

Être au parfum : la pyramide de Flaubert ¹

(*Romantisme* n° 107, 2000-1, p. 23-36)

[...] les pyramides, créations étonnantes en soi, ne jouent que le rôle de cristaux, de simples coquilles, destinées à contenir un noyau, représenté par un esprit défunt [...]. C'est du mort qu'elle contient que lui vient toute sa signification [...].²

Qu'est-ce qu'une pyramide pour Flaubert? D'abord un lieu commun, référencé dans le *Dictionnaire des idées reçues* comme "ouvrage inutile"³. Un lieu commun⁴ qui a ceci de particulier qu'il est en relation d'équivalence avec le livre, ouvrage inutile lui-aussi: "Les livres ne se font pas comme les enfants mais comme les pyramides"⁵. Flaubert rêve donc d'un livre en forme de pyramide et s'inquiète de ne pouvoir y parvenir: "Je travaille sans relâche au plan de mon *Education sentimentale*, ça commence à prendre forme? Mais le dessin général en est mauvais! Ça ne fait pas la pyramide!"⁶ Si l'entreprise s'ouvre par un constat d'échec qui pourrait s'étendre à d'autres oeuvres (Flaubert n'est pas satisfait non plus du plan de *Salammbô*), on rappellera cependant qu'il multiplie les pyramides dans ses livres avec une insistance que Claude Duchet avait déjà notée: "La structure-thème de la pyramide, où se dénonce on ne sait quelle vanité de l'effort constructeur [...] se rencontre à propos de tout et de rien: fruits [...], œufs, bandes de

¹ Sauf indication contraire, Flaubert sera cité dans l'édition des *Oeuvres complètes* établie par Bernard Masson (l'Intégrale, Seuil, 1964, t. I et II) et pour la correspondance dans l'édition de Jean Bruneau (*Correspondance*, Pléiade, Gallimard, 4 tomes parus).

² Hegel, *Esthétique* (Champs/Flammarion, t. 3, p. 51)

³ T. II, p. 313.

⁴ En passe de devenir un lieu commun de la critique? Depuis la remarque de Claude Duchet ("Romans et objets: l'exemple de *Madame Bovary*" in *Europe*, sept.-nov. 1969, repris dans *Travail de Flaubert*, Points/Seuil, 1983), des lignes ont été faites. On lira notamment les travaux de J. Chessex (*Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, 1991), I. Daunais (*Flaubert et la scénographie romanesque*, Nizet, 1993), G. Séginger ("Les scénarios des *Tentations de Saint Antoine*" in *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov.-déc. 1993) et Sarga Moussa ("Flaubert et les pyramides" in *Poétique*, n° 107, sept. 1996) qui relie la question de la pyramide à celle de la forme ou du savoir.

⁵ Lettre à E. Feydeau, novembre 1857 (*Correspondance*, t. 2, p. 783). Parmi les hypothèses justifiant l'utilité des pyramides, l'une d'elles voulait précisément qu'elles aient servi à abriter toutes les connaissances de l'époque (voir l'article de l'*Encyclopedia universalis*). L'un des personnages de Flaubert parle justement des "livres égyptiens qu'il faudra aller déterrer dans les Pyramides et les ruines des temples" (*Loys XI*, t. 1, p. 147).

⁶ Lettre à J. Duplan, 7 avril 1863 (*Correspondance*, t. 3, p. 318).

pansements."⁷ Faute de pouvoir écrire en forme de pyramide, Flaubert en met dans tous ses textes: bien avant le voyage en Egypte on relève déjà plus de quinze occurrences. Tout est donc réuni pour faire de la pyramide, ce qu'Henri Meschonnic appelait, avec Claude Duchet justement, un "mot poétique"⁸. On tâchera dans cette étude d'en décrire le rayonnement, en se préoccupant moins de sa forme que de son contenu.

La pyramide, tout le monde le sait, c'est d'abord un tombeau, et même la forme la plus banale, la plus "kitsch" du tombeau, celle qui vient à l'esprit du premier marbrier venu, entre la colonne brisée et le temple de Vesta⁹: une fois de plus un lieu commun. Cependant, chez Flaubert, le lieu commun est détourné par l'hyperbole, victime d'une rhétorique exubérante: "On ne sort pas ici des tombeaux, des momies, des débris de toute espèce, la terre des environs de Saccara est littéralement composée d'ossements humains."¹⁰ La pyramide tourne au monstrueux, à la fosse commune. A tel point que dans les œuvres de jeunesse, contaminée par son contenu, elle est elle-même considérée comme périssable: "Et les palais, les temples, les pyramides, les colonnes, mausolée du roi, cercueil du pauvre, charogne du chien, tout cela sera à même hauteur sous le gazon de la terre."¹¹ La pyramide enterrée sous le gazon! Etonnante proposition, relayée dans *La Danse des morts*: "je laisserai partir mon coursier qui paîtra sur l'herbe des pyramides"¹². La pyramide est donc mortelle, et c'est ici que le lecteur se voit contraint de quitter les lieux communs sur l'éternité de l'art pour entrer dans l'imaginaire et faire d'une apparente aberration une piste de lecture: la pyramide répond au double principe du déplacement ("sous le gazon", donc loin du désert) et du mimétisme (un contenant qui s'identifie à son contenu), qui l'un comme l'autre signent sa perte, la rendent insaisissable. On arrive alors à ces aboutissements, ces pyramides de corps voués à la disparition:

Il fit une pyramide de têtes de morts séchées par les vents [...]. Mais tout croula vite.¹³
Le bûcher [...] faisait une pyramide de charbons.¹⁴ (Il s'agit des cendres des enfants carthaginois sacrifiés à Moloch.)

⁷ C. Duchet op. cit. p. 27.

⁸ In *Pour la Poétique I* (Gallimard, coll. Le Chemin, 1970, p. 174).

⁹ Voir les projets d'Homais pour le tombeau d'Emma Bovary (t. 1, p. 691) ou la description du cimetière dans *L'Education sentimentale* (t. 2, p. 147).

¹⁰ A sa mère, 14 décembre 1849, *Correspondance*, t. 1, p. 552.

¹¹ *Mémoires d'un fou*, t. 1, p. 234.

¹² T. 1, p. 169.

¹³ *Smarh*, t. 1, p. 213.

C'était comme une pyramide, qui, peu à peu, s'agrandissait.¹⁵ (Il s'agit cette fois des cadavres des Mercenaires.)

Mouvante et mimétique, la pyramide n'a pas de terrain propre. Elle circule dans l'œuvre en compagnie de ses équivalents: le cercueil, le tombeau. Elle incarne la nécrophilie de Flaubert, non pas vraiment dans une forme, toujours menacée d'effacement, mais comme une dynamique, une pulsion, un comparant obsessionnel. Elle en vient alors à désigner l'intimité, la mémoire:

Chacun de nous a dans le cœur une chambre royale. Je l'ai murée, mais elle n'est pas détruite.¹⁶

Quant au cœur, il est vieux comme l'antiquité elle-même, c'est une nécropole.¹⁷

Les momies que l'on a dans le cœur ne tombent jamais en poussière...¹⁸

Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son cœur, et il restait là, plus solennel et plus immuable qu'une momie de roi dans un souterrain.¹⁹

Se souvenir, c'est donc se faire pyramide pour embaumer ses morts. Mais, selon le principe de mimétisme exposé plus haut, la pyramide court le risque de se momifier elle-même. C'est pourquoi le narrateur de *Novembre* ne sait plus comment se décrire: "Je n'étais plus qu'une momie embaumée dans ma douleur", "Depuis longtemps déjà j'ai séché mon cœur, rien de nouveau n'y entre plus, il est vide comme les tombeaux où les morts se sont pourris"²⁰. Etre à la fois la momie et la pyramide, le contenu et le contenant. A force d'héberger tous ces morts (et Flaubert aime à rappeler qu'il n'en manque pas), le monument se transforme, est gagné par le baume qui est au cœur du procédé de transformation, dont on peut maintenant mieux comprendre le fonctionnement: son mimétisme répond manifestement à une logique de la contamination ou plutôt même de l'émanation. On se souvient que c'est une telle logique que Philippe Bonnefis se propose d'inaugurer dans un essai consacré à l'influence du parfum sur Maupassant²¹. C'est cette piste qu'on s'efforcera de suivre ici, prenant en quelque sorte l'histoire littéraire à rebours pour faire de Flaubert, par l'intermédiaire de son commentateur, un tributaire de son disciple!

¹⁴ *Salammbô*, t. 1, p. 781.

¹⁵ *Ibid.*, p. 793.

¹⁶ A Amélie Bosquet, novembre 1859 (*Correspondance*, t. 3, p. 61).

¹⁷ A Elisa Schlésinger, 16 janvier 1859, *ibid.*, p. 6.

¹⁸ A Louise Colet, 16 janvier 1852, *ibid.*, t. 2, p. 32.

¹⁹ *Madame Bovary*, t. 1, p. 647.

²⁰ T. 1, p. 255.

Les morts sont donc tous là, dans la chambre royale. Ils reposent dans l'aura de leur baume²². C'est au nez qu'on les repère:

Ils s'arrêtèrent dans la campagne, au cimetière d'un village, et s'assirent sur une pierre brisée [...] alentour le vent soufflait sur les fleurs qui se penchaient sur l'herbe pleine de rosée et de parfums; le vent roulait dans l'air comme un doux soupir échappé des lèvres et qui part, il faisait remuer l'ombre des cyprès, parlant bas dans leurs feuillages aux tombes couchées à leurs pieds; quelque chose de suave comme un regard et d'embaumant comme un baiser parcourait les bois [...] On eût dit une âme qui s'était couchée sur la terre.

Pas un bruit, pas un murmure, rien du monde que les morts qui dormaient sous les fleurs.

L'herbe était haute et nourrie; la terre couverte de parfums [...] était tiède et chaude; les morts dormaient sous des linges parfumés.²³

Les morts embaument: c'est l'essentiel. La tombe est conçue avant tout comme le contenant d'un parfum qui se diffuse. Peu importe, dans ces conditions, qu'elle soit pleine, ou vide ("J'avais fait de moi-même un temple pour contenir quelque chose de divin, le temple est resté vide"²⁴), ou pleine de choses sans nom comme dans le palais d'Hamilcar²⁵. Ce qui compte, c'est cette indicible relation d'une disparition et d'un parfum, un corps qui part en fumée ou qui tire l'éternité de sa forme d'une fumée, comme l'explique Isis: "...l'homme en expirant ne perdait pas sa figure; mais saturé de parfums, devenu indestructible, il allait dormir pendant trois mille ans dans une Egypte silencieuse."²⁶ Ce qui donne à la forme sa force, c'est ce qui s'en dégage, informe et invisible.

Cette surprenante équivalence de la force et de sa défaillance (car le baume, on le sait, manque de corps) est régulièrement associée à des visions colorées, qui sont autant d'équivalences du parfum, l'éblouissement venant y seconder l'étourdissement:

²¹ P. Bonnefis, *Parfums* (Galilée, 1995). Jean-Pierre Richard, dans son étude fondatrice sur "La création de la forme chez Flaubert", utilise le même terme d'émanation mais il relève avant tout les métaphores de la liquidité.

²² On ne prétendra pas que tous les morts de Flaubert sont embaumés, mais qu'ils sont régulièrement perçus comme tels. La question de l'embaumement revient d'ailleurs souvent dans l'œuvre: dans *L'Éducation sentimentale*, on embaume M. Dambreuse et Rosanette veut embaumer son fils; dans *Novembre*, le narrateur ne veut pas qu'on l'embaume. Sur l'évolution sémantique d'*aura* et notamment le passage d'une aura olfactive à une aura visible, cf. P. Bonnefis op. cit. p. 69-73.

²³ *La Danse des morts*, t. 1, p. 165.

²⁴ *Novembre*, t. 1, p. 253.

²⁵ *Salammbô*, t. 1, p. 738.

²⁶ *La Tentation de saint Antoine*, version définitive, t. 2, p. 557.

Elle [Emma Bovary] distinguait dans ses yeux des petits rayons d'or, s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit, elle se rappela ce vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron.²⁷

Synesthésie de la vision parfumée, dirait Victor Segalen qui cite précisément Flaubert en conclusion de son étude *Les synesthésies et l'école symboliste*²⁸? Confusion caractéristique de l'"aura epileptica" étudiée par P. Bonnefis²⁹? Toujours est-il que la défaillance est liée conjointement à la couleur et au parfum et que cette connexion a une origine identifiable. C'est la matrice de l'église qui réunit les deux perceptions, le vitrail et l'encens, et leur effet commun³⁰:

[...] les vitraux resplendissaient pour illuminer son visage, et les encensoirs allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange dans la fumée des parfums.³¹
[...] un jour elle s'évanouit toute seule dans l'église, où elle venait mettre des fleurs [...], en contemplant un vitrail pénétré de soleil.³²

Le vitrail, précise S. Felman, est "l'hospitalier du sang"³³: il programme le destin familial, condamne Julien au meurtre. Ce qu'il expose sur le mode sanglant, le parfum le réalise en douceur. A la brutalité de l'éblouissement, répond l'ivresse de la narcose. Comme le vitrail, issu comme lui du même espace funèbre et sacré, le parfum tue; il embaume pour faire mourir, ce qui est une audacieuse inversion de l'étymologie. Le sens premier d'"embaumer" (daté du XII^e siècle.) est en effet lié à son usage mortuaire. Le sens second, dans son emploi intransitif ("sentir bon"), n'apparaît semble-t-il qu' au XIX^e siècle. Dans l'histoire de la langue, la mort précède donc le parfum qui a précisément pour fonction d'en limiter les effets sur le corps. Dans l'imaginaire³⁴, c'est

²⁷ *Madame Bovary*, t. 1, p. 624.

²⁸ Cette étude publiée dans le *Mercur de France* en avril 1902 a été reprise dans l'édition des *Oeuvres complètes* de Segalen établie par Henry Bouillier (Laffont, coll. Bouquins, 1995).

²⁹ P. Bonnefis "Exposition d'un perroquet" (*Mesures de l'ombre*, Presses universitaires de Lille, 1987) et "Aura epileptica" (*Magazine littéraire*, fév. 1988).

³⁰ Le lecteur pourrait penser que l'église nous éloigne de la pyramide. La suite de ce propos s'efforcera de démontrer le contraire.

³¹ *Madame Bovary*, t. 1, p. 655.

³² *Une nuit de Don Juan*, t. 2, p. 722.

³³ S. Felman, "La signature de Flaubert" (*Revue des sciences humaines*, n° 181, 1981). Sur le vitrail, on lira aussi le commentaire qu'en donne P. Bonnefis dans "Exposition d'un perroquet", p. 101.

³⁴ Pas uniquement l'imaginaire de Flaubert: on lira sur ces valeurs imaginaires la synthèse de Ruth Scheps, "Les dieux, l'amour, la mort" in *Odeurs* (Autrement, série Mutations, n° 92, 1987, p. 38-44) et l'avant-propos de P. Bonnefis dans *Parfums*.

exactement le contraire: la chronologie est inversée et on en tire une relation de causalité. Non pas embaumé parce que mort, mais mort par le baume.

Dès que le mot apparaît, le sens funèbre est activé, au point parfois de brouiller la lecture. C'est ainsi qu'on lit dans l'avant-propos d'*Agonies* (texte de 1838 dédié à Le Poittevin) le passage suivant: "Sans doute ton cœur se dilatera en se ressouvenant de ce suave parfum de jeunesse qui embaumait tant de pensées désespérantes."³⁵ Une première lecture notera l'opposition jeunesse/vieillesse qui tendrait à classer le parfum, associé à la jeunesse, du côté de la vie. Mais c'est une vie passée qui ne vit plus que dans le souvenir. Est-elle pour autant morte? On dira plutôt qu'elle était déjà morte. Tout le contexte en fait foi: cette jeunesse a été l'époque des "pensées désespérantes" et des "agonies", mais embaumée dès l'origine, perçue comme déjà morte, elle a pu se perpétuer. C'est ainsi que le parfum tue pour rendre immortel.

On ne négligera pas cette nature mortifère dans l'obsession olfactive de Flaubert. Qu'on le mène par le bout du nez n'est plus un secret depuis qu'Alain Corbin a relevé une liste significative d'un tel fétichisme dans les lettres à Louise Colet³⁶. A vrai dire, Flaubert ne s'en cache pas. Il aurait même plutôt tendance à le clamer sur tous les toits: "je me livre beaucoup à l'étude de la parfumerie", "j'ai un nez qui ne me trompe pas"³⁷, écrit-il d'Orient à Bouilhet. Il en vient même à écœurer les Goncourt par son insistance dans une conversation sur les mauvaises odeurs³⁸. Un nez sensible donc (mais pas forcément délicat, on vient de le voir) et qui, comme le remarquait A. Corbin, a fait de la femme son objet. L'héroïne flaubertienne embaume, elle n'apparaît au regard que dans des nuées d'odeurs:

Marie (*Novembre*): "elle embaumait."³⁹

Mme Renaud (1^{re} *Education sentimentale*): "elle embaume l'air, toute sa maison est pleine de son odeur."⁴⁰

Salammô: "le corps saturé de parfums."⁴¹

A la façon des dieux, qui, d'après Salammô, habitent dans les bonnes odeurs⁴², s'en nourrissent même selon les Anciens⁴³, les héroïnes de Flaubert sont soumises aux

³⁵ *Agonies*, t. 1, p. 157.

³⁶ A. Corbin, *Le Miasme et la jonquille* (Champs/Flammarion, 1986, p. 242-243; 1^{re} éd. Aubier Montaigne, 1982).

³⁷ *Correspondance*, t. 1, à Louis Bouilhet, 15 janvier 1850 (p. 568) et 4 mai 1851 (p. 778).

³⁸ E. et J. de Goncourt, *Journal* (Laffont, coll. Bouquins, 1989, t. 2, p. 794).

³⁹ T. 1, p. 259.

⁴⁰ T. 1, p. 294.

⁴¹ T. 1, p. 709.

pouvoirs du parfum. Ainsi les jeunes filles de *La danse des morts* regrettent-elles leurs amours, leurs fleurs, leurs parfums⁴⁴. Mais c'est sans doute la Marie de *Novembre*, qui de toutes est la plus sensible, d'une sensibilité malade, qui va de pair avec ses obsessions sexuelles:

Au bas de la prairie où j'allais tous les jours, il y avait un petit ruisseau entre deux rangées de peupliers, au bord duquel toutes sortes de fleurs poussaient; j'en faisais des bouquets [...] Dans ma petite chambre j'en avais mis aussi; quelquefois cette quantité d'odeurs-là m'enivrait et je m'assoupissais étourdie en jouissant de ce malaise. L'odeur du foin coupé par exemple, du foin chaud et fermenté, m'a toujours semblé délicieuse, si bien que les dimanches, je m'enfermais dans la grange [...] Dans l'étable, souvent, je me glissais entre les animaux pour sentir l'émanation de leurs membres, vapeur de vie que j'aspirais à pleine poitrine, pour contempler furtivement leur nudité, où le vertige attirait toujours mes yeux troublés. [...]

A l'église, je regardais l'Homme nu étalé sur la croix [...]; l'encens l'entourait, il s'avavançait dans la fumée, et de sensuels frémissements me couraient sur la peau. [...]

A douze ans, je fis ma première communion [...] C'était aux environs de la Fête-Dieu, les bonnes soeurs avaient rempli l'église de fleurs, on embaumait [...]⁴⁵

Ce devenir-parfum de la femme est l'aboutissement d'un rituel mortuaire. Saturée de parfums, toujours en retrait derrière son halo odorant, elle s'en va, part en fumée:

Les herbes aromatiques fumaient encore, et des tourbillons de vapeur bleuâtre se confondaient au bord de la croisée avec le brouillard qui entrait. [...]

Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune. Emma disparaissait dessous; et il lui semblait que, s'épandant au dehors d'elle-même, elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les senteurs humides qui montaient.⁴⁶

Emma s'évapore donc progressivement après sa mort, tandis que Marie Arnoux semble déjà de son vivant protégée par un rideau de fumée. Jean-Pierre Richard a bien noté cette nature en creux qui la rend inaccessible, la retranche et, en même temps, lui donne un incomparable pouvoir d'irradiation⁴⁷. On ajoutera que cette aura lui vient de ce que, vivante, elle est perçue comme morte: "son amour avait pris comme une douceur funèbre", "Mme Arnoux était pour lui comme une morte dont il s'étonnait de ne pas connaître le tombeau"⁴⁸. D'où, ces mots de Frédéric, lors de la vente aux enchères, à

⁴² T. 1, p. 708.

⁴³ Voir l'article de R. Scheps déjà cité.

⁴⁴ T. 1, p. 165.

⁴⁵ T. 1, p. 264-265.

⁴⁶ *Madame Bovary*, t. 1, p. 687.

⁴⁷ J.-P. Richard "La création de la forme chez Flaubert" (Seuil, 1954, repris dans *Littérature et sensation*, Points/Seuil, 1970, p. 208-219)

⁴⁸ *L'Education sentimentale*, t. 2, p. 43.

propos du coffret, qui provoquent la surprise de Mme Dambreuse: "- Raison de plus pour ne pas dépouiller les morts de leurs secrets."⁴⁹ La femme ne peut être aimée que réduite à son essence, aimée comme morte donc, dans l'aura de son baume.

Portrait de l'écrivain en parfumeur: tandis que Pierre Loti recouvre ses morts de livres comme autant de bandelettes⁵⁰, Flaubert les vaporise. La momie cachée dans la pyramide ne l'intéresse que par cette essence invisible qui donne à une forme sa pérennité⁵¹, qui l'imprègne au point de se l'assimiler, au point précisément de faire d'une forme une essence.

C'est une relation analogue qui régit dans le fonctionnement du signe les rapports du Signifiant et du Signifié: l'avènement du sens dans le son y est également impalpable; le sens se diffuse comme un parfum, dans un halo de connotations. Simple coïncidence? Il semble qu'au contraire et pour les raisons qu'on vient d'exposer la pyramide soit pour Flaubert le signe par excellence.

C'est dans *Bouvard et Pécuchet*, livre lui-même pyramidal⁵², que le problème du signe et de son interprétation a sans doute le plus d'importance. Les deux compères éprouvent une véritable fascination pour l'inconnu, au point de commander précisément des arbres dont ils ignorent tout:

Ils cherchèrent dans leurs livres une nomenclature de plants à acheter, et ayant choisi des noms qui leur paraissaient merveilleux, ils s'adressèrent à un pépiniériste de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁰ On pense bien sûr à l'essai d'Alain Buisine, *Le Tombeau de Loti* (Aux Amateurs de Livres, 1988) et plus précisément à la partie intitulée "Portrait de l'écrivain en embaumeur".

⁵¹ On a vu qu'en pratique tous les morts de Flaubert ne sont pas momifiés: certains partent en poussière. Cependant, même désagrégés, ils restent, ils continuent à embaumer: leur forme est devenue essentielle. Le rapprochement sur ce point avec Baudelaire est frappant pour qui le parfum confère une "chair spirituelle" (*Fleurs du mal*, XLII): lié à la restauration du passé, il est pris dans une dialectique du contenu et du contenant qui est aussi celle de la forme et de l'essence (voir par exemple "Spleen" LXXVI qui associe la pyramide et les roses fanées ou "Le Flacon" ou encore "A une charogne": "... j'ai gardé la forme et l'essence divine/ De mes amours décomposés!"). Alors que le flacon ou le tombeau restent fragiles et périssables, le parfum est l'âme d'un monde clos qu'il permet d'élargir: c'est donc tout un art poétique qui se dessine dont l'ambition (plus consciente que chez Flaubert, semble-t-il) est de dépasser la forme pour viser à un mode d'expression synthétique qui serait de la nature du parfum. La question mériterait un plus ample développement tant elle est centrale chez Baudelaire.

⁵² C'est l'adjectif qu'emploie régulièrement Y. Leclerc pour désigner le "monument" qu'est la dernière oeuvre de Flaubert. Il exprime de la sorte la relation entre une base de plus de 1500 lectures préparatoires et le sommet qu'en constitue le roman (*La spirale et le monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet*, Sedes, 1988). On sait que Flaubert compare lui-même le plan de son livre à celui d'une commode (cité par Leclerc, p. 70).

Falaise, lequel s'empessa de leur fournir trois cents tiges dont il ne trouvait pas le placement.⁵³

Même méthode en histoire: "ils voulaient parcourir les originaux, Grégoire de Tours, Monstrelet, Commines, tous ceux dont les noms étaient bizarres ou merveilleux"⁵⁴. Le procédé aura bien entendu des effets désastreux dans les deux domaines. On ne saura notamment rien des "passe-colmars", "besi-des-vétérans" et autres "triomphes-de-jordoigne" commandés à Falaise, pour la bonne raison qu'il y a eu tromperie à la source; les tiges envoyées n'étaient pas les référents des noms rêvés. Ce qui est toutefois significatif, c'est cette attractivité du signe inconnu. En sémiotique flaubertienne, le signe signifie d'autant plus qu'il est coupé du référent. Le signifié venant combler le vide investit le signifiant à la façon énigmatique du parfum, fait du référent un corps fantôme.

L'attitude de Bouvard et Pécuchet à l'égard de cette prolifération polysémique est ambiguë. On y verra une véritable passion, au double sens du mot. Ils sont fascinés mais s'efforcent de remettre de l'ordre dans les signes au prix de tentatives douloureuses. Leur jardin devient ainsi un inextricable système herméneutique:

[...] les pommiers étaient des arbres généalogiques, les buissons des batailles, le monde devenait symbole. Ils cherchaient sur les murs des quantités de choses absentes, finissaient par les voir, mais ne savaient plus les dates qu'elles représentaient⁵⁵.

Que voient-ils exactement sur les murs, si ce n'est des signes flottants, qui les attirent parce qu'en ayant perdu le sens ils peuvent les interpréter indéfiniment? C'est là un des principes de leur recherche archéologique. On refera, pour s'en convaincre, le tour du "muséum":

La poutre n'était rien moins que l'ancien gibet de Falaise.

La grosse chaîne [...] provenait des oubliettes du donjon de Torteval. Elle ressemblait suivant le notaire, aux chaînes des bornes devant les cours d'honneur. Bouvard était convaincu qu'elle servait autrefois à lier les captifs.

Ceci est un tombeau découvert dans une auberge où on l'employait comme abreuvoir.⁵⁶

⁵³ *Bouvard et Pécuchet*, t. 2, p. 713-714.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 234.

Qu'est-ce qui différencie un abreuvoir d'un tombeau? Flaubert, naturellement, ne donne pas les raisons, laisse coexister les deux interprétations sans que le lecteur puisse trancher. On ne saura donc jamais si les découvertes de Bouvard et Pécuchet sont réelles. Toujours est-il que leur penchant s'aggrave et finit par atteindre des sommets avec la théorie du phallus:

Anciennement, les tours, les pyramides, les cierges, les bornes des routes et même les arbres avaient la signification du phallus, et pour Bouvard et Pécuchet, tout devint phallus.⁵⁷

Le phallus, clé universelle? Après tout, Bouvard et Pécuchet n'ont que quelques années d'avance sur la psychanalyse et on pourrait ainsi rêver à un *Flaubert juste avant Freud* qui viendrait relayer le travail de Pierre Bayard sur Maupassant⁵⁸. On retiendra surtout de cette passion de l'analogie ses conséquences, à savoir un glissement infini du sens. Si tout est phallus, tout est pareil, chaque signe signifie tous les signes, et rien n'a plus de sens: leçon bien flaubertienne de l'impossibilité d'une conclusion⁵⁹.

Quoi qu'il en soit, on aimerait ici remplacer le phallus par un de ses équivalents égyptiens. Historiquement, la pyramide n'est pas le phallus. Sa forme imiterait plutôt le faisceau des rayons solaires protégeant le tombeau et permettant à l'âme de retourner vers le soleil⁶⁰. Interprétation connue de Flaubert, qui la note dans un fragment du carnet 1: "Rechercher en architecture le sens symbolique de la forme pyramidale plus spécialement appliquée partout aux tombeaux [...] La pyramide est-ce l'âme? [...] le monument en forme de flamme qui s'élève?"⁶¹ Certes, l'aspect solaire n'exclut pas le phallus, au contraire, mais ce n'est pas là ce qui nous préoccupe. Au cours de la genèse de la théorie du phallus, il y a une découverte, fondamentale pour notre propos:

La possession d'un tel morceau [le baptistère] les attachait au celticisme de la Normandie.

Ses origines sont égyptiennes. Séez, dans le département de l'Orne, s'écrit parfois Saïs, comme la ville du Delta. Les Gaulois juraient par le taureau, importation du bœuf Apis. Le nom latin de Bellocastes, qui était celui des gens de Bayeux, vient de Beli Casa, demeure, sanctuaire de Bélis, Bélus et Osiris, même divinité. "Rien ne

⁵⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁸ P. Bayard, *Maupassant, juste avant Freud* (Minuit, 1994).

⁵⁹ Sur l'attitude de Flaubert vis-à-vis du symbole, on lira de G. Séginger: *Naissance et métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et Les Tentations de saint Antoine* (Champion, 1997, p. 77-107).

⁶⁰ Voir à ce propos l'article "Pyramides" de l'*Encyclopedia universalis*.

⁶¹ In *Carnets de travail* (Balland, 1988, p. 150).

s'oppose", dit Mangou de La Londe, "à ce qu'il y ait eu, près de Bayeux, des monuments druidiques." "Ce pays, ajoute M. Roussel, ressemble au pays où les Egyptiens bâtirent le temple de Jupiter-Ammon".⁶²

A l'origine du système herméneutique de Bouvard et Pécuchet, il y a donc cette équivalence de l'Égypte et de la Normandie. On pourrait la considérer comme une énormité de plus dans un livre qui se plaît à les accumuler, si d'autres indices ne poussaient le lecteur à en faire au contraire une constante de l'imaginaire, la rêverie secrète de l'œuvre.

On ne rappellera qu'en passant avec quelle insistance les notes d'Orient sont réinjectées dans les oeuvres normandes, à commencer par le nom même de Bovary, emprunté de l'aveu de Flaubert à un dénommé Bouvaret, hôtelier au Caire: Giovanni Bonaccorso et à sa suite Isabelle Daunais ont déjà proposé un relevé significatif de toutes ces correspondances⁶³.

Lors du voyage lui-même, les comparaisons abondent:

[...] il y a en Égypte deux choses, l'Égypte proprement dite, la vallée, tout ce qui reçoit l'inondation, qui est plus vert que la Normandie, et immédiatement à côté le sable aride [...]⁶⁴

Quelque chose de bougrement magnifique, ce sont les tombeaux des rois. Figure-toi des carrières de Caumont, dans lesquelles on descend par des escaliers successifs...⁶⁵

Flaubert signale aussi systématiquement à sa mère ses rencontres avec des Normands ou des connaissances de son père, ou encore les vues de Normandie qui ornent les hôtels. C'est bien entendu pour la rassurer, pour lui montrer que ce voyage n'a rien d'une expédition risquée, mais tout cela finit par faire de l'Égypte comme une annexe du pays natal: ainsi, le consul de Suez connaît le docteur Flaubert et est l'auteur d'un livre qui est dans la bibliothèque de Croisset, Mougel-Bey est un ingénieur de Fécamp⁶⁶, un Polonais ayant habité Neufchâtel lui demande des nouvelles de familles rouennaises⁶⁷, etc.

⁶² *Bouvard et Pécuchet*, t. 2, p. 237.

⁶³ G. Bonaccorso "Encore du nouveau sur Flaubert", *Stanford French Review*, II, 3 (hiver 1978) et I. Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient* (Presses Universitaires de Vincennes/Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 71-73).

⁶⁴ A sa mère, 14 décembre 1849, *Correspondance*, t. 1, p. 553.

⁶⁵ A Bouilhet, 2 juin 1850, *ibid.*, p. 634.

⁶⁶ A sa mère, 5 janvier 1850, *ibid.*, p. 560.

⁶⁷ A sa mère, 3 mars 1850, *ibid.*, p. 595.

Cette confusion culmine dans l'équivalence de la cathédrale et de la pyramide. Dans une lettre à Louise Colet, déjà citée, Flaubert, après avoir évoqué les "momies que l'on a dans le coeur", s'identifie au côté gothique de la cathédrale: "J'ai toujours au fond de moi comme l'arrière-savoir des mélancolies moyen-âge de mon pays. Ça sent le brouillard, la peste rapportée d'Orient, et ça tombe de côté avec ses ciselures, ses vitraux..."⁶⁸ De nouveau, le parfum et le vitrail: un parfum d'Orient et un vitrail médiéval, l'Egypte (car la peste vient forcément d'Egypte⁶⁹) et la Normandie. Trouver une momie dans une cathédrale n'a donc plus rien d'étonnant. On ajoutera avec Littré qu'il y en a précisément une à Rouen: "Li cors le roi fu embaumés et fu portés à Roem en Normandie", dit la *Chronique de Rains* (citée par Littré à l'article "embaumer"). On trouvera donc dans *Smarh* "une haute église avec son porche noirci, ses aiguilles et ses pyramides de pierre"⁷⁰ tandis que le Suisse de *Madame Bovary* précise que la flèche de la cathédrale "aura quatre cent quarante pieds, neuf de moins que la grande pyramide"⁷¹.

L'Egypte et la Normandie sont donc deux pays frères, presque les deux faces d'une même réalité, deux monuments funèbres. Sur ce point, la Normandie n'a en effet rien à envier à l'Egypte: "Connaissez-vous la Normandie, demande le narrateur de *Dernière scène de la mort...*⁷², ce beau pays rempli de vieux castels dont chacun éveille le souvenir d'un nom célèbre? la Normandie où chaque champ a eu sa bataille, chaque pierre son nom?" La nouvelle débouchera justement sur une pierre tombale:

Le lendemain on porta un cercueil à Vernonnet, on creusa là une fosse et l'on mit dessus une simple pierre avec cette inscription:

CI-GIT
MARGUERITE DE BOURGOGNE
REINE DE FRANCE⁷³

On retiendra de ces similitudes que la pyramide pourrait bien être la clé du système flaubertien, sa forme est après tout celle du triangle sémiotique⁷⁴! La pyramide comme

⁶⁸ A Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. 2, p. 33.

⁶⁹ C'est un lieu commun que Flaubert signale lui-même à sa mère ("pays qui doit avoir continuellement la peste", *Corr.*, t. 1, p. 659). Voir aussi l'article d'Annick Le Guérer, "Du miasme au microbe"(in *Odeurs*, op. cit., p. 115-121), qui fait le point sur cette question qui préoccupe la médecine du XIX^e siècle.

⁷⁰ *Smarh*, t. 1, p. 206.

⁷¹ *Madame Bovary*, t. 1, p. 656.

⁷² T. 1, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 49.

une tombe déplacée de Normandie en Egypte: une brutale délocalisation qui donne au signe un sens flottant, l'investit d'une puissance incomparable. Le lieu fascine en effet: saint Antoine a d'abord habité le tombeau d'un pharaon, "mais un enchantement circule dans ces palais souterrains où les ténèbres ont l'air épaissies par l'ancienne fumée des aromates"⁷⁵. Là où Antoine fuira, Flaubert cherche sa place. Il semble bien que c'est pendant le voyage d'Orient qu'il la trouve.

Les œuvres de jeunesse frappent en effet à la fois par leur obsession du tombeau et par l'inappropriation du contenu et du contenant. Faut-il être dedans ou dehors? Comment se situer vis à vis de la tombe? Les premiers récits montrent les hésitations, l'impossibilité de conclure. Ainsi de *Mateo Falcone ou deux cercueils pour un proscrit*, qui dès le titre affiche le problème, maladroitement d'ailleurs, car la fin inverse au contraire la situation:

Aussitôt arriva le fossoyeur apportant un cercueil.
- Vous vous êtes trompé, il en faut deux !⁷⁶

Deux pour un ou un pour deux: on n'aura jamais d'adéquation. Le "moine des Chartreux" meurt en voulant voler l'anneau du prieur récemment décédé⁷⁷: deux morts pour un anneau; même situation, annoncée dès le titre, dans *Deux mains sur une couronne*⁷⁸. Dans *Rage et impuissance* on a bien un cercueil pour un corps, mais, dirait Toinette, "le défunt n'est pas mort", il a simplement pris de l'opium⁷⁹. Dans *Loys XI*, le roi fait mourir son fou pour enterrer ses secrets à lui: "Penses-tu donc que la tombe ne garde pas bien les secrets? Tu vas lui confier les miens..."⁸⁰ On a donc à cette époque un jeune écrivain qui ne sait pas se situer par rapport à son œuvre, qui n'est pas établi.

Or cette question de l'établissement revient de façon insistante dans la correspondance d'Orient (que précède sur ce point la fin de la première *Education sentimentale*), non par simple coïncidence. C'est au contraire l'Egypte qui fournit à

⁷⁴ On rappellera également qu'Hegel voit dans l'art égyptien un "enchaînement de symboles" débouchant comme l'herméneutique de Bouvard et Pécuchet sur une énigme (*Esthétique*, 2^e vol., Champs/Flammarion, 1979, p. 70-71).

⁷⁵ *La Tentation de saint Antoine* (version définitive, t. 2, p. 523).

⁷⁶ T. 1, p. 46.

⁷⁷ *Le moine des Chartreux*, t. 1, p. 46.

⁷⁸ Op. cit. t. 1, p. 51.

⁷⁹ Op. cit. t. 1, p. 83.

⁸⁰ Op. cit. t. 1, p. 142.

Flaubert la solution: il s'établit comme auteur par un renoncement qui est une sorte d'enterrement. On en lira les étapes essentielles:

A sa mère: "Et puis c'est que l'Orient, l'Egypte surtout, est un pays raplatissant pour toutes les petites vanités mondaines. A force de parcourir tant de ruines, on ne pense pas à se dresser des bicoques. Toute cette vieille poussière vous rend indifférent de renommée. A l'heure qu'il est, je ne vois nullement (au point de vue littéraire même) la nécessité de faire parler de moi." ⁸¹

A sa mère: "Tu ne sais que t'imaginer, pauvre vieille, pour te tourmenter l'esprit. Quel est le sens de ceci: qu'il faut que j'aie une place, "une petite place", dis-tu. Et d'abord, laquelle? Je te défie de m'en trouver une, de spécifier en quoi, de quelle nature elle serait." ⁸²

A Bouilhet: "J'éprouve, par rapport à mon état littéraire intérieur, ce que tout le monde, à notre âge, éprouve un peu par rapport à la vie sociale: *Je me sens le besoin de m'établir.*" ⁸³

A sa mère: "il se prépare en moi quelque chose de nouveau, une seconde manière peut-être." ⁸⁴

A sa mère: "... je reviendrai seulement avec quelques cheveux de moins sur la tête et quelques paysages de plus dedans." ⁸⁵

Alors Croisset pyramide? La proposition peut paraître aventureuse mais elle s'efforce surtout d'insister sur l'encryptement de Flaubert, lequel après les hésitations de jeunesse, multiplie les enveloppes, se rêvant lui-même monument à l'intérieur du monument, à l'image de sa vision de Carthage contenant le palais contenant Hamilcar, où le principe d'inclusion vire systématiquement à la ressemblance: le palais "aussi solennel et impénétrable que le visage d'Hamilcar" ⁸⁶ projette son ombre sur les jardins "comme une monstrueuse pyramide" ⁸⁷ dans une ville "silencieuse comme un grand tombeau" ⁸⁸. De même, le cabinet de l'écrivain est systématiquement décrit comme une émanation de lui-même: "il n'existait pas peut-être en France une demeure plus littéraire et plus séduisante pour un écrivain" ⁸⁹, écrit Maupassant; "cet intérieur, c'est l'homme, ses goûts et son talent" ajoutent les Goncourt. Les descriptions insistent par ailleurs sur l'aspect oriental du lieu de travail. Après avoir énuméré "un bric-à-brac de choses d'Orient: des amulettes avec la patine verte de l'Egypte, des flèches, des armes [...] et deux pieds de momie ...", les Goncourt concluent: "sa vraie passion est celle de ce gros Orient, il y a

⁸¹ 3 février 1850, *Correspondance*, t. 1, p. 585.

⁸² 23 février 1850, *ibid.*, p. 592.

⁸³ 14 novembre 1850, *ibid.*, p. 708-709. Les italiques sont dans le texte.

⁸⁴ 14 novembre 1850, *ibid.*, p. 704.

⁸⁵ 15 décembre 1850, *ibid.*, p. 719.

⁸⁶ *Salammbô*, t. 1, p. 694.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 719.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 742.

un fond de Barbare dans cette nature artiste⁹⁰. Quant à Maupassant, il en vient à mentionner deux fois l'Égypte, sans nécessité apparente: "il restait là pendant des heures, immobile, acharné à son travail effrayant de colosse patient et minutieux qui bâtirait une pyramide avec des billes d'enfant⁹¹", "la pompe à feu de la Foudre, aussi haute que la plus haute des pyramides d'Égypte, regardait de l'autre côté de l'eau la flèche de la cathédrale, le plus haut clocher du monde⁹²" (il s'agit de la vue à partir du cabinet). Sans nécessité apparente, mais non pas sans nécessité inconsciente, un peu comme si l'imaginaire de Flaubert revenait ici sous la plume de celui qui se désigne comme son fils spirituel: la pyramide est le comparant inévitable de l'œuvre, de l'homme, du lieu, autant de boîtes qu'il faut maintenant tâcher d'ouvrir.

Protégé par l'épaisseur du monument se cache en effet un trésor dont on a dit plus haut qu'il était de la nature du parfum. La fin de la première *Education sentimentale* insiste sur ce contraste de l'apparence et de l'intime, constitutif de l'écrivain:

Sa vie est obscure. A la surface, triste pour les autres et pour lui-même, elle s'écoule dans la monotonie des mêmes travaux [...] mais elle resplendit à l'intérieur de clartés magiques et de flamboiements voluptueux; c'est l'azur d'un ciel d'Orient tout pénétré de soleil.⁹³

Suit une longue comparaison avec la situation du voyageur qui arrive au haut de la pyramide et découvre les splendeurs alentour: comparaison peu cohérente, puisqu'on rapproche un trajet vers l'intérieur d'une ascension vers un sommet, mais l'association de l'écrivain et de la pyramide est une fois de plus révélatrice, de même que la rêverie sur les richesses secrètes que l'on retrouve régulièrement dans l'œuvre. Du coffret de Mme Arnoux à la petite boîte de la reine de Saba, de la citadelle de Machaerous au palais d'Hamilcar, c'est une même fascination.

Le Griffon: "Je suis le maître des splendeurs profondes. Je connais le secret des tombeaux où dorment les vieux rois [...] Leurs trésors sont rangés dans des salles, par losanges, par monticules, par pyramides..."⁹⁴

Salambô: "Les feux des pierres et les flammes de la lampe se miraient dans les grands boucliers d'or. Hamilcar debout souriait, les bras croisés; - et il se délectait moins dans le spectacle que dans la conscience de ses richesses. Elles étaient

⁸⁹ Maupassant "Flaubert et sa maison" (*Chroniques*, 10/18, t. 3, p. 411)

⁹⁰ Goncourt, *Journal*, op. cit., t. 1, p. 1023.

⁹¹ Maupassant "Gustave Flaubert" (op. cit., p. 112)

⁹² Op. cit., p. 116.

⁹³ Op. cit., t. 1, p. 370.

⁹⁴ *La Tentation de Saint Antoine*, version définitive, t. 1, p. 570.

inaccessibles, inépuisables, infinies. Ses aïeux, dormant sous ses pas, envoyaient à son cœur quelque chose de leur éternité. Il se sentait tout près des génies souterrains. [...] Enfin, avec son pouce, il frappa sept coups; et d'un seul bloc, toute une partie de la muraille tourna. Elle dissimulait une sorte de caveau, où étaient enfermées des choses mystérieuses, qui n'avaient pas de nom et d'une incalculable valeur."⁹⁵

L'association tombeau-richeesse-secret est donc systématique. Reste à cerner le secret. La scène, souvent commentée, des Pyramides me semble fondamentale. On sera surtout sensible dans les passages suivants à l'intensité de la charge émotionnelle et à sa disproportion à l'égard de l'événement:

Lettre à sa mère: "Au coucher du soleil, le Sphinx et les trois Pyramides toutes roses semblaient noyées dans la lumière; le vieux monstre nous regardait d'un air terrifiant et immobile. Jamais je n'oublierai cette singulière impression. Nous y avons couché trois nuits..."⁹⁶

Lettre à E. Chevalier: "La vue du Sphinx a été une des voluptés les plus vertigineuses de ma vie, et si je ne me suis pas tué là, c'est que mon cheval ou Dieu ne l'ont pas positivement voulu."⁹⁷

Voyage en Egypte: "(Vue du Sphinx) Abou-el-Houl <(le père de la terreur)> - le sable, les pyramides, le Sphinx, tout est gris et noyé dans un grand ton rose - le ciel est tout bleu - les aigles tournent en planant lentement autour des pyramides - nous nous arrêtons devant le Sphinx - il nous regarde d'une façon terrifiante. Maxime est tout pâle. J'ai peur que la tête ne me tourne, et je tâche de dominer mon émotion. Nous repartons à fond de train, fous, emportés au milieu des pierres."⁹⁸

"Retour à la tente, en passant auprès de la Pyramide de Chéphren qui me paraît démesurée et tout à pic (f°28 v°) - ça a l'air d'une falaise, de quelque chose de la nature, d'une montagne qui se serait faite comme cela, de je ne sais quoi de terrible qui va vous écraser."⁹⁹

La démesure de cette terreur, liée au sentiment d'inquiétante étrangeté, ne s'explique que par un phénomène de déplacement, lequel, on l'a vu, est au cœur du fonctionnement de la pyramide. L'émotion atteint une telle intensité parce que la situation en évoque d'autres, renvoie à un traumatisme ancien. On a manifestement dans cet épisode tous les ingrédients de l'Oedipe: le secret, le Sphinx¹⁰⁰, le chiffre 3 (les trois pyramides, triangulaires, les trois nuits). Autant d'éléments qui réactivent l'émotion passée, font revivre la terreur dans un retour du refoulé.

⁹⁵ *Salammbô*, t. 1, p. 738.

⁹⁶ 14 décembre 1849, *Correspondance*, t. 1, p. 551.

⁹⁷ 9 avril 1851, *ibid.*, p. 776.

⁹⁸ Op. cit., (Grasset, 1991, p. 208).

⁹⁹ Op. cit., p. 217.

¹⁰⁰ Le Sphinx est selon Hegel la quintessence de l'art égyptien: si "toutes les œuvres d'art égyptiennes sont des énigmes", elles peuvent se symboliser par le Sphinx, "symbole du symbolisme" (op. cit., p. 75).

Le chiffre trois surtout, chiffre symbole des pyramides, est lié dans toute l'oeuvre à la douleur de l'exclusion: trois, c'est-à-dire un de trop; le père, la mère, l'enfant ou bien le mari, la femme, l'amant platonique. Le deuxième trio vient relayer le premier, contraint le personnage à revivre le traumatisme passé. On étudiera comment, dans ce passage de *Mémoires d'un fou*, par le jeu des pronoms, se rejoue la scène de l'exclusion:

"Un soir son mari nous proposa une partie de barque. Il faisait le plus beau temps du monde, nous acceptâmes". Pour l'instant, c'est lui contre nous; situation qui perdure pendant toute la promenade, où il n'est plus fait mention du mari. Les choses se gâtent au retour: "On revint, on descendit, je conduisis Maria jusque chez elle..." Le "nous" devient "on", c'est-à-dire qu'il perd de son intimité, puis se scinde en deux (elle et moi), même si le couple est toujours constitué. "Et puis, tout à coup, une pensée vint m'assaillir [...] Je pensai à son mari [...] J'étais seul sur la grève. Seul. Elle ne pensait pas à moi [...] près de moi, à quelques pas, elle était là, derrière ces murs que je dévorais du regard [...] Cet homme n'avait qu'à ouvrir les bras et elle venait sans efforts, sans attendre, elle venait à lui, et ils s'aimaient, ils s'embrassaient."¹⁰¹ La relation "elle" et "moi" est d'abord niée, puis le discours glisse progressivement vers la constitution du couple ("ils") qui fait définitivement du narrateur un tiers exclu, enfermé dehors.

Cette situation, récurrente dans la dernière *Education sentimentale*, explique la valeur funèbre et obsessionnelle du trois: trois versions de *La Tentation de saint Antoine*, trois contes dont deux de trois parties, trois parties dans *L'Education sentimentale*¹⁰², dans *Madame Bovary*, dans *Mémoires d'un fou*¹⁰³. Plus qu'un hasard, un signe. On pourra certes trouver d'autres chiffres dans une oeuvre d'un telle ampleur. C. Duchet s'était, pour sa part, intéressé au deux¹⁰⁴, dont l'importance vient confirmer celle du trois: le couple rêvé contre le trio réel. On se contentera ici d'essayer de convaincre en rappelant la prolifération du trois dans les zones funèbres¹⁰⁵.

¹⁰¹ T. 1, p. 238-239.

¹⁰² On lira à ce propos le travail de L. Cellier, "Etudes de structure" in *Histoire et langage dans L'Education sentimentale* (Sedes, 1981)

¹⁰³ Ce livre n'est pas divisé en parties, mais sa composition oppose clairement l'épisode central avec Maria situé en Picardie (ch. X à XIV), écrit "APRES TROIS SEMAINES D'ARRET" (encore le trois), aux deux sections périphériques.

¹⁰⁴ Op. cit., p. 27-30.

¹⁰⁵ Sur le symbolisme des chiffres dans *Madame Bovary*, on lira la troublante étude de J.-L. Douchin qui s'intéresse particulièrement au 3, au 4 et au 6: la mort d'Emma (datée du 23/03/1846) étant rapprochée de celle de Caroline (acte de décès daté du 23/03 à trois heures; le C troisième lettre de l'alphabet), in *Les Amis de Flaubert*, 1981, n° 58 et 59. Y. Bargues-Rollins signale également la valeur funèbre du chiffre qu'elle rapproche des 3 Parques et du *Dit des*

Madame Bovary: on relève autour de l'enterrement, sur deux pages, trois cercueils, trois poules noires (mauvais présage, pense le père Rouault), trois chasubles, trois cafés, trois chantres, trois bâtons, six porteurs ("trois de chaque côté")¹⁰⁶.

La légende de Saint Julien: la malédiction du cerf est répétée trois fois¹⁰⁷, la maladie de Julien dure trois mois, au cours de son retour au palais le soir du meurtre il gravit trois terrasses¹⁰⁸, on enterre ses parents à trois journées du château et enfin il est lui-même appelé trois fois par le lépreux¹⁰⁹.

Herodias: l'action est située sur une montagne qui est quasiment une pyramide ("un pic en forme de cône entouré de quatre vallées"¹¹⁰), de même que le palais de Julien est devant une forêt "ayant le dessin d'un éventail"¹¹¹. Lors du festin qui préfigure la mise à mort de Jean¹¹², on trouve une salle à trois nefs, trois lits d'ivoire, trois couffes de baume. Enfin, ce sont trois disciples qui se chargeront de la tête.

Trois, c'est donc toujours un de trop¹¹³, qui se retrouve enfermé dehors ou condamné à mort et qui fait du dehors son propre monument, à la façon des Mercenaires qui ne peuvent habiter Carthage qu'hors de ses murs. Ils la quittent quand ils peuvent la conquérir, pour la vouloir de l'extérieur: "ils auraient voulu tout à la fois l'anéantir et l'habiter."¹¹⁴ Ils vont donc l'habiter fantasmatiquement pendant la guerre en s'anéantissant eux-mêmes. Ils meurent précisément enfermés dehors, forclos, conformément à leur statut marginal, sans autre monument pour rappeler leur mort que celui qu'ils ont volontairement abandonné dans un geste (inconsciemment?) suicidaire.

C'est un peu de la sorte que s'établit Flaubert. Il devient lui-même pyramide pour se faire le monument de sa propre disparition. C'est la raison pour laquelle, contrairement à

trois morts et des trois vifs, un texte médiéval cité par Langlois que Flaubert connaissait bien (*Le Pas de Flaubert: une danse macabre*, Champion, 1998, p. 182-184).

¹⁰⁶ T. 1, p. 687-688

¹⁰⁷ T. 2, p. 181.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁰ Op. cit. t. 2, p. 187.

¹¹¹ Op. cit. p. 182-183

¹¹² C'est en effet la tête de Jean-Baptiste qui constitue le clou du banquet, c'est lui qu'on se prépare à consommer (cf. J. Bellemin-Noël, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, PUF, 1990, coll. "Le texte rêve", p. 86-88).

¹¹³ On lira les pages que lui consacre Llewellyn Brown dans son article sur E. Jabès: "Trois: un chiffre bancal plutôt que pyramide assise, réfractaire aux rêves de complétude. Le tiers écrit vient signer l'impossibilité pour un terme et son contraire de former un couple..." (in "Le rythme et le chiffre: *Le Livre des questions* d'Edmond Jabès", *Littérature*, n° 103, Octobre 1996, p. 55).

¹¹⁴ Op. cit., t. 1, p. 711.

Chateaubriand¹¹⁵, il n'y écrira pas son nom. Il se fait pyramide (ou écrivain: on aura compris que l'un vaut pour l'autre, chez un homme dont la main droite est "plissée comme celle d'une vieille momie"¹¹⁶) pour cacher ses secrets, ne plus vivre que dans l'aura qui monte de leur baume. On terminera donc sur cette lettre, à lire comme une épitaphe, comme un art poétique, une manière de vivre l'inceste en l'embaumant:

A sa mère: "- Moi aussi, je suis *établi*, en ce sens que j'ai trouvé mon assiette, mon centre de gravité. Je ne présume pas qu'aucune secousse intérieure puisse me faire changer de place et tomber par terre. [...] Mêlé à la vie, on la voit mal, on en souffre ou on en jouit trop. L'artiste selon moi est une monstruosité, - quelque chose de hors nature. [...] Non, non, quand je pense à ta bonne mine si triste et si aimante, au plaisir que j'ai de vivre avec toi, si pleine de sérénité et d'un charme si sérieux, je sens bien que je n'en aimerai jamais une autre comme toi, va, tu n'auras pas de rivale, n'aie pas peur. Les sens ou la fantaisie d'un moment ne prendront pas la place de ce qui demeure enfermé au fond d'un triple sanctuaire. On chiera peut-être sur le seuil du temple, mais on n'entrera pas dedans."¹¹⁷

Ou comment faire d'un lieu commun son lieu propre.

¹¹⁵ On sait que lors de son voyage en Orient, Chateaubriand, ne pouvant se rendre aux pyramides, charge quelqu'un d'écrire son nom à sa place (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, GF, p. 385). Flaubert non seulement s'y refuse mais s'insurge contre ces preuves de la bêtise humaine.

¹¹⁶ A Louise Colet, 20 mars 1847, *Correspondance*, t. 1, p. 448: Flaubert avait été brûlé accidentellement par son père lors de la crise de 1844.

¹¹⁷ 15 décembre 1850, *Correspondance*, t. 1, p. 720.