

Pierre-Marc de Biasi

Un Conte à l'orientale

La tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*.

Dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, la présence de l'Orient correspond à une tentation qui est aussi une révocation en doute. C'est de l'image traditionnellement légendaire de l'Orient qu'il est question, mais le plus souvent indirectement, comme si la tentation orientale relevait elle-même d'un désir finalement spéculaire et symbolique. Même quand le récit semble convoquer une image massive de l'Orient des *Voyages*, c'est avec le soupçon qu'il pourrait encore s'agir d'un habituel péché d'artiste, d'un cliché générique du Légendaire qui ne peut attendre que du *style* la conversion de sa propre banalité en valeur esthétique. Bref, *La Légende* passe par le détour obligé de l'Orient, mais la traversée du mirage n'est qu'un moment dans l'itinéraire d'une quête qui est également celle du Symbole, et au bout de laquelle l'Orient légendaire rejoint son essence dans l'image de sa problématisation. Ce sont les arabesques de ce parcours que nous nous proposons de suivre, dans le texte et dans les brouillons de ce Conte, là où elles se forment comme le calligramme d'une tentation tout à la fois narrative, parodique et symbolique.

Le point de vue du semblant

Que l'Orient soit, dans *La Légende*, l'enjeu d'une ambiguïté, c'est ce qu'une lecture cursive du texte définitif laisse apparaître explicitement : l'identité orientale est, en tant que telle, deux fois désignée dans le récit, mais sur un mode immédiatement problématique. L'expression qui revient deux fois est « à l'orientale », pour laisser entendre, non sans arrière-pensées, *à la manière orientale*.

La première occurrence se situe au début du conte, parmi les évocations de la vie au château paternel :

« Quelquefois on apercevait, cheminant au fond de la vallée, une file de bêtes de somme, conduites par un piéton accoutré à *l'orientale*. Le châtelain, qui l'avait reconnu pour un marchand, expédiait vers lui un valet... » (1) (GF, p. 90)

(1) G. Flaubert, *Trois Contes*, Garnier-Flammarion, 1965, p. 90. Toutes les références seront faites à cette édition. Le cadre original de cette étude était le colloque de Bielefeld sur « Flaubert et la tentation de l'Orient. Vers une écriture de la modernité » (voir *Romantisme*, n° 31, p. 247-248).

La seconde occurrence se situe dans la deuxième partie du récit, après le mariage de Julien, et son installation dans le second château :

« Julien ne faisait plus la guerre. Il se reposait, entouré d'un peuple tranquille ; et chaque jour, une foule passait devant lui, avec des génuflexions et des baise-mains à l'orientale. (...) » (p. 108).

On ne trouve aucune autre occurrence des mots *Orient* ou *oriental* dans le texte définitif, et d'une certaine façon, toutes les évocations orientales dans le conte se trouvent subsumées sous le schéma de cette double occurrence où l'Orient est nommé sur le mode paradoxal. Ce qui est désigné par cette expression en écho, c'est en effet que l'Orient est le motif d'une pure représentation, et que cette représentation fonde sa valeur différentielle sur du semblant. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit des signes extérieurs (vêtements, accoutrements, protocole de politesse) tels qu'ils sont vus et interprétés du point de vue d'une extériorité.

Dans la première occurrence, le « piéton accoutré à l'orientale » désigne l'apparition en Occident des valeurs visibles de l'Orient sous la forme de marchandises venues de loin par la Route des Indes. (2) L'évocation renvoie à un cliché historique : les caravanes et le commerce des épices au Moyen Age. C'est référentiellement, une figure obligée des manuels d'Histoire (où le développement du commerce avec l'Orient est systématiquement relevé comme l'une des conséquences heureuses des Croisades : voir *Manuel du Baccalauréat ès-Lettres*, par E. Lefranc et G. Jeannin.) (3)

C'est l'habit qui fait l'oriental, et cela sert d'emblème ou d'enseigne ambulante pour les objets qu'il vend. Dans la seconde occurrence, les « génuflexions » et les « baise-mains à l'orientale » décriraient plutôt le schéma inverse. A ce moment du récit, ce qui est oriental c'est le milieu dans lequel se trouve Julien. Il est devenu prince, et vit au rythme lent de l'Orient, au milieu d'un luxe de Mille et une nuits. Mais c'est comme occidental et comme conquérant qu'il peut produire

(2) Le cliché historique ne renvoie pas seulement à l'imagerie scolaire sur le commerce médiéval. La « question d'Orient » est une question d'actualité. Depuis une trentaine d'années, le pays, où le niveau de vie s'élève progressivement, absorbe une quantité toujours plus grande de produits coloniaux et de matières premières. Les colonies assurent un ravitaillement régulier et absorbent le trop plein d'une production industrielle de masse et de faible qualité, notamment au cours des périodes de récession, comme celle qui commence en 1873. En outre, la défaite de 70 a contribué à relancer l'entreprise coloniale qui permet de trouver assez facilement au dehors une sorte de compensation morale et militaire. L'Empire français qui s'est récemment agrandi de l'Algérie, de la Cochinchine, du Cambodge, continue sa pénétration en Indochine.

(3) Les Croisades modernes, où les intérêts du commerce se dissimulent encore sous les prétextes de la Culture et de la Foi, font un étrange écho à l'Orient médiéval des conquêtes. Dans *Les Arts et le Commerce*, Flaubert évoquait ainsi la question d'Orient au Moyen Age : « N'a-t-il pas fallu deux siècles de combats entre l'Europe et l'Asie, entre le Christianisme et l'Islamisme, avant que l'Orient et l'Occident échangeassent leurs produits ? » (*Oeuvres Complètes*, Ed. du Club de l'Honnête Homme, t. 12, p. 22).

encore le point de vue décalé : les signes de soumission qu'on lui prodigue sont des génuflexions « à l'orientale ». L'Orient se trouverait maintenant caractérisé par le regard que porte en son centre un transfuge de l'Occident, avec l'extériorité normative que comporte ce point de vue. Cette symétrie, construite par le récit, est toutefois assortie d'un doute majeur.

On ne sait pas très bien, géographiquement, où se trouve le second château de Julien, dans le royaume d'Occitanie ; mais c'est en Occitanie, c'est-à-dire pas du tout en Orient, mais très probablement sur le rivage français de la Méditerranée. Les « baise-mains » et les « génuflexions » ne sont pas authentiquement orientaux parce qu'ils ont été appris, sous l'influence des Maures (4), par un peuple qui n'est lui-même qu'apparemment oriental. Comme dans le cas du marchand, l'identité orientale est dans l'accoutrement. C'est un style visible mais qui concerne essentiellement l'extériorité du semblant. Cet aspect est d'ailleurs fréquemment souligné dans le cours du récit ; c'est le cas, par exemple, dans la description du second château, où l'on observe, sur le mot « mauresque », le même type de manipulation que sur l'épithète « oriental » :

« C'était un palais de marbre blanc, bâti à la mauresque, sur un promontoire, dans un bois d'oranger. » (p. 108)

Suit une description qui ne laisse aucun doute sur le luxe effectivement oriental de ce palais, et où l'on trouve tous les éléments caractéristiques du discours sur l'architecture arabe (5). Mais, précisément, l'énumération poétique de tous ces signes ne parvient pas à lever entièrement le doute sur l'identité de ce lieu. L'Orient est là avec tous ses prédicats architecturaux, mais ce n'est pas l'Orient. Ce n'est pas non

(4) L'Orient comme trace, c'est-à-dire l'autre tentation de l'Orient, celle de sa présence dans les fondements de la culture occidentale (l'Occident, colonie de l'Orient) représente sans aucun doute une figure primitive de l'imaginaire flaubertien : voir sur ce point les « Devoirs d'Histoire » de G. Flaubert, notamment *Influence des Arabes d'Espagne sur la civilisation française au Moyen Age* (1837), *Oeuvres Complètes*, éd. citée, p. 134-138. A beaucoup d'égards, la problématisation du thème oriental dans *La Légende* peut passer pour un règlement de compte (ironique et onirique) avec la nostalgie de ce vieil inter-texte.

(5) « [...] terrasses des fleurs [...] chambres, pleines de crépuscule, [...] incrustations des murailles [...] hautes colonnettes [...] voûte des coupoles [...] reliefs imitant les stalactites [...] jets d'eau dans les salles [...] mosaïques dans les cours [...] cloisons festonnées, mille délicatesses d'architecture [...] » G.F, p. 108). Ce second château, dont l'aspect « à l'orientale » s'oppose à l'allure septentrionale du château paternel appartenait à la mère de la femme de Julien, c'est-à-dire à la « sœur du Calife de Cordoue » : les éléments de l'évocation sont à rapporter à l'inter-texte de certaines descriptions très célèbres (le *Voyage en Espagne* de Th. Gautier, notamment le chapitre consacré à Cordoue et à sa Mosquée) et à l'ensemble des débats contemporains sur l'architecture gothique et l'identité du style islamique au Moyen Age (Renan). Voir aussi *Influence des Arabes d'Espagne...* (éd. cit., p. 135) : « Quelque chose [...] que nous ont apporté les Arabes, c'est leur architecture frêle, audacieuse, sublime, fantastique et maniérée. Ces coupes hardies, ces flèches [etc.] »

plus l'Occident. C'est la terre poétique d'Occitanie (6) telle qu'elle s'exhausse dans la figure symbolique du château : l'espace littéraire d'une médiation par laquelle Orient et Occident problématisent leur relation légendaire dans ce qui fait le Style, à savoir le doute définitif qui habite le semblant. Il n'en va pas autrement de la figure orientale de la Femme, telle que l'incarne la jeune épouse de Julien : l'Orient s'y reconnaît, mais dans l'ambiguïté où son caractère d'absolue utopie peut rejoindre la certitude sensible d'un corps.

Bref, cet effet de semblant qui problématisé la figure de l'Orient, et qui en fait bien l'élément d'une tentation intérieure, ne paraît absent d'aucune des nombreuses références « orientales » que contient *La Légende*. Et c'est toujours en faveur d'une évidence bizarrement familière que cet effet – de style – se désigne discrètement comme la médiation constante entre l'étrangeté de l'ailleurs oriental et l'étrangeté de l'ailleurs médiéval. Car de l'un à l'autre, l'itinéraire des vecteurs narratifs, des symboles et des parodies, construit l'espace d'une transparence légendaire où se définit aussi, pour le lecteur, l'hypothèse oblique d'un ici et maintenant habité par l'inquiétante étrangeté de sa propre histoire.

L'Orient épique de la mémoire

L'Orient dans *Saint Julien* joue donc un rôle d'étayage problématisant pour l'édification du système légendaire. Il y a les personnages, les bêtes et les objets qui viennent de l'Orient, et dont les fonctions narratives, symboliques et parodiques relèvent toujours de la médiation. Et il y a l'épopée orientale de Julien, qui le mène aux confins du monde, vers un destin qui ne fait peut-être que redoubler l'aventure immobile de ses premières enfances.

Car, avant d'être l'espace d'une conquête vers le Sud et vers l'Est du monde, l'Orient pour Julien est un moment de rêve qui a eu lieu très loin, comme au Levant de sa mémoire.

Devenu grand capitaine, et conquérant, il va secourir « les Templiers de Jérusalem, le Suréna des Parthes, le Négus d'Abyssinie, et

(6) L'Occitanie (Le Languedoc et tout le rivage français de la Méditerranée au Moyen Age) est le pays de la médiation symbolique : son identité est essentiellement littéraire, en raison même de sa généalogie complexe. Cf. *Influence des Arabes d'Espagne ...* (éd. cit., p. 135-136) : « La Provence, qui est espagnole et italienne tout à la fois, a gardé fortement l'empreinte du génie arabe : à elle, la pulvérulente Provence, ses troubadours du midi, ses galants joveux, ses poésies galantes (...) à elle ses poètes, ses musiciens et ses jongleurs qui scandalisent au dixième siècle la froide prudence des hommes du Nord. » L'image de l'Occitanie semble jouer dans *La Légende* le même rôle symbolique que l'expression « à l'orientale », mais en y ajoutant une certaine valeur méta-symbolique : Julien arrive en Occitanie par une victoire sur les « Mulsumans d'Espagne » (G.F. p. 106-107), et s'installe, au centre du récit, dans le pays même du légendaire (*Influence des Arabes d'Espagne ...* éd. cit., p. 136 : « Nous trouvons donc que le genre poétique de l'Orient avait pénétré en Espagne (...) qu'ensuite il avait créé la poésie provençale, les troubadours, les légendes fantastiques... »). Que Julien atteigne son essence tragique (le parricide) et légendaire sur cette terre poétique d'Occitanie cesse d'être une coïncidence pour devenir un véritable motif en abyme si on considère que, selon la tradition, Julien est le Saint Patron des Troubadours.

l'Empereur de Calicut ». (7) Il part combattre « des indiens couleur d'or et brandissant par dessus leurs diadèmes de larges *sabres, plus clairs que des miroirs.* » Ces sabres-là sont (avec la fontaine où il voudra se noyer beaucoup plus tard), les seuls miroirs de cette histoire. Or, si leur lucidité n'était pas, justement, à ce point aveuglante, que pourrait y voir Julien ? Dans le reflet violent de sa propre image, il pourrait y reconnaître, comme le lecteur attentif, une figure très ancienne de son destin, contruite à l'image du père, dans sa petite enfance. Le miroir du sabre, c'est le secret du père, autour duquel s'est édifié, il y a très longtemps, tout le roman d'une identification idéale. Ce secret, on le sait, avait été révélé au père de Julien par un mendiant venu d'Orient, le Bohème :

« Ah ! ah ! ton fils ... beaucoup de sang ! ... beaucoup de gloire !. ... toujours heureux ! la famille d'un Empereur ! » (p. 89)

Ce secret, tenu caché, n'était en soi que l'instance tacite d'une idéalisation subjective. Rêve ou réalité, il s'agissait tout bonnement pour ce père d'une projection de ses propres désirs sur l'image prophétique de son enfant.

Or, voie obscure de la Providence ou logique objective de l'identification, pour que la prédiction pût s'accomplir, il fallait que le père, détenteur du secret, y mît aussi du sien. Et c'est en effet ce qui advient : la vérité que le Bohème formulait obscurément en prophétie, ce n'était pas seulement l'avenir glorieux du héros, mais la façon dont cet avenir allait prendre racine, ici et maintenant dans la petite enfance de Julien.

La guerre, l'Orient des conquêtes, les assauts des forteresses tout ce que Julien, devenu homme, cherche à accomplir dans l'ordre de l'épique, tout cela semble dériver d'une première légende enfantine, à l'égard de laquelle il n'a plus le choix. Ce qui pousse Julien en Orient, c'est l'obsession de fuir le château paternel, que hante la menace du parricide. Mais, en le fuyant, il ne peut que retourner sur les traces d'une histoire saisie comme dans son après-coup. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire, en regard des paragraphes de la seconde partie consacrée à l'épopée de Julien, les pages de la première partie où se trouvent évoquées les premières enfances du héros.

Il y a d'abord la légende orientale et militaire qui émane des objets, dans la salle d'armes du père :

(7) C'est-à-dire, la Palestine, le Moyen-Orient, l'Afrique Orientale, l'Inde. La référence (à la fois complexe et banale) aux Templiers contient sans doute (par la formule « Il secourut ... les Templiers de Jérusalem », G.F. p. 105) l'ironie d'un jeu de mot savant sur Julien l'Hospitalier : Les Templiers étaient l'ordre rival de celui des Hospitaliers. Si leur fonction commune était de protéger les pèlerins contre les Infidèles, leur hostilité mutuelle est restée célèbre : « ... la discorde régnait entre l'ordre du Temple et l'Ordre des Hospitaliers ; et les deux partis en venaient souvent aux mains. En 1259, ils se livrèrent une bataille si acharnée qu'il ne resta qu'un seul Templier vivant. » (Grand Larousse du XIXème Siècle).

« On voyait dans la salle d'armes, entre des étendards et des mufles de bêtes fauves, des armes de tous les temps et de toutes les nations, depuis les frondes des Amalécites et les javelots des Garamantes jusqu'aux braquemarts des Sarrasins et aux cottes de maille des Normands. » (G.F. p. 86)

Il y a la légende des pèlerins qui viennent au château raconter leurs périlleuses expédition du côté de l'Orient des Croisades. Enfin, il y a la légende du père : l'épopée de sa propre jeunesse qu'il remémore inlassablement en festoyant avec ses vieux compagnons d'armes :

« Tout en buvant, ils se rappelaient leurs guerres, les assauts des forteresses avec le battement des machines et les prodigieuses blessures. Julien, qui les écoutait, en poussait des cris ; alors son père ne doutait pas qu'il ne fût plus tard un conquérant. » (G.F. p. 91)

Et en effet Julien ne pouvait devenir qu'un conquérant, poussé, à son insu, vers l'Orient et les confins du monde connu, par l'obsession d'accomplir la légende paternelle. C'était écrit, comme dirait le vieux fatalisme oriental. En fait, c'était écrit, au sens propre, dans le livre du temps du texte.

L'étude des brouillons démontre que pour un certain nombre de phrases élaborées dans l'avant-texte, ce qui était d'abord prévu pour l'évocation des exploits du père (dans le paragraphe cité ci-dessus), se trouve purement et simplement attribué, dans le texte définitif, aux exploits ultérieurs du fils : Julien accomplit dans la seconde partie du texte définitif ce que son père avait accompli dans les brouillons de la première partie (8). C'est dans la rédaction même, dans l'itinéraire génétique des échanges textuels terme à terme, que Flaubert construit délibérément le modèle secret d'une telle causalité inconsciente. L'Orient est un ailleurs médiatisé qui ne sert d'étayage au légendaire que sous la pression d'une formidable régression vers un orient

(8) Les brouillons du paragraphe sur les exploits du père de Julien présentent en effet des similitudes assez nettes avec ceux qui concernent les faits d'armes de Julien capitaine. Dans quelques cas de phrases on assiste précisément à un déplacement : une évocation non retenue pour les exploits du père se trouve utilisée, presque telle quelle pour les exploits du fils. A titre d'exemple, on peut comparer un fragment du F° 417 (brouillon du paragraphe cité plus haut) et le texte définitif du paragraphe sur les prouesses de Julien au début de la seconde partie.

F° 417 : l'assaut qui des forteresses avec *les échelles qui craquant sous le poids des corps La poix versée du ht des murs sur les armures* La poix versée du haut qui ruisselle des créneaux Le battement le bruit sourd des machines le heurt & les prodigieuses blessures Les embuscades *les murs (...)* » (B.N. n.a.f. 23663)

G.F. p. 104-105 :

« Avec une corde à nœuds, il grimpaux *murs* des citadelles, la nuit, balancé par l'ouragan, pendant que les flammèches du feu grégeois se collaient à sa cuirasse, et que la résine bouillante et le plomb fondu *ruisselaient des créneaux*. Souvent le *heurt* d'une pierre fracassa son bouclier. Des ponts trop chargés d'hommes croulèrent sous lui (...)

intérieur (9) : cette polarité interne, qui exprime l'énergie d'un idéal du moi assujetti à la loi du père, ne se traduit néanmoins par aucune conclusion d'ordre psychologique.

L'itinéraire qui mène Julien de la loi du père à l'obsession du parricide puis au meurtre, ne possède aucune linéarité directement repérable ; il s'agit d'un effet dont la nécessité résulte d'une multiplicité non totalisable de causes, qui s'associe dans la mémoire du récit selon les lois d'un dispositif patiemment élaboré dans les brouillons. A titre d'exemple tout à fait marginal en apparence, mais probant par sa légèreté même, on pourrait revenir sur un des motifs orientaux déjà cités : la panoplie des armes du père. (10)

La panoplie des armes orientales

Bien avant que le récit n'évoque la naissance du héros, la description du château paternel s'était, pour l'espace d'un paragraphe, arrêtée sur l'évocation de la salle d'armes. Cette panoplie, essentiellement orientale, représente, dans l'ordre des objets légendaires, un cas particulièrement complexe du système d'intégration symbolique sur lequel repose, entre autre, l'étayage oriental du destin de Julien. A considérer d'assez près les éléments de l'énumération, on s'aperçoit que les armes du père, qui préfigurent l'épopée de Julien, symbolisent un itinéraire ordonné dans le temps et dans l'espace du légendaire : de l'antiquité biblique en Orient, jusqu'à la modernité médiévale en Occident. La fronde des Amalécites désigne l'Orient de l'Exode et de la Terre Promise, et l'épopée biblique de David (11) ; les javelots des Garamantes (qui viennent tout droit de

(9) Cet « orient » est d'ailleurs doublement intérieur puisque dans plusieurs cas il ne s'agit pas seulement d'une régression vers un passé intra-diégétique, mais aussi d'une résurgence (plus ou moins consciente) d'un inter-texte flaubertien : celui de *Salammbô*. Les exemples de la note 8 proviennent en partie du « Siège de Carthage » (ce qui peut s'expliquer aussi par le fait que Flaubert écrit *La Légende* quelques mois seulement après avoir corrigé les épreuves de la nouvelle édition de *Salammbô*).

(10) Paragraphe cité plus haut (G.F. p. 86) Selon une stratégie constante dans *La Légende*, le symbolique s'y combine spontanément avec l'ironique et le parodique : cette évocation, qui doit jouer le rôle (sérieux) d'une origine symbolique pour le destin de Julien, fait dériver ses jeux de mots (plus ou moins érudits : Cf. notes 11 et 12) d'un pastiche de Chateaubriand. La structure de cette phrase (« On voyait (...) des armes de tous les temps (...) depuis les (...) jusqu'aux (...) ») rappelle en effet fortement la façon dont Chateaubriand évoque, dans *Les Mémoires d'Outre-tombe*, la panoplie des armes dans la chambre de son père : « ... on voyait toutes sortes d'armes, depuis le pistolet jusqu'à l'espignole » (« Vie à Combourg — Journées et Soirées »).

(11) L'intertexte biblique (direct, par référence à la tradition hébraïque et à l'*Ancien Testament*, ou indirect, par la médiation du texte de Hugo, ou de Michelet par exemple) est une donnée presque constante dans ce conte. Le plus souvent, le texte définitif s'est débarrassé des allusions les plus nettes en problématisant les références ou les figures judaïques qui traversaient les scénarios et les brouillons (Caïn, Nemrod, Samson ... etc.) Ici, la référence aux Amalécites contient ce qu'il faut de précision pour permettre au contraire la mystification érudite. Les Amalécites tirent leur nom du roi Amalec qui, au moment de l'Exode, interdit le passage sur son territoire, des Juifs fuyant l'Égypte. L'*Ancien Testament* ne dissimule rien sur la façon dont Israël tira vengeance de ce peuple qui fut complètement exterminé par David. Bien loin de symboliser leur valeur guerrière, la fronde (emblème du pouvoir militaire et divin de David) est donc aux Amalécites ce que l'arme du bourreau est à sa victime, qui l'a bien mérité.

Salammbô) évoquent le littoral méditerranéen de l'Afrique orientale sous l'antiquité carthaginoise et latine. Quant aux « braquemarts des Sarrasins », ils désignent, avec toutes les significations dérivées qu'on peut imaginer, (12) tout le pourtour moderne de la Méditerranée : l'invasion médiévale de l'Occident par l'Orient. Comme le confirme la suite du récit, tout cela n'est pas fortuit. En regardant les armes sarrasines de la panoplie, le petit Julien peut contempler, à son insu, dans le château paternel, le symbole de la totalité de son destin épique tel qu'il doit s'achever avec le combat singulier où il tuera le Calife de Cordoue (G.F. p. 106).

C'est cette dernière victoire qui permettra à Julien d'accomplir le dernier terme de la prophétie du Bohème en épousant la fille de l'Empereur d'Occitanie. C'est parce qu'il a détruit l'armée des Infidèles, et débarrassé le Languedoc de l'occupation sarrasine que Julien reçoit en récompense la main de la jeune princesse (13). Or, en acceptant le mariage, il satisfait un désir d'autant plus violent que son expérience amoureuse était restée jusque là à peu près inexistante. C'est Flaubert qui précise : « Julien fut ébloui d'amour, d'autant plus qu'il avait mené, jusque là une vie très chaste. » On peut en déduire rétrospectivement que le symbole métonymique de cette victoire sur les Sarrasins ne pouvait décemment être préfigurée que sous la forme du braquemart.

Mais pour le cas où le lecteur aurait quelque doute sur la logique onirique de cette légende à l'orientale, Flaubert intercale, dans le schéma narratif, l'efficacité, d'ailleurs polysémique, d'un épisode ayant valeur de relais.

A la fin de la première partie du conte, au moment où Julien se rétablit de la longue maladie qui avait fait suite à la prédiction du cerf, son père décide de lui offrir, pour l'encourager à la vigueur, un des trophées de sa panoplie. C'est justement une épée sarrasine :

« Son père, le voulant réjouir, lui fit cadeau d'une grande épée sarrasine. Elle était en haut d'un pilier, dans une panoplie. Pour l'atteindre, il fallut une échelle. Julien y monta. L'épée trop lourde lui échappa des doigts, et en tombant frôla le bon seigneur de si près que sa houppelande en fut coupée ; Julien crut avoir tué son père, et s'évanouit.

Dès lors, il redouta les armes. L'aspect du fer nu le faisait pâlir... » (p. 103)

(12) Le braquemart, qui désignait un sabre à lame courte et arrondie, en usage principalement au XV et XVI^{ème} siècle, semble légèrement anachronique dans une panoplie du haut moyen âge. Il est fort probable que Flaubert ait choisi ce modèle d'épée (de préférence à cimenterre par exemple) en raison de la signification que l'habitude de le porter « sur le devant de la cuisse » avait fini par lui donner. Au XIX^{ème} siècle, le mot paraît ne plus évoquer que de très loin l'idée d'une arme blanche. Larousse précise : « Ne s'emploie plus aujourd'hui qu'en plaisantant. On lui a souvent donné un sens obscène. » (Grand Larousse du XIX^{ème} siècle, T. 2, p. 1205)

(13) Cette scène, et ses conséquences (mariage de Julien) est un cliché (profondément transformé dans les divers états du brouillon) du genre légendaire, décrit dans *Influence des Arabes d'Espagne...* On reconnaît, dans ce fragment narratif le renversement terme à terme du cliché légendaire sur lequel était construit l'intrigue d'une narration de jeunesse : *San Pietro Ornano*, où un méchant corsaire tente d'obtenir la main de la fille du Doge en le menaçant de le détrôner et de l'anéantir. (*Oeuvres complètes*, éd. citée, t. 12, p. 80 et suiv.)

S'il s'agit d'une « grande épée sarrasine », il ne peut s'agir d'un braquemart. Il est ici question, entre les mains du fils, de quelque épée plus grande et plus lourde que le braquemart du père. Flaubert s'amuse. Avec une dimension pareille, encore heureux que cette épée n'ait rien coupé d'autre que la houppelande du père. C'est, à peu de chose près, ce que suggèrent les brouillons de ce passage :

F° 480 « Trop lourde l'épée lui échappa des mains & tombant perpendiculairement frôla le ventre du bonhomme — frôla le bon seigneur de si près que ... » (B.N. n.a.f. 23 663 - 2)

Bref, le risque d'une castration administrée au père, en guise de parricide, semble aboutir, après cette expérience de « lapsus gladii », à une violente intériorisation de l'interdit. D'ailleurs, Julien restera chaste jusqu'au moment où il pourra effectivement couper la tête du Sarrasin, et l'échanger contre la fille de l'Empereur. (14)

L'image médiatrice de la femme « à l'orientale »

C'est au prix de cet exploit symbolique (mais dont l'humour parodique n'est pas moins évident) que Julien peut enfin s'unir à la femme médiatrice de l'Orient.

Sous l'effet d'une logique qui traverse toute la diégèse, il fallait que cette femme, interdite depuis l'époque légendaire de l'enfance, fût à elle seule la symbolisation d'un équilibre entre les postulations contradictoires que focalise l'opposition de l'Orient et de l'Occident. Il fallait qu'elle réalisât pour l'instant d'une pause harmonieuse au centre du récit, ce point d'équilibre où doit avoir lieu la catastrophe qui renverse la spirale. En épousant la fille de l'Empereur, Julien est parvenu au terme de ses errances : il possède le symbole vivant de l'unité entre un ici et un ailleurs réconciliés dans l'image d'une femme qui incarne la médiation entre l'âge adulte et l'enfance, la soumission et l'inaccessibilité, la pureté virginale et la lascivité. Ce n'est pas la femme orientale, qui symbolise bien l'idéal, mais sous sa forme strictement utopique ; et ce n'est pas la femme d'Occident, qui symbolise la réalité « très blanche, un peu fière et sérieuse » du Droit, dans une autre espèce d'inaccessible que Julien avait connu, lorsqu'il était petit, dans l'image de sa mère. Il fallait que la femme de Julien ne fût ni cette

(14) Pour y parvenir, Julien doit en quelque sorte en finir avec le symbole de l'épée sarrasine : cette fois, sa propre épée ne lui glisse pas des mains ; elle décapite proprement le faux frère de son futur (beau-) père, et c'est en jetant cette tête « comme une boule, par dessus les remparts » qu'il obtient la capitulation de la ville où se trouvent enfermés l'Empereur et sa fille. L'histoire ne précise pas si l'arme du Calife tenait plutôt de « la lourde épée » ou du « braquemart » ; mais quelle qu'elle fût, c'est maintenant un trophée qui appartient en propre à Julien, et qui lui donne force de loi sur l'autorité même de l'Empereur qu'il rétablit dans ses droits. La récompense inattendue — la seule que Julien puisse trouver digne de son exploit — ne peut être, au delà des signes temporels du pouvoir, que la levée d'un interdit ou d'un assujettissement symbolique, telle que la lui octroie un père en lui donnant sa fille.

transgression ni cette régression, mais la disponibilité concrète de ces deux ailleurs dans la certitude sensible d'un corps qui naquit d'une alliance entre l'Orient et l'Occident.

L'évolution des brouillons démontre à cet égard que Flaubert ne parvient à construire le personnage de la femme de Julien, — sa représentation physique — qu'à partir du moment où il a résolu le problème de sa généalogie symbolique. Dans les tout premiers brouillons, Flaubert note :

F° 433 « L'empereur de X ? [...] offre la moitié de son trésor — il refuse — l'empereur en pleura — fut content de lui donner sa fille [...] »

C'est l'hypothèse de l'Occitanie qui résout la difficulté, sur le mode problématique et synthétique que l'on signalait en commençant. C'est une femme « à l'orientale » : un corps de rêve tel qu'il peut prendre forme et réalité (15) sur le rivage méditerranéen, à la frontière de l'Islam et de la Chrétienté, là où se sont rencontrés deux Histoires et deux univers en eux-mêmes abstraits parce qu'incommensurables. La généalogie de la femme de Julien symbolise l'alliance intérieure de ces deux extériorités culturelles médiatisées par la rencontre fortuite de l'Histoire et du désir :

« Or, l'empereur d'Occitanie, ayant triomphé des Musulmans espagnols, s'était joint par concubinage à la sœur du Calife de Cordoue ; et il en conservait une fille, qu'il avait élevée chrétiennement. » (p. 106)

Une fois posée cette médiation occitane du désir, la femme orientale, devenue femme « à l'orientale », devient du même coup disponible à l'expression libidinale du fantasme amoureux : le coup de foudre de Julien n'est qu'une façon de dire un moment d'enthousiasme très particulier dans le travail de l'écrivain, dont l'avant-texte garde les traces. Le F° 434 des brouillons développe brutalement un portrait de la femme de Julien où la nervosité du graphisme n'est pas seule à trahir l'immédiateté d'une satisfaction symbolique de la pulsion. Cette femme « à l'orientale » coïncide, par la médiation esthétique du semblant au désir créateur de son objet :

F° 434 « Quinze ans toute petite pas assez grande peut-être grands yeux noirs très doux — des grands yeux noirs brillants comme deux lampes très douces potelée comme une caille un sourire d'enfant sa bouche entr'ouverte pourtant avec la taille mince et d'abondants cheveux excessifs et bouclés lèvres roses suave odeur naturelle — enfin le genre de beauté plaisant surtout

(15) C'est-à-dire forme et réalité poétiques : en Occitanie, pays des troubadours. Cf. *Influence des Arabes d'Espagne...* : « Cette poésie musicale et chantante du Midi, ces notes sonores, cette cadence, ce rythme, cette rime enfin, tout cela nous est venu d'Orient. Mais l'âme de cette poésie tendre, passionnée et lyrique, le culte rendu à la femme, l'amour enfin sentimental et langoureux, qui l'a produit ? Qui l'a senti le premier ? Les Arabes. » C'est le style qui permet de s'approprier concrètement le mirage de l'Orient.

aux hommes qui commencent à murir. Elle était petite mignonne et potelée les anneaux de sa chevelure que serrait autour des tempes un galon d'or descendaient s'accrochaient dans les pierreries de sa veste s'accrochaient aux broches pierreries de sa robe entr'ouverte en brocart laissant voir une ample tunique de mousseline tombant jusqu'aux pointes de ses babouches les anneaux de sa chevelure s'accrochaient aux pierreries de sa robe entr'ouverte, laissaient voir en dessous une large mousseline jusqu'à la pointe & sous la transparence de sa tunique rose laissait voir apercevoir on devinait en dessous la jeunesse de son corps (...) » (B.N. n.a.f. 23 663-2)

Après cette étape d'écriture pulsionnelle (où la fascination du semblant se reconnaît facilement à la multiplicité des détails fétichistes et au compulsif désir de voir « en dessous »), la rédaction se condense sans problème en une étape jusqu'à la forme définitive (p. 107) d'une médiation synthétique entre les arabesques symboliques du mirage oriental et l'unité figurative d'une représentation disponible à la logique prédatrice du désir.

L'image médiatrice de la femme « à l'orientale » procède du même décalage des points de vue qui fait de l'Orient de *La Légende* tout autre chose qu'un thème pittoresque. Mais il ne s'agit pas non plus d'un simple cliché convoqué pour la critique d'une esthétique d'évasion à vocation symbolisante. L'Orient, et plus précisément encore l'Orient légendaire n'est pas seulement un objet littéraire ; c'est aussi, en cette seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la position d'un problème nouveau (16) construit par les récents développements du discours historique. Et c'est pourquoi aussi la question d'Orient ne se pose pas seulement pour Flaubert dans les termes d'une reconquête de ses anciens souvenirs de voyage. L'Orient est l'enjeu d'un problème contemporain sur le statut du sens : en quoi l'Occident moderne est-il, dans son usage logique et discursif du symbolique, l'héritier rationnel de l'inspiration orientale ?

Symbolisation légendaire et désymbolisation juridique

L'ensemble des remarques qui précèdent sur le décalage des points de vue, et sur l'élaboration d'une problématique narrative « à l'orientale », doit être replacé dans la perspective d'un débat théorique très précis. C'est dans cette perspective historique que l'idée de légendaire,

(16) L'intérêt pour les études orientales n'est pas nouveau : un des ouvrages de référence les plus souvent utilisés au XIX^{ème} siècle est la *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient*, par Barthélémy d'Héberlot de Molainville ; ouvrage précédé d'un discours préface d'A. Galland, et publié à Paris en 1697. D'une façon générale, les études orientales semblent avoir connu un essor considérable entre la fin du XVII^{ème} siècle et la première moitié du XIX^{ème} siècle. La nouveauté, dans les années 1840-1860, se trouve du côté du parti pris de recherche historique que nous essayons de préciser plus bas. On peut se reporter, sur la question des références théoriques du XIX^{ème} siècle sur l'Orient, à la minutieuse Bibliographie fournie par Jean Bruneau à la suite de son édition du « Conte oriental » de Flaubert (« Les Lettres nouvelles », Denoël, p. 207-228)

à laquelle *Saint Julien* tente de donner forme esthétique, doit être posée comme l'élément central d'une réflexion contemporaine sur l'Histoire de l'Occident.

A titre provisoirement indicatif, je veux désigner par là deux ouvrages que Flaubert connaît bien, et qui nous ramènent comme par un fait exprès en Allemagne, par le plus long détour d'une discussion sur le caractère originairement oriental du symbole : — le livre de Michelet de 1837 : *Les Origines du Droit français cherchées dans les symboles et les formules du droit universel* qui est une traduction augmentée du livre de Jacob Grimm (*Les Origines du Droit allemand*) et l'ouvrage de Frédéric Creuzer : *Les Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* traduit en français et développé par Guigniaut entre 1825 et 1852.

Ce détour risquant, comme on vient de le dire, d'être fort long, on s'en tiendra à une ou deux remarques sur l'actualité d'un tel débat, et à un exemple qui pourrait caractériser sa présence dans le texte de *La Légende*.

Que la question des rapports entre l'Orient et l'Occident ait pu jouer, en tant que question historique, un rôle particulier dans la conception de Flaubert, n'a en soi rien d'étonnant. Bien au-delà même des ouvrages qu'on vient de citer, on a affaire ici à un problème théorique qui est celui d'une époque, et qui a en effet été débattu sur toutes les scènes de la pensée, en France et en Allemagne au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. La question de fond (qui est d'ailleurs en passe de redevenir la nôtre, quoique d'une autre façon) porte sur la modalisation historique des rapports entre la langue et la notion de symbole. L'hypothèse générale pourrait, sous une forme simplifiée, se formuler ainsi : l'Orient est le berceau du langage symbolique tel que l'Occident s'en empare pour le désymboliser dans le langage du Droit.

Dans cette perspective, une des conséquences théoriques qui concernent le plus directement notre texte, (et qui, dans le discours des orientalistes de l'époque représente une des modalités essentielles de la constitution d'un objet d'étude génétique) est la suivante : c'est dans les Légendes (dans l'étude de leurs formes et de leur formulation) qu'il faut chercher, (si elles existent) les traces d'une éventuelle généalogie orientale de la culture européenne. Telle est, du moins, du côté des études philologiques et mythématiques, la thèse des Orientalistes des années 60, dans laquelle paraît se prolonger et s'infléchir en terme d'étude des sources, la grande hypothèse sur la désymbolisation juridique de la symbolique orientale.

Bref, l'Orient des légendes et des symboles est à l'ordre du jour, et le développement des recherches orientales (qui avaient connu un essor considérable depuis le début du siècle) n'a pas échappé au vaste courant de vulgarisation qui caractérise, à cette époque, une des modalités du pouvoir idéologique de la Presse. Cet aspect ambigu du débat, pris lui-même dans le va-et-vient de la science et de la vulgarisation, fait de cette question d'Orient un objet éminemment flaubertien : du détail d'érudition repérable par les seuls spécialistes, à sa mystification dans le langage de la bêtise, c'est tout un champ d'investigation

esthétique qui se trouve ici offert au regard prédateur de Flaubert, qui n'a d'ailleurs pas attendu l'époque de la rédaction de *Saint Julien* pour y trouver matière à réflexion créative.

C'est, pour conclure, cette exigence particulière que je voudrais caractériser en attirant l'attention sur un détail apparemment infime du texte.

Les sandales du parricide

J'emprunte, bien entendu, cette notion de « détail » à la terminologie de N. Schor (17) (mais peut-être sans en retenir la staticité que comporte le modèle architectural, et qui, pour cette œuvre au moins, s'accroche mal avec le dynamisme essentiellement mobile des représentations dans la mémoire du texte) Outre les occurrences explicites de la référence orientale (ou « à l'orientale »), certains passages de *La Légende* laissent apparaître l'étrangeté de quelques détails à résonance orientale. En effet, selon un jeu parfaitement contrôlé du texte définitif (dont l'efficacité se retrouve dans les détails à résonance archaïque et médiévale), ce qui « fait oriental » dans ces détails, c'est une certaine incongruité : le soupçon qu'un objet, qu'une représentation, inattendus et selon toute apparence absurdes, pourraient avoir fonction symbolique selon un code qui n'est pas donné, mais qui se laisse seulement extrapoler ou pressentir dans la structure contextuelle. N. Schor avait raison de souligner qu'à la lecture, ce type de détail — qui peut d'ailleurs passer inaperçu — sollicite un mode très particulier d'attention au texte : à côté de la lecture finalisée par la plus ou moins nette évidence du telos narratif, le détail relève d'un régime parallèle de lecture qui joue sur les chances de l'attention flottante. Tout d'un coup, au tournant d'une phrase quelque chose ne va plus de soi. Il peut s'agir d'un mot, d'une tournure stylistique, ou même d'une ellipse dans la continuité du récit. Les brouillons, s'il le fallait, pourraient montrer avec évidence qu'un tel effet a toujours été préparé de longue main par l'auteur, selon un dispositif mis en place patiemment dans les

(17) Naomi Schor (Brown University) : « Salammbô enchaînée, ou femme et ville dans *Salammbô*. » : « En effet, selon Gombrich, le spectateur qui, comme le visiteur de l'Alhambra, se trouve en présence d'une profusion d'ornements, n'est pas tenu de tout regarder, de prêter une attention égale à tous les détails. Il est au contraire, libre de choisir son point de mire, de promener son regard, de balayer l'ensemble jusqu'à ce qu'un détail l'accroche au passage. Et tout comme l'attention également flottante de l'analyste en vient à s'attacher à certains détails du discours de l'analysé (détails qui insistent, détails qui détonnent) l'attention flottante du spectateur des arts décoratifs se voit (et nous reconnaissons ici les présupposés gestaltistes qui apparentent les travaux de Gombrich à ceux des théoriciens de la *Rezeptions-aesthetik*) sollicitée par toute solution de continuité, toute rupture de l'ordre décoratif : « Toute perturbation de la régularité tel qu'un défaut dans une étoffe lisse peut agir comme un aimant pour l'œil ». Le point de vue sur cette stratégie du « détail » ne peut évidemment pas être le même dans le cas d'une œuvre « monumentale » comme *Salammbô*, et d'une œuvre de petite dimension comme *La Légende*. Il reste qu'avec les règles d'une composition tout à fait différente, le « détail » semble jouer ici un rôle non négligeable dans l'économie de la structure symbolique de la narration.

diverses rédactions et les multiples campagnes de corrections. Ce que je voudrais souligner ici brièvement, c'est la manière dont ces détails reposent sans doute moins, dans leur efficacité, sur l'hypothétique énergie d'un Inconscient qui retrouverait, ça et là, ses droits à la parole incongrue, mais bien plutôt sur une problématisation savante de la Culture. Il n'est d'ailleurs pas exclu que le problème finisse par rejoindre une éventuelle logique de l'Inconscient qui donne à ces détails l'aspect inquiétant du symptôme ; mais je crois qu'il s'agit là d'un effet secondaire, qui résulte lui-même d'un travail complètement délibéré sur le savoir : Flaubert construit l'incongruité discrète de ses détails sur une manipulation érudite des références culturelles qu'il associe, condense, déplace, en croisant les plus savantes allusions avec la généralité oiseuse des plus banales idées reçues, et le tout dans le but, indissociablement critique et poétique, d'atteindre une autre espèce de pertinence, celle de l'indécidable. L'écho qui traverse dans tous les sens la matière symbolique que notre langue, désymbolisée, ne peut retrouver que dans la substance problématique du style : tel serait l'enjeu, commun peut-être au légendaire et à la modernité de l'art de Flaubert. Prenons un exemple : les sandales de Julien.

Ces sandales sont en effet le modèle du détail étrange : on les trouve désignées, sans trop savoir pourquoi, au début et à l'issue de la scène du parricide.

Avant d'entrer dans la chambre où il va assassiner son père et sa mère, Julien prend soin d'ôter ses sandales :

« Ayant retiré ses sandales, il tourna doucement la serrure, et entra. »
(p. 117)

Le détail passe d'autant moins inaperçu que cette phrase se présente, dans le texte définitif, sous la forme d'un paragraphe ; sans doute Flaubert voulait-il insister par là sur le brusque renversement d'humeur qui fait passer Julien de la plus brutale exaspération à une immédiate sérénité. D'une porte (celle du bas de l'escalier qu'il « enfonça d'un coup de poing ») à l'autre (celle de la chambre conjugale, en haut de l'escalier, qu'il ouvre avec précaution) le désir s'est, en bloc, déplacé d'un objet absent (les bêtes) à ce que Julien considère comme l'objet présent et disponible (sa femme) ; cet échange du but pulsionnel s'accompagne d'une brusque inhibition du désir de tuer en désir de (sur-)prendre. La bouffée délirante qui résultait de la frustration (« sa soif de carnage le reprenait ; les bêtes manquant, il aurait voulu massacrer des hommes ») se dissipe, ou se refoule, instantanément sous l'effet d'une anticipation de la satisfaction substitutive (« mais, au bas de l'escalier, le souvenir de sa chère femme détendit son cœur. Elle dormait sans doute, et il allait la surprendre »). A ce moment du récit, le détail des sandales peut donc simplement suggérer que Julien souhaite ne pas réveiller sa femme avant d'être près d'elle : cette interprétation est vérifiée dans les brouillons. Retenons cependant que Flaubert n'a pas voulu conserver le lien logique (Julien ôte ses sandales *pour* ne pas réveiller sa femme) et qu'il a choisi d'isoler le détail en le présentant en premier plan. Il faudrait ajouter que le mot *sandales* est lui-même

le résultat d'un travail sur le paradigme *chaussures, souliers* des premiers brouillons : outre les hypothèses d'interprétation qui vont suivre, on peut simplement observer que ce substantif conserve au XIX^{ème} siècle la couleur sémantique de son étymologie orientale (*sandalium* de *sandalion*, selon le mot persan *sandal, sandalak* : soulier, chaussure), et surtout la valeur religieuse s'attachant à l'usage historique de ce mot qui appartient essentiellement au vocabulaire ecclésiastique (Dictionnaire Napoléon Landais, 1853 : « chaussures que les évêques et le Pape mettent pour officier »).

Bref, les sandales peuvent apparaître dans ce texte comme un détail un peu bizarre, mais sans plus.

En revanche, ce qui devient tout à fait incongru, c'est le retour de cette occurrence « sandale » après le parricide. Dans les quelques mots que Julien adresse pour la dernière fois à sa femme, l'allusion aux sandales se trouve en bonne place :

« A la fin du jour, il se présenta devant sa femme ; et d'une voix différente de la sienne, il lui commanda premièrement de ne pas lui répondre, de ne pas l'approcher, de ne plus même le regarder et qu'elle eût à suivre, sous peine de damnation tous ses ordres. (...)

Il lui abandonnait son palais, ses vassaux, tous ses biens, sans même retenir les vêtements de son corps, et ses sandales que l'on trouverait au haut de l'escalier. Elle avait obéi à la volonté de Dieu en occasionnant son crime, et devait prier pour son âme, puisque désormais il n'existait plus. » (p. 120)

Que viennent donc faire ces sandales dans le testament de Julien ? A quoi bon les nommer ? Il y a, bien entendu, la figure rhétorique d'une gradation à rebours : Julien lègue jusqu'au plus modeste de ses biens ; vêtements et sandales ne sont plus que les vestiges vides de ce qu'il fut : il n'existe plus ... etc. Sur la piste des interprétations que le texte fournit pour rendre raison du détail, beaucoup de signes laissent pressentir qu'il s'agit d'autre chose : que le détail ne sollicite justement l'interprétation que dans la mesure (secrète) où la diégèse y entre en rapport avec la complexité d'un montage symbolique. Laissons de côté (sans pour autant en contester l'éventuelle pertinence) l'ensemble des interprétations psychologiques qui peuvent être édifiées sur l'hypothèse fétichiste. Abandonnons même, délibérément, l'ambition de faire dire à ces sandales autre chose que ce que dit la narration : Julien a monté l'escalier qui mène à sa chambre, et il a laissé sur le seuil de cet espace fatal, ses sandales ; d'avoir assassiné ses parents le pousse à se déposséder de tous ses biens au bénéfice de sa femme, et à se retirer dans l'ascèse.

Or, à considérer le détail « sandales » dans la relation qu'il entretient à cette seule mise en perspective narrative, on se trouve confronté, plus ou moins directement, à une triple référence symbolique : la référence au symbole judaïque du « déchaussé », la référence au syntagme symbolique « les sandales d'Empédocle », et la référence au symbole, en voie de désymbolisation, de l'ascèse chez Plotin.

La référence à la légende d'Empédocle, et précisément au syntagme « les sandales d'Empédocle », offre ici un exemple particulièrement

net du genre de montage, à la fois narratif et parodique, par lequel Flaubert parvient à faire évoluer une référence symbolique jusqu'à un degré d'intégration qui la rende simultanément présente et indécelable. Il faudrait tout de suite souligner que, contrairement à la référence judaïque qui représente l'aspect « sérieux » sinon savant du procédé, l'allusion à Empédocle représenterait plutôt la tendance parodique du montage référentiel : « les sandales d'Empédocle » relèvent à la fois du légendaire et de l'idée reçue. C'est une fable dans la fable, avec un arrière-goût du syntagme figé en usage dans la mondanité de seconde catégorie : cela fait partie de la panoplie culturelle du commis voyageur. Mais c'est précisément là ce qui intéresse le plus Flaubert : tendre, entre les chances d'un symbole et les risques de sa parodie, le vecteur narratif d'une représentation qui doit entrer en résonance avec une pluralité analogique de représentations significatives, sans totalisation possible et sans exclure la contradiction. Les sandales de Julien sont bien la parodie des sandales d'Empédocle ; mais à la manière dont Flaubert installe l'ironie de cette allusion au centre même de la crise, c'est le parodique lui-même qui se met à devenir grave : la dérision qui en résulte secrètement ne contribue qu'à alourdir le climat narratif dans le sens d'un certain nihilisme. Reprenons la référence dans son ensemble ; la plupart des versions dérivées de Diogène-Laërce développent le symbole des sandales d'Empédocle de la façon suivante : ce philosophe, qui de son vivant passait pour un dieu, et qui « ne paraissait en public que vêtu de pourpre et chaussé des sandales d'airain », choisit de mourir en se précipitant dans le cratère brûlant de l'Etna. Ayant gravi les pentes du volcan, il se jeta dans le brasier « afin que, ne retrouvant aucun vestige de son corps, on le crût remonté dans les cieux ». Selon une autre version, il se suicida dans la fureur de ne pas parvenir à comprendre le sens de ce feu de la Terre. Mais le volcan, après avoir dévoré Empédocle, revomit ses sandales et les déposa intactes au bord du gouffre comme le témoignage de son acte et le signe de sa disparition.

On peut suivre avec précision la manière dont Flaubert a construit dans son texte les conditions multiples d'une analogie Julien/Empédocle. Comme le philosophe, Julien a refusé l'honneur de la royauté qu'il méritait et qu'on lui suppliait d'accepter (G.F. p. 107) ; comme lui, il est « vêtu de pourpre » (G.F. p. 108) et chaussé de sandales, et honoré par le peuple comme un dieu. (G.F. p. 108) Il n'est pas difficile de reconnaître dans l'escalier que gravit Julien, la métaphore de l'ascension fatale du philosophe : le « haut de l'escalier », au seuil de la chambre, évoque d'autant plus aisément le bord du gouffre, où doivent en effet être retrouvées les sandales, que l'image même de cette chambre rougeoit de sang et s'enflamme sous « le reflet écarlate du vitrail » comme un véritable cratère (18). La couleur n'est d'ailleurs pas la seule médiation métaphorique de cette analogie : dans ce que le parricide peut avoir

(18) L'image explicite du volcan est présente dans *toutes* les premières ébauches de ce passage : Julien en assassinant ses parents sent s'ouvrir en lui comme un cratère « comme un déchirement de tout son être — comme si un volcan eut éclaté en lui ... » (BN naf 23663-2 : F° 480, 436 v, 454).

de suicidaire, Julien fait, comme Empédocle l'expérience de la dévoration par le feu ; au fond du cratère il y avait le regard du père :

« Enfin, il se baissa légèrement pour voir de tout près le vieillard ; et il aperçut, entre ses paupières mal fermées, une prunelle éteinte *qui le brûla comme du feu* » (p. 119)

Tous ces éléments permettent donc de poser comme très probable une utilisation discrète du motif légendaire des « sandales d'Empédocle » fondée sur une certaine analogie entre les deux personnages. La question pourrait être, à partir de cette désimplification, de savoir jusqu'où l'analogie (ici réservée à un secteur très ponctuel du texte) continue à être pertinente. Il n'est pas tout à fait sûr que cette question puisse être résolue avec certitude. Du point de vue symbolique, l'analogie du cratère et de la chambre du parricide repose (avec la métaphorisation narrative qu'on vient de décrire) sur une logique latente dont il est très difficile de fixer les limites. L'expérience fatale qui s'y déroule (suicide/parricide) est dans les deux cas celle d'un certain néant où le héros se trouve confronté de manière irréversible à son essence tragique et légendaire, mais il est impossible d'assigner un sens à cette annulation qui demeure ambiguë : les sandales d'Empédocle sont, suivant les légendes, un signe laissé à la postérité en témoignage de son dévouement, ou au contraire l'indice qui révèle la supercherie d'un orgueilleux suicide. Rien ne permet de trancher entre le sacrifice et le simulacre. De même Julien est-il conduit à un acte essentiellement ambigu puisqu'il est impossible de dire si le parricide relève du simple hasard ou de la nécessité, si cette éventuelle nécessité est intérieure ou providentielle ; que Julien ait voulu ou n'ait pas voulu tuer ses parents, il reste également impossible de savoir si le parricide est la Faute qu'il doit expier, ou si c'est au contraire l'expiation d'une autre Faute, comme le laisserait entendre la malédiction du cerf : où est la damnation, où est le salut ? Si la Faute était dans le meurtre des animaux, et si le parricide en est le châtiment, l'acte de Julien est aussi, paradoxalement, le seul par lequel il puisse accéder à la sainteté, c'est-à-dire expier la Faute originelle. Or sur tous ces points on voit réapparaître la logique latente d'une analogie qui prolonge, bien au-delà de la référence aux « sandales », le parallèle Julien/Empédocle, du côté de la philosophie.

Il se trouve en effet que la pensée d'Empédocle, telle que Flaubert a pu en prendre connaissance dans l'ouvrage biographique de Diogène Laërce, présente d'étranges similitudes avec certains aspects de *La Légende*. Dans les brouillons, Flaubert avait longtemps penser donner à son héros la réputation d'appartenir à une secte pythagoricienne. Dans le texte définitif, le refus que Julien de tuer le moindre animal est seulement justifié de la façon suivante :

« ... car il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents. » (p. 109)

Et il n'est pas difficile de montrer comment le conte élabore systématiquement une homologie symbolique entre les parents et les

animaux (notamment entre le père et le cerf). Or, il s'agit là d'un des thèmes fondamentaux de la doctrine d'Empédocle. Le respect pythagoricien de la vie animale repose sur l'hypothèse orientale de la métempsychose, et Empédocle en formule ainsi le principe : « ne versez pas le sang d'un être vivant car il pourrait être la demeure actuelle de votre père ou de votre frère. » Que la doctrine d'Empédocle soit, d'autre part, étrangement caractérisée par l'obsession du péché originel, qu'elle fasse de l'homme « un être déchu, condamné à expier sur la Terre un crime commis dans un autre univers », soumis aux « mauvais génies qui l'obsèdent », et lui-même « mauvais génie » en vertu des « souillures contractées ailleurs, mais dont il a perdu conscience », tout cela évoque assez fortement le climat de culpabilité qui caractérise une grande partie de *La Légende*. La faute majeure, celle de tuer un être vivant, dont Empédocle nous dit qu'elle a toujours le sens du parricide, n'est elle-même que le signe d'une autre faute qui fait, de ce voyage de l'homme à travers le monde, l'itinéraire d'une purification. Et, de même que la méchanceté fondamentale de Julien ne se traduit dans le conte par aucune damnation éternelle, mais au contraire par le salut et l'apothéose qui couronne son expiation terrestre, de même la doctrine d'Empédocle affirme qu'il n'y a pas de châtement éternel : « notre peine finie, nos souillures expiées, nous rentrerons dans notre ancienne splendeur, car il est impossible de supposer qu'un séjour aussi désagréable que le nôtre ne soit pas un lieu de purification ». C'est là une des interprétations possibles de l'absence presque totale, dans le conte, de référence à la doctrine chrétienne : à aucun moment, avant ou après le parricide, Julien ne fait appel au secours d'un prêtre ; en dépit du cilice qu'il s'impose et de quelques visites de chapelles, sa pénitence reste essentiellement laïque, et son dépouillement érémitique évoque beaucoup plus le lent suicide du Brahmane dans les Lois du Manou, que la retraite fervente d'une âme chrétienne consacrée à la prière.

Bref, les sandales de Julien ont quelque chose de pythagoricien à partager avec celles d'Empédocle, et la parodie sérieuse du suicide dans le volcan, laisse résonner l'analogie au-delà de la seule métaphorisation narrative.

Le symbole judaïque du « déchaussé » permet de comprendre ce que la référence aux « sandales d'Empédocle » maintenant délibérément dans l'ambiguïté. Il y a deux traditions bibliques associant le soulier à une pratique symbolique : le symbole de la sandale « déposée » qui correspond à la première des deux occurrences ; et la sandale « offerte » qui donne sa signification symbolique à la seconde occurrence.

La sandale « déposée », dont le symbolisme a été conservé dans le rite maçonnique, évoque l'attitude de Moïse au Sinaï prenant contact pieds nus avec la Terre Sainte : cette terre est celle de Dieu avant d'être celle des enfants d'Israël. Marcher sur une terre avec des sandales, c'est exprimer la possession de ce territoire. C'est la même tradition qui se retrouve, en terre d'Islam, où l'on doit franchir déchaussé le seuil de la maison de son hôte, et spécialement le seuil de la maison

de Dieu, la mosquée, dont le sol n'appartient pas aux hommes. Julien entre donc dans sa propre chambre comme un étranger, comme s'il avait déjà abandonné tous ses droits sur ce lieu, ou plutôt, comme si ce lieu appartenait en effet déjà à Dieu : la chambre du parricide est un espace brutalement envahi par la transcendance. Ce symbolisme ne fait que combiner son herméneutique avec celle des « sandales d'Empédocle » : Julien se précipite dans l'espace sacré de la chambre d'où il ne ressortira qu'apparemment vivant. Marqué, par le feu, du signe de Dieu, il n'existe plus, et seules ses sandales, comme Empédocle, peuvent encore témoigner de son ancienne identité humaine.

La sandale « offerte », celle que Julien lègue bizarrement à sa femme, avec tous ses autres biens, correspond à la même logique symbolique : c'est la non-propriété, mais conçue sous la forme juridique du contrat de cession. Rien d'étonnant donc malgré l'apparente incongruité du geste, à ce que Julien offre finalement ses sandales : elles sont la signature symbolique et l'authentification de son testament. Cette tradition biblique (Ruth, IV, 7, 8, 9) est relevée et commentée par Michelet dans *Les Origines du Droit* :

« Le symbole du soulier se retrouve chez les Juifs : or c'était une coutume dans Israël, entre les parents, que s'il arrivait que l'un cédât son droit à l'autre, pour que la cession fut valide, celui qui se démettait de son droit ôtait son soulier et le donnait à son parent. Booz dit donc à son parent : Otez votre soulier. Et lui, l'ayant aussitôt ôté de son pied, Booz dit devant les anciens et tout le peuple : Vous êtes témoins aujourd'hui que j'acquiers tout ce qui a appartenu à Elimelech, à Chelion et à Mahalon, l'ayant acheté de Noemi. » (19)

Les sandales abandonnées sur le seuil de la chambre-cratère symbolisent ainsi la volonté de total dénuement : c'est un geste sans retour, qui inscrit d'emblée comme acte juridique la pauvreté ascétique avec laquelle Julien veut désormais faire coïncider son essence (le « néant » de son existence).

Le symbole de l'ascèse chez Plotin pourrait être la troisième référence symbolique sur laquelle s'étaye la pertinence latente du détail « sandales ». Cette référence correspond, en fait, à la combinaison, dans le discours philosophique, des deux symboles envisagés précédemment : on y retrouve comme dans la légende d'Empédocle le thème de l'ascension, sous la forme où le métaphorise *Saint Julien* — à savoir la montée de l'escalier — ; et sa signification symbolique n'est autre que celle de la tradition biblique : la dépossession, envisagée ici sous la modalité de l'idéal ascétique. Sous l'effet d'un syncrétisme mystique, où la philosophie platonicienne se trouve réinterprétée, et combinée avec les éléments de la tradition orale et pré-socratique, Plotin compose

(19) Jules Michelet, *Les Origines du Droit français ... (Oeuvres Complètes, Flammarion, 1973, T. III)*.

une représentation de l'extase qui fait dévier l'hypothèse platonicienne de contemplation (théoria) vers la « néantisation » d'une expérience ascétique du divin. Ainsi, le véritable philosophe doit se dépouiller de tout ce qui en lui ne procède pas de cette postulation : pour parvenir à pénétrer dans l'enceinte du temple de la vérité, il doit abandonner sur les marches tout ce qui surajoute à son corps les tracés sensibles du monde ; laissant tomber peu à peu toute chose, on le voit se défaire enfin, au haut de l'escalier, de ses vêtements et de ses chaussures : il doit entrer nu dans la chambre de la vérité où s'exprime l'Un.

Ce langage métaphorique des *Ennéades* n'était probablement pas inconnu de Flaubert : Creuzer avait publié, en 1835, une édition complète des *Ennéades* (Oxford), avec traduction latine et commentaires ; et Bouilhet venait d'en donner récemment la première traduction française en 1857 (3 vol. in 8°)

Que cette dernière référence puisse ou non être prouvée, elle s'inscrit, comme les deux autres, dans l'espace d'une intertextualité qui se construit en déjouant toute position sûre en matière de critique des sources. Le symbole fait partie de l'élaboration légendaire, mais il en est autant l'effet que la cause. Qu'il soit impossible de ne pas sentir, à l'occasion d'un détail textuel, la présence d'un arrière monde symbolique qui entraîne avec lui toutes les spirales de la Culture ; et qu'il soit, en même temps impossible, d'arrêter net le processus d'interprétation sur la certitude d'un décodage univoque, c'est ce que le texte flaubertien constitue comme l'effet de sa propre stratégie symbolique. C'est le résultat d'un travail patient dont les brouillons, les scénarios et les dossiers nous prouvent que l'enjeu est délibérément construit en termes problématiques. Ce qui est vrai de l'Orient, dont la figure se trouve décalée dans le sens d'un semblant « à l'orientale », l'est aussi de plusieurs autres éléments constitutifs de cette écriture d'avant-garde. L'élaboration du problématique dans *La Légende* vise, et réussit en effet, à croiser en une inextricable totalité narrative les voix de l'Orient et de l'Occident, de l'hagiographie et de l'Histoire contemporaine, du délire clinique et de la parodie savante, de l'idée reçue et de la poésie pure. D'une certaine façon, malgré ses médiocres dimensions, *Saint Julien* est beaucoup plus qu'un conte : c'est à plusieurs égards, la réalisation d'un projet-limite que Flaubert avait porté avec lui pendant toute sa vie, et où se retrouve, en fait, les traces de beaucoup d'autres projets qui ne devaient pas s'accomplir : il est frappant de reconnaître, çà et là dans les brouillons ou dans le texte définitif, des expressions, des phrases, des paragraphes directement issus du *Conte Oriental* ou de *La Spirale*. Comme si *La Légende* devait pouvoir tout dire — de l'Orient, par exemple — avec cet indécidable accent de vérité qu'autorise l'évidence du rêve quand une vie, toute entière consacrée à l'art, s'y projette avec les moyens de sa propre lucidité esthétique.