

La maladie mentale et les autres dans *Mémoires d'un fou*, *Madame Bovary* et *Salammbô* de Flaubert

Mental illness and other people in Flaubert's *Mémoires d'un fou*, *Madame Bovary* and *Salammbô*

VESNA ELEZ
Université de Belgrade, Serbie
vesna.elez@fil.bg.ac.rs

Abstract

The theme of mental illness plays an important role in Flaubert's work. First, in his autobiographically inspired early work, *Mémoires d'un fou*, Flaubert highlights the dual and ambivalent status of supposed madness, thus questioning the Romantic commonplace of madness, the epitome of *furor poeticus*, as a positive literary value. However, we believe that he is in fact highlighting the relationship between the individual and bourgeois society, whose conventions his protagonist does not wish to share. The disastrous effects of this milieu are depicted in his famous novel *Madame Bovary*, whose behaviour shows symptoms of hysteria. It is argued that the heroine's innate sensitivity and excitability are less decisive in her decision to take her own life by ingesting arsenic than the influence of the provincial community. The same applies to *Salammbô*, who succumbs to the pressure of the patriarchy not because of her inner fragility, but because of the high demands placed on her.

Keywords

Flaubert, hysteria, *Mémoires d'un fou*, *Madame Bovary*, *Salammbô*.

Resumen

El tema de la enfermedad mental reviste una importancia considerable desde las primeras obras de Flaubert. En primer lugar, en las *Mémoires d'un fou*, de inspiración autobiográfica, Flaubert pone de relieve el estatuto dual y ambivalente de la locura supuesta, cuestionando así el tópico romántico que considera la locura – epítome del *furor poeticus* – como un valor literario. No obstante, estimamos que lo que realmente subraya es la relación entre el individuo y la sociedad burguesa, cuyas convenciones su protagonista rehúsa compartir. Los efectos nefastos de este medio social se representan en su célebre novela *Madame Bovary*, donde el comportamiento de la protagonista manifiesta síntomas de histeria. Se sostiene que la sensibilidad y excitabilidad innatas de la heroína son menos determinantes en su decisión de poner fin a su vida mediante la ingestión de arsénico que la influencia de la comunidad provinciana. La misma interpretación puede aplicarse a *Salammbô*, quien sucumbe a la presión patriarcal no a causa de una fragilidad interior, sino debido a las exigencias desmesuradas que se le imponen.

Palabras clave

Flaubert, histeria, *Mémoires d'un fou*, *Madame Bovary*, *Salammbô*.

1. La maladie de Flaubert

Fils du chirurgien-chef de l'hôpital Hôtel-Dieu à Rouen, Flaubert a été exposé aux spectacles lugubres dès son plus jeune âge. Les images de la cour de l'hôpital et de la morgue adjacente ont dû influencer son tempérament mélancolique en alimentant son profond pessimisme.

Comme on le sait, la maladie a marqué la vie de Flaubert: atteint d'une forme atypique d'épilepsie, il aurait aussi le malheur de contracter la syphilis lors de son voyage en Orient. La première crise épileptique proprement dite lui est survenue en 1844. Le *grand mal*, terme médical qui désigne une attaque épileptique suivie de spasmes musculaires et de la perte de conscience, a été l'avertissement sérieux qui a mis terme à ses études de droit à Paris. Désormais, il s'est installé à Croisset, dans un refuge sûr et protégé¹.

Beaucoup de spéculations ont entouré la maladie de Flaubert: certains soutiennent qu'il souffrait d'épilepsie due à des lésions temporales subies lors de l'accouchement; d'autres, quant à eux, parlent plutôt d'une affection nerveuse, soit la neurasthénie ou l'hystérie². Au départ, Sartre opte pour le terme "l'idiotie continuée" dans son *Idiot de la famille*: "[...] dans le cerveau du petit, quelque chose s'était détraqué, peut-être dès la naissance: l'épilepsie – c'était le nom qu'on donnait à la 'maladie' de Flaubert – c'était, en somme, l'idiotie continuée" (Sartre, 1971: 18). Son diagnostic tend vers l'hystérie: "Il faudra y revenir quand nous étudierons sa 'névrose'; la pathologie de la croyance relève de l'hystérie plutôt que cette épilepsie dont on l'a si longtemps affligé" (Sartre, 1971: 158). Les experts ont contesté l'appréciation médicale du philosophe. L'évaluation définitive du neurologue et épileptologue Henri Gastaut, d'Yvette Gastaut et de Roger Broughton a réfuté la théorie de l'épilepsie purement psychogène défendue par Sartre, en attestant d'une épilepsie complexe et partielle d'origine occipito-temporale résultant des dommages subis à la naissance. En

¹ D'après Winock "un autre événement, en cette même année 1844, contribue à l'installer dans le rôle de l'écrivain solitaire: exproprié de Déville par la construction de la ligne de chemin de fer Rouen-Le Havre, le docteur Flaubert achète, en aval, la demeure de Croisset. C'était une grande maison bourgeoise du XVIII^e siècle, située à quatre kilomètres de Rouen, dans la commune de Canteleu, sur la rive droite de la Seine, dont elle était séparée par le chemin de halage. Un parc, de grands arbres, une vue magnifique sur le fleuve sillonné de voiliers, c'est dans la sérénité de ce cadre que Flaubert écrira ses grandes œuvres, et au long d'une allée de tilleuls – lieu privilégié de son 'gueloir' – qu'il vérifiera la musicalité de ses phrases" (2015: 99).

² De Biasi est enclin à privilégier l'hypothèse d'un traumatisme à la naissance préférant le terme *hypersensibilité* à celui d'épilepsie: "Cette hypersensibilité où il reconnaît une réelle pathologie (faut-il y voir l'effet d'une lésion précoce dans la région temporale gauche?) est aussi, il [Flaubert] le reconnaît, ce qu'il l'a rendu incapable de supporter ses études de droit" (de Biasi, 2011: 96). Winock parle de "la maladie nerveuse de Flaubert" en concluant: "Quoi qu'il en soit, épilepsie ou névrose, la naissance de l'écrivain devient possible" (Winock, 2015: 99). En revanche, Dumensil s'exprime clairement, dès 1903, en faveur de l'hystéro-neurasthénie: "Nous nous écarterons de l'opinion généralement admise qui fait de Flaubert un épileptique et nous dirons après avoir énuméré nos raisons que ses crises ne furent que des attaques d'hystérie à forme épileptoïde, avec un fort appoint névropathique. [...] La névrose de Flaubert fut non pas de l'épilepsie, mais de l'hystéro-neurasthénie" (Dumesnil, 1903: 94; 111). En 1909, Descharmes constate: "Nous ne pouvons proposer aucune solution à ce débat. [...] Par suite, il suffira sans doute de ranger cette maladie dans le groupe très général des névroses. Lui-même [Flaubert] ne la désignait pas plus explicitement dans sa *Correspondance*" (Descharmes, 1909: 194-195).

outre, ils stipulent que la maladie de Flaubert relevait de l'épilepsie liée à une réponse psychosociale assez normale. Pour conclure, malgré la coexistence d'une épilepsie sérieuse mal contrôlée et du génie littéraire de Flaubert, les auteurs constatent que ce dernier est resté intact (Gastaut, Gastaut & Broughton, 1984: 622, 635)³. Herbert Lottman, dans sa biographie de l'écrivain, soutient également la théorie selon laquelle l'épilepsie occipito-temporale est due à la blessure crânienne subie lors de l'accouchement. Sa thèse est mise en évidence par la diminution progressive des attaques au cours des années (Lottman, 1990: 56).

Cependant, il est connu que la sensibilité aiguë de Flaubert frôlait l'exagération nerveuse qu'il qualifiait lui-même d'hystérie dans sa correspondance. Dans sa lettre à George Sand du 12 janvier 1867, Flaubert décrit ses symptômes aggravés par la solitude: "Les nuits sont noires comme de l'encre, et un silence m'entoure, pareil à celui du Désert. – La sensibilité s'exalte démesurément dans un pareil milieu. J'ai des battements de cœur pour rien. Chose compréhensible, du reste, dans un vieil hystérique, comme moi" (Flaubert, 1991: 591). Bien que la réaction décrite ressemble plutôt à une angoisse occasionnelle, Flaubert y revient à plusieurs reprises, avec ironie et humour. La veine hystérique dans l'œuvre flaubertienne a fait l'objet de nombreuses études, consacrées notamment à *Madame Bovary* et à l'hystérie comme condition féminine⁴. Certes, les données autobiographiques de Flaubert ne constituent pas le point de départ de l'analyse de ses œuvres de fiction. Toutefois, une certaine transposition de sa singulière perception pourrait servir de repère pour distinguer les modes spécifiques de comportement de ses héros, et surtout de ses héroïnes, qui exhibent des symptômes de tension nerveuse aiguë, souvent représentés par le biais du discours indirect libre. Ceci est notre argument, dont nous tracerons les implications dans les *Mémoires d'un fou*, *Madame Bovary* et *Salammbô*. Nous porterons une attention particulière au rôle joué par les autres dans les troubles respectifs des personnages principaux, qui, selon nous, revêt une plus grande importance que l'état psychologique intrinsèque des héros. Notre propos portera sur les traits spécifiques que les protagonistes des trois ouvrages manifestent: une nature ardente et passionnée, frustrée et brisée par l'influence de leur entourage. Dans *Mémoires d'un fou*, on essaiera de distinguer la double nature de la folie et de sa représentation.

2. Le prestige de la folie

Les *Mémoires d'un fou*, inédites du vivant de Flaubert, dédiées à son cher ami décédé prématurément, Alfred Le Poittevin, représentent une tentative confessionnelle qui, tout en voulant tout dire, cherche à se distinguer de l'ancien *moi* du narrateur-protagoniste. Dans le cadre d'une narration-confession à la première personne, le récit laisse entrevoir une transposition autobiographique, soulignée par l'absence du nom précis du narrateur-

³ Voir aussi Arnold, Baumann & Siegel (2007).

⁴ Voir Laforgue (2000); Levalet & Rizet (2010); Husain & Lepage (2016).

personnage. Un récit intime, nourri d'événements majeurs de la vie du jeune Flaubert, est centré autour de son grand amour, celui pour Maria, inspiré par la rencontre avec Élisabeth Foucault, qui deviendra Madame Schlésinger, l'unique véritable amour de Flaubert, jamais concrétisé.

Écrit en 1838, cet ouvrage de jeunesse se situe après la rencontre fatale à la plage de Trouville, en 1836, lorsque Flaubert, âgé de moins de quinze ans, s'éprend d'Élisabeth. Le bouleversement profond ne sera pas passager –le thème de cet amour sera développé dans son chef-d'œuvre romanesque *L'Éducation sentimentale* (1869)–.

Le narrateur-protagoniste des *Mémoires d'un fou* raconte son premier amour et ses rêveries d'adolescence tout en prévenant le lecteur qu'il s'agit d'un fou: "Savez-vous vous-même pourquoi vous avez ouvert les misérables feuilles que la main d'un fou va tracer?" (Flaubert, 2001: 467). La dédicace à Alfred Le Poittevin est aussi marquée par cette mise en garde: "Rappelle-toi que c'est un fou qui a écrit ces pages, et si le mot paraît souvent surpasser le sentiment qu'il exprime c'est que, ailleurs, il a fléchi sous le poids du cœur" (Flaubert, 2001: 465).

De toute évidence, le thème de la folie est en même temps un stratagème littéraire et le signal d'une grande intensité des sentiments. Simultanément, la folie présumée détient une valeur symbolique. Dès les premiers mots du prologue, le narrateur interpelle le lecteur avec une question essentielle:

Un fou. Cela fait horreur. Qu'êtes-vous, vous, lecteur? dans quelle catégorie te ranges-tu, dans celle des sots ou celle des fous? Si l'on te donnait à choisir, ta vanité préférerait encore la dernière condition. Oui, encore une fois, à quoi est-il bon, je le demande en vérité, un livre qui n'est ni instructif ni amusant, ni chimique ni philosophique ni agricole ni élégiaque, un livre qui ne donne aucune recette pour les moutons ni pour les puces, qui ne parle ni des chemins de fer ni de la Bourse ni des replis intimes du cœur humain ni des habits Moyen-Âge, ni de Dieu ni du diable, mais qui parle d'un fou c'est-à-dire le monde, ce grand idiot⁵ qui tourne depuis tant de siècles dans l'espace sans faire un pas, et qui hurle et qui bave et qui se déchire lui-même. (Flaubert, 2001: 467-468)

Le narrateur, en décrivant le monde, fait référence à l'image d'un aliéné dont le comportement indique une pathologie mentale: il "hurle, bave, se déchire lui-même" (Flaubert, 2001: 467). Ce fou serait donc stigmatisé pour avoir perdu la raison. Cette utilisation marquée du concept de la folie permet à Flaubert non seulement de présenter une

⁵ Comparer aux célèbres vers de Shakespeare (*Macbeth*): "Life's but a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage,/And then is heard no more. It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing [La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien...]" (Shakespeare, 1880: 89).

nouvelle approche narrative qui cherche à distancier la subjectivité romantique confessionnelle, mais aussi et surtout de souligner l'importance du cercle social et du contexte concernant l'individu.

Dans son analyse en trois parties sur la folie dans cet ouvrage de Flaubert, Shoshana Felman propose d'abord une lecture thématique de la folie dans le texte, ensuite une lecture de la fonction ironique de la folie dans le texte, pour finir avec une lecture ironique de l'ironie du texte. Elle remarque à juste titre que la folie figée est "la solitude farouche, 'l'originalité', la différence du jeune homme romantique" (Felman, 1975: 17). Dans l'axe thématique, la folie incarne donc le rejet de la positivité dans un monde positif, selon Felman. Le protagoniste se déclare ainsi: "Oh! comme mon enfance fut rêveuse! Comme j'étais un pauvre fou sans idées fixes, sans opinions positives!" (Flaubert, 2001: 469). Dans un deuxième temps, la folie n'est qu'un masque social à revêtir, *un rôle à jouer*, d'après Felman: "Si la folie consacre le pouvoir du langage à *stigmatiser*, ce pouvoir, fondé sur la structure même de *l'opposition*, est aussi *réversible*" (Felman, 1975: 21). Cela la conduit à conclure, dans la partie finale, que la folie se donne comme hyperbole (Felman, 1975: 25): "La folie n'est pas *origine* de l'écriture, *cause* du sens, mais un *effet de discours*" (Felman, 1975: 37). Toutefois, la folie en tant qu'instrument littéraire demeure toujours ambivalente: selon nous, dans les *Mémoires d'un fou*, elle illustre une façon de souligner l'épuisement du stéréotype romantique de la folie créatrice et, plus crucial encore, le danger du cliché littéraire de la folie.

Les *Mémoires d'un fou* s'ouvrent sur l'ambivalence de la folie en s'inscrivant dans la recherche d'un outil fictionnel qui permettra la mise à distance du discours confessionnel absolument fidèle aux données autobiographiques⁶, tout en gardant l'authenticité. L'absence du nom du personnage-narrateur, comme dans *Novembre*, introduit l'indétermination préméditée qui brouille les limites du pacte autobiographique, qui, selon Philippe Lejeune, repose sur l'identité du nom de l'auteur et du personnage, ou de l'auteur, du narrateur et du personnage. Le pacte autobiographique est aussi possible où le personnage n'a pas de nom dans le récit, "mais l'auteur s'est déclaré explicitement identique au narrateur et donc au personnage" (Lejeune, 1975: 29-30). L'identification présumée de l'auteur, du narrateur et du personnage ne relève pas ici seulement d'un schéma formel proposé par Lejeune. Flaubert remet en question le récit à la première personne comme l'expression de la subjectivité de l'auteur.

C'est la raison pour laquelle on sort du cadre d'une confession proprement dite. On vire ainsi vers la fictionnalité: bien que l'on puisse établir de nombreuses correspondances entre les propos du narrateur et les données autobiographiques de Flaubert, on ne peut pas assumer leur identité. D'où le questionnement du statut générique de cet ouvrage –Flaubert

⁶ Jacques-Louis Douchin interroge la véracité de tous les événements racontés: "Il conviendrait donc, je le crois, de réduire considérablement la part spécifiquement autobiographique des *Mémoires d'un Fou*. Je reste convaincu que la fabulation y dépasse, et de loin, la réalité" (Douchin, 1983: 411).

visait une mise en fiction de ses propres expériences et non une transposition conforme et facilement déchiffrable—. L'épisode important sur l'affection précoce de l'auteur pour une jeune Anglaise est fondé sur des faits réels, la connaissance et l'amitié amoureuse avec Caroline Heuland. Claudine Gothot-Mersch met en relief la pertinence des faits, des deux épisodes juxtaposés des *Mémoires* dont la véracité a été établie: l'identité de la jeune Anglaise, la confirmation de son prénom, comme celui d'Ernest Chevalier, l'ami de Flaubert et la transformation d'Élisa Foucault en Maria dans les *Mémoires*. Le motif du manteau que le narrateur récupère de l'eau⁷, ce qui lui permet d'établir une interaction et une discussion avec Maria appréciant ce geste courtois (qui resurgira dans *L'Éducation sentimentale*⁸), est inspiré par la scène que Flaubert avait vue ailleurs. Selon Gothot-Mersch, la stratégie narrative de Flaubert consiste à connecter les souvenirs et les événements pour créer un épisode littéraire "dans un but esthétique" (Gothot-Mersch, 2018: s. p.).

Cette approche vise à se démarquer des conventions confessionnelles tout en gardant le désir de "tout dire", nourri de l'aspiration à l'absolu, qui est, comme le fait remarquer Michel Brix, le dénominateur commun des premiers romans de l'écrivain (Brix, 2005: s. p.). Le fossé creusé entre l'intention de ne rien dissimuler, de raconter les bouleversements d'une âme adolescente, ses premiers chagrins, et l'effort de contourner les poncifs romantiques⁹ sera transcendé par l'introduction du récit à la troisième personne dans *Novembre*. Quant à ce dernier, une autre convention littéraire, celle du manuscrit retrouvé, servira à créer un décalage ironique et ambivalent entre le narrateur de la confession à la première personne et le récit.

En somme, la folie a un double rôle dans les *Mémoires d'un fou*: elle est assurément une couverture qui vise à troubler la certitude et à rendre le narrateur moins digne de confiance afin de prévenir l'identification autobiographique. La véritable ambiguïté concernant le pacte autobiographique ne découle pas tant de l'incertitude liée au narrateur, mais plutôt à l'auteur dans la dédicace adressée à Le Poittevin, comme l'a souligné Claudine Gothot-Mersch: "*À toi mon cher Alfred ces pages sont dédiées et données*. Elles renferment une âme toute entière – est-ce la mienne, est-ce celle d'un autre?" (Flaubert, 2001: 465). Il

⁷ "Ce jour-là une charmante pelisse rouge avec des raies noires était laissée sur le rivage. La marée montait, – le rivage était festonné d'écume– déjà un flot plus fort avait mouillé les franges de soie de ce manteau. Je l'ôtai pour le placer au loin, l'étoffe en était moelleuse et légère. C'était un manteau de femme. Apparemment on m'avait vu, car le jour même au repas de midi et comme tout le monde mangeait dans une salle commune à l'auberge où nous étions logés, j'entendis quelqu'un qui me disait: 'Monsieur, je vous remercie bien de votre galanterie'. Je me retournai. C'était une jeune femme assise avec son mari à la table voisine. 'Quoi donc? lui demandai-je préoccupé. – D'avoir ramassé mon manteau: n'est-ce pas vous? – Oui, madame', repris-je embarrassé. Elle me regarda. Je baissai les yeux et rougis" (Flaubert, 2001: 485).

⁸ "Un long châle à bandes violettes était placé derrière son dos, sur le bordage de cuivre. Elle avait dû, bien des fois, au milieu de la mer, durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans! Mais, entraîné par les franges, il glissait peu à peu, il allait tomber dans l'eau, Frédéric fit un bond et le rattrapa. Elle lui dit: – Je vous remercie, monsieur. Leurs yeux se rencontrèrent" (Flaubert, 2007: 48-49).

⁹ Jean Bruneau résume cet acquis: "Quand il écrit les *Mémoires d'un Fou* ou *Novembre*, Flaubert n'est donc pas un romantique provincial attardé" (Bruneau, 1962: 228).

n'y a aucun doute concernant le narrateur, c'est *un fou*: "Rappelle-toi que c'est un fou qui a écrit ces pages, et si le mot paraît souvent surpasser le sentiment qu'il exprime c'est que, ailleurs, il a fléchi sous le poids du cœur" (Flaubert, 2001: 465).

Outre les considérations stylistiques qui incitent à la fictionnalisation des événements autobiographiques, Flaubert met en lumière deux facteurs significatifs pour notre propos: l'attrait romantique de la folie et le cadre social qui influence la folie. Depuis les temps de Platon et son dialogue *Ion*, la vision du poète comme un être guidé par l'inspiration plutôt que par la logique et la rationalité a persisté: cet état singulier permet au poète d'accéder à l'inspiration divine, avec la Muse comme intercesseur, lors du processus de création poétique. Ainsi, le poète est sous l'emprise du *furor poeticus*, ou la 'folie' poétique¹⁰. Cela ne signifie pas un abandon constant de la raison; au contraire, c'est la particularité et le privilège du génie poétique d'être capable de transcender lui-même et de redécouvrir sa raison. Le mouvement romantique mettra en valeur cette caractéristique par les prérogatives du génie irrationnel du poète, le portant à un niveau de liberté créative totale. Depuis l'Antiquité, la valeur positive du déraisonnement a souligné la relation étroite entre le génie poétique et la folie, et a été maintenue comme étant le pouvoir créatif *par excellence*. D'où cette alliance que Monique Plaza nomme "Follittérature":

Toute pensée qui rapproche la création littéraire de la folie par des liens de similarité ou de causalité est toujours tentée, à un moment ou à un autre, par l'amalgame conceptuel de la Follittérature. On voit ainsi très régulièrement des psychopathologues, des psychanalystes chercher à révéler ce que telle création doit à la folie. (Plaza, 1986: 11)

Plaza y décèle le danger du génie romantique: "L'image romantique du fou 'génie inspiré' a comme négatif le portrait du créateur en névrosé polymorphe" (Plaza, 1986: 12). Dans les *Mémoires d'un fou*, Flaubert remet en question ce stéréotype en se référant à la mode littéraire de son époque. Si nous reprenons notre citation ci-dessus (Flaubert, 2001: 467-468), on notera l'ironie dans le compte rendu poétique qui présume un lecteur plus enclin au prestige *littéraire* de la folie qu'à la sottise. Le protagoniste de Flaubert cherche donc à se démarquer de cette réputation en se tournant vers la notion de folie qui comprend, en effet, la non-conformité aux usages et à la morale de la société bourgeoise. *Être fou* signifie posséder une sensibilité extrême, fuir la société des hommes, être entier, trop entier, dominé par la puissance de ses propres émotions et croire à l'absolu, à une sincérité sans faille, croire en un amour inaccessible et improbable. Flaubert insère l'épisode des premiers sentiments platoniques du protagoniste éprouvés pour la jeune Anglaise afin de souligner l'intensité des

¹⁰ "When the god takes possession, the poet enters a state of transcendent ecstasy or frenzy, a 'poetic madness', or *furor poeticus* [Lorsque Dieu prend possession de lui, le poète se trouve dans un état d'extase ou de folie transcendante, une 'folie poétique', ou *furor poeticus*]" (Brogan, 1994: 135).

sentiments ressentis pour Maria qu'il ne verrait plus. La douleur du premier amour laissera une empreinte indélébile dans l'existence du protagoniste-narrateur. Cette intensité unique ne sera en rien diminuée par l'âge et l'expérience.

Bien qu'il soit conscient de son originalité, c'est l'opinion d'autrui qui valide sa 'folie':

Même injustice de la foule, même tyrannie des préjugés et de la force, même égoïsme, quoi qu'on en ait dit sur le désintéressement et la fidélité de la jeunesse. Jeunesse –âge de folie et de rêves, de poésie et de bêtise, synonymes dans la bouche des gens qui jugent le monde *sainement*. J'y fus froissé dans tous mes goûts –dans la classe, pour mes idées, aux récréations pour mes penchants de sauvagerie solitaire. Dès lors j'étais un fou. (Flaubert, 2001: 472)

Le commentaire du narrateur aborde ici ce qui constituera au XX^e siècle la vision foucaldienne de l'exclusion et du pouvoir¹¹, ainsi que l'aspect social de la folie. Le narrateur avertit le lecteur: "Je fus au collège dès l'âge de dix ans et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes –cette société d'enfants est aussi cruelle pour ses victimes que l'autre petite société, celle des hommes" (Flaubert, 2001: 472). La veine rousseauiste selon laquelle la société corrompt l'individu est explicitement formulée: "Malheur à cette aridité de la civilisation qui dessèche et étiole tout ce qui s'élève un soleil de la poésie et du cœur! Cette vieille société corrompue qui a tant séduit et tant rusé" (Flaubert, 2001: 478).

Le héros des *Mémoires d'un fou* n'est pas le seul personnage flaubertien à avoir souffert en raison de son tempérament ardent, victime du jugement des autres, que ce soit par son entourage ou la société: tel est le cas d'Emma Bovary et de Salammbô.

3. L'amour fou et les autres

Emma Bovary, née Rouault, la célèbre héroïne du roman éponyme de Flaubert, a inspiré le philosophe Jules de Gaultier à concevoir le terme *bovarysme* et à consacrer une étude à ce phénomène psychique et psychiatrique, qui désigne "le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est" (de Gaultier, 2006: 684). S'agit-il d'une anomalie discrète ou est-ce une maladie? À notre avis, même si *Madame Bovary* a été utilisée comme référence

¹¹ Dans sa célèbre thèse de doctorat *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Michel Foucault attire l'attention sur le rôle des institutions et du savoir/pouvoir médical qui opèrent par l'exclusion et l'internement des aliénés dans les asiles. Le statut du fou connaît alors un changement radical: libre au Moyen Âge et à la Renaissance, le fou devient exclu, marginalisé et enfermé aux XVII^e et XVIII^e siècles, perçu comme "déraisonnable" à l'apogée du présumé âge de la raison. Tout au long de sa carrière, Foucault a dénoncé les mécanismes de contrôle que la société déployait afin d'exclure les individus jugés "déraisonnables".

pour diverses interprétations du trouble psychologique d'Emma, il est important de considérer toutes les subtilités du bovarysme représentées dans le roman. Flaubert le motive en exposant ironiquement l'héritage funeste du sentimentalisme et de la littérature chargée de clichés qu'Emma lisait dans le couvent. Sa conception de l'amour, du mariage et du bonheur conjugal est alimentée par ces lectures formatrices¹². Pourtant, il n'y a rien de pathologique dans l'imagination fantasque de la jeune Emma. Atteinte du syndrome de Don Quichotte, Emma n'est pas en mesure de distinguer entre la réalité et la réalité livresque. Toutefois, ce scénario évoluera progressivement lorsqu'Emma réalisera le fossé entre ses idéaux matrimoniaux et l'ineptie de son époux Charles Bovary, ce qui l'inciterait à l'adultère.

L'insatisfaction d'Emma est souvent perçue comme point de convergence entre le bovarysme et l'hystérie (Jayot, 2009). Les interprétations psychanalytiques, freudiennes et lacaniennes¹³, y trouvent leur appui. L'hystérie présumée et non déclarée d'Emma Bovary a été amplement analysée. Autrefois perçue uniquement comme une affection psychique féminine, liée à la sensibilité et à la sensibilité des femmes (Ender, 1995: 48), c'est durant la seconde moitié du XIXe siècle que l'hystérie a commencé à toucher aussi bien les femmes que les hommes (Rancière, 2008: 246). Rancière souligne que l'hystérie est désormais considérée comme une affliction physique sans cause organique définie, résultant de 'l'excès' de la pensée. L'hystérie est dès lors associée à l'excitation provoquée par l'abondance excessive de mots, de pensées et d'images, inhérente à la vie moderne (Rancière, 2008: 246). À l'exception des symptômes que Flaubert a identifiés comme les siens dans la correspondance (Flaubert, 1991: 591), c'est au célèbre article de Baudelaire sur *Madame Bovary* que nous devons cette optique. L'éloge du roman par Baudelaire a fait date:

Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. [...]

L'hystérie! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès? (Baudelaire, 2005: 199; 202)

¹² Evelyne Ender met en valeur le rôle du stéréotype des mauvais et dangereux livres relatif à l'acception de l'hystérie comme une maladie exclusivement féminine. Dans son *Traité de l'hystérie* (1847), Jean-Louis Brachet avertit les jeunes filles: "Malheur à la jeune fille qui dévore les romans avant de connaître le monde!" (Ender, 1995: 48).

¹³ Voir Fossey (2014).

Baudelaire, comme Flaubert, brouille les frontières des genres en attribuant à Emma les caractéristiques viriles¹⁴. Baudelaire, comme Flaubert, connaît la symptomatologie de l'hystérie et le savoir médical sous-jacent. D'après Florence Vatan, Flaubert et Baudelaire adoptent une perspective ironique, critique et subversive à cet égard. Symboliquement, l'hystérie représente la condition du poète et de l'artiste: "Flaubert refuse d'assujettir son personnage, et son projet littéraire, à la sanction médicale" (Vatan, 2009: 229). La protagoniste à laquelle son auteur, aux dires de Baudelaire, "n'a pas pu ne pas infuser un sang viril"¹⁵, malgré sa ruine physique, psychique et morale, a franchi les limites d'un domaine jusqu'alors exclusivement masculin. Elle a osé explorer l'érotisme et la sexualité¹⁶, des sphères strictement masculines à cette époque, en payant le prix pour son hybris. En dehors de la perspective de genre, Emma a simplement refusé la médiocrité au prix de la destruction¹⁷. Il est néanmoins vrai que la majorité de ses adversaires sont des hommes. Le nom du pharmacien Homais est-il l'anagramme de 'mauvais homme'? En y regardant de plus près, l'aspect pathologique de la condition psychologique d'Emma ne réside pas dans une disposition hystérique, mais dans l'émergence de ses pensées suicidaires. À l'encontre de l'hypothèse maniaco-dépressive (si tant est qu'on puisse l'appliquer à un personnage), nous maintenons que ce sont les autres, les concitoyens d'Yonville, qui l'ont conduite au suicide. Confrontée au cercle vicieux, celui de la répétition et à une situation sans issue, Emma s'est retrouvée seule. Il est significatif que les deux moments clés, celui précédant son premier acte d'adultère et celui avant la dernière crise, surmontée par la résolution de se donner la mort, sont liés à Yonville, l'épicentre de son malheur:

Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d'Yonville, avec les jardins au bord de l'eau, les cours, les murs, et le clocher de l'église. Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit. (Flaubert, 2004: 260-261)

Après la dernière visite à Rodolphe, son regard inquiet se tourne vers Yonville: "Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard" (Flaubert, 2004: 457).

Néanmoins, on ne se lasse jamais d'analyser le mal dont souffre Emma. Une caractéristique déterminante de l'hystérique, reconnue par la psychiatrie moderne sous le terme de trouble de la personnalité histrionique (Giordano, 2020: 330), est une manifestation

¹⁴ Pour une lecture approfondie, voir l'étude de genre de référence de Mary Orr (Orr, 2000).

¹⁵ Pierre Laforgue estime qu'Emma Bovary de Baudelaire reflète le portrait de George Sand, amie proche de Flaubert (Laforgue, 2000: 52).

¹⁶ Evelyn Ender souligne que la connaissance et le savoir liés à la sexualité, à l'érotisme et aux différences entre les sexes étaient réservés exclusivement aux hommes au XIXe siècle (Ender, 1995: 48).

¹⁷ Mario Vargas Llosa stipule qu'Emma était pleinement consciente de la position inférieure de la femme dans une "société phallocratique" (Vargas Llosa, 1975: 164).

excessive des émotions. Une demande d'attention constante, l'attrait pour les relations amoureuses et le sentiment d'ennui sont également des traits distinctifs. C'est précisément la séduction prononcée d'Emma que Baudelaire qualifie de dandysme, une grande vertu à ses yeux: "Goût immodéré de la séduction, de la domination et même de tous les moyens vulgaires de séduction, descendant jusqu'au charlatanisme du costume, des parfums et de la pommade, – le tout se résumant en deux mots: dandysme, amour exclusif de la domination" (Baudelaire, 2005: 200).

Emma montre principalement des variations d'humeur frappantes: le roman est rythmé par des oscillations allant de l'extase à une mélancolie profonde et un désespoir écrasant. Le retour à la réalité banale du quotidien est douloureux: la valse avec le vicomte au château de la Vaubyessard (Flaubert, 2004: 122) est suivie d'un repas avec le grotesque Charles à la maison (Flaubert, 2004: 125). Son mal commence par l'adultère, suivi par la trahison de son premier amant, Rodolphe Boulanger, une incarnation banale de tous les clichés, un Don Juan provincial narcissique. Il en est de même lorsqu'elle voyage à Rouen en *Hirondelle* pour rencontrer son deuxième amant Léon:

Quelque chose de vertigineux se dégageait pour elle de ces existences amassées, et son cœur s'en gonflait abondamment, comme si les cent vingt mille âmes qui palpitaient là lui eussent envoyé toutes à la fois la vapeur des passions qu'elle leur supposait. Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements vagues qui montaient. (Flaubert, 2004: 394)

Les idées suicidaires l'envahissent après la réception de la lettre de rupture de Rodolphe. Elle est sauvée par la voix de Charles (Flaubert, 2004: 319). Fragilisée, après une période de convalescence (Flaubert, 2004: 333), elle s'éprend de nouveau de Léon, rencontré à l'Opéra de Rouen (Flaubert, 2004: 347). La promenade frénétique à Rouen, l'amour fou dans l'intimité du fiacre aux rideaux tirés avec Léon, inaccessible au lecteur, marque un autre moment fort, tempéré par un nouvel échec (Flaubert, 2004: 371-373).

Si Emma, comme personnage fictionnel, manifeste les signes distinctifs de l'hystérie, expliquée par son insatisfaction, par sa soif inassouissable par définition, nous envisageons d'explorer une autre piste, à savoir l'impact de son entourage. Par-delà son prestige artistique et symbolique, l'hystérie proprement dite, selon *Encyclopædia Universalis*, "est une maladie dont l'évolution est étroitement conditionnée par le milieu. C'est le jeu des relations interpersonnelles avec les parents, le conjoint, l'employeur, qui en modèle la physionomie, détermine les ruptures et les crises, permet des phases de relatif équilibre" (Lempérière, 2025: s. p.). Cela nous conduit à déduire que les autres personnages dans le roman (Charles, Homais, Rodolphe, Léon, Binet, Bournisien, Justin, Lheureux) sont coupables, ils participent de manière active à la souffrance psychologique d'Emma.

Certes, selon la motivation romanesque, le désarroi d'Emma résulte de son incapacité à payer les dettes accumulées à l'insu de Charles. Jacques Rancière interroge la logique fictionnelle et factuelle de la mort d'Emma ainsi que les causes de son excitation, qui est, à son avis, l'écho des bouleversements sociaux en France après 1848 –le synonyme de l'excitation d'Emma est la démocratie– (Rancière, 2008: 235). La mort d'Emma, conçue par Flaubert, est une mort littéraire –Emma est punie pour avoir mal interprété l'équivalence de l'art et du non-art, elle voulait identifier la littérature à la vie, selon Rancière–. Emma est punie comme mauvaise artiste, puisque l'art doit être séparé de l'esthétisation de la vie (Rancière, 2008: 240). Dans la même veine, Françoise Gaillard interroge la logique fictionnelle de la mort d'Emma: elle s'est suicidée, elle s'est donnée la mort en avalant de l'arsenic, c'est certain. Sa mort est résumée par Charles comme "la faute de la fatalité" (Flaubert, 2004: 500), comme une chose inéluctable. Gaillard met en valeur l'impunité des autres, la faute des autres, peu commentée:

Certes les habitants de Yonville sont tous responsables de cette mort, qui par cynisme, qui par égoïsme, qui par aveuglement, qui par bêtise, qui par indifférence, qui par jalousie, ou encore par mesquinerie provinciale, mais aucun n'est, à proprement parler, coupable. (Gaillard, 2012: 68)

Tous ces arguments nous aident à mettre en relief l'influence prépondérante du milieu, de l'entourage bourgeois et petit-bourgeois, qui plonge les personnages de Flaubert dans le malheur, l'hystérie, le déséquilibre et l'irrationalité. C'est le véritable enjeu du réalisme flaubertien: l'esprit provincial ou l'ordre patriarcal, comme nous le verrons dans *Salammbo*, incite ces personnages fervents à franchir les frontières de la rationalité. Plutôt que de se focaliser sur le mécontentement intrinsèque d'Emma, comme le suggère la théorie psychanalytique hystérique, nous pensons qu'il serait plus judicieux d'étudier l'influence et la contrainte exercées par son environnement. Le sous-titre de *Madame Bovary, Mœurs de province*, met en lumière notre argumentation. Michael Riffaterre a brillamment démontré comment le destin d'Emma est conditionné par le stéréotype et le cliché. S'inspirant des liens intertextuels établis entre le discours social de l'époque, qui reflète les normes de la société, et le texte du roman, Riffaterre évoque la définition du mot *adultère* proposée par Proudhon en 1866, neuf ans après la sortie du roman, tirée du Larousse de 1866: le mot *adultère* désignait le crime qui contenait tous les autres. Riffaterre fait appel à la pertinence de ces stéréotypes en se référant à la monographie d'Hippolyte Lucas *Les Français peints par eux-mêmes*, en particulier à l'essai "Une femme adultère" (1841). Lucas explique qu'une femme adultère ne peut plus s'arrêter après avoir commis sa première transgression. Elle n'a donc que deux options, conclut Riffaterre: se donner la mort ou se tourner vers la prostitution (Riffaterre, 1984: 183). Selon le cliché largement répandu, tout débute par la lecture des livres "mauvais" –*Madame Bovary* est la représentation fictive des dangers de la fiction–, d'après

Riffaterre (1984: 183). Barbara Vinken rappelle que, selon Riffaterre, *Madame Bovary* n'est que l'élaboration des clichés sexistes de l'époque (Vinken, 2007: 761).

Les instants où nous avons accès aux pensées et aux sentiments des protagonistes, par le biais du discours indirect libre, nous exposent les moments les plus poignants de la crise qui précède les faits irrémédiables ou mortels. Ces moments constituent des exemples d'une véritable "restriction de champ"¹⁸, au sens propre du terme, qui est à la fois une focalisation interne, un signal narratif, l'affect, la limite de la raison, l'antichambre de la folie. Dotées d'une extrême densité spatio-temporelle, ces visions captent la perméabilité des frontières mentales. Dans *Madame Bovary*, c'est le moment où Emma, accablée par sa chute inévitable et n'ayant pas reçu le soutien demandé à Rodolphe, décide de se donner la mort par empoisonnement:

Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. (Flaubert, 2004: 456)

Le narrateur intervient discrètement, imperceptiblement, sortant de l'ambiguïté du discours indirect libre: "*La folie la prenait*, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent" (Flaubert, 2004: 456. Nous soulignons).

L'extrême agitation est suivie d'un calme après la résolution de se procurer de l'arsenic à la pharmacie d'Homais. Le narrateur trace son chemin: "Alors sa situation, telle qu'un abîme, se représenta. Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant, traversa la planche aux vaches, le sentier, l'allée, les halles, et arriva devant la boutique du pharmacien" (Flaubert, 2004: 457).

Il est intéressant d'isoler les symptômes de ses propres crises épileptiques que Flaubert a prêtés à son personnage au sommet de la crise psychique:

Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice¹⁹. [...] Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes

¹⁸ Voir la définition de focalisation de Genette: "Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de 'champ', c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience*" (Genette, 2007: 348).

¹⁹ Comparer avec la lettre à Hippolyte Taine du 1^{er} décembre 1866, dans laquelle Flaubert décrit ses hallucinations épileptiques, en les distinguant des hallucinations artistiques: "C'est une maladie de la mémoire, un relâchement de ce qu'elle recèle. On sent les images s'échappant de vous comme des flots de sang. Il vous semble que tout ce qu'on a dans la tête éclate à la fois comme *les mille pièces d'un feu d'artifice*, et on n'a pas le temps de regarder ces images internes qui défilent avec furie" (Flaubert, 1991: 572. Nous soulignons).

en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. (Flaubert, 2004: 456-457)

Salammbô se trouve dans un état similaire lorsqu'elle devait se sacrifier pour Carthage et partir en mission périlleuse de récupération du zaïmph, le voile sacré de la déesse Tanit, dérobé par les Barbares:

“Il faut que tu ailles chez les Barbares reprendre le zaïmph!”

Elle s'affaissa sur l'escabeau d'ébène, et restait les bras allongés entre ses genoux, avec un frisson de tous ses membres comme une victime au pied de l'autel quand elle attend le coup de massue. Ses tempes bourdonnaient, elle voyait tourner *des cercles de feu*, et, dans sa stupeur, ne comprenait plus qu'une chose, c'est que certainement elle allait bientôt mourir. (Flaubert, 2011: 274. Nous soulignons)

Comme Emma, Salammbô est d'une beauté particulière, raffinée et séductrice, fatale malgré elle. Sa personne a ébloui les Barbares, tout en les surprenant par la violence de sa voix qui les maudissait dans une langue inconnue. L'intensité, le mystère et le déséquilibre caractérisent la princesse carthaginoise, fille d'Hamilcar, dès sa première apparition (Flaubert, 2011: 57). Comme Emma, elle détient un tempérament ardent, mais profondément réprimé. Mâtho, le chef des Barbares, s'éprend d'elle à la folie. Leur rapport, aussi improbable qu'il puisse paraître, incarne la pure passion, conjuguant une attraction magnétique et irrésistible avec une féroce répulsion. Cette polarisation exacerbée, l'amour interdit, hystérique, partagée par les amoureux-adversaires, paralyse Mâtho. L'hystérie devient ici masculine –les deux amoureux partagent la folie amoureuse–. Mâtho, pris par cet amour insensé, risque sa vie pour aller voir Salammbô à Carthage: “Noie mon âme dans le souffle de ton haleine! Que mes lèvres s'écrasent à baiser tes mains!” (Flaubert, 2011:147). Il en est de même sous la tente: “Écrase-moi, pourvu que je sente tes pieds! maudis-moi, pourvu que j'entende ta voix! Ne t'en va pas! pitié! je t'aime! je t'aime!” (Flaubert, 2011: 295). Flaubert explique cette déraison à Sainte-Beuve, qui la trouve peu vraisemblable et à peine crédible:

Mâtho *rôde comme un fou* autour de Carthage. Fou est le mot juste. L'amour tel que le concevaient les Anciens n'était-il pas une folie, une malédiction, une maladie envoyée par les dieux? Polybe serait bien *étonné*, dites-vous, de voir ainsi son Mâtho. Je ne le crois pas, et M. de Voltaire n'eût point partagé cet étonnement. Rappelez-vous ce qu'il dit de la violence des passions en Afrique, dans *Candide*, récit de la vieille: “C'est du feu, du vitriol, etc”. (Flaubert, 2006: 235)

Dans la même lettre, Flaubert distingue Salammbô de Madame Bovary en donnant son diagnostic:

Quant à mon héroïne, je ne la défends pas. Elle ressemble selon vous à ‘une Elvire sentimentale’, à Velleda, à Bovary. Mais non! Velleda est active, intelligente, européenne, Mme Bovary est agitée par des passions multiples. Salammbô, au contraire, demeure clouée par l’idée fixe. C’est une maniaque, une espèce de sainte Thérèse? N’importe! (Flaubert, 2006: 234)

C’est précisément l’intensité concentrée sur l’amour interdit et inconcevable qui brisera Salammbô. Son mysticisme et sa ferveur religieuse sont partagés par Emma. Barbara Vinken explore cette dimension psychique de l’héroïne, présente dès sa jeunesse et manifeste pendant son séjour au couvent. Son ardeur touche à l’aspiration spirituelle, elle cherche la nourriture spirituelle (Vinken, 2007: 765). À l’instar d’Emma, supérieure à tous les hommes qui l’entourent (Schahabarim, son père Hamilcar, Mâtho), cette femme mystique et exotique que Flaubert a imaginée, dotée du charme de la reine de Saba et de Cléopâtre, avec l’audace de Judith et Dalila tout en étant aussi tragique que Juliette, a dû se plier aux lois de la société masculine, à la volonté impérieuse de son *pater familias*, obéir inconditionnellement à ses ordres. Pour Naomi Schor, la chaînette que Salammbô porte entre ses chevilles pour régler sa marche est le symbole de son rang, de sa virginité et de sa soumission au patriarcat. Brisée sous la tente de Mâtho, elle désigne la virginité, sans doute perdue, de Salammbô, mais elle connote aussi le brisement de ces codes, une nouvelle énergie déchaînée dont dispose Salammbô pour un instant: “Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d’or éclata, et les deux bouts, en s’envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes” (Flaubert, 2011: 296). Bien que le lecteur ignore ce qui s’est vraiment passé sous la tente de Mâtho, la chaînette brisée est le signal pour Hamilcar que sa fille avait perdu sa chasteté:

En allant chez Mâtho, en se soumettant à ses caresses, en laissant rompre la chaînette, Salammbô enfreint le contrat social qui l’assujettit à la loi du père, car, insistons bien là-dessus, pour la femme, et surtout pour la fille, le rapport à la ville dans le sens de la *polis* est entièrement médiatisé par le père (ou par des instances paternelles, tel le prêtre Schahabarim). (Schor, 1980: 100)

La fragilité psychique de Salammbô est motivée par les contrastes violents: élevée en isolement, sous l’œil vigilant du prêtre Schahabarim, la vierge dévouée à la déesse Tanit ignore la vraie nature de son culte, celui de l’amour charnel. Elle le connaîtra sous la tente de Mâtho, où elle est venue récupérer le zaïmph. C’est le lourd fardeau du devoir, du sacrifice pour sa communauté carthaginoise qui pèse sur la jeune Salammbô lorsqu’elle commence à découvrir ses désirs et s’aperçoit de l’éveil de sa sexualité. Sa passion profonde et complexe pour Mâtho la dévorait pendant que le poids écrasant de ses devoirs l’opprimait. La foule l’applaudissait alors qu’elle s’apprêtait à s’écrouler. Cet antagonisme est plus qu’un conflit intérieur: son amour pour Mâtho n’est pas seulement interdit, il est aussi inconcevable.

Promise contre son gré au chef Numide Narr'Havas, ses noces constitueront sa mort rituelle, où elle sera unie à Mâtho mourant:

Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus. (Flaubert, 2011: 429)

Ce cri étouffé de Salammbô illumine le non-dit, un refoulement constant qui a contribué à l'issue fatale de son agitation accumulée, de la passion qui, au lieu d'être consommée, a fini par la consommer. Les symptômes de son agonie sont identiques à ceux de la jouissance, de *la petite mort*, de l'orgasme (Orr, 2004: 107)²⁰:

Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes, – et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre. Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. (Flaubert, 2011: 430)

Pour Georges Lukacs, la psychologisation et la modernisation de l'héroïne carthaginoise allaient de soi et visaient une reconnaissance de l'hystérie transposée, qui est au cœur de l'identification avec les lectrices de l'époque:

L'influence réelle de Salammbô dépend effectivement de cette modernisation. [...] Mais l'effet produit par Salammbô elle-même a été seulement de présenter une image rehaussée jusqu'au symbole décoratif des aspirations et des tourments hystériques des jeunes filles de la classe moyenne dans les grandes villes. (Lukacs, 1977: 211)

Les codes de la société masculine restent bel et bien reconnaissables – l'hystérie, la réaction apparemment connue aux limites que cette société impose aux femmes – semble représenter une voix, ou plutôt un cri, que Salammbô n'a pas pu articuler, elle l'a fatalement intériorisée.

Emma Bovary et Salammbô sont toutefois deux héroïnes hors pair. Malgré les entraves d'une communauté provinciale et asphyxiante, malgré l'illusion d'avoir pu influencer les relations avec ses amants, aux dires de Susan Wolf²¹, Emma a choisi sa fin.

²⁰ Mary Orr compare le long supplice moribond d'Emma avec la mort momentanée de Salammbô: "Long, slow and agonising death is matched (and arguably eclipsed) by its more terrifying foil: quiet, painless but instantaneous *rigor mortis* [Une longue mort, lente et agonisante, est rivalisée (et possiblement éclipse) par son homologue plus terrifiant: une *rigor mortis* calme, indolore, momentanée]" (Orr, 2004: 108).

²¹ Susan L. Wolf maintient qu'Emma, dans ses adultères, comme dans sa vie et dans sa mort, n'a fait que jouer un rôle prescrit, se conformant aveuglément, quoique brillamment, au script du patriarcat (Wolf, 1995: 41).

Son agitation, son excitation, sa profonde sensibilité n'impliquent pas pour autant une faiblesse, mais indiquent le degré de l'effet funeste que les habitants d'Yonville ont exercé sur elle. Salammbô, pour sa part, possède l'allure d'une héroïne tragique, dans toute sa majestueuse dignité. Sa profonde sensibilité et sa passion ne témoignent pas de sa fragilité, mais du poids de l'insupportable fardeau que les autres ont placé sur ses épaules.

En représentant les moments de crise de ces personnages, ces instants décisifs qui changent le cours de leur existence et résultent des situations extrêmement polarisées, Flaubert accentue à la fois leur sensibilité exacerbée et les contraintes extérieures auxquelles il devient impossible de résister. Incompris et authentiques, ses personnages refusent de se conformer aux usages d'une société opprimante dont les normes ont fragilisé leur équilibre mental.

Références bibliographiques

ARNOLD, Luzia M., Christian R. BAUMANN & Adrian M. SIEGEL. 2007. "Gustav Flaubert's 'nervous disease': An autobiographic and epileptological approach" in *Epilepsy and Behavior*, n° 11, 212-217.

BAUDELAIRE, Charles. 2005. "*Madame Bovary* par Gustave Flaubert" in Steinmetz, Jean-Luc (édition établie, présentée et annotée par). *Écrits sur la littérature*. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche classique), 191-206.

BRIX, Michel. 2005. "Premiers crayons. Sur les romans de jeunesse de Flaubert" in Logé, Tanguy & Marie-France Renard (éds.). *Flaubert et la théorie littéraire*. Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, s. p.: <<https://doi.org/10.4000/books.pusl.21793>> [10/04/2025].

BROGAN, Terry V. F. (éd.) 1994. *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton, N.J., Princeton University Press.

BRUNEAU, Jean. 1962. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert (1831-1845)*. Paris, Armand Colin.

DESCHARMES, René. 1909. *Flaubert: sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*. Paris, F. Ferroud, Librairie des Amateurs.

DOUCHIN, Jacques-Louis. 1983. "Les *Mémoires d'un Fou* de Flaubert: réalité ou fabulation?" in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 403-411.

DE GAULTIER, Jules. 2006. “Le bovarysme chez les personnages de Flaubert” in Philippot, Didier (sous la direction de). *Gustave Flaubert*. Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne (coll. Mémoire de la critique), 683-701.

DUMESNIL, René. 1903. *Flaubert, son hérédité, son milieu, sa méthode*. Paris, Société Française d’Imprimerie et de Librairie.

ENDER, Evelyne. 1995. *Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. Ithaca / London, Cornell University Press.

FELMAN, Shoshana. 1975. “Thématique et Rhétorique, ou la folie du texte” in Gothot-Mersch, Claudine (éd.). *La Production du sens chez Flaubert*. Paris, Union Générale d’Éditions, 16-40.

FLAUBERT, Gustave. 1991 [1887]. *Correspondance, t. III (1859-1868)*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade).

FLAUBERT, Gustave. 2001 [1910]. *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes*, t. I, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch & Guy Sagnes. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade).

FLAUBERT, Gustave. 2004 [1857]. *Madame Bovary*, préface, notes et dossier par Jacques Neefs. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche classique).

FLAUBERT, Gustave. 2006 [1862]. “Lettre à Sainte-Beuve” in Philippot, Didier (sous la direction de). *Gustave Flaubert*. Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne (coll. Mémoire de la Critique), 234-242.

FLAUBERT, Gustave. 2007 [1869]. *L’Éducation sentimentale*, édition présentée et annotée par Pierre-Marc de Biasi. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche classique).

FLAUBERT, Gustave. 2011 [1862]. *Salammbô*, édition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs. Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche classique).

FOUCAULT, Michel. 1972 [1961]. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris, Gallimard.

FOSSEY, Jean-Marie. 2014. "Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique" in *La clinique lacanienne*, n° 25, 99-109.

GAILLARD, Françoise. 2012. "Qui a tué Madame Bovary?" in Herschberg Pierrot, Anne (éd.) *Flaubert. Éthique et esthétique*. Paris, Presses universitaires de Vincennes (coll. Philosophie hors de Soi), 67-80.

GASTAUT, Henri, Yvette GASTAUT & Roger BROUGHTON. 1984. "Gustave Flaubert's Illness: A Case Report in Evidence Against the Erroneous Notion of Psychogenic Epilepsy" in *Epilepsia*, n° 25, 622-637.

GENETTE, Gérard. 2007. *Discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil (coll. Points).

GIORDANO, Giuseppe. 2020. "Madame Bovary and Hysteria: A Freudian Perspective" in *Open Journal of Social Sciences*, n° 8, 326-333.

GOTHOT-MERSCH, Claudine. 2018. "Flaubert et le récit autobiographique: *Les Mémoires d'un fou*" in *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 20, s. p.: <<https://doi.org/10.4000/flaubert.2931>> [10/04/2025].

HUSAIN, Odile & Mariette LEPAGE. 2016. "Une figure de l'organisation maniaco-dépressive: la mélancolie d'Emma Bovary" in *Psychologie clinique et projective*, vol. 22, 271-301.

JAYOT, Delphine. 2009. "Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne" [Résumé de thèse] in *Flaubert. Revue critique et génétique*, s. p.: <<https://doi.org/10.4000/flaubert.411>> [10/04/2025].

LAFORGUE, Pierre. 2000. "Baudelaire, Flaubert et Madame Bovary, ou hystérie et réalisme" in *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 49-55.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.

LEVALET, Nelly & Clément RIZET. 2010. "Emma Bovary, Flaubert et nous: un suicide entre mélancolie et hystérie" in *Psychologie clinique et projective*, vol. 16, 247-270.

LEMPÉRIÈRE, Thérèse. 2025. “Hystérie (histoire du concept)” in *Encyclopædia Universalis*, s. p.: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie-histoire-du-concept/2-aspects-evolutifs-et-pronostic/>> [15/04/2025].

LOTTMAN, Herbert. 1990. *Flaubert. A Biography*. New York, Fromm International Publishing Corporation.

LUKACS, Georges. 1977 [1955]. *Le Roman historique*, trad. Robert Saille. Paris, Éditions Payot (coll. Petite Bibliothèque Payot).

ORR, Mary. 2000. *Flaubert. Writing the Masculine*. Oxford, Oxford University Press.

ORR, Mary. 2004. “Death and the *post mortem*” in Unwin, Timothy (ed.). *The Cambridge Companion to Flaubert*. Cambridge, Cambridge University Press, 105-121.

PLAZA, Monique. 1986. *Écriture et folie*. Paris, Presses Universitaires de France (coll. Perspectives Critiques).

RANCIÈRE, Jacques. 2008. “Why Emma Bovary Had to Be Killed” in *Critical Inquiry*, vol. 34, n° 2, 233-248.

RIFFATERRE, Michael. 1984. “Flaubert’s Presuppositions” in Schor, Naomi & Henri F. Majewski (éds). *Flaubert and Postmodernism*. Lincoln / London, University of Nebraska Press, 177-191.

SARTRE, Jean-Paul. 1971. *L’Idiot de la famille*. Paris, Gallimard.

SCHOR, Naomi. 1983. “Salammbô enchaînée” in *Flaubert, la femme, la ville*, Journée d’études organisée par l’Institut de Français de l’Université de Paris X [26 novembre 1980]. Paris, Presses Universitaires de France, 89-104.

SHAKESPEARE, William. 1880. *Macbeth. Hamlet*, trad. François-Victor Hugo. Paris, Librairie Gründ (coll. La Bibliothèque Précieuse).

VARGAS LLOSA, Mario. 1975. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona, Seix Barral.

VATAN, Florence. 2009. "Emma Bovary: parfaite hystérique ou 'poète hystérique'?" in Rey, Pierre-Louis & Gisèle Séginger (éds.). *Madame Bovary et les savoirs*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 219-229.

VINKEN, Barbara. 2007. "Loving, Reading, Eating: The Passion of Madame Bovary" in *MLN*, vol. 122, n° 4, 759-778.

WINOCK, Michel. 2015. *Flaubert*. Paris, Gallimard (coll. Folio).

WOLF, Susan L. 1995. "The Same or M(other): A Feminist Reading of *Madame Bovary*" in Porter, Laurence M. & Eugene F. Gray (éds.). *Approaches to Teaching Flaubert's Madame Bovary*. New York, The Modern Language Association of America, 34-41.