

L'ART « DÉCADENT » DE FLAUBERT : L'IMPASSIBILITÉ IMPOSSIBLE

UDC 821.133.1.09 Flaubert G.

Radana Lukajić

Université de Banja Luka, Faculté de Philologie, Département de langue et de littérature françaises et de langue latine, Banja Luka, Bosnie-Herzégovine

Résumé. *L'objectif de cet article est d'interroger certaines prises de position esthétiques de Gustave Flaubert, à savoir de mettre en question « l'impassibilité » que l'écrivain prônait comme une des prémisses de la création artistique, à plus forte raison de la création romanesque. L'hypothèse de l'investissement subjectif de l'écrivain, voire d'une véritable identification avec ses personnages, avait pour axe argumentatif majeur le rapport ambigu que Flaubert entretenait à l'égard du personnage d'Emma Bovary. D'un côté, nous avons tenté de montrer que maints indices textuels et paratextuels témoignent d'une identification indéniable avec son héroïne, et de l'autre, il est à noter que cette identification se situe davantage à un niveau à la fois supra et subliminal où la féminité serait conçue, de la part de l'auteur, comme principe immanent à la psyché humaine. Cette problématique spécifique s'articule à celle sur la nature foncière de la création artistique et certaines réflexions reprises de Camille Paglia aussi bien que de Giorgio Agamben nous ont aidée à éclairer une nécessité intrinsèque du processus d'identification du romancier avec ses personnages. Dans la conclusion, nous faisons référence au terme « ultra-romantisme bridé » qui serait peut-être le plus approprié pour qualifier l'esthétique flaubertienne.*

Mots-clés : *Flaubert, réalisme, objectivisation, identification, art, décadence*

1. INTRODUCTION

L'assertion célèbre imputée à Flaubert « Mme Bovary, c'est moi » reste sujette à caution parce qu'elle n'a jamais été écrite à la différence de son « non » péremptoire à toute identification simplificatrice avec son personnage¹. Cependant, d'autres propos de

Submitted November 18, 2021; Accepted December 15, 2021

Corresponding author: Radana Lukajić

Université de Banja Luka, Faculté de philologie

E-mail: radana.lukajic@flf.unibl.org

¹ Au sujet de l'authenticité problématique de la fameuse phrase « Madame Bovary, c'est moi » et de toutes les prises de positions contradictoires de l'écrivain à l'égard de son héroïne, cf. Yvan Leclerc, « 'Madame Bovary,

l'écrivain dont l'authenticité ne fait pas défaut témoignent d'un rapport ambigu qu'entretient l'écrivain par rapport à son héroïne². Sans vouloir trop ressasser sur le formidable fétichisme flaubertien à l'égard de l'Art, le rappel de certains de ses positionnements esthétiques nous semble de rigueur pour démontrer que le mouvement pendulaire entre la présumée identification du romancier avec le personnage d'Emma Bovary et le refus catégorique d'une intention semblable s'arrête dans une position d'équilibre sans suspendre pour autant son mouvement oscillatoire.

Certes, l'écrivain ne se souciait guère de nous laisser en héritage un « art poétique », en croyant probablement que ce serait pléonastique face à toutes ses œuvres qui, d'une manière d'écrire à l'autre, illustrent sans faille ses prises de positions idéo-esthétiques. Cependant, si les textes théoriques *stricto sensu* font défaut dans l'œuvre de Flaubert, à l'instar de la plupart des écrivains avant et après lui, il n'a pas pu s'abstenir de parler à la fois de l'Art et de son art, et ce propos est à chercher, comme c'est d'ailleurs souvent le cas, dans des écrits paratextuels, notamment dans son abondante correspondance. Les passages et phrases relatifs à ses créations qui émaillent ses échanges épistolaires nous semblent cependant constituer un art poétique fragmenté auquel on s'appuie souvent pour traiter de l'art flaubertien. Ainsi, la fameuse confidence qu'on trouve dans une des lettres adressées à Louise Colet dit toute la « dissémination » de l'Écrivain, sa nature démiurgique qui est la substance invisible, ou l'*apeiron*, de sa Création, à la fois transcendent et immanent et dont les parcelles constituent un monde autre, celui de l'espace littéraire :

Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour » (Lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853 ; Flaubert 1980, 483–484).

Le culte que « l'ermite de Croisset » voue à l'Art n'est point un cas isolé dans l'histoire de la création artistique en général ; déjà les mythes anciens, tel celui de Pygmalion, nous sensibilisent au degré auquel la création artistique aspire à mimer le pouvoir démiurgique du Grand Créateur, tout en suggérant le potentiel d'un exister vrai dans les œuvres d'art. Cependant, les raisons d'un tel fétichisme varient considérablement d'un artiste à l'autre et, bien évidemment, d'une époque à l'autre.

2. L'ART COMME EFFORT D'OBJECTIVISATION

Avant de revenir sur l'idéal de l'Art tel qu'il est conçu par Flaubert, nous ferons une parenthèse qui nous semble fort fonctionnelle pour évoquer les raisons qui poussent l'homme à la création artistique. Pour ce faire, nous en appelons à l'étude de Camille Paglia, *Sexual personae : Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1990)³.

c'est moi', formule apocryphe », *Revue Gustave Flaubert, Ressources* n. 14, 2015 [en ligne], https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php, consulté le 11/07/2021

² À titre d'exemple, nous citons un passage, parmi d'autres, qui vont tous dans le sens de notre constatation : « Tantôt, à six heures, au moment où j'écrivais le mot attaque de nerfs, j'étais si emporté, je gueulais si fort, et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une » (Lettre à Louise Colet du 23 décembre 1853 ; Flaubert 1980, 483).

³ Nous nous sommes servie, pour les besoins de ce travail, de l'édition serbe de l'œuvre de Paglia (*cf.* Bibliographie). Toutes les traductions en français figurant dans cet article sont faites par nous d'après cette édition.

En effet, l'auteure part de la thèse de l'unité de la culture occidentale, y compris l'art, qui, au cours des millénaires, fait triompher le principe apollinien, dans le sens nietzschéen, sur celui dionysiaque. La sexualité et l'érotisme, selon Paglia, sont étroitement liés au phénomène de l'interpénétration de la nature et de la culture : la nature est en ébullition ininterrompue, elle ne connaît aucun principe d'achèvement ou d'objectivation voulue résultant de formes parfaites et définies. Grande matrice qui (pro)crée, la nature est également celle qui dissout dans une matière amorphe, tout en grouillant de formes qu'elle ne cesse de concevoir, de façonner et d'anéantir dans un mouvement continu et cyclique. La culture ne serait, selon Paglia, qu'un élan d'émancipation de cette matière première qui rechigne à tout parachever, et représente, dans son essence, un acquis de l'homme, de l'*anthropos*. L'art, dans son essence, représente l'effort d'objectivisation de l'amorphe qui commence par le regard qui isole pour créer ensuite des formes circonscrites. À Camille Paglia d'argumenter comme suit :

L'art est téménos, espace sacré. Il est rituellement épuré, c'est le sol nettoyé, l'air de battage qu'était originellement l'espace de théâtre. Tout ce qui passe par cet endroit se transforme. [...] L'art crée des objets. [...] L'artiste qui a besoin de réaliser des œuvres d'art, de créer des mots ou des images comme d'autres ont besoin de respirer, cet artiste se sert du principe apollinien pour triompher sur la nature chthonienne. (Palja 2002, 25)

Quoi de plus « artistique » que cette violence de l'œil qui atteint son acmé dans le réalisme en tant que mouvement esthétique ? Loin de vouloir taxer Flaubert expéditivement d'écrivain réaliste, son esthétique particulière relève cependant grandement de l'objectivation, de la sélection, du « voyeurisme » de l'artiste qui scrute, délimite et rêve à parachever, c'est-à-dire à nous rendre une image parfaite des êtres et des faits observés qui ne demeure pour autant qu'une image translatée dans un chronotope artificiel – celui de l'espace littéraire. Le réalisme formel et *a fortiori* théorique qui n'a donné que des œuvres d'intérêt médiocre⁴ est fondé, *grosso modo*, sur une esthétique du regard dont l'équivalent le plus approprié serait l'objectif photographique censé détenir le pouvoir de capter un quelconque réel, d'en donner une image fidèle, pour ne pas dire exacte. Le paroxysme des abus d'une telle esthétique – tributaire, sans conteste, de l'esprit positiviste dont le credo idéologique était à l'époque quasi inviolable – se traduit par une foi absolue en un « réel » susceptible d'être transféré dans les œuvres d'art. Pour ce qui est de la création littéraire de l'époque, on est toujours loin de la mise en cause du pouvoir effectif du langage de translater quoi que ce soit du « réel », conçu comme positivement existant, ou comme une donnée phénoménologique au substratum référentiel indubitable. À ce propos, le réalisme, suivi du naturalisme qui en exacerbe les *a priori* poétiques et esthétiques, saurait être qualifié comme la culmination du principe apollinien qui mise sur la projection du regard et la capture infaillible d'une tranche de la réalité. Ou, comme le souligne Camille Paglia, « l'œil est la flèche d'Apollon qui suit la trajectoire transcendante que j'ai perçue dans les actes masculins d'urination et d'éjaculation [...] Chaque conceptualisation est l'encadrement » (Palja 2002, 27).

⁴ Nous pensons ici en premier lieu aux œuvres romanesques de Champfleury, le premier théoricien du courant, et de ses disciples, tels Monnier ou Duranty dont les productions romanesques, en raison d'une observation rigoureuse des « règles » de la nouvelle école, sont restées d'une qualité médiocre et sont presque tombées dans l'oubli.

3. L'ART « DÉCADENT » DE FLAUBERT

Flaubert, pour lequel l'Art d'écrivain se traduit par son style qui est « une manière absolue de *voir*⁵ les choses » (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 ; Flaubert 1980, 31)⁶, malgré son refus impératif de toutes les étiquettes qu'on voulait coller à ses œuvres⁷, est un artiste voyeur par excellence. Son regard pénètre les êtres et les objets pour les objectiver, et cela grâce à deux procédés majeurs : *primo*, le recours à la typologisation – qui cependant n'est pas un procédé cloîtrant les personnages dans des catégories spécifiques, mais montre en revanche la *persona* derrière le type et *vice versa* – et *secundo*, la réduction du dialogue au strict minimum, en escamotant savamment la polyphonie dialogique de type dostoïevskien, trop prompt à destituer le pouvoir observateur du narrateur omniscient et à concéder au personnage sa part de l'imprévisible et du non-achevé⁸. Par ailleurs, l'exploitation de toutes les ressources de la focalisation intérieure équivalait à une véritable pénétration, voire violation du personnage. Notre choix des vocables appartenant au registre de la sexualité vise à mettre en lumière, sans pour autant vouloir en faire un critère épistémologique décisif, la démarche-écran de l'artiste, et plus généralement, de l'Artiste occidental en plein milieu du XIX^e siècle. Si l'art en général est « décadent », selon le distinguo proposé par Camille Paglia, à savoir qu'il représente le refoulement du magma chthonien associé à la féminité aussi bien que l'émancipation de l'homme comprise comme une constante libidinale du mâle, et cela par le biais de l'acte de délimitation et de différenciation aspirant à une cosmogonie en miniature contre le chaos de la nature, la « décadence » flaubertienne est un des exemples axiomatiques de la fonction essentielle de la création artistique. Mais cette cosmogonie de l'artiste, en l'occurrence de l'artiste Gustave Flaubert, comme nous l'avons déjà repéré, a pour clé de voûte un réalisme subjectif où les indices de la présence réelle de l'écrivain, et en extrapolant, de la personne sociale, ne font aucunement défaut.

En effet, le réalisme flaubertien découle, dans ses grandes lignes, de ce que Bakhtine appelle la « motivation pseudo-objective »⁹ dont les ressorts seront notamment exploités dans *Madame Bovary*. En effet, selon Bakhtine, la motivation pseudo-objective « apparaît comme l'un des aspects des paroles cachées 'd'autrui' [...], de 'l'opinion publique' [...] Cette motivation est particulièrement caractéristique du style humoristique, où prédomine la forme du discours d'autrui (celui du personnage concret ou, plus souvent, celui d'un milieu) [...] » (Bakhtine 2008, 126). Ce « style humoristique » implique la célèbre ironie flaubertienne qui résulte souvent de son profond mépris, voire du dégoût, envers le bourgeois qui n'est pas seulement, à ses yeux, le représentant d'une classe sociale, mais une catégorie humaine : « J'appelle bourgeois quiconque pense basement » (Maupassant 1962, 96) Or, malgré le fait qu'il se fait

⁵ Nous soulignons.

⁶ Dans la lettre à Louise Colet du 8 septembre 1853, Flaubert renchérit : « Le style c'est la vie ! C'est le sang même de la pensée ! » (Flaubert 1980, 427).

⁷ En se défendant contre cette « injure dégoûtante » d'être qualifié de « réaliste », Flaubert écrit : « [J]'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le *réalisme*, bien qu'on m'en fasse un des pontifes » (Flaubert 2007, 435 ; souligné dans le texte).

⁸ « Quelle difficulté que le dialogue, quand on veut surtout que le dialogue ait du caractère ! Peindre par le dialogue et qu'il ne soit pas moins vif, précis et toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux » (Lettre à Louise Colet du 30 septembre 1853; Flaubert 1980, 444).

⁹ La motivation pseudo-objective est une variante de ce que Bakhtine qualifie comme « construction hybride », qui est « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues', deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Bakhtine 2008, 125-126).

pontife d'une écriture « impersonnelle », en répudiant avec véhémence le subjectivisme narcissique des premiers romantiques, toute écriture « réaliste » de Flaubert relève d'une vision du monde et de l'homme infailliblement subjective dont l'ironie n'est qu'un indice réfracteur mineur. L'affirmation suivante en témoigne avec brio :

L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogiques : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. (Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852 ; Flaubert 1980, 204)

4. FLAUBERT ET LA FÉMINITÉ

Or, en dehors du recours à ladite motivation pseudo-objective qui est employée fréquemment pour littéraliser la médiocrité de l'âme, du milieu ou des mœurs, l'écrivain se projette dans ses personnages, le plus souvent les personnages principaux, dans un double mouvement de dérision et de pitié qui met grandement en cause cette « impassibilité cachée et infinie ». Pour revenir à son équivoque – apocryphe ou non – « Madame Bovary, c'est moi », il y aurait lieu de décrypter aisément, dans ce personnage féminin, maints traits appartenant à Flaubert lui-même. Autrement dit, dans cette identification oblique, il y a un regard lucide qui se contemple lui-même comme dans un miroir grossissant afin d'exhiber et de satiriser son propre bovarysme, intellectuel et artistique celui-ci.

Avant de revenir sur ce point, nous nous pencherons sur sa « pauvre Bovary » qui, tout en demeurant bien campée dans un type de femme d'un espace-temps et d'une conjoncture socio-historique précis, saurait être considérée comme l'Autre de l'écrivain lui-même, certes avec des traits caractériels exacerbés et envers lesquels ce dernier n'a aucune condescendance. Dans un autre sens, il semble que l'art flaubertien se plaise à objectiviser, via ses personnages, la puissance de son propre *genius* (*daimôn* en grec) qui, selon la conception religieuse gréco-latine, est considéré comme une force divine, ni faste ni néfaste, autrement dit, une entité composite sans aucune connotation éthique bien définie. Giorgio Agamben explique la contradiction majeure du *Genius* dans les termes suivants : « Mais ce Dieu si intime et si personnel est ce qui en nous est le plus impersonnel, la personnalisation de ce qui, en nous, nous dépasse et nous excède » (Agamben 2007, 10).

Si nous transférons l'argumentation d'Agamben dans un double registre, psychologique et archétypal, nous alléguerons que, moyennant l'identification *sui generis* avec le personnage d'Emma, conçue comme une nécessité de l'Artiste-démiurge (« homme et femme tout ensemble »), Flaubert fonde dans une réflexion sur la Femme, autrement dit sur la féminité comprise en tant que phénomène liminal de la psychologie humaine¹⁰, un élément à la fois infra et supra-individuel de l'homme. Anti-héroïne, certes, dont l'être se rebuffe contre la condition féminine conventionnelle, Médée normande du XIX^e siècle, Emma réconcilie la figure-type de la mal-mariée et la conception de la féminité héritée de la tradition judéenne comme facteur destructeur, principe de perturbation de l'ordre imposé par les sociétés patriarcales. Ainsi l'art apollinien de Flaubert s'engage-t-il dans les domaines où sont interrogés les clivages intrinsèques de l'homme, les conflits les plus intimes dont la

¹⁰ Flaubert lui-même est conscient de l'envergure de son projet scriptural : « Je tourne beaucoup à la critique. Le roman que j'écris m'aiguise cette faculté, car c'est une œuvre surtout de critique, ou plutôt d'anatomie. Le lecteur ne s'apercevra pas, je l'espère, de tout le travail psychologique caché sous la forme, mais il en ressentira l'effet » (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1854 ; Flaubert 1980, 496).

sublimation s'effectue dans ce « sol nettoyé » qu'est l'Art. Qu'à cela ne tienne – Flaubert, ce « bourgeois » qui « pense en demi-dieu » (Lettre à Louise Colet du 21 août 1853 ; Flaubert 1980, 8) n'est pas dupe d'un fait qui deviendra le cheval de bataille des féministes du XX^e siècle : « La femme est un produit de l'homme. Dieu a créé la femelle et l'homme a fait la femme ; elle est le résultat de la civilisation, une œuvre factice. Dans les pays où toute culture intellectuelle est nulle, elle n'existe pas [...] » (Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853 ; Flaubert 1980, 284).

Pour revenir aux hypothèses majeures de Camille Paglia, nous dirons que le personnage d'Emma permet à Flaubert une réflexion sur la Femme comme l'Autre par excellence. La femme, à la différence de l'homme, n'a besoin d'aucune émancipation – elle *est* tout simplement, bénéficiant à son corps, conçu comme un giron sempiternel qui résume en gros toute la condition de l'homme. L'objectivisation de la femme, tous les efforts de la circonscrire, de l'amortir, de lui imposer les limites tant physiques que sociales traduisent l'éternelle frustration du mâle devant le mystère de la féminité. Certes, la réflexion sur la condition féminine de son temps constitue une des premières couches de cette histoire « consternante » de l'adultère d'où essaient d'autres thématiques chères au romancier, mais le roman nous découvre une autre dimension de la pensée flaubertienne relative à la Femme et quelques exégètes de l'œuvre s'en rendent bien compte. Ainsi, en traitant de *Madame Bovary*, Lucette Czyba admet :

[À] travers ses personnages masculins, Flaubert traite son héroïne en objet, non en sujet. Aux prestiges du corps d'Emma, objet d'une constante focalisation du texte, s'oppose la peur victorienne provoquée par le pouvoir de séduction qu'exerce ce corps infernal, pouvoir dévorant qui menace l'intégrité du sujet masculin en le minant dans tous les sens du terme. En somme le texte dément l'objectivité que professe le romancier : il crée Emma pour la condamner et il agence les faits romanesques de manière à rendre cette condamnation inéluctable pour le lecteur. Le choix d'un personnage féminin mettant en jeu les zones les plus profondes du propre moi de l'écrivain, le texte dévoile des obsessions sadiques déjà lisibles dans les œuvres de jeunesse [...]. (Czyba, 2021)

Sans aucun doute, les observations de Lucette Czyba nous sensibilisent à toute la virulence, voire la part de l'agressivité du romancier-misogyne envers la femme, dissimulée sous le poli de l'objectif et de l'impassible, mais il nous paraît que l'auteure du texte cité réfute toute éventuelle identification de Flaubert avec son héroïne.

5. SE DIRE SANS S'ÉCRIRE

Certainement, la démarche de l'écrivain est plus qu'astucieuse : sa problématique objectivité s'emploie à nous peindre un type particulier de la femme¹¹ qui, asphyxiée par l'assommante trivialité de son milieu et de son destin, se lance dans une aventure de la construction de son domaine intime où elle logeait toute une vie artificielle, constamment en porte-à-faux. Dans sa chasse au bonheur, ou mieux, à un bonheur idéal dont elle trouve les modèles dans les albums illustrés et dans les romans à l'eau de rose, Emma se transforme en une mère et une épouse répugnante dont l'égoïsme et la bêtise ont navré plus d'un lecteur. Le regard incisif de Flaubert ne montre aucune indulgence envers cette

¹¹ « Ma pauvre Bovary sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même » (Lettre à Louise Colet du 14 août 1853 ; Flaubert 1980, 392).

créature qui s'évertue à troquer une réalité banale contre une existence rêvée mais fragile, enfin, irréalisable et inéluctablement vouée à l'échec. Notons que l'art « décadent » de l'artiste atteint son climax dans les pages décrivant l'agonie de la protagoniste, et cela avec une minutie qui semble en apparence outrée : comme si une délectation cachée se dessinait en creux derrière les vomissements et les douleurs d'Emma – une vengeance, dans un élan qu'on veut « sadique », contre la Femme qui a détruit l'ordre, qui a osé se rebeller contre une condition trop banalement féminine ? Que non ! Il y a tout lieu de croire que Flaubert voulait liquider sa propre part féminine, cet « excédent » génial¹² de la personnalité humaine, et par conséquent, son propre bovarysme évoqué plus haut : n'est-il pas lui-même rongé par ce même ennui, par une vaine quête du bonheur qu'il croit pouvoir trouver dans le savoir sublimé dans les arcanes de l'Art ? Malgré son credo esthétique selon lequel « il ne faut pas s'écrire »¹³, Emma dont l'agonie nous est présentée comme un objet d'art à contempler serait aussi l'extériorisation de ses propres langueurs, de ses exaltations scripturales l'empêchant de « voir clair »¹⁴. La vie, constamment minée par le dégoût et cet « ennui moderne qui ronge l'homme dans ses entrailles, et, d'un être intelligent fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense » (Lettre à Louis Marie de Lahaye de Cormenin du 7 juin 1844 ; Flaubert 1973, 208-209) ne saurait être assumée sans sa « refonte plastique et complète dans l'art » (Lettre à Louise Colet du 25 février 1854 ; Flaubert 1980, 525). L'Art sublime tous les aspects frivoles et repoussants de l'existence humaine, tout en permettant une mise en ordre comme un palliatif contre, comme le disait Auerbach, « l'anarchie intérieure » qui minait le monde¹⁵. Cependant, malgré son axiome esthétique d'un amour impartial envers l'objet de la création artistique requérant impérativement l'impassibilité, Flaubert ne réussit pas à évacuer sa propre personnalité alors que l'identification avec ses héros est parfois avouée explicitement – pour le personnage qui l'a le plus durablement hanté, le saint Antoine, il reconnaîtra : « J'ai été moi-même dans Saint-Antoine le Saint Antoine » (Lettre à Louise Colet du 1er février 1852 ; Flaubert 1980,

¹² « Il nous faut alors considérer le sujet comme un champ de tension dont les pôles antithétiques sont Genius et Moi. Le champ est traversé par deux forces conjuguées mais opposées, l'une qui va de l'individuel vers l'impersonnel, l'autre qui va de l'impersonnel vers l'individuel. Les deux forces cohabitent, s'entrecroisent, se séparent, mais elles ne peuvent ni se diviser totalement ni s'identifier pleinement [...] On écrit pour devenir impersonnel, pour devenir génial, et néanmoins, en écrivant, nous nous individuons comme auteur de telle ou telle œuvre, nous nous éloignons du Genius, qui ne peut jamais avoir la forme d'un Moi, et encore moins celle d'un auteur. » (Agamben 2007, 12-13). Si l'on transpose la spéculation d'Agamben dans le domaine de la psychologie jungienne, le Genius saurait être considéré comme la tension majeure entre l'*animus* et l'*anima* comme constitutifs de la psyché humaine, ou comme une altérité intrinsèque, voire congénitale, de la personnalité humaine.

¹³ « Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. » (Lettre à Melle Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857 ; Flaubert 1980, 567).

¹⁴ Après la mise au pilori de la première version de *La Tentation de saint Antoine* de la part de ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp (« [I] faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler »), Flaubert reconnaît : « Vous avez peut-être raison ; à force de m'absorber dans mon sujet, je m'en suis épris et je n'y ai plus vu clair. J'admets les défauts que vous me signalez, mais ils sont inhérents à ma nature. » (Cité in Du Camp 2002, 90). Il est notoire que, suite au verdict prononcé par les deux amis, il s'impose la rédaction de *Madame Bovary* comme une espèce de pensum, ce qui nous autorise à voir dans le suicide d'Emma une sorte d'autopunition de ses propres exultations sentimentales, poétiques et esthétiques.

¹⁵ « [C]omme beaucoup d'artistes du XIX^e siècle, il déteste son temps. Il discerne avec beaucoup de pénétration ses problèmes et les crises qui se préparent. Il voit l'anarchie intérieure, le manque de base théologique, la menace d'un âge des masses qui s'annonce. Il sent la misère de l'historicisme éclectique, il est conscient du règne de la phraséologie. » (Auerbach 1988, 382; souligné par l'auteur).

362). L'obsession de passer outre le commun, de se lancer vers l'absolu, que ce soit le savoir, l'art ou l'amour se lit dans maintes créations romanesques flaubertiennes, tout en laissant se lire en filigrane l'inanité de cette quête de l'absolu. L'aveu explicite de l'identification avec le personnage du saint chrétien qui, grâce à l'imagination délirante de l'écrivain devient la parabole de ses tourments intimes, cet aveu répète sans ambages le truisme de l'imbrication inéluctable de la vie et de l'œuvre, quels que soient les partis-pris esthétiques d'un écrivain. Dans cet ordre d'idées, l'impassibilité, voire l'invisibilité du romancier préconisées par Flaubert ne sauraient exclure une image réfractée, quelque infime qu'elle soit, de l'écrivain : la création est toujours immanente à son créateur qui transmue son expérience vitale, sa manière d'appréhender le monde avec ses réalités socio-historiques pour construire son artefact grâce auquel l'artiste réfléchit le monde réel, y compris sa propre situation dans ce monde, pour isoler et objectiver son univers affectif et mental. En se projetant dans ses personnages, Flaubert s'obstine à avancer masqué sur le fond d'une ironie mordante et à distiller savamment, d'un personnage à l'autre, ses propres travers, déboires, désirs, fantasmes et frustrations. Inutile de rappeler que cela ne nous autorise nullement à chercher l'auteur là où il n'est pas et à recourir à des identifications réductrices – l'écrivain restera toujours fidèle à ses préceptes esthétiques selon lesquels l'artiste est « présent partout » et « visible nulle part ».

6. CONCLUSION

De tout ce qui précède, un constat s'impose : parler de « l'objectivité » quant à l'œuvre de Flaubert, et plus généralement, de toute œuvre artistique, serait une aberration non des moindres. Nous avons tenté de montrer à quel point l'écrivain transgresse ses ambitions d'une écriture « impassible », encore davantage « objective ». La présence de l'artiste, dans chaque œuvre d'art, est inhérente à l'acte de création, qu'elle s'esquive sous la neutralité d'un regard « objectif » ou qu'elle s'exhibe par des démarches artistiques multiples. Que nous ayons recouru à la matrice de « l'art décadent », c'était pour mettre en lumière la nature foncière de la création artistique qui relève d'un désir intrinsèque de donner la forme à l'informe, de faire de l'ordre à partir d'une entropie originelle. De même, les observations de Camille Paglia nous ont servi pour illustrer toutes les intrications de la psyché humaine qui se projette dans et par l'art. Pour ce qui est l'évocation de la « part féminine » de Flaubert lui-même, conçue comme le grand Autre auquel l'auteur fait face pour l'exhiber ensuite de manière biaisée, on dirait qu'elle nous permet d'appréhender toute la complexité des rapports que l'écrivain puisse entretenir à l'égard de ses personnages. Par ailleurs, le « réel » et « l'objectif » de Flaubert sont, comme maints exégètes de son œuvre l'ont déjà reconnu, plus qu'équivoques, ou mieux, contradictoires : sans parler de l'« ultra-romantisme bridé » (Ambrière 1990, 391) de son œuvre considérée en totalité, nourrie de fantastique, de fantasmes, de rêves, de projections intimes, il est évident que le subjectif est souvent dissimulé sous un rire sardonique et une objectivité quasi-agressive. Tant il est vrai que la dérision est très souvent une auto-dérision, alors que l'objectivité devient vite l'objectivation des contradictions intimes dont cet esprit lucide est plus que conscient. L'illusion et la réalité, l'objectivité et la subjectivité, la vie et l'œuvre s'articulent avec brio chez cet artiste inclassable dont les œuvres nous offrent un réel hypertrophié, insaisissable, ou tout simplement indicible.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- Flaubert, Gustave. 2013. *Œuvres complètes*. Tome 3. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- Flaubert, Gustave. 1973. *Correspondance*. Tome 1 (Janvier 1830 – Mai 1851). Édition établie par Jean Bruneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- Flaubert, Gustave. 1980. *Correspondance*. Tome 2 (Juillet 1851 – Décembre 1858). Édition établie par Jean Bruneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- Flaubert, Gustave. 2007 ; *Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance*. Tome 4 (1871–1877). Paris : Éditeur Club de l'honnête homme.

Livres

- Ambrière, Madeleine (dir.). 1990. *Précis de littérature française du XIXe siècle*. Paris : PUF
- Auerbach, Erich. 1998 [1968]. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard
- Bakhtine, Mikhaïl. 2008 [1987]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard
- Du Camp, Maxime. 2002. *Souvenirs littéraires. Flaubert, Fromentin, Gautier, Musset, Nerval, Sand*. Paris : Éditions Complexe

Livres traduits

- Agamben, Giorgio. 2006. *Profanation*. Traduit de l'italien par Martin Rueff. Paris : Éditions Payot & Rivages
- [Agamben, Giorgio. 2005. *Profanazioni*. Milano : Nottetempo]
- Palja, Kamil. 2002. *Seksualne perosne. Umetnost i dekadencija od Nefretiti do Emili Dikonson*. Prevod sa engleskog Aleksandra Čabraja. Beograd: Zepter Book World [Paglia, Camille. 1990. *Sexual personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press]

Publication numérique intégrale

- Maupassant, Guy de. 1962. *Études sur Flaubert. Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant*. Société Coopérative Éditions Rencontre, [http://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/MAUPASSANT_Etude_sur_Gustave_Flaubert\(1884\).pdf](http://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/MAUPASSANT_Etude_sur_Gustave_Flaubert(1884).pdf), consulté le 07/06/2021

Articles en ligne

- Czyba, Lucette. 1983. « Les ambiguïtés de Madame Bovary ou la modernité de Flaubert ». In : *La Femme dans les romans de Flaubert : Mythes et idéologie*. Chapitre II. [en ligne]. Lyon : Presses universitaires de Lyon (généré le 13 mai 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pul/20088>>. ISBN : 9782729709907. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.20088>, consulté le 23/06/2021
- Leclerc, Yvan. 2015. « 'Madame Bovary, c'est moi', formule apocryphe ». *Revue Gustave Flaubert, Ressources*, n. 14, 2015 [en ligne], https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php, consulté le 11/07/2021.

FLOBEROVA „DEKADENTNA“ UMJETNOST : NEMOGUĆA NEPRISTRASNOST

Ovaj članak problematizuje Flobberove određene ideo-estetske postulate, prije svega nepristrasnost koja podrazumijeva krajnju objektivizaciju i distancu u odnosu na kreirane likove. Kao polazna tačka, a ujedno i nit vodilja teksta, poslužio nam je ambivalentan odnos pisca prema liku Eme Bovari. Izjava „Ema Bovari, to sam ja“ (istina problematične autentičnosti budući da nikad nije zapisana) s jedne strane te kategorično odbijanje bilo kakve identifikacije s likom, pa i „istinitosti“ ispričanog s druge strane, spajaju se u jednoj tački: pisac je neminovno prisutan u svakom segmentu ispričanog, što nedvosmisleno tvrdi i sam Flober u jednom paratekstu, no anegdotsko se preobličava, a identifikacija s heroinom ovog čuvenog romana smješta se na nivo subliminalnog. Naime, naša hipoteza je da se kroz lik Eme Bovari Flober suočava sa sopstevnim feminitetom, u jungovskom značenju riječi. Dalje, kroz „bovarizam“ svoje junakinje posredstvom pseudo-objektivne motivacije (Bahtin) i tipologizacije koje zadobijaju specifičnu funkciju posredstvom čuvene floberovske ironije, pisac preispituje sopstveni bovarizam (koji je ujedno i umjetnička i inelektualna kategorija) kao i buržujski stil života kao kontradiktornost koju pokušava da sublimira kultom umjetničke kracije. Date problematike smo

preispitali oslanjajući se na Floverovu bogatu prepisku u kojoj pisac u više navrata formuliše svoje poetsko-estetske principe, kao i na studiju Kamij Palje Seksualne persone te koncepciju Geniusa kakvu nam nudi Đorđo Agamben u zbirci eseja Profanacije. Zaključak rada jasno ističe iluzornost principa „nepristrasnosti“, te nužno subjektivno prisustvo umjetnika u likovima koje stvara, bilo da kroz njih preispituje sopsstvene kontradiktornosti, bilo da se s njima nedvosmisleno identifikuje. Iako smo pribjegli terminu „subjektivni realizam“, Floverovo slikanje „realnosti“ je kompleksan, višeslojan prozed, te se ne može podvesti ni pod jednu suviše jasno definisanu estetsku školu, pokret ili tendenciju, kao što je to slučaj sa svim genijalnim stvarocima.

Ključne riječi: Flover, realizam, objektivizacija, identifikacija, umjetnost, dekadencija

FLAUBERT'S "DECADENT" ART: IMPOSSIBLE IMPARTIALITY

This article problematizes some of Flaubert's ideological-aesthetic postulates, in particular impartiality that implies ultimate objectification and distance in relation to the characters conceived. As the starting point and, at the same time, the common thread of our discussion, we take the ambivalent relationship which Flaubert established with the character of Emma Bovary. On the one hand, the statement that reads, "Emma Bovary, that is me" (the truth of problematic authenticity, given that it was never written down) and, on the other hand, the categorical rejection of any identification with the character whatsoever and of the 'veracity' of what was told converge at a single point: the author is inevitably present in every segment of the narrated, which Flaubert himself unambiguously claimed in one paratext, but the anecdotal is transformed while the identification with the heroine of this famous novel is placed at the level of the subliminal. To this end, our hypothesis is that Flaubert, through the character of Emma Bovary, confronted his own femininity, in the sense Jung used the term. Furthermore, through the "bovarysme" of his heroine, by means of pseudo-objective motivation (Bakhtin) and typologisation that assume a specific function utilizing famous Flaubertian irony, the author questioned his own "bovarysme" (which is, simultaneously, both an artistic and intellectual category) as well as his bourgeois lifestyle as a contradiction that he tried to sublime by the artistic creation cult. We question the given issues by relying upon Flaubert's prolific correspondence, in which this author, on multiple occasions, formulated his poetic-aesthetic principles, and upon the study of Sexual Personae by Camille Paglia and the conception of Genius offered by Giorgio Agamben in his book Profanations. In the concluding section of the article, we clearly highlight the illusionary nature of the principle of "impartiality" as well as the necessity of subjective presence of the authors in the characters they made, whether they, through these characters, questioned their own contradictions or identified themselves with them in an unambiguous manner. Although we resort to using the term "subjective realism" in this respect, Flaubert's depiction of "reality" is a complex, multi-layered method which cannot be distinctly labelled within the terms of any one single aesthetic school, movement, or tendency, which is the case with any genius author.

Key words: Flaubert, Realism, objectification, identification, art, decadence