

Djalioh, l’homme-singe

Éric LE CALVEZ

Georgia State University

“Les singes sont mes aïeux,”¹ déclare Flaubert quand il est en route vers l’Italie alors qu’il n’a que vingt-quatre ans, et certes le singe fait bien partie du bestiaire flaubertien:² comme l’a noté Dorothy Kelly, “les singes se trouvent partout dans les textes de Flaubert,” et selon elle ils sont à relier à “la nature répétitive du cliché et du langage humain”³ et

¹ *Voyage en Italie, Œuvres complètes* (dorénavant abrégé en OC), t. I (éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes), Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade,” 2001, p. 1091. Pour les tomes suivants des *Œuvres complètes*: OC II (éd. Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger), Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade,” 2013; OC III (éd. Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger), Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade,” 2013. Pour ne pas multiplier les notes, nous donnerons dès maintenant la référence dans le corps du texte, entre parenthèses.

² Voir à ce propos mon article “Singe,” in *Dictionnaire Gustave Flaubert* (éd. Éric Le Calvez), Paris, Classiques Garnier, coll. “Dictionnaires et synthèses,” 2017, p. 1075-1077.

³ Dorothy Kelly, “Singes, mères et langage dans les textes de Flaubert,” in *Langues du XIX^e siècle* (éd. Graham Falconer, Andrew Oliver et Dorothy Speirs), Toronto, Centre d’Études Romantiques Joseph Sablé, coll. “À la Recherche du XIX^e siècle,” 1998, p. 192.

à “notre angoisse face au problème de notre différenciation par rapport aux bêtes;”⁴ on verra ici que ce n’est pas exactement le cas ou plutôt que c’est un peu plus problématique, comme souvent avec Flaubert.

Avant de revenir sur le texte (bien particulier!) de “*Quidquid volueris*,” on va s’attarder sur quelques apparitions de singes dans l’écriture flaubertienne. Le jeune Gustave mentionne déjà l’animal dans *Un parfum à sentir* (qui date d’avril 1836: il a quatorze ans et demi), quand il parle des bals masqués à l’Opéra où l’on s’ennuie à cause de leur hypocrisie: on peut voir “sous la patte du singe le gant parfumé d’un dandy” (OC I, p. 101).

Comme le suggère cet exemple, les singes sont si importants pour Flaubert qu’en fait ils ne prennent pas nécessairement la forme de l’animal, mais parfois seulement d’une image; ils sont même de temps à autre de simples comparants. Ainsi dans *Les Mémoires d’un fou* (qui date de 1838) quand le narrateur s’adresse à l’homme: “De l’immortalité pour toi, plus lascif qu’un singe, et plus méchant qu’un tigre, et plus rampant qu’un serpent—allons donc!” (OC I, p. 507), et dans *Passion et vertu* (qui date de 1837) le comparant est étonnant: Mazza repousse les baisers de son mari qui sont “froids et horribles comme ceux d’un singe” (*ibid.*, p. 284). Dans *Novembre* (achevé en 1843) les singes correspondent à la fois à l’exotisme dont rêve Flaubert (le narrateur évoque “des singes se balançant au bout des branches des cocotiers,” *ibid.*, p. 820)⁵ et à l’humanité du singe, comme dans l’image du joueur de l’orgue de Barbarie: “un petit singe habillé de rouge sautait sur son épaule et grimaçait” (*ibid.*, p. 826).⁶

⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁵ Tout le passage mérite d’être cité, même s’il contient beaucoup de clichés romantiques; il montre bien l’état d’esprit du jeune Flaubert à l’époque: “que je voie des cavaliers arabes courir, des femmes portées en palanquin, et puis des coupoles s’arrondir, des pyramides s’élever dans les cieus, des souterrains étouffés, où les momies dorment, des défilés étroits, où le brigand arme son fusil, des joncs où se cache le serpent à sonnettes, des zèbres bariolés courant dans les grandes herbes, des kangourous dressés sur leurs pattes de derrière, des singes se balançant au bout des branches des cocotiers, des tigres bondissant sur leur proie, des gazelles leur échappant...”; c’est l’animalité qui clôt cette longue énumération concernant les fantasmes du narrateur, comme si elle était supérieure au reste (humanité, édifices et autres lieux).

⁶ Notons que l’image fera un retour dans *Madame Bovary*, où sur l’orgue de Barbarie se trouvent des singes en habit noir: “Dans l’après-midi, quelquefois, une tête d’homme apparaissait derrière les vitres de la salle, tête hâlée, à favoris noirs, et qui souriait lentement d’un large sourire doux à dents blanches. Une valse aussitôt commençait, et, sur l’orgue, dans un petit salon, des danseurs hauts comme le doigt, femmes en turban rose, Tyroliens en jaquette, singes en habit noir, messieurs en culotte courte, tournaient, tournaient entre les fauteuils, les

C'est l'exotisme et le luxe qui sont présents dans *L'Éducation sentimentale* de 1845 pour expliquer pourquoi Jules a renoncé à l'argent, et là encore les singes en font partie: "il ne désira plus être riche: un million de rentes lui paraissant à peine tolérable puisqu'il n'eût pu avec le double se faire traîner par des tigres ou promener sur une galère à trois rangs de rameurs, à voiles de pourpre et à mâts de bois odorant, avec des bouffons et avec des singes" (*ibid.*, p. 957).

Les singes sont aussi inhérents à l'inspiration orientale. Dans les trois versions de *La Tentation de saint Antoine* ils sont visibles plusieurs fois, notamment lors de l'apparition de la reine de Saba, dont le singe tient le bout de la robe (version de 1849):

Elle marche, tenant un parasol vert à manche d'ivoire, entouré de sonnettes vermeilles qu'elle fait sonner pour s'amuser et ce sont douze négrillons, six de chaque côté, tous crépus et vêtus de cotillons plissés qui portent la longue queue de sa robe traînante dont un singe pareillement habillé tient l'extrémité qu'il tire à lui, tout en la soulevant de temps à autre comme pour regarder dessous (OC II, p. 474).

Dans le scénario du roman inachevé *La Spirale*, contemporain de l'écriture de *Madame Bovary*, le singe appartient à l'état fantastique: "la cour d'un roi.—un fils de roi faisant des armes avec un singe" (OC III, p. 1041); il a donc quasiment une forme humaine. Le singe fait bien entendu partie d'autres textes orientaux, comme le *Voyage en Orient*: quand Du Camp et Flaubert s'arrêtent à Lyon, au début de leur voyage, Gleyre leur rend visite au milieu de la nuit et à propos du Sennahar leur "monte la tête à l'endroit des singes qui viennent la nuit soulever le bas des tentes pour regarder le voyageur" (OC II, p. 604); il est intéressant de remarquer qu'ici l'image reprend, en la déplaçant, celle que Flaubert avait utilisée quelques mois plus tôt pour la reine de Saba dans *La Tentation de saint Antoine*. Les deux voyageurs rencontrent plusieurs fois des singes lors de leur périple, et Flaubert les note dans ses carnets (voir par exemple "Un petit singe maigre et fatigué est attaché à un tronc d'arbre renversé, il boit dans une courge," *ibid.*, p. 678).⁷

canapés, les consoles, se répétant dans les morceaux de miroir que raccordait à leurs angles un filet de papier doré" (OC III, p. 206).

⁷ Ils en voient souvent représentés sur les temples; voir par exemple la lettre à sa mère du 17 mai 1850: "Ce sont des représentations fantastiques ou symboliques, des serpents à plusieurs têtes qui marchent sur des pieds humains, des

Les singes jouent aussi un rôle important dans *Salammô* car les cynocéphales—créatures hybrides (ce sont des singes dont la tête ressemble à celle d'un chien)—sont consacrés à la lune:

Quelqu'un, sous les arbres, courait derrière eux; et Mâtho, qui portait le voile, sentit plusieurs fois qu'on le tirait par en bas, tout doucement. C'était un grand cynocéphale, un de ceux qui vivaient libres dans l'enceinte de la Déesse. Comme s'il avait eu conscience du vol, il se cramponnait au manteau. Cependant ils n'osaient le battre, dans la peur de faire redoubler ses cris; soudain sa colère s'apaisa, et il trottait près d'eux, côte à côte, en balançant son corps, avec ses longs bras qui pendaient. Puis, à la barrière, d'un bond, il s'élança dans un palmier (OC III, p. 636).

Salammô dit d'ailleurs, quand elle parle à Tanit: "tes yeux dévorent les pierres des édifices, et les singes sont malades toutes les fois que tu rajeunis" (*ibid.*, p. 610). L'animal est donc tout à fait omniprésent dans le bestiaire flaubertien, et l'on pourrait multiplier indéfiniment les exemples.

Alors qu'il va avoir bientôt seize ans, le jeune Gustave écrit "*Quidquid volueris*" entre septembre et début octobre 1837,⁸ où il s'attache à représenter une autre sorte de créature hybride: il s'agit de Djalioh, l'homme-singe, plus précisément un monstre né d'un croisement entre un orang-outang et une esclave noire. À cet égard, il peut sembler une préfiguration du patriote de Barcelone, lors de la scène au *Club de l'Intelligence* dans *L'Éducation sentimentale*, car ce dernier est "une espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu"⁹ (bien que Djalioh ait très peu de cheveux). Quoi qu'il en soit, Djalioh, amoureux fou d'Adèle sans pouvoir le lui dire

têtes décapitées qui naviguent, des singes qui traînent des navires, des rois sur leurs trônes avec des visages verts et des attributs étranges.—Les peintures sont fraîches comme si elles venaient d'être faites et s'enlèvent sous le pouce," *Correspondance* (éd. Jean Bruneau), Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade," t. 1, 1973, p. 621.

⁸ Il le finit le 8, comme l'atteste le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France; voir N.A.F. 14145 f° 48 v°.

⁹ "et sur le trottoir, devant la porte, stationnait Regimbart avec deux individus, dont le premier était son fidèle Compain, homme un peu courtaud, marqué de petite vérole, les yeux rouges; et le second, une espèce de singe-nègre, extrêmement chevelu, et qu'il connaissait seulement pour être "un patriote de Barcelone";" *L'Éducation sentimentale* (éd. Stéphanie Dord-Crouslé), Paris, Flammarion, coll. "GF," 2013, p. 405-406.

(d'autant qu'il ne sait pas parler), est témoin de son mariage avec Paul de Monville, qui a ramené le monstre du Brésil, et il reste vivre à leurs côtés dans le faubourg Saint-Germain à Paris, pendant deux ans, avant d'assassiner leur bébé qui a environ un an dans une scène très brutale, puis de violer et tuer Adèle et enfin de se suicider en se faisant éclater le crâne contre une cheminée, scène non moins brutale: comme on peut le voir, le jeune Flaubert a choisi un sujet fort dramatique. Jean Bruneau a démontré que l'inspiration de Flaubert est multiple: il s'agit principalement des "journaux, qui agitaient alors le grave problème des origines de l'espèce humaine, depuis la découverte récente des chimpanzés, des orang-outangs et des pongos. *La Revue de Paris* de septembre 1831 publie *Le Brick du Gange*, d'Eugène Chapus, où un orang-outang viole et tue Nadjah, jeune femme hindoue aimée de Madhava;"¹⁰ de plus, le mythe de l'homme-singe date du Moyen Âge,¹¹ et des illustrations représentant des orang-outangs ont été publiées depuis le XVIII^e siècle (rappelons que le terme "orang-outang" est lui-même hybride puisque, tout en désignant un singe, il signifie "l'homme de la forêt"): le jeune Gustave est donc parfaitement dans l'air du temps quand il écrit son conte, d'autant que, comme le rappelle encore Jean Bruneau, il "a pu voir des orang-outangs au Cirque de Rouen. *L'Indiscret* du 9 novembre 1834 donne un compte rendu du programme du cirque Lalanne où est admirée "l'inconcevable souplesse de l'orang-outang",¹² à laquelle fait d'ailleurs allusion le texte de "*Quidquid volueris*": "Il sauta sur le canapé, jeta les coussins et se balança longtemps sur le dossier, avec un mouvement machinal et régulier de ses flexibles vertèbres" (OC I, p. 269); l'inspiration a donc probablement été aussi visuelle. Il y a sans doute, évidemment, l'influence parallèle de

¹⁰ Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831-1845*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 129. Pour Leyla Perrone-Moisés, "Le personnage de Flaubert est apparu au moment de l'inquiétude, où l'on commençait à soupçonner la présence de l'animal dans l'homme, non plus comme existence symbolique du mal dans des corps étrangers, mais comme coexistence essentielle," "L'autre Flaubert. *Quidquid volueris*: l'éducation scripturale," *Poétique*, 53, 1983, p. 112. Flaubert reviendra de manière comique sur l'origine de l'homme dans *Bouvard et Pécuchet* (éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Gallimard, coll. "GF," 2008): "Bouvard s'échauffant, alla jusqu'à dire que l'Homme descendait du singe! Tous les fabriciens se regardèrent, fort ébahis, et comme pour s'assurer qu'ils n'étaient pas des singes" (p. 148; à noter que dans le roman, Romiche, qui déflöre Victorine, a la main "longue comme celle d'un singe," p. 391).

¹¹ "Dans notre culture, cet être apparaît parmi les monstres de l'architecture médiévale," Leyla Perrone-Moisés, art. cité, p. 111.

¹² Jean Bruneau, *op. cit.*, p. 130.

Hugo, dont Gustave était très proche alors, littérairement parlant: en effet, dans *Notre-Dame de Paris* (1831) se rencontre Quasimodo, le monstre au grand cœur; et d'ailleurs Djaliou est plusieurs fois qualifié de monstre dans "*Quidquid volueris*"; par le narrateur, par l'intermédiaire d'une comparaison, par Adèle au début de la scène du viol et juste après du point de vue de Djaliou lui-même.¹³ Mais à côté de Quasimodo se trouve aussi Esmeralda avec sa chèvre Djali: le nom de notre personnage est donc un hybride qui signale son origine littéraire à laquelle on a ajouté un "Oh!," comme pour indiquer l'étonnement ou l'effroi; et il faut rappeler que Djali sera dans *Madame Bovary* le nom de la levrette d'Emma, qui se perd dans la campagne lors du déménagement vers Yonville-l'Abbaye.¹⁴

Ce qui va nous intéresser ici est donc ce phénomène d'hybridation qui, à partir du personnage, s'étend à l'œuvre elle-même, et qui est comme le reflet des contradictions qui habitent le jeune écrivain à ce moment. Il faut tout d'abord noter la spécificité de ce récit: dans la notice de son édition pour la Pléiade, Guy Sagnes parle de "ce conte dont la singularité, la richesse et la vigueur tranchent parmi ses œuvres de jeunesse" (OC I, p. 1284) et conclut:

composé de lectures dominées, d'interrogations romantiques devenues personnelles, d'authentiques souffrances d'adolescent, et toujours animé d'un regard impitoyable et de formules sûres, "*Quidquid volueris*" est, à sa date, à la fois le plus étrange, le

¹³ "Voilà le monstre de la nature qui était en contact avec M. Paul, cet autre monstre, ou plutôt cette merveille de la civilisation et qui en portait tous les symboles" (p. 250); "Djaliou était là debout, immobile et muet, sans qu'on remarquât ni la pâleur de sa face ni l'amertume de son sourire, car on le croyait indifférent et froid comme le monstre de pierre qui grimaçait sur sa tête" (p. 252); "'Oh! je vais appeler au secours,'" s'écria-t-elle avec effroi. "Au secours! au secours! Oh! le monstre!" ajouta-t-elle en le regardant" (p. 268); "Quoi! ne pouvoir lui dire un mot! ne pouvoir énumérer ses tortures et ses douleurs, et n'avoir à lui offrir que les larmes d'un animal et les soupirs d'un monstre!" (p. 269). À propos de l'aphasie de Djaliou, Leyla Perrone-Moisés note: "Djaliou est aphasique; mais il a des pensées verbales, et même oratoires, organisées selon les règles de la grammaire et décorées d'ornements rhétoriques. De toutes les invraisemblances de la fiction, celle-ci est des moindres et, comme toutes les autres, ne demande pas d'explication," art. cité, p. 114.

¹⁴ "Un accident l'avait retardé: la levrette de Mme Bovary s'était enfuie à travers champs. On l'avait sifflée un grand quart d'heure. Hivert même était retourné d'une demi-lieue en arrière, croyant l'apercevoir à chaque minute; mais il avait fallu continuer la route" (OC III, p. 218).

plus moderne, le mieux amalgamé et le mieux écrit des essais de jeunesse de Flaubert" (*ibid.*, p. 1289);

"amalgamé," pour Guy Sagnes, qui correspond selon moi à de l'hybridité, tandis qu'Étienne Garcin parle de "l'étrange bigarrure"¹⁵ de ce texte. De son côté, Leyla Perrone-Moisés dans son étude déjà citée n'hésite pas à y voir une "éducation scripturale," s'opposant à certains critiques qui n'y voient qu'un ratage (tel Jonathan Culler dans *Flaubert, The Uses of Uncertainty*),¹⁶ et l'auteur déclare, dans une lettre à Ernest Chevalier du 23 septembre 1837, être en train de l'écrire pour s'amuser.¹⁷ En tout cas, il est vrai que le manuscrit ne comporte pas énormément de ratures,¹⁸ et le plus souvent les corrections relèvent surtout de *variantes d'écriture* (c'est-à-dire, de corrections que l'écrivain fait alors qu'il est en train d'écrire) plutôt que de *variantes de lecture* (ratures qui interviennent lorsqu'il se relit pour se corriger).¹⁹ On peut en voir un exemple avec le folio 44 (voir page 42): ici, au cours de la rédaction de la scène du viol "Adèle se leva" est raturé et corrigé en "Adèle voulut se lever" dans la marge tandis que Gustave ajoute dans l'interligne un "mais" ("mais Djalioh la retint"), ce qui est un moyen d'insister sur la faiblesse d'Adèle mais ce qui n'a pas somme toute une portée stylistique très importante. Une seule suppression significative se trouve sur le folio 45 (voir page 42), toujours dans la scène du viol: Flaubert rature tout ce qui concerne la course de Djalioh dans le salon et le fait qu'il brise les meubles sur son passage,²⁰ probablement pour concentrer son attention sur Adèle, ce qui bien entendu choque davantage le lecteur. Toutefois, même s'il y a des effets de texte intéressants, comme des parallélismes (les cygnes, tout d'abord associés

¹⁵ Étienne Garcin, "Djalioh, monstre du romantisme," in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet* (éd. Fabienne Bercegol et Didier Philippot), Paris, PUPS, coll. "Mémoire de la critique," 2006, p. 536.

¹⁶ Leyla Perrone-Moisés, art. cité, p. 110.

¹⁷ "il ne nous reste plus que peu de jours pour arriver au *capout* des vacances. Je vais les employer à travailler vigoureusement pour en finir avec deux choses dont l'une m'embête et la 2^e m'amuse" (*Correspondance, op. cit.*, t. 1, p. 26); la chose qui l'embête est *La Lutte du sacerdoce et de l'empire* (OC I, p. 1137-1165).

¹⁸ Voir par exemple N.A.F. 14145 f° 43 v°, qui ne contient aucune correction.

¹⁹ Voir à ce propos Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 69-70.

²⁰ "puis il la laissa et se mit à courir plusieurs fois autour du salon brisant les meubles, cassant les arbustes et renversant sous ses mains sous ses pieds tout ce qui se trouvait devant lui".

à Adèle puis à Djalioh sous forme d'antithèse²¹) ou des anticipations (les griffes de l'orang-outang par exemple, sur lesquelles on reviendra bientôt), qui montrent que le jeune Flaubert devient peu à peu maître de l'art de narrer, on est certes bien loin de l'écrivain qui trouvera plus tard sa méthode. Il suffit pour s'en assurer de considérer les nombreuses répétitions, auxquelles Flaubert fera, plus tard, une chasse acharnée, comme dans ces exemples (je souligne): "puis ils revenaient derrière eux, se plongeaient dans *l'eau* et battaient de l'aile sur la surface de *l'eau*" (p. 263); "elle était plantée de rosiers, dont les branches pliées se miraient dans *l'eau* en y laissant quelques fleurs fanées. La jeune femme émietta un morceau de pain, puis le jeta sur *l'eau*" (p. 264); "Qu'avait-il de mieux à désirer? une femme devant lui, des fleurs à ses pieds, un jour rose qui *l'éclairait*, le bruit d'une volière pour musique et quelque pâle rayon de soleil pour *l'éclairer!*" (p. 270). On peut le voir aussi dans les invraisemblances, tel ce soleil *dardant* à quatre heures du matin, quand Paul part à la chasse: "Alors une main blanche ferma l'auvent, l'horloge sonna 4 heures, le coq se mit à chanter, et un rayon de soleil passant à travers la charmille vint darder sur les ardoises du toit. Tout redevint silencieux et calme" (p. 247).

Considérons maintenant la création de Djalioh. Elle est, comme l'on pourrait s'y attendre, complètement artificielle, et pis encore, le résultat d'un pari—et l'on peut voir ici le cynisme du jeune Gustave—, pari fait par Paul, le futur mari d'Adèle, avec M. Petterwell, planteur au Brésil, Paul déclarant que l'on peut "faire passer un singe pour un homme" (p. 256). Il achète une esclave noire, très jolie, à Petterwell, et comme elle ne veut pas de lui, pour se venger il achète également "le plus bel orang-outang qu'on eût jamais vu" (p. 257), et qui s'appelle, d'ailleurs, "Bell." Voici la scène en question, racontée par Paul à des invités au bal le soir de son mariage, dans le cinquième chapitre:

[...] voilà qu'un jour, après mon retour de la chasse, je trouve mon singe, que j'avais enfermé dans ma chambre avec l'esclave, évadé et parti, l'esclave en pleurs et toute ensanglantée des griffes de Bell. Quelques semaines après elle sentit des douleurs de ventre et des maux de cœur. Bien! Enfin, cinq mois après, elle

²¹ "Elle aimait, qui donc? ses cygnes qui glissaient sur l'étang" (p. 245); "Djalioh contempla la grâce de leurs mouvements et la beauté de leurs formes. Et il se demanda pourquoi il n'était pas cygne et beau comme ces animaux; lorsqu'il s'approchait de quelqu'un, on s'enfuyait; on le méprisait parmi les hommes. Que n'était-il donc beau comme eux? Pourquoi le ciel ne l'avait-il pas fait cygne, oiseau, quelque chose de léger, qui chante et qu'on aime?" (p. 263).

vomit pendant plusieurs jours consécutifs. J'étais pour le coup presque sûr de mon affaire. Une fois elle eut une attaque de nerfs si violente qu'on la saigna des quatre membres, car j'aurais été au désespoir de la voir mourir. Bref, au bout de sept mois, un beau jour elle accoucha sur le fumier; elle en mourut quelques heures après, mais le poupon se portait à ravir. J'étais, ma foi, bien content, la question était résolue (*ibid.*).

Paul fait ensuite un rapport pour l'Institut, et pour le récompenser de sa trouvaille le ministre lui envoie la Légion d'honneur (de laquelle Gustave s'est toujours moquée avant de la recevoir lui-même en août 1866); c'est ce genre d'ironie qui fait dire à Barbara Vinken que le véritable monstre, dans ce texte, c'est la société,²² d'autant plus que Paul crée un monstre avec l'approbation de l'Institut; et d'ailleurs Paul est qualifié de monstre par le narrateur, nous l'avons déjà vu. On notera la noirceur des détails, pleurs, sang, douleurs aux ventre, maux de cœur, vomissements pendant plusieurs jours et accouchement sur du fumier, puis mort, avec cette antithèse: "mais le poupon se portait à ravir." Il y a de plus ici un phénomène tout à fait troublant: on a l'impression que le jeune Gustave, décrivant l'état de l'esclave avec son "attaque de nerfs" et les saignées qui s'ensuivent ("on la saigna des quatre membres"), anticipe déjà, au-delà de cette œuvre, ses propres crises nerveuses qui commencent en janvier 1844 et qui lui permettront d'abandonner ses études de droit et de se consacrer à la littérature; les similitudes entre cet extrait de "*Quidquid volueris*" et la lettre où il parle de son état à Ernest Chevalier sont en effet étonnantes (avec, ici comme souvent, la présence de l'ironie flaubertienne par auto-dérision—voir "parce que c'est bon genre"):

Sache donc, cher ami, que j'ai eu une congestion au cerveau, qui est à dire comme une attaque d'apoplexie en miniature avec accompagnement de maux de nerfs que je garde encore parce que c'est bon genre. J'ai manqué péter dans les mains de ma famille

²² "The representation of the mother's unveiling rape, which is as brutal as it is soulfully empathetic, and leads to her and the rapist's deaths, is simultaneously the birth of the author, who in order to mark the world with his own *griffe* tears the textual fabric of his fathers—Chateaubriand, Hugo, Balzac—apart. Flaubert thus bares the monstrosity of civilization that these authors conceal. Brought forward then is the interplay between the heart and bestiality, an interrelation that had been expelled from human society," Barbara Vinken, *Flaubert Postsecular: Modernity Crossed Out*, Stanford, Stanford University Press, 2015, p. 30.

(où j'étais venu passer 2 ou 3 jours pour me remettre des scènes horribles dont j'avais été témoin chez Hamard). On m'a fait 3 saignées en même temps et enfin j'ai rouvert l'œil."²³

Par ailleurs, les griffes de Bell sont des préfigurations de celles de Djalioh, visibles dans deux scènes stratégiques: tout d'abord, celle du mariage de Paul et d'Adèle: "Quand la foule s'écarta pour laisser passer le cortège, Adèle se sentit la main piquée comme par une griffe de fer. C'était Djalioh qui en passant l'avait égratignée avec ses ongles. Son gant déchiré devint rouge de sang, elle s'entoura de son mouchoir de batiste" (p. 254), et enfin dans la scène du viol: "Il cessa bientôt son exercice, courut sur Adèle, lui enfonça ses griffes dans la chair et l'attira vers lui; il lui ôta sa chemise. En se voyant toute nue dans la glace entre les bras de Djalioh, elle poussa un cri d'horreur et pria Dieu. Elle voulait appeler au secours, mais impossible d'articuler une seule parole" (p. 270), avec de plus, ici, un effet de symétrie puisque c'est Djalioh qui dans le récit ne peut pas parler: "Djalioh ne répondit pas. Seulement il bégaya et frappa sa tête avec colère. Quoi! ne pouvoir lui dire un mot! ne pouvoir énumérer ses tortures et ses douleurs, et n'avoir à lui offrir que les larmes d'un animal et les soupirs d'un monstre!" (p. 269). Notons aussi une curieuse préfiguration, au-delà de cette œuvre, par rapport au bestiaire flaubertien. Le narrateur déclare ne pas aimer les singes et note leur ressemblance avec les humains (avec, ici encore, de l'ironie): "Je n'aime guère les singes, et pourtant j'ai tort, car ils me semblent une imitation parfaite de la nature humaine. Quand je vois un de ces animaux (je ne parle pas ici des hommes), il me semble me voir dans les miroirs grossissants: mêmes sentiments, mêmes appétits brutaux, un peu moins d'orgueil et voilà tout" (p. 265). On ne peut que penser au rêve étrange que fait Gustave avant son voyage en Italie, huit ans plus tard:

J'ai rêvé (il y a environ trois semaines) que j'étais dans une grande forêt toute remplie de singes. Ma mère se promenait avec moi. Plus nous avançons, plus il en venait—il y en avait dans les branches qui riaient et sautaient. Il en venait beaucoup dans notre chemin, et de plus en plus grands, de plus en plus nombreux—ils me regardaient tous—j'ai fini par avoir peur. Ils nous entouraient comme dans un cercle—un a voulu me caresser et m'a pris la main, je lui ai tiré un coup de fusil à l'épaule et je l'ai

²³ Lettre à Ernest Chevalier, 1^{er} février 1844, *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 203.

fait saigner; il a poussé des hurlements affreux. Ma mère m'a dit alors: "Pourquoi le blesses-tu, ton ami, qu'est-ce qu'il t'a fait? Ne vois-tu pas qu'il t'aime? Comme il te ressemble!" Et le singe me regardait; cela m'a déchiré l'âme et je me suis réveillé... me sentant de la même nature que les animaux et fraternisant avec eux d'une communion toute panthéistique et tendre (OC I, p. 1091);

il y a donc par rapport à "*Quidquid volueris*" une sorte de réversibilité du bestiaire; quoi qu'en dise le narrateur du conte, on sait que Flaubert a toujours été attiré par les singes.

Il convient maintenant de revenir sur le portrait du monstre en question, tel qu'il est présenté au troisième chapitre: l'hybridité de l'homme-singe se reflète en effet dans sa représentation. Flaubert commence par un portrait physique, en trois paragraphes, où abondent les détails négatifs pour former l'image générale d'une créature débile, chétive et fragile:

Il était petit, maigre et chétif; il n'y avait que ses mains qui annonçassent quelque force dans sa personne; ses doigts étaient courts, écrasés, munis d'ongles robustes et à moitié crochus. Quant au reste de son corps, il était si faible et si débile, il était couvert d'une couleur si triste et si languissante, que vous auriez gémi sur cet homme jeune encore et qui semblait né pour la tombe, comme ces jeunes arbres qui vivent cassés et sans feuilles. Son vêtement, complètement noir, rehaussait encore la couleur livide de son teint, car il était d'un jaune cuivré. Ses lèvres étaient grosses et laissaient voir deux rangées de longues dents blanches, comme celles des singes et des nègres. Quant à sa tête, elle était étroite et comprimée sur le devant, mais par-derrière elle prenait un développement prodigieux: ceci s'observait sans peine car la rareté de ses cheveux laissait voir un crâne nu et ridé.

Il y avait sur tout cela un air de sauvagerie et de bestialité étrange et bizarre, qui le faisait ressembler plutôt à quelque animal fantastique qu'à un être humain. Ses yeux étaient ronds, grands, d'une teinte terne et jaune, et quand le regard plombé de cet homme s'abaissait sur vous, on se sentait sous le poids d'une étrange fascination. Et pourtant il n'avait point sur les traits un air dur ni féroce; il souriait à tous les regards, mais ce rire était stupide et froid.

S'il eût ouvert la chemise qui touchait à cette peau épaisse et noire, vous eussiez contemplé une large poitrine qui semblait celle d'un athlète, tant les vastes poumons qu'elle contenait respiraient tout à l'aise sous cette poitrine velue (p. 248-249).

On peut noter en particulier plusieurs antithèses internes, comme par exemple la faiblesse générale contre la force des mains, le fait qu'il soit jeune mais paraisse être "né pour la tombe," qu'il ait par devant une tête "comprimée" tandis que par derrière se découvre un "développement prodigieux," sans oublier l'opposition entre "l'animal fantastique" et "l'être humain," et ces oppositions sont soulignées parfois par des marqueurs, comme "pourtant" ("Et pourtant il n'avait point sur les traits un air dur ni féroce"), ou encore "mais" ("mais ce rire était stupide et froid"). De plus, cette représentation relève d'une impossibilité physiologique: d'un côté il est maigre, chétif, petit, mais d'un autre côté il est comparé, au contraire, à un athlète à cause de sa "large poitrine" aux "vastes poumons": Flaubert ne voit pas semble-t-il l'incompatibilité des images qui font donc de Djalioh une nouvelle fois une créature hybride, mais cette fois à cause de l'écriture même. En tout cas, il est intéressant de le noter, c'est le seul moment, dans la genèse de ce récit, où Gustave a été arrêté dans la rédaction: le manuscrit qui contient le portrait physique révèle combien il a tâtonné (voir page 43), car il a été obligé de s'y reprendre plusieurs fois (aucun autre folio de l'œuvre n'est autant raturé).

Vient ensuite un portrait psychologique, lui-même tout à fait hétérogène et antithétique: Flaubert commence par le cœur de Djalioh, qu'il associe à la nature, menant à l'âme dilatée du monstre, de manière tout à fait positive, tandis que reviennent ensuite les éléments négatifs du portrait physique qui, par une inversion des valeurs, sont rendus positifs, pour aboutir à des "jouissances" et à des "voluptés":

Oh! son cœur aussi était vaste et immense, mais vaste comme la mer, immense et vide comme sa solitude. Souvent, en présence des forêts, des hautes montagnes, de l'océan, son front plissé se déridait tout à coup, ses narines s'écartaient avec violence, et toute son âme se dilatait devant la nature comme une rose qui s'épanouit au soleil; et il tremblait de tous ses membres, sous le poids d'une volupté intérieure, et la tête entre ses deux mains il tombait dans une léthargique mélancolie; alors, dis-je, son âme brillait à travers son corps, comme les beaux yeux d'une femme derrière un voile noir. Car ces formes si laides, si hideuses, ce teint jaune et maladif, ce crâne rétréci, ces membres rachitiques, tout cela prenait un tel air de bonheur et d'enthousiasme, il y avait tant de feu et de poésie dans ces vilains yeux de singe, qu'il semblait alors comme remué violemment par un galvanisme de l'âme. La passion chez lui devait être rage et l'amour une frénésie. Les

fibres de son cœur étaient plus molles et plus sonores que celles des autres; la douleur se convertissait en des spasmes convulsifs et les jouissances en voluptés inouïes (p. 249).

Enfin, Flaubert résume la psychologie de Djalioh en insistant sur l'importance de la *passion*, et conclut sur une faiblesse générale, à la fois physique et morale, du personnage:

Il avait vécu longtemps, bien longtemps, non point par la pensée—les méditations du savant, ni les rêves n'avaient point occupé un instant dans toute sa vie—, mais il avait vécu et grandi de l'âme, et il était déjà vieux par le cœur.

Pourtant, ses affections ne s'étaient tournées sur personne, car il avait en lui un chaos des sentiments les plus étranges, des sensations les plus étranges. La poésie avait remplacé la logique, et les passions avaient pris la place de la science. Parfois il lui semblait entendre des voix qui lui parlaient derrière un buisson de roses et des mélodies qui tombaient des cieux, la nature le possédait sous toutes ses faces, volupté de l'âme, passions brûlantes, appétits gloutons.

C'était le résumé d'une grande faiblesse morale et physique, avec toute la véhémence du cœur, mais d'un cœur fragile, et qui se brisait d'elle-même à chaque obstacle, comme la foudre insensée qui renverse les palais, brûle les diadèmes, abat les chaumières et va se perdre dans une flaque d'eau (p. 250).

Hybride, le portrait l'est donc aussi par son inspiration: à la fois fantastique, romantique et, surtout, pour la partie psychologique, autobiographique, ce qui a fait dire à la critique que Djalioh n'est autre qu'un double du Gustave d'alors, en proie à ses doutes et ses nombreuses contradictions. Il est d'ailleurs intéressant à ce propos de noter que dans la partie psychologique du portrait Flaubert a supprimé des lignes significatives en le rédigeant (voir page 43): tout d'abord, le "délire" qui le différencie des autres ("ce qui irritait les autres lui donnait le délire"), et surtout le détail de son *organisation nerveuse*, ("la rareté de ces plaisirs et de ces douleurs irritait une organisation si nerveuse"), comme s'il hésitait à désigner, de manière aussi directe, ses propres problèmes psychologiques qui conduiront à la crise nerveuse que nous avons déjà mentionnée.

Cette hybridité textuelle apparaît en fait partout, et Guy Sagnes dans sa notice pour l'édition de la Pléiade l'a bien soulignée, en parlant notamment

des dissonances de ton visibles dans le récit, qui contient par exemple d'un côté une "comédie des épousailles mondaines" et de l'autre "l'explosion d'une animalité sans nuances" (OC I, p. 1285). On la rencontre en particulier dans le goût des contrastes (goût que Flaubert conservera toute sa vie) ou la présence de contradictions internes—qu'elles soient volontaires ou non—, et nous allons en considérer quelques exemples. Comme nous l'avons vu, Djalioh ne peut pas parler, si bien qu'on le qualifie de "muet" (p. 248); or en fait il parle mais on ne l'entend pas, comme si cet aspect humain en lui disparaissait pour les hommes: "Quant à Djalioh, il regardait la jeune fille endormie. Il voulut dire un mot, mais il fut dit si bas, si craintif, qu'on le prit pour un soupir" (p. 246); de même dans la scène du mariage il crie, mais personne ne s'en aperçoit: "Une fois seulement il laissa échapper un cri rauque et perçant comme celui d'un hibou, mais il alla se confondre avec la voix douce et mélodieuse de l'orgue qui chantait un *Te Deum*" (p. 254). Autre signe d'hybridité, s'il ne parle pas, au contraire il pense énormément, et d'ailleurs, alors qu'il ne sait pas lire, il en arrive à citer le mythe de Prométhée, dans l'un des multiples monologues intérieurs que contient le récit:

C'était un supplice infernal, une douleur de damné. Quoi! sentir dans sa poitrine toutes les forces qu'il faut pour aimer, et avoir l'âme navrée d'un feu brûlant, et puis ne pouvoir éteindre le volcan qui vous consume, ni briser ce lien qui vous attache! être là, attaché à un roc aride, la soif à la gorge, comme Prométhée, voir sur son ventre un vautour qui vous dévore, et ne pouvoir dans sa colère le serrer de ses deux mains et l'écraser! (p. 260).

L'hybridité se manifeste aussi dans la juxtaposition d'images opposées: faiblesse du bébé, force du monstre, et d'ailleurs lors du meurtre, l'horreur de l'image de la cervelle, presque comique dans son exagération, est associée à la beauté de la fleur:

Sa bonne était absente, il regarda de tous côtés, s'approcha près, bien près du berceau, ôta vivement la couverture, puis il resta quelque temps à contempler cette pauvre créature sommeillante et endormie, avec ses mains potelées, ses formes arrondies, son cou blanc, ses petits ongles. Enfin il le prit dans ses deux mains, le fit tourner en l'air sur sa tête, et le lança de toutes ses forces sur le gazon, qui retentit du coup; l'enfant poussa un cri, et sa cervelle alla jaillir à dix pas auprès d'une giroflée (p. 267).

Même juxtaposition avec la belle et la bête, visible surtout dans la scène du viol: grâce d'Adèle, "Il y avait tout autour d'elle un parfum enivrant; ses gants blancs, jetés sur le fauteuil avec ses ceintures, son mouchoir, son fichu, tout cela avait une odeur si délicate et si particulière que les grosses narines de Djalioh s'écartèrent pour en aspirer la saveur" (p. 268), et bestialité de Djalioh: "Il la respecta pendant quelque temps, lui arracha ses cheveux blonds, les mit dans sa bouche, les mordit, les baisa, puis il se roula par terre sur les fleurs, entre les coussins, sur les vêtements d'Adèle, content, fou, ivre d'amour. Adèle pleurait, et une trace de sang coulait sur ses seins d'albâtre" (p. 270; il est évident qu'ici Gustave a oublié d'écrire "*puis* lui arracha"), jusqu'au viol lui-même, "Enfin sa féroce brutalité ne connut plus de bornes, il sauta sur elle d'un bond, écarta ses deux mains, l'étendit par terre et l'y roula échevelée... Souvent il poussait des cris féroces et étendait les deux bras, stupide et immobile, puis il râlait de volupté comme un homme qui se meurt" (*ibid.*), puis à la mort de la jeune femme: "Tout à coup il sentit sous lui les convulsions d'Adèle; ses muscles se raidirent comme le fer. Elle poussa un cri et un soupir plaintif qui furent étouffés par des baisers. Puis il la sentit froide, ses yeux se fermèrent, elle se roula sur elle-même et sa bouche s'ouvrit" (*ibid.*), conduisant au suicide de Djalioh (on peut d'ailleurs remarquer combien, avec la précision de ces détails, le jeune Flaubert fait preuve de maturité), dont on ne connaît pas la motivation car le point de vue quitte celui du personnage, qui est maintenant considéré de l'extérieur:

Quand il l'eut bien longtemps sentie immobile et glacée, il se leva, la retourna sur tous les sens, embrassa ses pieds, ses mains, sa bouche, et courut en bondissant sur les murailles. Plusieurs fois il reprit sa course; une fois cependant il s'élança la tête la première sur la cheminée de marbre et tomba immobile et ensanglanté sur le corps d'Adèle" (*ibid.*).

Il faut également mentionner à ce propos la curieuse inversion des valeurs finale, avec une Adèle toute puante une fois qu'on l'a exhumée, "Pour Adèle, elle fut enterrée, mais au bout de deux ans elle avait bien perdu de sa beauté. Car on l'exhuma pour la mettre au Père-Lachaise et elle puait si fort qu'un fossoyeur s'en trouva mal" (p. 272), tandis que Djalioh, pour sa part, est devenu magnifique et comme éternisé: "Oh! il est superbe, verni, poli, soigné, magnifique. Car vous savez que le cabinet de zoologie s'en est emparé et en a fait un superbe squelette" (*ibid.*).

Autres signes d'hybridité sur lesquels on passera plus vite: opposition des cygnes récurrents (beauté) et de Djalioh (laideur), l'exotisme

de ses origines au Brésil et sa fin dans une vie bourgeoise du faubourg Saint-Germain; le monstre qui porte un habit noir tout à fait convenable (“Son vêtement, complètement noir,” p. 249), la musique cacophonique de Djalioh au violon dans la scène du bal²⁴ et celle, métaphorique, des oiseaux dans leur volière lors de la scène du viol,²⁵ etc.

Enfin, et peut-être surtout, on y a déjà fait allusion: l’hybridité est également générique, comme l’a remarqué Étienne Garcin dans l’étude déjà citée quand il parle de “l’étonnant mélange entre les *topoi* du monstre quasi fantastique et ceux du romantisme maladif. Djalioh est un croisement entre l’homme et l’animal. Il est surtout un croisement entre deux littératures, le roman noir et le roman psychologique, entre deux univers imaginaires, l’aventure exotique et l’aventure amoureuse.”²⁶ En fait, on peut dire plus encore et sans exagérer que dans “*Quidquid volueris*” se présente une mosaïque de genres.

Il mentionner tout d’abord le genre fantastique, puisqu’il est à l’origine du personnage; il fait aussi partie de l’atmosphère du début du

²⁴ Le passage est en lui-même tellement hybride qu’il est intéressant de le citer tout entier (voir notamment les comparaisons, la personnification, les démons et les rêves, etc.): “Les sons étaient d’abord lents, mous; l’archet effleurait les cordes et les parcourait depuis le chevalet jusqu’aux chevilles sans rendre presque aucun son. Puis peu à peu sa tête s’anima; l’abaissant graduellement sur le bois du violon, son front se plissa, ses yeux se fermèrent et l’archet sautillait sur les cordes comme une balle élastique, à bonds précipités. La musique était saccadée, remplie de notes aiguës, de cris déchirants. On se sentait en l’entendant sous le poids d’une oppression terrible, comme si toutes ces notes eussent été de plomb et qu’elles eussent pesé sur la poitrine. Et puis c’était des arpèges hardis, des notes qui couraient en masse et puis qui s’envolaient, des octaves qui montaient comme une flèche gothique, des sauts précipités, des accords chargés. Et tous ces sons, tout ce bruit de cordes et de notes qui sifflent, sans mesure, sans chant, sans rythme, une mélodie nulle, des pensées vagues et coureuses qui se succédaient comme une ronde de démons ou des rêves qui passent et s’enfuient poussés par d’autres dans un tourbillon sans repos, dans une course sans relâche” (p. 259).

²⁵ “Djalioh s’arrêta, et il n’entendit que le bruit des feuillettes que retournait la jolie main blanche d’Adèle, étendue mollement sur son sofa de velours rouge, et le gazouillement des oiseaux de la volière qui était sur la terrasse et dont on entendait, à travers les jalousies vertes, les battements d’ailes sur le treillage en fer” (p. 268), “Qu’avait-il de mieux à désirer? une femme devant lui, des fleurs à ses pieds, un jour rose qui l’éclairait, le bruit d’une volière pour musique et quelque pâle rayon de soleil pour l’éclairer!” (p. 270).

²⁶ Étienne Garcin, “Djalioh, monstre du romantisme,” art. cité, p. 537.

conte, quand le narrateur invoque comme source d'inspiration les petits diables qui peuplaient ses nuits d'insomnie:

Venez tous! venez tous, mes bons amis les diabolotins, vous qui la nuit sautez sur mes pieds, courez sur mes vitres, montez au plafond, et puis violets, verts, jaunes, noirs, blancs, avec de grandes ailes, de longues barbes, remuez les cloisons de la chambre, les ferrures de la porte, et de votre souffle faites vaciller la lampe qui pâlit sous vos lèvres verdâtres” (p. 275).

Il y a bien sûr aussi le genre romantique, de nombreuses phrases aux accents lamartiniens en témoignent, comme dans ce passage qui évoque l'automne, passage d'autant plus étonnant qu'on est en août²⁷:

Qu'il est doux de rêver ainsi, en écoutant avec délices le bruit de ses pas sur les feuilles sèches et sur le bois mort que le pied brise, de se laisser aller dans des chemins sans barrière, comme le courant de la rêverie qui emporte votre âme! Et puis une pensée triste et poignante souvent vous saisit longtemps, en contemplant ces feuilles qui tombent, ces arbres qui gémissent et cette nature entière qui chante tristement à son réveil comme au sortir du tombeau (p. 261),

ou encore dans cette évocation de la lune, qui se doit de faire partie de tout texte romantique: “Ô ma lune, je t'aime! tu reluis bien sur le toit escarpé du château, tu fais du lac une large bande d'argent, et à ta pâle lueur chaque goutte d'eau de la pluie qui vient de tomber, chaque goutte d'eau, dis-je, suspendue au bout d'une feuille de rose, semble une perle sur un beau sein de femme” (p. 244).

Genre satirique aussi, l'auteur pratiquant l'autodérision tout en soulignant les clichés, comme à propos de la lune que nous venons de voir: “Encore la lune! Mais elle doit nécessairement jouer un grand rôle! C'est le *sine qua non* de toute œuvre lugubre, comme les claquements de dents et les cheveux hérissés” (*ibid.*) et “Ceci est bien vieux! Mais coupons là et revenons à nos moutons, comme dit Panurge” (*ibid.*), ou bien se moquant de ses personnages, comme il le fera plus tard fréquemment dans son œuvre. On peut le voir à propos de Paul:

²⁷ “par une belle soirée du mois d'août” (p. 243); même si par ailleurs l'on sait que les noces d'Adèle et de Paul ont lieu deux semaines après (“La fatale quinzaine s'était expirée,” p. 251), on n'est cependant pas encore en automne.

C'est un homme sensé par excellence, et je comprends dans cette catégorie tous ceux qui n'aiment point la poésie, qui ont un bon estomac et un cœur sec, qualités indispensables pour vivre jusqu'à cent ans et faire sa fortune. L'homme sensé est celui qui sait vivre sans payer ses dettes, sait goûter un bon verre de vin, profite de l'amour d'une femme comme d'un habit dont on se couvre pendant quelque temps, et puis qui le jette avec toute la friperie des vieux sentiments qui sont passés de mode (p. 245),

et d'ailleurs l'écrivain n'hésite pas à jouer encore avec les stéréotypes, comme dans la conclusion du récit: "Et M. Paul? Tiens, je l'oubliais! Il s'est remarié. Tantôt je l'ai vu au bois de Boulogne, et ce soir vous le rencontrerez aux Italiens" (p. 272), ou encore à critiquer ironiquement la société; ainsi à propos du mariage, dans l'opposition des points de vue d'Adèle et de Paul:

La première voyait dans le mariage un mari, des cachemires, une loge à l'Opéra, des courses au bois de Boulogne, des bals tout l'hiver, oh! tant qu'elle voudra! et puis encore tout ce qu'une fillette de dix-huit ans rêve dans ses songes dorés et dans son alcôve fermée.

Le mari au contraire voyait dans le mariage une femme, des cachemires à payer, une petite poupée à habiller, et puis encore tout ce qu'un pauvre mari rêve lorsqu'il mène sa femme au bal. Celui-là pourtant était assez fat pour croire toutes les femmes amoureuses de lui-même (p. 251),

ou même à la fin du récit, à propos de la réaction des gens après la publication de l'histoire du double meurtre: "Tout cela fut dans les journaux, et vous pensez s'il y en eut pour huit jours à faire des "Ah!" et des "Oh!"" (p. 271).

Il ne faut pas négliger également le genre réaliste, car c'est l'une des premières œuvres de jeunesse où Flaubert utilise la description,²⁸ son style

²⁸ Voir aussi *Rêve d'enfer*, qui date de mars 1837: "La terre dormait d'un sommeil léthargique, point de bruit à sa surface, et l'on n'entendait que les eaux de l'océan qui se brisaient en écumant. Elles étaient furieuses, montaient dans l'air en tourbillonnant, et le rivage remuait à leurs secousses comme entre les mains d'un géant. Une pluie fine et abondante obscurcissait la lumière douteuse de la lune, le vent cassait la forêt, et les cieux pliaient sous son souffle comme le roseau à la brise du lac" (OC I, p. 238-239).

devenant plus visuel que dans les autres textes où il restait surtout narratif et discursif (on parle de moins en moins, dans les récits de Flaubert); on peut le voir dans la longue description du château de Mme de Lansac:

La salle était haute et spacieuse, meublée à la Louis xv. Sur les dessus de la cheminée on voyait, à demi effacée par la poussière, une scène pastorale. C'était une bergère bien poudrée, couverte de mouches, avec des paniers, au milieu de ses blancs moutons; l'Amour volait au-dessus d'elle, et un joli carlin était étendu à ses pieds, assis sur un tapis brodé où l'on voyait un bouquet de roses lié par un fil d'or. Aux corniches étaient suspendus des œufs de pigeon enfilés les uns aux autres et peints en blanc avec des taches vertes (p. 247),

ou encore dans la description de l'atmosphère du château, au début de la scène du bal: "De temps en temps on voyait une lumière apparaître à travers les ormes, elle s'approchait de plus en plus en suivant mille détours dans les tortueuses allées, enfin elle s'arrêtait devant le perron avec une calèche tirée par des chevaux ruisselants de sueur" (p. 255); on a bien ici un avant-goût du futur grand descripteur que sera Flaubert.

Enfin, on rencontre le genre autobiographique, auquel on a déjà fait allusion, et l'on va pour terminer quelque peu s'y attarder car ce conte montre comment le jeune Gustave s'inspire de son propre vécu. On sait qu'il s'est rendu à Trouville quelques mois avant de l'écrire, en été 1837, et qu'il a pu y être accablé par les souvenirs des "fantômes de Trouville," comme il les appelle dans une lettre à Louise Colet,²⁹ c'est-à-dire par sa rencontre en été 1836 avec Élisabeth Schlesinger, dont il est tombé éperdument amoureux, et qui vivait avec Maurice Schlesinger, dont elle deviendra l'épouse. S'il dote Djalioh des souffrances et de la jalousie qu'il a pu lui-même ressentir, en revanche l'inspiration autobiographique peut fonctionner en creux. Ainsi le portrait d'Adèle s'oppose littéralement à celui de Mme Schlesinger, brune à la peau sombre, et qui sera le prototype des héroïnes les plus importantes de Flaubert. Gustave insiste sur l'aspect pâle et maladif d'Adèle, et la déclare le contraire des beautés méridionales, ce qu'était bien Élisabeth Schlesinger³⁰:

²⁹ "Tu as accusé ces jours-ci les fantômes de Trouville! Mais je t'ai beaucoup écrit depuis que je suis à Trouville!," lettre du 21 août 1853, *Correspondance*, *op. cit.*, t. 2, 1980, p. 404.

³⁰ Voir par exemple *L'Éducation sentimentale*: "Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la

Ce n'était point une beauté méridionale et ardente, une de ces filles du Midi à l'œil brûlant comme un volcan, aux passions brûlantes aussi; son œil n'était pas noir, sa peau n'avait point un velouté d'Andalouse, mais c'était quelque chose d'une forme vaporeuse et mystique, comme ces fées scandinaves au cou d'albâtre, aux pieds nus sur la neige des montagnes, et qui apparaissent dans une belle nuit étoilée, sur le bord d'un torrent, légères et fugitives, au barde qui chante ses chants d'amour.

Son regard était bleu et humide, son teint était pâle; c'était une de ces pauvres jeunes filles qui ont des gastrites de naissance, boivent de l'eau, tapotent sur un piano bruyant la musique de Liszt, aiment la poésie, les tristes rêveries, les amours mélancoliques et ont des maux d'estomac (p. 244-245).

Enfin, et surtout, il y a la fameuse scène du bal et la promenade nocturne de Djalioh qui la suit: toutes deux proviennent des souvenirs de l'adolescent, comme l'attestent d'autres textes. Flaubert était allé au château du Héron, situé près de la forêt de Lyons en Seine-Maritime, pour assister au bal du marquis de Pomereu pour la Saint-Michel, probablement le 29 septembre 1836; très impressionné par cette première vision du grand monde, il avait regardé tout le bal (sans y participer) puis s'était forcé à rester debout, se promenant dans le parc la nuit et en barque au lever du jour. Voici ce qu'il en dit dans son cahier intime de 1840-1841, dans un passage écrit la nuit du 2 janvier 1841, au retour d'un bal:

Cette nuit que je passe ainsi sans trop savoir pourquoi m'en rappelle une autre semblable. C'était chez le marquis de Pomereu à la Saint Michel. C'étaient les vacances de ma quatrième à ma troisième; je suis resté toute la nuit à voir danser, et quand on s'est retiré je me suis jeté sur mon lit, la bougie brûlait et, comme maintenant, j'avais mal à la tête.—Allons, homme fort, un peu de courage! ne passeras-tu pas une nuit sans dormir?—Le matin venu, je me suis promené en barque” (OC I, p. 748).

lumière traversait” (*op. cit.*, p. 47-48) et, surtout, *Les Mémoires d'un fou*: “Elle était grande, brune, avec de magnifiques cheveux noirs qui lui tombaient en tresses sur les épaules; son nez était grec, ses yeux brûlants, ses sourcils hauts et admirablement arqués; sa peau était ardente et comme veloutée avec de l'or, elle était mince et fine, on voyait des veines d'azur serpenter sur cette gorge brune et pourprée” (OC I, p. 485)

L'anecdote revient, de manière plus précise, dans une lettre écrite à Louis Bouilhet, alors qu'il est en Égypte et sort de chez Kuchiuk-Hanem, la fameuse courtisane:

Je marchais poussant mes pieds devant moi, et songeant à des matinées analogues... à une entre autres, chez le marquis de Pomereu, au Héron, après un bal. Je ne m'étais pas couché et le matin j'avais été me promener en barque sur l'étang, tout seul, dans mon habit de collège. Les cygnes me regardaient passer et les feuilles des arbustes retombaient dans l'eau. C'était peu de jours avant la rentrée; j'avais 15 ans;³¹

Djalioh, pour sa part, a dix-sept ans. Flaubert y revient de même dans le *Voyage en Orient*: "J'ai beaucoup pensé à ce matin à la Saint-Michel chez le marquis de Pomereu, au Héron, où je me suis promené tout seul dans le parc après le bal.—C'était dans les vacances de ma quatrième à ma troisième" (OC II, p. 664). Tous ces détails se trouvent déjà dans "*Quidquid volueris*," transposés sur Djalioh: le fait qu'il ne puisse dormir comme son créateur et passe une nuit blanche, "Il prit une bougie et monta dans sa chambre. Après avoir ôté son habit et ses souliers, il sauta sur son lit, abaissa sa tête sur son oreiller et voulut dormir. Mais impossible!" (p. 261), et bien sûr la promenade qu'il fait en quasi-symbiose avec la nature:

La nuit durait presque encore, et la rosée était suspendue à chaque feuille des arbres; il avait plu longtemps, les allées foulées par les roues des voitures étaient grasses et boueuses; Djalioh s'enfonça dans les plus tortueuses et les plus obscures. Il se promena longtemps dans le parc, foulant à ses pieds les premières feuilles d'automne, jaunies et emportées par les vents, marchant sur l'herbe mouillée à travers la charmille au bruit de la brise qui agitait les arbres, et entendant dans le lointain les premiers sons de la nature qui s'éveille (*ibid.*);

tout comme le détail des cygnes, qui ne le regardent pas dans le texte: "Il arriva bientôt aux bords de l'étang; les cygnes s'y jouaient avec leurs petits, ils glissaient sur le cristal, les ailes ouvertes et le cou replié sur le dos. Les plus gros, le mâle et la femelle, nageaient ensemble au courant rapide de la petite rivière qui traversait l'étang" (p. 263), la promenade en barque: "Alors il sauta dans la barque, détacha la chaîne, prit les rames et

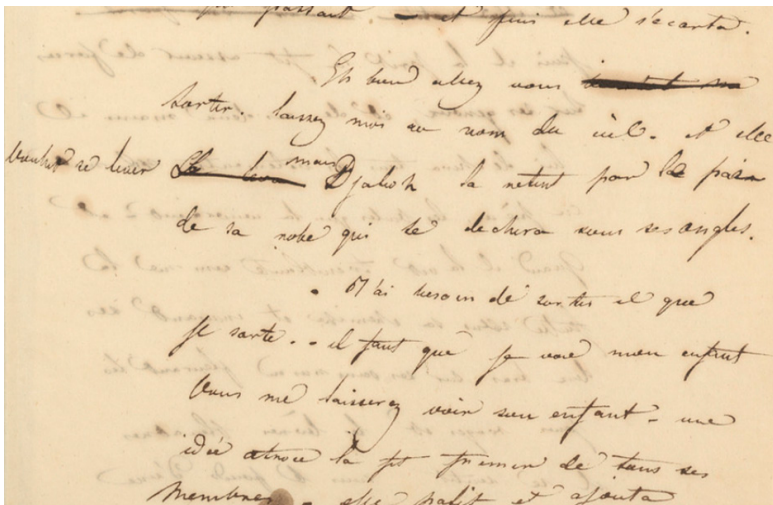
³¹ Lettre du 13 mars 1850, *Correspondance*, op. cit., t. 1, p. 607.

alla aborder de l'autre côté dans la prairie qui commençait à se parsemer de bestiaux" (*ibid.*), et son retour au château, très tard puisqu'il a passé toute la nuit dehors: "Après quelques instants il revint vers le château. Les domestiques avaient déjà ouvert les fenêtres et rangé le salon. La table était mise, car il était près de 9 heures, tant la promenade de Djalioh avait été lente et longue" (*ibid.*); il ne manque que le détail des feuilles des arbustes retombant dans l'eau, présent dans la lettre à Bouilhet. Signalons enfin un dernier élément qui est certainement autobiographique bien qu'il ne soit pas attesté dans d'autres textes: il s'agit de la mention des paysans qui se trouvent à l'extérieur du bal. Il a sans doute suffisamment frappé Gustave pour qu'il le réutilise dans la scène du bal de *Madame Bovary*, quoique de manière bien plus précise. Le voici dans "*Quidquid volueris*": "au-dehors, le bruissement des feuilles, les voitures qui roulaient au loin sur la terre mouillée, les cygnes qui battaient de l'aile sur l'étang, les aboiements de quelque chien de village après les sons qui partaient du château, et puis quelques causeries naïves et railleuses des paysans dont les têtes apparaissaient à travers les vitres du salon" (p. 255), et maintenant au bal à la Vaubeyssard: "Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres; au bruit des éclats de verre, Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient" (OC III, p. 194); on voit que si la notation a probablement la même origine que celle de "*Quidquid volueris*," elle est devenue bien plus visuelle et, surtout, a été transposée sur le point de vue du personnage.

Dans l'œuvre de jeunesse de Flaubert, "*Quidquid volueris*" marque une étape très intéressante pour les flaubertiens. Inspiré de choses vues (les orang-outangs au cirque de Rouen), de choses lues (les journaux ou les histoires de monstres),³² de l'air du temps (le questionnement sur l'origine de l'homme) et plus encore de sentiments personnels mais transformés, Gustave a donné à son texte une allure hybride qui est comme le miroir de la créature dont il relate la courte existence, que ce soit consciemment ou non. De plus, ce récit préfigure l'œuvre à venir, qui en reprendra de très

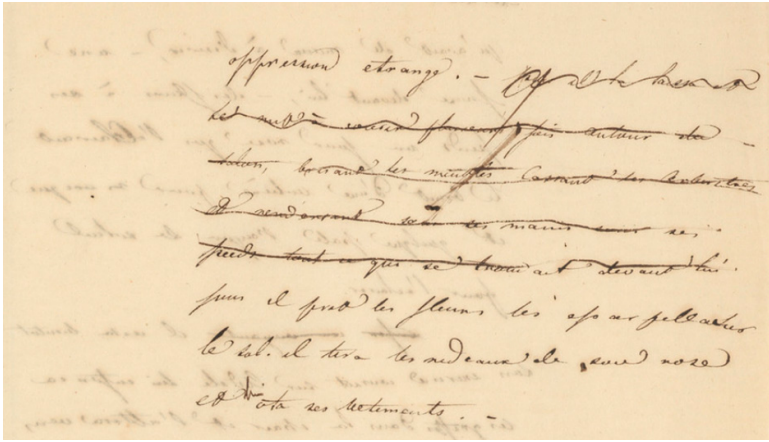
³² À cet égard, Diane Fourny, que je remercie, m'indique un texte de Rétif de La Bretonne, sorte de pamphlet contre la misère humaine, "Lettre d'un singe aux êtres de son espèce," inclus dans son roman *La Terre australe* (1780). L'homme-singe de Rétif est né du croisement d'un babouin et d'une mulâtre de Malacca; il est adopté par un Français qui lui donne sa formation. Rien ne permet cependant d'affirmer que le jeune Gustave ait eu connaissance de ce texte, ou même qu'il ait lu Rétif de La Bretonne à l'époque de "*Quidquid volueris*." On sait en tout cas qu'il s'est inspiré de l'une de ses chansons pour celle de l'aveugle dans *Madame Bovary*; voir Tony Williams, "Une chanson de Rétif et sa réécriture par Flaubert," *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 91, 1992, p. 239-242.

nombreux éléments, et souligne le don d'observation et d'imagination du jeune écrivain, ainsi que la profondeur de son analyse psychologique. On a donc ici l'impression que Flaubert s'y trouve déjà tout entier (et c'est à plusieurs reprises le cas avec l'œuvre de jeunesse), mais de façon quelque peu désordonnée, comme si le creuset devait encore se mettre en forme; il faudra pour cela attendre le travail sur l'écriture proprement dite, qui ne se produira vraiment qu'au moment de la rédaction de *Madame Bovary*.

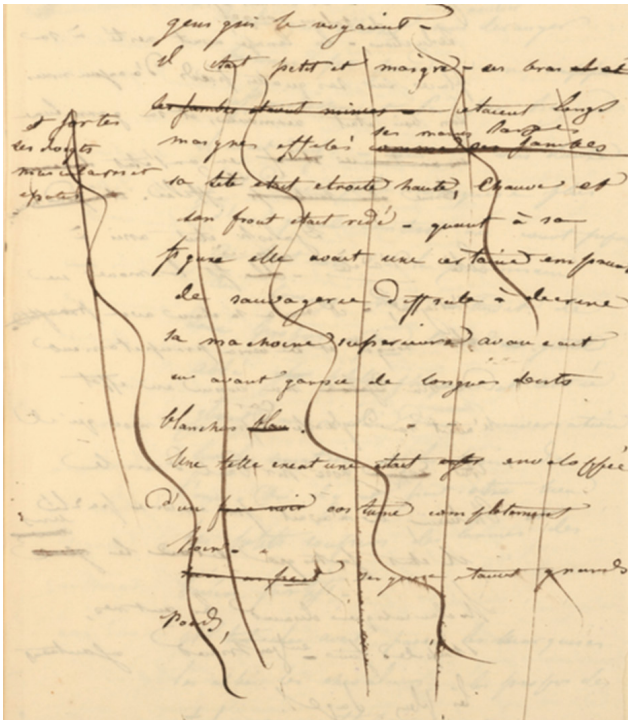


N.A.F. 14145, extrait du folio 44

(Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



N.A.F. 14145, extrait du folio 45
 (Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)



N.A.F. 14145, extrait du folio 12 v°

Bibliographie

- Bruneau, Jean. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831-1845*. Armand Colin, 1962.
- Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*, edited by Claudine Gothot-Mersch and Guy Sagnes, vol. 1, Gallimard, 2001.
- . *Œuvres complètes*, edited by Claudine Gothot-Mersch, vol. 2, Gallimard, 2013.
- . *Œuvres complètes*, edited by Claudine Gothot-Mersch, vol. 3, Gallimard, 2013.
- . *Œuvres de jeunesse*, 1^{re} série. *Quidquid volueris*. 1837, MS. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Paris, France. *BnF Gallica* <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc81388/cd0e384>.
- . *L'Éducation sentimentale*, edited by Stéphanie Dord-Crouslé. Flammarion, 2013.
- . *Correspondance*, edited by Jean Bruneau, vol. 1, Gallimard, 1973; vol. 2, Gallimard, 1980.
- . *Bouvard et Pécuchet*, edited by Stéphanie Dord-Crouslé. Gallimard-Flammarion, 2008.
- Garcin, Étienne. "Djalioh, monstre du romantisme." *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, edited by Fabienne Bercegol and Didier Philippot. Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2006, pp. 533-58.
- Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Presses universitaires de France, 1994.
- Kelly, Dorothy. "Singes, mères et langage dans les textes de Flaubert." *Langues du XIXe siècle*, "À la Recherche du XIXe siècle," edited by Graham Falconer, et al. Centre d'Études Romantiques Joseph Sablé, 1998, pp. 187-200.
- Le Calvez, Éric. "Singe." *Dictionnaire Gustave Flaubert*. Classiques Garnier, 2017, pp. 1075-77.
- Perrone-Moisés, Leyla. "L'autre Flaubert. *Quidquid volueris: l'éducation scripturale*." *Poétique*, vol. 53, février 1983, pp. 109-122.
- Vinken, Barbara. *Flaubert Postsecular. Modernity Crossed Out*. Stanford University Press, 2015.
- Williams, Tony. "Une chanson de Rétif et sa réécriture par Flaubert." *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 91, no. 2, mars-avril 1992, pp. 239-42.