

## Lieux communs : « Madame Bovary, c'est moi »

*Vous êtes des cobayes, chers hommes et des cobayes fort mal utilisés, puisque les épreuves que vous subissez ne sont infligées, variées, répétées, qu'au petit bonheur. Il n'est point de savant, point d'assistant de laboratoire qui règle, dose, contrôle, interprète des expériences, des vicissitudes artificielles, dont nul ne peut prévoir les effets plus ou moins profonds sur vos personnes précieuses. Mais la mode, l'industrie, mais les forces combinées de l'invention et de la publicité vous possèdent, vous exposent sur les plages, vous expédient à la neige, vous dorent les cuisses, vous cuisent les cheveux ; cependant que la politique aligne nos multitudes, leur fait lever la main ou dresser le poing, les fait marcher au pas, voter, haïr ou aimer en cadence, indistinctement, statistiquement ! (Paul Valéry)*

On voudrait se pencher sur un vieux motif de l'histoire de la littérature, et tenter d'en éclairer la portée actuelle, bien que le mot qui lui sert de cadre remonte à plus d'un siècle. On attribue à Flaubert ce mot resté célèbre (attribution peut-être erronée, tant il est difficile d'en connaître le genèse avec exactitude ou de certifier cette allégation, mais, à la limite, là n'est pas l'essentiel : l'essentiel est dans l'insistance de cette phrase à travers les âges, cette manière de coller à la peau de son auteur supposé, comme l'adultère à celle de son héroïne) : « Madame Bovary, c'est moi ».

On sait la fortune de cette phrase, qui n'a cessé de hanter la conscience littéraire moderne, à la fois comme l'une de ses expressions les plus radicales et les plus énigmatiques. La plus radicale, en effet, car il y a dans la modernité naissante (cette modernité dont on a voulu voir en Flaubert à juste titre un accoucheur), un goût prononcé pour l'anecdotique et le trivial, pour les objets, les décors et les personnages de la vie quotidienne – comme en témoignent, après des décennies de romantisme et de culte de l'idéal, les thèmes qui nourrissent l'imagination artistique et littéraire des artistes et écrivains de cette époque.

Bataille a raison de souligner que « les admirables natures mortes de Manet sont différentes, elles ne sont plus comme étaient celles du passé des hors-d'œuvre décoratifs. Ce sont des tableaux comme les autres : c'est que, d'abord, Manet avait mis l'image de l'homme au niveau de celle de la rose ou de la brioche : les natures mortes du Déjeuner sur l'herbe ne sont pas moins portées au niveau de personnages que les personnages ravalés au niveau des choses »

Ce thème a été mille fois traité : c'est celui de la modernité comme expression d'un monde d'après les Dieux, monde en proie au déclin de la cathédrale et de la théocratie, et livré à l'essor de l'imprimé et de la démocratie, monde qui voit déjà la substitution des régimes horizontaux du sens (ville et déjà réseau industriel) aux anciens régimes verticaux qui s'incarnaient dans la flèche de la cathédrale. Mais ce Monde s'incarne aussi dans la figure de l'artiste et du poète comme Mage, Prophète ou Guide<sup>1</sup> : c'est le Hugo du « ceci tuera cela » : celui qui – relayant la fin temps théocratiques entend accompagner l'essor de la nouvelle religion démocratique.

« Il y a, comme le dit Badiou, une figure d'avant-garde au sens strict, celui qui marche en avant, figure liée à l'éveil des peuples, au progrès, à la libération, à la surrection des énergies ». Mais cette image du Poète Guide devient rapidement obsolète et lui succèdera une autre figure, qui se dessinera pleinement au XX<sup>e</sup> siècle, dans la descendance de Mallarmé – « celle du poète comme exception secrète agissante, comme mise en réserve de la pensée perdue ».

Et les artistes qui nous occupent ici se trouvent en somme au milieu du gué, non plus ces prophètes engagés dans cette religion du progrès dont ils ont appris à se méfier, comme leurs immédiats prédécesseurs, mais pas encore ces guetteurs qui se tiennent dans l'attente, sur le seuil, tels « les protecteurs, dans la langue, d'une ouverture oubliée » - même si, à Flaubert ou Manet, on pourrait appliquer *déjà* la formule que Badiou utilise pour qualifier ces guetteurs qui leur succèderont : « être de son temps, par une manière inouïe de ne pas en être ».

L'un des aspects essentiels de ce nouveau monde d'après les dieux, celui de l'industrie naissante, c'est qu'il se donne *en excès* : excès de signes, d'objets, d'images, de messages dont l'essor est contemporain de cette « vanité démocratique » dénoncée par Stendhal - et qui rompt en cela avec le monde de la tradition - lequel s'ordonnait (du moins chez les « braves gens ») autour de quelques pauvres objets seulement, lesquels suffisaient à occuper une vie entière. C'est d'ailleurs une autre question, essentielle, qui est *déjà* posée dans les romans de Flaubert : celle de l'usage et de l'usure des objets, comme nouvelles conditions de leur existence à l'âge industriel, existence fondée désormais sur l'obsolescence et le culte du nouveau, avec ce que ce nouveau mode

---

1

d'existence apporte de nouveaux problèmes : obsolescence, déchets, recyclage, accumulation, etc... Autant de problèmes ayant fini par atteindre l'art et constituer autant de thèmes majeurs des avant-gardes, du goût de la soustraction et de l'épuration chers à Malevitch, jusqu'aux propositions du Land Art, ou aux gestes fondateurs – accumulation et compression - du Nouveau Réalisme. De sorte que si la modernité naissante entend se dégager des sirènes de l'Idéal romantique et cultive, contre les faux semblants, une passion du réel – laquelle occupera tout le vingtième siècle, elle n'en cherche pas moins aussi à *composer* avec les choses, plutôt qu'à les détruire. Cet excès et ce trop plein véhiculent certes déjà dans les œuvres le goût du vide et du rien, mais cela ne signifie pas tant destruction et table rase que *soustraction* et différenciation. De sorte que l'un des grands gestes de l'avant-garde aura été en effet, comme l'analyse Badiou, la *soustraction*, plus encore que la *destruction*.<sup>2</sup>

Comme le souligne justement Flaubert, dans une note décisive :

« La médiocrité s'infiltré partout, les pierres même deviennent bêtes, et les grandes routes sont stupides. Dussions-nous y périr (et nous y périrons, n'importe), il faut par tous les moyens possibles faire barrage au flot de merde qui nous envahit. Elançons-nous dans l'idéal, puisque nous n'avons pas le moyen de loger dans le marbre et dans la pourpre, d'avoir des divans en plumes de colibris, des tapis en peau de cygne, des fauteuils d'ébène, des parquets d'écaille, des candélabres en or massif, ou bien des lampes creusées dans l'émeraude. Gueulons donc contre les gants de bourre de soie, contre les fauteuils de bureau, contre le mackintosh, contre les caléfacteurs économiques, contre les fausses étoffes, contre le faux orgueil ! L'industrialisme a développé dans des proportions gigantesques ! Combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans Beaux-Arts, et à qui il faut maintenant des petites statuettes, de petite musique et de petite littérature ».

Et pourtant, l'œuvre est moderne, en ce qu'elle accueille ce nouveau monde tel quel, sans discours et sans détour, en ce qu'elle se dégage des modèles de la littérature ou de la peinture des siècles passés, (de leur grandiloquence et de leur éloquence qui faisaient dire aux objets quelque chose d'autre, de plus que ce qu'ils étaient : on sait à quel point cette question habitera l'art du vingtième siècle, du *less is more* fonctionnaliste, jusqu'aux discussions enflammées à propos de la complétude et de l'autosuffisance supposées des œuvres minimalistes).

---

<sup>2</sup> S'appuyant sur l'exemple de Malevitch et son « Carré blanc sur fond blanc », Badiou souligne : « il faut se garder d'interpréter *Carré blanc sur fond blanc* comme un symbole de la destruction de la peinture, il s'agit plutôt d'une assomption soustractive. C'est un geste très proche de celui de Mallarmé en poésie : la mise en scène de la différence minimale, mais absolue, la différence entre le lieu et ce qui a lieu dans le lieu, la différence entre lieu et avoir lieu. Prise dans la blancheur, cette différence se constitue dans l'effacement de tout contenu, de toute surréction. Pourquoi est-ce autre chose que la destruction ? Parce que, au lieu de traiter le réel comme identité, on le traite d'emblée comme écart ».

Qu'est-ce que l'acte soustractif ? C'est, écrit Badiou, « inventer le contenu au lieu même de la différence minimale, là où il n'y a presque rien ». Malevitch, nous le dit dans l'un de ses poèmes quand il écrit : « *Efface, tais-toi, éteins le feu si c'est du feu, pour que les basques de tes pensées soient plus légères et qu'elles ne rouillent pas, pour entendre le souffler d'un jour nouveau dans le désert* ». , *Le Siècle*, pp.86-88, Paris, le Seuil, 2005. Ce thème n'a cessé de travailler la conscience artistique jusqu'à nous, en particulier à travers le thème du désert. Ainsi Gérard Formanger, dans un entretien donné au journal Libération en cet été 2005, reprenait à son compte cette idée de Borgès : « j'ai ramassé une poignée de sable, et j'ai modifié le désert ». Où l'on peut vérifier que la passion du réel, pour les artistes, aura composé avec le motif de la soustraction plutôt que de la destruction, car, comme le dit encore Badiou, ils ont compris que si la passion du réel peut s'accomplir comme destruction, « c'est (là) aussi sa limite, car l'épuration est un processus inachevable, une figure du mauvais infini », et qu'il y a une autre passion du réel, fondée sur « la différence minimale », opposée à « la destruction maximale ».

L'oeuvre n'a de cesse d'affirmer sa liberté et son autonomie à l'égard des puissances de la *mimésis* et de l'éloquence qui gouvernaient son existence voici peu encore. Elle cherche à explorer de nouvelles voies, s'inscrivant en rupture avec l'ordre établi, les genres et les contraintes qu'imposent les sujets (en littérature comme en peinture). Cette volonté de rupture hante toute le siècle qui suivra, et elle culminera au XX<sup>e</sup> dans la volonté de créer un art absolu, « un art qui se montre intégralement comme art, un art qui prenant son propre processus comme objet, est exposition de l'artistique de l'art, fin prodiguée, dans l'art, de l'art lui-même, et donc : dernière oeuvre d'art, dans la forme de l'art dés-œuvrée ». Il est à noter que ce motif de la « dernière oeuvre » et de « l'oeuvre dé-œuvrée » soit déjà actif dans un texte court de celui que l'on a pu identifier pourtant comme le dernier des écrivains heureux, c'est-à-dire classiques : *le chef d'oeuvre inconnu* de Balzac ».

Comme le note déjà Baudelaire - prolongeant une pensée de Delacroix sur la « musique du tableau » : « Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace. Les membres d'un martyr qu'on écorche, le corps d'une nymphe pâmée, s'ils sont savamment dessinés, comportent un genre de plaisir dans les éléments duquel le sujet n'entre pour rien ; si pour vous il en est autrement, je serai forcé de croire que vous êtes un bourreau ou un libertin. »

Pourtant, presque deux siècles plus tard, notre époque semble portée à la remise en cause de ce credo moderniste, car cette lecture convenue de la modernité comme affirmation d'un principe de liberté et « d'autonomie de l'oeuvre d'art » ne satisfait plus à nos exigences de pensée quant aux relations entre l'art et la société. Nous voulons une autre modernité que celle qui s'affiche sous le nom de « formalisme » au XX<sup>e</sup> siècle. Mais nous nous méfions des régressions prémodernes et des tentations restauratrices.

Pour Jean Philippe Antoine, l'oeuvre d'un Manet, par exemple, dont on a voulu faire le parangon de la modernité en peinture (modernité au sens de quête de l'autonomie de l'art et de rupture avec l'ordre établi de la « représentation »), relèverait beaucoup plus de la profondeur d'un « art mnémotique », d'un art donc en résonance avec son temps et en prise directe avec lui, plutôt que souverainement « détaché ».

Et en effet, si l'on y réfléchit, on s'aperçoit que cet art, qui n'a de cesse d'explorer de nouvelles voies et de s'affranchir de l'académisme (celui de son professeur Couture, en particulier), est aussi un art profondément ancré dans le présent immédiat et dans les lieux où se joue cette quotidienneté.

Bref, il y a contradiction, contrariété entre ces deux polarités de l'oeuvre : d'un côté l'oeuvre se veut « détachée », et elle se présente comme « désœuvrée » pour les raisons susdites ( et d'autant plus qu'on veut lui faire endosser des fonctions sociales ou politiques comme le voulaient les saint-simoniens et comme le veut aujourd'hui un certain discours de l'oeuvre comme médiation culturelle, rôles qu'elle refuse au nom de la liberté qui en gouverne l'accomplissement), mais de l'autre l'oeuvre se veut d'ici, et non d'ailleurs : elle se refuse aux sirènes postromantiques du beau idéal et de la célébration de la nature, comme de la mythologie clinquante qui ont conduit peinture et littérature dans les impasses de l'académisme.

Si l'on accepte de voir dans le XX<sup>e</sup> siècle ce que le XIX<sup>e</sup> annonçait déjà, alors il n'y a pas de doute que ce que décèle Badiou à ce sujet comme une des manifestations essentielles de l'art du XX<sup>e</sup>, à savoir cette passion du réel qui se défie des arrières mondes, peut s'appliquer sans réserve aux artistes du XIX<sup>e</sup> qui nous occupent :

« La passion du réel s'accompagne d'une prolifération du semblant, et (qu')il faut donc toujours recommencer l'épuration, la mise à nu du réel. Epurer le réel veut dire l'extraire de la réalité qui

l'enveloppe et l'occulte. D'où le goût violent de la surface et de la transparence. Le siècle tente de réagir contre la profondeur. Il mène à bien une forte critique du fondement et de l'au delà, il promeut l'immédiat et la surface sensible. Il propose, dans la descendance de Nietzsche, d'abandonner les « arrière-mondes », et de poser que le réel est identique à l'apparaître. La pensée, précisément parce que ce qui l'anime n'est pas l'idéal mais le réel, doit saisir l'apparaître comme apparaître, ou le réel comme événement pur de son apparaître ».

Pour s'encanailler, comme le veut Courbet, il lui faut le monde, un monde donné dans son immanence, livré dans la beauté et l'irréductibilité de ses contradictions, dans l'artifice de ses lumières au gaz et l'inhumanité de ses industries, dans la crudité et la cruauté de ses faux-semblants et de ses artefacts.

En ce sens, Flaubert est indissolublement un maître de *l'art pour l'art*, et un sommet du réalisme. L'oeuvre flaubertienne, ce serait cela : la quête de cet absolu (que Flaubert appelle parfois le « style », et parfois ce « livre sur rien » auquel il aspire ) lesquels tendent à subsumer l'œuvre dans l'accomplissement d'une pure forme, à la pousser –comme le fera la modernité tout entière - aux limites de l'autoréférence (au risque du solipsisme, ainsi qu'en témoigne déjà l'exemple du peintre Frenhofer dans une nouvelle de Balzac que nous analysons plus loin), mais cet absolu chez Flaubert est tel pourtant qu'il colle absolument à son objet, au monde lui-même, dans son étrangeté radicale, dans son immédiateté irréductible à toute interprétation, et presque à tout récit (d'où sans doute chez lui, cette prééminence, si fréquemment et si justement soulignée par de nombreux commentateurs, de l'ordre descriptif, sur l'ordre diégétique). D'où aussi cette fascination du réel, du monde *tel quel* (souvenons nous de l'aphorisme de Nietzsche, repris par Sollers comme titre de sa revue : « je veux le monde et le veux Tel Quel »). De ce réalisme paradoxal, on trouve maints exemples dans les romans de Flaubert. Lui-même, ne souligne-t-il pas qu'il « sait voir jusque dans les pores des choses », ajoutant peu après qu'il « voudrait faire sentir presque matériellement les choses »

Claude Duchet souligne ainsi :

« L'objet réel, le référent, ne peut être lui-même présent dans le texte, avec toutes ses qualités et propriétés, avec sa charge d'idées et d'affects. Et pourtant, tel est le sens de l'effort de Flaubert dans sa recherche du mot juste, dans ce travail au tour, et au gueuloir, auquel il soumet la matière phonique. L'épisode connu du *Journal de Rouen* est significatif : on presse Flaubert de changer le titre – réel – du quotidien local, on lui propose même un titre plus marqué, *le Progressif de Rouen*, qui, à Paris, parlerait davantage. Flaubert se place tout de suite « au point de vue de l'absolu et de l'art » : « c'est si beau, *le Journal de Rouen* dans la *Bovary* » »

C'est beau comme un *ready made* devrait-on dire aujourd'hui. Et de Flaubert à Duchamp, ce n'est jamais que ce même absolu qui est visé, tel qu'il se *concrétise* en effet (au sens que Simondon donne à ce mot, si l'on peut dire) dans le geste du *ready made* – comme coïncidence absolue des signes et des choses, de l'art et du réel.

Et en ce sens, ce que nous dit Duchet de Flaubert pourrait presque littéralement s'appliquer à Duchamp :

« C'est donc au style (nous dirions l'écriture, ou la littéarité ) d'être l'objet et de se confondre avec lui, de disparaître comme style (au sens de Buffon) pour n'être plus que la matérialité concrète de l'objet, son exact équivalent, sans cesser pourtant d'être langage, c'est-à-dire Art ».

L'artiste est *dans* le monde, non plus au dessus et en avant de lui, comme le voulait l'image romantique du Poète mage, ou en marge de lui - en quête de cette proximité qui le conduit à

composer avec le premier venu, l'ordinaire des jours et des lieux, avec la concrétude et l'insistance des objets à occuper l'espace et le temps dans la vie comme dans les oeuvres : c'est par exemple le goût du quotidien dans les scènes impressionnistes, c'est aussi bien le thème de la ville, de ses passants et passantes dans la poésie de Baudelaire.

Mais c'est aussi chez Flaubert lui-même, ce goût du mauvais goût qu'il dénonce par ailleurs et qui lui fait écrire à Louise Colet, en août 1846 : « moi, j'admire autant le clinquant que l'or ».

Et c'est pourquoi sans doute, plus l'oeuvre flaubertienne paraît s'avancer vers ce *livre sur rien*, vers cet absolu de l'écriture, entendue à la fois comme nécessité et comme impossibilité, plus cette esthétique du vide paraît pourtant devoir composer avec les trivialités de ce monde donné en excès, excès qu'elle semble prête à accueillir comme la condition paradoxale de sa liberté et de son avancée nocturne.

Comme l'a bien vu Duchet, « la viduité du monde est confiée au plein du langage. Il faudrait dans ce roman (madame Bovary) d'objets distinguer entre récit et discours. A celui-ci Flaubert fait dire toute sa haine-fascination pour l'*homo faber* qu'il confond avec le bourgeois. Mais celui-là parle le réel, donne à lire dans ses contradictions le texte d'une époque. Sur ce point, les objets ont raison du « style » qui les fait exister et restituent le monde : le livre sur rien est un livre sur tout, puisqu'il montre « l'enchâssement social » et renvoie l'image de frustrations et d'aliénations historiques, le « côté douloureux de l'homme moderne ».<sup>3</sup>

Flaubert ne refuse pas le monde qui vient, qu'il déteste pourtant (ce monde dont le décorum de l'appartement des Arnoux donne la mesure, lui, le patron de *l'Art Industriel* qui finira par faire commerce des objets kitsch de style sulpicien, dans sa boutique « Aux Arts Gothiques »...), il le prend comme un défi qu'il s'agit de relever, comme la part maudite de son engagement sans concession dans l'art. Un art de son temps, donc (comme celui de Manet, dont Bataille cite ce mot si juste : «

Il n'y a pas de limites à ce « flot de merde » qui s'annonce, à la folie des objets et à la bêtise des hommes qui l'accompagne. Mais cette folie et cette bêtise, elle est à l'oeuvre aussi bien chez le grand écrivain, qui doit pour l'écrire et la critiquer, la partager, et comme s'abîmer en elle, de même que le regard de Flaubert paraît s'abîmer et s'absorber à ce point dans ce caillou qu'il contemple qu'il lui semble devenir lui-même ce caillou.

C'est cette absence de limites qui devait sourdre à la fin de Bouvard et Pécuchet, dans l'image de ce sottisier que devaient, si le livre avait été poussé à son terme, nourrir les deux compères de leurs notations – ce sottisier comme une réserve inépuisable et une image de l'infini.

La question qui se pose aujourd'hui (et déjà à l'époque) est donc celle du *lieu commun*, qui se traduit dans un usage plus ou moins heureux du cliché chez les grands artistes, question d'autant plus brûlante que la modernité n'a cessé de promouvoir *ad nauseam*, un discours de rupture avec l'ordre établi, de privilégier le pôle de l'écart par opposition au pôle de la norme.

C'était déjà le cas avec Courbet ou Manet, dont Hans Belting nous dit qu' il est bien connu « qu' ils puisent leurs sujets dans l'environnement qui leur est familier mais il est en même temps remarquable qu'ils ne peuvent s'empêcher d'en allégoriser le résultat ; Manet joue même d'un court-circuit permanent entre la peinture savante – avec ses « allusions énigmatiques à des oeuvres célèbres » – et la trivialité moderne (plein-air, sexualité, vie nocturne, etc.). »

Chez Flaubert, la question du cliché, du lieu commun, du « poncif », est encore plus cruciale. Il faut citer à ce sujet, longuement, cette étude fondée sur la correspondance même de Flaubert :

---

<sup>3</sup> Claude Duchet, *ibid*, p. 43

« Les deux maîtres mots de l'esthétique flaubertienne sont assurément le *type* et la *généralité*. Les lettres à Louise Colet contemporaines de la rédaction de *Madame Bovary* martèlent cet unique conseil, qui vaut d'abord pour l'expéditeur: ne sois pas trop particulière, dépouille-toi des marques de ton sexe, cherche la généralité, le type, l'individualité idéale; quand tu écris *La Servante*, pense à toutes les servantes, quand tu écris *La Paysanne*, ne te représente pas une paysanne mais toutes les paysannes que la paysanne résume, etc. Flaubert expliquera ainsi ultérieurement pourquoi il a modifié sa première idée du roman flamand avec une vieille fille vierge et mystique. C'était une situation trop exceptionnelle, hors du commun, incapable d'accéder à la généralité de modèle imaginaire: "J'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage" [24]. La banalité des personnages, la médiocrité du milieu sont les plus sûrs garants de la généralisation romanesque. Yonville est plus normand que n'importe quel village normand, et plus français que n'importe quel village provincial; Emma résume la moyenne des femmes, des femmes lectrices de romans, des femmes que la littérature antérieure a produites, en tant que personnages représentés et en tant que lectrices réelles.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre le désir apparemment paradoxal, chez ce grand pourfendeur de bêtise sociale, de créer un lieu commun (Baudelaire disait un "poncif"). *La Paysanne* enfin terminée, Flaubert félicite sa maîtresse d'avoir condensé "une histoire commune et dont le fond est à tout le monde. Et c'est là, pour moi, la vraie marque de la force en littérature. Le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands. Les natures médiocres l'évitent; elles recherchent l'ingénieux, l'accidentel" [25].

Il faut retenir plusieurs choses de cette analyse et des citations de Flaubert qui la soutiennent.

D'abord, l'idée, si puissante au siècle suivant et déjà active chez Flaubert, d'une esthétique « banaliste », au sens que ce mot peut prendre si on l'applique à de nombreux courants de la modernité, du Surréalisme au Pop Art, ou au situationnisme.

Mais ce ne serait là qu'un aspect trop vague d'une réalité flaubertienne plus profonde encore, dans sa capacité anticipatrice, et dans son intelligence du lieu commun. Le point majeur nous paraît au contraire consister en ceci que cette esthétique repose sur la préférence accordée aux « modèles » sur les « objets ». Elle est en ce sens une esthétique totalement engagée dans le devenir industriel *et* médiatique du monde, et elle anticipe ce « tournant machinique de la sensibilité », dont Stiegler a pu parler à propos de Warhol. Ou plus encore, elle nous met en présence, à partir de Flaubert, d'un problème encore insuffisamment approfondi : celui de la profonde parenté qui unit, dans sa recherche des « types » et des « images-type », la plus haute tragédie grecque et la plus triviale industrie culturelle contemporaine. Même si l'art d'aujourd'hui, après un siècle et demi de ruptures en cascade, ne saurait plus se commettre dans la création des normes et la répétition rituelle de l'accompli, abandonnant cette tâche triviale aux spécialistes du marketing culturel, il n'en reste pas moins que la question se pose, et se pose d'autant plus que l'art contemporain ne saurait se complaire non plus trop longtemps dans le culte désormais inconséquent de *l'écart pour l'écart*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Le débat occasionné cet été par la présentation d'œuvres réputées scandaleuses et transgressives au festival d'Avignon est de ce point de vue significatif. On sait le profond malentendu que ces choix occasionnèrent entre d'un côté, ceux qui, se reconnaissant dans une tradition du festival politiquement forte, celle de Vilar, voyaient celle-ci trahie dans sa vocation participative originaire et, d'un autre côté, les promoteurs d'une esthétique supposée nouvelle, car portée par des artistes de l'art contemporain tels que Yan Fabre ou Mathilde Monnier, et qui étaient presque enclins à accuser de ringardise les autres, incapables de s'ouvrir aux enjeux formels et esthétiques de ces œuvres novatrices et transgressives.

Flaubert, le premier, entrevoit dans sa composition du personnage de Madame Bovary, les ressources qui sont aujourd'hui celles du marketing et de l'industrie culturelle dans la promotion des héros de cinéma et des « images-types ». Il comprend avant tout le monde la puissance des normes et des standards dans l'advenue d'un espace littéraire inédit, qui ne cédât pourtant en rien aux injonctions moralisatrices et aux conformismes de son temps, bien qu'en s'appuyant sur les techniques naissantes de son temps (qui nécessitent une certaine conformité et conduisent à une certaine uniformité.)

Il s'agit, comme le fera plus tard Warhol avec ses Marylin, de retourner l'industrie des images types naissante, avec l'essor du feuilleton et de l'imprimé, contre elle-même, d'en saisir les puissances uniformisatrices et neutralisantes pour les mettre au service de la plus grande étrangeté et de la plus grande différence— et avec les armes de l'adversaire, fixer les contours d'un personnage qui échappe pourtant à toute tentative d'en réduire la profondeur. Ici encore, la profondeur est dans la surface, dans ce pur apparaître d'une « petite bonne femme », qui continue de nous interpeller et de nous faire rêver, tant elle est à la fois la même, et à la fois une autre. Et c'est pourquoi sans doute, toutes les tentatives d'adapter à l'écran Madame Bovary auront été des échecs, échecs à la mesure des difficultés que rencontre Flaubert lui-même pour tracer le portrait de son héroïne et identifier clairement les traits et les caractéristiques physiques de celle-ci. (Faux) paradoxe d'une œuvre qui trouve ainsi dans le recours à la plus grande généralité les conditions de sa singularité irréductible.

Dit autrement, cela signifie que Flaubert est, parmi les premiers, conscient des enjeux, des menaces mais aussi des promesses de l'industrie, et de l'industrie culturelle en particulier. Avec lui, il est vrai après Balzac, le roman entre dans l'âge industriel.

Et il est logique dès lors que Bovary soit l'un des premiers romans à faire entrer de manière décisive l'industrie et ses objets manufacturés au cœur même du récit.

Cela se traduit de plusieurs manières. On a déjà évoqué le mode de l'obsolescence, et il est vrai que l'on jette beaucoup dans Madame Bovary.

Un autre motif, mis en évidence par Claude Duchet et que je reprends ici à mon compte, serait celui de l'accumulation et de l'excès, tels qu'ils s'expriment déjà dans le goût des accumulations, des empilements – goût dont on connaît la fortune dans certaines œuvres importantes du siècle suivant. Ainsi, trouve-t-on beaucoup de pyramides dans *Madame Bovary*, ainsi que dans d'autres récits de Flaubert, tels *Un cœur simple*, qui offre une image emblématique de cette passion de l'inutile dans « un tas pyramidal de boîtes et de cartons. » Duchet a raison de souligner le caractère stéréotypé des formes qu'empruntent ces constructions, qui sont autant de lieux communs ou de formes-types, telles le tas ou la pyramide. Mais c'est aussi le thème de la répétition entendu comme un aspect essentiel des esthétiques de la modernité qui se profile à l'horizon de cette pléthore d'objets.

Un troisième aspect majeur – qui ouvre justement sur le thème de la répétition -de cette esthétique flaubertienne de l'industrie, serait précisément à observer dans l'opposition entre l'objet unique – produit de la noblesse artisanale, et l'objet fabriqué en série, qui résulte de cette production industrielle, qui est aussi bien une réduction industrielle. Cette opposition se manifeste parfaitement, dans Madame Bovary, entre certains objets ouverts avec talent et presque gratuitement (tels le porte cigare), et d'autres, produits en série, en dehors de toute exigence de qualité, résultant de cette humanité elle-même machinique et désœuvrée, dont Flaubert dénonce les conditions d'existence, comme le fera après lui Marx et tout le XX<sup>e</sup> siècle, dans une lettre à Louise Colet, datée du 14 Août 1853 :

« A propos de l'industrie, as-tu réfléchi quelque fois à la quantité de professions bêtes qu'elle engendre et à la masse de stupidité qui, à la longue, doit en provenir ? Ce serait une effrayante statistique à faire ! Qu'attendre d'une population comme celle Manchester, qui passe sa vie à faire des épingles ? Et la confection d'une épingle exige cinq à six spécialités différentes ! Le travail se subdivisant, il se fait donc, à côté des machines, quantité d'hommes-machines... Les *rêveurs* du Moyen Age étaient d'autres hommes que les *actifs* des temps modernes. »

Ce que révèle cette œuvre, qui fait lien entre un monde en voie d'extinction, celui de la France paysanne, et un nouveau monde, fondé sur l'essor de la bourgeoisie et de l'industrie (avec ce que cet essor implique de changements dans le décorum et le paysage de roman, changement lié en particulier à la répétition machinique des objets et à la neutralisation des lieux), c'est la fin d'une certaine image de l'infini, telle qu'elle s'incarnait dans l'œuvre d'art à l'âge romantique. A rebours de cette image de l'infini qui se traduisait dans l'unicité de l'œuvre, Flaubert propose, déjà dans sa *Bovary* une autre image, fondée cette fois au contraire sur un principe de saturation, de d'envahissement, et de répétition des objets à l'âge industriel, conduisant à un égarement relatif de l'ordre narratif au profit de l'ordre descriptif, (perspective littéraire qui se précisera avec ses autres œuvres, et en particulier les *Trois contes*, et qui culminera, dans *Bouvard et Pécuchet*, dont Gérard Genette nous dit justement que c'est « l'œuvre inachevée par vocation, dont nous savons qu'elle devait se terminer, ou plutôt ne pas se terminer, par une représentation dérisoire de l'activité littéraire, puisque les deux héros devaient finir par transcrire sous nos yeux un sottisier, c'est-à-dire, sans doute, l'image même de l'infini ». <sup>5</sup>)

De l'infini, oui, donc, mais en négatif, ou par défaut d'idéal (romantique), un infini qu'il faut chercher désormais dans la finitude des temps présents, et leur asservissement au principe industriel de répétition machinique du même. Il s'agit donc d'inventer une nouvelle pensée de la répétition, et d'en faire un nouvel usage, susceptible de produire encore ce « différentiel » qu'est l'art : c'est après Flaubert ce que tenteront de faire en effet les avant-gardes du Siècle cher à Badiou. Or, comme le note justement Badiou, après Hegel et Lacan, la répétition, c'est l'essence du fini :

« Je trouve très profonde l'idée selon laquelle l'essence du fini n'est pas la borne, la limite, qui sont des intuitions spatiales vagues, mais la répétition. C'est bien à la « compulsion de répétition » que Freud, puis Lacan, assigneront la finitude du désir humain, dont l'objet revient toujours à la même place ».

Il faut suivre ici Badiou dans sa lecture de Hegel, qui distingue deux images de l'infini : la première, celle du « mauvais infini », repose sur le principe selon lequel, après un nombre, il y a un autre nombre, et ainsi de suite, « à l'infini ».

Le « mauvais infini », c'est « le piétinement de la sortie de soi dans le même, *l'outrepassement* comme série répétitive ». Et en ce sens, le mauvais infini n'est jamais que « le fini lui-même, dans sa négation négative ».

Mais cessons de considérer l'outrepassement, comme itération infini du même dans le même, et donc expression du fini, dans son *résultat*, considérons-le dans son *acte*. Ce qui est *itération* devient alors *altération*, car il laisse alors apparaître la dimension qualitative de l'infini quantitatif, il met en évidence « une qualité pure du fini lui-même » :

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Présentation*, in *Travail de Flaubert*, p.9, Paris, le Seuil, collection Points, 1983

« Hegel découvre alors que quelque chose est *réellement infini* dans le « mauvais infini », à savoir l'acte de s'outrepasser, pour autant qu'on parvient à le détacher de la répétition. Le détacher de la répétition, et donc du résultat, se dit, dans la langue de Hegel, le « reprendre en soi-même ». Contre la tyrannie du résultat objectif, la « reprise en soi-même » de l'acte d'outrepassement permet de penser le fond « subjectif » du fini, soit l'infini réel immanent à son mouvement. On atteint alors l'infini comme création pure par le ressaisissement de ce qui fait valoir « en soi », et non dans la répétition subséquente, l'obstination de l'outrepasser. C'est cette capacité créatrice immanente, cette puissance indestructible de « franchissement » des bornes, qui est l'infini comme qualité du fini ».

C'est très précisément ce que proposera l'art moderne puis contemporain, qui n'aura de cesse de manifester la puissance d'acte de la répétition elle-même.

Cette nouvelle pensée de la répétition que l'œuvre d'art à l'âge industriel appelle de ses vœux, Flaubert la rencontre déjà dans « le soulèvement artistique de l'objet sériel, ». Mais elle est aussi ce qui conduit Flaubert à privilégier de plus en plus le geste sur l'œuvre, la littérature comme « parole indécise », en gestation perpétuelle, sur la finitude et l'achèvement diégétique du roman.

Il s'agit donc pour l'œuvre d'art, et c'est très précisément cette image qui se dégage, avant Duchamp, Warhol, ou Pollock, de Bouvard et Pécuchet, de surmonter le « pathos romantique de la descente de l'infini dans le corps fini de l'œuvre ». Car l'œuvre « n'a rien à montrer que sa propre finitude agissante »

C'est en ce sens aussi qu'il faut entendre l'insistance du lieu commun, du standard et de ce qui est promis « au mauvais infini » (l'enfer du Même mécanique et industriel) dans des œuvres comme celles de Manet ou de Flaubert, ou encore la volonté de camper son héroïne dans un registre suffisamment ordinaire pour la rendre lisible aux yeux du commun des mortels. Car ces artistes savent qu'il n'y aura pas de solution désormais pour l'œuvre dans la nostalgie des temps préindustriels, dans la quête d'un paradis perdu, mais seulement dans l'accueil de ce principe de répétition que veulent les temps modernes et qui les gouverne. Et que le sens de l'œuvre est dans cet accueil même, dans le mouvement même qui porte l'œuvre au cœur du fini qu'est devenu le monde, loin de l'infini romantique.

Si l'œuvre se dégage de ses carcans anciens, et des vieilles lunes de l'idéal réifiés dans l'académisme, pour se loger au cœur du présent, elle n'en doit pas moins se méfier *aussi* du chant des sirènes de l'avenir, tels qu'il s'exprime dans les appels à l'harmonie universelle voulue et promise par le progrès.

Ainsi, un dernier élément nous conforte dans cette idée selon laquelle, le lieu et le sens commun, « l'environnement familial » et le pur présent, sont des questions brûlantes non seulement pour nous autres (hommes des temps de la mondialisation), mais déjà pour Flaubert, Courbet, ou Manet.

C'est que certaines théories pourtant longtemps tenues pour des modèles, ou des anticipations du progrès social, apparaissent rétrospectivement aujourd'hui – aujourd'hui seulement devrait-on dire – pour ce qu'elles sont vraiment dès cette époque : des instruments d'asservissement, de négation des lieux et des singularités, des instruments et des moyens de la mondialisation malheureuse que nous vivons encore, promulgués au nom du principe de l'harmonie universelle et du culte de la nouveauté.

Considérés ainsi, c'est-à-dire comme des tentatives de négation des singularités, on comprend les résistances au progrès qui émanent des propos d'un Flaubert et émaillent toute sa correspondance, ou même des méfiances d'un Courbet. Comme si le risque d'une

instrumentation de l'art, au nom même du progrès, était déjà patent dans les intentions (et les discours) des saint-simoniens . Ainsi, Eric Michaud remarque-t-il :

« Les saint-simoniens avaient-ils commencé en effet à effacer les frontières entre l'Art, dans l'acception limitée qui lui était généralement conférée au XIX<sup>e</sup> siècle, et le travail : avec l'Artiste-prêtre établissant le décor du nouveau culte en suivant les calculs du Savant, et l'Industriel produisant les instruments qui permettraient d'atteindre le but promis, chacun œuvrait, à sa place, à la construction commune. »

Car si une certaine modernité artistique entend se réclamer de l'héritage des utopistes du XIX<sup>e</sup> siècle, il est frappant de constater à quel point la religion du progrès nous inspire aujourd'hui une méfiance déjà partagée par les auteurs qui nous occupent.

Ainsi les grands artistes – Flaubert, Baudelaire, Manet - apparaissent-ils à nos yeux rétrospectivement, comme « révolutionnaires » d'avoir su *aussi* arracher l'œuvre aux sirènes de l'utopie du progrès, en inscrivant celle-ci dans l'incertitude, la fragilité et la majesté du présent qui passe (plus tard, au temps de cette restauration que furent, après la Commune, les vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècles, Mallarmé aura ce mot : « Un présent fait défaut »), voire dans cette « nostalgie d'un luxe évanoui » qui donne le ton de toute *l'Education sentimentale*. Mais en opposant à cette religion de l'harmonie universelle placée sous le signe du progrès et de l'entente du Savant, de l'Artiste et de l'Industriel, une sorte de vigilance ou un refus entêté, ils nous donnent aussi la mesure de leur génie anticipateur.

Et en ce sens, c'est en effet plus un d'un « art mnémonique », d'un art de l'enregistrement (au temps de l'enregistrement naissant) qu'il s'agit ici, que d'un art de l'utopie et du progrès. D'un art placé sous le signe de la transmission plutôt que de l'expérimentation et de la quête du nouveau.

Car l'utopie saint-simonienne se révèle à nos yeux incrédules sous un jour différent de celui que nous connaissions. Ainsi, Eric Michaud peut-il écrire :

« Les saint-simoniens, loin d'avoir été ces socialistes utopistes que dénonçait Marx, furent bien plutôt les fossoyeurs des Lumières et les précurseurs des méthodes et des techniques modernes de la publicité et du marketing. Il existe en effet une ligne qui relie, presque sans solution de continuité, « l'esthétique scientifique » de Léon Halévy (1825) ou d'Eugène IZALQUIER (1836) étudiées par Neil McWilliam, à ces techniques modernes de manipulation : elle passe notamment par l'esthétique - qui elle aussi se voulait « scientifique » - de Charles Henry à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par le développement et l'application des théories de l'hypnose et de la suggestion comme aussi de celles du behaviorisme au commencement du XX<sup>e</sup> siècle. Toutes cherchaient les moyens de rationaliser la production et la propagation des affects qui seraient capables de donner corps à ce que Neil McWilliam nomme pudiquement « une société unifiée et cohérente ». De sorte que les formulations du Purisme de Le Corbusier et d'Ozenfant pour lesquels « un tableau est une machine à communiquer des sentiments » communiquèrent très vite avec celles qu'énonçaient publicitaires et propagandistes pour élaborer leur savoir. Ainsi les saint-simoniens avaient-ils commencé en effet à effacer les frontières entre l'Art, dans l'acception limitée qui lui était généralement conférée au XIX<sup>e</sup> siècle, et le travail : avec l'Artiste- prêtre établissant le décor du nouveau culte en suivant les calculs du Savant, et l'Industriel produisant les instruments qui permettraient d'atteindre le but promis, chacun œuvrait, à sa place, à la construction commune. Si le rêve saint-simonien – celui d'un accord du travail de chacun avec celui de tous pour produire l'harmonie achevée - n'aura finalement été poursuivi que par quelques régimes totalitaires, il est par contre demeuré actif au sein des démocraties fondées sur l'économie de marché, engendrant par la concurrence ce mélange d'ordre et de désordre qui les caractérise. »

Paradoxalement, on pourrait risquer l'hypothèse d'un Flaubert moderne d'avoir su dénoncer avant quiconque le règne de la nouveauté et de l'instabilité des choses et des êtres (mais il

faudrait dans cette hypothèse convoquer Baudelaire quand il écrit « je hais le mouvement qui déplace les lignes »), quand toute la modernité n'aura cessé de valoriser pourtant le mobile plutôt que le statique, la rupture plutôt que la continuité, l'écart plutôt que la norme.

En ironisant sur cette religion du progrès qu'épouse pourtant son héroïne, coulée dans le moule d'un personnage-type, comme en produira ensuite *ad nauseam* l'industrie culturelle, Flaubert nous fait sentir déjà l'échec de la modernité : celui de cette « cette société unifiée et cohérente » qui, sous le couvert et l'injonction du nouveau n'a de cesse de promouvoir cette « obsolescence » contemporaine des objets, des produits – et cette déconnexion croissante des êtres humains dans le monde.