



Flaubert : la machine célibataire

Michel Sicard

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris (FR), France.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5019-1552>

E-mail: sicard.micheljp@gmail.com

RÉSUMÉ

Cet article propose une nouvelle lecture de *L'Idiot de la famille* loin des conceptions biographiques traditionnelles — chronologiques, dialectiques, psychanalytiques, thématiques. Selon les voies ouvertes par Sartre depuis *L'Imaginaire*, où signes et magie se côtoient, il s'agit d'une méthodologie kaléidoscopique d'inspiration « conceptuelle », proche de Marcel Duchamp : le sujet est pris dans la transparence du verre, en un regard traversant procédant par des coups de sonde radioscopiques à différents niveaux : personnages (père, mère, amis proches), relations sexuelles, lieux et référents livresques. Il s'ensuit des pliages d'ombre et de lumière qui éclairent les obsessions de Flaubert : rêves d'ascension ou de chute, passivité, bêtise, fétichisme, sado-masochisme, dont la recherche d'objets, aux multiples accouplements possibles, dessine une forme d'œuvre et d'herméneutique en éventail, par fragments disjoints, constituant la « machine célibataire Flaubert », dans des conceptualisations du corps sans organes ou de la caresse, plus tard développées par Deleuze et Derrida.

MOTS-CLÉS: Imaginaire; fétichisme; herméneutique; machine célibataire; sado-masochisme.

Flaubert: a máquina celibatária

RESUMO

Este artigo propõe uma nova leitura de *O idiota da família*, distante das concepções biográficas tradicionais — cronológica, dialética, psicanalítica, temática. Seguindo os caminhos abertos por Sartre desde *O imaginário*, em que coexistem signos e magia, trata-se de uma metodologia caleidoscópica de inspiração “conceitual”, próxima de Marcel Duchamp: o sujeito é capturado na transparência do vidro por um olhar transversal apoiado em varreduras de sondas de raios X, em diferentes níveis: personagens (pai, mãe, amigos íntimos), relações sexuais, lugares e referências literárias. O que se segue são dobramentos de sombra e luz que iluminam as obsessões de Flaubert: sonhos de ascensão ou de queda, passividade, estupidez, fetichismo, sadomasoquismo, dos quais a busca por objetos, com múltiplos acoplamentos possíveis, desenha uma forma de trabalho e de hermenêutica em leque, em fragmentos desconexos, constituindo a “máquina celibatária de Flaubert”, nas conceituações do corpo sem órgãos ou da carícia, posteriormente desenvolvidas por Deleuze e Derrida.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; fetichismo; hermenêutica; máquina celibatária; sadomasoquismo.



Flaubert: the celibate machine

ABSTRACT

This article proposes a new interpretation of *The Family Idiot*, moving away from traditional biographical conceptions such as chronological, dialectical, psychoanalytic, and thematic approaches. Following the paths opened by Sartre in *The Imaginary*, where signs and magic coexist, it adopts a kaleidoscopic methodology inspired by a “conceptual” framework, akin to Marcel Duchamp. The subject is captured in the transparency of glass through a transversal gaze supported by X-ray probe scans at different levels: characters (father, mother, close friends), sexual relationships, places, and book references. What follows are folds of shadow and light that illuminate Flaubert’s obsessions: dreams of ascent or descent, passivity, stupidity, fetishism, sadomasochism. The pursuit of objects, with multiple possible couplings, outlines a form of work and hermeneutics in a fan-like fashion in disconnected fragments, constituting the “Flaubert’s celibate machine” as conceptualized in the notions of the body without organs or caress, later developed by Deleuze and Derrida.

KEYWORDS: Imaginary; fetishism; hermeneutics; celibate machine; sadomasochism.

Dans Les Funérailles Gustave décrit sans aucun doute une attitude familière d’Achille-Cléophas qui le scandalise profondément: quand le *pater familias* lève la tête et regarde son fils de côté (et de haut en bas) entre ses yeux mi-clos, celui-ci sent qu’une sonde magnétique entre dans son âme. Pour y trouver *nécessairement* de la pourriture ou pour l’y mettre si elle n’y est pas. Or pendant que ce démon voit le Mal jusqu’au fond du cœur de son rejeton, il *sourit*, le monstre: voilà le scandale (SARTRE, *L’Idiot de la famille*, p. 466).

1. Le grand transparent

Flaubert est vu dans *L’Idiot de la famille* non comme un objet à raconter dans sa vie durant, chronologiquement, mais comme un cas à éclaircir, un problème, une tache. Pas de narration donc, mais des ondes, des sondes, des projections. C’est une espèce de représentation de Flaubert en n dimensions que Sartre propose. Il est pris dans la transparence du verre d’un regard traversant et ses agissements sont scrutés comme des pliages d’ombre et de lumière. Il s’agit d’une méthode radioscopique, celle qu’il avait déjà expérimentée dans *L’Imaginaire* : un ensemble de signes significatifs, qui font un portrait récurrent de sa personnalité d’écrivain.

Ce serait en quelque sorte comme un portrait de Flaubert vu par Marcel Duchamp : un *Grand Verre*, ou Grand Ver(s), mis à nu par le regard porté sur le divan de l’analyste... Verre? Ou vers? Et vers quoi? Vers ce qui se programme. La programmation n’est pas la durée, la chronologie. Elle en est toujours le contraire, parce qu’elle déploie ses formes dans l’espace. Bien que des dates affublent le sous-titre de l’ouvrage — *Gustave Flaubert de 1821 à 1857* —, il n’y a pas de temps vécu, ni de temps objectif qui se déroulerait dans le « Flaubert ». Il y a des effets de non-temps — et de la topologie. Tout y est expliqué par la notion de voisinage. Flaubert est à la fois pris dans le schéma de *La Mariée* de sa muse Littérature et le *Célibataire*. Il s’essaie à des accouplements, à faire se transformer d’impossibles points en une ligne-œuvre. Nous sommes dans des relevés topologiques complexes, mais calculables.

Pas plus qu’il n’y a de récit de vie, il n’y a d’assignation du sujet à une vérité. Les parties de ce Grand Verre, vitrailliques, sont faites de concepts mineurs, ou de semi-concepts, loin de



l'esthétique et de la morale (comme Sartre s'y était déjà essayé avec le *salaud* et la *mauvaise foi*) : la *soumission*, l'*amitié frustrée*, l'*inaction*, le *sado-masochisme*. Une grande place est laissée aux amitiés de Flaubert, comme des parties possibles du Grand Verre : Alfred Le Poittevin, l'ainé-écrivain tyrannique, Bouilhet le Censeur, Maxime Du Camp le voyageur orientaliste qui inverse la donne... Cet écho se prolonge dans le troisième volume : Leconte de Lisle... De même, on trouve des figures de femmes notoires, en des portraits mineurs : la mère de Gustave, la mère d'Alfred, Louise Colet, George Sand... Comme chez Duchamp, le narrateur peut se transformer en femme, Marcel devenir Rose Sélavy, l'artiste se travestir en femme. Qui sait si le narrateur de *L'Idiot de la famille* est masculin ou féminin ? Ou si ce sont ses personnages féminins qui se virilisent, lui-même, l'auteur, devenant femme. C'est le grand renversement littéraire, car d'ordinaire l'auteur est homme. Avec quel empressement Sartre s'ingénie à détruire l'image du grand écrivain, et de ses antécédents, du père, de ce père scientifique et voltairien, qui voit souffrir et connaît si bien la souffrance, lui-même n'étant pas « empêché de mener la vie la plus paisible » (SARTRE, 1971-1972, p. 466). Tel est l'homme décrit dans *Les Funérailles du docteur Mathurin* : « Il connaissait la vie surtout, il savait à fond le cœur des hommes, et il n'y avait pas moyen d'échapper au critérium de son œil pénétrant et sagace ; quand il levait la tête, abaissait sa paupière, et vous regardait de côté en souriant, vous sentiez qu'une sonde magnétique entraînait dans votre âme et en fouillait tous les recoins » (FLAUBERT, 1990, p. 622-623). Ce savant hédoniste, qui meurt dans l'esprit du vin, est transformé par Sartre en docteur cynique de la vie. Il voit le Mal, et même sous les apparences flatteuses : « à travers le vêtement il voyait la peau, la chair sous l'épiderme, la moelle sous l'os, et il exhumait de tous cela lambeaux sanglants, pourriture du cœur, et souvent, sur des corps sains, vous découvrait une horrible gangrène » (FLAUBERT, 1990, p. 623). Sartre voit et détruit cette image virile et scientifique du Père ; mais lui ne s'expose-t-il pas aussi à être ce Docteur Mathurin, penché sur le corps de sa victime, quand il s'essaie à faire des relevés scopiques ?

Il y aurait toute une étude à faire sur l'aspect chirurgical du cas Flaubert auquel sa psychologie a souvent été assimilée, qui déteint aussi sur la méthode de son critique empathique. Mais le clinicien s'est un peu déplacé du chirurgical vers la psychiatrique, du scalpel vers l'analyse profane. Évidemment on pense à Artaud, qui joue aussi un très grand rôle dans la pensée de Sartre à propos de son théâtre, et qui commence, au moment où Sartre écrit sa version définitive de *L'Idiot de la famille*, à être étudié par d'autres philosophes comme le paradigme du « corps sans organes ».

2. Comment s'irréaliser ?

L'Idiot de la famille est une étude sur l'imaginaire. Non pas l'imaginaire imagiel, ou des phénomènes du visible, mais la façon pour une conscience — est-elle vide au départ ? — de se combler par des rêves qui transforment la réalité, au point que celle-ci ne s'y reconnaisse plus. C'est l'histoire de ce désir construit pas à pas qui est l'objet du livre *L'Idiot de la famille* et qui nous change de la thématique des psychologues, pour qui l'imaginaire est souvent lié à un traumatisme

primitif personnel et engendre une forme égotique régressive. Les écrits de jeunesse de Flaubert sont systématiquement parcourus, parce qu'ils sont source de ces pépites qu'on retrouvera développées, enrobées, serties dans l'œuvre majeure. Nul critique n'aura jamais autant utilisé les œuvres de jeunesse que Sartre, non comme un espace génétique — la génétique est surtout une affaire de forme, de style, de technique, par les chemins de la réécriture — mais comme la mise en évidence d'un fantasme initial qui dévoile le problème natif, la faille, la « plaie profonde » dans quoi l'œuvre se façonne ou se tresse. Lisez par exemple *Passion et vertu* et le schéma de *Mme Bovary* est là tout entier : femme qui n'arrive pas à aimer son mari, désenchantement, amitié amoureuse, adultère, suicide... Sartre passe au crible les œuvres de jeunesse de Flaubert, non pour en faire des préliminaires à un texte futur, comme un prélude, mais pour les montrer toujours-déjà gravées dans l'imaginaire de celui qui tente d'affirmer par sa plume ses obsessions. L'utilisation des œuvres de jeunesse est sans égale : elle est une basse lancinante. De même que se trouve là antérieurement les obsessions de ses amis écrivains, surtout Alfred Le Poittevin, dont Sartre fera une étude assez complète. Le *thème-image* — appelons-le comme cela — est ainsi donné d'un bloc. C'est un processus de littérature mineure, pour reprendre la terminologie de Deleuze, où la thématique du post-romantisme naissant se partage entre quelques familiers de province, Gustave et Alfred en l'occurrence. Cette idée des « mœurs de province », c'est-à-dire d'un délaissement qui développe dans l'esprit un ennui et une vacuité propice au découragement et au suicide, engendre une communauté provinciale qui risque de passer inaperçue, mais qui est la charge d'un discours décalé qui veut fuir toute maîtrise, celle de la capitale à laquelle Balzac, par les Rastignac ou autres personnages, avait su donner ses lettres de noblesse.

Mais le mal est plus grave. Il ne s'agit pas d'un *spleen* commun à une génération. Cette plaie profonde est une « plaie native », ancrée dans un sujet singulier. Elle fait corps à la vie et s'affiche par-delà la mort, du point de vue de la mort. L'imaginaire se crée chez Flaubert dès l'adolescence, quand l'aspirant écrivain a décidé de voir la vie du point de vue du Néant. Pour Gustave, « mourir, c'est s'irréaliser » (SARTRE, 1971-1972, p. 481). Ainsi voit-on la naissance de l'imaginaire dans cette tentative de dévoilement du monde par la mort, sous l'œil du scalpel paternel, qui est à la fois son miroir et son origine.

3. Le haut et le bas

Nul doute que le corps de Flaubert ne soit utilisé que comme un prototype des « aspirations » de l'être, via la matérialité, vers un projet d'articulation de vie. Le thème de la chute matérialise le tourniquet dans lequel Flaubert se trouve, entre la foi et l'incroyance. La dualité est symbolisée par des ascensions et des chutes. Cette spatialisation n'est pas extérieure, mais installée en lui : « Bref la verticale l'empale et le traverse » (SARTRE, 1971-1972, p. 591).

En raison de pressions liées à la philosophie de son père (le scientisme) et à sa classe sociale (la moyenne bourgeoisie), pour Gustave,

de ce fait, nous disons qu'il y a malgré tout une structuration de l'espace hodologique : vers le Bas.
La chute *au-dessous de l'homme* vers la sous-humanité s'est inscrite dans ce corps en permanence.



Cela va de soi : nous avons vu que sa constitution passive se traduit, en cas de contrariété, par une propension permanente à l'évanouissement (SARTRE, 1971-1972, p. 592).

Et Sartre ajoute un péril supplémentaire, celui de perdre son titre d'humanité : « Or celui-ci n'est pas seulement, pour Gustave, la perte des sens, il est renoncement au statut d'être humain et adoption intentionnelle de celui de la chose : Garcia évanoui, est balayé comme une ordure, *c'est une ordure* » (SARTRE, 1971-1972, p. 592). Ainsi, pire que chez Kafka dans *La Métamorphose*, l'imaginaire de Flaubert est hanté par cette horrible déchéance qu'il vivra presque tous les jours dans son corps, comme « une menace permanente de tomber ». Il ajoute : « Il tombe d'ailleurs, il tombe sans cesse : il se laissera tomber sur le divan de Croisset, cent fois par jour et nous verrons que le sens primordial de l'« attaque de nerfs qui le terrasse en 44, c'est d'être une chute radicale et consentie au-dessous de l'humain » (p. 593).

Cette spatialisation confond volontairement de plan de l'imgo et celui de l'image qui, mieux que symboliser, offre un gramme spectaculaire de l'espace flaubertien, lui donnant sa structure visuelle et sa résonance esthétique. La thématique de la chute a déjà été analysée par Sartre à propos du Tintoret à la fin des années '50 : il y consacre une longue étude en s'appuyant sur *Le Miracle de l'esclave*, publiée de façon posthume. Là aussi, les corps tombent, poussés par un déséquilibre, et suivent les lois de la matière aveugle. Pour Le Tintoret, « l'artiste a perçu la force passive qui fait l'intime réalité des substances et, tout à la fois, les relie entre elles de l'extérieur ; sans trop savoir ce qu'ils lui reprochent, les amateurs d'art se déchaînent contre le malappris qui leur *donne à voir* la pesanteur » (SARTRE, 1981, p. 175). Évidemment, la situation est plus complexe pour le peintre du *Cinquecento* : il doit respecter dans la technique les codes de la perspective qui débouche sur une illusion d'optique et dans la thématique se conformer aux croyances, à la religion et aux classes sociales. Tout se jouera par un jeu de chutes compensées, comme en témoignent les tableaux de *La Visitation* et de *L'Évanouissement d'Esther*.

Pour Le Tintoret selon Sartre, la pesanteur devient une obsession. Le peintre s'en obsède et en tire dans toutes ses toiles une sorte de signature. Nous n'en connaissons pas l'origine, car les documents nous manquent. En tout cas, les déséquilibres et les chutes y abondent. À propos de Gustave il s'agira de voir les choses avant l'obsession, d'en saisir la trajectoire par les strates qui le constituent, avant même que l'œuvre définitive ne rejoue la scène, puisée dans le corps même du sujet, apprenti et victime.

Chez Flaubert cette chute envahit l'espace mental : elle est totale et finale — il envisagera toujours le Pire —, mais elle est précédée par des rêves d'ascension, où se conjuguent cette aspiration à la noblesse — initiée par son père dans la présentation de Gustave enfant qu'il fit à la duchesse de Berry, où il fut distingué — ou à défaut au théisme maternel qu'il adopte aveuglément. Il envisage un moment le mysticisme, dont le rituel pompeux le fascine. Tout compte fait, Gustave hésitera entre la « croyance à Rien » et l'extase (SARTRE, 1971-1972, p. 606). S'il rêve d'une « féodalité spirituelle » qui jouerait comme puissance ascensionnelle, c'est pour mieux souligner l'aspiration qui le prend et l'emporte du plus bas vers le plus haut, vers Dieu : « Il est à la fois en haut de la pyramide féodale, comme calme attraction de Tout et au plus bas, comme pulsion intime qui naît dans les profondeurs abyssales » (p. 607) Haut et Bas

de complètent donc et sont la structure d'un ascenseur spirituel qui, loin d'offrir un chemin de salvation, laisse l'apprenti-auteur abasourdi et comme écartelé entre Bien et Mal, Esprit et Matière, car le Haut et le Bas finissent par s'appeler, se complémentariser et s'indifférencier.

Bref le mécanisme de la chute est analysé chez Sartre de telle façon qu'il lui donne une réalité graphique, multipliant les comparaisons avec des schèmes mathématiques, parlant de trajectoire, d'écart ou « écartèlement », de « dimension-force », de « lignes de forces ». Les linéaments dont il analyse les courbures et les inflexions matérialisent les concepts, la réflexion travaillant aux limites d'une pensée philosophique. Conclusion de cette cartographie analytique :

Il n'est pas rare que ces mêmes lignes de force au lieu de s'écarter les unes des autres se vivent comme les structures d'un espace courbe — parfois même sphérique — déterminant l'aperception à se plier selon cette courbure : dans ce cas les termes extrêmes se rejoignent et la pléthore de significations, loin d'exploder dans un insoutenable arrachement, se débite en circuit fermé, les contradictions passent l'une dans l'autre : c'est l'égarement des tourniquets (SARTRE, 1971-1972, p. 612).

On semble plongé en pleine topologie et on croirait entendre Lacan et sa passion des nœuds et des ronds de ficelle. Cette théorie des tourniquets travaille toute la philosophie de Sartre et, dans « la constitution » de Flaubert, on y trouve son plein de couples antagonistes : « Nous avons indiqué en passant, conclut Sartre, un certain nombre des tourniquets où Fatum, Scientisme, Foi, Dieu, Néant, hiérarchie féodale et bourgeoisie égalitaire s'organisent en carrousels, obligeant le jeune homme fourbu à “tourner autour de sa pensée” comme il dit dans la première *Tentation* » (SARTRE, 1971-1972, p. 612).

L'organisation de ces formes contradictoires de pensée est la profondeur ambivalente même des textes de Flaubert, mais aussi de la pensée de Sartre qui, loin de chasser les contradictions, les organise en réseau, comme un système de tensions, qui sonne le prélude d'une nouvelle philosophie.

4. L'idée et la bêtise

Sartre ne veut guère s'aventurer dans cette structure antagoniste de pensée, tout au moins pas d'abord. Peut-être est-ce par soin d'éviter d'en faire une métaphysique manichéenne. N'a-t-il pas déjà par trop mobilisé des couples contradictoires de concepts ! La clef concrète qu'il adopte, c'est l'entrée par la bêtise, qui sera le drapeau du volume — et une belle injustice envers Flaubert. Mais pour l'heure, la bêtise est un nouvel exemple de tourniquet. Dans le combat entre la Science et la Foi, qu'il renvoie dos à dos, se révèle la bêtise fondamentale pour Flaubert qu'est la croyance. Aucune idée ne peut être pour lui assurée, mais débouche sur un scepticisme de principe. « L'ineptie, c'est de conclure », disait Flaubert. Donc la pensée est versatile, souvent bifide. La pensée est désincarnée, figée, venue du dehors, déjà-là, d'où le thème des « Idées reçues » : pour Flaubert « la pensée, chez lui, n'est jamais un *acte* ; elle n'invente rien, elle *n'établit jamais de rapport* ; elle ne se distingue pas du mouvement même de la vie ; activité passive, entraînée par le flot du vécu, elle n'est que la forme verbale du *pathos* (SARTRE, 1971-1972, p.

646). On peut la comparer au travail du rêve, ou au discours libre des associations verbales de l'analysé sur le divan. Le malheur, pour Flaubert, est que ces pensées-cailloux ne sont pas que des objets d'observations, il les accueille en lui, qui le transforment en plaie vivante :

Bref, c'est le martyr de la Bêtise, il l'a installée en lui avec tous ses conflits, elle tourne sur lui-même, se ronge et le ronge. Il saigne sous les morsures mais se contraint à l'immobilisme ; puisque toute idée, en lui, ne peut que refléter la matérialité des lieux communs ou le matérialisme de l'analyse, il surenchérit sur sa passivité douloureuse et refuse toutes les formes de Pensée (SARTRE, 1971-1972, p. 647).

À ce point de l'analyse surgit une autre idée sartrienne, pour décrire le phénomène flaubertien : la naissance de « pensées presque animales » (p. 647). Le schéma analytique de Sartre trouve ce qu'il considère comme une nouvelle piste dans ces pensées animales, se servant de la dualité forme/matière. Cette intuition de la matière que l'Idée rejoint est au cœur du mystère flaubertien dans son originalité même. Sartre tente de les décrire *a minima* :

Pensées "molles" et fluides, qui courent au ras de la vie et de la matière et souvent s'interpénètrent comme dans les rêves ; on pourrait voir en elles la Nature sans les Hommes car l'Homme en est absent, crispé dans sa négation, dans sa volonté d'absence ; en tout cas elles expriment la solitude la plus profonde, celle de la bête ; et ce sont elles qui donneront son incomparable richesse à *Madame Bovary*. Nous aurons à les décrire (SARTRE, 1971-1972, p. 647).

Cette description est bien sûr différée, renvoyée au quatrième volume non publié. En attendant il bifurque, souligne seulement au passage la décapitation de la Raison, le rejet de toute unité, l'absence d'humanisme... Et dans le triomphe de cette « pensée sauvage » (*dixit* Sartre) quelque chose revient du totémisme de *L'Imaginaire* qui salue la « conscience animale du monde » (p. 648). On ne sait si ces passages ont servi à Deleuze et Guattari pour leur « devenir-animal », mais il est sûr que d'écarter la rationalité au profit d'un sensualisme animal donne au texte flaubertien une ouverture qu'aucun réalisme n'avait entrevu jusqu'ici. Même si les travaux concernant la conscience et la pensée animale ne s'étaient pas encore développés comme ils le sont aujourd'hui, cette intuition, au départ plutôt métaphorique, ouvre la porte à une approche nouvelle des sensations et pensées vers laquelle ni la psychanalyse ni la psychologie expérimentale ou cognitive ne s'étaient aventurées.

5. Le regard et le fétiche

La deuxième partie de *L'Idiot de la famille* s'appelle : « La personnalisation ». Celle-ci est présentée en tant que « totalisation perpétuelle surgie comme une défense contre notre détotalisation permanente qui est moins une franche diversité qu'une unité effondrée » (SARTRE, 1971-1972, p. 653). À vrai dire ce mouvement dynamique qui justifierait une prétendue unité toujours menacée est en fait peu éloigné des thèmes de « la constitution », puisque la passivité de Flaubert interdit justement cette grande dynamique du projet qui caractérise les êtres totalement libres, et surtout les artistes, même si Flaubert essaie de s'y frayer un chemin. Cette dialectique

de convenance, provoquée notamment par une analyse de l'appartenance de classe de Flaubert et du rôle du père, doit être relativisée et l'on pourra ainsi regarder comme des structures d'inertie la suite des thèmes que Sartre développe : l'enfant imaginaire, le regard, le miroir et le rire...

Dans ces chapitres, on voit non pas des rôles et des tendances, mais l'amorce de ce que Deleuze et Guattari appellent, continuant la thèse du *devenir-animal*, le *devenir-femme*, en tant que « femme moléculaire », telle Virginia Woolf qui par l'écriture se fait un corps sans organes. L'analyse de Sartre est complexe. Elle continue celle sur Genet. Il y est question pour les deux d'imaginaire.

En s'appuyant sur des passages de *Madame Bovary*, et notamment d'inédits recueillis mais biffés dans le texte définitif, la « version primitive » rassemblée par Jean Pommier et Gabrielle Leleu, on peut arriver à une cartographie de la sexualité de Flaubert où s'annonce clairement sa jouissance, dans une véritable théorie du fantasme qu'élabore Sartre en quelques pages. Flaubert se constitue comme femme passivement violée par un femme active. C'est lui la proie et elle le prédateur, comme en témoignent les rapports « pervers » entre Emma et son deuxième amant : « Quand elle va faire l'amour avec Léon, le chasseur c'est elle » (SARTRE, 1971-1972, p. 710). Sartre commente le moment où Emma « se déshabille brutalement, comme un mâle », qui fait que « Flaubert se glisse en elle, pour s'admirer et rêver de l'abandon futur ». Le moment où elle se regarde a été supprimé, parce que ce « reflet prometteur serait trop accusé ». Sartre conclut que Gustave « est à la fois, dans cette scène, l'homme qui se déshabille, la femme vampire qui s'admire », après « s'être mise nue » (car la brutalité du déshabillage peut être aussi vécue — irréellement — comme mise à nu par un autre) et la jeune victime déjà nue, qui attend passivement les caresses » (SARTRE, 1971-1972, p. 711). Cette surdétermination de la mise à nu nous renvoie à un jeu complexe de miroirs et d'intervention des rôles. Là résiderait, selon Sartre, « l'importance croissante de l'imaginaire ». Et la perversion. « Ce que cherche Léon dans Emma, c'est la satisfaction de ce qui est devenu *son vice*, le désir de se rêver femme sous des caresses de femme. » (p. 711) Ce désir de changement de rôle et d'état physique ne va pas sans un changement de sensations, de perception, comme ce qui se passe lorsqu'on essaie de rentrer — certains artistes contemporains le font — dans une conscience animale. Sartre pointe les désirs de femme enceinte d'Emma, saveurs salées ou épicées, odeurs de brûlé pour expliquer son devenir-homme, l'installation de ses « désirs d'un autre en elle ». Dès lors, le couple se fissure, chacun allant à la recherche de son désir où se révèle, selon le texte de Flaubert « quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre, qui semblait à Léon se glisser entre eux, subtilement, comme pour les séparer ». Sans s'orienter vers une interprétation freudienne, en rapport avec la théorie du phallus, l'analyse se recentre sur l'imaginaire, qui est pénétration et fissure tout à la fois. Sartre conclut sur ces étranges rapports sexuels qui combinent à la fois les jeux de rôle et l'attente du pour-soi désirant à une impossibilité de rencontre et de fusion, puisque la machine désirante s'alimente elle-même de son propre fonctionnement individuel : « Ainsi le couple Emma-Léon — hermaphroditisme double — reproduit le désir fondamental de l'enfant Gustave et son inquiétude devant l'impossibilité de faire coïncider dans la jouissance sexuelle le sujet vague et fuyant qu'il est pour soi avec l'objet net et précis — mais hors d'atteinte qu'il est pour autrui » (SARTRE, 1971-1972, p. 712).

S'appuyant sur la vie réelle de Flaubert, Sartre évoque les souvenirs de Kuchouk-Hanem, cette belle courtisane égyptienne, rencontrée à Esneh, qui lui fit, avant de lui faire l'amour une danse déshabillée, seulement vêtue d'un tarbouch, qu'elle enlève progressivement. C'est cette femme « irréaliste » que veut voir Sartre, dans l'imaginaire flaubertien, dont Gustave espère, retourné en Europe après un deuxième passage à Esneh, garder l'image. À propos de sa nuit avec Kuchouk-Hanem, Flaubert avait écrit dans sa correspondance, phrase reprise par Sartre (SARTRE, 1971-1972, p. 607) : « J'ai passé la nuit dans des intensités rêveuses infinies » (Lettre à Louis Bouilhet du 13 mars 1850). S'appuyant sur d'autres confidences, concernant des bordels visités sans avoir consommé, Sartre remarque que pour Flaubert l'image irréaliste de la femme ou de la scène, vaut mieux que la réalité. De là, son « abstention très préméditée », son abstinence, partielle, même avec la Muse, avec laquelle il mettra toujours des distances. Quand il revoit Kuchouk-Hanem, l'effusion physique est moins forte, mais il s'imprègne bien d'elle pour en conserver le souvenir : « Je l'ai regardée longtemps afin de bien garder son image dans ma tête » (lettre à Bouilhet du 2 juin 1850, reprise par Sartre). Ce travail de la réminiscence déporte le sujet vers un ailleurs qui le situe dans l'irréel. En somme, les désirs seront satisfaits sur le schème de réminiscences masturbatoires. « Gustave est voué à l'onanisme par son entreprise même de faire retotaliser en chair sa passivité constituée. » (SARTRE, 1971-1972, p. 714).

De là nous en venons au thème du fétichisme que Sartre extirpe de fragments inédits de *Madame Bovary*. Car en effet, l'objet réel dans son désir est toujours un intrus : « le partenaire est un gêneur », dit Sartre (p. 715). Cette irréalité se croise avec son sadisme, un sadisme passif, seulement imaginé. À partir des fragments inédits de la version primitive réunie par Pommier & Leleu, Sartre reconstitue le mécanisme désirant de Flaubert : 1) le regard se fait à l'insu du regardé ; 2) le rayonnement de la figure prédomine comme une icône, que le sujet réel ne peut que déranger et dont il préconise l'absence ; 3) la recherche d'un substitut (épisode du tapis d'Emma) est préféré à la figure réelle. L'image mentale étant insuffisante, il ne reste plus qu'à recourir au fétiche, après des tentatives de fétichiser Charles et la fille d'Emma, l'opération s'effectue en la figure d'un gant. Notons que le gant a une importance considérable déjà dans la pensée surréaliste, à commencer chez André Breton, notamment dans *Nadja* où l'on voit la photo d'un « adorable leurre qu'est, au Musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle » de ses mains gantées, statue dont on nous dit qu'elle a des yeux, « ceux mêmes de la provocation ». Mais l'intention est différente chez Sartre de celle affichée dans le surréalisme. Le gant chez Flaubert n'y est ni une épure ni une enveloppe vide. Dans un passage inédit recueilli dans la version Pommier & Leleu, Léon trouve un gant d'Emma qu'il réussit à subtiliser. Le gant dont jouit Léon a l'avantage, selon Sartre, de calquer la chair réelle, mais aussi de la déshumaniser ; et c'est lui que Léon va habiter, pénétrer de quatre doigts, et « enfiler » nous dit Sartre. Il s'agit, du point de vue du fétichiste, « au lieu de chercher partout la trace du travail ou d'une caresse, [de] voler l'inerte effigie de la main qui fait l'un et l'autre, s'emparer du symbole passif de l'activité » (p. 718). Suit une longue description par Sartre de cette interprétation masturbatoire s'appuyant sur le fragment de la version primitive.

Sartre se réfère ici à une « interprétation freudienne » du fétichisme, vu à la fois comme incarnation et négation du phallus maternel. Rappelons l'hypothèse freudienne. Freud (1927,

p. 133): « Je vais certainement décevoir en disant que le fétiche est un substitut du pénis » (p. 133). Et il ajoute quelques lignes plus loin : « Je dirai clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi il ne veut renoncer » (p. 134). À n'en point douter, l'analyse sartrienne est fidèle à Freud, en étendant seulement le pénis de la mère au pénis de toutes les femmes. Le mécanisme complet de la relation amoureuse chez Flaubert se met en place :

Il lui est aisé de passer du rire qui est un viol de ses sentiments par Achille-Cléophas au trouble qui est, à ce qu'il s'imagine, un viol de sa féminité secrète par un mâle (le double sexuel du praticien-philosophe), alors qu'il se rêve femme étreinte par un homme faute de connaître son envie secrète d'être un homme passif et violé par une femme » (SARTRE, 1971-1972, p. 721).

Ce thème du fantasme du viol reviendra en maints endroits, notamment en ce qui concerne les rapports avec Louise Colet. Mais cette théorie du fantasme n'est pas si freudienne, malgré la volonté affichée : elle se donne dans une attitude d'ensemble qui se situe du côté de l'imaginaire, où il s'agit pour l'enfant, puis l'adulte de se constituer en chair féminine, cela demandant une projection dans l'imaginaire d'un être autre que le géant qu'il est. Or chez Freud ce double fantasmatique ou fantasmé n'est jamais un dépassement, une projection, mais un retentissement récurrent, posture involontaire et névrotique, ce qui ne semble pas être le cas chez Flaubert, puisque le mécanisme est décrypté, dénoncé, vécu dans le trouble et le fantasme. Il ne semble pas non plus que Flaubert ait souffert de cette sexualité, ni même que ce penchant soit exclusif d'autres types de sexualité. Les rapports avec d'autres femmes, les prostituées, avec la gouvernante anglaise de sa nièce Caroline notamment, apparaissent autres. L'antipsychiatrie pourrait aussi offrir une autre entrée, comme une des clés de l'analyse de Sartre, le père-chirurgien servant de repoussoir aux formes familiales autoritaires qui déterminent l'orientation sexuelle et l'érection du fétiche, et aussi la séquestration que s'impose Gustave dans sa demeure de Croisset. L'analyse de Sartre concernant Kuchouk-Hanem, et l'allusion au couple Matho-Salammbô, témoignent de cette prise de distance imaginaire avec l'objet de son désir, par l'image orientale qui l'éloigne de ses origines et « mœurs de province », comme le couple domestique qu'il joue pour une nuit avec cette courtisane endormie près de lui.

6. L'Anti-autobiographie

Comme on le voit notre « célibataire », sous le spectre de l'imaginaire, s'affiche et se décline en figures différentes qui, comme chez Duchamp, échantent et travestissent les rôles entre masculin et féminin. En cela l'analyse de Sartre se décale considérablement du Flaubert vécu, sans aucun doute machiste, pour dessiner un autre personnage, ambivalent, travaillé par la bisexualité et le masochisme. De sorte que le texte de *L'Idiot de la famille* relève moins d'une biographie que d'un traité philosophique où s'affirment et s'approfondissent fantasme, fétichisme, travestissement, transsexualité... En somme une mise en place préfigurant trois décennies avant la lettre une *esthétique queer* au lieu et place d'une analyse psychanalytique classique, dominée par une

théorie du primat du phallus. Tout cela est produit par une fine analyse textuelle des lettres ou inédits de Flaubert qui risquerait de passer inaperçue à la simple énumération de biographèmes.

La notion d'interprétation ou d'herméneutique se pose à partir de ces analyses sartriennes. La démarche de Sartre étant à ses débuts phénoménologique, le volet herméneutique s'y greffe dans cette théorie du fétiche. Mais Sartre prend soin de s'écarter de toute interprétation symbolique (à l'inverse des surréalistes), comme de la vision énergétique de la pulsion telle qu'elle s'exprime dans le travail du rêve. Le fétichisme suppose une construction projective, ou à tout le moins une recherche d'objets disponibles à l'investissement libidinal. Reste à savoir si le scripteur herméneuticien ne se trouve pas lui-même investi dans cette recherche d'objets et ce dédouanement de la responsabilité maternelle. Sartre nous dit que Flaubert « n'a jamais tenu sa mère pour responsable de sa passivité constituée (SARTRE, 1971-1972, p. 721), renvoyant à la « malédiction paternelle » la cause de la tendance fétichiste. Sartre était-il exposé au même risque de « passivisation » ? Il semble que oui, Sartre n'étant pas un adepte de la virilité. Orphelin, que doit-on en conclure, quant au rôle du père absent et de son substitut le grand-père Karl, et quant à la responsabilité de sa mère ? Faute d'éléments probants apportés par *Les Mots*, on doit laisser la réponse au suspens. Et c'est sans doute ce que Sartre souhaite, décalant toujours ses analyses vers d'autres sujets, lui-même écartant son moi vers une probable mais impossible description.

Il semble ainsi que les images du sujet sous l'analyse ne soient que des pliages d'ombres. Les esquisses s'y déploient et s'y rétractent pour laisser la place à d'autres possibles, mais aucun concept n'assigne un sens, *le Sens*. Récit de vie, confession, psychanalyse : impossibles, même quand on s'approche au plus près. Et de fait aussi, autobiographie impossible. Sartre n'a jamais écrit une autobiographie. Il écrit sur des figures, familiales, amicales, fragment de vécu qui s'érigent et disparaissent ; il écrit sur une bibliothèque immense qu'il n'a jamais lui-même pu constituer, qu'il a cent fois commencée et dispersée. Les structures sérielles l'engagent dans ce récit impossible, trop vaste pour être énoncé, dont le style est une suite d'oxymores qui détruisent pas à pas ce qui s'énonce. Tout doit rester dans l'alliance des mots impossibles, leur rigueur d'apparat, quand le fond vertigineusement sombre dans l'indécis. La grand-mère « ne croyait à rien ; seul son scepticisme l'empêchait d'être athée. » « La Comédie du Mal se jouait contre la Comédie du Bien. » « Par torsion et plissement combinés, je décomposais mon visage ; je me vitriolais pour effacer mes anciens sourires. » Il y a cent formules du genre, où les religions, les idées, les postures s'effritent, tombent dans la contradiction, l'incertitude, l'insincérité, le renversement, le reniement. *Les Mots* sont un texte pour désapprendre, pour dé-dire, pour se dés-affirmer.

Ce qui différencie *Les Mots* de *L'Idiot de la famille*, c'est moins le niveau d'écriture que le niveau d'analyse : l'interprétation dans le « Flaubert » dénoue ce que le style des *Mots* gardait fermé comme un poing. Le rapport à la Mère et au *pater familias* est longuement interrogé, comme une des clefs du devoir-être. La passivité est-elle une philosophie, ou plutôt un art de vivre, plus apte aux caresses, reçues, données, au tactile, une sorte de philosophie du toucher, pré-derridienne ou Jean-Luc nancyenne ? Qu'est-ce que le rapport sexuel, lorsqu'il n'est pas toucher intime, pour Gustave qui fut dans son éducation sevré de caresses ? La caresse est l'horizon du manque où se profile l'herméneutique sartrienne. En même temps que ce manque signifie la non-limite



des corps, leur é-loignement comme limite à atteindre dans l'imaginaire. Cette non-limite nous plonge dans l'espace indisable, non atteignable par le langage, vers quoi le roman s'infléchit. En quoi ? Confidences ? Poésie de l'effleurement et du trouble ? De l'inarticulable du « vieux fond » que Sartre pointait dans sa préface ? Lévinas dit (cité par DERRIDA, 2000, p. 108) : « Toute passion, elle compatit à la passivité, à la souffrance, à l'évanescence du tendre. Elle meurt de cette mort et souffre de cette souffrance. » C'est tout cela ensemble que la toile de *L'Idiot de la famille* essaie de tendre, comme un espace d'éclairement, cherchant les ombres et les contrastes, les articulations possibles, les mécanismes du Sujet, d'un sujet propre, mais qui vaut pour tous les individus, tous les sujets. L'œuvre de Flaubert, par-delà ses amours, c'est sa passion, sa souffrance et sa mort, son lent suicide... Car l'écriture de l'indicible a accointance avec la mort.

Ainsi le « Flaubert », luttant contre la mort, est-il cet enfant-là, un fruit de la descendance, trop bien nourri, proluxe, né hors union, ou plutôt qui unit et unifie tous les fragments de ce corps éployé sans organes, une œuvre non de chair mais de ramures qui s'ouvrent dans l'éventail de leur probable/improbable réunion.

CONFLIT D'INTÉRÊTS

L'auteur déclare qu'il n'y a aucun conflit d'intérêt à l'égard de la recherche.

RÉFÉRENCES

DERRIDA, Jacques. **Le Toucher**. Jean-Luc Nancy. Paris : Galilée, 2000.

FLAUBERT, Gustave. **Œuvres de jeunesse**. La Pléiade, Paris : Gallimard, 1990.

FREUD, Sigmund. Le fétichisme. In : **La vie sexuelle**. Paris. Presses Universitaires de France, 1927.

SARTRE, Jean-Paul. **Les mots**. Paris : Gallimard, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. **L'Idiot de la famille** : Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Paris : Gallimard, 1971-1972, 3 tomes.

SARTRE, Jean-Paul. Saint Marc et son double. Le séquestré de Venise. Inédit. In : **Obliques**, n° 24/25, Sartre et les arts (éd. Michel Sicard), Editions Borderie, Nyons, 1981, p. 171-202.