

Bibliothèque
de
PHILOSOPHIE

**L'Idiot
de la famille**

Gustave Flaubert

de 1821 à 1857

★★★

par

JEAN-PAUL SARTRE

*Nouvelle édition
revue et complétée*

nrf
Éditions Gallimard

© *Éditions Gallimard, 1972,*
et 1988 pour la présente édition.

LIVRE I

La névrose objective

Le problème

Nous avons envisagé la névrose de Flaubert en essayant de la comprendre par l'intérieur, c'est-à-dire d'en reconstituer la genèse protohistorique puis l'histoire et de découvrir en celle-ci les intentions téléologiques *subjectives* qui se constituent par elle et finissent par la structurer à leur tour. Quand j'appelle *subjectives* ces intentions structurantes, j'entends évidemment faire un tri et ne désigner que celles qui, surgies de sa situation particulière — c'est-à-dire, originellement familiale —, n'ont d'autre signification que de viser son cas singulier et, s'appliquant à une anomalie « indissoluble » mais vécue dans le malaise, de l'intégrer dans ce qu'il appelle lui-même un « système particulier » et « fait pour un seul ». Bref, nous avons vu la névrose se développer sur un terrain bien défini et qui la conditionnait — l'activité passive ; nous y avons discerné deux éléments distincts mais inséparables sinon par le discours : le trouble primitif et le *stress*, réaction autodéfensive qui tente d'envelopper le trouble pour le dissoudre ou tout au moins le neutraliser et qui, par cette tentative même (par la mobilisation générale du vécu qu'elle exige et par ses rapports dialectiques avec ce malaise palpitant qu'elle inclut en elle, digère fort mal et subit en retour comme sa détermination mouvante et imprévisible), se trouve produire les perturbations les plus amples dans le domaine de l'*habitus* et des conduites. Ainsi la névrose — intentionnelle et subie — nous est apparue comme une adaptation au mal, entraînant plus de désordres que le mal lui-même. Toutefois, bien qu'ayant recensé ces désordres d'après les témoignages de Gustave lui-même, nous n'avons pas cherché à les *évaluer* : en d'autres termes, nous avons bien vu que, loin de supprimer l'anomalie, ils l'avaient renforcée et même, d'une certaine façon, *constituée* en faisant de Gustave un homme profondément différent des autres hommes. Mais, faute

d'un système de valeurs, nous n'avons pu décider, jusqu'ici, d'un point de vue *objectif* si la névrose avait nui à Flaubert — et dans quelle mesure — ou si, au contraire, elle l'avait servi.

Certes, les structures objectives ne manquent point et nous sommes partis de là : il y a l'ensemble institutionnel, produit et expression des infrastructures, il y a la conjoncture historique qui, conditionnée par cet ensemble, le dépasse dans la mesure même où elle le conserve en avivant ses contradictions internes, il y a la famille Flaubert, résultat métastable des structures et de l'Histoire, dont le déséquilibre — commun à l'époque — témoigne à la fois des persistances du passé et de l'avènement difficile d'un ordre nouveau, il y a le père, enfin, rural et citadin, féodal et bourgeois, savant donc agnostique en ce temps où la Foi, tuée par le jacobinisme, tente sans grand bonheur de renaître et se manifeste, en tout cas, dans la génération nouvelle comme une perte sèche, comme une diminution d'être sans contrepartie. Mais ces déterminations abstraites et générales sont déjà fort particularisées dans l'intersubjectivité familiale des Flaubert : ce père glorieux, nerveux jusqu'aux larmes, ce « m'ont fait tort », tyran débonnaire ou terrible, cette mère, grevée pour toujours par la mort de sa mère, renchérissant sur sa servilité d'épouse, adorant son mari comme un époux et, plus encore, comme le substitut d'un père, l'atmosphère lugubre de l'Hôtel-Dieu, tout, enfin, contribue à enrichir les déterminations institutionnelles et à les dépasser vers l'histoire concrète d'un micro-organisme irréductible qui ne peut s'évader de la conjoncture historique mais qui la subit et la totalise à sa manière. Et, surtout, cet ensemble concret — ascension de la bourgeoisie réfractée dans une vie quotidienne —, nous avons dû l'envisager en tant qu'il était vécu dans l'ignorance et l'affolement *par un enfant*, c'est-à-dire par un produit constitué de cette cellule sociale, un fils de l'homme, prédestiné avant même que d'être conçu, qui dépassait à l'aveuglette, dans le noir, ces conditionnements vers ses propres fins et, du coup, se heurtait aux objectifs étrangers qu'une volonté *autre* lui avait imposés et qu'il intériorisait, en dépit de lui-même, comme si c'étaient *aussi* les siens. L'ignorance et la constitution passive, la froideur dévouée de la mère et ce second sevrage, la brusque désaffection du père — ou ce qui a été senti comme tel — puis la jalousie et l'exaspération d'un même pris entre les incapacités qu'on lui avait données et l'ambition familiale qu'il avait déjà intériorisée, ce nœud de vipères ne pouvait être dénoué : il fallait le *vivre*, c'est-à-dire le constituer obscurément comme une

détermination *subjective*. Et la subjectivité de Gustave se manifeste justement en ceci que les seuls instruments dont il dispose pour se comprendre et comprendre son entourage sont des symboles (malédiction d'Adam, malédiction paternelle), des mythes (la fatalité, l'ultra-manichéisme qui consacre la victoire du Mal sur le Bien), des constructions fausses (Achille conçu comme usurpateur, Achille-Cléophas parfois identifié au Diable) et des fantasmes de ressentiment (liés à cette cruauté qu'il appelle « méchanceté » dans sa jeunesse et que Sainte-Beuve nommera sadisme dans sa critique de *Salammô* mais dont nous avons vu qu'il s'agit plutôt d'une variété de sadomasochisme liée au problème de la fiction et de l'incarnation). Nous avons donc eu beau montrer dans les institutions et dans l'existence historique du groupe Flaubert les conditions objectives de la névrose, force nous est de constater que, bien avant la crise de 44, dès la petite enfance, somme toute, et dans toute cette adolescence que j'appellerai *prénévrotique* — car nous y voyons les troubles futurs s'annoncer et se constituer peu à peu — Gustave ne réagit pas aux agressions *objectives* qui s'expliquent par sa situation réelle mais aux interprétations chiffrées qu'il donne de celles-ci et qui ont pour origine les schèmes préfabriqués de sa subjectivité. Une attention d'Achille-Cléophas pour Achille apparaîtra très tôt comme une frustration diaboliquement préméditée par le père symbolique, ce Seigneur noir, et la réponse de Gustave sera la haine *littéraire* qui lui fait écrire *Un parfum à sentir* ou *La Peste à Florence*. Au collège, les innocents bavardages ou les sourires inopportuns de ses camarades manifestent à ses yeux la cruauté meurtrière de la multitude, scandalisée par son anomalie. Contre cet ostracisme rigoureux — mais rêvé : il semble au contraire avoir joui d'une popularité réelle et même d'un certain prestige — il se défend par l'extase passive : autrement dit, cette conduite *prénévrotique* (qu'on pourrait même dire *névrotique* à la rigueur) et parfaitement *subjective* — puisqu'elle cherche à travers l'hébétude une compensation dans l'imaginaire pur et saisi comme tel — est une réaction de défense devant une interprétation erronée, hyperbolique de la situation réelle, dont l'aspect résolument symbolique est dicté par des schèmes préconstitués. Ainsi, non seulement le comportement induit est une modification de la subjectivité mais, bien qu'elle se donne comme simple perception de l'événement objectif, la détermination inductrice est une appréciation *subjective* de celui-ci. On dira que nous en sommes tous là et c'est vrai : percevoir, c'est *se situer* ; il y a donc en tout cas une dialectique de

l'intériorisation et de l'extériorisation. Mais ce qui compte ici, c'est la proportion : tant qu'une part de l'objet se révèle tel qu'il est, en nous révélant ce que nous sommes (c'est-à-dire notre relation à lui et notre ancrage), on peut espérer, au terme d'un long effort, parvenir à cette réciprocité de position (l'objet nous définissant dans la mesure même où nous définissons l'objet) qui est la vérité humaine. Dans le cas de Gustave, la subjectivité ronge l'objectif et lui laisse juste assez d'extériorité pour qu'il transmette son pouvoir inducteur aux fantasmes qui l'ont digéré. Son effort est tout entier pour se désituer¹.

En conséquence de cela, nous avons suivi sa vie prénévrotique jusqu'à l'explosion de sa névrose en nous gardant d'apprécier objectivement ses conduites. Nous avons préféré le *comprendre*, c'est-à-dire étudier ses conduites à partir de ses fins et les envisager comme réponses à des situations *vécues*, plutôt que de les déclarer *aberrantes* en les comparant aux *stimuli* « réels » ou aux conduites des autres. De fait, à prendre les choses en leur principe, il est impossible de décider, en ces domaines, ce qu'est la *réalité* sans disposer d'un système de valeurs. Qui donc, en effet, est plus adapté au réel ? Gustave, qui tente par tous les moyens d'interrompre ses études de droit parce qu'il sait, en profondeur, qu'elles le mèneront à prendre un état, donc à devenir ce « bourgeois » qu'il a en horreur ? Ou Ernest, qui fut, lui aussi, romantique et méprisa tout son saoul les « philistins » mais sans avoir nourri, pour autant, l'intention d'échapper à sa classe, qui a gravi habilement, souplement tous les degrés de sa carrière, commençant par être procureur en Corse pour finir parlementaire et dont le premier soin, quand on lui demanda les lettres de son ami mort aux fins de publication, fut de les expurger ? Pour un psychiatre, pour un analyste bourgeois — ils le sont tous — Ernest est le type même de l'adulte : social, sociable, adapté à sa tâche et même à l'évolution de la société française. Gustave, dont ces praticiens sont trop bien dressés pour nier la personnalité exceptionnelle, reste un homme à guérir. Je le veux bien, mais *de quoi* ? Aucun d'entre eux, certes, ne songerait à l'empêcher d'écrire. On chercherait des aménagements, voilà tout. Mais pour quoi faire ? Pour lui permettre d'aller à Paris plus souvent ? d'y résider ? de passer toutes ses nuits dans le lit de la Muse ? de faire d'autres livres que ceux qu'il a faits ? d'être, comme son ami, Maxime le photographe, élu quelque jour à l'Académie ? Tenterait-on de lui faire

1. C'est-à-dire pour détruire ou cacher le rapport de réciprocité.

reconnaître qu'il est bourgeois quoi qu'il fasse et que sa lutte contre sa classe, perdue d'avance, absorbe en vain toutes ses facultés ? C'est vrai qu'il se déchire. Et que Joséphin Souлары est plus adulte, plus fort, plus réconcilié, qui confesse, avec un sourire amusé : « Que voulez-vous ? Je suis bourgeois. » Je me rappelle ce conseil, donné par un psychologue à un de mes amis qui aimait les très jeunes garçons : « Mon cher, il faut choisir : devenez un homosexuel passif ou tentez l'hétérosexualité. » Dirait-on à Flaubert : « Mon cher, il faut choisir : *soyez* en connaissance de cause ce bourgeois que vous avez dans la peau, devenez le grand poète Souлары ou bien allez au peuple, travaillez en fabrique et détestez votre classe d'origine en devenant un de ses exploités » ? Solution d'aujourd'hui. Mais non pas d'avant-hier, nous le savons. En d'autres termes, il est parfaitement impossible de revivre *en sympathie* la névrose de Gustave, d'en saisir les origines et les intentions, de constater *avec lui* qu'elle lui permet de vivre donc d'adhérer à ses fins profondes — et tout à la fois de l'apprécier du dehors au nom d'un concept douteux de normalité.

Il y a névrose, pourtant : Flaubert en convient lui-même. Dix ans de crises « épileptiformes », d'hallucinations, d'angoisse, une nervosité folle et, à peu de chose près, la séquestration : c'est ce qu'il appelle « ma maladie nerveuse ». Nous en avons vu le sens : il y a ce choix sacrificiel d'être un homme-échec et, par en dessous, la théologie négative du « Qui perd gagne », qui rétablit l'espoir au fond de cette âme désespérée. Nul doute que, née en cas d'extrême urgence (d'urgence pour lui, tel qu'on l'avait fait, tel qu'il se faisait), elle l'a sauvé du pire. Mais enfin à quel prix ? Car les troubles sont incontestables. Et envahissants. Bien qu'il ait toujours compris, obscurément, « jusqu'ou il pouvait aller trop loin ». Mais quoi ? Cet homme ne voulait qu'écrire. S'il écrit, que lui importe, au fond, qu'il soit obligé parfois d'aller soubresauter sur son divan ? Nous ne pouvons juger de sa séquestration comme ferait un homme du monde, un politique ou un militaire. S'il y a *dégâts* et si nous devons les apprécier, nous ne disposons que d'une seule balance : celle qu'il accepte lui-même. La maladie l'arrache au droit et lui assure la liberté d'écrire — c'est-à-dire, tout simplement du loisir : il le dit et personne n'en doute. Mais *sans elle*, plus déchiré peut-être, plus malheureux mais plus adapté, n'eût-il pas *mieux écrit* ? En d'autres termes, la névrose, en prétendant servir sa fin suprême, l'Art, ne l'a-t-elle pas subtilement dégradé ? N'a-t-elle pas fait de lui un Artiste de second ordre quand, sans elle, il pouvait aspirer au premier ?

Cette évaluation — qui paraît user de critères acceptables par Flaubert lui-même — et qui nous établit ou pense nous rétablir sur le terrain de l'objectivité, c'est-à-dire de l'œuvre comme objet estimable, c'est celle que Maxime a tentée après la mort de son ami. Gustave a été, selon lui, un écrivain de très grand talent. Sans sa maladie, il eût, à *n'en pas douter*, fait preuve de génie. Malgré les querelles qui les ont opposés, après 1850 et jusqu'à la mort de Flaubert, l'intérêt de cette affirmation vient de ce que du Camp l'a connu avant sa crise de Pont-l'Évêque et qu'il semble l'avoir, en ce temps-là, sincèrement admiré. *Novembre* l'avait saisi : il s'y retrouvait, on se demande pourquoi. Et, de ces deux amis, c'est le futur académicien qui subissait l'ascendant de l'autre. Il devinait une force retenue, une puissance explosive, chez Gustave, qui n'allaient pas tarder à se manifester. Après la première crise, il se rendit souvent à Rouen et il crut constater un certain *déficit*. Gustave se frappe, il a peur de la folie, de la mort. Au sein de sa vie douillette, la moindre contrariété le plonge dans une agitation folle. Ce ne serait rien ; mais il a perdu tout intérêt pour les événements extérieurs, ne lit même plus les journaux, vit dans un songe dont il a peine à s'arracher et surtout *ne change plus*, comme une horloge qui marquerait éternellement l'heure de l'accident qui en a détruit le mécanisme : mêmes lectures, souvent d'une obscénité grossière, mêmes conduites, mêmes plaisanteries.

Il faut remarquer d'abord que le jugement de Maxime est secrètement dicté par le nom qu'il donne à la maladie de Flaubert : pour lui, c'est l'épilepsie, trouble somatique mais qui a pour la vie mentale des conséquences redoutables. En d'autres termes, le diagnostic du médecin-amateur comportait déjà la certitude d'un *déficit* psychique. On ne concevait pas même, alors, l'existence de névroses. En outre le système d'évaluation proposé par Du Camp n'est plus guère utilisé de notre temps : cette opposition, génie-talent, a des arrière-plans sur lesquels nous reviendrons et qui mettent en cause la Providence ; on en abusait, à l'époque romantique, et la génération de 1830-1840 en avait, pour son malheur, hérité. Si nous ne la rejetons pas purement et simplement, c'est que nous voulons faire l'estimation en accord avec Gustave et que celui-ci, comme tous ses contemporains, en faisait grand usage.

Reste que ce type d'estimation suppose qu'on juge les ouvrages de Flaubert avec les critères esthétiques de Maxime. Et cela non plus n'est pas acceptable. Du Camp, certes, a le droit de les appliquer. À condition de savoir qu'il se juge en jugeant, comme nous

faisons tous. Mais, en 1970, il est parfaitement impossible de les faire nôtres. L'œuvre de Gustave, nous dit-il, aurait pu être meilleure qu'elle n'est. Elle atteint un certain niveau et ne s'élève jamais au-dessus. Les fruits n'ont pas tenu la promesse des fleurs. Ce jugement est révoquant. Il a été, il est révoqué chaque jour. D'abord — avant même d'avoir été formulé — dès 57, par le foudroyant succès de *Madame Bovary*¹ ; plus tard par la génération de Zola, de Daudet, par celle de Maupassant. D'autres temps sont venus où l'on s'est dépris de Flaubert : Valéry ne l'aimait pas, des critiques ont voulu montrer qu'il écrivait mal ; c'est que la littérature suivait d'autres voies et définissait le style autrement ; il ne s'agissait point en tout cas de condamner *Madame Bovary* pour les raisons proposées par Maxime. Et puis cette époque, à son tour, s'est écroulée : Gustave connaît un regain de faveur et les nouveaux romanciers voient en lui leur précurseur, ils l'admirent d'avoir, au milieu du siècle dernier, été droit au problème qu'ils tiennent pour essentiel et mis en question l'être même de la littérature, le langage. Jugement révoquant, lui aussi, qui sera un jour révoqué et dont la révocation sera elle-même annulée. Bref, comme toutes les grandes œuvres, celle-ci a une histoire, commencée du vivant de l'auteur et qui n'est pas près de s'achever. Chaque négation de négation l'enrichit et l'achemine vers sa *vérité devenue*, totalisation idéale qu'on ne peut imaginer qu'à la fin de l'Histoire, si ces mots ont un sens. Et chacune d'elles n'est que la *situation* de Flaubert par une littérature qui redéfinit ses objectifs et les moyens de les atteindre.

Maxime, lui, est hors jeu. Englouti, avec ses idées dont nul n'a cure. Pourtant il n'est pas sans intérêt de revenir à lui : il a *seul* posé la question des dégâts. Or, sur quoi s'appuie-t-il pour oser dire que Gustave, sans l'« épilepsie », eût pu mieux écrire ? Sur une appréciation critique des romans ? Non : sur les comportements de l'homme². Le texte est clair : Flaubert vit en état de distraction permanente, l'actualité ne l'intéresse pas, ne le touche pas. En conséquence il demeure immuable. Conclusion : *il n'a rien à dire* par cette unique raison qu'*il refuse de tirer son inspiration du vécu*.

1. Roman que Maxime n'aimait guère et ne comprenait pas — tout en le jugeant digne de paraître dans la *Revue de Paris*.

2. Mais l'appréciation des œuvres est sous-jacente ; c'est le point de départ et le terme final de l'estimation des comportements : il s'agit de les dénigrer au nom de ce qu'elles *auraient pu être*. Tentative absurde : comment savoir ce qu'elles eussent été sans la crise ? Mais Maxime est trop malin pour montrer son jeu : il prétend nous faire juger des œuvres à partir des comportements de leur auteur. Comment ce songe-creux, cet énervé, cet anormal, enfin, eût-il pu atteindre, en ses œuvres, à des sommets ?

En d'autres termes, ce jugement négatif procède d'une esthétique positive. Quand Flaubert, boudeur et maussade, somnolait sur son cheval ou à dos de chameau, Maxime, vif, aux aguets, scrutait le paysage, se laissait glisser jusqu'à terre et photographiait le Nil ou les Pyramides : nous lui devons — c'est son titre à l'immortalité — le premier reportage photographique au Moyen-Orient. Voilà qui suppose une adaptation merveilleuse et double à la réalité : non seulement il sait s'organiser pour réaliser ses rêves — qui sont les rêves de sa génération —, mais il s'arrange pour les fixer, les reproduire et les offrir à ceux qui sont restés en France, en utilisant avec adresse un instrument qui vient d'apparaître, le produit le plus neuf de la technique. Esthète, il sait surprendre *en artiste* les monuments les plus antiques par les yeux d'un appareil moderne dont il a deviné les possibilités. Cela signifie qu'il prétend être le contemporain permanent de son époque et n'en rien laisser perdre : il intériorise l'actuel en vécu et le réextériorise en œuvre. L'inspiration, somme toute, c'est le cours des choses qui la lui donne : il y baigne et s'en laisse pénétrer.

Conception profondément bourgeoise, comme nous verrons bientôt. L'Artiste selon Maxime n'a pas le souci de peindre l'homme dans le monde, c'est-à-dire de rendre en chacun de ses livres le rapport totalisant du macrocosme au microcosme : il souhaite *détailier* dans chacun de ses ouvrages une nouveauté *particulière*. Du même coup, il affirme sa foi dans le Progrès : non à celui de l'Art en tant que forme mais à celui de son contenu qui s'enrichira de toute innovation politique ou technique. Cet Art qui se veut à la fois anecdotique et présent dans l'évolution sociale et scientifique, c'est celui que les bourgeois réclament : ils souhaitent qu'une littérature de bon ton fasse l'inventaire de *leur* monde et leur reflète les améliorations constantes pour nourrir en chaque lecteur le grand mythe *nécessaire* de l'Évolution créatrice. Mais, dans la mesure où cette conception, chez Maxime, reste sans principes, elle jette aussi les bases, avec quelques années d'avance, de ce qu'on nommera plus tard l'art du journalisme.

Mais si, pour écrire, il faut épier, être à l'écoute de la petite et de la grande histoire, vivre avec son temps, s'informer, Maxime devait nécessairement condamner Flaubert et déclarer que sa maladie l'avait coupé du monde, rendu incapable d'*observer* et de *ressentir*. Voilà le type même de la condamnation fautive ou, si l'on préfère, faussement objective parce qu'elle se tient résolument à l'extérieur de son objet — en refusant *a priori* la réciprocité de situa-

tion. Le génie, pour Maxime, c'est une attention suprême au réel, la contemporanéité même en tant qu'elle est vécue, c'est-à-dire que l'œuvre s'inspirera des nouveaux besoins que l'industrie — par exemple — fait éclore en l'homme à seule fin de les assouvir. D'après ces remarques, le génie serait la normalité. Cette conception, qui sied à la bourgeoisie du Second Empire, n'est — à la prendre telle qu'elle se donne — qu'une idée incomplète et par conséquent fautive : à supposer que l'écrivain rende compte de son temps tel qu'il le ressent à travers sa facticité propre, comment peut-il adopter pour point de vue son ancrage sans approfondir celui-ci et le redéfinir à partir de la lutte des classes ; comment vanter le siècle bourgeois sans montrer la constitution progressive d'un prolétariat qui en est la vérité ? Et certes on ne demandera pas — à un écrivain de 1860 — de découvrir cette vérité par quelque aveuglante intuition pour ensuite nous la donner à voir et nous dénoncer par elle. Non : mais simplement de ne pas être inférieur à son public, à Saint-Marc Girardin dont nous avons vu la réaction prophétique au temps de la révolte des canuts, aux notables de 48 qui, après les massacres de Juin, avaient clairement compris les dangers du suffrage universel et après l'avoir aboli, avaient jugé plus sûr de se remettre aux mains d'un « homme fort ». Cette clairvoyance ou du moins cette inquiétude, la classe dominante ne souhaite pas la partager avec ses écrivains : le Nil et la photographie, voilà l'alliance rêvée, le passé ressuscité par l'ultra-modernisme. Mais il est recommandé à l'auteur de s'en tenir là, de ne pas révéler l'autre dimension, le travail, de ne pas renvoyer de l'appareil, œuf pondu sans effort par la modernité, à la fabrique, aux machines, à l'ouvrier — fût-ce pour dénoncer, en bourgeois qui s'assume, la « barbarie » de celui-ci. Même après 71 et les massacres organisés par Thiers avec l'approbation plénière de la classe dominante et des classes moyennes, la bourgeoisie connaît la haine fondamentale qu'elle porte à ces empêcheurs de danser en rond, les exploités, mais elle interdit à ses écrivains d'en parler : ce serait reconnaître que les classes existent et que les relations de production suscitent chez l'individu de classe ce qu'on pourrait appeler un *a priori* affectif. Maxime passera donc l'histoire véritable sous silence, il peuplera ses livres de figures plates, animées de sentiments plats — je veux dire d'affections qui semblent naître uniquement de la nature humaine, entendons : de la « nature » bourgeoise (abstraction faite de ses relations constituantes avec les classes travailleuses) et de sa transformation progressive par la modernité sans jamais se dévoiler.

ler pour ce qu'elles sont : les déterminations singulières d'une affectivité fondamentale et cachée qui est notre manière réelle de vivre notre ancrage *parmi les hommes*, dans une classe, dans un milieu particulier, dans une « couche » sociale qui se définit au sein de la classe par les antagonismes que suscitent la division du travail et les conflits d'intérêts qui en résultent. Son « modernisme » servira les mystifications organisées par ses maîtres puisqu'il fait de la modernité un état d'âme soutenu par les bienfaits d'une industrialisation sans pleurs. Et, quand il juge Flaubert au nom de cet Art souple, bavard et mensonger qui cache, sous son adaptation perpétuelle aux *gadgets*, une désadaptation profonde et délibérée au monde social et à ses contradictions, bref une inerte lacune, rigide non-vouloir caché par les ténèbres des profondeurs, c'est le public bourgeois qui juge Gustave à travers Maxime et qui lui reproche, somme toute, de n'avoir pas fait une littérature de classe. Outre qu'il paraît difficile de condamner un écrivain pour n'avoir jamais entrepris ce qu'il s'était, dès ses premières œuvres, refusé d'entreprendre, les conceptions louis-philippardes de Maxime (qui trouveront leur public sous Napoléon III) représentent, en gros, les doctrines de la valetaille de plume, aujourd'hui disparue sans avoir rien fondé : peut-être croit-il les opposer au romantisme mais il ne s'aperçoit pas que celui-ci, par une dialectique rigoureuse, est déjà contesté, dépassé et conservé par une nouvelle détermination de l'Esprit objectif qui se dévoile d'abord — et *précisément* — par Flaubert (et dans le même temps chez son contemporain Balzac ainsi que — bien que moins nettement, nous le verrons — chez Leconte de Lisle, leur aîné de trois ans ; ajoutons-y les Goncourt) pour s'enrichir et se développer pendant la seconde moitié du siècle jusqu'à son théoricien et son héros, Mallarmé, et mourir de sénilité après la décadence symboliste. Maxime assistera sans la comprendre à cette féconde *dévi*ation de la littérature ; il ne verra pas l'évidence : que toutes les œuvres *valables* entre 1850 et 1880 sont nées — directement où indirectement — de ce nouveau courant ; cherchant sans cesse le coup de fortune, le coup fumant, tentant d'écrire, écrivant parfois le livre à succès, jouissant ou croyant jouir d'une large audience — d'ailleurs proportionnelle à l'étendue de ses compromissions —, il vise à communiquer avec son lecteur, il y réussit sans peine et cette facile victoire lui dissimule le *fait littéraire* le plus important du demi-siècle : le divorce — unique dans l'Histoire — de l'écrivain et du public. Cet événement sera vécu *comme un drame* par tous les « Artistes » de l'époque et

JEAN-PAUL SARTRE

L'Idiot de la famille

★★★

Les deux premiers tomes de *L'Idiot de la famille* ont tenté de reconstituer l'expérience névrotique de Gustave Flaubert telle qu'il l'a vécue et, par conséquent, comme une réalité « unique ». Le troisième tome interprète la névrose de Flaubert et certaines de ses conséquences du point de vue de l'environnement social. Peut-on parler d'une névrose « générale » qu'on retrouve chez de nombreux individus à l'époque, bref, d'une névrose historique et conjoncturelle ? Cela nous amène à étudier l'« Esprit objectif » au début de la seconde moitié du XIX^e siècle. Cela nous conduira aussi à revenir sur Flaubert subjectif pour examiner ses rapports avec le Second Empire. Nous serons à même, alors, d'étudier dans la quatrième partie l'« universel singulier » qu'est *Madame Bovary*.

Jean-Paul Sartre

Comment la névrose, ce système fatal et rigide « fait pour un cas spécial », et la spontanéité créatrice, manifestation d'une liberté souveraine, se sont conciliées en Flaubert adulte et lui ont permis d'écrire Madame Bovary, c'est ce que Sartre comptait étudier dans un dernier tome qu'il annonçait ici.

Ébauche de ce projet qu'il ne lui a pas été donné de mener à terme : deux cahiers de notes inédits, que le lecteur trouvera à la fin de ce volume. Lectures encore impressionnistes, page après page, du roman ainsi que d'autres écrits de Flaubert, plans, thèmes de recherche, analyses partielles, etc., ces notes représentent tout un travail d'imprégnation que l'auteur effectua en 1971 et 1972 pour ce livre qui devait clore L'Idiot de la famille.

A. E.-S.



9 782070 711895



88-V A 71189 ISBN 2-07-071189-7

350 FF tc

Extrait de la publication