pécuchet* sortent des limbes » (à Caroline, 6 juin 1877). Si l'on en croit les termes de Flaubert, ce travail a subi la forme chrétienne de ce qui en grec se nommait κατάβασις, la descente aux enfers.
- 11 Que s'est-t-il passé *apud inferos* ?
- 12 La réponse à cette question est claire : Flaubert écrit une *légende*. C'est ce qu'indique la suite de la lettre citée plus haut (du 3 octobre) : « Je vais me mettre à écrire *La légende de saint Julien l'Hospitalier*, uniquement pour m'occuper de quelque chose, pour voir si je peux faire encore une phrase, ce dont je doute. »
- 13 Dans ce qui deviendra les *Trois Contes*, je voudrais examiner ce qui dans leur rédaction, et plus particulièrement dans celle de *La Légende*, prend origine dans un impossible et de quelle façon ce séjour prolongé auprès de ceux d'en-bas (auprès du "négatif"), ainsi que l'endurance de Flaubert à s'y maintenir, finissent par lui permettre de reprendre le grand œuvre de *Bouvard et Pécuchet*.

- 14 Rappelons brièvement la structure du conte. C'est évidemment la réécriture d'un texte déjà existant, transmis, entre autres, dans le recueil de la *Légende dorée* de Voragine. En ce qui concerne la fable, Flaubert suit en gros son modèle médiéval. Il ne modifie guère le cours linéaire de l'action. Son intervention est de nature différente. Il introduit dans le syntagme de la légende deux expansions massives auxquelles rien ne correspond dans la tradition de ce texte, soit deux grandes descriptions⁴. *La légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert est ainsi construite autour de deux temps forts qui établissent une opposition paradigmatique : heur et malheur du chasseur. Deux chasses scandent le récit : l'une est une jouissance extatique du pouvoir de faire mourir, l'autre, l'échec total de rétablir la relation d'extériorité et de transcendance par rapport à la nature sur laquelle la première jouissance repose nécessairement⁵.

« Un spectacle extraordinaire l'arrêta. Des cerfs emplissaient un vallon ayant la forme d'un cirque; et tassés, les uns près des autres, ils se réchauffaient avec leurs haleines que l'on voyait fumer dans le brouillard.

L'espoir d'un pareil carnage, pendant quelques minutes, le suffoqua de plaisir. Puis il descendit de cheval, retroussa ses manches, et se mit à tirer. [...]

Le rebord du vallon était trop haut pour le franchir. Ils bondissaient dans l'enceinte, cherchant à s'échapper. Julien visait, tirait [...]

Enfin ils moururent, couchés sur le sable, la bave aux naseaux, les entrailles sorties, et l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés. Puis tout fut immobile ».

« Et tous les animaux qu'il avait poursuivis se représentèrent, faisant autour de lui un cercle étroit. [...] Il restait au milieu, glacé de terreur, incapable du moindre mouvement. Par un effort suprême de sa volonté, il fit un pas; ceux qui perchaient sur les arbres ouvrirent leurs ailes, ceux qui foulaient le sol déplacèrent leurs membres; et tous l'accompagnaient. [...]

Julien se mit à courir; ils coururent. [...] et, assourdi par le bourdonnement des insectes, battu par des queues d'oiseau, suffoqué par des haleines, il marchait les bras tendus et les paupières closes comme un aveugle, sans même avoir la force de crier "grâce !" ».

- 15 Les déterminations diégétiques des deux séquences (saisons, temps du jour, succession des lieux parcourus) sont parfaitement inversées. La modification la plus claire est pourtant le rapport de Julien à la nature. Au cours de la première chasse et à travers une suite de plus en plus extrême d'anéantissements, le chasseur se situe en dehors de la nature et en dispose à son gré. L'efficacité de son action résulte justement de cette séparation. Au cours de la seconde chasse, dont l'ambiance hallucinatoire est redevable de la *katabasis* du livre VI de l'*Énéide* (à partir du célèbre *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, 6,268⁶), toute emprise sur les animaux échoue : l'initiative première devient passivité. C'est un monde à l'envers : l'acteur exempt d'autrefois entre dans une relation d'immanence et de continuité avec ce qui l'entoure.
- 16 Que nous apprend cette opposition sur l'art de Flaubert ? C'est le rôle de la *Légende* dans la rédaction de *Bouvard et Pécuchet* qui devient plus clair, l'idée étant que ces deux rapports opposés à la « nature » ou à la « vie » figurent un choix qui est celui de l'écrivain lui-même.
- 17 Quel est le pouvoir mythique de celui qui est doué du don de langage ? C'est de donner un nom. Et c'est cette scène primordiale de la nomination qui, justement, se produit entre les deux chasses. C'est le rêve de Julien reprenant le modèle de la nomination adamique.

« Quelquefois, dans un rêve, il se voyait comme notre père Adam au milieu du Paradis, entre toutes les bêtes ; en allongeant le bras, il les faisait mourir ; ou bien, elles défilaient, deux à deux, par rang de taille, depuis les éléphants et les lions jusqu'aux hermines et aux canards, comme le jour qu'elles entrèrent dans l'arche

de Noé. À l'ombre d'une caverne, il dardait sur elles des javelots infailibles ; il en survenait d'autres ; cela n'en finissait pas ; et il se réveillait en roulant des yeux farouches⁷. »

Le récit de la Bible (Gen. 2,19 sqq.) est évoqué : « 19. Le Seigneur Dieu ayant donc formé de la terre tous les animaux terrestres et tous les oiseaux du ciel, il les amena devant Adam, afin qu'il vît comment il les appellerait. Et le nom qu'Adam donna à chacun des animaux est son nom véritable⁸. » Jusqu'ici, le rêve de Julien suit la relation connue de la Bible. « *En allongeant le bras ...* » pourrait très bien être ce geste déictique qui d'habitude précède immédiatement l'acte de nommer : ce qui sera nommé, ce à quoi on imposera un nom est d'abord désigné par la main. Pourtant, ce geste s'accomplit de manière inhabituelle et significative. Dans la Genèse, la suite des événements est, comme on le sait, relatée ainsi : « 20. Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs. » Mais dans le rêve de Julien, l'acte de nommer est remplacé par une opération qui elle-même n'est pas nommée, mais dont le résultat est la mort des animaux : « ... il les faisait mourir ». Le discours, par une infraction insigne à la tradition connue, fait apparaître un syntagme qui détermine paradoxalement le passage tout entier. Ce court syntagme de quatre mots nie radicalement l'attente suscitée par un contexte archi-connu. À la nomination adamique se substitue une opération qui conduit à la mort des animaux. Par cette contre-détermination des contextes, le discours instaure (puis déclenche) une métaphore. Celle-ci n'est pas un simple mot, mais ce passage du texte où le thème de la violence et celui de la nomination s'affrontent brusquement, entrent en conflit et, par cela même, se trouvent désormais reliés.

- 18 Il importe d'examiner de plus près de quelle manière sont joints ici deux contextes aussi contraires que le meurtre et la nomination adamique, cette scène primordiale chrétienne de l'usage humain du langage.

« en allongeant le bras, il les faisait mourir »

Le discours ménage ici quelque chose comme un *blanc*, un centre vide et qui pourtant désigne le récit dans son entier. Nous nous mouvons dans ce qu'il y a de plus connu en suivant le discours qui laisse Julien rêver d'exécuter le geste déictique si connu qui accompagne la nomination, et, une virgule plus loin, les animaux sont morts. Et nous ne savons pas pourquoi, car, contrairement à la scène de la caverne, aucune arme dont Julien aurait pu se servir n'est mentionnée ; c'est une puissance meurtrière suprême en ce qu'elle se réalise à distance et sans contact, aucun projectile ne traversant l'espace qui sépare le chasseur rêvant de l'objet de son désir, les animaux. La jointure de l'action et du résultat fait défaut.

- 19 Il semble que c'est sous un angle différent que l'étrange articulation de ce centre vide doit être appréhendée : au lieu de vouloir en justifier la consistance logique, il faudrait plutôt essayer d'en saisir le rythme signifiant : le silence dont nous venons de constater l'étrangeté est une césure : *la césure de la nomination*. Comment se fait-il qu'au moment où il est question d'anéantissement et de meurtre, le discours se fasse sentir lui-même de manière si directe, en faisant apparaître la forme par excellence de la tradition poétique française ? Ce choix de couler un morceau de texte narratif dans la forme de l'alexandrin ne saurait s'expliquer par le simple souci de procurer le plaisir d'euphonie verbale. D'autant que l'obsession principale de Flaubert a toujours été d'éviter tout ce qui pourrait faire saillie dans le texte. Cela vaut *a fortiori* pour cette forme par excellence qui, littéralement, doit frapper l'oreille de chaque lecteur. Pour comprendre l'idéal flaubertien de la prose en tant que surface indistincte, il suffit de se rappeler la hantise du *suivi* et cet étrange imaginaire de murs lisses et polis auxquels doit ressembler le texte. Ce

sont ces bizarres images de murs nus, sans jointures et silencieux qui font apparaître la contradiction qu'il y a pour Flaubert à vouloir faire taire le texte et à introduire le silence au sein de la substance qui le nie le plus ouvertement : le langage. S'il y a une euphonie pour Flaubert, c'est plutôt le silence. Introduire un vers classique dans le syntagme narratif représente une infraction remarquable à cette préoccupation de nudité et de neutralité silencieuses.

- 20 On voit donc qu'il faut chercher ailleurs les motifs de cette apparition de poésie incarnée qu'est l'alexandrin. Nous avons déjà dit que, par cette apparition, c'est le discours qui se fait sentir. Quel pourrait être son message qui, sans être proféré explicitement, s'impose à nous de manière si insidieuse ?
- 21 Dans la limite d'un alexandrin se joignent la nomination et un meurtre. Par ce rapprochement, un *champ figural* est instauré qui s'appuie sur une métaphore centrale que l'on pourrait nommer celle du *langage mortifère*.
- 22 C'est un clivage que le discours opère : d'un côté, il poursuit un thème qui est comme le fil conducteur de la vie de Julien et qui le mène au premier temps fort du récit, la première chasse et ses tueries extatiques : c'est le thème de la *violence* et de l'expérience de celle-ci comme d'un plaisir très fort ; de l'autre côté, il inaugure, par l'incise discursive dont nous avons détaillé l'effet, le thème de la *parole* qui, par son accouplement et comme enté sur le premier, apparaîtra désormais toutes les fois que la violence de Julien, sa rage de tuer, auront libre cours. C'est un clivage parce que plusieurs passages antérieurs au rêve de Julien qui, à première lecture, semblent assez univoques, se dédoublent après coup d'un thème jusque là insoupçonné : la parole. En d'autres mots, en lisant cette description de violence excessive et gratuite, vécue maladivement par le héros du conte, nous serions invités par le discours à le voir s'y mirer lui-même (pareil à Julien qui *se voyait comme notre père Adam*), à se faire voir à lui-même et à nous ce qu'il est. Par l'instauration d'une métaphore dont l'effet peut englober le syntagme tout entier du texte, *La Légende* apparaît comme une figuration où l'activité poétique se donne à entendre comme étant essentiellement un acte de violence.
- 23 Mais, qu'en est-il de ce pouvoir de destruction dans la deuxième chasse ?
- 24 Nous avons vu que Flaubert compare la reprise de la rédaction de *Bouvard et Pécuchet* à un retour du pays des morts. Comme cette deuxième chasse est la transcription du texte occidental qui fournit la description la plus connue d'une telle descente aux enfers, il faut en conclure que le travail de Flaubert rebondit exactement à partir de l'expérience vécue par le héros dans la deuxième chasse. En l'étudiant de près, nous pourrions saisir, dans l'élément même de l'écriture, une réflexion sur les conditions de l'œuvre. La deuxième chasse montre la voie dans laquelle il faut s'engager.
- 25 Elle se caractérise avant tout par le fait que Julien n'y a plus d'emprise : ce changement est la manifestation la plus importante du mouvement général d'inversion qui relie les deux chasses. Désormais aucun des gestes meurtriers de Julien ne réussit. Les *inania regna* de Virgile sont le lieu propre de la deuxième chasse ; *inanis*, c'est ce qui manque de consistance, ce qui n'offre pas de prise – et c'est exactement ce à quoi est confronté Julien. Le texte de Virgile en annonce le programme :
- « Au milieu ses rameaux et ses antiques bras déployait
un orme opaque, immense, que pour siège les Songes
vains occupent, dit-on, et sous toutes ses feuilles s'abritent.
Et en grand nombre ensuite de diverses créatures les monstrueuses figures
(...)

Il saisit ici d'une subite, frissonnant, d'une frayeur le fer
 Énée et stricte la pointe aux assaillantes figures oppose
 et ne l'eût-elle, sa docte compagne, de l'incorporelle ténuité de ces vies
 prévenu qui volettent sous la creuse image de leur forme,
 il se ruait sur elles frustrant le fer à fendre des ombres⁹. »

On trouve dans la *Correspondance* de Flaubert une intéressante réponse à Hippolyte Taine qui l'interrogeait sur son économie imaginaire¹⁰. Taine s'intéresse particulièrement aux « cas spéciaux et d'hypertrophies pour ces matières d'imagination et d'images ». Voici ce que répond Flaubert : « L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité – ça vous passe devant les yeux, – et c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement¹¹. » C'est donc Flaubert lui-même qui explicite un champ figural (*Bildfeld*) qui relie la chasse à certaines conditions de la création artistique. Mais encore faut-il préciser la signification et l'origine du terme technique qu'il utilise pour rendre compte de son activité. Flaubert le tient d'une brochure rédigée par l'un de ses amis dont il connaissait les écrits depuis 1840, Alfred Maury. Ce professeur au Collège de France, archéologue et linguiste, a publié en 1848 un article intitulé : *Des hallucinations hypnagogiques, ou erreurs de sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil*. Il y rend compte, à partir des expériences qu'il avait faites sur lui-même, du moment qui précède immédiatement le sommeil et « des objets qui étaient évidemment provoqués par la réaction des viscères. Par exemple, dit-il, m'étant couché plusieurs fois, dans un état d'orgasme des organes sexuels, des figures de femmes et des images obscènes apparurent à mes yeux clos ; d'autres fois ressentant les palpitations de cœur, j'ai distingué des figures d'animaux, d'ours, de serpents qui venaient pour m'étouffer¹² ». C'est exactement de cette situation, où l'on est entouré et assailli par des animaux, que Flaubert semble se souvenir lors qu'il décrit la deuxième chasse.

- 26 Reprenons la question du début. Que s'est-t-il articulé dans *La Légende* qui rendra possible la reprise de la rédaction de *Bouvard et Pécuchet* ?
- 27 L'opposition paradigmatique des deux chasses donne à voir deux expériences contraires de la violence. La première chasse met en scène un protagoniste qui se trouve exposé à la prolifération des bêtes et qui s'y rapporte en tant que négativité absolue ; le chasseur est la maladie mortelle de la nature : Julien se débat contre cette crue, il veut la dominer, la faire taire, la tuer et il s'affirme en l'exterminant. Même crue dans la deuxième chasse, pourtant il n'y est plus question de dominer ce flot mais d'y entrer, mouvement où la violence prend la forme de l'expérience de l'impossible que le héros doit assumer patiemment.
- 28 Si *La Légende* fait bien référence à cette scène originare de la nomination adamique, si elle signifie donc exemplairement la constitution du monde par le langage et reflète essentiellement la tâche de l'écrivain, il faut se demander ce que peut signifier, *en termes d'écriture*, la mise en scène d'une telle opposition. La première possibilité serait apparemment de concevoir l'acte poétique (la représentation) en ce qu'il réduit à néant l'objet de cette représentation. L'autre versant, l'autre possibilité, en revanche, serait la conception de l'écriture comme abandon de l'action négatrice et transformation du rapport à l'objet en une expérience de l'impossible, capable de mettre le sujet radicalement en question. En contemplant ces deux possibilités de l'activité littéraire, qui sont autant de versions de la violence qui s'investit dans la constitution réciproque du sujet et de l'objet, *La légende de saint Julien l'Hospitalier* fonctionne comme la mémoire de l'œuvre de Flaubert. La catastrophe de la deuxième chasse, l'échec de toute action négatrice, la nouvelle relation d'implication et d'immanence qu'elle fait subir à Julien,

tout cela pourrait désigner, pour le discours, la voie à suivre pour élaborer *Bouvard et Pécuchet* et ouvrir ainsi une possibilité à l'impossible.

29 Quel peut être cet impossible ? C'est l'entrée dans les royaumes d'inanité, c'est-à-dire l'impossible travail de l'écrivain qui se dessaisit de ce qui le constitue en propre.

30 Cette démarche paradoxale doit être considérée dans le cadre des pratiques qui mettent en question la valeur fondatrice de l'individualité. Ces pratiques ont leur origine dans des traditions, religieuses pour la plupart, centrées autour d'« expériences-limites », d'expériences auxquelles l'homme peut s'ouvrir lorsqu'en lui « le pouvoir cesse d'être la dimension ultime¹³ ». L'au-delà du pouvoir ne peut être désigné que négativement ; il est la réserve d'une autre exigence, « celle non plus de produire, mais de dépenser, non plus de réussir, mais d'échouer, non plus de faire œuvre et de parler utilement, mais de parler vainement et de se désœuvrer, exigence dont la limite est donnée dans "l'expérience intérieure"¹⁴ ». On pourrait voir dans *La Légende*, qui confronte par deux fois le héros aux mêmes « objets » mais en inversant le rapport qu'il a à ceux-ci, la duplicité fondamentale propre à l'expérience humaine :

« il faut entendre que la possibilité n'est plus la seule dimension de notre existence et qu'il nous est peut-être donné de "vivre" chaque événement de nous-mêmes dans un double rapport, une fois comme ce que nous comprenons, saisissons, supportons et maîtrisons (fût-ce difficilement et douloureusement) en le rapportant à quelque bien, quelque valeur, c'est-à-dire en dernier terme à l'Unité, une autre fois comme ce qui se dérobe à tout emploi et à toute fin, davantage à ce qui échappe à notre pouvoir même d'en faire l'épreuve, mais à l'épreuve duquel nous ne saurions échapper : oui, comme si l'impossibilité, cela en quoi nous ne pouvons plus pouvoir, nous attendait derrière tout ce que nous vivons¹⁵ ».

31 C'est peut-être ce *double rapport* à l'objet que *La Légende* met en lumière en faisant de la seconde chasse l'expérience de « ce qui échappe à notre pouvoir même d'en faire l'épreuve, mais à l'épreuve duquel nous ne saurions échapper ». Il convient donc désormais d'examiner les stratégies flaubertiennes qui s'inscrivent dans le deuxième paradigme figuré dans *La Légende* et qui ont pour but de mettre en question cette instance fondatrice de l'activité littéraire qu'est l'auteur. Comme le donnait déjà à entendre la métaphore filée de la chasse impossible, les moments principaux de cette pratique ont trait à un pouvoir d'indifférenciation, à une expérience de continuité difficilement vécue, ainsi qu'à une certaine nécessité de la répétition. Ce sera la *pratique* d'un discours qui s'engage dans la voie du *dés-œuvrement* pour porter atteinte à sa propre intégrité. C'est aussi l'histoire d'une subjectivité qui, bien qu'elle ne puisse se constituer qu'à travers l'œuvre de langage, annule ce même langage. *Bouvard et Pécuchet* seraient le dernier terme de cette pratique spécifique du texte.

2. *Saint Antoine* ou le dénouement scientifique de la religion

32 L'idée d'une pratique qui consiste à entrer sans réserve dans un monde de continuité ou d'immanence était déjà préparée au moment où Flaubert a commencé *Bouvard et Pécuchet*. Cette conception est en effet le legs principal que *La Tentation de saint Antoine* a laissé à l'œuvre ultime de Flaubert. Le mouvement entier de la *Tentation* conduit à une pratique mi-religieuse mi-scientifique qui relève de la religion, mais seulement au niveau de l'histoire, c'est-à-dire de l'histoire racontée.

- 33 L'évolution des textes de Flaubert fait donc apparaître la religion sous trois formes : la *Tentation* la raconte, la *Légende* la médite, *Bouvard et Pécuchet*, enfin, la pratiquent.
- 34 Le septième et dernier chapitre de la *Tentation* présente l'effondrement successif, à des niveaux différents, de tout ce qui est susceptible de former une différence ou de proposer une distinction garante de sens (mouvement de la *continuité*).
- 35 Au début du chapitre, on assiste à l'apparition de la Mort et de la Luxure. Celles-ci s'affirment dans leur opposition, chacune essayant de persuader Antoine du bonheur qu'elle peut lui procurer. Cependant, ce mouvement antagoniste se transforme puisque la Luxure et la Mort se reconnaissent mutuellement et finissent par s'unir dans la vision d'une « tête de mort, avec une couronne de roses¹⁶ ». Suit la scène de l'incarnation d'un autre couple de possibilités humaines, celui de la pensée et de la fantaisie : c'est la confrontation du Sphinx et de la Chimère. Leur dialogue manifeste le même mouvement : d'abord l'affirmation de la différence inconciliable et l'exposition des séductions propres à chacun, puis en dépit de la force et de la vivacité de leur opposition, le Sphinx et la Chimère finissent par essayer de s'unir. Mais tandis que la Mort et la Luxure ont aboli leur opposition dans un projet totalisant, l'union du Sphinx et de la Chimère n'est que tentée : elle échoue, rien n'en résulte, la vision disparaît. Ainsi, alors même que le début de ce chapitre confronte Antoine aux grands antagonismes spirituels ou existentiels, rien ne s'ensuit, leur opposition s'écroule et s'évanouit dans un effet de non-sens.
- 36 Si Antoine a pu reconnaître l'irréalité de la tentation de la mort, c'est grâce à une idée que la suite du chapitre final de la *Tentation* va développer : « Ainsi la mort n'est qu'une illusion, un voile, masquant par endroits la continuité de la vie¹⁷. » Après l'indistinction des réalités d'ordre spirituel, c'est désormais un mouvement de continuité au fond même de la vie qui détermine la vision de saint Antoine.
- 37 Une série d'êtres miraculeux fait alors son apparition. La continuité se manifeste dans la composition de ces êtres, à commencer par les « Sciapodes » : « Retenus à la terre par nos chevelures, longues comme des lianes, nous végétons à l'abri de nos pieds, larges comme des parasols [...] Leurs cuisses levées ressemblant à des troncs d'arbres, se multiplient. Et une forêt paraît. Des grands singes y courent à quatre pattes ; ce sont des hommes à têtes de chien. Les Cynocéphales¹⁸. » La structure générale est l'indistinction des règnes de la nature : chaque être de cette série participe, de la manière la plus variée et comme dans une grande combinatoire, à plusieurs règnes à la fois¹⁹.
- 38 « Les moires de mon pelage écarlate se mêlent au miroitement des grands sables. Je souffle par mes narines l'épouvante des solitudes²⁰. » La continuité, dans cet être, se réalise de manière complexe : elle résulte d'abord de la confusion de l'humain et de l'animal, puis par un effet visuel, de la liaison de cet étrange composé avec le règne inanimé de la matière, liaison qui s'affirme par une circulation entre l'intérieur de cet être et le désert qui l'entoure. Le martichoras est donc un pur relais où se fond ce que le monde peut avoir de distinct.
- 39 Les apparitions d'êtres distincts cessent ensuite pour faire place au tableau du flux indistinct de la vie. Le discours se réduit ici à une énumération. C'est ici que la *Tentation* prépare une mise en scène exactement analogue à celle de la deuxième chasse dans *La Légende*. Tous les animaux que Julien avait tués se présentent et viennent l'encercler, jusqu'à ce qu'enfin Julien fasse corps avec eux et ne puisse plus se dégager d'un rapport de continuité qui, désormais, sera sa condition²¹.

40 Finalement apparaissent « les bêtes de la mer », c'est-à-dire celles qui habitent l'élément indistinct par excellence, l'eau²². La dissolution dans la continuité aqueuse est une nouvelle tentation pour Antoine : « Tu vas venir avec nous, dans nos immensités où personne encore n'est descendu²³ ! »

41 Pris dans son ensemble, le mouvement décrit est un mouvement de dégradation : aux réalités d'ordre spirituel (la Luxure et la Mort, le Sphinx et la Chimère) se substituent des êtres humains, mais qui participent déjà soit du règne animal, soit du règne végétal ; puis viennent les bêtes proprement dites ; celles de la terre le cèdent à celles de l'eau, et voici maintenant les organismes en qui s'annonce le changement de la vie animale en végétale : « des méduses frémissent pareilles à des boules de cristal, des éponges flottent, des anémones crachent de l'eau ; des mousses, des varechs ont poussé ». Le règne végétal s'impose à présent, après le flux des animaux, on assiste à une immense prolifération de plantes.

42 Parvenu à ce point, le discours devient limpide : « les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux », et indique le terme, le règne de la matière : « Et puis les plantes se confondent avec les pierres²⁴. » Toute forme d'organisation en êtres distincts s'étant abolie, il ne reste que cette « continuité » de la vie. « Et il n'a plus peur ! Il se couche à plat ventre, s'appuie sur les deux coudes ; et retenant son haleine, il regarde. » C'est ici que le chapitre et son mouvement s'accomplissent dans la contemplation symbiotique d'Antoine qui, jusqu'ici spectateur, désire maintenant *participer* à ce qui s'est déroulé devant lui. Alors qu'il fixe la terre devant lui, des « fougères desséchées se remettent à fleurir ».

« Ô bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer [...] j'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, - être la matière²⁵ ! »

La dernière tentation (et la *Tentation*) s'achèvent sur ce délire final. Il est comme un abrégé de l'indistinction universelle entre les animaux, les plantes et la matière qui s'est manifestée à Antoine. Il est le désir de nier l'être distinct pour se « fondre dans la violence du monde²⁶ ». La matière, lieu apathique par excellence, devient la promesse du bonheur. C'est « devant la matière que triomphe en lui le désir d'être ce qu'il voit [...]. Il voudrait être matière. Dans ce sommeil de la pensée, et l'innocence des désirs qui ne seraient que mouvement, il rejoindrait enfin la stupide sainteté des choses²⁷ ».

43 Même si elle semble faire référence à certaines remarques de la *Correspondance*, cette manifestation de la continuité n'est que *narrée*. Par cela même, elle ne renvoie pas immédiatement à une pratique du côté du discours. Il est néanmoins possible d'interroger, en vue d'une pratique à venir, cet imaginaire de l'entrée et de la dissolution du moi dans la matière. Cette interrogation permet également de traiter de l'idéal de contemplation objective, idéal de la science, mais aussi du code flaubertien de l'impersonnalité. Cet idéal, en effet, n'est pas une disposition simple, et c'est Nietzsche qui, dès 1884 (année de parution de la correspondance de Flaubert avec George Sand) en a examiné les présupposés.

44 La première mention explicite du nom de Flaubert dans l'œuvre de Nietzsche date à peu près du début de l'année 1884 ; comme Nietzsche a été l'un des tous premiers lecteurs (en

dehors de l'Hexagone) à suivre les mouvements littéraires français liés aux noms de Baudelaire, des Goncourt et aussi de Flaubert, et à en reconnaître l'importance, il est probable qu'il connaissait déjà cet auteur avant d'en faire cette première mention, c'est-à-dire aussi avant la mort de l'écrivain survenue en 1880. – L'art de Flaubert a beaucoup occupé Nietzsche et c'est à travers une vingtaine de remarques rédigées au cours des années 1880 que se dessine son avis sur cet artiste contemporain.

- 45 Nietzsche ne lisait pas seulement l'œuvre romanesque de Flaubert, mais surtout la *Correspondance* ; ainsi la note de 1884 se réfère aux lettres. Son geste principal par rapport à l'écrivain consiste essentiellement en une *interprétation*, au sens où il s'efforce de lire dans telle manifestation stylistique ou dans telle position de méthode un désir sous-jacent et inavoué. Il veut restituer une incompréhension, dont il n'hésite pas à dire qu'elle est celle de l'artiste envers lui-même, dans un acte de ré-motivation ou de réévaluation d'un phénomène donné. C'est aussi le geste découvreur des moralistes français, dont Nietzsche se réclame incessamment, et qu'il fait sien en disant :

« Si j'ai sur tous les autres psychologues une supériorité, c'est que mon regard est plus exercé à percer ce mode de *déduction*, le plus ardu et le plus captieux, source de la plupart des erreurs : la déduction qui remonte de l'œuvre à son auteur, de l'acte à l'agent, de l'idéal à celui à qui il est nécessaire, de tout mode de penser et de juger au *besoin* caché qui les régit²⁸. »

L'œuvre qui n'a cessé d'intéresser Nietzsche est justement celle de Flaubert, l'idéal et le mode de penser et de juger (« Denk- und Werthungsweise ») dont il veut rendre compte étant celle de l'impersonnalité.

- 46 L'importance de cette notion dans l'éthos littéraire de Flaubert a dû apparaître à Nietzsche à la lecture de sa *Correspondance*. Son interprétation de l'impersonnalité l'intègre à un ensemble d'idéaux dessinés sur un fond sombre qui rappelle l'idée de mortalisme de la conscience contemporaine : c'est la « pensée de la mort » (« *Gedanke des Todes* ») et la « manie de la mort » (« *Todes-Sucht* ») qui fondent ces idéaux et cette conscience décadente qui se manifeste dans l'art contemporain du réalisme, dans la philosophie et dans l'historiographie, à travers des notions comme le « désintéressement », le « sacrifice²⁹ » et surtout l'« objectivité », comprise comme cet idéal scientifique qui a pu servir de modèle à l'art du roman. Cette interprétation a pour but d'introduire une ambiguïté foncière dans la compréhension de ces mouvements intellectuels. Voici quelle nouvelle évaluation est donnée de l'impersonnalité :

« On a considéré comme "impersonnel" ce qui était l'impression des personnalités les plus puissantes (J. Burckhardt avec un *bon* instinct devant le palais Pitti) : "Le brutal !" – de même Phidias – une façon de ne pas se complaire dans le détail – C'est que ces messieurs aimeraient beaucoup se cacher et se débarrasser d'eux-mêmes, par ex. *Flaubert* (*Correspondance*)³⁰. »

Il y a un « on » qui, face à un certain mode d'expression, donne l'interprétation d'un art impersonnel, compris comme celui où l'artiste fait abstraction de lui-même pour laisser apparaître l'éternel des formes, le général. Jakob Burckhardt reprendra cette première interprétation, mais pour la modifier : ce qui a pu sembler être un noble instinct, celui de ne pas mêler ce qui nous est propre à ce qui est général (l'agencement rationnel et impersonnel des lignes d'une façade par exemple), est considéré comme l'expression de la pure violence. Nietzsche semble approuver cette interprétation de l'impersonnalité comme une stratégie particulièrement rouée que peut employer la violence du moi pour se donner libre voie. En s'appuyant sur les remarques de Burckhardt sur la violence de l'impersonnalité, Nietzsche avait également en vue l'art de Flaubert ; en effet, dans une

lettre qui, on est en sûr, était connue de Nietzsche, Flaubert élève ce retrait de l'auteur en principe de son art et en réclame le « fruit », à savoir une existence divine. C'est la célèbre lettre à Georges Sand qui dit ceci : « Mais, dans l'idéal que j'ai de l'art, je crois qu'on ne doit rien montrer des siennes [convictions], et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'œuvre tout³¹. » C'est à ce genre de satisfaction supérieure que Nietzsche pense lorsque, juste après avoir parlé des « psychologues français », c'est-à-dire des romanciers contemporains, il dit son intérêt pour cet apparent « désintéressement » :

« Mais celui qui a vraiment fait un sacrifice sait qu'il demandait quelque chose en retour et qu'il l'a obtenu : peut-être a-t-il sacrifié une partie de lui-même à une autre partie de lui-même, peut-être a-t-il sacrifié sur tel point pour posséder davantage sur tel autre, pour être davantage ou tout au moins se sentir grandi³². »

- 47 Dans le passage cité pourtant, Nietzsche investit encore l'impersonnalité d'une ambiguïté foncière : s'il faut rejeter l'opinion trop courte selon laquelle elle serait ce noble sentiment où l'on renonce à soi sans recevoir aucun gain en retour, l'impersonnalité peut quand même signifier deux choses différentes. Les « messieurs » que Nietzsche a en vue font preuve d'une attitude différente de celle des princes de l'époque renaissante. L'impersonnalité des écrivains réalistes obéit à une autre économie ; leur but n'est plus de concentrer un maximum de volonté dans une individualité, mais de se « départir » d'eux-mêmes, de *nier* leur individualité. Une indécision demeure donc dans l'interprétation que Nietzsche donne de l'idéal d'impersonnalité : loin d'être désintéressé, il est l'expression d'une ferme volonté qui sait se maîtriser et renoncer pour obtenir davantage ; telle est la version renaissante que Nietzsche semble favoriser comme la « bonne » impersonnalité. Mais il en existe aussi une version moderne où, par un penchant fatal, l'action de renoncer à soi se promet un autre « fruit ».
- 48 C'est dans son interprétation de l'objectivité scientifique que Nietzsche précise la version moderne de cet idéal, avant de dénoncer la tradition inavouée dont elle provient. Voici le passage où est reprise la question auparavant posée :

« Cette façon de *vouloir-être-objectif*, par exemple chez Flaubert, est un malentendu moderne. La grande forme, qui s'interdit tout charme individuel, est l'expression du *grand* caractère qui a une vision du monde : qui “se soucie fort peu du charme individuel” – homme de pouvoir. Mais c'est mépris de soi chez les Modernes, ils voudraient comme Schopenhauer “se débarrasser d'eux-mêmes” dans l'art, fuir dans l'objet, se “renier” eux-mêmes. Mais il n'y a pas de “chose en soi”, Messieurs ! Ce qu'ils obtiennent, c'est de la scientificité ou de la photographie, c'est-à-dire une description sans perspectives, une sorte de peinture chinoise, un premier plan uniquement, et surchargé. – En fait, il y a beaucoup de *morosité* dans cette rage des Modernes qui les pousse vers l'histoire et l'histoire naturelle – on fuit devant soi [...]

³³, »

La question de l'impersonnalité se pose ici en termes d'« objectivité », cet idéal scientifique dont se réclame la production romanesque moderne. L'interprétation doit lever un malentendu (« Mißverständnis ») dans la conception moderne de l'impersonnalité, à savoir que le fait de retirer sa propre présence de la surface de l'œuvre, geste par lequel apparaît la « grande forme », serait une stratégie d'appropriation du monde. Mais la conscience moderne use en réalité de cet idéal d'objectivité dans un tout autre but, inférieur aux yeux de Nietzsche : nier sa propre individualité. La « haine de soi » des modernes profite du modèle de la science pour faire abstraction du moi, pour se fuir soi-même dans l'objet et se désintégrer dans sa contemplation. La fin de la *Tentation* articule cette constellation : Antoine – il « se couche

à plat ventre, s'appuie sur les deux coudes ; et retenant son haleine, il regarde » (voir plus haut) – prend l'attitude du savant, mais c'est pour être ce qu'il voit, pour devenir lui-même l'objet de sa contemplation, pour se fondre dans la matière. Selon cette interprétation inédite de Nietzsche, la fureur de l'histoire naturelle (« naturhistorische Wuth ») des réalistes, n'aurait donc rien de commun avec un quelconque souci d'exactitude qui veut rendre les choses telles qu'elles sont, tributaire peut-être de l'ancienne formule d'une *adaequatio rerum et intellectus*. L'objectivité des modernes, leur idéal d'impersonnalité qui exige que le roman soit calqué sur l'étude scientifique, est aussi extrêmement intéressée, mais c'est de manière destructive : elle doit réaliser le désir qu'aurait le sujet moderne de se nier soi-même. Elle signifie moins ce lieu où la vérité se produit dans l'effort et l'exercice d'une révélation neutre et impersonnelle de ce qui est que, dans son extériorité radicale, le milieu propre d'une pratique qui, sous l'apparence d'une contemplation et d'une connaissance vraie et indépendante du sujet, cherche à détruire toute trace d'individualité. C'est l'abus de la science (« Wissenschaft ») en vue d'une pratique d'abolition de soi.

- 49 Cette interprétation de la science, ou du geste de la science dans ce qui n'est pas premièrement de la science, d'une volonté scientifique qui a son but propre en dehors de la révélation vraie de ce qui est, peut sembler excessive. Il est pourtant possible de l'étayer par le témoignage de quelqu'un que Nietzsche lui-même avait très bien étudié, Rousseau. C'est, je crois, Rousseau qui a le premier reconnu cette puissance mystérieuse du geste scientifique qui est d'opérer une désintégration totale du sujet connaissant, sa dissémination heureuse à travers l'objet à connaître. La science à laquelle pense Rousseau, c'est la botanique, la pratique, la promenade herborisante (et, en rapport complexe avec celle-ci, sa répétition par l'écriture), son lieu enfin, l'île Saint-Pierre. « J'entrepris de faire la *Flora petrinularis* et de décrire toutes les plantes de l'île sans en omettre une seule, avec un détail suffisant, pour m'occuper le reste de mes jours³⁴. » Voilà qui est déjà assez proche du désir de Flaubert, pour qui « le travail, c'est encore le meilleur moyen d'escamoter la vie » et qui voit aussi dans l'œuvre un moyen de dissoudre l'individualité dans le long écoulement du temps : « L'important c'est qu'il [Bouvard et Pécuchet] va m'occuper durant des longues années. Tant qu'on travaille, on ne songe pas à son misérable individu³⁵. » La montée du détail descriptif inhérente aux deux pratiques n'apparaît plus comme un souci de vérité et d'exactitude, mais comme un moyen de s'épuiser dans la création (entendons celle de Dieu et celle de l'auteur). Rousseau poursuit :

« On dit qu'un Allemand a fait un livre sur un zeste de citron, j'en aurais fait un sur chaque graminé de près, sur chaque mousse de bois, sur chaque lichen qui tapisse les rochers ; enfin je ne voulais pas laisser un poil d'herbe, pas un atome végétal qui ne fût amplement décrit³⁶. »

C'est ici le moment historique qui voit naître dans un sens très précis ces livres sur rien dont la plénitude descriptive coïncide avec le rien du sujet. La description excessive que Rousseau a ici en vue ne signifie rien par rapport à l'objet à connaître, un livre sur un zeste de citron, mais elle est le lieu propre d'une pratique qui cherche à faire de la création le milieu de l'extinction totale du sujet. C'est très exactement le sens de l'argumentation et de l'interprétation nietzschéennes de l'idéal d'impersonnalité et de la fureur de l'histoire naturelle telle qu'elle se manifeste chez les auteurs réalistes. Leurs « descriptions », leurs sortes de peinture qui sont « un premier plan uniquement, et surchargé », ne traduisent pas le souci de représenter de façon neutre le monde tel qu'il est, mais elles servent de support à un fantasme ou à l'imaginaire de la destruction de soi³⁷.

50 Si cet idéal d'objectivité, tel qu'il est interprété par Nietzsche, s'impose comme un moyen *moderne* en faveur d'un but à atteindre, d'un « fruit » à retirer, « l'objectivité – comme moyen moderne de se débarrasser de soi [...] comme chez Flaubert³⁸ », il reste à se demander quelle est son origine et à quel modèle *ancien* il obéit. Nietzsche lui-même l'a déjà insinué par l'emploi des termes de « se débarrasser de soi-même » (« sich loswerden »), de « mépris de soi » (« Selbst-Verachtung ») et de « fuir dans l'objet » (« hineinflüchten in's Objekt ») c'est-à-dire dans ce qui n'est pas moi. C'est évidemment le vocabulaire sacrificiel de l'élan mystique. Dans son obsession de remonter plus loin que l'apparence pour retrouver le besoin caché qui la régit (« das dahinter kommandierende Bedürfniss »), il part de Flaubert pour y découvrir la spiritualité de Pascal. Reprenons donc le passage déjà cité (voir plus haut) du *Nietzsche contre Wagner* :

« [...] au besoin caché qui les régit.

A l'égard des artistes de tout genre, je recours maintenant à cette distinction essentielle : le ressort de la création est-il chez eux la *haine* de la vie, ou la *surabondance* de vie ? Chez Goethe, par exemple, c'est la surabondance qui est devenue créatrice, chez Flaubert, c'est la haine : Flaubert, une réédition de Pascal, mais en plus artiste, son critère instinctif, son grand principe étant : "Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien, l'œuvre est tout" [...] il s'est torturé en écrivant comme Pascal se torturait en pensant – tous deux ne sentaient pas en égoïstes. L'"abnégation", c'est là le principe même de la décadence, le "vouloir-mourir", en art comme en morale³⁹. »

Si l'on écarte un instant l'antithèse volontairement polémique et assez schématique de la haine et de l'abondance comme principe de création artistique, l'intérêt de ce passage réside dans son interprétation de Flaubert comme une « réédition » de Pascal. Ce rapprochement s'opère par l'association trompeuse, dans une seule phrase, de deux énoncés d'origine toute différente. C'est la *pensée* de Pascal qui juge que « le moi est haïssable⁴⁰ » et le passage de la lettre de Flaubert à George Sand déjà mentionnée plus haut. Pour Nietzsche, l'art de Flaubert transpose l'élan mystique du sacrifice de soi dans le champ de la littérature. C'est la pointe de son interprétation que d'identifier le souci réaliste d'objectivité à une oblique tradition spirituelle, et son idéal scientifique à un travestissement : « Dans quelle mesure la scientificité absolue porte encore en elle quelque chose du christianisme, est un déguisement⁴¹. » Notons aussi qu'il y va pour Nietzsche d'un constat de dénonciation : l'oblique filiation chrétienne de l'œuvre de Flaubert et de l'ensemble du mouvement réaliste suffit à les discréditer, c'est le christianisme qui les a rongés. – Si l'on fait abstraction de cette emphase, somme toute, anticléricale de Nietzsche, on peut interpréter ce geste de négation de l'individualité d'une façon beaucoup plus vaste, en termes de sacrifice et de transgression, ce qui n'est pas sans ressemblances avec ce que le philosophe lui-même imaginait comme la perte de soi dans la fureur dionysiaque. Qu'il soit transgressif ou simplement l'expression d'une conscience malheureuse, le désir de Flaubert, tel qu'il est interprété par Nietzsche, confirme la pertinence du modèle religieux pour la description de l'écriture flaubertienne.

3. L'implication du discours dans *Bouvard et Pécuchet*

« Le fait d'être impliqué dans une parole qui m'est
extérieure⁴². »

- 51 Le roman de *Bouvard et Pécuchet* est la somme qui réunit les motifs principaux de l'œuvre tardive de Flaubert : la conception de l'écriture en tant que pratique et, plus précisément, en tant que pratique ayant trait à la tradition religieuse de la négation de soi ; la réalisation de ce modèle religieux par l'engagement du discours dans un mouvement de continuité et d'indistinction ; l'augmentation de la portée discursive de ces mouvements par leur réalisation au sein même du langage (formant ainsi une véritable *via negationis* du discours). D'un point de vue grammatical, on dirait que le roman parle (c'est-à-dire agit) par voix moyenne : il inaugure un procès dont le sujet parlant est lui-même le siège, il est intérieur au procès (c'est ce que j'entends par la *portée discursive* d'un procédé littéraire).
- 52 L'examen de ces différents motifs permettra *in fine* de situer exactement la religion dans l'écriture de Flaubert. Formellement parlant, elle consiste dans la technique réglée de l'indistinction des niveaux de l'histoire et du discours.
- 53 Ce que l'on publie aujourd'hui sous le titre de *Bouvard et Pécuchet*, et qui se donne dès lors pour un livre au contour défini et arrêté, ne doit pas être considéré comme une œuvre achevée ; ce sont les papiers d'un mort que la journée du 8 mai 1880 a transformés en un ensemble énigmatique et irréductiblement indéterminable⁴³. Si les œuvres antérieures de Flaubert nécessitaient également cette prolifération menaçante de notes de lectures préparatoires, de brouillons et de scénarios, cette marée montante de papier écrit, tout en risquant chaque fois de les détruire, semble avoir été maîtrisée et comme circonscrite par l'intégration successive dans l'œuvre arrêtée. Ce qui reste de l'immense projet de *Bouvard et Pécuchet* n'a plus l'aspect d'un travail distribué en étapes hiérarchisées ; le dossier de l'œuvre distingue d'un côté les parties à écrire, le « second volume », la « Copie », mais il reprend aussi dans son mouvement les dix chapitres qui ont trouvé une forme relativement achevée. Il s'agit d'un ensemble dynamique dont il est impossible de déterminer et d'arrêter le mouvement : « les scénarios semblent globalement prévoir et compliquer la relation entre le premier volume et sa suite, et surtout, les dossiers de notes associent inlassablement les éléments ayant servi aux dix premiers chapitres à d'autres éléments, collectés souvent par ailleurs, pour constituer des ensembles obscurément, minutieusement retravaillés⁴⁴ ». Et dans cet immense chantier et lieu d'expérimentation, il est toutefois possible de distribuer le matériau selon certains critères.
- 54 Une première partie contient les « scénarios, esquisses et plans », les « brouillons » des chapitres 1 à 10 ainsi que le manuscrit autographe (neuf chapitres mis au net). À cet ensemble relativement cohérent s'oppose ce que les archivistes de la Bibliothèque de Rouen ont désigné de « Recueil de documents divers recueillis par Flaubert pour la préparation de *Bouvard et Pécuchet* ». C'est l'immensité des matériaux compulsés dans ce « Recueil » qui rend difficile la reconstruction critique du roman. Il se compose tout d'abord de notes qui se réfèrent à des époques diverses du travail de Flaubert et qui renvoient à tout un ensemble d'œuvres. À ces documents indépendants de *Bouvard et Pécuchet* (mais qui sont curieusement intégrés dans leur dossier) s'ajoutent ceux qui sont en relation directe avec lui : notes de lectures et résumés d'ouvrages ; listes bibliographiques faisant l'inventaire de quelques-uns des 1500 livres que Flaubert avoue avoir eu à lire au cours de la rédaction, collections de citations, documents « bruts », coupures de journaux, pages de livres, *L'Album de la marquise* ainsi que le célèbre *Dictionnaire des idées reçues* qui n'a été dégagé de l'ensemble du « Recueil » qu'après coup, par le premier archiviste de la Bibliothèque de Rouen.

- 55 Lorsque l'on parle de *Bouvard et Pécuchet* il est donc nécessaire de ne pas perdre de vue les dimensions réelles du projet – le « Recueil » représente une masse totale de 2215 grandes feuilles – et de ne pas le restreindre aux neufs chapitres mis au net. Pour présenter ce volume insondable, je vais choisir un angle très précis qui permet de rendre compte du projet tel qu'il se traduit à travers cette masse de papiers. Je le décrirai en termes de *répétition* et m'intéresserai à l'œuvre proprement *imitative* de Flaubert⁴⁵. Il s'agira de montrer que la répétition et l'imitation ont le pouvoir de porter atteinte à l'intégrité d'un discours et donc au sujet d'une pratique textuelle.
- 56 Afin de décrire ce texte en termes de pratique, c'est-à-dire en termes de distinction ou, au contraire, d'interpénétration des niveaux de l'histoire et du discours, il convient de commencer par suivre le cours des événements (le niveau de *l'histoire*). L'odyssée, à la fois scientifique et spirituelle, dans laquelle s'engagent les deux anciens copistes, suit un schéma déterminé. Il s'agit d'une traversée qui reprend successivement tous les savoirs tels qu'ils se présentaient vers la seconde moitié du XIX^e siècle. Aux sciences proprement dites, aux expériences d'agriculture, de jardinage, de chimie, de médecine ou encore de géologie, s'ajoutent la littérature, la politique, l'histoire, la métaphysique, la religion, l'éducation. Ce mouvement d'abandon d'un domaine de savoir pour un autre, mouvement qui s'accélère toujours plus, occupe les dix premiers chapitres du roman, ceux qui furent mis au net. À la fin survient un mouvement de dégradation : en réponse aux accusations qui s'élèvent contre eux et pour suppléer à l'échec total de leur entreprise d'éducation, Bouvard et Pécuchet forment le projet d'un cours pour adultes et préparent une grande conférence devant les habitants de Chavignolles. « *Bouvard* : Il s'agit d'abord de démontrer l'utilité de notre projet ; nos études nous donnent le droit de parler⁴⁶. » Mais ce moment marque la fin de la vie active et publique des deux protagonistes ; le cercle de leurs travaux s'achève, ils retournent à leur première occupation : copier. Cette *Copie* devait constituer l'énigmatique « second volume », continuation des dix premiers chapitres ouvrant le texte narratif au flot du langage anonyme des compilations et de citations dans lesquelles toute intervention de l'instance discursive serait absente.
- 57 Que peut signifier pour le discours qui s'y engage le projet d'un tel livre, unique dans toute l'histoire de la littérature occidentale ? « *Bouvard et Pécuchet* m'emplissent à un tel point que je suis devenu eux ! Leur bêtise est mienne et j'en crève⁴⁷. » Quelle est cette implication dans une parole extérieure que ce travail exige et comment va-t-il devenir l'expérience de l'impossible ?
- 58 Ce que le discours doit assumer ici, c'est un travail d'imitation et l'objet de cette imitation, c'est le *langage*. Dans *Bouvard et Pécuchet*, l'activité propre de l'écrivain subit un changement radical : la fonction de représentation, la relation mimétique entre le texte et ce qui est censé être le réel, changent. Quittant la tradition aristotélécienne de la mimésis comme imitation d'une action, le travail littéraire devient imitation d'un univers conçu comme essentiellement discursif, le volume infini de tous les discours. C'est dans cette ultime possibilité du réalisme que s'engage le discours dans l'œuvre dernière de Flaubert : la transcription patiente du déjà-dit, l'entrée dans le langage d'autrui. La reconnaissance de l'inanité et de la non-pertinence de tout emprise linguistique sur le monde extérieur est mise en scène au niveau de la diégèse même du récit, – et mène à une aporie de l'attitude réaliste : comme rien ne doit être imaginé, altéré et inventé dans la représentation neutre de ce qui est, le seul objet qui puisse être rendu fidèlement, c'est le langage même. Le langage, les différentes sortes de vocabulaires n'ont plus la fonction de rendre compte de manière adéquate d'un monde considéré comme différent d'eux ; les

mots deviennent eux-mêmes des *objets* autonomes de ce monde. L'auteur réaliste doit par conséquent être lui-même ce copiste dont il parle.

- 59 Cette tendance du discours à *s'impliquer*, par voie de répétition, dans un langage extérieur est réalisée de façon de plus en plus poussée. Elle s'annonce clairement dans les dix premiers chapitres du roman que je viens de résumer. En effet, ce qui organise et scande le texte au niveau de l'histoire, ce n'est plus une action variée. Au contraire, l'ennui qui s'insinue insensiblement dans ces pages vient justement du fait que la part de l'action y est extrêmement réduite : ce qui se passe, c'est toujours la même chose : enthousiasme scientifique initial à explorer un domaine du savoir, essai d'application, échec final inlassablement suivi d'une nouvelle tentative. De chaque échec, Bouvard et Pécuchet sortent inchangés (un peu comme Justine); aucune lassitude ne peut diminuer ou détruire leur travail de recensement de tous les savoirs.
- 60 Dans la première partie de *Bouvard et Pécuchet*, l'affluence des langages dans la diégèse est encore médiatisée, c'est-à-dire qu'une organisation narrative de ces divers langages est proposée; ils se succèdent au cours d'une histoire qui comprend personnages et événements. Si la progression de ces chapitres suit ce schéma, il faut pourtant dire qu'à cette structure fixe se superposent des péripéties qui donnent au texte l'allure d'une histoire racontée sur un mode traditionnel. Si la philosophie hégélienne, par exemple, est exposée, ses plus belles maximes sont énoncées en présence du curé de Chavignolles, l'abbé Jeufroy.

« L'homme à la soutane s'assit près d'eux ; – et Pécuchet aborda le christianisme. –
 “ Aucune religion n'a établi aussi bien cette vérité : La Nature n'est qu'un moment de l'idée ! ” – “ Un moment de l'idée ? ” murmura le prêtre, stupéfait. [...] – “ Par son décès, il a rendu témoignage à l'essence de la mort ; donc, la mort était en lui, faisait, fait partie de Dieu. ” L'ecclésiastique se renfrogna. “ Pas de blasphèmes ! c'était pour le salut du genre humain qu'il a enduré les souffrances... ” [...] Le prêtre se leva ; des affaires l'appelaient ailleurs⁴⁸. »

La structure de répétition est contre-balançée par la progression unidirectionnelle et irréversible d'une intrigue qui suit un ordre logico-temporel. Le chapitre X qui devait précéder immédiatement le second volume, opère un changement : il y est question du projet d'éducation de Bouvard et de Pécuchet. Tout en constituant un épisode qui fait progresser l'histoire, la répétition s'y réalise à un degré supérieur et, inversement, l'intervention discursive s'y réduit. L'éducation de deux petits enfants, Victor et Victorine, nécessite une *reprise* de tout le matériau déjà présenté au cours de l'activité auto-didactique des deux protagonistes ; tous les langages qui scandaient la formation de Bouvard et Pécuchet et qui jusqu'ici étaient encore narrativement médiatisés, enveloppés dans une histoire, font désormais retour : ils s'imposent comme quelque chose d'autonome dont l'encadrement narratif, c'est-à-dire l'agencement discursif, importe moins que leur matérialité propre. Le *Second volume* enfin semble renforcer ce mouvement : dans les ébauches pour les scénarios successifs ainsi que dans le matériel du « Recueil », nous trouvons des amas de langage divers dont le seul principe d'organisation semble être la liste ou l'énumération pure. Toute intervention discursive disparaît dans ces *monuments de langage* que sont le « Sottisier », l'« Album de la marquise », le « Dictionnaire des idées reçues » ou le « Catalogue des idées chic⁴⁹ ». En réduisant à l'extrême l'activité d'invention traditionnellement considérée comme « poétique », le discours se résume à la pure copie et ce qui pouvait passer pour un « style » devient un agencement spatial (sur la page) de matériaux préfabriqués.

61 C'est cette question de la présentation ou de l'insertion de la « Copie » dans le syntagme narratif qui pose le plus grand problème pour la reconstruction conjecturale du second volume. Ce qui est difficile à déterminer, c'est la liaison entre les deux parties. De manière générale, cette liaison peut être décrite ainsi : si, dans le parcours encyclopédique, les deux protagonistes consomment des livres en vue de leur mise en action future, ces essais d'application à la réalité cessent entièrement dans la deuxième partie : les livres, les différents langages interprétatifs sont devenus eux-mêmes la réalité dont il faut s'assurer. Dans la « Copie », Bouvard et Pécuchet reprennent les *mêmes* livres qu'ils avaient jadis essayé de projeter sur une réalité extérieure. Il n'en est plus question maintenant, leur copie suffit. Mais à ce mouvement de reprise s'ajoute l'indistinction totale en matière d'écrit. Voici comment le dernier scénario connu prévoit cette « Copie », à la fin du roman.

« XI. Leur copie Ils copient au hasard tous les ms & papiers imprimés qu'ils trouvent cornets de tabac, vieux journaux, lettres perdues, affiches, etc. croyant que la chose est importante et à conserver. Ils en ont beaucoup, car aux environs, se trouve une fabrique de papier en faillite, & là ils achètent des masses de vieux papiers.

Mais bientôt, ils éprouvent le besoin d'un classement (c'est le classement qu'on donne ici – c'était recopié sur un gd registre de commerce – Plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier) morceaux de style médical, agricole, littéraire, politique, officiel. Puis ils font des tableaux, des parallèles antithétiques comme "Crimes des Rois crimes des peuples" bienfaits de la religion, crimes de la Religion, beautés de l'Histoire. Ils font le Dictionnaire des idées Reçues & le Catalogue des idées chic. – annotations en bas des copies.

Mais souvent ils sont embarrassés p. (classer) ranger le fait à sa place & ils ont des cas de conscience [...]

(B "Allons ! pas de réflexions copions tout de même. Il faut que la page s'emplisse. égalite du tout, du bien & du mal, du Beau & du laid – du farce & du sublime, de l'insignifiant & du caractéristique, il n'y a que des phénomènes.")⁵⁰. »

Ce qu'un tel plan risque (ou a la chance) de détruire, c'est la narration. Faut-il conclure à l'existence du projet inouï d'un deuxième volume qui donnerait uniquement, sur des centaines de pages, ces compilations de citations ? Il faudrait imaginer quel genre de texte résulterait de l'insertion dans le roman du seul *Dictionnaire des idées reçues* qui fait soixante-dix pages⁵¹. Cette question ne peut être tranchée définitivement. Il est plus que probable que la « Copie » n'a jamais été conçue comme un simple appendice à fonction illustrative dont la mise à l'écart dans l'annexe laisserait intact le pouvoir traditionnel de la narration⁵². Cette partie du roman, au contraire, semble s'être imposée comme le projet initial, si l'on en croit ce que Flaubert en dit en 1872 : « C'est l'histoire de ces deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce⁵³. » Il semble que la tendance à présenter directement le texte de la « Copie » se réalise aux dépens de l'ambition de le « romancer » et de le pourvoir de ressorts narratifs. Cependant, un tel livre s'est apparemment avéré impossible. L'exigence de la « Copie » ne peut se réaliser pleinement. Il y a une oscillation incessante entre le déploiement d'une narration et l'exhibition neutre et complète de la « Copie » elle-même. Celle-ci « ne trouve pas son lieu textuel [...] Au moment où on croit s'approcher de la chose même, on est renvoyé à sa description. Impossible d'aller jusqu'à une inclusion effective⁵⁴ ».

62 Lorsque l'on aborde le « second volume », il faut rendre compte d'une modification qui concerne le matériel qui devient l'objet de la répétition. Quelles formes spécifiques sont préférées dans cette pratique de l'imitation du langage ?

- 63 L'énumération et la liste sont des agents puissants qui contribuent à ramener toute chose à une égalité indistincte ; c'est aussi l'extrême développement de la parataxe, le syntagme se réduisant à la pure contiguïté d'objets linguistiques non-hiérarchisés. Dans *Bouvard et Pécuchet*, de telles énumérations abondent, la clarté et la transparence parfaites de la liste deviennent le principe organisateur premier qui s'impose au fur et à mesure que le texte s'écrit. Dans les chapitres sur l'odyssée passionnante de Bouvard et de Pécuchet, la liste est souvent utilisée pour donner une idée des résumés que les deux protagonistes se donnent l'un à l'autre après leurs lectures. À titre d'exemple : « Et il existe plusieurs sortes de Beau : un beau dans les sciences, la géométrie est belle, un beau dans les mœurs, on ne peut nier que la mort de Socrate ne soit belle. Un beau dans le règne animal. La Beauté du chien consiste dans son odorat. Un cochon ne saurait être beau, vu ses habitudes immondes ; un serpent non plus, car il éveille en nous des idées de bassesse⁵⁵. » Chaque position en matière de théorie esthétique est, par simple juxtaposition, rabaisée à un niveau où tout est d'importance rigoureusement égale. Les sciences, la mort de Socrate, le chien, tout cela peut légitimement prétendre à la beauté. Ce mouvement d'égalisation est puissant : la persuasion indéniable qu'emporte la présentation sous forme de liste a tendance à inclure aussi les objets auxquels la qualité de beauté est formellement refusée : par son agencement, le discours fait même entrer le cochon et le serpent dans le paradigme du beau.
- 64 De la même façon, le style indirect libre achève le double mouvement de production d'objets linguistiques isolés et d'ouverture sur l'anonymat. Par la suppression des formules « inquit », il engendre des énoncés qui, tout en étant assumés par les personnages au niveau de l'histoire, se détachent d'eux pour devenir flottants et difficilement assignables. Ils peuvent provenir du narrateur qui s'immisce, de Bouvard et de Pécuchet, d'extraits de livres qu'ils ont lus. Le droit de ces affirmations à s'entourer d'un développement discursif et rationnel est refusé : elles affluent, à fleur de texte, dans une pure juxtaposition, l'une à côté de l'autre ; ce ne sont plus que des listes. En elles, ça parle, nous entendons le murmure d'un *On* anonyme.
- 65 Qu'en est-il alors de cet univers de listes, énigmatique et en même temps excessivement transparent, du « second volume » ? La collection patiente et revendiquée des « clichés » dans un *Album*, un *Dictionnaire*, un *Catalogue* pose la question de la fonction d'un discours qui fait du texte une pratique. La « Copie », dont on a déjà esquissé la situation problématique, aurait dû accueillir ces unités de langage décontextualisées, répétitives et anonymes. Nous avons proposé de suivre en tant qu'axe d'analyse le plus pertinent du texte de *Bouvard et Pécuchet* le mouvement de *répétition*. Il reste désormais à déterminer comment cette répétition se réalise dans ces unités de langage que l'on appelle « lieux communs » et qui s'imposent au fur et à mesure que l'on s'approche du « second volume ».
- 66 La répétition à l'œuvre dans ces unités de langage se distingue clairement de celle qui s'opérait dans un cadre encore narratif. Si, dans les premiers chapitres du roman, le discours répète, par exemple, le contenu des manuels d'anatomie qui distinguent, dans l'intérieur du cerveau, « le *septum lucidum* composé de deux lamelles et la glande pinéale, qui ressemble à un petit pois rouge » ; s'il résume des bribes de la philosophie hégélienne en mettant l'accent sur le fait que la nature y est conçue comme « un moment de l'idée », cette répétition a pour objet un langage qui a tendance à s'évanouir dans le mouvement de la signification : il est pertinent en ce qu'il véhicule ou exprime des réalités d'ordre matériel ou spirituel. L'épiphysse ou la conception de l'idée chez Hegel renvoient à des

entités que l'on peut concevoir indépendamment du langage. Le lieu commun, en revanche, fonctionne de manière différente : il expulse tout référent naturel ou spirituel. Il ne renvoie plus à des réalités auxquelles on accorde une existence en dehors du langage. Ce à quoi il se réfère, ce par quoi il s'impose à l'attention d'un locuteur et d'un lecteur, c'est sa propre répétition. Le « cliché » est perçu comme ce qui a toujours déjà été dit. C'est du langage qui, justement, ne disparaît plus dans le mouvement de la signification : en lisant ou en copiant des « clichés », ce qui se donne n'est plus telle réalité concrète, c'est l'être même du langage, la condition d'être dit. Dans le « cliché », on assiste à la matérialisation du langage, d'un langage qui s'impose comme une unité close sur elle-même. L'engagement du discours dans la « Copie » représente une exacerbation de la répétition : ce qu'il s'est résigné à répéter dans le « second volume », l'objet de son activité, le flux du langage anonyme des « clichés », sont déjà en eux-mêmes essentiellement répétition ; la « Copie » en est la mise en abyme⁵⁶.

- 67 Il faut essayer de saisir toute la portée du fait que, dans *Bouvard et Pécuchet*, la détermination de l'acte littéraire en tant que mimésis trouve sa clôture en ce que, par lui, c'est le langage même qui devient l'objet de l'imitation. Arrêtons-nous encore un instant sur son agent le plus puissant, « leur Copie » :

« Ils copient au hasard tous les ms & papiers imprimés qu'ils trouvent cornets de tabac, vieux journaux, lettres perdues, affiches, etc. croyant que la chose est importante et à conserver. Ils en ont beaucoup, car aux environs, se trouve une fabrique de papier en faillite, & là ils achètent des masses de vieux papiers. »

- 68 Devant cette vision vertigineuse d'une entrée dans une masse de papiers qui importent seulement par leur être-écrit et qui doivent être assumés dans leur totalité, abstraction faite de l'intérêt que l'on pourrait prendre pour tel ou tel morceau d'écriture en particulier, et en refusant le droit au choix personnel et à l'exclusion -, une question importante se pose : cette « Copie », à qui incombe-t-elle ? Cette question permet de revenir à un moment décisif de la pratique textuelle de Flaubert, à savoir l'indistinction des niveaux de l'histoire et du discours. On voit qu'elle résulte du fait que, dès lors que l'activité littéraire devient essentiellement imitation, non plus d'une action mais d'un langage, c'est le discours (tout autant que ses créatures) qui doit *assumer* l'entrée dans ce langage. Si la copie des papiers, achetés au poids, à laquelle se réduit l'activité de Bouvard et de Pécuchet au terme de leur odyssée intellectuelle et spirituelle, est d'abord un fait de diégèse, son caractère langagier lui garantit néanmoins une portée directe sur le discours censé organiser et arranger cette diégèse. Si le discours peut d'habitude faire valoir le milieu langagier (qui est le sien et où il excelle) pour réduire la portée que peut avoir sur lui l'imitation d'une *action*, la garantie ou la protection de la différence des domaines s'effondre dès que l'objet de l'imitation est lui-même de nature linguistique et qu'il peut ainsi (tout particulièrement dans le cas du lieu commun) atteindre le discours de toute sa force corrosive. Il est possible qu'un discours littéraire s'engage dans la représentation du pire : il peut y avoir des actions atroces et des cruautés, et celles-ci peuvent même, songeons à Sade ou à Bataille, constituer le fond du récit ; et pourtant, puisque l'objet de la représentation est radicalement (et, si l'on veut, ontologiquement) différent de son outil, une telle écriture sera toujours éloignée de la réalité de son objet et n'équivaudra pas à l'*implication* du sujet qui assume l'imitation d'un langage, d'un langage extérieur, corrompu et anonyme et qui porte donc atteinte à ce qui constitue en propre ce sujet, à savoir l'usage et le commandement du langage. Un discours pourra par exemple donner la description de l'horrible supplice du prêtre don Aminado⁵⁷, mais il sortira toujours indemne de cette action grâce à la puissance d'*abstraction* que lui fournit le langage. En

revanche, la violence et la force de dissolution de la « Copie », qui s'ouvre à la circulation infinie d'un langage anonyme atteindra pleinement, violemment, celui qui s'y engage.

- 69 Le « Recueil », ainsi que d'autres documents en rapport avec *Bouvard et Pécuchet*, témoignent matériellement de cette situation. Conséquence du réalisme en question, chaque action et chaque nécessité qui se trouvent au niveau de l'histoire sont *doublées* par une action correspondante du discours, du sujet concret de cette pratique, de Flaubert. Tout ou presque de ce que font Bouvard et Pécuchet, Flaubert doit le faire aussi. La diégèse du roman contient le parcours encyclopédique de deux protagonistes qui procèdent au recensement de tous les domaines de savoir, mais c'est en réalité Flaubert lui-même qui a dû assumer ce travail. Voici comment il exprime son implication dans l'entreprise de ses héros :

« Je vais commencer un livre qui va m'occuper pendant plusieurs années [...] C'est l'histoire de ces deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce. Vous devez en avoir une idée. Pour cela, il va me falloir étudier beaucoup de choses que j'ignore : la chimie, la médecine, l'agriculture⁵⁸. »

Si Bouvard et Pécuchet lisent ces livres, c'est que Flaubert les a précédés dans cette tâche pénible. D'où aussi cette ambiguïté lorsqu'il est question de la « Copie » : elle « désigne aussi bien la "copie" que la fiction prévoit de confier aux deux personnages que le travail de copie proprement dit (de Flaubert et de ses collaborateurs)⁵⁹ ». Cette doublure enfin correspond aux unités d'action les plus étendues de l'histoire et du discours. La diégèse du récit aura été constituée par une immense structure de reprise : après avoir consommé tous les livres dans le but de les mettre en pratique (ce qui se soldera systématiquement par un échec), Bouvard et Pécuchet auront repris ces mêmes livres pour ne plus faire que les copier. « Ils copièrent [...] les notes des auteurs précédemment lus⁶⁰. » De manière analogue, les notes qui ont servi à Flaubert pour rédiger le parcours encyclopédique de ses héros sont reprises pour constituer l'immense dossier du « Recueil » préparatoire au « second volume ». Il n'y a plus ici de distinction réelle. Si l'on s'en tient au rapport des niveaux de l'histoire et du discours pour décrire le texte littéraire en termes de *pratique*, on peut dire désormais que la « Copie » devient ce lieu paradoxal où le sujet et l'objet de la pratique se reconnaissent dans leur identité mutuelle.

- 70 Il ne faut pas perdre de vue cette adhésion du discours à la réalité de son objet lorsqu'on interprète la position de l'auteur. Prenons l'exemple de l'assemblage des listes dans le « Recueil ». Il y voit « un merveilleux moyen d'indifférenciation, très consciemment utilisé : pas d'organisation, pas de hiérarchie. L'auteur se retire du jeu⁶¹ ». Mais l'idée d'un *retrait* de l'auteur semble faire abstraction du fait bien réel de la compilation de ce dossier de plus de deux mille pages. Il semble douteux que l'on puisse écarter si facilement l'engagement dans la copie patiente et proprement interminable des productions d'un langage corrompu. Si l'on veut concevoir le « Recueil » non comme un résultat, mais comme le lieu d'une pratique, il faut reconnaître que ce qui s'y passe, c'est le contraire d'un retrait, c'est l'*implication* totale du discours dans la réalité de l'histoire. L'épuisement excessif dans le langage auquel a conduit cette lecture de plus de 1500 livres⁶² ne peut se concevoir que comme une pratique délibérée. L'indistinction de l'histoire et du discours, qui s'achève dans l'acte de copier un langage anonyme, signifie justement la transgression de cette version restreinte de l'impersonnalité qui, tout en se niant à un certain degré (s'interdisant d'intervenir), préserve néanmoins sa stricte séparation et ainsi son intégrité (Stendhal, Balzac). À partir du moment où la « Copie » entre dans le règne du langage nul et procède à la destruction de toute distinction, le texte, au contraire, « ouvre une circularité où personne (pas même l'auteur) n'a barre sur personne

⁶³ ». Cette « perméabilité » du discours va beaucoup plus loin qu'un simple *retrait* du niveau de l'histoire ; il y a certes « indifférenciation », mais celle-ci ne concerne pas seulement les matériaux organisés par le discours, elle *comprend* le discours même. De la même manière, il est possible de mettre en doute l'interprétation de *Bouvard et Pécuchet* comme un projet de dénonciation, comme un « gigantesque réquisitoire⁶⁴ » qui, par l'emploi notamment de la destruction ironique, « se vengerait » de son siècle.

- 71 Cette indistinction amène enfin à poser une nouvelle fois la question du travail de la continuité. L'expérience de la continuité a pu être considérée comme la mise en jeu d'un sujet en tant qu'individualité. Après avoir été seulement narrée, la continuité est maintenant assumée. La voie négative du discours parvient ici à son terme : si toute expérience de continuité signifie l'ouverture du sujet à un dehors et son exposition à l'illimité qui le nie, l'entrée sans réserve dans le flot du langage anonyme coïncide avec la pratique paradoxale d'un écrivain qui s'engage dans l'impossible travail de dessaisement de ce qui le constitue en propre. Tout en conservant son privilège spécial et ancien dans la production d'un langage qui porte sa marque, production à travers laquelle il prend conscience de soi et hors de laquelle il n'existe pas, l'écrivain s'ouvre à l'extériorité d'un langage, le plus corrompu et le plus délabré qui soit, au dehors mauvais et irrécupérable où aucune figure humaine n'apparaît comme garantie, terme ou fin du langage. À l'encontre de l'expérience mystique classique, mais aussi de la préférence de Bataille pour les états extra-linguistiques, la pratique de Flaubert semble réaliser la continuité, et ainsi, la transgression dans le milieu même du langage. Elle ne propose pas un discours qui imagine d'anciennes scènes de sacrifices ou qui parle de corps morcelés, mais elle réalise, par des moyens strictement contemporains, une structure effective de négation de soi. La répétition à laquelle se voue le discours de *Bouvard et Pécuchet* est cette voie de l'impossible qu'annonçait allégoriquement l'entrée dans les royaumes d'inanité, lors de la deuxième chasse de *La légende de saint Julien l'Hospitalier*.
- 72 La *Tentation* donnait la version, si l'on peut dire, classique (ou rousseauiste) de la continuité : elle aboutissait au délire final de saint Antoine qui, en contemplant la terre, se recueille dans le désir de supprimer toute individualité pour *être la matière*. Le discours dans *Bouvard et Pécuchet* achève un mouvement similaire : dans la contemplation symbiotique d'un langage. Ce langage figé ou calciné dans la répétition a en effet quelque chose de cette matière à laquelle Antoine se confronte ; le langage devient lui-même lourd et massif. Y entrer, c'est *être le langage*. L'immersion de Bouvard et de Pécuchet (et donc aussi, comme nous l'avons vu, de Flaubert lui-même) dans les masses de papier écrites et imprimées semble participer de ce fantasme d'une matière nouvelle. L'entrée dans cette « matière » achève la dissolution du sujet parlant. À la différence du dehors divin des mystiques et de celui, passionnel, de Bataille, le dehors de la circulation infinie d'un langage anonyme est essentiellement *quotidien*. Il ne se contente donc pas de faire étalage de sa négativité absolue, mais il permet plutôt de s'en déclarer quitte en utilisant des notions telles que « bêtise » ou « cliché » qui, par leur aveugle allure métalinguistique, cherchent à garantir un lieu d'où la parole sourd encore intacte. Ce dehors peut revêtir un aspect anodin ou même passer inaperçu ; il échappe. Son effet n'en semble pas moins important et l'exercice d'une pratique régulière peut viser « à ressaisir la secrète capacité destructrice qui est là en jeu, la force corrosive de l'anonymat humain, l'usure infinie⁶⁵ ». C'est cette voix indistincte qui confère au discours de *Bouvard et Pécuchet* ses inflexions particulières, qui le module et se superpose à lui jusqu'à ce qu'enfin celui-ci se perde dans la génération perpétuelle de ce Verbe nouveau⁶⁶.

- 73 On voit comment la reconstruction de cette pratique fait ressortir clairement ce qu'il en est de la religion de Flaubert et de son rapport au mystère central du christianisme.
- 74 Le recours au concept de *Verbe* permet de rapprocher le rôle du discours dans l'imitation négatrice de soi d'un langage et d'une configuration propres au modèle religieux : l'événement de l'Incarnation. Dans l'économie classique du salut, la *Participation à la Vie du Verbe*⁶⁷ est exigée par ce mystère : le salut ne réside pas dans l'assurance d'une rédemption future, mais dans une entrée active dans la voie négative⁶⁸. L'Incarnation propose au fidèle la forme suprême de l'*imitatio*, celle de la vie du Fils de Dieu, autrement dit du *Verbe*, dans ses moments les plus terribles. Conformément au précepte biblique⁶⁹, l'imitation du Christ exige l'abandon de tout caractère propre, engageant le Juste dans la voie négative.
- 75 Il faut ici revenir à l'« Apôtre du Verbe Incarné⁷⁰ », Pierre de Bérulle, qui considérait que le Mystère de l'Incarnation réside essentiellement dans un anéantissement réciproque qui produit une unité paradoxale, une jointure violente entre l'homme et Dieu. Ce qui est à l'œuvre dans l'unité de l'Homme-Dieu, c'est un continuel épuisement, une immense structure de dépense. Du point de vue de l'essence « intéressée », cette union peut être décrite de deux façons. Premièrement, vue du côté *humain*, l'Incarnation est l'épuisement total de l'« Humanité de Jésus ». Son humanité est entièrement privée de ce qui la constituait en propre, toute « subsistance » lui est violemment retirée, elle doit être vidée ou creusée pour assumer ce qui lui est absolument extérieur et qui la nie radicalement. C'est la manière dont le *Verbe* s'assure de l'« Humanité » et habite en elle. L'« Humanité » de Jésus est désormais *désappropriée* par le Verbe, elle appartient à son règne. Le Verbe « s'approprie cette Humanité, l'unit à soi, la rend sienne, repose et habite en elle, comme sa propre Nature [...] et prend droit et autorité sur elle⁷¹ ». Mais l'épuisement dans l'union de l'Homme-Dieu doit aussi être appréhendé du côté *divin*. « Le Verbe en s'incarnant avait fait la chute la plus prodigieuse qui fût jamais : un Dieu se faire homme, et s'anéantir au point de prendre la forme du pécheur⁷² ! » C'est alors l'*exinanition* proprement dite, la *κένωσις*, l'aliénation de l'essence divine qui s'abaisse et prend la forme la plus humble qui soit⁷³.
- 76 La pratique textuelle de Flaubert est une pratique de soi au cours de laquelle le sujet même de cette pratique se transforme : il réalise en lui-même la structure d'annihilation réciproque qu'est l'Incarnation. Voici comment. Si, d'une part, on tient compte de la conception pour ainsi dire « linguistique » du Verbe divin – *expression* de Dieu dans le monde⁷⁴ – et que, d'autre part, on considère l'image flaubertienne de l'auteur-dieu qui plane au-dessus de sa création, il devient possible d'opérer le rapprochement suivant. Le sujet qui pratique l'imitation d'un langage abaisse et anéantit son expression propre, lui faisant prendre la forme la plus délabrée qui soit, celle du langage figé dans sa répétition. La contamination du discours par l'histoire – le discours assume des métaphores si banales que seuls les personnages situés au niveau de la diégèse pouvaient les trouver (reproche de Proust à Flaubert) et on entre sans réserve dans les limbes du langage anonyme – serait alors, théologiquement parlant, « le néant du Créateur qui se fait créature⁷⁵ ». Il devient alors possible d'interpréter l'écriture flaubertienne en termes d'« exinanition⁷⁶ », c'est-à-dire de transgression et d'abandon de toute position transcendante. C'est le procès de l'Incarnation comme il est vécu par le côté *divin* de l'Homme-Dieu. Cependant ce mystère ne s'avère pertinent pour l'intelligence de l'acte littéraire et de la fonction d'*auteur* que si on y retrouve aussi l'expérience *humaine*. L'aliénation doit se produire des deux côtés (« Aber Christus ist der entäußerte Gott und

der entäußerte Mensch »). Il faut que le sujet de la pratique subisse cette structure en tant que seigneur (de sa création) et serviteur (du langage). Comme dans la forme du Christ, ces deux passions sont une et indivise. La structure *réci-proque* de l'Incarnation semble en effet ne se réaliser pleinement que lorsqu'on voit dans l'épuisement du sujet de la pratique flaubertienne une réponse à la dimension humaine du Mystère. L'« Humanité de Flaubert » a dû assumer ce qui lui était le plus extérieur en ignorant la nature divine de ce dehors ; seul comptait le plus haut degré de séparation d'avec soi-même, l'épuisement extrême. On a vu de quelle manière celui qui fait sienne la pratique textuelle en question s'engage à rencontrer ce dehors qu'est le maelström nul de la parole apoétique. La circulation infinie du langage anonyme, qui n'appartient à personne, qui ne prend son origine dans aucun locuteur particulier, mais qui menace de les enliser tous dans la répétition, serait par là même une réalité transcendant infiniment celui qui parle, une sorte de *Verbe* nouveau. Ce dehors linguistique a bien quelque chose du « langage spirituel du Verbe », « parole qui ne cesse jamais », le Verbe étant « toujours engendré sans interruption, sans commencement, sans fin⁷⁷ ». L'auteur, ainsi compris, se fait le support fini d'un infini. Le sujet de la pratique, l'écrivain, Flaubert, est alors celui qui, par le biais d'une pratique de soi, se fait le lieu où la circulation infinie du langage anonyme afflue et s'incarne⁷⁸.

BIBLIOGRAPHIE

- Albat, Antoine (1927) : *Gustave Flaubert et ses amis*, Paris : Plon.
- Arnauld, Antoine / Nicole, Pierre (1992) : *La logique ou l'art de penser*, éd. par Ch. Jourdain, Paris : Gallimard (coll. tel).
- Augustin (1955) : « La Trinité » dans : *Œuvres de saint Augustin*, éd. par M. Mellet, Paris : Desclée de Brouwer.
- Barthes, Roland (1991) : *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil (coll. Essais Points).
- Bataille, Georges (1991) : *Théorie de la religion*, Paris : Gallimard (coll. tel).
- Baudelaire, Charles (1986) : *Écrits esthétiques*, Paris : Christian Bourgois Éditeur (coll. 10/18).
- Benveniste, Émile (1969) : *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris : Minuit (coll. Le sens commun).
- Bérulle, Pierre de (1960 [1644]) : *Les œuvres de l'éminentissime et révérendissime Pierre Cardinal de Bérulle*, Monsoult.
- Blanchot, Maurice (1986) : *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard.
- Bollème, Geneviève (1963) : *Préface à la vie d'écrivain*, Paris : Seuil (coll. Pierres Veuves).
- Bossuet (1697) : *L'Instruction sur les estats d'Oraison, où sont exposés les erreurs des faux mystiques de nos jours*, Paris : Jean Anisson.
- Demorest, D.-L. (1931) : *À travers les plans, manuscrits et dossiers de Bouvard et Pécuchet*, Paris : Louis Conard.

- Dumézil, Georges (1958) : *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles (coll. Latomus).
- Flaubert, Gustave (1926-1954) : *Œuvres complètes de Gustave Flaubert : Correspondance*, nouvelle édition augmentée, éd. par L. Conard, Paris : Louis Conard.
- Flaubert, Gustave (1964) : *Bouvard et Pécuchet*, éd. par A. Cento, Paris : Nizet.
- Flaubert, Gustave (1983) : *La Tentation de saint Antoine*, éd. par C. Gothot-Mersch, Paris : Gallimard (coll. folio).
- Flaubert, Gustave (1986) : *Trois Contes*, éd. par P.-M. de Biasi, Paris : Flammarion.
- Flaubert, Gustave (1988) : *Carnets de travail*, éd. par P.-M. de Biasi, Paris : Balland.
- Flaubert, Gustave (1990) : *Bouvard et Pécuchet*, éd. par C. Gothot-Mersch, Paris : Gallimard (coll. folio).
- Foucault, Michel (1971) : *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel (1994) : « Un "fantastique" de bibliothèque », dans : Id. : *Dits et Écrits*, éd. par D. Defert et F. Ewald, Paris : Gallimard, p. 293-325.
- Galy, Jean (1951) : *Le sacrifice dans l'école française de spiritualité*, Paris : Nouvelles Éditions Latines.
- Genette, Gérard (1984) : « Demotivation in *Hérodias* », dans : *Flaubert and Postmodernism*, éd. par N. Schoor et H. Majewski, Lincoln : University of Nebraska Press, p. 192-201.
- Guyon, Jeanne-Marie (1717-1718) : *Lettres chrétiennes et spirituelles sur divers sujets qui regardent la vie intérieure, ou L'Esprit du vrai christianisme*, 4 vol., Cologne : Jean de la Pierre.
- Mallarmé, Stéphane (2003) : *Œuvres complètes*, t. 2, éd. par B. Marchal, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Neefs, Jacques / Mouchard, Claude (1980) : « Vers le second volume. *Bouvard et Pécuchet* », dans : Debray-Genette, R. (éd.) : *Flaubert à l'œuvre*, Paris : Flammarion (coll. Textes et Manuscrits), p. 169-217.
- Nietzsche, Friedrich (1971a) : « Par delà bien et mal », dans : *Œuvres philosophiques complètes*, t. 7, textes établis et annotés par G. Colli et M. Montinari, trad. de C. Heim, Paris : Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich (1971b) : « Nietzsche contre Wagner », dans : *Œuvres philosophiques complètes*, t. 8.1, textes établis et annotés par G. Colli et M. Montinari, trad. de J. Hémery, Paris : Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich (1982) : *Œuvres philosophiques complètes*, t. 10 : *Fragments posthumes. Printemps-automne 1884*, textes établis et annotés par G. Colli et M. Montinari, trad. de J. Launay, Paris : Gallimard.
- Pascal (1991) : *Pensées*, éd. par M. Le Guern, Paris : Gallimard (coll. folio).
- Rousseau, Jean-Jacques (1984) : *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. par H. Roddier, Paris : Garnier.
- Virgile (1989) : *Énéide*, trad. par P. Klossowski, Paris : André Dimanche Éditeur (coll. Ryôan-ji).

NOTES

1. La *Correspondance* est citée d'après le choix qu'en a fait Geneviève Bollème (1963).
2. Voir Georges Dumézil lorsqu'il parle de l'extrême importance de l'aspect *rituel* dans les cérémonies védiques de pleine et de nouvelle lune, puis des « Celtes, dont les mœurs sont parfois si étonnamment proches des mœurs védiques ». La tradition latine qui correspond exactement à

ces pratiques parle du grand danger du *malum carmen*, cf. Dumézil (1958), p. 20 sq. D'ailleurs Flaubert lui-même conçoit parfois son activité comme un processus sacrificiel, voir les lettres du 15 mai 1852, du 21 août 1853 et surtout celle du 23 décembre 1853, la plus explicite.

3. Il me semble que l'intelligence du phénomène littéraire peut gagner beaucoup de la comparaison entre l'art de Flaubert et celui de Stéphane Mallarmé. Pour les formules mallarméennes de *Crise de vers*, voir Mallarmé (2003), p. 213.

4. Pour le terme d'expansion, voir Genette (1984), p. 195.

5. Flaubert (1986), p. 88 et p. 99.

6. On trouve une très belle traduction de ces vers : « Ils allaient obscurs sous la désolée nuit à travers l'ombre / à travers les demeures de Dis vaines et les royaumes d'inanité » dans Virgile (1989), p. 173.

7. Flaubert (1986), p. 94.

8. D'après la traduction classique de Lemaître de Sacy, éd. par Ph. Sellier, Paris : Laffont (Bouquins), 1982, p. 8.

9. Voir Virgile (1989), p. 173.

10. L'interrogatoire de Taine est reproduit dans Albalat (1927), p. 251.

11. Lettre datée de la fin novembre 1866, Bollème (1963), p. 237.

12. On trouve cette brochure à la BnF, cote 8o Td 86 147, sans pagination.

13. Cette pensée, on le sait, est surtout liée au nom de Georges Bataille. Maurice Blanchot en a fait ressortir la portée pour l'activité littéraire. Pour une présentation concise, voir sa contribution dans le numéro spécial de *Critique* consacré à Georges Bataille, repris plus tard sous le titre de « L'expérience-limite » (1963) dans Blanchot (1986), p. 300-343, ici p. 308.

14. Blanchot (1986), p. 306.

15. Blanchot (1986), p. 307 sq.

16. Flaubert (1983), p. 224.

17. Ibid.

18. Flaubert (1983), p. 230.

19. Il semble que ce genre de mélange ait beaucoup intéressé Flaubert ; il note ainsi dans le carnet de travail qui accompagne la rédaction de *Saint Julien* : « Le bois du cerf pousse, croît et se compose comme le bois d'un arbre. Sa substance est peut-être moins osseuse que ligneuse, c'est pour ainsi dire un végétal greffé sur un animal et qui participe de la nature des deux ». Cf. Flaubert (1988), p. 728.

20. Flaubert (1983), p. 231.

21. « S'étouffant sous leur nombre, se multipliant par leur contact, ils grimpent les uns sur les autres ; – et tous remuent autour d'Antoine avec un balancement régulier, comme si le sol était le pont d'un navire. Il sent contre ses mollets la traînée des limaces, sur ses mains le froid des vipères ; et des araignées filant leur toile l'enferment dans leur réseau. Mais le cercle des monstres s'entrouvre, le ciel tout à coup devient bleu » (Flaubert [1983], p. 234).

22. D'où aussi toute une métaphorique élaborée de l'eau chez les mystiques qui conçoivent, par exemple, l'union mystique sous l'aspect d'une *liquéfaction*. Cette image se trouve également chez Bataille où elle sert à illustrer le rapport d'immanence dont l'homme se libère en constituant le monde comme un assemblage d'objets distincts : « L'apathie que traduit le regard de l'animal est le signe d'une existence essentiellement égale au monde où elle se meut comme de l'eau au sein des eaux », voir le texte que Thadée Klossowski (le fils de Balthus) a établi à la demande de Foucault : Bataille (1991), p. 35.

23. Flaubert (1983), p. 235.

24. Flaubert (1983), p. 236.

25. Flaubert (1983), p. 237.

26. Voir l'étude importante que Foucault a consacrée à la *Tentation*, Foucault (1994), p. 308.

27. Foucault (1994), p. 312 ; je souligne.

28. Voir le chapitre « Nous, les antipodes » dans « Nietzsche contre Wagner », l'un des derniers textes de Nietzsche datant de la fin de l'année 1888 ; Nietzsche (1971b), p. 357-359, ici p. 358 ; le passage cité introduit justement une interprétation de Flaubert très importante à laquelle je vais revenir.
29. Voir les notes 25[159] et 25[155] dans les *Fragments Posthumes* de l'année 1884, Nietzsche (1982), p. 66 sq., ainsi que sa version achevée dans *Par delà bien et mal*, aphorisme n° 220, Nietzsche (1971a), p. 138 sq.
30. Voir encore dans les fragments posthumes du début de l'année 1884 le fragment 25[117], Nietzsche (1982), p. 56.
31. Lettre de décembre 1875, voir dans l'édition Conard de la *Correspondance* (Flaubert [1926-1954]), n° 1564. Une autre lettre écrite une vingtaine d'années plus tôt, du 9 décembre 1852, ajoutait encore à la même formule : « présent partout et visible nulle part » *ibid.* n°. 354 ; elle se retrouve encore dans le n° 524 de l'année 1857 (18 mars).
32. Voir les aphorismes n°s 218 et 220 dans *Par delà bien et mal*, Nietzsche (1971a), p. 137 sqq.
33. Cf. le numéro 25[164] des *Fragments posthumes* de l'année 1884, Nietzsche (1982), p. 69 sq.
34. Voir Rousseau (1984), p. 65.
35. Voir dans la *Correspondance* les n°s 534 et 1385 ainsi que n° 1482.
36. Pour le projet de ces descriptions négatrices de l'individualité, où rien ne demeurera sans être proféré, voir Rousseau (1984), p. 66.
37. Il y aurait probablement beaucoup plus à dire sur ce passage passionnant de la *Cinquième Promenade* et sur les rapports qu'il fait apparaître, avec une lucidité extraordinaire, entre, par exemple, la volonté classificatoire linnéenne et le désir de n'être plus soi ; et plus généralement une vertu secrète de toute pensée qui s'investit sous forme de *système* (c'est aussi le problème du « structuralisme »). Pour cette question de l'entrée de soi dans le système, voir encore Blanchot : « Dans le système hégélien (c'est-à-dire dans tout système), la mort est constamment à l'œuvre, et rien n'y meurt, n'y peut mourir. Ce qui reste après le système, reliquat sans reste : la poussée de mourir dans sa nouveauté répétitive », Blanchot (1986), p. 76.
38. Cf. le numéro 25[216] des mêmes *Fragments*, Flaubert (1982), p. 84.
39. Cf. encore le chapitre « Nous, les antipodes », Nietzsche (1971b), p. 358 sq.
40. Voir pour ce passage l'édition des *Pensées* par Michel Le Guern (Pascal [1991]), t. 2, p. 113 (n 455 de l'édition Brunschvicg) ; et le commentaire qu'en donnent Antoine Arnauld et Pierre Nicole dans *La logique, ou l'art de penser* (1662) qui mérite d'être cité : « Feu M. Pascal, qui savait autant de véritable rhétorique que personne en ait jamais su, portait cette règle jusques à prétendre qu'un honnête homme devait éviter de se nommer, et même de se servir des mots de *je* et de *moi*, et il avait accoutumé de dire sur ce sujet que la piété chrétienne anéantit le *moi* humain, et que la civilité humaine le cache et le supprime. » Ce trait est rappelé dans la *La logique* (troisième partie, chapitre XX, no. VI) au cours d'une discussion des « sophismes d'amour-propre, d'intérêt et de passion », Arnauld / Nicole (1992), p. 250.
41. Voir Nietzsche (1982), p. 49.
42. Blanchot (1986), p. XIX.
43. Pour la description de ce dossier je me réfère au travail de J. Neefs et de C. Mouchard (1980).
44. *Ibid.* p. 172.
45. *Imitatif* au sens technique du terme, expliqué ainsi par Littré : « arrangement de mots par lesquels on imite le son d'un objet naturel, comme quand Racine semble imiter le sifflement des serpents, en faisant dire à Oreste qui croit voir les furies : Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ». Il s'agit donc, autant que faire se peut, de produire par le langage la chose même ; la « nature » cependant (objet de l'imitation), on le devine, n'est désormais rien d'autre que le langage.
46. Voir les scenarii reproduits à la fin de l'édition de *Bouvard et Pécuchet* par C. Gothot-Mersch (Flaubert [1990]), p. 410.

47. Voir une lettre à Mme Roger des Genettes datant d'avril 1875.
48. Voir le chapitre VIII de *Bouvard et Pécuchet*, p. 315.
49. Ce sont les ensembles relativement cohérents qui devaient entrer dans la « Copie » ; on peut les consulter dans l'annexe de l'édition citée de *Bouvard et Pécuchet*, p. 454-557.
50. Ce scénario extraordinaire, qui vise la clôture de la représentation, est reproduit dans l'étude de C. Mouchard et de J. Neefs (Neefs / Mouchard [1980]), p. 212 sq.
51. Un tel projet pose la question très intéressante de la participation et du rôle du *lecteur* confronté à de telles productions. Quel peut être leur effet sur celui-ci si, feuilletant page après page, il lit des notations telles que : « *Autruche* : Digère des pierres », « *Bâillement* : Dites : "excusez-moi ; ça ne vient pas d'ennui, mais de l'estomac" » ou encore : « Le melon a été divisé en tranches pour être mangé en famille ; la citrouille, étant plus grosse, peut être mangée avec les voisins (Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, XI) ».
52. C'est par exemple la position de D.-L. Demorest (1931).
53. Dans une lettre à Mme Roger des Genettes, 19 août 1872. Voir également le jugement d'Alberto Cento : « C'est sans doute le sottisier qui a fait naître le roman, et non pas le roman qui a fait naître le sottisier », Flaubert (1964), p. LI.
54. La description probablement la plus différenciée de ce qui se passe et se cherche dans ces papiers se trouve dans Neefs / Mouchard (1980), p. 187 sq.
55. Voir *Bouvard et Pécuchet*, ch. V « Littérature », p. 219.
56. Un contemporain et ami de Flaubert, doué de la même sensibilité pour les phénomènes modernes de répétition, mais mort trop tôt pour assister à l'engagement résolu de Flaubert dans cette voie, Baudelaire, décrit très précisément (et très tôt aussi) ce mouvement de décrochage d'un langage qui s'abîme dans sa propre répétition. C'est dans une brève rubrique du *Salon de 1846*, « Du chic et du poncif », qu'il en exprime l'horreur. « Le *chic*, mot affreux et bizarre et de moderne fabrique, dont j'ignore même l'orthographe, mais que je suis obligé d'employer, parce qu'il est consacré par des artistes pour exprimer une monstruosité moderne, signifie : absence de modèle et de nature. Le *chic* est l'abus de la mémoire », Baudelaire (1986), p. 156.
57. À la fin de l'*Histoire de l'œil*. – On peut aussi mentionner le dernier roman de l'élève flaubertien Alain Robbe-Grillet, *Un roman sentimental*, extrême mais dans son effet curieusement mat.
58. Dans une lettre à Mme Roger des Genettes, 19 août 1872.
59. Cf. Neefs / Mouchard (1980), p. 178.
60. Cf. les scénarios publiés par Cl. Gothot-Mersch dans son édition de *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert (1990), p. 442.
61. Dans l'*Introduction* de l'édition de *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert (1990), p. 39.
62. Voir une lettre à Mme Roger des Genettes datant du 25 janvier 1880 : « Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bonshommes ? À plus de 1500 ! Mon dossier de notes a huit pouces de hauteur. Et tout cela ou rien, c'est la même chose ».
63. Voir Barthes (1991), p. 105.
64. Flaubert (1990), p. 13.
65. Voir Maurice Blanchot dans son essai « La parole quotidienne », dans Blanchot (1986), p. 355-366, ici p. 365.
66. Il est en effet très étrange qu'une des contributions majeures à la philosophie du XX^e siècle commence par le même fantasme d'une voix sans nom et par le désir d'être enveloppé par elle, sans avoir à commencer, cf. Foucault (1971), surtout p. 7-10.
67. « Nul n'y entrera [au ciel] qu'il ne soit participant de la Vie du Verbe ». Pour cette formule centrale de la spiritualité, voir Guyon (1717-1718), t. IV, p. 475.
68. « Oportet hominem suas potentias annihilare ; et haec est via interna » (*Propositiones* 1), « Il faut que l'homme anéantisse ses puissances : c'est la voye intérieure ». Telle est la traduction du début fulgurant d'un texte de Michel de Molino qui est à l'origine de tous les débats sur les *nouveaux mystiques* du XVII^e siècle. Je le cite d'après les « Actes de la condamnation des

Quiétistes », repris dans la grande œuvre de réfutation qu'entreprend Bossuet (Bossuet [1697], p. XX).

69. Cf. les passages de l'Épître aux Philippiens : « Ayez en vous les sentiments qui étaient en Jésus-Christ, lequel, existant en forme de Dieu, n'a point regardé comme une proie à arracher d'être égal avec Dieu, mais s'est dépouillé lui-même, en prenant une forme de serviteur, en devenant semblable aux hommes » (*Phil. II*, 5 sqq).

70. Pierre de Bérulle (1575-1629), fondateur et premier supérieur général de la Congrégation de l'Oratoire de Jésus. Nommé l'Apôtre du Verbe Incarné par le pape Urbain VIII, en raison de son application particulière à ce mystère du Verbe. Les écrits issus de cette institution sont un des sommets de la spéculation occidentale sur le Verbe. Après Bérulle lui-même, il faut mentionner surtout la figure énigmatique de Charles de Condren (1588-1641) qu'Henri Bremond décrivait dans son *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* comme « le plus haut génie religieux des temps modernes ».

71. « Discours de l'état et des grandeurs de Jésus, par l'Union ineffable de la Divinité avec l'Humanité », Bérulle (1960 [1644]), t. 1, p. 184.

72. Cf. Guyon (1717-1718), t. IV, p. 474.

73. Rappelons aussi la formule concise de Karl Marx : « Mais le Christ est l'aliénation de Dieu tout aussi bien que celle de l'homme » (« Aber Christus ist der entäußerte Gott und der entäußerte Mensch » dans : « Auszüge aus James Mills Buch "Éléments d'économie politique" », *Marx/Engels Werke. Ergänzungsband. Schriften bis 1844, Erster Teil*, Berlin, Dietz Verlag, 1968, p. 443-463, ici p. 446).

74. C'est saint Augustin qui a imposé cette interprétation dite « psychologique » de la Trinité et de l'Incarnation. Il désigne comme « verbe » ce que l'on nommerait aujourd'hui un *concept* (par opposition à l'*image acoustique*) et se sert de l'homonymie entre Verbe et verbe pour établir le rapprochement que voici : « Le verbe qui sonne au dehors est donc le signe du verbe qui luit au dedans, et qui, avant tout autre, mérite ce nom de verbe. Ce que nous proférons de bouche n'est que l'expression vocale du verbe : et si, cette expression, nous l'appelons verbe, c'est que le verbe l'assume pour la traduire au dehors. Notre verbe devient donc en quelque façon voix matérielle, assumant cette voix pour se manifester aux hommes de façon sensible : comme le Verbe de Dieu s'est fait chair, assumant cette chair pour se manifester lui aussi aux hommes de façon sensible. Et de même que notre verbe devient voix sans se changer en voix : de même le Verbe de Dieu s'est fait chair, mais n'allons pas croire qu'il se soit changé en chair. C'est en assumant le sensible, non en s'absorbant en lui, que notre verbe se fait voix, que le Verbe s'est fait chair ». Voir saint Augustin (1955), p. 473. Ce rapprochement est très important, parce qu'il détermine toute la conception occidentale de la Trinité et permet d'interroger les spéculations sur le Verbe sous l'angle d'une réflexion oblique sur le langage humain. Cette spéculation relèverait alors d'une linguistique avant la lettre.

75. Une formule fréquente chez Bérulle. Voir Galy (1951), p. 30.

76. Autre notion essentielle chez Bérulle. Voir l'« Exinanition suprême de l'Être suprême qui doit être honorée par la voie d'abnégation », Bérulle (1960 [1644]), t. 1, p. 999. Ou encore : « J'honore donc ce dénuement, que l'Humanité de Jésus a de sa propre subsistance [...] je renonce à toute la puissance, autorité et liberté, que j'ai de disposer de moi, de mon être [...] Je passe outre ; et je veux qu'il n'y ait plus de MOI en moi ; [...] et que je ne sois plus qu'une nue capacité et un vide en moi-même », Bérulle (1960 [1644]), t. 1, p. 189.

77. Guyon (1717-1718), t. I, p. 127 et t. IV, p. 489.

78. Notons finalement l'origine grecque de la conception d'une parole n'appartenant à personne et partagée de tous, une parole qui, par cette universalité même, revêt un caractère divin. Hésiode parle ainsi de la fama : φήμη δ'οὐ τις πάμπαν ἀπόλλυται, ἢν τινα πολλοὶ λαοὶ φημίξωσι· θεός νύ τις ἐστί καὶ αὐτή, « La *phēmē* ne peut pas périr complètement quand

beaucoup de gens la répètent ; car elle est elle-même, de quelque manière, divine », *Travaux*, 763-764, traduction Émile Benveniste (1969), t. 2, p. 139.

INDEX

Mots-clés : imitation, légende

Schlüsselwörter : Religion, Nietzsche

AUTEUR

GERALD WILDGRUBER

Gerald Wildgruber est chargé de recherche au centre eikones (Bâle).