

# L'ESTHETIQUE DU FLOU

## SUR LES NOTES DU VOYAGE EN AFRIQUE DE G. FLAUBERT

### Le principe d'incertitude

A première vue, l'idée de vague ou de flou s'accorde mal avec ce que nous savons de l'art de Flaubert . Ce qu'il en dit lui-même dans la *Correspondance* et ce que nous montrent les manuscrits de ses œuvres évoqueraient plutôt l'exigence presque obsessionnelle de la netteté : une documentation approfondie, des enquêtes de détail, une programmation minutieuse de la rédaction, un formidable travail de l'écriture (jusqu'à quinze ou vingt réécritures successives de la même page) qui vise expressément l'exactitude de l'expression, l'économie et la précision de la forme. Le grand art, dit-il, est " scientifique ", et la science, cela va de soi, n'a pas grand chose à voir avec le flou. D'ailleurs, quand Flaubert cherche à définir son idéal esthétique, le modèle qui lui vient à l'esprit est celui d'une structure pure dont la précision architecturale contient une sorte de principe ontologique :

"Je me souviens d'avoir eu des battements de coeur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet. Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe?" (Lettre à George Sand, 3 avril 1876)

On remarque cependant que dans l'exemple choisi par Flaubert, il s'agit d'un « mur tout nu ». La pureté structurale est en rapport avec une dématérialisation selon un principe qui s'est affirmé très tôt dans l'esthétique flaubertienne, à l'époque de *Madame Bovary* :

« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même

par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. » (Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852).

Or, tout le paradoxe est là, cette dématérialisation implique à la fois l'exactitude, une certaine mise en scène du vide et le refus de conclure, la productivité du problématique. Le présent d'écriture doit être capable de saisir et de restituer avec précision le caractère approximatif des choses, la labilité du devenir, l'obscurité des relations entre un passé qui est nécessairement le brouillon du futur et un avenir qui ne sera jamais le texte définitif d'un autrefois révolu. Il y a un équivalent palingénésique du flou, c'est l'heure « entre chien et loup », le moment où « tous les chats sont gris », le « crépusculaire » dont on ne sait, en l'éprouvant, s'il faut l'interpréter comme la fin d'un jour ou l'annonce d'une aurore mais que l'écrivain se doit précisément de comprendre dans son irréductible coefficient d'incertitude : « notre base n'est pas fixe; (...) Je vois un passé en ruines et un avenir en germe, l'un est trop vieux, l'autre est trop jeune, tout est brouillé. Mais c'est ne pas comprendre le crépuscule » (Lettre à Louis Bouilhet, Damas, 4 septembre 1850). La poétique de Flaubert implique donc comme une de ses conditions fondamentales, la mise en œuvre du vague, de l'incertain, au cœur même de l'exactitude. On entrevoit que cette affaire de poétique est indissociablement littéraire et politique : nous sommes en septembre 1850, Flaubert, de loin, voit la France s'avancer vers le coup d'État, vers la nuit. Comprendre et reproduire ce crépuscule-là sera l'objet même de *L'Éducation sentimentale*, quinze ans plus tard.

### **Vision floue**

Du point de vue des significations comme des évocations, il s'agit donc pour Flaubert d'inventer les ressources d'un style qui permettent l'alternance entre le vague du rêve et l'extrême précision de la vision. C'est souvent cette vision qui est à l'origine de l'écriture :

« Maintenant que j'en ai fini avec *Félicité*, *Hérodiade* se présente et je vois (nettement, comme je vois la Seine) la surface de la mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du Temple. Il me tarde de m'y mettre et

de piocher furieusement cet automne... » (Lettre à Caroline, 17 août 1876, c'est Flaubert qui souligne).

Mais la netteté de cette vision que l'écriture de *Trois Contes* parviendra à mettre en œuvre avec la précision d'un montage quasi cinématographique ne doit pas tromper : elle dérive du rêve, d'une sorte de rêverie dirigée avec laquelle Flaubert crée les conditions même de la rédaction : le scénario mental du récit. Les images les plus nettes restent labiles et suspendues à un vertige, comme l'évidence des mirages. Conformément à son origine onirique, le scénario ne développera toute sa puissance dans l'avant-texte que sous l'effet d'une écriture problématique dont l'objectif est que les représentations textualisées puissent continuer à provoquer, chez le lecteur, une sorte d'attention flottante. L'exigence de netteté est donc inséparable chez Flaubert d'une exigence du flou. Son art du récit, ses descriptions, ses analyses psychologiques, son style même relèvent beaucoup moins d'un réalisme photographique que d'une véritable esthétique du vague : malgré son formidable travail préparatoire, ou plutôt grâce à ce travail, l'écriture flaubertienne parvient à introduire dans la représentation ce coefficient de vague sans lequel la littérature manquerait son objet. Je voudrai montrer comment ce coefficient d'incertitude agit non seulement dans la rédaction et dans l'élaboration du plan, mais de manière plus initiale encore à l'échelle même des recherches documentaires préliminaires.

### **Refondation de l'écriture par le flou**

Il me semble que les notes du voyage en Afrique du Nord, prises par Flaubert en 1858, pour la préparation de *Salammbô* constitue à cet égard un exemple particulièrement intéressant parce qu'indicatif d'une technique de travail où le vague est en quelque sorte construit et sélectionné comme matière première de l'écriture littéraire, selon un principe dont Flaubert devient conscient et qu'il met en œuvre pour la première fois comme un procédé, promis à un riche avenir dans toutes les œuvres postérieures de la maturité. Comme on le sait, ces notes enregistrent un moment clé de la rédaction de *Salammbô*, mais décalé : une expérience de dénégation du déjà-écrit, un recul qui va permettre la refondation du projet en donnant naissance à un nouveau processus de conception et de rédaction. Flaubert part en Afrique pour échapper à une situation de blocage rédactionnel - l'écriture de *Salammbô*, commencée en septembre 1857 s'enlisait - et il revient de son voyage

avec la solution. Dès les débuts du projet, la préparation de la rédaction s'était caractérisée par l'importance considérable du travail d'érudition et une relative contradiction entre l'étude documentaire et la vocation imaginaire où visionnaire du projet de rédaction. Flaubert avait besoin (c'est du moins ce qu'il dit dans la *Correspondance*) de voir la topographie de Carthage, pour pouvoir mobiliser ses connaissances livresques dans l'écriture de fiction. Il revient de son voyage en possédant la formule qui permet en effet de concilier l'exigence du savoir référentiel et de la chose vue, en les métamorphosant l'une et l'autre par la médiation de l'incertain, du vague et du rêve.

### **Les notes d'Afrique**

Les notes d'Afrique, d'avril-mai 1858, présentent beaucoup d'analogies avec celles du voyage en Egypte et au Moyen-Orient de 1849 à 1851 : Flaubert y observe surtout le Maghreb moderne avec une curiosité ethnographique et un sentiment anti-colonial affirmés ; il y observe aussi le Maghreb antique (les ruines puniques et romaines) en se souvenant tout de même qu'il était venu pour cela ; mais les notes sont pleines également, comme pour l'Egypte, d'observations sur les couleurs, la nature, les ciels, la météorologie, les animaux, les paysages, indépendamment de tous soucis apparents d'efficacité documentaire. Mais à la différence du voyage de 1849-1851, Flaubert est ici en mission d'enquête rédactionnelle et cette situation professionnelle se traduit par quelques différences notables : l'absence significative de l'Orient amoureux, des aventures érotiques et la présence assez constante de notes topographiques, de croquis et de relevés panoramiques établis par provision à titre d'informations documentaires. Pourtant, et c'est ce qui les caractérise le plus, ces notes d'Afrique expriment surtout une expérience de l'ailleurs, une jouissance physique de la liberté et une conversion du regard. Flaubert y fait la découverte de la couleur pure, et cinquante ans avant ceux de Paul Klee, ses calepins ressemblent à s'y méprendre à des carnets de peintre émerveillé par la richesse chromatique de l'environnement et de l'atmosphère. Dans ce bain de couleur, l'observation flaubertienne se transforme, capte l'évidence sensorielle, le nouveau lien entre nature et histoire, entre nature inanimée et nature vivante, et redéfinit les conditions même de l'observation. Flaubert découvre dans le flou le principe d'une unité qui ne serait pas seulement relative au vague d'un regard, mais qui se situerait au cœur même des choses, ou du moins au centre des relations entre les choses et leur représentation.

## Récurrence et polysémie

Il est, évidemment, assez difficile de donner une définition précise du vague et du flou. Leur signification peut être approchée, indirectement, à l'intérieur d'un système d'oppositions multiples. Le flou ou le vague, c'est l'indéfinissable par opposition au défini, l'indiscernable par opposition à l'identifiable. D'un côté, la netteté de ce qui ne bouge pas et que l'on peut saisir avec précision : l'immobile, le solide, le fixe, le matériel, le tangible ; de l'autre, ce dont les formes en mouvement ou dénuées de compacité, ne cessent de se métamorphoser : le vapoureux, le mobile, l'intangible, l'immatériel. D'un côté, le précis et le net, de l'autre, l'imprécis, l'approximatif. Au domaine du clairement délimité, de l'objet qui se détache nettement sur un fond s'oppose l'empire du confus, de l'impossible à cerner, des choses au contour mal défini. C'est en jouant sur toutes ces significations que le mot « vague » trouve dans les œuvres de Flaubert une utilisation importante et curieusement assez constante : on trouve par exemple 23 occurrences de ce mot dans *Madame Bovary* , et 23 occurrences également dans *L'Education sentimentale*. Mais l'exploration du champ sémantique de « vague » ne serait pas complet, sans la prise en considération des nuances qui lui vient de son étymologie : le vague, c'est aussi le vide (*vacuus*, le vacant, le rien, le vide interstellaire) sur lequel Flaubert voulait précisément que repose son « livre sur rien » conçu comme un monde sans attache qui, comme les entités stellaires, dérive dans l'infini. À l'idée de vide, s'associe également l'idée d'errance, de mobilité nomade avec, en langue italienne, une association seconde entre mouvance et grâce, glissement et beauté : « vago », évoque à la fois le vide et le beau, la séduction et la mobilité, le déplacement du corps féminin et la trajectoire des planètes.

## Idéal politique

Nomade, hostile aux frontières et à l'enracinement, rêveur, vivace, mobile et insaisissable, entouré d'un écran de fumées : le vague s'accorde pour Flaubert à l'image de la liberté, aux forces de résistance contre la normativité, la pesanteur, la passivité, l'aliénation, la réification. Étrangement, le vague est peut-être d'abord lié, pour Flaubert, à une position politique dont une des expressions les plus anciennes est son sentiment « pro-arabe », qui lui vient des années de jeunesse romantique et sur lequel il s'exprime dès 1846, en pleine période de conquête coloniale française. Ses convictions anti-coloniales s'appuient sur un idéal caractérisé par le refus des frontières, la négation de l'idée nationale, le

rêve d'une citoyenneté mondiale, l'admiration des civilisations nomades, la haine de l'impérialisme occidental :

« Quant à l'idée de la patrie, c'est à dire d'une certaine portion de terrain dessinée sur la carte et séparée des autres par une ligne rouge ou bleue, non, la patrie est pour moi le pays que j'aime, c'est à dire celui que je rêve, celui où je me trouve bien... et je ne me réjouis nullement de nos victoires sur les Arabes parce que je m'attriste à leurs revers. J'aime ce peuple âpre, persistant, vivace... qui, aux haltes de midi, couché à l'ombre, sous le ventre de ses chamelles, raille en fumant son chibouk notre brave civilisation qui en frémit de rage. Ou suis-je? où vais-je?... en Orient, le diable m'emporte! Adieu ma sultane! » (Lettre à Louise Colet, 13 août 1846).

Le rêve d'un Orient mobile et libre est la métaphorisation d'une aspiration personnelle au voyage, à la libération. Le grand voyage en Orient de 1849-1850, de l'Égypte à la Grèce, donne à Flaubert l'expérience de cette liberté, d'un contact direct avec l'espace même du vague. Ses positions anticolonialistes ne s'évanouissent pas, mais il découvre en Orient que le vague et le flou ne sont pas seulement des valeurs spirituelles : c'est la nature elle-même qui repose sur ce principe de mobilité et de fugacité. Sur la terre d'Afrique, en 1858, Flaubert retrouve les deux espaces d'élection du vague : le désert, à la fois vide et mobile, qui se présente comme le fond d'un décor et le lieu de toutes les métamorphoses, et le ciel, fait à la fois d'azur, de fumée, de nuages, d'espace et de vibration. La première substance esthétique du flou, c'est la météorologie, la vaporeuse et insensible transformation des aspects du ciel :

« Jeudi 7 mai Notes prises au clair de lune. Lever du soleil, vu de Saint Louis : d'abord, deux taches, celle du jour levant, à droite; la lune sur la mer, à droite; le ciel un peu après devient vert très pâle et la mer blanchit sous le reflet de cette grande bande vague, tandis que la tache que fait la lune sur la mer se salit. La bande vert d'eau gagne dans le nord, la mer s'étend orange pâle, il n'y a plus que très peu d'étoiles, fort espacées ; toute la partie sud et ouest de Carthage est dans une blancheur brumeuse, la prairie de La Goulette se distingue, les deux ports, les montagnes violet très pâle, estompées de gris, le Corbus est plus distinct; quelques petits nuages dans la partie blanche du ciel, au-dessus de la bande orange; (...) La partie est du ciel est maintenant rosée ; ce qui

domine immédiatement la ligne de l'horizon, blanchâtre et comme poudreux. Derrière le Cobus, d'autres montagnes très indécises. »

À cet instant, Flaubert est plongé dans une expérience quotidienne du vague qui va se convertir en véritable dispositif d'enquête et d'écriture. Mais le flou qu'il redécouvre en Afrique résulte aussi d'une certaine disposition mentale et affective, d'une réceptibilité particulière dont les notes de voyage montrent bien que Flaubert, à son insu, construit en lui même l'horizon d'attente, dès les premiers moments.

### **L'approche du flou**

Dans le compartiment du train qui le mène de Paris à Marseille, Flaubert se trouve confronté à trois passagers dont la conversation et l'aspect le déçoivent. La première apparition du flou, au cours du voyage, est défensive : un écran de fumée et un brouillard de rêveries derrière lesquels Flaubert s'isole de la sottise et de la laideur qui l'entourent. Les volutes de la pipe font penser à celles du chibouk, à l'indépendance rebelle des nomades . Contre la pesanteur stupide et arrogante des idées reçues qui fusent à longueur de conversation, Flaubert se réfugie dans les circonvolutions de la mémoire (il va à Marseille, ville culte de ses premiers amours), les bouffées aromatiques de son tabac et , par la fenêtre, entre les lambeaux de vapeurs de la locomotive, la clarté des étoiles :

“ Lundi 12 avril 1858 (...) Au chemin de fer (...) mes trois compagnons, bêtes de nullité : 1° blond, à pointe; 2° vieux mastoc, blanc, collet de fourrure à son manteau; 3° monsieur bien; étant “ du Nord ” et s'occupant d'agriculture, il disserte sur les huiles. — La nuit est belle et les étoiles brillent, je fume et refume en retournant en moi toutes mes vieilleries. ”

Flaubert arrive à Marseille le mardi 13 et y reste jusqu'au vendredi 16. Comme il l'avait fait en 1849 avant de s'embarquer pour l'Égypte, il arrive un peu trop tôt à Marseille, pour se laisser le temps de rendre visite à ses souvenirs : l'hôtel de la Darse, les fragments de nuits d'amour avec Eulalie Foucaud de Langlade, en 1840. Usure du temps, métamorphose des choses et des lieux qui brouillent les pistes de la mémoire, un magasin de quincaillerie a remplacé le salon de l'hôtel où Gustave et Eulalie prenaient rendez-vous à mi-voix. Privée de la densité que lui donnait la mémoire, c'est le décor réel qui s'effiloche, l'espace de

référence qui devient vague. Par une sorte de clin d'œil à l'homme-plume, une seule chose n'a pas changé : le papier, celui des murs.

“ Le lendemain, mercredi (...) Je cherche et je retrouve l'hôtel de la Darse; le rez-de-chaussée, ancien salon, est un bazar maintenant; c'est le même papier au premier! (...) Jeudi promenade au musée — Re-visite à l'hôtel de la Darse — les rues du vieux Marseille (...) — les murs des maisons s'effritent”

### **Gris : la couleur de l'indistinct**

Flaubert embarque vendredi 16 avril vers midi et, après une traversée houleuse, arrive le dimanche 18, au petit matin, en vue des côtes africaines. Sur le pont du navire, l'écrivain retrouve comme à chacun de ses voyages en bateau, le pêle-mêle et le flou d'une foule de passagers : un spectacle où le détail curieux se détache sur des ensembles vagues de masses indistinctes. Le pont est une sorte de scène, le roulis du navire y mélange les gens, les choses et les couleurs pour en faire du gris rehaussé de quelques :

“ À cinq heures, dimanche, je monte sur le pont, (...) Un petit officier de cavalerie ressemble un peu à Pendarès. Une femme de chambre sylphide, avec un œil à demi clos, a été dans l'Inde : chapeau de soie puce, éreinté. Les émigrants sont (...) sous le capot, pêle-mêle; les troupiers enveloppés dans de grandes couvertures grises, comme des cadavres. Le navire se balance et balance tout cela monstrueusement. ”

Flaubert, se souviendra, six ans plus tard, de cette sensation de flou et de chaos ordinaire, pour le début de *l'Éducation sentimentale*, sur le pont du *Ville de Montereau*. Même impression d'indistinct, vaguement morbide, dans les faubourgs de Constantine, devant le flou d'une masse humaine. Comme les soldats du contingent sur le bateau, le grouillement des corps se liquéfie en un camaïeu de couleurs éteintes, en nappes de salissures confuses :

“ Sous les remparts de Constantine, place grise, en pente, couverte d'Arabes (...) Le terrain est très en pente, les hommes font de longues masses blanc sale flottant; ce qu'il y a de plus brun, ce sont les visages, les bras et les jambes, cela est d'une pauvreté et d'une

malédiction supérieure (...) Ce sont d'anciens habitants rejetés hors de la ville. ”

L'image reviendra dans *Salammbô* pour évoquer les « parias », la masse indifférenciée des exclus de Carthage, les damnés de la terre punique qui sont relégués hors des murs de la ville.

### **Vagues ressemblances : le flou du même**

En montant sur le pont du navire, avant de débarquer en Afrique, Flaubert avait déjà remarqué qu'il y avait là un « petit officier de cavalerie » qui ressemblait « un peu à Pendarès ». La remarque serait anodine si la présence du flou, dans les notes d'Afrique, ne se trouvait justement associée à une présence insistante du thème de la ressemblance. Les calepins fourmillent de formules du type « cela a l'air de », « on dirait », « ça ressemble à », « ça rappelle », « cela imite », etc. À première vue, rien de bien surprenant : Flaubert observe et la ressemblance sert à identifier, à préciser par rapprochements, par similarité. Mais le jeu des similitudes peut assez vite se renverser en redoublement du semblant, en « re-semblance », et servir à désigner ce qu'il y a d'indéfinissable dans l'analogie : la confusion du même et de l'autre, le vertige des indiscernables, l'impossibilité même d'identifier. Ce phénomène devient troublant à force d'être récurrent dans les notes de Flaubert en Tunisie et en Algérie.

Sur la route qui le conduisait à Constantine en voiture, Flaubert remarque, à travers les flots de poussière soulevés par les roues de la diligence, que l'Afrique, à la lumière des lanternes, ressemble à s'y méprendre au Massif central :

“ La route est bordée de saules, les montagnes sont basses, cela ressemble au centre de la France; la poussière obscurcit la lumière des lanternes, il fait très chaud, j'ai mal aux yeux. ”

Loin d'aider à percevoir l'identité des lieux, cette constante impression de similarité brouille les repères. Flaubert est constamment confronté à du déjà vu. Le Rummel lui rappelle Gavarnie et Saint-Saba; à La Goulette, la promenade au Belvédère, dans les oliviers, lui donne la sensation de se retrouver en Palestine. Il y a un certain degré d'incertitude dans l'aspect des lieux, comme s'ils étaient la copie

approximatives d'autres espaces : l'ici et l'ailleurs se ressemblent. La poussière et les vibrations de la chaleur, en estompant le contour des choses, ajoutent à ce jeu comparatif spontané de l'esprit qui cherche à reconnaître le connu dans le nouveau. L'obscurité, la poussière et la chaleur affectent aussi directement l'organe de la vision : le flou, à certains moments, c'est aussi la difficulté physique d'accommoder, les larmes qui embuent le regard, l'inflammation des paupières, le grain de sable qui râpe la rétine...

Plus étrange que la ressemblance des panoramas, certains effets de similarité relevés par Flaubert dans ses notes, finissent par associer l'humain et l'animal, comme dans la scène du charmeur de serpent, à Bône :

« En nous en retournant par le quartier maure, un Aïssaoua qui faisait danser des serpents ; vieux, en haillons, maigre ; ses dents canines supérieures très proéminentes, seules dents qui lui restassent, le font ressembler à une bête féroce. Il a tiré d'un sac deux serpents à tête plate (...) le vieux, criant, gesticulait, tirait la langue et imitait le balancement des serpents qui se traînaient sur le ventre en faisant osciller leur tête. Le cercle des spectateurs, entièrement composé de Maures, était tout blanc gris, et généralement la tête couverte. »

À cette confusion de l'humain et de l'animal où la ressemblance se joue, ici comme chez Lavater, tout à l'avantage de la bestialité, répond l'indistincte masse des spectateurs, avec un retour significatif de la couleur « blanc gris », principe chromatique des ensembles flous. Mais les symptômes d'une contagion de la similarité ne s'arrêtent pas là : les notes de Flaubert mentionnent des ressemblances troublantes entre le vivant et l'inanimé. À Bône toujours, la nature par instants travestit les reliefs en créatures aux formes vagues qui pourraient facilement provoquer l'effroi ; un clair de lune voilé, le flou des brumes qui s'élèvent de la mer, l'obscurité, et voilà la mer qui se change en désert et les rochers qui lentement s'animent à la faveur de visions zoomorphes ou tératologiques :

“ La mer est douce, humide, claire, cependant la lune de temps à autre voilée; (...) À notre droite, nous passons près des Deux-Frères, qui ont l'air de vagues éléphants ou d'hippopotames, de je

ne sais quels monstres sortant de la mer; ces grandes masses noires sont effrayantes sous la lune au milieu du désert des flots. ”

Si ces créatures minérales restent « vagues », l’incertitude porte moins sur l’aspect que sur l’espèce ou la race : des éléphants ou des hippopotames, des pachydermes ou des monstres? Le rocher devient mobile et réciproquement la surface de la mer se fige comme l’étendue aride d’un désert : quelque chose de vague dans la vision induit la ressemblance de l’eau et de la pierre, du solide et du liquide, de l’inerte et du mouvant, selon une sorte d’équivalence qui, de proche en proche, gagne tout le paysage. Un peu plus loin, ce sont les montagnes qui prennent la fluidité d’énormes masses liquides suspendues dans leur course et prêtes à engloutir le panorama :

“ Nous laissons la route d’Utique à droite et nous contournons les montagnes. (...) elles ont l’air de grandes vagues vertes retirées et qui vont s’abaisser et reprendre leur mouvement. ”

Masse grise des corps qui ne composent plus qu’une nappe vaguement animée, ressemblance de l’humain et de l’animal, de l’inanimé et du vivant, du mobile et de l’immobile, du liquide et du solide, la similarité efface le contour des êtres et des choses, rend douteux les repères les plus rudimentaires. Rien d’étonnant, dans ces conditions, si le principe de ressemblance qui a déjà contaminé l’espace, franchit bientôt un degré supplémentaire pour s’épancher dans la quatrième dimension : le monde des représentations temporelles.

### **Vagues ruines**

Flaubert était venu en Afrique pour se documenter, aussi précisément que possible, sur la topographie de Carthage, les décors naturels de la région et les vestiges archéologiques de l’ancienne terre punique. Ce qu’il va rapporter avec lui dans ses calepins est tout autre : une façon nouvelle de penser la représentation, une attention rêveuse aux paradoxes qui habitent le réel, le principe d’une ressemblance entre la Nature et l’Histoire.

Partout sur son chemin, les traces de l’Histoire ont tendance à se confondre avec les configurations du paysage naturel. On trouve plusieurs observations de ce type dans les notes prises pendant la visite

des ruines d'Utique. Flaubert remarque, par exemple, qu'à une certaine distance, les colonnes ressemblent à s'y méprendre à des palmiers :

“ La route monte un peu (...) Premier, deuxième puis troisième palmier à gauche. Plaines plates; au milieu, à une lieue de distance, des ruines comme des palmiers et, çà et là, des blocs de maçonnerie : nous marchons sur les restes d'une chaussée romaine. ”

Autre phénomène qui contribue fortement à brouiller les frontières précises entre Nature et Histoire : le site historique n'a pas fait l'objet d'une délimitation visible, il n'y a pas de zone de fouilles, et les vestiges, recouverts au fil des siècles, sont partiellement ensevelis dans le paysage. Ce qui émerge n'est pas immédiatement reconnaissable : les traces de murs depuis longtemps écroulés, les débris de fondations ou d'édifices disparus ne sont lisibles que de manière problématique, sans qu'il soit possible de discerner avec certitude entre les restes de construction et la configuration naturelle du terrain. Les formes vagues incitent l'œil du visiteur à exercer ses talents :

“ La face Est des grandes ruines regarde un espace semi-circulaire qui devait être un théâtre. Le Forum, plus douteux, était placé au-devant de l'entrée Ouest du cirque, qui a complètement disparu sous l'herbe. ”

Ailleurs, dans la grisaille dessinée par la lumière lunaire, une élévation de terre fait soupçonner une anomalie topographique, sans qu'il soit possible de déterminer s'il s'agit d'un tumulus, d'un amoncellement de ruines recouvertes, d'une vieille décharge publique ou d'un simple monticule naturel :

« En face de la casbah (...) des monticules de terre, immondices ou décombres devenus collines, étaient perdus dans l'ombre; les places de terre éclairées par la lune étaient grises(...) ”

L'effondrement des architectures est à certains endroits si complet que l'idée même de l'usure du temps n'y résiste pas. La notion de ruines historiques, de vestiges cède la place à l'impression d'une catastrophe naturelle : “ Nous tournons à gauche : ruines informes, grands blocs de maçonnerie comme si un tremblement de terre les eût renversés ” Réciproquement, les éléments du paysage naturel finissent par prendre

une allure de vestiges. Aux environs de Porto Farina, Flaubert note que de simples rochers se présentent au regard comme de véritables ruines : Nous passons sous un marabout juché sur une montagne, les roches transversales ont l'air de ruines. » L'Histoire se naturalise, la Nature se pare de toutes les apparences de l'historicité. Dans ce divers pur où tout est disséminé, l'œil ne parvient plus à distinguer entre les formes de l'espace et les traces du temps historique. Quelque chose comme un vague ordonnancement laisse pressentir l'indice d'un vestige, à moins qu'il ne s'agisse d'une régularité naturelle. En poursuivant son enquête dans la région de Kellad, Flaubert constate :

“ Sur le côté ouest de la vallée, trois masses de ruines ou de rochers (...) la plaine bleue et perdue dans la brume (...) ruines sur la droite : leur destination est méconnaissable mais je distingue des pierres salomoniques. Il est difficile de loin de distinguer les rochers des ruines. ”

Masses, brume, difficulté de distinguer : le mot « méconnaissable » vient, à plusieurs reprises dans les notes, marquer cette hésitation fondamentale entre similarité et différence, reconnaissance et sensation d'étrangeté. Le vague ne vient pas seulement de l'usure temporelle des choses, mais des effets de cette usure dans l'espace : érosion et surtout dispersion, dissémination. Les ruines, disloquées, ont perdu la signification que leur assurait leur cohésion et leur position initiales dans l'espace. À Oudenhah, par exemple, impossible de reconnaître l'identité de vestiges où ne subsiste aucune image du tout initial et dans lesquels les parties ont été éparpillées : “ Les ruines, méconnaissables, sont largement disséminées. ” Mais, notons-le, Flaubert ne dit pas éparpillées, il écrit « disséminées » : comme si les ruines, sous l'effet des siècles, s'étaient non seulement dispersées mais aussi « semées » pour donner naissance à de nouvelles ruines, à des semis de vestiges, dans lesquels se sont formés des rejetons de décombres, par une sorte de réinsertion du monument dans le cycle biologique de la Nature. Le résultat, en deux millénaires et demi, est une multiplication de sites aussi nombreux que vagues et incertains. Aux environs de la montagne de Kef, chaque colline paraît porter les marques de la civilisation :

“ Des ruines toutes pareilles et très fréquentes sur des éminences carrées, formées (sans doute) par les décombres et qui permettent de supposer les contours des monuments.

À force de se confondre avec les reliefs du terrain, les ruines disloquées, refaçonnés par les hasards et les intempéries, finissent par composer une image de chaos qui donne aux vestiges historiques une allure de monuments venus du fond des âges. À Kasnadar le désordre du site archéologique est tel que les fragments épars font penser aux mégalithes de la préhistoire ou aux bouleversements de terrain des grands cataclysmes :

“ Au bas des citernes, sous le fort et à sa droite en regardant la mer, grand amas de ruines dans toutes les positions possibles; quand on arrive vers elles, ça a l’air de vagues dolmens : morceaux de voûtes, grands blocs à demi couchés qui tiennent d’eux-mêmes. ”

Le voyage en Afrique apprend à Flaubert à repenser, émotionnellement et plastiquement, les rapports entre Nature et Histoire. Les diverses formes de leur analogie qui s’imposent à son regard induisent une sorte de renversement dans sa façon d’observer, l’apparition d’un point de vue qui intègre au repérage documentaire le principe d’images incertaines, de visions vagues et de représentations paradoxales. À côté de l’observation scientifique qui délimite et identifie, le spectacle de la nature et des vestiges incitent à une observation rêveuse, qui capte le principe d’indétermination à la source même des images.

### **Paradoxes visuels**

Le vague n’est pas seulement dans le regard de celui qui observe. C’est une relation d’incertitude qui appartient aussi au monde réel. Flaubert rencontre au cours de son voyage plusieurs occasions de vérifier qu’il s’agit bien d’une autre logique de la représentation : une logique médiate qui ne produit le doute dans l’esprit du spectateur qu’après avoir installé l’indétermination au cœur même du spectacle . C’est le cas, notamment, aux environs de Porto Farina, avec l’expérience du mirage :

“ (...) la terre se fend (...) régulièrement, en forme de dalles, comme dans la Haute Égypte. Nous passons la Rivière sans eau, ancien lit de la Medjerda. Du côté de La Goulette, en face, des fumées filent à ras de terre, cela se représente plusieurs fois. Mirages? les objets

supérieurs, estompés à la base par ces fumées, ont l'air suspendus. ”

Flaubert ne découvre pas le mirage, il en avait déjà fait l'expérience dans le désert de Qosséir, huit ans plus tôt, avec une intensité émotionnelle beaucoup plus marquée. D'ailleurs, la référence à la Haute Égypte n'est pas là par hasard. Du façon générale, Flaubert ne fait que retrouver en Afrique du Nord des impressions et des expériences qu'il avait connues au Moyen-Orient et relatées dans son journal de voyage de 1849-1851. Mais en Afrique en 1858, il n'est plus en voyage d'agrément. Il est en mission. C'est un voyage d'enquête et de repérage, à vocation rédactionnelle. Témoin du mirage, c'est le processus qui l'intéresse : comment les objets entrent en lévitation optique, comment leurs contours deviennent flous à la base, comment, dans le mirage, le vague appartient aux conditions mêmes de la perception. En quoi s'y manifeste une logique autre de la représentation, vertigineuse et pourtant bien réelle?

Dans la plaine de Mez el Bab, Flaubert enregistre une autre forme de paradoxe visuel : le théâtre optique des reliefs naturels qui, mieux que la foi, permet de transporter les montagnes, de les faire glisser sur des rails invisibles, au fur et à mesure que l'on progresse à leur rencontre :

“ La plaine de Mez el Bab a au fond un entassement de montagnes basses (...) bleuâtres, les unes derrière les autres. Quand on la découvre, elles semblent devoir vous boucher la route, puis elles se placent à gauche comme si elles glissaient invisiblement. Les montagnes sont tantôt à droite, tantôt à gauche : on dirait qu'elles se déplacent. ”

C'est, entre autres, l'ensemble déstabilisant de ces expériences qui conduit Flaubert, à son retour en France à reconstruire le projet de *Salammbô* sur d'autres principes. Il ne s'agira plus d'un roman historique, mais d'un rêve. Épuisé, l'écrivain à son retour d'Afrique dort trois jours d'affilé. Il repasse à l'encre les notes qu'il avait prises sur place au crayon et y ajoute quelques lignes en post-scriptum. On peut relire ces dernières lignes en prenant au sérieux ce que l'écrivain dit de l'insistante impression de confusion onirique de laquelle il a peine à émerger : le voyage qu'il vient d'accomplir lui apparaît lointain et vague comme un rêve et ce rêve constituera un modèle pour la rédaction de l'œuvre. Son

appel final et liminaire à la Force évoque simultanément l'Histoire et la Nature (les « énergies de la nature » et la « résurrection du passé ») selon une formule qui fait penser à Michelet mais qu'il faut aussi rapprocher de tout ce que nous avons relevé, dans les notes d'Afrique, sur l'analogie entre monde naturel et trace historique : sur ce flou de la représentation qui, au-delà de l'exactitude référentielle, cherche une intensité émotionnelle et sollicite les moyens de l'expression visuelle (« puissances de l'émotion plastique ») :

“ Nuit du samedi 12 au dimanche 13 juin 1858, minuit ”

“ Voilà trois jours passés à peu près exclusivement à dormir. Mon voyage est considérablement reculé, oublié; tout est confus dans ma tête, je suis comme si je sortais d'un bal masqué de deux mois. (...) Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. A moi , puissances de l'émotion plastique! résurrection du passé, à moi! à moi! Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même. pitié pour ma volonté, Dieu des âmes! donne-moi la Force — et l'Espoir! ... ”

Pour définir son projet, à partir de cette date, Flaubert dira : je veux appliquer à l'antiquité les techniques du roman moderne — mon but est de « fixer un mirage ». Il faut que le lecteur soit saisi par le texte comme par un stupéfiant, que l'histoire emporte sa cervelle dans les vapeurs hallucinatoires d'un rêve éveillé, qu'il se donne « une bosse de haschich historique ».

**« laisser tout dans le vague »**

C'est à la définition d'une véritable esthétique du vague que la rédaction de *Salammbô* va conduire Flaubert. Quatre ans exactement après le voyage en Afrique, à un moment où le romancier est parvenu à donner forme à son projet, une curieuse polémique avec son éditeur lui donne l'occasion de préciser le sens qu'il faut accorder à cette esthétique du flou dont les premiers éléments, on l'a vu, se sont construits dans ses notes de repérage. C'est la polémique autour de la question de « l'illustration », à laquelle Flaubert est farouchement hostile. Son hostilité ne contient évidemment pas le moindre mépris pour les arts graphiques. Elle porte sur l'incompatibilité entre la représentation littéraire - espace du vague - et la représentation plastique, qui doit nécessairement opter pour une forme visible :

« Quant aux illustrations, m'offrirait-on cent mille francs, je te jure qu'il n'en paraîtra pas *une*. Ainsi, il est inutile de revenir là-dessus. Cette idée seule me fait entrer en frénésie. Je trouve cela stupide, surtout à propos de Carthage. Jamais, jamais! Plutôt rengainer le manuscrit indéfiniment au fond de mon tiroir. Donc, voilà une question scindée (...) Mais la persistance que Levy met à me demander des illustrations me fiche dans une fureur *impossible à décrire*. Ah! Qu'on me le montre, le coco qui fera le portrait d'Hannibal, et le dessin d'un fauteuil carthaginois! il me rendra bien service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. Je ne me connais plus et je t'embrasse tendrement. Et indigné, faoutre! » (à Jules Duplan, 10 juin, 62, Croisset)

On ne peut pas être plus clair : « Ce n'était guère la peine d'employer *tant d'art à laisser tout dans le vague*, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte ». Tout l'art consiste, pour l'écrivain, à introduire le flou dans les images verbales : le flou n'est pas un déficit initial de la vision — laquelle est au contraire nette au départ — , c'est tout au contraire ce qui se gagne par le travail de l'écriture, un coefficient d'incertitude qui approfondit et élargit la représentation. Il y a au, départ, la vision plus ou moins onirique du scénario (« *Hérodiad* se présente et je *vois* , nettement, comme *je vois* la Seine, la surface de la mer Morte scintiller au soleil »), le travail de visualisation mentale et de montage des séquences du récit, puis il y a l'observation du monde réel, les recherches dans les livres et les enquêtes de repérages, faites de détails et de rêveries sur le motif. Mais le travail de l'écrivain, c'est de transformer par la rédaction tout ce matériau en une partition écrite qui pourra être, au sens musical du terme, interprété par lecteur comme le texte de sa propre rêverie. Il s'agit d'inachever le texte, au sens transitif et délibéré du terme. C'est ce que nous révèlent les brouillons. Le vague dans l'écriture, l'écrivain le construit lentement, page après page, en brisant méticuleusement les lignes trop nettes de l'évocation, en déconstruisant le dessin linéaire pur de ses propres références, en installant le vide des ellipses narratives par lesquelles le lecteur sera conduit à créer lui-même les médiations manquantes : bref, en remplaçant la figure d'une totalité narrative par le dispositif lacunaire et disjoint d'une œuvre traversée par non-finito C'est le caractère indéfini - ouvert - de cette partition, propre à l'appropriation et à l'improvisation fantasmatiques, que le dessin d'illustration, selon Flaubert, risque

malencontreusement d'oblitérer, en imposant à l'imaginaire créatif du lecteur une image tout faite, c'est-à-dire une interprétation univoque. L'illustration, c'est la menace du cliché.

Que l'illustrateur s'appelle Gustave Moreau ne fait rien à l'affaire. Flaubert a beau avoir la plus grande admiration pour son œuvre de peintre, Moreau pas plus qu'un autre n'est digne de déposer une œuvre le long de ses phrases. Dans son rôle d'illustrateur, le meilleur artiste du monde ne peut être qu'un « pignouf » parce que son intervention est par définition anti-littéraire. Le problème préoccupe tellement Flaubert qu'il en reparle, deux jours plus tard, au même Jules Duplan, pour expliciter son point de vue :

« Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que : la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « j'ai vu cela » ou « cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc ceci étant une question d'esthétique, je me refuse formellement à toute espèce d'illustration. » (à Jules Duplan, 12 juin 1862)

L'esthétique du flou, on l'a compris, est inséparable d'une autre théorie flaubertienne : celle qui place le lecteur au centre même du processus créatif et qui l'institue comme l'un des partenaires majeurs de l'écriture. Le vague, c'est la liberté des images et des significations : la place de l'autre dans la représentation.

Pierre-Marc de Biasi

Directeur de recherche au CNRS  
Institut des Textes et Manuscrits modernes