



**HAL**  
open science

# Épileptiques, hystériques, marginaux, fous comme figures protéiformes de l'artiste dans l'oeuvre flaubertienne

Marie-Christine Desmaret

► **To cite this version:**

Marie-Christine Desmaret. Épileptiques, hystériques, marginaux, fous comme figures protéiformes de l'artiste dans l'oeuvre flaubertienne. *Revue Flaubert*, 2006, 6. hal-03284524

**HAL Id: hal-03284524**

**<https://hal.science/hal-03284524>**

Submitted on 12 Jul 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Marie-Christine DESMARET**

Professeur agrégé de lettres modernes à l'Université de Lille III

**ÉPILEPTIQUES, HYSTÉRIQUES, MARGINAUX, FOUS  
COMME FIGURES PROTÉIFORMES DE L'ARTISTE  
DANS L'ŒUVRE FLAUBERTIENNE**

À la frontière du normal et du pathologique se situe l'extériorisation des déchirements du moi dans l'œuvre flaubertienne : le livre devient le lieu de la théâtralisation de visions ; le rêve apparaît comme le prétexte à une prolifération et à un déferlement d'images. Flaubert, ce grand visuel, y trouve un moyen privilégié d'expression. Dans *La Tentation de saint Antoine*, l'imagination se trouve débridée, déchaînée. Les images alors se précipitent et assaillent l'esprit du personnage principal sous la forme d'hallucinations, au travers d'un délire imaginatif :

Il éteint [...]. Ces images arrivent brusquement, par secousses [...]. Leur mouvement s'accélère. Elles défilent d'une façon vertigineuse. D'autres fois, elles s'arrêtent et pâlisent par degrés, se fondent ; ou bien, elles s'envolent, et immédiatement d'autres arrivent. Antoine ferme ses paupières. Elles se multiplient, l'entourent, l'assiègent<sup>1</sup>.

L'ensemble de *Salammbô* fonctionne aussi sur ce mode, au-delà de la dimension archéologique et historique qui se conçoit comme la matrice inspiratrice de visions fantasmagoriques s'enchaînant. Dans ces textes, l'imagination se délivre en partie des contraintes du réel : le récit invite à pénétrer toujours plus avant dans le domaine de la fantasmagorie, à entrer de plain-pied dans une « contre-réalité », ou plutôt dans une « sur-réalité », le réel se trouvant dépassé pour être reconstruit sur un mode fantaisiste dans le domaine imaginaire. La reconstitution intime de la réalité qui se dissout se substitue au réel dans ce mouvement de flux et de reflux, entre réalité et rêve. Progressivement, le monde intérieur<sup>2</sup> des rêveries s'impose en lieu et place du monde extérieur, il tend à le submerger, à l'éclipser.

Les hallucinations de saint Antoine, les rêves de reconstitution de l'antique Carthage dans *Salammbô*, les contes tels que *Hérodias*, les retranscriptions de récits hagiographiques comme *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* constituent une écriture du dessous, du censuré de l'imaginaire. Dans ce lointain temporel et spatial, le créateur s'autorise à écrire ce qu'il s'interdit dans d'autres textes davantage marqués par la contention d'esprit. La fuite dans l'exotisme, dans l'orientalisme ou l'antique, coïncide donc avec la résurgence de tendances cachées, la révélation du non-dit et de l'implicite. La partie dissimulée de la personnalité se donne à voir sous de nombreux voiles : rêves, cauchemars, hallucinations, visions, souvenirs lancinants, images obsessionnelles, fantômes. Le plus intime se laisse contempler sous la forme exubérante, délirante parfois, du théâtre intérieur, tour à tour subi puis esthétisé. Car les conflits ont besoin d'une expression débordante, excessive et violente afin de se manifester de

---

1. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Folio, 1983, p. 64.

2. Telle est la belle injonction du peintre Caspard-David Friedrich : « Clos ton œil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit ; ensuite fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit, afin que son action s'exerce en retour sur d'autres êtres, de l'extérieur vers l'intérieur. », cité par Breton, dans *L'Art magique*, p. 72.

manière ostentatoire. Plus la chose à dire est personnelle, douloureuse, plus elle apparaît à travers l'esthétique de l'outrance.

Le retour du refoulé peut même se concevoir comme le principe fondateur de l'œuvre dans laquelle s'expriment alternativement les tensions de l'*homo duplex*, déchiré entre ici et là-bas, l'actualité et l'antiquité, l'occident et l'orient, le labeur de l'homme « qui creuse et qui fouille le vrai » et « les gueulades, le lyrisme, les grands vols d'aigle »<sup>3</sup>. La bipolarité de l'« *Héautontimorouménos* »<sup>4</sup> flaubertien, à la fois bourreau et victime, semble une caractéristique résurgente de l'écriture flaubertienne. Et si cette propension à la dualité et au dédoublement trouvait son origine dans cet état passif et actif de celui qui subit un état pathologique, et qui dans le même temps se voit lucidement et de manière distanciée en train de se soumettre à la maladie, qu'il s'agisse de l'épilepsie ou de l'hystérie ? Paradoxalement, l'état de l'artiste en proie à ses visions vient rejoindre celui du malade fasciné et effrayé par les hallucinations visuelles, auditives, olfactives, gustatives, kinesthésiques, cénesthésiques qui s'imposent à lui. Il y a là un art d'inverser une tendance, en une revanche prise dans et par la littérature : il s'agit de redresser ce qui a été tordu, ou plutôt de présenter la torsion mentale, la blessure du réel passée à l'épreuve de la maîtrise artistique et devenue ainsi purifiée, apaisée, mais toujours incandescente dans le feu de l'imagination.

Cette tendance se manifeste avec une grande visibilité dans *La Tentation de saint Antoine*, texte construit sur l'assaut successif de pulsions qui paraissent subjuguier le personnage avant d'être surmontées et rejetées dans le néant ou dans l'inconscient. Dans la même perspective, *Salammbô* devient la concrétion du fantasme flaubertien de la fatale femme lunaire et de l'homme solaire autour des pulsions de plaisir et de mort, d'Éros et de Thanatos. L'intrigue permet à Flaubert de donner libre cours à une conception conflictuelle de la relation entre les deux sexes à travers laquelle le pathologique tend à s'exprimer par le truchement de la fantaisie, voire du fantastique de la représentation. Dans cet espace de liberté constitué par l'ailleurs spatial, temporel s'exprime une réalité intérieure, inconsciente, exhibée sous la forme d'un spectacle délicieux et terrible : là, l'hallucination va de pair avec la sublimité qui confine à l'intensité paroxystique, à la jouissance aiguë à la limite du tolérable. Le récit devient le lieu d'ostentation de pulsions internes longtemps refoulées<sup>5</sup> qui mettent en branle et suscitent un mouvement incontrôlable que l'écriture s'efforce de maîtriser tout en suggérant l'éblouissement, la fulgurance, la griserie, l'effroi ou l'épouvante, dans le passage de représentations psychiques faites d'apparitions et de disparitions soudaines.

De fait, l'hallucination a une grande puissance d'illusion et d'évocation : les images qu'elle fait jaillir suivent, dans leur mobilité et dans leur plasticité, le flux des pensées de la tempête dans un cerveau. Elle suscite une perception pathologique de faits, d'objets qui n'existent pas, de sensations en l'absence de stimulus extérieur, en une exacerbation sensorielle. Les hallucinations visuelles de la mère de Julien, « nouvelle accouchée »<sup>6</sup>, font surgir l'aperception d'« un vieillard en froc de bure »<sup>7</sup>, dans le basculement du réel au fantastique.

3. « Il y a en moi littérairement parlant deux bonshommes distincts, un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit. Celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. *L'Éducation sentimentale* a été, à mon insu, un effort de fusion entre ces deux tendances de mon esprit (il eût été plus facile de faire de l'humain dans un livre et du lyrisme dans un autre) »<sup>3</sup>, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Corr.*, t. II, p. 30.

4. Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Claude Pichois, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1975, p. 78.

5. Jean-Baptiste Pontalis, « La maladie de Flaubert », *Après Freud*, Gallimard, 1968, p. 290-291.

6. « Revenons aux rêves » écrit Angel Garma. « Ce qui arrive pendant les premiers moments du contact traumatique extra-utérin de l'enfant avec le monde extérieur créerait le phénomène de l'hallucination dans le penser de l'individu. », « L'hallucination onirique primordiale surgit de l'éblouissement à la naissance », chapitre V, dans *Traumatisme et hallucination*, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse » 1981, p. 109.

7. Gustave Flaubert, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier. Trois contes*, in *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. II, 1952, p. 625.

La transfiguration du cerf en une espèce de « justicier »<sup>8</sup> le fait prophétiser, comme dans les contes, mais s'agit-il d'une hallucination auditive ou de l'annonce surnaturelle d'un avenir qui ne manque pas de se réaliser de manière supraconsciente ? Le mystère subsiste, l'indétermination demeure. Le baiser final au Lépreux, dans un effroyable embrassement, se transforme en pâmoison et en ascension vers le ciel, « Gloire »<sup>9</sup> digne des plus belles représentations picturales où, anamorphiquement, Julien va rejoindre le Seigneur Jésus Christ transparaissant sous les traits du misérable malade et paria. Le perroquet d'*Un cœur simple* se transmue en Esprit Saint dans la pensée de Félicité : « et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr'ouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête »<sup>10</sup>. L'hallucination pose ainsi la question du rapport au divin : elle suscite un objet qui n'existe pas, ou alors elle investit un objet existant et le transforme dans les déformations et les reformations de l'esprit qui embellit, sublime, exalte. Il n'est pas question, à ce stade de notre réflexion, de mentionner les cas d'hallucinations olfactives, gustatives, celles intéroceptives d'origine génitale, ou bien kinesthésiques, ou encore cénesthésiques conférant l'impression vague de lueur, de bruit, de malaise intérieur. Il arrive souvent que toutes ces hallucinations soient associées, de manière synesthésique.

Par la mise en place de l'illusion, le simulacre et la fiction littéraire viennent ainsi rejoindre, de façon plus ou moins consciente, le mécanisme de l'hallucination. *Hallucinor* signifie en effet « errer, se tromper, divaguer, rêver » et provient du latin *adluceo*, « briller, luire, venir à la lumière », ce qui renvoie au premier choc visuel de l'éclat de lumière lors de la venue au monde. Dans quelle mesure le texte restitue ces réminiscences des origines de la vie à travers l'intensité des images ? Élément de nombreux délires, l'hallucination se manifeste aussi lors du *delirium tremens* : certes, il y a peu de références dans cette acception, à l'exception peut-être de la transe des buveurs de jusquiame dans *Salammbô*, mais en revanche beaucoup de tremblements, de vibrations, de contractions ou de convulsions, de turbulences de toutes sortes. L'étude se donne pour but d'effectuer une recension, non seulement de la diversité des formes d'hallucinations et de visions comme une réflexion privilégiée sur la forme du récit, mais encore de la variété des mouvements qu'un état pathologique occasionne dans la relation étroite qui se tisse entre la littérature et la sensation, en une phénoménologie de la perception. L'hallucination se traduit par le surgissement de la vision dans son pouvoir de fascination, au sens sexuel du terme *fascinus*<sup>11</sup> désignant le membre viril, puis le charme, le maléfice, en une esthétique de la surprise : elle fait se hérissier les prunelles, se tendre les reins et les corps conformément aux motifs deleuziens du « diable hors de sa boîte » ou du « ressort »<sup>12</sup>

8. *La Légende...*, *op. cit.*, p. 632.

9. Germain Bazin fait cette observation : « La situation des monastères de l'Europe centrale, qui se défendent du monde extérieur par un monde d'images, sorte d'iconologie cosmologique illustre ce besoin du leurre. Ne formaient-ils pas de véritables "clubs du songe", ces moines, ces moniales, qui vivaient à l'abri du siècle dans des sortes de paradis artificiels. Ils accumulaient les preuves de croire, illustrées par d'innombrables images, symboles, devises, formes et emblèmes. Pour ne point voir la catastrophe qui mettra fin à leur rêve, ces hommes créent un mirage. Ce mirage, ce peut être un rideau de fumée, comme chez les *tenebroso*, mais bien plus souvent un rideau de lumière qui les éblouit. Le plus beau des morphèmes, les plus éloquent du baroque c'est la Gloire », dans « La Gloire », dans *Figures du baroque*, colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist, PUF, 1983, p. 56

10. *Un cœur simple, Trois contes*, *op. cit.*, p. 622.

11. Pascal Quignard observe : « Quand Auguste réorganisa le monde romain sous la forme de l'empire, l'érotisme joyeux, anthropomorphe et précis des Grecs se transforma en mélancolie effrayée. Des visages de femme remplis de peur, le regard latéral, fixent un angle mort. Le mot *phallus* n'existe pas. Les Romains appelaient *fascinus* ce que les Grecs nommaient *phallos*. Dans le monde humain, comme dans le règne animal, *fasciner* contraint celui qui voit à ne plus détacher son regard. Il est immobilisé sur place, sans volonté, dans l'effroi. Platon faisait de l'effroi le premier présent de la beauté. Tout homme, toute femme sont passifs quand arrive la jouissance. L'amante relève les bras dans la passivité originare. Il y a dans la jouissance un effroi devant ce qui fait irruption, devant l'émotion intrusive. Sa surprise est la surprise. La jouissance ne peut jamais distinguer de façon absolue la peur de la pâmoison. [...] La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'a fait que commencer de dévoiler », *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994.

12. Gilles Deleuze, « Les replis de la matière », dans *Le pli. Leibniz et le baroque*, éd. Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 10.

fréquents dans *Salammbô*. Elle réside dans la figure du dédoublement et se loge au cœur de la contradiction.

Sous le masque de la fiction, le refoulement ainsi épiphanisé renvoie par conséquent au processus de dissimulation de l'épilepsie, de l'hystérie et peut-être de la syphilis<sup>13</sup>, en une « combinaison de pathologies »<sup>14</sup> évoquée par le docteur Germain Galérant. Et si cette écriture tout en oscillations, en torsions et contorsions, en tensions et détentes, était liée en partie aux troubles dont était affecté Flaubert ? Les tendances refoulées se formulent de la sorte, et aussi les aspirations profondes de l'auteur à la beauté, au mystère, à l'intérêt pour l'histoire et le passé révolu, voire archaïque, en un retour vers une origine, celle des temps ancestraux en rapport avec le cerveau reptilien – suggérant une autre lecture de la rencontre de Salammbô et de son python. L'hallucination artistique opère également quand, à partir de la contemplation esthétique des ruines de Carthage, surgit la vision de l'œuvre à écrire : de la rêverie sur l'objet sort, comme en une émanation, l'édification imaginaire de ce qui fut et de ce qui se dresse à nouveau sous la plume de l'écrivain. L'artiste se trouve alors dans cet état du « dormeur éveillé »<sup>15</sup>, qui laisse s'épancher son attrait pour les rêves (au sens de la construction de l'imagination à l'état de veille de pensées qui cherchent à échapper aux contraintes du réel), les fantasmes (qui sont des visions, des productions de l'imagination par lesquelles le moi tente de se libérer de l'emprise de la réalité), les élans de l'imagination (dans sa capacité de formation dynamique et mouvante, sans cesse en déformation et en reformation des images associées), l'irréel au détriment de la réalité (par l'invention d'une réalité historique qui n'a parfois pas existé), l'intérêt enfin pour les archétypes (au sens originel de type primitif), pour les grands schèmes imaginatifs (qui vont puiser aux sources de l'inconscient collectif). Ce qui prévaut, c'est alors la peinture de mondes intérieurs, de mondes selon son cœur, selon son corps aussi. À travers les rêves, les visions, les hallucinations, les fantasmes, la pression de l'intellect se relâche, l'imagination se libère en ses mouvements capricieux, voire capricants. Les images déferlent dans leur puissance de séduction. Car il s'agit de saisir l'image dans son apparition et sa disparition, dans son mouvement dansant et fugitif.

### **L'écriture de l'épilepsie, écriture des hallucinés**

*Epilepsia*, c'est l'attaque caractérisée par des crises comportant des convulsions, avec perte de connaissance, hallucinations sensorielles ou perturbations psychiques correspondant à la décharge fonctionnelle de cellules nerveuses ou de neurones du cerveau. Les ondes enregistrées sur l'électro-encéphalogramme sont anormalement amples, brèves et pointues dans le haut mal, bilatérales et symétriques. Les médecins font mention d'une pointe rapide suivie d'une onde lente. Or, il est beaucoup question d'ondoiements dans *Salammbô*, comme si le geste d'écriture tendait à capter et à restituer les mouvements quasi sismographiques des ondes de la maladie ainsi transposées esthétiquement et les terrassements de personnages cloués au sol après avoir éprouvé les trépidations des vagues nerveuses soulevant le corps de façon incontrôlée.

---

13. Il convient de lire à ce sujet les pages que Guy Lazorthes consacre à Maupassant : « Maupassant avait dès 1885 l'intuition d'être atteint d'une affection lentement destructrice. Sa syphilis date probablement de 1876. Il commença à souffrir de l'atteinte du système nerveux par le tréponème vers 1887. Quinze années après sa contamination, il sombra dans la folie. La paralysie générale, manifestation clinique de la méningo-encéphalite syphilitique, s'installa en quelques mois. Son évolution vers la démence progressive s'accompagna d'idées délirantes mégalo-maniaques extravagantes, absurdes, associées à la mélancolie », « Guy de Maupassant », dans *Les Hallucinations*, Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1996, p. 63.

14. Germain Galérant, « Flaubert vu par les médecins d'aujourd'hui », *Europe*, 1969, p. 107.

15. J.-B. Pontalis, *Le Dormeur éveillé*, Folio, 2004.

L'agonie se fait frénétique, furieuse, ou alors tout en rigidification avec l'ultime tressaillement de la dernière onde de vie ; l'épisode du Défilé de la Hache s'en inspire : « Il leur semblait parfois qu'on leur arrachait l'estomac avec des tenailles. Alors, ils se roulaient saisis de convulsions, jetaient dans leur bouche des poignées de terre, se mordaient les bras et éclataient en rires frénétiques. »<sup>16</sup> Souvent, le corps, convulsé de spasmes, ploie sous des ondulations dont on ne sait si elles sont occasionnées par le déplaisir ou le plaisir dans l'intensité émotionnelle qu'ils procurent, ce qui tend à instaurer une confusion entre les deux états aux antipodes l'un de l'autre, à moins qu'ils ne se situent dans un étroit voisinage, où se produisent ces mêmes manifestations physiques troubles. La description donne alors lieu à la contemplation de la « beauté convulsive »<sup>17</sup>. Dans l'ambiguïté foncière de ce corps, un point-limite est atteint où l'amour et la haine, le désir et la mort, le plaisir et la douleur, l'embrassement et le deuil, la présence comblante et la perte se rencontrent, se touchent, se confondent sans qu'il soit possible de les distinguer. Le corps devient le lieu par excellence des tensions contradictoires.

Le « grand mal », par ailleurs, se traduit par des crises convulsives généralisées : le malade pousse un cri et tombe. Or, c'est précisément en ces termes qu'est décrite Salammbô face aux barbares, ou lors du dénouement culminant avec la mort du personnage éponyme : la tension va croissant, atteint son apogée ou son climax, puis retombe. La représentation artistique peut ainsi se concevoir comme la « retombée »<sup>18</sup> du point de vue esthétique des manifestations pathologiques comportant une phase tonique, puis une phase « clonique » caractérisée par de violents mouvements agitant la tête et le corps en tous sens, enfin une phase résolutive marquée par le coma<sup>19</sup> profond qui se dissipe en quelques minutes. Le fait notable, c'est l'absence ou la suspension des fonctions de la conscience. Le « petit mal » se traduit par les secousses musculaires, involontaires et inconscientes, puis la chute brusque par une perte de contrôle de la posture : la retombée se produit toujours dans le processus d'apparition-intensification-apogée-chute fréquent dans la description des personnages ou dans le mouvement des phrases.

Chez les épileptiques, la dimension hallucinée se caractérise par les visions d'or, de feu, de flammes, de sang, de rouge. Cette maladie dont souffrait Flaubert – l'épilepsie – ajoute aux manifestations précédemment citées des phénomènes olfactifs, ainsi qu'une excitabilité excessive des cellules cérébrales. Elle a son foyer dans le lobe temporo-occipital gauche, ce que corrobore l'écrivain qui décrit en ces termes les symptômes épileptiques dont il convient de mesurer la transcription dans l'œuvre : « cette flamme dans l'œil gauche », puis « cette flamme dans l'œil droit », « la couleur d'or »<sup>20</sup>. À chaque page, il n'est pas anodin de trouver cette présence de l'or dans *Salammbô*, ainsi que maints adjectifs de couleur renvoyant à l'état du *dreamy state*. Ailleurs, ce sont les flots de sang ou l'incendie : « Je veux quelque chose de

16. « Le défilé de la Hache », *Salammbô*, présentation par Gisèle Séginger, GF Flammarion, 2001, p. 342.

17. Rappelons l'article « Beauté » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de Breton et Éluard : « BEAUTÉ : La beauté sera convulsive ou ne sera pas... La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas », éd. José Corti, 1995, p. 5.

18. La retombée peut aussi se concevoir au sens où l'emploie Severo Sarduy : « retombée d'une cosmologie en une organisation des formes symboliques, écho des formes de science aux formes de l'art », « Chambre d'écho », », *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991, p. 11-20.

19. Guy Lazorthes décrit ainsi l'épilepsie de Flaubert : « La sémiologie inaugurale était visuelle, élémentaire, faite de phosphènes. [...] La même localisation probable fut pour l'épilepsie de Dostoïevski qui s'exprimait par des hallucinations extatiques ou celle de Van Gogh qui entraînait des réactions d'autodéfense face à des visions menaçantes. Une sémiologie psychosensorielle faisait suite : symptômes intellectuels, pensées forcées et manifestations émotionnelles, angoisse, terreur et hallucinations complexes. Une impossibilité de s'exprimer précédait la perte de connaissance finale. Les convulsions terminales étaient suivies d'un coma lorsque les accès se généralisaient. Certaines crises évoquaient le côté névropathique de Flaubert : il tombait souvent sur un sofa et ne se blessait pas [...] », « Gustave Flaubert », dans *Les Hallucinations, op. cit.*, p. 85 et suiv.

20. Cité par Marie-Thérèse Sutterman, dans *Dostoïevski et Flaubert. Écritures de l'épilepsie*, PUF, coll. « Le fil rouge », 1993, p. 196.

pourpre » ou, à l’opposé, la dissolution dans les eaux des souterrains de Carthage. L’œuvre apparaît donc comme une « réponse couleur », une exaspération chromatique, écrite tout en virgules, en tourbillons. Elle donne le sentiment d’intense mouvement qui anime l’univers et même la plus statique nature morte. La transfiguration par la couleur se fait dans l’« explosive »<sup>21</sup> exaltation qui caractérise le pôle négatif de l’épilepsie. Ainsi le feu court-il de pages en pages, illuminées de paillettes d’or. C’est aussi un feu d’artifice, une explosion d’images qui sautent, dansent, tremblent, scintillent. La profusion, l’éclat, le tournoiement propre à la danse des sept voiles de Salomé ou au « chant spirale » de Salammbô tend à restituer la multiplicité et l’assaut des visions dans un halo de lumière ou un tourbillon de visions. C’est en partie la raison pour laquelle Flaubert est « amoureux de la *Vierge* de Murillo de la galerie Corsini ». Il fait cette confidence : « Sa tête me poursuit et ses yeux passent et repassent devant moi, comme deux lanternes dansantes. »<sup>22</sup> Ce regard porté sur l’œuvre d’art restitue le mouvement de vie qui est celui d’une agitation nerveuse et d’une perception sensorielle tourmentée<sup>23</sup>.

Du feu à l’eau, en une *coïncidentia oppositorum*, la déperdition d’énergie se trouve aussi transcrite à travers l’évocation des pertes séminales du cerveau. La dimension féminine de l’être dont la substance s’épanche à l’extérieur, dans la maladie puis dans l’œuvre, se trouve affirmée comme l’extériorisation de ce moi se déversant sur la page en une colossale dépense, comme les eaux d’un barrage qui vient à céder. C’est alors une projection à l’extérieur – parfois violente, douloureuse – de dispositions psychiques tout intérieures. Cette liquéfaction se trouve évoquée lors de l’aventure dans le conduit des eaux de Carthage qui transpose du point de vue fantasmatique ce qui est de l’ordre d’une régression fœtale. Significativement, le sol, la terre perdent de leur dureté et retournent à l’état d’indifférenciation où tout s’engluie et où les volontés se dissolvent. De fait, le limon est du côté de la pâte, de la viscosité, des « matières de la mollesse » avec les aspects scatologiques que cela induit. Bachelard évoque un niveau chthonien, nocturne, quelquefois lunaire et végétal, toujours primordial de la « valorisation de la boue »<sup>24</sup>. Le visqueux devient principe d’union, du mélange de l’eau et de la terre, mais aussi régression, involution et dégradation. À ce sujet, Gilbert Durand relève dans *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*<sup>25</sup> l’adhésivité du caractère psychique appelé « glischroïde » – étymologiquement « gluant » – de l’épileptique ; ce dernier a une manière de coller aux choses et aux êtres ; il se plaît dans ce qui est visqueux, dans l’adhérence ; il aime « faire corps avec », manière d’être inductrice d’un régime nocturne et mystique de l’image. De fait, même si Flaubert décrit sa maladie avec des images de feu, les dimensions « gluantes / flamboyantes » sont également présentes dans l’écriture de *Salammbô* et de *La Tentation*. Il n’y a pas d’antagonisme, mais une complémentarité entre ces deux modes de visions alternant l’hyperactivité des images flamboyantes et la mollesse de l’imagerie liquide.

Par ailleurs, l’écriture flaubertienne s’envisage comme un corps à corps permanent entre l’auteur et ce mal qui l’habite, cette bête étrangère d’une sauvagerie rare qui a élu domicile chez lui et avec laquelle, à tout moment, un étrange combat est susceptible de se livrer. De cette lutte, l’écriture porte les stigmates. Sous l’apparence paisible, la surface toujours

21. Gilbert Durand, « La descente et la coupe », dans *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Bordas, 1969, p. 315.

22. Lettre à Louis Bouilhet écrite à Rome le 4 mai 1851, *Corr.*, t. I, p. 780.

23. Celle-ci peut s’envisager comme le reflet dans l’œuvre du « conflit intérieur de cet éternel mécontent de lui-même » selon Guy Lazorthes. « Il a vécu dans la nostalgie du passé, dans l’ennui du présent et dans le fatalisme du futur. [...] Vie paisible, régulière, pas d’excès, pas de sources d’excitation, pas d’alcool, pas de femme. En fait, il accusa les privations imposées par son traitement d’être cause de son impuissance. [...] L’épilepsie fut source d’instabilité et d’angoisse, et aussi d’exaltation, de production. Van Gogh, comme Dostoïvski et Flaubert, sera fasciné par le combat de l’homme, sera un bourreau de travail. », « Gustave Flaubert », « Chapitre 6 : Les hallucinations neurologiques », in *Les hallucinations, op. cit.*, p. 86-91.

24. Gaston Bachelard, « Les matières de la mollesse. La valorisation de la boue », *La Terre et les rêveries de la volonté*, chap. V, José Corti, Paris, 1948, p. 105-133.

25. Gilbert Durand, *op. cit.*, *ibid.*

ondoyante et frémissante atteste que la bête ne fait que dormir. Entre la crise et l'accalmie, la guerre et la paix, la mort et l'amour, les combats intérieurs et extérieurs se démultiplient, projetant dans l'œuvre les assauts de la maladie, comme en un gigantesque champ de bataille qui se révèle être la concentration et la condensation des guerres et des différentes formes de torture. Briere de Boismont remarque, à cet égard, que les scènes de combats, la présence de soldats sont fréquentes dans les hallucinations épileptiques : il relève, en une recension exhaustive, la vision des « corps lumineux » faisant craindre d'être embrasés, celle de « corps noirs qui s'étendent, deviennent immenses et menaçants », l'enveloppement dans les ténèbres, les « bruits semblables à la foudre », le « roulement des tambours », les « cliquetis des armes », le « tumulte des combats », les « odeurs les plus fétides », les « coups », la présence d'une « vieille femme à manteau rouge, aux traits méchants, à la figure hideuse » frappant à la tête avec sa canne, les « persécutions d'ennemis acharnés », « la figure diabolique s'approchant comme les ombres de la fantasmagorie », les « injures des figures fantastiques », les assassinats commis par certains épileptiques, les flammes et les « couleurs de sang faisant plaisir », l'éblouissement d'une « grande lueur rouge brillant comme un éclair », l'apparition de « spectres » et de « fantômes », la vision des « plus jolis paysages », la présence d'une « faux servant à couper tout ce qui se trouve devant soi »<sup>26</sup>. Écrire consiste alors à domestiquer et à dresser la bête, mais aussi à la libérer et à la regarder évoluer en liberté contrôlée.

L'inscription du bestiaire dans le texte de la *Tentation* prend alors tout son sens : il est constitué des monstres curieux que sont les Nisnas qui n'ont « qu'un œil, une joue, une main, une jambe, la moitié du corps », les Blemmyes « privés de tête », les Pygmées, « petits bonshommes qui grouillent comme de la vermine », les Sciapodes « retenus par leurs chevelures longues comme des lianes, végétant à l'abri de leurs pieds, larges comme des parasols », le Sadhuzag dont les « soixante-quatorze andouillers sont creux comme des flûtes », le Martichoras, « gigantesque lion rouge, à figure humaine avec trois rangées de dents », le Catoblépas, « buffle noir, avec une tête de porc tombant jusqu'à terre et rattachée à ses épaules par un cou flasque comme un boyau vidé », le Basilic, « grand serpent violet à crête trilobée, avec deux dents », le Griffon, « lion à bec de vautour avec des ailes blanches, les pattes rouges et le cou bleu »<sup>27</sup>. Absence de plénitude, pullulement, incongruité, asymétrie, mélange d'excès et de manque, prolifération de motifs et vacuité, importance des formes fondées sur des motifs de lianes, de courbes, de spirales signifiant la perte de vitalité et de vigueur, ces traits attestent le goût du bizarre<sup>28</sup>, la jubilation et la délectation à revisiter les formes par des processus leur permettant de bouger et de s'inventer. La constitution de formes monstrueuses devient un piège où se prend le désir. Le récit se trouve ainsi placé sous l'égide de la Chimère – emblématique du songe et de ses étranges hybridations naissant dans l'imaginaire – et du Sphinx, mi-homme mi-animal, représentatif des énigmes devant lesquelles les rêves placent le lecteur-Œdipe. Les monstres sont une occasion exceptionnelle de disloquer le corps pour le reconstituer selon des combinaisons aberrantes, surprenantes, inouïes ou terrifiantes, manifestant le pouvoir grisant dont dispose l'esprit humain pour produire à foison ce que la nature ne crée que dans ses marges, illustrant par là le jeu de libre association du rêve.

26. Briere de Boismont, *Des hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*, éd. Germer Baillière, 3<sup>e</sup> édition, 1862, p. 214-216.

27. *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 229-233.

28. « La bizarrerie peut tout aussi bien révéler une véritable intelligence symbolique par laquelle le sujet peut accéder aux ressorts intimes déterminant son insertion dans le monde ainsi qu'à la manière dont, spontanément, il se pense, se perçoit ou se conçoit lui-même » écrit Pierre Willequet, dans *La Bizarrerie du rêve et ses représentations. Une revue critique et une étude empirique*, Publications universitaires européennes, Peter Lang, 1999, p. 3.

Le cortège thériomorphe de « corbeaux »<sup>29</sup>, de lions étirant les entrailles<sup>30</sup>, de chacals vient de surcroît souligner le fantasme de la dévoration, de la lacération, de l'avalement et la pénétration de la chair, comme en témoignent les barbares déchiquetés par les gypaètes, débités vivants par les bêtes sauvages dans *Salammbô*. Les monstres, cette « infinité de bêtes, efflanquées, haletantes, hérissant leurs griffes, confondues les unes par-dessus les autres dans un désordre mystérieux qui épouvantait » et dont l'« effort terrible distendait leurs membres incomplets ou multipliés »<sup>31</sup> permettent de se trouver en contact avec les fantasmes qui hantent la psyché : ils sont la forme donnée au bizarre, à l'insolite, à l'incongru. Car dans le domaine de l'irrationnel, tout est concevable : l'informe, le chaotique, le ténébreux, l'abyssal. Le monstre, privé de mesure, évoque la période d'avant la création de l'ordre, celle du chaos originel. L'effroi renvoie, du point de vue psychique, à une immersion dans la psychologie des profondeurs où les monstres sont comme les formes hideuses d'un péril intérieur, d'un désir pervers ; ils sortent de la région souterraine, des « cavités », des antres sombres ou de ces « trous », images du subconscient ; ils procèdent d'une angoisse qu'ils suscitent et représentent à la fois. Ce qui explique qu'ils soient en proie à un effort qui semble les écarteler : ils souffrent eux-mêmes d'une tension intérieure autant qu'ils font souffrir. Et si le monstre est rejeté du côté de l'extravagance et du délire, c'est parce qu'il est censé mettre en péril la raison traditionnelle et ses certitudes. Par conséquent, cette figure constitue un éloge de l'artifice, de ce qui est le produit de l'art, de l'imagination, de la fantaisie créatrice en un geste esthétique qui signifie la volonté de s'insurger contre les règles édictées dans l'univers social. Dans *La Tentation*, la bête par excellence – et en même temps l'intelligence prométhéenne désirent s'élever toujours plus haut –, c'est le diable. Dans son sillage s'allongent les formes, les ombres projetées des cornes, les « longues ailes »<sup>32</sup> étirées, fait également relevé par Brierre de Boismont dans son étude des hallucinations. Il révèle le face à face de l'être avec sa part d'ombre, en un étrange contraste d'obscurité et de clarté. C'est alors que le sujet se trouve face à son « inquiétante étrangeté »<sup>33</sup> surgissant au moment le plus inattendu.

L'écriture décline à l'infini les figures et les motifs de l'assaut, jouant la scène originelle et archaïque d'une lutte pour la vie. Cette tendance se donne à voir avec netteté dans *La Tentation de saint Antoine*, texte construit sur les attaques successives et multiples de pulsions qui subjuguent le personnage avant que la tentation ne soit surmontée, rejetée dans le néant ou dans l'inconscient. Le récit concerne le théâtre intérieur du personnage tiré à hue et à dia, assailli par les hallucinations suscitant les visions d'étreintes et de contacts charnels avec des femmes lubriques, ce que Brierre de Boismont explique comme étant le revers du manque et de l'ascèse chez saint Antoine et chez saint Paul ; les coups, la lacération, la mortification sont également signalés. Les tensions de la chair, du corps et de l'esprit, dans leur dimension écartelante, sont présentes dans la démarche spirituelle la plus élevée. Au sujet de la gravure de Jacques Callot, *La Tentation de saint Antoine*, Claude-Gilbert Dubois évoque « la “morocosmie” ou le fantasme du “monde en folie” qui serait une des manifestations des contractions et des distorsions que crée dans l'esprit l'expansion du savoir. Sur un plan intérieur, la tentation pourrait représenter la vengeance de l'inconscient en face des forces de pression exercées par la science : le refoulé se vengerait en suscitant toutes sortes de

29. « Le défilé de la Hache », *Salammbô*, *op.cit.*, p. 343.

30. « Le défilé de la Hache », *op. cit.*, p. 368.

31. « Tanit », *Salammbô*, *op. cit.*, p. 137-138.

32. *La Tentation*, *op. cit.*, p. 214.

33. Freud observe qu'« en arabe et en hébreu, *unheimlich* coïncide avec le démonique, ce qui donne des frissons ». Il poursuit en ces termes en se fondant sur l'exemple de E. Jentsch : « Il met sur le même plan l'étrangement inquiétant provoqué par la crise épileptique ou les manifestations de la folie, parce qu'elles éveillent chez leur spectateur les pressentiments de processus automatiques – mécaniques –, qui se cachent, peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 224.

représentations déroutantes pour contrecarrer l'embrigadement de la raison scientifique dans de nouveaux schémas de connaissance »<sup>34</sup>. Il relève le « déferlement de formes venues des quatre éléments et des quatre coins de l'univers pour assiéger le saint, unique victime face à une foule composée d'une myriade de créatures organisées en véritables armées ». Il montre comment la métaphore guerrière renvoie à la structure dualiste de la personnalité, à la bidimensionnalité psychologique de l'homme des temps modernes, à cette représentation de l'homme partagé traînant comme un drame avec soi les sources de sa contradiction interne, selon une antithèse composée de deux éléments contradictoires, résistance et déferlement. Au demeurant, ces déchirements des mystiques sont partagés par les malades et les artistes, associés dans une étroite parenté.

Jouissifs et morbides, ces nombreux combats, ces figures de la lutte foisonnant dans *La Tentation* et *Salammbô* sont donc de nature érotique et thanatique à la fois : embrassement d'Eros et de Thanatos, tantôt en « baisades », tantôt en bagarres, alternativement. Les flots de sang, les pertes séminales du cerveau se prêtent à une double lecture « belliqueuse-amoureuse » favorisant l'équivocité, entre la douleur et le spasme amoureux, la pâmoison érotique et sexuelle<sup>35</sup>, mystique ou divine, maladive et visionnaire. La tentation se manifeste dans son pouvoir de séduction paroxystique, délicieux et torturant, entre extase et anéantissement, à la limite de ce qui est tolérable. C'est pourquoi l'intensité émotionnelle, sensorielle qu'éprouvent les mystiques va du rire aux larmes. Flaubert a lu Sainte Thérèse d'Avila et s'en inspire : les pâmoisons, les gloires d'une écriture qui possède une grande picturalité se trouvent entre érotisme et mysticisme, dans ce lieu indéfinissable où les frontières s'abolissent, à l'image de la « *Bienheureuse Ludovica* du Bernin »<sup>36</sup>, décrite par Lacan dans *Encore*. La crise, l'écriture de la crise postule donc ce double mouvement, voire le duel, entre tension et détente, relâchement suite à une longue contention de l'esprit qui se met en veilleuse. L'immense violence de *Salammbô* et de *La Tentation* tire son origine des scissions internes du sujet.

Les effets obsédants de l'*aura epileptica* s'accompagnent d'hallucinations visuelles évoquées dans *La Tentation*, *Salammbô* et la correspondance ; ils se traduisent par la retombée de ces manifestations dans le geste d'écriture, fondée sur les études psychomédicales qui avaient tant charmé Flaubert. L'aura est la « sensation d'une sorte de vapeur qui semble sortir du tronc et des membres », avant l'invasion des attaques d'épilepsie et d'hystérie d'après Littré, en une exsudation et une transpiration de l'être, ou bien une évaporation et une dissolution, états si fréquents dans le récit punique. L'émanation, ce principe subtil du corps ou d'une substance, se dégage de l'être, qui paraît se dissiper dans la prière ou s'exhaler dans le parfum en un mouvement d'effusion proche de l'empathie. Cette ambiance, cette atmosphère si singulières concernent aussi les paysages, car le sujet dans cet

34. Claude-Gilbert Dubois, « Sur une gravure de Jacques Callot : *La Tentation de saint Antoine* », dans *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, coll. « Thèmes et Textes », 1973, p. 99-110.

35. Claude-Gilbert Dubois note encore : « L'ouverture de la bouche et les crachats, particulièrement les crachats de flammes et de lances, le motif analogue de la défécation, sont une allégorie de l'éjaculation ; le bras levé, la lance en arrêt sont autant de représentations de la phase érective de l'acte sexuel ; le coït est représenté par divers symboles, en particulier par l'intromission anale d'objets divers à symbolisme masculin (bec, lance, flèche, flûte), formes diverses de perforation et de chevauchée. On est frappé par le caractère cryptique de la représentation comme si une force de censure empêchait l'expression directe de l'orgie sexuelle. Le sabbat exprime un rêve archaïque et symbolique d'excitation et de confusion charnelle, dont toutes les images contiennent en filigrane une signification sexuelle mais couverte. C'est l'image du masque qui vient à l'esprit mais un masque est clairement allusif en même temps qu'occultant », *ibid.*

36. « C'est comme pour sainte Thérèse – vous n'avez qu'à aller regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit. Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien. Ce qui se tentait à la fin du siècle dernier, au temps de Freud, ce qu'ils cherchaient, toutes sortes de braves gens dans l'entourage de Charcot et des autres, c'était de ramener la mystique à des affaires de foutre. Si vous y regardez de près, ce n'est pas ça du tout. Cette jouissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur le voie de l'ex-sistence ? Et pourquoi ne pas interroger une face de l'Autre, la face Dieu, comme supportée par la jouissance féminine ? », écrit Jacques Lacan, dans « Dieu et la jouissance de la femme », *Encore. Le Séminaire de Jacques Lacan*, éd Seuil, Paris, 1975, p. 97-98.

état fluide se transfuse dans l'environnement, comme le monde se mire ou se résume en lui. C'est ainsi que Flaubert déclare dans sa correspondance, à trente-sept ans, qu'il est « une nécropole à lui seul ». Pensée morbide peut-être, mais aussi présence des personnes chères et absentes qui continuent de vivre sous la forme d'une délectation morose dans celui qui reste. Le mouvement se dédouble une fois de plus : de l'extérieur vers l'intérieur, et de l'intérieur vers l'extérieur, entre vie et mort, existence et écriture.

En une hyperesthésie marquée par l'exacerbation des sensations visuelles, sonores, kinesthésiques et par l'extrémisation de tendances, il apparaît que les odeurs de putréfaction côtoient les effluves odoriférantes les plus suaves ; le goût détestable que ressentent les barbares affamés dans le Défilé de la Hache, en proie aux hallucinations sous l'effet de la faim, de la soif, est aussi relaté par Jean-Baptiste Savigny et Alexandre Corréard dans *Le Naufrage de la Méduse*<sup>37</sup>. Au-delà des aspects olfactifs et gustatifs de certaines hallucinations, Flaubert dit encore avoir subi le fardeau de son écriture jusqu'à la nausée, jusqu'à en vomir ou à avoir le goût du poison dans la bouche. La faculté d'imaginer est à son comble ; l'écrivain entre dans une relation de contiguïté avec ses personnages : il investit leur peau, ce « moi-peau »<sup>38</sup> analysé par Didier Anzieu. Or, les peaux si présentes dans *Salammô* sont trouées, lacérées ou tatouées. L'homme se revêt encore de fourrures de bête en un rite proche du chamanisme – autre cas de possession – dans ce passage d'une existence à l'autre, à l'image des métamorphoses de l'écrivain qui multiplie les facettes kaléidoscopiques de son existence projetée en une myriade de rôles changeants et fugaces.

Flaubert avait songé à écrire sur sa maladie un « roman métaphysique et à apparitions », *La Spirale*. L'expression caractérise avec justesse *La Tentation de saint Antoine* à travers ces formes spiralées, ces turbulences, ces mouvements d'éternel retour faits d'éloignements, d'approches, d'attaques, de terrassements, d'apaisements, d'ascensions et de chutes, de morts et de renaissances. Les caractéristiques de cette écriture infléchie par l'attaque sont décrites avec précision : hémorragie de l'innervation ; pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau, cent mille images sautant à la fois, en feux d'artifice ; arrachement atroce de l'âme, l'être-raison allant jusqu'au bout, toujours conscient. Cette « aura d'extase » propres à Sainte Thérèse, Hoffmann, Poe, à tous les hallucinés ne cesse de se traduire dans l'écriture, toujours résurgente. Sans vouloir réduire l'ouvrage à une interprétation médicale ou clinique, il existe un lien manifeste entre un état de santé menacé en permanence par des crises à répétition et une écriture chatoyante, éclatante, frémissante de sensibilité, toute en vibration ou en fulgurance. Rien ne demeure en place dans ce régime de l'image gagnée par les tremblements, les palpitations, les soubresauts, les tournoisements, le *maelström*. L'écriture cherche à restituer ce dynamisme, dans un état de tension permanent entre équilibre et déséquilibre, à travers la diversité des métamorphoses, de la construction à la déconstruction, de la beauté à la laideur : écriture de l'entre-deux du moment-mouvement où tout bascule pour se refaire autrement.

---

37. Alexandre Corréard, Jean-Baptiste Savigny relatent ces hallucinations éprouvées quand la soif et la faim se font sentir : « toute la caravane s'endormit, mais d'un sommeil agité par des songes presque tous pénibles et qui nous ont été racontés. Un ancien militaire voyait se reproduire les malheurs de l'invasion, et braquer des canons prussiens sur les ponts de Paris ; un autre recommençait la conquête de l'Égypte ; un troisième se sentait broyé dans la gueule des lions qui l'avaient réveillé la nuit précédente ; d'autres rentraient au sein de leurs familles et n'y trouvaient que des morts ; quelques-uns rêvaient l'hymen et les amours ; ceux-là tout à coup transportés devant un large buffet, buvaient, mangeaient gloutonnement et cachaient des provisions ; ceux-ci se croyaient condamnés à mourir de faim ; et tous ces malheureux devaient en se réveillant se retrouver côté à côté, en proie aux mêmes douleurs dans le même désert », chapitre IX, *Le Naufrage de la Méduse. Relation du naufrage de la frégate la Méduse*, édition et préface d'Alain Jaubert, Folio, 2005, p. 179.

38. Didier Anzieu a précisé qu'« entre le moi et la peau fonctionne une triple dérivation : métaphorique (le Moi est une métaphore de la peau), métonymique (le Moi et la peau se contiennent mutuellement comme tout et partie) et en ellipse : le trait d'union entre Moi et peau marque une ellipse (figure englobante à double foyer : la mère et l'enfant). [...] La double dérivation métaphoro-métonymique ou plutôt l'oscillation métaphoro-métonymique a été considérée par Guy Rosolato comme le ressort du jeu et de l'art mais aussi d'une théorie qui conjugue créativité et rigueur de pensée », *Le Moi-peau*, Dunod, coll. « Psychismes », 1995, p. 5-6.

Liée à la dimension phénoménologique du texte, l'hallucination devient alors le lieu privilégié de l'apparition : quelque chose surgit, se manifeste, s'impose avec force puis disparaît, perd de sa vigueur et s'évanouit, en un processus évoqué dans le passage même de la phrase qui accède à l'existence, vit, meurt dans le mouvement conjoint de l'écriture et de la lecture. Les perspectives optiquement aberrantes, les prismes d'un vitrail, les bigarrures, les diaprures d'un perroquet, les effets kaléidoscopiques, les troubles de la vue, les objets anormalement perçus et déformés par allongement ou rapetissement, les perceptions sans objet, cette instabilité des images, des couleurs semblables aux iridescences des écailles<sup>39</sup>, l'entreprise flaubertienne tend à les restituer dans leur dynamisme propre et leur fulgurance de l'ordre de l'instantanéité. Une phénoménologie de la perception et du langage s'impose alors au sens où Maurice Merleau-Ponty l'a définie dans le chapitre intitulé « Sur la phénoménologie du langage ». Il rappelle que « la phénoménologie ajouterait à la connaissance de la langue l'expérience de la langue en nous. » Aussi écrit-il : « nous avons à trouver un sens dans le devenir du langage, à le concevoir comme un équilibre en mouvement. » Retenons surtout ceci :

Le spectacle m'invite à en devenir spectateur adéquat, comme si un autre esprit que le mien venait soudain habiter mon corps, ou plutôt comme si mon esprit était attiré là-bas et émigrerait dans le spectacle qu'il était en train de se donner. Je suis happé par un second moi-même hors de moi, je perçois autrui. [...] Quand je parle ou quand je comprends, j'expérimente la présence d'autrui en moi ou de moi en autrui, la présence du représenté<sup>40</sup>.

C'est cette « spontanéité inépuisable » qu'il s'agit de restituer dans le rapport au texte ; elle permet de l'appréhender dans sa dimension la plus vivante, dans le geste de création, de surgissement de la représentation.

L'apparition se conçoit alors comme une épiphanie, la manifestation et la surprise de ce qui saute aux yeux, de ce qui fait se dresser les prunelles dans l'étonnement que constituent l'irruption, l'arrivée, la venue, qu'il s'agisse de la vision de Jésus Christ, de la vision ou des paroles de prophétie que reçoit saint Julien, ou encore de l'être imaginaire que le visionnaire croit percevoir dans les déformations de ses pensées, dans le miroir de la psyché.

### **L'hystérie des femmes, des marginaux, des artistes**

L'éruption, la crise aiguë, la grande attaque, le côté haletant, l'effet de la fameuse boule qui de l'épigastre montait à la gorge, la tétanisation, les contractures, les contorsions, les convulsions, les tremblements, les mouvements incontrôlés : la sensibilité flaubertienne possède ces caractéristiques de l'hystérie, mais esthétisée, poétisée et mystérieuse dans le laconisme de l'évocation.

Flaubert va jusqu'à revendiquer l'hystérie qui paraît se communiquer à l'environnement, à la nature, à l'atmosphère dans laquelle baigne le récit carthaginois. « Se courber », « se ployer », « former l'arc de cercle avant ou arrière », ces mouvements ne cessent de se répéter dans le récit, mais indirectement, incidemment. Autrement dit, Flaubert serait plus hystérique encore que ses personnages, selon son propre aveu, et ceci transparaît dans la vision du monde qui émane de son écriture. Ces manifestations imprévisibles, sporadiques, occasionnelles, parfois très espacées surviennent de temps à autre, au détour d'une ligne, d'un chapitre, d'un paragraphe par la représentation d'un personnage en crise : palpitation des narines, roulement

---

39. Cette présence instantane dans *Salammô* de motifs qui se répètent à l'infini – diaprures, bigarrures, iridescences – est à mettre en relation avec cette expression de Dominique Fernandez dans *Porporino* : « Oh ! si dans toutes les taches, métaphoriques ou réelles, que nous portions sur nous en secret, nous savions reconnaître un désir refoulé de notre mère ! », Grasset, 1974, p. 36.

40. Merleau-Ponty, *Eloge de la philosophie*, Gallimard, coll. « Idées », 1953 et 1960, p. 83-111.

des yeux, aliénation du personnage en proie à une fureur mystique, voire érotique, ou aux affres de l’empoisonnement tel le Nègre du chapitre « Le festin » de *Salammbô*.

De fait, l’existence de l’hystérie mâle se réfère à un homme doué de la faculté d’être affecté à la manière d’une femme : « un homme hystérique, c’est le renversement des lois constitutives de la société » écrit Briquet, un monde à l’envers par un renversement troublant de perspective. Charcot donne également ces précisions : « Où l’hystérie va-t-elle se nicher ? Je vous ai dit qu’il fallait la chercher sous les haillons, chez les déclassés, les mendiants, les vagabonds ; dans les dépôts de mendicité, les pénitenciers, les bagnes, peut-être. »<sup>41</sup> Or, il s’avère que le verbe « rêver » provient probablement d’un ancien gallo-roman *esvo*, ou encore du latin *exvagus*, qui signifie vagabond, autrement dit une figure de l’errant dans la double acception de celui qui erre et qui voyage, de celui qui se trompe et qui divague : ces « errants de la chair »<sup>42</sup>. Comme si l’errance spatiale favorisait la libération des rêves, ces moments de vagabondage capricieux de l’esprit. Les artistes, les bohèmes peuvent se laisser distraire et autoriser l’imagination à s’attacher à ces choses vagues. Julien devient cet être déambulant dont l’image surgit pour se confondre avec celle du père, peut-être en une « Père-version »<sup>43</sup> ou « Version du Père », conversion radicale qui le réconcilie enfin avec son père pour le mener à Dieu le Père, après une chute dans l’animalité et la bestialité de l’homme plus sauvage que les bêtes sauvages.

L’infériorité sociale, la marginalité constituent ainsi un équivalent du statut de la femme. La « névrose hystérique » n’est pas plus fréquente chez la femme que chez l’homme. Socialement, les marginaux – les Barbares – se retrouvent face aux pouvoirs, du même bord que les femmes. Le soleil noir de la mélancolie survenant en plein jour, tout empreint de délectation morose, suscite le songe d’Autharite, le barbare du Nord, le chef gaulois, qui regrette sa patrie : « la senteur des pâturages par les matins d’automne, les flocons de neige, les beuglements des aurochs perdus dans le brouillard »<sup>44</sup> surgissent dans la chaleur accablante du désert, en une scène fantastique et irréelle. Selon une réversibilité appuyée sur une forte antithèse, la perception tout en trépidations sous l’effet quasi pathologique, voire délirant du personnage, escamote la vision extérieure au bénéfice de la vision intérieure qui la remplace progressivement en jouant de la contiguïté entre le passé et le présent, le lointain et le proche dont les frontières ne sont plus étanches. Le texte se fait le creuset de diverses maladies – épilepsie, hystérie et syphilis, mélancolie et nostalgie – se mêlant sous une forme esthétisée et poétisée, à travers une plasticité qui restitue leur dimension protéiforme et insaisissable.

Au travers des représentations qu’il nous tend, ces détours permettent à l’auteur de se dire tel qu’il est ou tel qu’il voudrait être, mais indirectement, de biais, par des transferts et des déplacements. Dans l’espace de la marge s’écrit ce qui s’avère inavouable dans le reste de l’œuvre. L’essentiel se dirait aux confins, aux antipodes de ce qui est raisonnable. La marge est l’espace de liberté où l’auteur se livre, il exprime ce qui ne peut l’être ailleurs ; il donne forme à ses fantasmes, à ses angoisses ; il laisse vagabonder son imagination et s’adonne à la jubilation de la fantaisie, de la création libérée en partie de la tyrannie de la raison. Car la marge représente une absence de limites du geste créateur ou une libération de l’inventivité imaginative. Sentiment jouissif et extatique du « tout est possible », d’autant plus intense qu’il

41. J. M. Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, 1887, rééd. Retz, s. d. ; *L’Hystérie*, Toulouse, Privat, 1971.

42. Jean-Pierre Winter, *Les Errants de la chair. Études sur l’hystérie masculine*, Calmann-Lévy, 1998.

43. Jean-Pierre Winter fait cette observation pertinente dans ses études sur l’hystérie masculine : « Dupe et non dupe à l’endroit de la père-version, l’homme hystérique erre d’un masque à l’autre et soutient aussi son désir, sans vouloir reconnaître, et là est sa tragédie, l’amour qu’il voue à cette version du Père. [...] Comment ne pas se reconnaître errant quand toute existence nous enseigne qu’en nous vivent des nuées d’être morts ou vivants, dont nous avons dérobé l’existence et qui nous dérobent la nôtre ; des myriades d’être non nés interprétant une indéchiffrable symphonie du désir, qui nous représente bien plus que nous le représentons ? », dans *Les Errants de la chair*, Calmann-Lévy, 1998, p. 14.

44. « Hannon », *Salammbô*, op. cit., p. 156.

côtoie le tabou et l'interdit. L'hystérie non seulement caractérise les marginaux, mais elle définit en propre le marginal par excellence qui intéresse Flaubert, à savoir l'Artiste.

« La plupart des traits de caractère des hystériques ne sont que l'exagération du caractère de la femme »<sup>45</sup> écrit Grasset en 1889 dans *Le Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*. Le tempérament féminin devenu névrose se traduit par diverses manifestations : agitations violentes de l'âme, sensibilité, attitudes passionnelles, impressionnabilité, extériorisation d'impressions morales vives et pénibles, affections vaporeuses, irritabilité, éréthisme des centres nerveux tendent l'attention sur l'être féminin. Pas d'hystérie sans exagération et excès, sans exaltation et hyperbolisation. Dans sa recherche de l'absolu même, Don Juan serait représentatif d'une forme d'hystérie : « dans tout et partout c'est la femme qu'il cherche. [...] Abîme qui sépare l'objet du sujet, et appétit de celui-ci à entrer dans l'autre. Voilà pourquoi je suis toujours en quête. »<sup>46</sup> L'exclamation de Don Juan, qui tel l'hystérique « erre de chair en chair, convolant d'Anna en Elvire et d'Elvire en Zerline, leur révélant à chacune l'inconsistance de ce à quoi elles prétendent tenir le plus »<sup>47</sup>, peut sans doute s'appliquer à Flaubert. En outre, certains médecins établissent une relation entre l'ennui et les hallucinations qui seraient une façon de désennuyer le monde et de réenchanter le quotidien en l'imaginant autre qu'il n'est. Les visions de la nuit de noces d'Emma corroborent cette hypothèse d'une imagination vagabonde servant de compensation à la tristesse et à la monotonie du terne quotidien ; son obsession et son effroi en entendant l'aveugle la ramènent, à l'inverse, brutalement à la réalité et viennent crever la baudruche du rêve en un coup de sifflet marquant la chute, la mort et la fin du mouvement spiralé des éblouissements et des retombées. Ainsi l'œuvre se fonde-t-elle sur l'exacerbation de tendances propres aux hystériques, portées à leur paroxysme, toujours renouvelées : marginalité et marginalisation voulue ; excès et exagération ; agitation du corps en mouvement traversé de tensions incontrôlées, de convulsions, de contorsions, de trépidations, de contractures ; état d'ataraxie quasi angélique qui y fait suite ; posture mystique de la sainte après les agitations de la fée en proie aux désordres fantasmatiques.

La propension à l'hystérie se traduit aussi par la revendication d'une bisexualité imaginaire qui transparait nettement dans la correspondance avec George Sand : « C'est que j'ai les deux sexes, peut-être. »<sup>48</sup> Flaubert a relu *La Comtesse de Rudolstadt* et *Consuelo*, il se transporte d'un sexe à l'autre, retrouvant dans et par l'écriture l'androgynie originaire. L'hystérie est censée être une maladie féminine que Flaubert s'approprie au plan de l'imaginaire : « je maintiens que les hommes sont hystériques comme les femmes et que j'en suis un. J'ai reconnu tous mes symptômes : nous en sommes tous atteints, de ce mal étrange, quand nous avons de l'imagination ; et pourquoi une telle maladie aurait-elle un sexe ? »<sup>49</sup> La banalisation de l'hystérie, imputée à Salammbô, se généralise aux artistes dont la sensibilité est exacerbée et la bisexualité assumée. L'hystérie masculine peut, certes, se concevoir comme l'association monstrueuse de deux mots qu'il est étrange de rencontrer conjointement : c'est l'incarnation d'un curieux paradoxe, la constitution d'un masculin et d'un féminin en un couple un peu bizarre, surprenant, incongru. Elle désigne une anormalité, une production surprenante de la nature : « Homme et femme tout à la fois, [...] j'étais dans les arbres, dans les feuilles. »<sup>50</sup> Le rêve démiurgique revêt une dimension hallucinatoire par l'établissement d'une relation entre le créateur et Dieu, « présent partout, visible nulle part », qu'il est possible de retrouver en tout, en une grande matrice naturelle qui fait germer les êtres de la création. À moins que ce ne soit une absence de sexe, une « asexualité », une éradication sauvage de la sexualité par la

45. Grasset, *Le Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 1889.

46. *Une nuit de Don Juan, Œuvres complètes*, éd. du Seuil, coll. « L'Intégrale », t. II, p. 721

47. Voir Jean-Pierre Winter, « N'écoutez pas ceux qui disent la vérité », in *Les Errants de la chair, op. cit.*, p. 19.

48. Lettre à George Sand, 12 janvier 1867, *Corr.*, t. III, p. 591-592.

49. Lettre à George Sand, *ibid.*

50. Lettre à Louise Colet, 23 décembre 1853, *Corr.*, t II, p. 483-484.

castration : l'émasculatation d'Attys en l'honneur de Cybèle rend compte, dans *La Tentation*, de ce désir de se fondre en un seul sexe pour mieux embrasser l'ensemble de la création en un rite sauvage et un geste d'une immense violence ; le fantasme d'une Tanit barbue et d'hommes castrés, eunuques de *Salammbô*, illustre ce processus de fusion dans l'effacement des différences sexuelles. Enfin, le sacerdoce que représente la carrière d'écrivain exigerait le sacrifice, l'oblation des parties propres à la génération afin de donner naissance à l'œuvre, matrice à féconder par le travail de l'imagination et de la raison conjointes.

Car l'utérus s'inscrit avec une grande visibilité dans le mot « hystérique ». Le jeu « mystico-hystérique »<sup>51</sup> et l'état hystérico-languissant permettent de mieux saisir le mystère d'une écriture tout en trépidation, tressaillement et palpitation : récit de l'hystérie ou récit « utérin », exploration des mondes intérieurs, des cavités de la terre, investigation des souterrains de la ville de Carthage, découverte de la matrice du récit, de ce qu'il y a de plus primitif, de plus sauvage, de plus barbare, dans l'imagination et la sensibilité, et en même temps, de plus esthétisé, sophistiqué et raffiné. La peur panique du féminin, exacerbée par le désir de la femme, fait paradoxalement surgir le sentiment de présence en l'absence de l'être aimé et abhorré : « Fuyons ! s'écria Mathô. C'est elle ! je la sens ; elle vient. »<sup>52</sup> Mathô a peur de se perdre dans le temple de Tanit. La relation du masculin au féminin s'avère à la fois complexe et fasciné. La hantise de l'encerclement et de l'emmurement en témoigne : le personnage est comme piégé dans l'architecture du temple et déjà dans les lacs de la femme et de la mort. Le corps de la femme s'étend aux dimensions de la ville, il s'étire aux dimensions du cosmos et vient placer le récit sous le signe du féminin. La lutte des sexes se résout dans la matrice constituée par le corps de la femme et de l'œuvre.

L'écriture de *Salammbô* et de *La Tentation* est de l'ordre de la fascination, au sens sexuel du terme *fascinus*. Le réservoir d'images que sont les cavernes, les grottes, les coquilles ramène toujours à la matrice originelle, *ustera* en grec, l'utérus de la mère et le bain matriciel de la mer. Les références s'avèrent obsessionnelles : « barques, bouches, sexes » écrit Pontalis ; les cavités, les trous se démultiplient ; les hallucinations, les fantasmes s'y rapportent. Une série de déplacements et de transferts s'effectue de la sexualité à la bouche si importante pour le « gueuloir » flaubertien, dans le passage de la main de « l'homme-plume »<sup>53</sup> à la voix. Placée sous le signe de l'hystérie masculine, mal étrange lié à l'imagination, l'œuvre permet d'extérioriser les hallucinations qui assaillent Flaubert pendant la maladie, de leur fournir un exutoire, en les exorcisant et les sublimant dans l'art, en un mouvement menant de la possession à l'exorcisme.

Le ventre, ce *Messer Gaster* auquel se réfère la correspondance, se transmue en matrice de la création artistique. L'angoisse de l'enlissement, de l'enveloppement, de l'enfermement dans les enceintes de Carthage se sublime en une étreinte avec la pâte des mots et le contact charnel, tantôt amoureux tantôt belliqueux avec la matière verbale, en une double pulsion d'embrassement et d'expulsion. « L'être ne se réduit pas à la pensée. C'est l'entièreté de l'homme qui est requise. Ses respirs et soupirs. Son ventre aussi » écrit Michel Maffesoli qui développe en ces termes :

Il y a une sorte de jouissance du monde tel qu'il est avec ses contraintes, ses limitations, ses enracinements, sans oublier ses ouvertures, ses mises en perspective et ses multiples efflorescences bigarrées. [...] C'est cela que j'appellerai une « pensée du ventre ». Sagesse de cet « utérus » qui, sous

51. Dans le dossier relatif à *Salammbô*, nous lisons : « Paris. Maladie de la Turquie pour l'hystérie. » « Carthage. Notes diverses », Pierpont Morgan, f° 115. Dans les plans et scénarios du roman publié par l'édition du Club de l'Honnête Homme, on relève : « Elle, enivrée du jeu mystico-hystérique d'Astarté, état super-olympien » (p. 282); « Elle a dix-huit ans. État hystéro-mysticisme languissant », p. 323 ; « Traité de l'hystérie, Landouzy pour les symptômes graduels du mal de Salammbô », p. 496.

52. « Tanit », *Salammbô*, *op. cit.*, p. 137.

53. « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle », lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, *Corr.*, t. II, p. 42

ses diverses formes naturelles est fécond, mais aussi sagesse de cet « hystérique » engendrant les diverses formes de socialité effervescente [...].<sup>54</sup>

L'accent est mis sur une vie moins tronquée, vécue avec intensité à travers ses aspects les plus éphémères.

### **L'imagination, folle du logis**

La folle du logis, l'imagination fait le lien entre les différentes sortes d'hallucinations, celles des épileptiques, des hystériques, des fous, des aliénés, des artistes, à des degrés certes différents. Car l'image est le point de jonction entre la pensée qui s'y mire et l'écriture qui les associe, les combine, y puise, les fait éclater. Ce qui importe, c'est le processus de formation et de déformation des images qui apparaissent, éblouissent, fascinent, séduisent puis s'en vont. L'imagination est intensément présente dans les images des rêves et des rêveries, des fantasmes, des visions ou des cauchemars : plus ou moins fulgurantes, rapides, esquissées, plus ou moins longuement décrites, réitérées, résurgentes, envahissantes. La combinatoire et le vivier d'images se trouvent donc à la source des pathologies à laquelle puise l'activité de représentation de la littérature. Dans ce mouvement et dans ce processus, la revendication d'une liberté s'affirme. « L'imagination cherche à briser les liens qui l'enchaînent à la raison »<sup>55</sup> écrit Brierre de Boismont évoquant l'idée d'une puissance invisible, surnaturelle à laquelle rien ne peut résister : l'illimitation, l'emballement de l'imagination, le grossissement et l'amplification des faits. Il est alors hautement significatif que la chaîne qui règle la marche de Salammbô se brise. La force vitale dont on sent à chaque moment les battements affleurer sous les lettres alors jaillit.

L'éclatement des figures de la rationalité qui s'esquisse dans *Les Mémoires d'un fou* se poursuit dans *Salammbô*, cette « folie littéraire » dans l'extravagance et l'exubérance des descriptions et des visions, même si le texte reste très contrôlé et la syntaxe extrêmement soignée. Tout en reconnaissant l'autorité de la raison, il s'agit de ne pas oublier que celle-ci est restreinte : il est possible de lui commander de s'arrêter ou de se soumettre. Brierre de Boismont insiste sur « l'état particulier de l'esprit qui est une variété de la folie : des transformations bizarres des sensations masquent entièrement l'esprit »<sup>56</sup>. L'assemblage se fait saugrenu : « bizarre »<sup>57</sup> est un mot qui revient souvent sous la plume du médecin. Il signifie le compliqué et le complexe, l'irrationnel et l'inexplicable, l'inénarrable, l'inaptitude du langage dans son acte de dénomination dans la mesure où le radicalement autre est indicible et semble échapper au langage en son irréductible différence.

Par des détours, l'expression se fait indirecte : le « songe » se transmue en « men-songe » littéraire où il apparaît que ce mensonge littéraire est constitué de songes faits d'étoffes disparates, cousues les unes aux autres, formant la matière bigarrée de l'imagination semblable au vêtement rapiécé d'Arlequin<sup>58</sup>, Pierrot lunaire sans doute : la richesse, le foisonnement des rêves interrogent le monde en cette polyphonie. L'ivresse, la fuite hors du réel que procurent l'évasion, l'oubli du temps présent permettent à l'auteur de se dire tel qu'il est ou tel qu'il voudrait être au travers des représentations qu'il nous tend. Dans l'espace de la marge s'écrit ce qui s'avère inavouable dans le reste de l'œuvre. L'essentiel se dirait aux confins, aux antipodes de ce qui est raisonnable. Les effroyables visions à rendre fou de terreur relatives à la peur d'un personnage qui surgit, l'angoisse d'être mangé, enterré vivant, les fantasmes de dévoration, de vol, de viol, de laceration, de manducation, de décapitation,

54. Michel Maffesoli, « L'organicité des choses », *L'Instant éternel*, La Table Ronde, 2003, p. 168-169.

55. Brierre de Boismont, « Introduction », *op. cit.*, p. 3.

56. Brierre de Boismont, « L'hallucination auxiliaire de la pensée des hommes illustres », *op. cit.*, p. 9.

57. Voir Marie-Christine Desmaret, *Bizareries et bigarrures baroques dans Salammbô de Flaubert*, ANRT, Lille, 2005.

58. Nous renvoyons à la lecture qu'en propose Michel Serres, dans *Le Tiers Instruct*, Paris, Bourin, 1991.

de dislocation du corps renvoient à ces motions intérieures qui se projettent en autant de « visions capitales »<sup>59</sup> afin d'exorciser, par l'intensité et la violence de l'image, le drame intérieur qui se joue et qui s'étend aux champs de bataille, aux combats qui se démultiplient, aux étreintes qui se donnent. La folie meurtrière à l'aide d'une faux est également relevée par Alfred Maury : il devient alors possible de considérer que l'épisode de la Mort à la Faux, le massacre des éléphants de *Salammbô*, en soit la transposition. Les pulsions criminelles de Julien le rappellent de même. Tout ce qui surprend, coupe, tranche, est lié à la mort ou à l'amour – l'*amor* latin dans son ambiguïté –, l'émotion trop vive faisant voler en éclats sous l'effet de la pression intérieure. L'exorcisation de ces images éclatantes qui hantent l'imaginaire passe par le déploiement somptueux et splendide des « visions capitales » d'après l'expression de Julia Kristeva, dans l'acceptation plurielle, d'une part de ce qui est « de toute première importance », d'autre part des peines capitales s'accompagnant de la contemplation de têtes coupées, de membres arrachés, de corps disloqués et soumis à toutes sortes d'épreuves. Le tableau de *Judith et Holopherne* décrit lors du voyage en Italie figure, à cet égard, la concrétion d'un meurtre : « bouches-sexes-cous-têtes coupés » convergent dans l'intensité extatique et horrifique de la vision macabre. L'art sublime ce qui est de l'ordre d'une castration-défloration touchant à la violence sexuelle, féminine et masculine tout à la fois, politique et intime, tour à tour.

Par la plasticité liée à la poétisation et l'esthétisation, l'exorcisation s'effectue en une représentation du drame qui restitue le jaillissement du sang, la force laide et presque répugnante du geste ; elle tend à conserver le charme ensorcelant de la vision destinée à susciter la répulsion. La fascination exercée par la contemplation artistique, picturale est de nature à déclencher un mouvement de panique chez l'artiste-esthète ou un violent et jouissif désir de décapitation de la femme aimée. À l'inverse, l'alchimie poétique, la transmutation sont toujours réversibles. Si elles sont sublimation du vécu, elles y font aussi retour. Dans le monde de l'imaginaire, l'irréel a l'air si vrai et le réel est renvoyé à l'irréalité car, selon l'expression de Calderon, « la vie est un songe » où il est possible que le songe devienne plus vrai que la réalité et occupe toute la place.

Lié à l'agonie et à la mort de faim et de soif, le passage du Défilé de la Hache semble remarquable à cet égard dans la mesure où il condense les processus à l'œuvre dans l'imagination. C'est d'abord l'élément déclencheur que constitue le souvenir, la réminiscence : « ils se rappelaient [...] ». Puis, ce phénomène enclenche inévitablement la vision : « d'autres revoyaient [...] ». Troisième strate de ce processus imaginatif : ce sont les rêves et les songes. La limite entre pensées et songes n'est plus très nette : « les voyageurs rêvaient à des citernes, [...] dans la somnolence qui les engourdissait, leurs pensées se heurtaient avec l'emportement et la netteté des songes »<sup>60</sup>. Les pensées deviennent songes, les songes laissent place aux pensées. Avec les hallucinations qui donnent lieu aux mirages, un degré supplémentaire est franchi :

Des hallucinations les envahissaient tout à coup ; ils cherchaient dans la montagne une porte pour s'enfuir [...]. D'autres, croyant naviguer par une tempête, commandaient la manœuvre d'un navire, ou bien ils se reculaient épouvantés, apercevant dans les nuages des bataillons puniques. Il y en avait qui se figuraient être à un festin, et ils chantaient.

L'illusion ne cesse de jouer avec les perceptions des personnages. Pour d'autres encore, c'est la folie obsessionnelle : « Beaucoup, par une étrange manie, répétaient le même mot ou faisaient continuellement le même geste. » Très subtilement, Flaubert, par une gradation progressive, envisage les différentes phases des productions imaginatives. En définitive, les

59. Julia Kristeva, *Visions capitales*, éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1998, Paris.

60. « Le Défilé de la Hache », *Salammbô*, p. 343-344.

plus sages, ayant acquis une certaine maîtrise d'eux-mêmes, transforment ces souvenirs, ces rêves et ces songes, ces visions, ces hallucinations, ces illusions, ces moments de folie en récits<sup>61</sup> ; ils transmutent et apprennent à maîtriser ce qui les emprisonnait : « Quelques-uns ne souffraient plus, et pour employer les heures, ils se racontaient les périls auxquels ils avaient échappé. »<sup>62</sup> Le récit permet d'exorciser le vécu et de porter un regard moins douloureux sur ce qui opprime. Et, dans l'écriture de *Salammbô*, le dépassement du traumatisme s'effectue au sein de la combinatoire des différentes formes artistiques, entre danse-transe et chant-spirale caractérisés par le mouvement ascendant et descendant : de la pathologie à l'art et de l'art à la pathologie.

Conformément à ce principe essentiel de la dualité, Julien découvre en un dédoublement schizophrénique le visage de son père dans l'eau où il compte se noyer, dans *La Légende*. Le miroir pousse à l'extrême le dialogue de la figure et de son reflet, en une réécriture de Narcisse. Le récit, par sa dimension spéculaire et anamorphique, dans les déformations multiples opérées par l'imaginaire, favorise ce questionnement d'ordre identitaire. L'imaginaire devient ce à quoi le sujet se prend et en quoi il se rassemble : images, fantômes, représentations, ressemblances et significations. Champ par excellence du narcissisme, du corps comme image, de la fantaisie et des fantômes, de ce qui est pour le sujet sa réalité en tant qu'il se retrouve, le partage et y ressemble.

L'écriture de la lutte, du combat et de la dualité se conçoit alors comme la figure du dédoublement proche de la schizophrénie et propre aux malades, aux aliénés et aux artistes. En effet, la description des scènes de violence de *Salammbô* n'est pas sans avoir des répercussions sur le créateur lui-même :

Carthage aura ma fin si cela se prolonge [...]. Bref, je suis comme un crapaud écrasé par un pavé ; comme un chien étripé par une voiture de M..., comme un morviau sous la botte d'un gendarme, etc. L'art militaire des anciens m'étourdit, m'emplit ; je vomis des catapultes, j'ai des tolléons dans le cul et je pisse des scorpions. [...] Tu n'imagines pas quel fardeau c'est à porter que toute cette masse de charogneries et d'horreurs ; j'en ai des fatigues réelles dans les muscles<sup>63</sup>.

Car il est des cas d'hallucination artistique où l'artiste est hanté en permanence par ces visions qui l'obsèdent au point d'en oublier le réel.

Défini à partir du miroir, le récit est de l'ordre de la capture, par le leurre, du mirage. *La Légende* retrace l'histoire d'une traversée du miroir et d'une quête de transcendance par la conversion qui s'opère. A travers le rêve, le drame se rejoue, obsessionnellement : « Les larmes de la rosée tombant par terre lui rappelaient d'autres gouttes d'un poids plus lourd. [...] Et chaque nuit, en rêve, son parricide, recommençait. »<sup>64</sup> Le récit-miroir devient miroir de la psyché qui vient se refléter en ses multiples chatoiements, en ses scintillements et en ses doubles de prédilection, qui se forment et se déforment dans les jeux de « ré-flexion » du miroir de la littérature, en une myriade de moi. La dualité du moi, scindé entre le « je » qui écrit et celui qui est écrit, ouvre à l'infini du moi qui se projette dans une multiplicité de facettes toujours changeantes.

Tel est le credo de Flaubert : « Ce qui me semble le plus haut dans l'art (et le plus difficile) ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à

61. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusstsein)*, 1905, trad. M. Bonaparte et M. Nathan, rééd. Gallimard, 1969, nouv. trad. D. Messier, *ibid.*, 1988. L'essentiel est de savoir se raconter et mettre à distance le vécu comme s'il s'agissait d'un conte.

62. « Le Défilé de la Hache », *op. cit.*, p. 343-344.

63. Lettre à Ernest Feydeau, vers le 15 septembre 1861, *Corr.*, t. III, p. 174-175.

64. *La Légende...*, *op. cit.*, p. 644.

la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. » La symbolisation opérée par l'œuvre d'art est une transfiguration.

Comme le carnaval, le rêve réactive le cerveau primitif et reptilien. Il reprogramme les gestes venus du fond des âges, ressuscite la part archaïque de l'homme, l'extériorise en théâtre des masques, en fête des corps. Le texte devient alors le lieu de « l'encore » et de l'« en-corps », puisque les rêves, les hallucinations, les fantasmes rendent possible l'expression de la part la plus animale, au plus près du corps, libérée en partie seulement des censures : répétition d'un drame dans le jeu de déformations et des bigarrures qui se démultiplient à l'image des visions qui foisonnent, bizarreries des formes que revêt l'imaginaire au fil de ces métamorphoses variées en lesquelles le créateur se reconnaît partiellement et auxquelles il échappe dans le mouvement du moi-Protée, inscription du corps du créateur dans le corps des lettres. Le corps masculin-féminin de l'hystérique, le corps terrassé de l'épileptique en proie aux images qui l'assaillent, le corps de l'aliéné faisant l'expérience de l'Autre en lui-même, le corps écartelé et errant du fou, habité par toutes sortes de présences étrangères, ces expériences métaphorisent la relation à la création : incarnation désincarnée, exacerbation des sensations en l'absence d'objet réel ; alors surgit la création imaginaire et littéraire en lieu et place de la procréation. Des déplacements, des transferts, des déviations se mettent en place dans ce va-et-vient et ces turbulences qui se produisent entre la vie et l'œuvre.

Projection du moi-peau, de la part hystérique de l'écrivain masculin, ainsi se définit le lieu de passage de la dimension « phallique de la voix » selon Derrida à la matrice textuelle : texte-tissu qui recouvre le corps ou le masque. Dans ce lieu de production et de déformation des images qu'est l'imaginaire, de l'ordre du flux et du passage, le créateur joue le mystère des origines humaines, qu'il soit divin, démoniaque, animal : il renoue avec l'origine de la vie, de sa vie dans le mouvement d'une sortie de soi pour mieux entrer au cœur des choses, dans les fibres intimes de ce qui est : mouvement d'« ex-sistence<sup>65</sup> » pour mieux se retrouver.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995.
- BACHELARD Gaston, « Les matières de la mollesse. La valorisation de la boue », *La Terre et les rêveries de la volonté*, éd. José Corti, 1948.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Claude Pichois, Bibl. de la Pléiade, 1975.
- BAZIN Germain, « La Gloire », dans *Figures du baroque*, colloque de Cerisy dirigé par Jean-Marie Benoist, PUF, 1983.
- BRETON André, ÉLUARD Paul, Article « Beauté », *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, éd. José Corti, 1995.
- BRIERRE DE BOISMONT, *Des hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, des rêves, du magnétisme et du somnambulisme*, Germer Baillière, 3<sup>e</sup> éd., 1862.
- CHARCOT J. M., *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, 1887, rééd. Retz, s. d. ; *L'Hystérie*, Toulouse, Privat, 1971.
- CORREARD Alexandre, SAVIGNY Jean-Baptiste, *Le Naufrage de la Méduse. Relation du naufrage de la frégate la Méduse*, édition et préface d'Alain Jaubert, Folio, 2005.
- DELEUZE Gilles, « Les replis de la matière », dans *Le pli. Leibniz et le baroque*, éd. Minuit, coll. « Critique », 1988.

---

65. Lacan, « Ronds de ficelle », *Encore, op. cit.*, p. 150.

- DESMARET Marie-Christine, *Bizarreries et bigarrures baroques dans Salammbô de Flaubert*, Lille, ANRT, 2005.
- DUBOIS Claude-Gilbert, « Sur une gravure de Jacques Callot : *La Tentation de saint Antoine* », dans *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, coll. « Thèmes et Textes », 1973.
- DURAND Gilbert, « La descente et la coupe », dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.
- FERNANDEZ Dominique, *Porporino*, Grasset, 1974.
- FLAUBERT Gustave, *Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Bibl. de la Pléiade, 1952.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Bibl. de la Pléiade, 1980.
- FLAUBERT Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Folio, 1983.
- FLAUBERT Gustave, *Salammbô*, présentation par Gisèle Séginger, GF Flammarion, 2001.
- FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985.
- FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusstsein)*, 1905, trad. M. Bonaparte et M. Nathan, réed. Gallimard, 1969, nouv. trad. D. Messier, *ibid.*, 1988.
- GALERANT Germain, « Flaubert vu par les médecins d'aujourd'hui », *Europe*, 1969.
- GARMA Angel, *Traumatisme et hallucination*, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1981.
- GRASSET, *Le Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 1889.
- KRISTEVA Julia, *Visions capitales*, éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- LACAN Jacques, « Dieu et la jouissance de la femme », dans *Encore. Le Séminaire de Jacques Lacan*, éd Seuil, 1975.
- LAZORTHES Guy, *Les Hallucinations*, Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1996.
- MAFFESOLI Michel, « L'organicité des choses », *L'instant éternel*, La Table Ronde, 2003.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, coll. « Idées », 1953 et 1960.
- PONTALIS Jean-Baptiste, « La maladie de Flaubert », *Après Freud*, Gallimard, 1968.
- PONTALIS J.-B., *Le Dormeur éveillé*, Folio, Mercure de France, 2004.
- QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994.
- SARDUY Severo, « Chambre d'écho », *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, coll. Folio/Essais, Gallimard, 1991.
- SERRES Michel, *Le Tiers Instruit*, Bourin, 1991.
- SUTTERMAN Marie-Thérèse, *Dostoïevski et Flaubert. Écritures de l'épilepsie*, PUF, coll. « Le fil rouge », 1993.
- WILLEQUET Pierre, *La Bizarrerie du rêve et ses représentations. Une revue critique et une étude empirique*, Publications universitaires européennes, Peter Lang, 1999.
- WINTER Jean-Pierre, *Les Errants de la chair. Études sur l'hystérie masculine*, Calmann-Lévy, 1998.