

Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille (Gustave Flaubert de 1821 à 1857)* Paris, Gallimard, T. I et II, 1971, 2136 p.; T. III, 1972, 667 p.

Réal Ouellet

Volume 5, Number 3, décembre 1972

Expériences poétiques du Québec actuel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500261ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500261ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouellet, R. (1972). Review of [Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille (Gustave Flaubert de 1821 à 1857)* Paris, Gallimard, T. I et II, 1971, 2136 p.; T. III, 1972, 667 p.] *Études littéraires*, 5(3), 519–527. <https://doi.org/10.7202/500261ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1972

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

forcée. Le premier groupe se compose des « amis », et son unité ne prête pas à discussion. Mais que dire du second, qui comprend M<sup>me</sup> Moreau, le père Roque, Louise, Dambreuse, la Vatnaz, Delmas et la Bordelaise ? Où est sa raison d'être ? et si l'on y fait figurer la Bordelaise, pourquoi pas M. Oudry ? De la même façon, les personnages principaux sont divisés en deux groupes de trois, dont le second est constitué par Rosanette, Arnoux et M<sup>me</sup> Dambreuse : les liens de celle-ci avec les deux autres ne sont pas évidents. Cette désinvolture à l'égard du texte est d'autant plus regrettable que les remarques inspirées par la structure de *l'Éducation sentimentale* restent valables même si l'architecture du livre est en réalité moins rigoureuse.

Plutôt que dans le détail de l'analyse, qui résiste parfois mal à un examen minutieux, l'intérêt de cette étude nous semble donc résider dans la conception même qui a présidé à son élaboration, dans la méthode que s'est forgée M. Duquette. Aller de la surface au centre, explique que la thématique de l'échec est liée aux rapports de Frédéric avec les objets, l'idée d'un monde évanescant à une construction qui fait de chaque événement le reflet d'un autre, c'est une démarche qui mérite d'être retenue. Et M. Duquette a su démontrer qu'en évacuant la signification au profit de la forme (« chaque page est écrite comme en équilibre au bord du silence »), Flaubert fit de *l'Éducation sentimentale* une œuvre pleine de sens.

Claudine GOTHOT-MERSCH  
Facultés Universitaires  
Saint-Louis (Bruxelles)



Jean-Paul SARTRE, *l'Idiot de la famille* (Gustave Flaubert de 1821 à 1857) Paris, Gallimard, T. I et II, 1971, 2136 p. ; T. III, 1972, 667 p.

Si l'on en croit le texte publicitaire imprimé sur la jaquette de l'ouvrage, *l'Idiot de la famille* tente d'intégrer la psychanalyse et le marxisme « au sein d'une anthropologie nouvelle qui parvienne à rendre compte de l'homme — d'un homme — dans sa totalité ». Par ailleurs, dans une interview accordée au *Monde* (20-26 mai 1971), Sartre affirmait avoir écrit un « roman vrai » puisqu'il avait eu besoin d'imagination et de méthodes « rigoureuses » à la fois pour raconter cette histoire d'apprentissage. Voilà donc un livre placé sous le double signe du romanesque et de la théorie.

Que Sartre ait déployé beaucoup d'imagination dans son entreprise de dévoiler un homme dans sa totalité, de nombreux passages en témoignent : la description des premiers mois du nourisson Gustave, le récit de la révolte des collégiens de Rouen... Le « biographe », même s'il s'est appuyé sur une documentation « hénaurme », n'hésite pas à souligner à l'occasion — et non sans une certaine pointe d'humour ou de défi — les lacunes de son information : « Je l'avoue : c'est une fable. Rien ne prouve qu'il en fut ainsi » (p. 139). Même quand on a lu un aveu de ce genre dans le *Saint Genêt* (« Cela s'est passé ainsi ou autrement. Selon toute vraisemblance, il y a eu des fautes et des châtements, des sentiments solennels et des rechutes. Peu importe : ce qui compte [...] », p. 23), on ne peut s'empêcher de sourciller

quand on sait l'importance que Sartre attache au conditionnement provoqué chez le nourrisson par une mère prodigue de soins mais avare de tendresse. Pour Sartre, il ne s'agit pas de savoir si « l'explication réelle » est conforme à celle qu'il invente mais si l'on peut réfuter la sienne sur le terrain qu'il a choisi, celui du corps, de l'amour.

Quant à la « Méthode », déjà mise à l'épreuve dans *le Saint Genêt*, elle a été exposée il y a près de 15 ans dans la *Critique de la raison dialectique* et se donnait pour objectif de jeter les bases d'une « anthropologie structurale et historique ». Par un va-et-vient dialectique entre l'enquête régressive, qui est l'« interprétation systématique du présent à la lumière de l'avenir échu » (p. 182) et la démarche progressive qui tente de « retrouver le mouvement d'enrichissement totalisateur qui engendre chaque moment à partir du moment antérieur, l'élan qui part des obscurités vécues pour parvenir à l'objectivation finale », Sartre vise à atteindre « une véritable connaissance compréhensive qui retrouvera l'homme dans le monde social et le suivra dans sa *praxis* ou, si l'on préfère, dans le projet qui le jette vers les possibles sociaux à partir d'une situation définie ».

Dans cette longue enquête, où l'on puise dans la correspondance, les brouillons, les moindres écrits de jeunesse et les œuvres de maturité tout à la fois, il se dégage qu'un enfant mal aimé de Normandie est devenu l'écrivain Flaubert, moins pour échapper à son milieu que pour donner à sa vie, en dépit de tous les conditionnements qui

pèsent sur lui, une direction où s'exercerait malgré tout sa liberté.

L'étude de Sartre s'articule sur deux convictions : la première que tout homme — en l'occurrence Flaubert — est connaissable parfaitement pourvu qu'on utilise les méthodes appropriées et qu'on ait les documents nécessaires ; la seconde, que le point de départ de l'enquête importe peu : « on entre dans un mort comme dans un moulin ». La première affirmation n'étant qu'un acte de foi, je la néglige. La seconde, tout aussi discutable pour le lecteur, permet de démarrer. Dans une lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, Flaubert écrivait : « C'est à force de travail que j'arrive à faire taire ma mélancolie native. Mais le vieux fond réparait souvent, le vieux fond que personne ne connaît, la plaie profonde toujours cachée ». « Mélancolie native », « plaie profonde toujours cachée », ces expressions nous renvoient à la protohistoire de Flaubert.

Cette protohistoire est profondément marquée par la domination du triangle familial dans lequel est emprisonné le petit Gustave : le père, la mère et le fils aîné Achille. Dans cette famille où règne une sorte de « jansénisme utilitariste », où le père, « Seigneur adorable », maintient son clan dans une dépendance « féodale », « l'aliénation rigoureuse de l'individu au groupe familial » (p. 78) constitue la vertu primordiale. Le père, médecin respecté de Rouen, « bourreau le travail aux nerfs de femme » (p. 71) pour qui les enfants sont des « continuateurs » et partant, des êtres « remplaçables », n'aimait les siens qu'en tant qu'héritiers de son nom et dans

la mesure où il pouvait être fier d'eux. La mère, soumise au monarque absolu qu'était le *pater familias* aimait en ses fils l'éternel retour de la *vertu* (p. 95), la puissance paternelle et la gloire future de la Maison Flaubert. Deux fois déçue dans son espoir de donner naissance à une fille, elle nourrit pour son second fils Gustave un amour sans tendresse, marqué par un dévouement absolu mais froid. L'aîné, véritable duplication du père et par là même privilégié par rapport à Gustave qui n'en est qu'une répétition inutile, poussera si loin l'identification qu'au lieu de se libérer de son aliénation par le classique « meurtre du père » (au moment d'opérer son père mourant), il ne restera que le « docile instrument d'un suicide sacré » (p. 124).

On conçoit facilement que le fils cadet de cette maison, où l'on est plus domestiqué qu'éduqué, n'a guère l'occasion de se sentir valorisé en tant qu'individu. Il vit sa condition dans la soumission, le sentiment de son infériorité, l'envie et le ressentiment. Il la pense aussi. Par là Sartre veut dire que Flaubert a entrepris « d'approcher le vécu à travers les idéologies de son temps » (p. 453) : la Foi de sa mère et le scientisme de son père. Dans ce « combat douteux et perpétuellement recommencé » que se livrent en lui et autour de lui la Foi et le scientisme, « Flaubert se réfugie dans le scepticisme » (p. 646). Il ne prend nullement part au combat, mais il en est tellement déchiré qu'il en devient *bête*, ou mieux, « martyr de la Bêtise ». Violé, pourrait-on dire, par les deux idéologies qu'on lui a imposées, il est si bien écrasé de la bêtise des autres et de la sienne

propre, que chez lui la pensée n'est jamais un *acte*, « n'établit jamais de rapport », mais « n'est que la forme verbale du pathos » (p. 646).

Une fois mise en relief la « constitution » de Flaubert, les conditionnements extérieurs et abstraits qui ont pesé sur lui dès la naissance, il faut aller plus loin, vers l'analyse de la « personnalisation » ou du dépassement vers le concret, et voir comment Flaubert a intériorisé en attitudes des structures familiales abstraites pour les extérioriser et les dépasser ensuite par sa manière de les vivre. Il s'agit, en définitive, de « reconstituer dans toutes ses phases le mouvement dialectique par lequel Flaubert se fait progressivement l'auteur de *Madame Bovary* ». En d'autres termes, voir de quelle façon il en est venu à choisir l'irréel comme *mal* et moyen d'*échapper au mal* et intégrer ce choix à son entreprise d'exister. Trois facteurs déjà partiellement analysés retiennent l'attention de Sartre : « la relation à la mère (l'action, le langage, la sexualité), la relation au père (le regard de l'autre), a relation à la sœur (apparition de la geste) » (p. 665).

La « froide surprotection » exercée par la mère pendant les premières années de l'enfance a privé Flaubert d'un premier mode de communication essentiel : « la réciprocité des tendresses », l'empêchant ainsi de constituer ses désirs et ses besoins « en agression contre l'autre » (p. 668). Incapable de dialogue avec autrui, se saisissant « comme personnage et non comme personne », Flaubert n'a d'autre issue que de « se donner en spectacle », devenir acteur. C'est alors qu'intervient

le regard, celui du Père, ironique et méfiant devant la tendresse de l'enfant : se « sentant imaginaire » (p. 677) sous ce regard froid, ou seulement indifférent, l'enfant est « condamné par la méfiance capricieuse du père à ne jamais décider s'il ressent ou s' imagine ressentir » et contraint de se défendre par cette croyance que sensation et imagination sont identifiables, que la sensation est dans l'imagination.

De là l'image du *miroir*, véritable fascination pour qui essaie d'y « surprendre » sa *matérialité*, l'image ou l'objet qu'il est pour autrui, et de corriger cette image « dans la vision des autres » (p. 680). De là également le *rire*, consacrant l'échec du miroir et le déjouant : pour n'avoir pu contraindre l'autre à lui restituer l'être qu'il souhaite, l'enfant entreprend de s'identifier à l'être qu'on veut bien lui donner. Rire pour « devenir l'autre qui rit de lui » (p. 683). Désarmer l'autre en s'appropriant son rire, en « moquant son chagrin », ses peines d'amour perdues, ses efforts infructueux et grotesques pour communiquer, « Flaubert réentrepren d'identification au Père, à « l'agresseur », il « reprend à son compte le terrible *regard chirurgical* qui ne le quitte jamais puisque l'autre est déjà en lui, qui l'observe ; c'est, d'une certaine manière, se jucher au-dessus de soi, faire du *moqué* son objet, pauvre chose méprisable mais nécessaire à son *devenir-moqueur*. Bref le désespoir le pousse à cette tentative navrante et contradictoire : être son être en toute soumission et s'en évader en devenant le complice de ses bourreaux, celui qui connaît la musique et tient la vie pour

une grosse farce de bateleurs » (p. 683).

De là, enfin, ce dernier thème, celui de la féminité, lié à l'image du miroir par l'*admiration* que doit susciter le reflet et au rire par la *soumission* qu'il suppose. En même temps qu'il s'approprie le rire de l'autre pour se libérer de son emprise, Flaubert tente une récupération de son être « en se faisant, par sa complaisante soumission, un objet fascinant pour ses bourreaux et, du coup, pour lui-même » (p. 684). Non plus seulement exigence d'identification à l'objet, mais exigence d'identification à l'objet désirable qu'il est pour autrui. Aliéné à l'origine, l'enfant tente une revalorisation sexuelle de cette aliénation en devenant « objet de convoitise », en essayant « de se rejoindre à son être de *chair* et de s'y fondre » (p. 684) en se faisant femme, seule capable, selon lui, de réaliser cette coïncidence avec le « corps charnel ». L'amour et le rire expriment donc sur des plans différents la même entreprise. « Dans sa personne sociale comme dans son intimité organique, il tente de coïncider avec l'être-autre dont les autres l'ont affecté, ce qui implique qu'il se *fasse autre* devant son image soit en riant de soi-même (pour s'identifier à l'agresseur) soit en se convoitant (pour s'identifier à l'agent qui l'a constitué), bref soit en devenant *son père* soit en devenant *sa mère* puisque ce sont eux, eux seuls, qui connaissent son être » (p. 721). Dans les deux cas, il est condamné « à s'irréaliser pour être, c'est-à-dire à s'affecter d'un être imaginaire » (p. 721), constitué d'un « Seigneur sadique » et d'un « enfant masochiste » (p. 773).

Mais quand on est fils de chirurgien-chef, la profession d'acteur est trop décriée pour qu'on la choisisse : on « devient médecin ou juriste *par la force des choses* » (p. 874). Ne pouvant être Molière, ne pouvant s'approprier son être « en fascinant les autres par sa voix » (p. 870), il écrira des phrases dès l'âge de neuf ans, non pas pour être lu, mais pour être entendu, joué. Les conséquences de cette « vocation contrariée » seront triplement importantes. Tout d'abord puisqu'« on lui a interdit de se déréaliser à heure fixe devant un public payant », il prendra sa revanche en faisant « *du théâtre dans la vie* » (p. 876). En second lieu, il restera fixé à la phase *orale* du discours et, de ce fait, « demeurera pour toujours aliéné à sa voix » (p. 877). Enfin, faute de pouvoir faire du théâtre, il écrira, non pour *s'exprimer*, mais pour jouer la comédie. « Réduit au monologue, parlant seul et ne sachant *qui parle en lui* ni à *qui* ni ce que *cet en lui* veut dire, il n'échappera à la désintégration totale qu'en se personnalisant *au moins* comme celui dont l'office est de transcrire les voix qu'il entend » (p. 901).

Comment Flaubert parviendra-t-il à intérioriser cette conversion de l'acteur à l'auteur, ce passage de la *socialité* à l'*autisme* ? « Solution de remplacement à la fois urgente et douteuse », la littérature apparaît à l'adolescent de 1835 comme « assouvissement totalitaire, irréel mais matérialisé, de ses rancunes et de ses désirs : c'est une virulente frénésie qui ne se calmera que lorsqu'il aura mis le monde en cage pour en dénoncer l'irréalité ; d'autre part c'est un appel au calme, une invite à rejoindre, vivant, l'éternelle

ataraxie des morts » (p. 969). Au lieu d'extérioriser pour les autres un personnage de théâtre, il invente désormais, pour l'intérioriser contre eux, la fiction d'un « Ego sublime » qui le vengera de ses échecs. Par cette espèce de « Contre-Création », qui permet de résumer le monde et de le « donner à voir » par les mots (p. 974), il se fait l'égal de Dieu et croit ainsi construire son être (p. 966). La littérature, en intégrant ses relations avec autrui, le langage et « le monde comme irréel réalisé » (p. 977), se donne donc à la fois pour « une entreprise de possession (toute puissance compensatrice) et d'abolition (mot substitué aux choses imaginaires mais à la place du réel, dénonciation du Mal) radicales puisque son objet est explicitement le *Tout*, c'est-à-dire toutes les formes de l'être, attirées dans son rêve vénéréux » (pp. 965-966).

Mais si Flaubert se convertit à la littérature à 14 ans, il n'est pas encore artiste — l'Artiste — mais seulement poète pour qui « l'extase » compte davantage que « la parole qui l'exprime » (p. 979). Reste que cette transition ne peut s'effectuer seule comme ne pouvait se concrétiser sans l'opposition à la famille la « personnalisation » de Flaubert. Il lui faudra assumer sa « triste amitié » avec Alfred le Poittevin — nouvelle négation du réel puisque c'est à l'issue de cette étrange liaison avec « l'homme du superflu », « gracieuse finalité sans fin » (p. 1086), que Sartre entend situer cette option d'une « pure gratuité de l'Art », domaine de l'irréel vers quoi tend toute l'œuvre de Flaubert — et la vie au collège (premier contact avec la réalité) — d'où Flaubert émergera, nouveau Chatterton,

poète assassiné « victime de la compétition bourgeoise » (p. 1445). Car en 1838-39, à l'époque même où il découvre son « être-bourgeois », il croit perdre son inspiration créatrice avec l'échec des *Mémoires d'un fou*. Échec encore, avec *Smarh*, mais échec bénéfique, car il permettra à l'artiste de prendre conscience de sa démarche, déjà convaincu que le *style* crée la pensée et que le *sens* d'un ouvrage vient de sa beauté formelle.

Échec enfin dans ses études de droit. Forcé par sa famille à « prendre un état » pour se situer à l'intérieur de sa classe, il ne parvient pas à assimiler le Code, son intelligence et sa mémoire refusent de fonctionner, signe d'un refus de mettre la main dans l'engrenage qui le conduirait à la profession d'avocat. De ce ratage, Gustave fera la source et le sujet de *Novembre*, la dernière œuvre de jeunesse. Il en ressortira délivré, croit-il, et convaincu d'avoir réussi un chef-d'œuvre, s'imaginant avoir échappé « *du dedans* à sa fatalité » (p. 1756). En réalité, *Novembre* n'a pas guéri le jeune homme et ne représente qu'un répit avant l'attaque de Pont-l'Évêque en 1844.

Préparée de longue date, la chute de Pont-l'Évêque est d'abord un refus d'assumer la situation que sa famille a prévu pour lui, une « tactique défensive dont le principal objectif serait de soustraire Gustave aux obligations de sa classe, c'est-à-dire aux volontés d'un père bourgeois, en dévoilant une passivité radicalisée par une chute qui le précipiterait au-dessous de la condition d'homme » (p. 1910). Elle représente aussi une compensation pour toutes les

frustrations accumulées : « se faire, en semant l'inquiétude par une régression foudroyante, le bien-aimé qu'il n'a jamais été » (p. 1866). Par la déchéance et la maladie, Gustave cherche l'intégration réelle à la famille dont il a été frustré par l'aîné qui, marié, vit maintenant sa vie. Du même coup, en forçant sa famille à lui faire une place importante, il se séquestre *contre* la société qu'il excècre (p. 1876). Mais en même temps cette séquestration lui permet de réaliser un vieux désir : se retirer « du monde de l'activité et de la production pour se rattacher à la forme féodale de la société où l'accent est mis sur la consommation et où le travail est disqualifié ou passé sous silence » (p. 1878). Rentier « par procuration », il se venge de « l'hoir futur » (Achille) en héritant d'une certaine façon par anticipation.

Mais plus encore qu'une compensation, la chute de Pont-l'Évêque apparaît ici comme véritable « meurtre du père ». Car cette « passivité radicalisée » derrière laquelle se retranche Flaubert n'est rien d'autre que la condamnation de son contraire : contestation de l'*activité*, « vanité de l'activisme » qui ne demeure qu'agitation de surface par rapport aux « mouvements cosmiques » animant l'homme passif : c'est le père actif qui est dénoncé ici et c'est le fondement même de son autorité que conteste la croyance de Flaubert en une passivité originelle des hommes.

Meurtre consommé une seconde fois : deux ans plus tard, en 1846, après la mort d'Achille-Cléophas ressentie comme une « délivrance » retour à la vie, à la santé, au travail, à une « activité » qui

n'a rien de paradoxal ; l'image de Flaubert se dépensant pour assurer à son frère Achille la succession menacée par les intrigues d'un confrère n'est pas tant celle d'un retour que celle d'une *substitution* : substitution parricide de Flaubert passif à son père actif, pour reprendre à son compte l'activisme désuet d'Achille-Cléophas et s'en délivrer.

Mais Sartre va plus loin encore, la maladie de Flaubert n'est pas uniquement un moyen de se souvenir, de régler ses comptes avec sa famille : à un niveau plus profond elle est « une réponse stratégique et positive à la question posée par la nécessité et l'impossibilité, pour Gustave, d'être Artiste » (p. 1920). La transformation de la personne par le projet névrotique (la chute de Pont-l'Évêque représentant alors l'étape spectaculaire d'une véritable « conversion ») s'accompagnerait d'une conception radicalement différente du Beau considéré désormais comme hors d'atteinte : l'artiste n'est pas un archange qui poursuit la Beauté dans le ciel de la création littéraire, mais un ange déchu témoin souffrant ici-bas par elle et pour elle « comme un damné » (p. 2092). Dans cette optique, le style ne peut plus être le moyen de rendre la « sensation nue » (p. 1980) : né de « la renonciation à l'éloquence comme l'« idée de l'Art pur » naît de la renonciation aux passions et à la vie » (p. 1979), le style est « avant tout pour Flaubert une déréalisation systématique de la parole » (p. 1984) <sup>1</sup>.

« Roman vrai », affirmait Sartre au sujet de *l'Idiot de la Famille*, et les commentateurs n'ont pas manqué de contester vivement les thèses de l'auteur et d'y voir le plus souvent une fiction

déguisée en discours de la méthode (*Je Monde*, 2 juillet 1971). Contestations d'ailleurs qui ne dépassent guère le domaine très précis de leur spécialisation respective et qui se taisent à l'instant même où cette spécialisation ne se trouve plus compromise. Œuvre « digne de respect », écrit Marthe Robert, dans la mesure où le lecteur fait abstraction du contenu psychanalytique aberrant. « Admirables pages » répond Pierre Barberis, mais échec complet quant à l'utilisation de l'analyse marxiste.

Cette critique, si juste soit-elle, ne fait pas le poids devant les 2,136 pages du *Flaubert*. C'est qu'à ce livre nouveau il faudrait, bien entendu, une critique nouvelle, à cette « totalisation » une critique totalisante capable d'une vision d'ensemble aussi vaste que l'œuvre elle-même, pour en retracer la cohérence, expliquer la part de l'imaginaire, la « fiction », que les critiques nomment invraisemblance, une critique capable, en définitive,

<sup>1</sup> Avant d'étudier « l'universel singulier » qu'est Madame Bovary et qui fera l'objet du volume IV de *l'Idiot de la famille*, Sartre se propose, dans le volume III paru en 1972, d'étudier comment la névrose de Flaubert n'est pas seulement individuelle mais historique et « conjoncturelle » : en elle se totalisent les « caractères » de la France bourgeoise sous Louis-Philippe. Sartre finit par conclure en effet que la crise de 44 chez Flaubert vient aussi du « conflit de deux générations bourgeoises » et se présente « comme une réclamation prophétique de la société du Second Empire : si le futur auteur de *Madame Bovary* « a manqué le rendez-vous de 48 », c'est que « sa révolution de Février » a eu lieu en janvier 44 (vol. III, p. 665). La problématique du volume III, on le voit facilement, reste la même. Aussi n'est-il pas nécessaire de résumer les thèses de Sartre avant de s'interroger sur les problèmes que pose l'ensemble de l'ouvrage.



de rendre compte des outrances de Sartre au même titre que n'importe quelle autre composante du « roman vrai ».

C'est cette nouveauté de l'œuvre que Claude Burgelin<sup>2</sup> s'est employé à faire ressortir en précisant que toutes les accusations portées contre *l'Idiot de la Famille* s'appuient sur un positivisme faussé par l'idée d'une critique « vraie », absolue. Psychanalyse ratée ? « Effet de marxisme » ? Qu'à cela ne tienne ! L'œuvre parle, « sinon de Flaubert, du moins de Sartre » : dans la mesure, en effet, où des méthodes essentiellement modernes sont impuissantes à expliquer un homme du passé, le *Flaubert* ne renvoie plus à Flaubert mais à Sartre ; en ce sens, *l'Idiot de la Famille* ne peut que poursuivre l'enquête autobiographique esquissée dans *les Mots*. « Roman vrai », reposant comme toute autobiographie sur l'inévitable paradoxe de l'imaginaire et du vécu, cette « entreprise génétique » qu'est le *Flaubert* a besoin de la fable pour être menée à bon terme. Jusqu'à ce jour, en effet, la critique biographique n'a jamais pu exclure d'elle-même une part plus ou moins importante de contingence : il arrive toujours un moment où le biographe est obligé de faire le vide, de laisser inexpliqué ce qu'il ne peut pas voir, et, par souci d'honnêteté, de laisser des « blancs » là où l'histoire demeure silencieuse. Il ne s'agit donc pas là, à proprement parler de méthode, mais simplement d'un essai de genèse. Or, c'est précisément par une méthode que Sartre entend faire disparaître la

contingence inhérente à la tentative biographique et rétablir en une dialectique contraignante la nécessité de l'évolution d'un individu dont l'existence est entièrement déterminée par sa relation au langage.

Entreprise génétique donc, où, second paradoxe, la « nécessité » rend parfois inévitable le subterfuge de la fable, du « romanesque » et de l'imaginaire : en passant du texte au hors-texte, c'est-à-dire à tout ce qui a pu produire ce texte (éducation de Flaubert, déterminations sociales, sexuelles, etc.), Sartre substitue à la vraisemblance anecdotique la vraisemblance logique dans laquelle « l'hypothèse » fait figure de réalité vécue.

On en arrive, bien sûr, à une génétique *idéale*, dans la mesure où Sartre la désire absolument sans faille, totale, fermée. *Construction idéale*, mythique, mais révélant par le mythe son véritable sens qui serait de dévoiler non pas Flaubert ou même Sartre — question en définitive peu importante — mais l'éternel problème de l'irréel face au réel, de la Littérature (l'irréel) dans son rapport avec le réel, et bien au-delà, mise en cause d'une civilisation entièrement fondée sur ces deux insertions de l'irréel dans le réel que sont *écriture* et *lecture*.

*L'Idiot de la Famille* ferait donc un immense écho aux *Mots* en posant le même problème de l'aliénation inséparable de l'écriture et de la lecture.

Pourquoi, dans ce cas, avoir choisi Flaubert ? Précisément parce qu'il était Flaubert, l'écrivain le moins fait pour plaire à Sartre, l'esthète pour qui l'illusion était la seule réalité

<sup>2</sup> « Lire *l'Idiot de la famille* », *Littérature*, mai 1972, pp. 111-120.

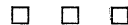
et dont la relation au langage était exactement à l'opposé de la position sartrienne, symbolisant cette fuite du réel en laquelle Sartre ne croit pas et qu'il ne peut s'empêcher de haïr. À cause aussi de ce vieux « compte à régler » qui a mis plus de trente ans à se systématiser. De là le passage de l'*antipathie* à l'*empathie*. Mais ces termes ne trompent guère et pour qui a lu tout ce que Sartre a écrit sur Flaubert depuis *l'Être et le néant*, les 2.803 pages de texte serré où s'entremêlent le vocabulaire le plus ésotérique des sciences humaines et le langage familier ou argotique, les termes *antipathie* et *empathie* ne sont pas assez forts : il serait plus juste de parler de *répulsion* et de *fascination* tellement cet étrange attachement dépasse les bornes. N'est-ce pas le type même de relation que Flaubert entretenait avec ses personnages de roman ? Particulièrement avec Emma dont il déplore la sottise, le bric-à-brac sentimental, mais qu'il appelle affectueusement « ma petite femme » dans sa correspondance. Il s'agit bien ici d'une complicité irrésistible capable de vaincre la répulsion la plus profonde tant est fondamental le lien qui la constitue : Sartre s'acharne sur Flaubert dans la mesure où il se reconnaît en lui, dans la mesure où la difficulté d'*être* et d'*écrire* est la même — écriture laborieuse, malaise de l'*être-de-classe* — ; les successives levées de bouclier de Sartre pour la *Cause du Peuple* et le tribunal Russell ne doivent pas nous donner le change. Comme Flaubert, Sartre essaie d'échapper à son être-de-classe par le combat douteux et toujours recommencé de l'écriture. La documentation « hénaurme » de l'un vaut bien,

sant doute, la « méthode » de l'autre.

C'est donc une problématique de l'autobiographie que dévoile *l'Idiot de la Famille*, en même temps qu'il remet en question les pouvoirs de la Littérature. Ce que le *Flaubert* entend démontrer, c'est qu'entre Marx et Freud il y a place pour une infinité d'autres choses, que l'autobiographie, comme entreprise de totalisation, ne peut se faire sans une union de toutes les sciences : réduire les distances, réunir les pratiques littéraires, élargir à l'excès le champ du savoir, réunifier le Réel pour en arriver à expliquer un seul de ses éléments, l'homme, « universel singulier », voilà l'immense projet que laisse entrevoir *l'Idiot de la Famille*. Mais les brèches ? les « vides » ? la part avouée de la fable ? Si la méthode en souffre, ce qui n'est pas si sûr, Sartre, lui, en sort intact : Simone de Beauvoir a déjà répondu que c'est dans l'outrance que Sartre mène à leur terme ses plus rigoureux raisonnements et que la « justesse » pour lui est inséparable d'une dialectique poussée à l'excès, aux limites de la vraisemblance.

Réal OUELLET

Université Laval



Hans Jürgen GREIF, *Huysmans' « A Rebours » und die Dekadenz*, Bonn, Bouvier, *Abhandlungen zur Kunst—, Musik— und Literaturwissenschaft* 115, 1971, 113 p.

Lorsqu'un Français entend le mot « Expressionnisme », il pense toute de suite à certains peintres, pas à