

L'art : une manière de dire le nom ?

*“Quand Madame Bovary parut, il y eut une révolution littéraire...
Le code de l'art nouveau se trouvait écrit.”
Emile Zola*

Ça nous concerne...

“Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent et chacun se leva comme surpris dans son travail.”

Ainsi commence le roman *Madame Bovary*. Et nous voilà d'emblée, nous lecteurs, “ahuris” selon le vœu de l'écrivain, ahuris par la multiplicité des lectures auxquelles nous sommes convoqués, à ne savoir où donner de la tête.

En effet, de quoi s'agit-il en cet épisode liminaire ?

En entrant dans le roman, nous entrons dans ce qui peut aussi bien désigner un lieu qu'une action : “Nous étions à l'étude...”

L'endroit où le savoir en jeu est celui de la loi - au sens juridique - et de ses usages : l'étude du notaire ? Un lieu qui, éclairé par le contexte narratif, en l'occurrence le mot Proviseur, s'avère être le cadre scolaire, lieu où se transmet le savoir en termes de culture générale “classique”, en termes de connaissance.

S'il s'agit d'un lieu, il porte aussi bien le nom de l'action qui s'y déroule, au point de se confondre avec lui grâce à la préposition “à”.

“Nous étions à l'étude...”

Ce lieu, cette action, correspondent, sur le plan de la temporalité, à un entre-deux : temporel et / ou logique ?

En effet, l'étude est un temps particulier - dans le champ du savoir scolaire - au travail. Il est une étape considérée comme nécessaire et porte sur un savoir “reçu”, un savoir d'avant. L'étude consiste en un travail d'assimilation de ce savoir par ressassement, copie, temps d'après-coup, temps pour comprendre... Elle prépare l'étape suivante, celle de l'acquisition d'un savoir non encore advenu dans le champ de l'élève : en tant que telle, l'étude appelle du nouveau. Nous sommes ainsi introduits à l'intime de l'opération de transmission.

“Nous étions à l'étude...”

L'imparfait du verbe “être” indétermine l'état de la situation dans le récit. Il l'inscrit comme durée dans un rapport à ce qui va advenir. Conjugué à la première personne du pluriel, il le hausse sur une autre portée, celle du champ symbolique déjà là.

Pour parfaire l'équivoque, le verbe “être” situe dans un lieu, décrit dans une action, mais en outre, grâce au miroitement que lui confère son vide (son statut particulier : désigner l'être, l'étant), il génère une question qui porte sur le sujet grammatical. Le “nous” se dérobe en effet : il peut virer du sujet étudiant à l'objet étudié comme on dit d'un dossier qu'il “est à l'étude”, sans plus de façon. Allons, bon...

Qui est ce “nous” ainsi bousculé ?

Le *shifter* “nous”, premier mot du roman, entraîne, avec les élèves à l'étude, aussi bien celui qui parle que l'écrivain qui écrit, que le lecteur qui, de le lire, s'inclut. Repris par “ceux qui” puis par “chacun”, il entre dans une action distributive. Le pronom “ceux qui” opère par distinction et sous-entend “les autres”. Ces sujets grammaticaux, tous pronoms, n'ont de sens que dans leurs rapports structuraux. Ils maintiennent dans l'anonymat la place du sujet de l'énonciation. Avec “chacun” se trouve individualisée la position de tous les sujets compris, comme collectivité indéfinissable, dans le “nous” initial. Tous les sujets, endormis ou pas, ont face à l'événement (l'avènement) une position singulière.

Ainsi se déploie le champ symbolique, espace structural régi par des conventions langagières où se dessine une place pour le sujet. Il concerne bien tout un chacun qui a à y prendre sa place singulière dans un rapport au savoir et à la transmission du savoir. Savoir qui se révèle ici sur la brèche, entre un “là où c'était” et un “ça doit advenir”.

Le récit d'un événement ; l'avènement d'un récit.

“... quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre.”

Sur fond d'imparfait, de ronron symbolique, s'opère une césure. La classe s'ouvre.

Tout est mis en œuvre pour manifester cet effet de coupure, de discontinuité dans le réel : grammaire, sémantique, caractères différents des lettres (majuscule, italiques). Une différence s'introduit grâce à un opérateur : le Proviseur ; fonction de pré-vision, de pré-curseur, de pré-diction (?). Ainsi se trouve creusé le sillage nécessaire à ce que s'introduise... le “sans nom”.

“... un *nouveau*...” ? Le nom manque. De quelle nature est ce manque ?

— Un nouveau, c’est une convention langagière. Courante. D’ailleurs rien de plus banal que la vêtue du personnage ainsi désigné : “habillé en bourgeois”. De quoi passer inaperçu.

Qu’un nom manque et voilà un trait distinctif (l’adjectif qualificatif) accédant à la substance nominale. Ce qui, un jour, s’est ainsi noué comme message est passé dans le code et ne fait plus signe.

— Mais ici, un *nouveau* dérange la convention ; il arrive en cours d’année scolaire, il arrive en cours d’étude. Il est hors norme.

Le trait est revivifié (la pure nouveauté) et le nom qui manque fait trace. Il passe dans les dessous et se reporte dans le caractère italique des lettres : présence visuelle d’une absence (valeur d’attrape avec la pulsion scopique mise en jeu ?).

Ainsi la langue commune est minée. Son usage décalé. Signifierait-elle tout autre chose que ce qu’elle dit ? La différence typographique fait signe d’une autre différence : celle qui subvertit le code et tend à faire message...

— Et puis gare au garçon !

Car si le *nouveau* ne paie pas de mine, il s’introduit, doublé d’un autre, plus anonyme encore : le garçon de classe dont il ne sera plus fait mention, comme tel, dans la suite de la fiction. En effet, il existe un Garçon, création commune à Flaubert et à ses amis. Ce qui ainsi se nomme est ce qui, hors d’eux, surgit comme autre, pour se livrer sans crier gare, aux farces, aux éclats, à la jouissance débridée. Le *nouveau* et le garçon de classe : la division du sujet. Et c’est le garçon qui porte l’outil de l’étude, indissociable de la plume et du grattoir... Serait-il une figure de ce qui hors-nomme le *nouveau* ?

Sous ces auspices particuliers, un sujet advient au discours ; il s’agit donc de faire place à ce *nouveau*. Le *nouveau* exige qu’on se lève, qu’on se dérange...

Sens dessus-dessous : l’intime du mot

Mal centré dans le regard : dans l’angle, on l’aperçoit à peine, les traits qui décrivent ce nouveau sont grossiers, approximatifs. Age et stature, palette de couleurs sans nuance qui s’achèvent dans le terne du jaunâtre. Au mal centré dans le regard, correspond un décalage dans la taille du personnage : il est plus grand que les autres ; il est là aussi, hors norme. La description suggère un balayage visuel qui, à partir d’un aperçu de l’ensemble comme forme, devient orienté. Le regard s’implique en effet. Les verbes d’état : “était”, “avait”, font place aux interprétations, “avait l’air”, “devait le gêner”, “très tiré par”, “géné”. Le regard s’affûte. Il procède d’un “apercevoir à peine” à un “laissait voir par la fente”. Et c’est la couleur rouge de la chair, associée à la notion de la nudité qui apparaît dans cette cote mal taillée.

Si la pulsion scopique s’avère aiguë et vorace, se dévoile dans le même temps ce qui l’oriente, l’objet complaisant qui “se laissait voir”.

“... son habit... laissait voir, par la fente des parements...”

C’est l’inadéquation du costume et du corps, du dessus et du dessous, qui permet qu’advienne, dans la faille, la rencontre d’un regard singulier et de son objet. Le *nouveau*, ça nous regarde. Il donne accès, malgré lui, en toute méconnaissance, à un savoir autre, intime, accessible... de biais, entr’aperçu. Le nouveau est porteur “d’un savoir qui ne comporte pas la moindre connaissance”.

“La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout exposante... Il faut montrer la nature telle qu’elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus”, disait Gustave Flaubert.

Le parement est le revers de l’encolure et des manches par opposition à l’avant. Ce mot, issu d’un mot latin qui signifie “parer”, nous ferre dans son équivoque : pare (= orne)-ment ; pare (= fait face)-ment. L’esthétique vient sur les abords du trou, signifie de quoi il retourne dans sa fonction par rapport au réel. Il ne s’agit pas d’un simple dessus-dessous. Il ne s’agit pas du revers et de l’avant. Mais d’une façon particulière de traiter le dessus (le parement) avec le dessous, radicalement autre, hétérogène.

Le projet artistique s’érige donc sur le tranchant d’une antinomie. Entre le savoir académique, conventionnel, et un savoir d’au-dessous, d’au-delà — s’exprimant en termes de vérité — auquel on n’accède que dans la coupure. Antinomie entre le mot et la chose, entre le symbolique et le réel, entre le voir et le lire... Pour qu’il y ait effet de vérité dans son œuvre — Flaubert y insistait —, il y fallait une “fausseté de perspective”. Flaubert devance Freud, ici, en désignant le joint entre vérité et savoir.

Lever le lecteur

C’est donc en ce point d’inadéquation que l’œuvre doit rencontrer son lecteur. Lecteur qui pourrait tout aussi bien n’y voir que du feu. Dans sa correspondance, Flaubert dévoile, à propos de *Bouvard et Pécuchet*, son projet : “ahurir tellement le lecteur qu’il en devienne fou. Mais mon but ne sera pas atteint pour la raison que le lecteur ne me lira pas ; il se sera endormi dès le commencement.”

C’est bien la question qui est soulevée dès le premier paragraphe de *Madame Bovary* : “... ceux qui dormaient...” De quel côté le réveil ? De quel côté l’endormissement ?

“Ahurir” le lecteur, le “rouler”, le plonger dans le doute de telle façon “qu’il ne saura pas si on se fout de lui ou pas.”

A propos d’un passage, d’une transition dans son roman, Flaubert écrit : “[...] tant il faut que ce soit perdu et peu visible dans le livre ! [...] Sans qu’on en voit l’encastrement. Le lecteur ne s’apercevra pas, je l’espère, de tout le travail psychologique caché sous la Forme, mais il en ressentira l’effet.”

Ce projet n’est réalisable qu’à partir d’un effet de surprise. Celui que provoque la *tuchè*, l’avènement d’un *nouveau*. Il s’agit d’a-hurir le lecteur, de couper la tête à la conscience pour qu’émerge en son col le savoir fou, *alien* de l’inconscient. Aussi, quand “chacun se leva, comme surpris” à l’entrée du Proviseur, du *nouveau* et du garçon de classe, le sujet ne se révèle-t-il pas dans l’ambiguïté du “comme surpris” et dans la forme pronominale du verbe ? En effet, qu’il ait été endormi ou non, chacun... est levé. Embarqué. Il n’a pas le choix. Qu’est-ce qui fait se lever les élèves ? La convention à l’entrée du Proviseur, ou... ? Il y a là un indécidable et l’effet de surprise ne s’en déduit pas.

Question vive pour Gustave Flaubert. Citons son ami, Maxime du Camp : “[...] un nom illustré par ton père et auquel le public était accoutumé déjà.”

Oui, il y a là un indécidable. Aussi la seule question qui se pose est de savoir si *Je* suis surpris(e). Est-ce que, pour ce nouveau qui s’introduit en littérature, il existe un *Je* lecteur(trice) ?

Rendre fou (éveiller ?) ou endormir, est-ce un choix ? Bien plutôt un pari. Forcé. L’écrivain doit s’y risquer. L’acte d’écriture et l’acte de lecture se révèlent ainsi dans leur non-réciprocité : n’est-ce pas de la rencontre comme ratée qu’il s’agit dans ces premières lignes du roman ?

Le style : une manière singulière de dire/lire le nom

“Levez-vous, reprit le professeur, et dites-moi votre nom.”

— Articuler un bredouillement... L’inintelligible.

“Le *nouveau* articula, d’une voix bredouillante, un nom inintelligible.”

Dans le fait de dire le nom, il y a une difficulté. Outre que le mot “bredouiller” évoque le manque de gibier dans la besace du chasseur, il reçoit dans le dictionnaire cette définition : vice de prononciation dans lequel les mots sont dits de façon précipitée, sans être espacés. Il en résulte que la dernière syllabe de l’un se mêle et s’embrouille à la première syllabe du mot suivant. Quant à articuler, c’est tout autre chose puisqu’il s’agit d’énoncer des sons distinctifs. L’articulation inclut un effet de séparation, le bredouillement un effet d’aliénation. L’effet de cette bizarrerie est d’importance : l’opération porte sur l’énonciation du nom propre. Elle le rend inintelligible. Mais deviendrait-il dès lors audible pour qui écouterait de toutes ses oreilles ?

— la hurlade...

De conférer à la voix, avec le suffixe “ante”, le principe actif de la prononciation erronée, désabonne la voix du personnage. Autonomie confirmée plus loin : “Le même bredouillement se faisait entendre”. La décision de dire le nom propre est extrême : les poumons “pleins”, la bouche “dématurée”. Nous voilà dans la “hurlade” chère à Flaubert qui ne pouvait s’accorder avec son écriture qu’en époumonant ses phrases dans le “gueuloir”.

Et pourtant...

Pas de tiret, pas de guillemets, pas de points d’exclamation. Rien que du style, de l’indirect. Rien que du style indirect. Si le personnage s’époumone, s’il démesure sa bouche, il est séparé de sa voix comme le *nouveau* est séparé du garçon qui porte son pupitre. La jouissance phonatoire est séparée du corps. Elle se déplace. Réintroduite, anonyme, dans le champ des petits autres de la classe. Sous quelle forme traitée ? Cette subtilité de l’écriture introduit le décalage dans lequel se repère le pulsionnel. Décalage qui trouve son écho dans celui qui sépare l’inintelligible de l’audible. Dire le nom produit un réel inintelligible. Dans la façon de se nommer, c’est la façon dont la jouissance est approchée qui est en jeu. La manière d’articuler le pulsionnel avec le symbolique — deux registres hétérogènes — d’une façon singulière... et ratée, voilà le *nouveau*. Mise à jour, ici, d’une position de refus dans le moment où il y a inscription au champ social.

L’émission de paroles, l’énonciation, le dire du nom ne se confondent pas.

— et l’indicible

Ainsi le *nouveau* “se” dit. Il dit ce autour de quoi tourne pulsionnellement ce qu’il veut dire. Car il y a un “chu”, l’embrouille : la dernière syllabe du prénom est tombée.

Un quelque chose, donc, ne s’entend pas... Mais qui est, à l’évidence, allé vers l’Autre. Et c’est cet objet indicible, ce petit rien que *Charbovari* (pour Charles Bovary) rend visible dans sa puissance invocante. Dans le langage, ça boîte. Quelque chose ne s’articule pas à la représentation. Il n’est pas possible de satisfaire la demande de l’Autre. Est-ce cette boiterie qui, par ses effets, réjouit les petits autres de la classe ?

Le lieu du silence que la parole ne peut atteindre, c’est le “quelque chose qu’on ne dit pas”. “Tout ne peut pas se dire — affirmait Flaubert — et pour les choses qui n’ont pas de mot, un regard suffit”. Ainsi, pour Flaubert, ce qui ne peut se dire entraîne une monstration et pour cela il choisit l’écriture.

Pour J. Lacan, il faut parler, franchir le silence “et s’avancer avec les dits vers la zone du dire”.

L'artifice de l'écriture : se bricoler un nom

Dans l'espace de l'écriture paraît le mot : *Charbovari*.

Cette réponse de travers fonde l'existence du lecteur dans l'instant même où, hameçonné, il tombe dans le piège de son désir de savoir ce que peut bien cacher le mot. Le lecteur détaché des petits autres de la classe en ce qu'il lit le mot après avoir eu connaissance du nom et de la graphie exacte du nom par le titre (mais laissé dans l'ignorance quant au prénom).

Ici, l'écriture du nom propre en appelle au visuel et à l'aveuglement : le nom écrit a perdu sa majuscule - le B - et le y final est remplacé par un i : le nom propre se perd... de vue. Il n'a plus ni queue ni tête.

— “Quel nom démesuré!”

Le nom propre est augmenté : de Bovary, il passe à *Charbovari*. Il est “pris” dans un mot. Ce n'est plus un nom propre (même si, dans l'espace de la fiction, il peut être entendu comme tel). Ce n'est pas un nom commun existant. Abolie la limite entre les noms propres et les noms communs. Et même plus. Qu'est ce mot, alors ?

Le nom propre est taillé (écorné) : Charles Bovary devient *Char...bovari*. Il est suturé : *Charbovari*.

L'anatomiste de la langue a opéré.

Ainsi, profondément esquiné, le nom propre a viré à l'informe. Remis au pool des syllabes, et même des lettres, il favorise l'irruption du *néo* dans le *logos*.

Le résultat de l'opération ? Un monstre composite.

Comme la casquette du personnage. Celle-ci, un assemblage de tous les genres de couvre-chef possibles, vaut au *nouveau* les moqueries de la classe. Moqueries que redouble le mésusage qu'il en fait. Car il y a une façon de faire avec la casquette dans la classe. Comme il y a un savoir faire avec la langue et les genres littéraires.

Le *nouveau*, lui, est à côté : “soit qu'il n'eût pas remarqué cette manœuvre (jeter la casquette selon *le genre*), soit qu'il n'eût osé s'y soumettre”.

La casquette et son mésusage sont l'image donnée à voir à la classe, image doublant le nom *Charbovari* à entendre. Comment se jouent, pour le lecteur, le voir et l'entendre par le lire ?

— Symptôme de langage ou “nom” d'esprit ?

“Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose capitale. On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre”, écrit Flaubert à son cousin Bonenfant à propos de Frédéric Moreau de l'*Education sentimentale*.

Mais *Charbovari* ?

C'est le scandale de l'énonciation. Le message dépasse le bon vouloir du porteur du nom. Il dépasse le support de la parole. Combinaison et substitution, un “être verbal”, selon l'expression de J. Lacan, paraît à la place du nom propre. Présence symptomatique d'un sujet à l'œuvre.

Lorsque s'énonce le mot *Charbovari*, c'est, dans la classe (dans l'espace de la fiction ?), le charivari qui se déploie.

— *Charbovari*, un effet de signification.

Charivari vient des mots grecs : *kara* et *bareo* qui signifient tête et assommer. Une prise de tête pourrait-on dire aujourd'hui, dans toute son équivoque.

Le charivari est une coutume du Moyen-Age qui consistait en un rassemblement sous les fenêtres d'une personne dont on désapprouvait la conduite, pour y effectuer un vacarme assourdissant, avec les instruments les plus hétéroclites, à commencer par la voix : huées, sifflets, casseroles, etc. La casquette du personnage, cet assemblage bizarre, et le mésusage qu'en fait le *nouveau*, image doublant le mot composite, n'évoquent-ils pas ce fatras de la langue, du sonore de la langue ?

Le charivari visait en particulier les veufs qui se remariaient et dont la nouvelle union était considérée comme mal assortie. Elle visait une non-consommation, symbolique, de ce mariage... Rappelons que Charles Bovary est veuf lorsqu'il épouse Emma, et *Madame Bovary*, titre du roman, peut aussi bien désigner la première épouse, que la deuxième épouse... que la mère...

Le déroulement du charivari relevait de normes non écrites. Dérèglement (hors norme), inscrit pourtant dans un temps et un espace déterminés. Il visait finalement, et de cette façon paradoxale, (comme le carnaval) à une régulation apotropaïque de la société (ici du marché matrimonial). Consensus social où chacun acceptait, comme un présupposé, l'entendu dans le malentendu... Déroulement du charivari, déroulement de la sous-jacence du roman... Et, au-delà, écriture et régulation.

Le *Charivari*, c'est aussi une revue contemporaine de Flaubert. Revue satyrique qui ne tarissait pas — avec ses portraits à charge, ses caricatures de mœurs — d'attaques dirigées contre la censure, au moyen en particulier d'une écriture par omission (travaillée avec du moins).

Charbovari ouvre ainsi sur un foisonnement du sens. Il s'avance sur un prénom rejeté : Charles. Qui sont les protagonistes réels du “mal assorti” ?

— *Charbovari*, une volonté de nommer la jouissance.

“Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond... (on hurlait, on aboyait, on trépignait, on répétait : *Charbovari* !

Charbovari !), puis...". C'est la "hurlade", concert de voix débridées (comme les syllabes), voix anonymes rendues visibles.

Sommé de se dénommer, le *nouveau* dénomme ce qu'il fait. Pour ce faire, il se dé-nomme. L'effet — subversif — de la dénomination apparaît comme non voulu, méconnu. Sous le Bo sommeille le rire. La préoccupation de l'auteur du "mot" (l'autre) se dénomme ici aux yeux et à l'oreille (comme on dit au nez et à la barbe) du lecteur a-huri. La réponse à la demande de l'Autre, le professeur, prend les allures d'un appel : "comme pour appeler quelqu'un" (mais peut-être en est-ce un) et se retourne en injonction (le charivari). Une farce ? Le doute s'empare de lui. Est-il invité à rire du benêt ? Du professeur ? Des rieurs ? Est-ce qu'on "se fout de lui ou non" dans la "fausseté de perspective" qui a effet de vérité (selon le dire de Flaubert) ?

Ainsi, le charivari se déploie — décrit avec complaisance dans l'espace de la fiction.

Avec le dire erratique du nom, le dessous prend le dessus. Il dévoile la doublure du falot et inconsistant personnage, la face méconnue de lui-même — le Garçon qui tient la plume et qui n'est jamais loin sous la casquette de l'auteur —, force excédentaire toujours prête à déferler dès que le sujet est convoqué, sommé de dire son nom.

Comme ce malencontreux alliage, cette dérivation féminine que constitue la Bouvarine, crème créée à partir de différents ingrédients mal dosés, et baptisée du nom de Bouvard (Bovary, la Bovary) dans *Bouvard et Pécuchet*, la Bouvarine qui fera... exploser l'alambic !

Charbovari, cet alias de nom est la jouissance à portée d'oreille, toujours présente dans la parole et qui érode et troue le conventionnel de la langue dans un effort pour parvenir à la parole.

Articuler d'une voix bredouillante, c'est jouir du vrai en tant qu'il est dit "en douce". Le "nom" d'esprit, calculé, est signe d'un sujet auquel on ne voit que du feu.

Dans le déchiffrement du sens, il y a le chiffrement de la jouissance. Les mots "saisir", "dicter", "épeler", "relire", actions exigées par le professeur une fois la classe calmée avec la punition assortie — la copie du "*ridiculus sum*" —, décrivent le destin de la jouissance, sa prise dans les mailles de l'écriture sous l'égide du Nom-du-Père.

Du Garçon à la femme de lettres : Madame Bovary

Un montage boiteux cherche ainsi à répondre du mal assorti, du non-rapport sexuel.

Goncourt nous rapporte ces paroles de Flaubert à propos de *Salammô* : "Il faut que je monte joliment le bourrichon à mon public, il faut que je fasse baiser un homme qui croira enfile la lune avec une femme qui croira être baisée par le soleil."

Charbovari fait son entrée fracassante dans le roman comme représentatif d'un être qui, dès lors, aura plus de poids que le personnage effacé du docteur Bovary. Il est toute l'histoire contenue dans le roman et le scandale qui accueillera le roman à sa parution. L'histoire de la rencontre... ratée.

"Madame Gustave Flaubert ? Est-ce que c'est possible ? Non, je ne suis pas encore assez canaille", écrit Flaubert à son ami Louis Bouilhet en décembre 1850.

Charbovari, nom qui émane de Flaubert. Hors transmission. Au moment de nommer le mari (le père tout aussi bien), rien ne vient, sauf à subir un effet de refoulement.

Marie-Jean Sauret écrit, dans son article *L'invention du célibat* : "Ce qu'une femme amène dans une alliance, c'est la reconnaissance du *nom* de son époux avec l'offre du *sien* auquel est associé un autre patrimoine", et plus loin : "Une femme n'est donc pas exactement identifiée à son nom et à ses biens : elle constitue ce contrepoint sexuel, hors sens, menaçant, qui assure l'homme de son identification au nom qu'il porte et qu'il transmet."

Gustave Flaubert ne donnera pas son nom à une femme. Il créera Madame Bovary.

La démesure d'une po-h-étique. Une éthique du bien-dire

"Quel nom démesuré !" C'est Emma qui prononcera ces mots en rêvant sur le nom de la capitale : Paris (pas ri ; pari). Emma lit et rêve, c'est-à-dire qu'elle interprète.

Rappelons-nous cet écrit des 17 ans de Flaubert sur le livre unique, ainsi que ses visées encyclopédiques. Ne sommes-nous pas dans l'illusion d'un livre comme savoir tout où le lecteur viendrait, par son rêve (son interprétation) compléter le dire dé-mesuré du nom en réintroduisant ce qui le hors-nomme (le contrepoint sexuel féminin) et permettre ainsi l'avènement de sa po-h-étique, nom qu'il donnait à l'écriture qu'il voulait atteindre ? Livre toujours à venir...

Il ne s'agit donc pas de dormir ! La part active de l'objet chu, sa part de réveil au réel, subvertit le désir d'endormissement. La sanction, donnée par l'Autre à cette démesure ?

"Quand *Madame Bovary* parut, il y eut une révolution littéraire... Le code de l'art nouveau se trouvait écrit." (Emile Zola)

Boileau disait : "Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement." Ce à quoi J. Lacan objectera : "Ce qui s'énonce bien, on le conçoit clairement." Gustave Flaubert, lui, fait articuler le nom propre d'une voix bredouillante et le mal dire se retourne en bien dire, du point de vue de l'éthique.

"Peindre le dessous et le dessus", telle est la gageure annoncée par l'écrivain anatomiste de la langue. Comment dire le dessous ? En échouant à dire le nom du père. "Rater à dire le pire est sa meilleure énonciation", écrit Michel Bousseyroux . L'"empirement" opère par dynamitage de l'idée reçue, de la convention langagière.

Reprendre l'ancien pour faire du nouveau dans un décalage d'écriture incessant : Lacan se lit avec Flaubert quand il aborde la question de la libido avec le symbolique.

Charbovari. Le nom se lit au pied, boiteux, de la lettre.

Emma rêvait que son mari se fasse un nom en opérant un pied bot. L'opération fut ratée. Le père de Flaubert, chirurgien, refusa de se risquer à l'opération d'un pied bot. Un collègue s'y risqua, l'opération réussit et le rendit célèbre.

Flaubert atteint le pire en boitant et si, comme il le craint tant, la dimension de l'inconscient excède, sans qu'on y puisse rien, il parie sur ses effets de sens. Faire d'un pied bot, un pied beau, tel est le pari de Flaubert dans la création de sa po-h-étique, pari sur la cote mal taillée de la langue. Il nous réveille, nous lecteurs, à ce à quoi nous sommes tous embarqués. Ce que faisant, comme le présage le Proviseur du roman, il peut "passer chez les grands" où l'appelait sa démesure, en démontant l'embarcation du père jouisseur.

"Être *connu* n'est pas ma principale affaire. Cela ne satisfait que les très médiocres vanités. D'ailleurs, sur ce chapitre, sait-on jamais à quoi s'en tenir. La célébrité la plus complète ne vous assouvit point et l'on meurt toujours dans l'incertitude de son propre nom, à moins d'être un sot..."