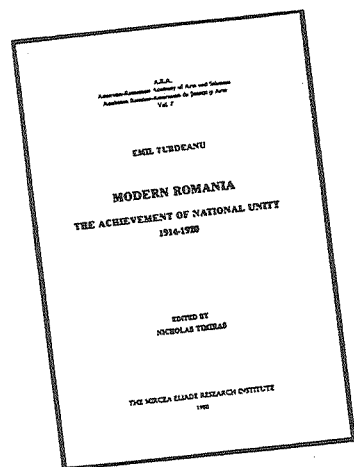


AMERICAN ROMANIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES
The Mircea Eliade Research Institute

EMIL TURDEANU
MODERN ROMANIA
THE ACHIEVEMENT OF NATIONAL UNITY
1914-1920

(ARA Vol. 7 — Nicholas Ţimiraş, Editor)



This volume deals with the struggle of the Romanian people during WWI for the realization of Great Romania. The book consists of six chapters: Armed Neutrality; On the Eve of Hostilities: Potential and Deficiencies; The Great Battles (1916-1917); An Islet of Honor; Romanian Victories; Peace. A bibliographic apparatus completes the volume. This publication has been made possible by a generous gift from Mrs. Irène Bie Corsani and Dr. Raymond Alexis Comnène in memory of their father, Nicholas Petrescu Comnène, a renowned Romanian diplomat of the inter-war period (1918-1939). Nicholas Petrescu Comnène served as Minister of Foreign Affairs and Ambassador of the Romanian Kingdom to various European courts.

The book (155 pages, priced at \$17.00 and \$1.00 for shipping and handling) may be ordered from Mr. Miron Butariu, Secretary of the Academy: 4310 Finley Avenue Apt. 6, Los Angeles, California 90027.

A.R.A. JOURNAL

12/1989

**American
Romanian
Academy**

Journal

**12
1989**

AMERICAN ROMANIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES

PRESIDENT

Maria Manoliu-Manea
(University of California, Davis)

VICE PRESIDENT

L. M. Arcade
(Paris, France)

SECRETARY-TREASURER

Miron Butariu
(Los Angeles, California)

CONSELORS

Constantin Corduneanu (University of Texas, Arlington)
Ioan Petru Culianu (University of Chicago)
Sanda Golopenția Eretescu (Brown University)
Mircea Ionițiu (Los Angeles, California)
Elena Stamatescu (Hillsdale College)
Tudor S. Rățiu (University of California, Santa Cruz)

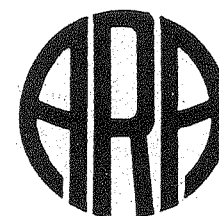
MEMBERS EX-OFFICIO

Alphonse Juilland (Stanford University)
Director of ARA Research Institute
Ion Manea Manoliu (Editor of *ARA Journal*)

JOURNAL OF THE AMERICAN ROMANIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES

nr. 12

1989



Ion Manea, Editor
Opritsa Popa, Assistant to the Editor

ADVISORY BOARD

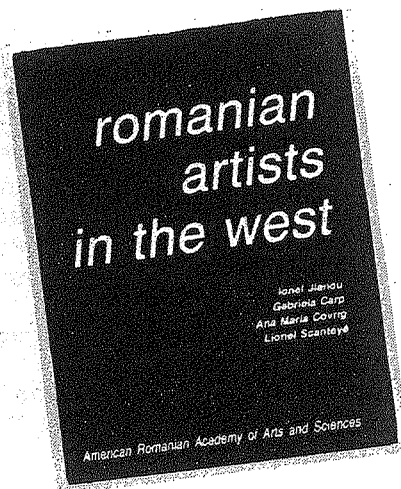
Mihai Botez (Hoover Institution, Stanford)
Matei Călinescu (University of Indiana, Bloomington)
Andrei Codrescu (Louisiana State University, Baton Rouge)
Alexander Groth (University of California, Davis)
Constantin Eretescu (Brown University)
William M. Hagen (University of California, Davis)
Glanville Price (University of Wales, Aberystwith)

Davis, California
1989

AMERICAN ROMANIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES

Romanian Artists in the West

[Volume V. Ionel Jianou, Editor]



This book documents for the first time the existence of a culture in exile. It is a testimony to the work of 170 artists who sacrificed everything for liberty.

Although scattered over countries and continents such as Australia, Brazil, Mexico, Argentina, Venezuela, Western Europe, the United States, Canada, or Israel, these artists and their works represent an important synthesis of the artistic values of our time.

The Anthology *Romanian Artists in the West*, edited under the auspices of the American Romanian Academy of Arts and Sciences, foreword by Professor Maria Manoliu Manea, was compiled by Professor Ionel Jianou in collaboration with Gabriela Carp, Ana Maria Covrig and Lionel Scanteie. This reference work constitutes a meeting ground for all those who are interested in contemporary art. Published in an English and a French edition, the volume is being distributed in 19 countries of the free world.

Romanian Artists in the West, Ionel Jianou, Editor. 188 pages, 500 reproductions (mostly in color), clothbound, dust jacket. Cost: \$49.00. Please address all requests to: Miron Butariu, 4310 Finley Avenue, Los Angeles, California 90027.

CONTENTS

M. EMINESCU (1850-1889)	
POEMS translated by Corneliu Popescu.....	4
Horia Stamatu: Substrat Religieux et Religion chez Mihail Eminescu.....	8
Aurelia Roman: Eugène Ionesco Is 80 Years Old....	19
Ambassador David Funderburk, Mihai Botez, Nestor Ratesh, Ladis Krystof: Round Table: United States-Romanian Relations at a Turning Point..	29
Maria Manoliu Manea: Metamorphoses of Time in Romanian Political Discourse.....	63
Sanda Stolojan: Cioran ou l'élarguer invétéré....	76
Aleksandra Gruzinska: E. M. Cioran and <i>The Man Who Gave Up His Name</i> by Jim Harison.....	83
L. M. Arcade: L'actualite du roman tragi- comique.....	94
Victor I. Stoichița: SALLAMBOVARRY (Essai sur l'iconosphère de Flaubert.....)	103
M. N. Sabău and C. S. Sabău: Assessment of the Impact of the Chernobyl Nuclear Accident in Europe.....	118
Gabriela Carp: Audiența Mondială a artiștilor plastici români din Occident.....	133
Angela Comnène: The Visit of Queen Mary of Romania to the United States and Canada (October-November 1926).....	141
Alexandru Nemoianu: Some Aspects Regarding the Romanian American Press at the Beginning of the Twentieth Century and the Political Life in Romania.....	152
George Ciorănescu: The Moldavian Clan in the Kremlin Power Struggle.....	160
Jon Cepoi: Importanța poetilor basarabeni con- temporani în mentinerea limbei materne în Basarabia.....	170
Marie Neag: Reflections: George Cosbuc, the Năsăud Schools and the Second Frontier Regiment.....	182
Sophie A. Welisch: Bukowina's Nationalities in the Habsburg Period: An Experiment in Multi- Ethnic Symbiosis.....	197
Nicholas Timiras: Memories of my Youth (Chapter 1).....	210
Constantin Mares: Un Document istoric al României contemporane: 40 de ani de la Testamentul Poli- tic a lui Dinu I. C. Brătianu.....	216

IN MEMORIAM VLAD GEORGESCU

- Mihai Botez: *La despărțirea de Vlad Georgescu*..224
Seven American Historians Evoke the Personality of their Former Colleague: Walter Bacon, Istvan Deac, St. Fischer Galati, David Funderburk, Ladis Krystof, Paul Michelson, Jacques Vergotty.....229
Dinu Giurescu: *A History of the Romanian Political Thought*.....234

AMERICAN ROMANIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES

- The 13th Convention of the American-Romanian Academy.....242
ARA Awards.....246
ARA LAUREATS 1988: Ambassador David Funderburk, Professor Mihai Botez, Horia Stamatu, Eugen Mihăescu, Isaac J. Schoenberg, and Olga Porumbaru, presented by Ion Rațiu, Mircea Ionitiu, L. M. Arcade, Ionel Jianu, Constantin Corduneanu, George Cioranescu.....249
President's Report (1986-1987).....272
The Members of the Academy.....284

BOOK REVIEWS

- Dorin Tudoran: *Agora: Why, How and for Whom*....287
Cella Pavelescu: Pavel Chihai: *Immortalité et décomposition dans l'Art Du Moyen Age*.....291
Elaine Makas and Vladimir Tismăneanu: *Two New Books by Silvia Cinca*.....296
Marcel Cornis Pop: *Constantin Eretescu. Noaptea. Providence: Hiatus, 1988*.....298
Klaus Henning Schroeder: Günther Holtus/Edgar Radtke (Edd.): *Rumänistik in der Diskussion. Sprache, Literatur und Geschichte. Tübingen: Günter Narr, 1986*.....302

OBITUARY

- Nicholas Timiras: *Horia Georgescu (1914-1988)*..303
Photo by Emanuel Tanjală.

A.R.A. PUBLICATIONS

- Romania and the Romanians* – Octavian Bârlea
Los Angeles, 1977 \$6.00
Clash over Romania – Paul D. Quinlan
Los Angeles, 1977 \$7.00
The Tragic Plight of a Border Area: Bassarabia and Bucovina
– Maria Manoliu-Manea, editor
Humboldt, 1984 out of print
Istoria Românilor de la origini pâna în zilele noastre
– Vlad Georgescu
Davis, 1984 out of print
Romanian Artists in the West – Ionel Jianou, editor
Paris, 1987 \$35.00
The United States and Romania: American-Romanian Relations during the Twentieth Century
– Paul D. Quinlan, editor.
Woodland Hills, 1988 \$17.00
Modern Romania: The Achievement of National Unity 1914-1920
– Emil Turdeanu
1988 \$17.00

Periodicals

- Libertas Mathematica* – *Annually since 1981*
Constantin Corduneanu, editor
The 1987 Issue \$30.00
A.R.A. Journal # 11 – Ion Manea, editor
Davis, 1988 \$12.00

TO ORDER WRITE TO:

AMERICAN-ROMANIAN ACADEMY
4310 FINLEY AVENUE # 6
LOS ANGELES, CA. 90027
U.S.A.

précise dont, paraît-il, disposaient les stoïciens.

Nous avons en échange la conscience tragique du labyrinthe de l'histoire, dont nous ne cherchons que mollement la sortie. Est-ce à en rire ou à en pleurer? Les deux sans doute à nos heures lucides. Lorsque nous y parvenons, cela nous soulage. Les auteurs tragi-comiques nous aident. N'auraient-ils pas trouvé moyen de mettre la catharsis à notre moderne échelle?

BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

- 1) Mensonge romantique et vérité romanesque, Editions Bernard Grasset, Paris, 1961.
- 2) "Nous ne savons pas rire avec Dostoïevski car nous ne savons pas rire de nous-mêmes." Réf. 1, p. 295.
- 3) Nous ne faisons que de très brèves remarques sur Joyce, parce que les joyciens sont d'ores et déjà convaincus, alors que les non-joyciens resteront toujours à convaincre.
- 4) Cette fatalité (que Don Quichotte porte comme la croix de l'homme) est la même que celle du bien moins noble Arpenteur et que celle de tous les aveuglés (ténébreux) de Dostoïevski. Qu'il n'y a pas de Pénélope, Mr. Bloom le sait sans le savoir tout en le sachant. Constitutive d'univers romanesques, cette fatalité éclate épidémique déjà dans l'oeuvre de Cervantès (qu'on se rappelle les faux chevaliers imitant le Hidalgo et les tardives nostalgies de Sancho) pour triompher, meurtrière, dans les Démones de Dostoïevski. Elle existe dans le Château, où l'Arpenteur fait des émules. Qu'on pense aussi à d'autres points communs de tous ces grands romans: la théâtralité faite de monologue, dialogue et surprise, l'éclatement comme de rien d'une crise irrationnelle ou d'une métamorphose (on en trouve beaucoup dans Ulysse), le brusque revirement des héros, la pratique de l'insaisissable, la phobie des poids et mesures c'est-à-dire du quantitatif appliqué à l'ordre humain (l'A.B.C., le 2+2, l'Arpenteur qui mesure). Mais par dessus tout, ces romanciers qui ont dépeint des tranches de vie, souvent sans vrai début ni vraie fin romanesque, se distinguent par une vision globalisante, transhistorique du réel.
- 5) S'agissant d'oeuvres très connues tout au long de notre exposé, nous n'avons pas estimé nécessaire d'allonger la liste des références bibliographiques.

SALLAMBOVARY*
Essai sur l'iconosphère de Flaubert

Victor I. Stoichiță
Institut für Kunstgeschichte,
Münich, West Germany)

"Emplissez-vous la mémoire de statues et de tableaux"¹

"Tout être a une inclination naturelle vers sa forme"²

En répondant, en Décembre 1862, à Sainte-Beuve, qui lui reprochait la trop grande ressemblance entre Salammbô et Emma Bovary, Flaubert défendait l'auto-suffisance de ses personnages:

"Mais non! Madame 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."⁴

Il n'y a, certainement, rien, ou presque rien, qui puisse approcher le destin d'une héroïne punique à celui d'une bourgeoise pendant la Restauration. Une certaine consubstantialité des deux personnages est cependant explicitement présente dès leur pré-histoire.

Le 14 Novembre 1850, de Constantinople, Flaubert écrivait à Louis Bouilhet:

"A propos de sujets, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même..."

1. Une nuit de Don Juan...

2. l'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire baiser par le Dieu. -C'est la plus haute, mais elle a des difficultés atroces.

3. mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de

*Paper presented at the First International Congress of ARA, Sorbonne, Paris, 1987, and dedicated to Mircea Eliade, whose work about the symbolism of the moon inspired this essay.

choux et de quenouilles; au bord d'une rivière grande comme l'Eau de Robec."⁵

L'histoire d'Anubis deviendra Salammô, celle de la petite flamande, Madame Bovary. La nuit de Don Juan ne fût jamais écrite, mais quelque chose de ce projet débouchera, d'une certaine manière, dans les autres deux.

Sainte-Beuve aurait peut-être sourit avec indulgence s'il aurait eu accès à cette lettre, dans laquelle, douze ans auparavant, Flaubert confessait justement ce qu'il niera furieusement après l'apparition de Salammô. Le critique aurait, j'imagine, sourit encore, s'il aurait eu l'occasion de lire la suite de cette lettre-traîtresse:

"Ce qui me turlupine, c'est la parenté d'idées entre ces trois plans. Dans le premier, l'amour inassouvable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique. Dans le second, même histoire, seulement on s'y baise et l'amour terrestre est moins élevé en ce qu'il est de plus précis. Dans la troisième, ils sont réunis dans la même personne, et l'un mène à l'autre..."⁶

Ayant cette confession de Flaubert comme point de départ, je voudrais maintenant m'engager dans une tentative de comparaison entre les deux romans, en isolant un motif-clef, présent dans tous les deux: celui de la statue.

Une pareille tentative me semble être pleinement licite dans le contexte de la poétique flaubertienne. "La statue" fait partie des "allégories innombrables et métaphores incongrues" dont l'auteur aimait bourrer ses textes; elle est un élément de ce que Flaubert appelait "le calcul du dessous"⁸ d'un tissu narratif.

Dans le cas du roman cartagenois, les choses sont claires: l'amour impossible du barbare Mâtho pour la fille d'Hamilcar est seulement l'aspect sentimental d'un scénario cosmique: Salammô est vouée à la lune, Mâtho au soleil; l'une adore la déesse Tanit, l'autre est dans le pouvoir du Moloch. La guerre entre barbares et cartagenois est aussi, ou premièrement, une guerre implacable entre les deux terribles idoles. Le point central de l'intrigue est constitué par le vol du manteau qui couvrait la statue de Tanit, avec toutes ses conséquences: perte de pouvoir de la déesse lunaire, victoire temporaire de Moloch, sacrifice de Salammô qui se donne, dans un élan de "prostitution mystique," à Mâtho à fin de recouper le voile, enfin, la mort des deux pécheurs.

Dieu/Astre/Statue/Personnage sont, dans le roman, consubstantiels.

La première apparition de Salammô au festin des barbares a de l'épiphanie lunaire.

"Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse, la porte du milieu s'ouvrit, et une femme, la fille d'Hamilcar elle-même, couverte de vêtements noirs, apparut sur le seuil. Elle descendit le premier escalier qui longeait obliquement le premier étage, puis le second, le troisième, et elle s'arrêta sur la dernière terrasse, au haut de l'escalier des galères. Immobile et la tête basse, elle regardait les soldats."(ch.I)

Cette solennité épiphanique est renforcée par la description du corps de Salammô, corps scintillant, minéralisé, couvert de signes, rendu immobile, statuaire:

"Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes, la faisait paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendait jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur la poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de felurs rouges sur un fond tout noir (...). C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur."(chap.I)

L'image de Salammô, statue vivante, actionnée par les influences sélénaires, revient maintes fois au cours de l'action: on la voit "plus droite qu'un hermès" (ch.III) sur la terrasse de son palais, en adorant la lune; "calme comme une statue"(ch.XI), lorsque Hamilcar devine son sacrifice; vêtue "comme la déesse même"(ch.XIII), semblant "le génie même de Carthage, son âme corporifiée"(ch.XV).

Autour des protagonistes, une entière constellation de simulacres: en premier chef les innombrables divinités de l'Acropole de Carthage - les Cabyres, les Patégues, Melkarth, Eschmoun, Khamon... Les limites entre les deux règnes sont fluctuants: le suffète Hannon rerssemble à une "grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre"(ch.IV); les servantes de Tanit sont tellement "couvertes de tatouages, de coliers, d'anneaux, de vermillon et d'antimoine qu'on les eût prises, sans le mouvement de leur poitrine pour des idôles."(ch.V)

Les vraies statues s'animent. La plus célèbre est celle de Moloch, poussée sur des cylindres par les hierodules et qui engloutit les enfants portés en sacrifice (ch.XIII). Mais elle n'est pas l'unique. Après la victoire de Macar "on frotta de beurre et de cinamome la figure des Dieux-Pataques pour les remercier. Avec leurs gros yeux, leur gros ventre et leur deux bras levés jusqu'aux épaules, ils semblaient vivre sous leur peinture plus fraîche et participer à l'allégresse du peuple." (ch.IX) Et les exemples peuvent se multiplier.

Mais ce n'est pas seulement le rapport ambigu entre mouvement et immobilité ce qui rapproche, en Salammbô, être vivant et statue. La parrure, le fard, le vêtement jouent un rôle essentiel. Il n'y a pas à Carthage des statues nues. Une idole nue est une idole qui a perdu son pouvoir. C'est le cas de Tanit, après le vol de son manteau sacré.

Tout le trame du roman, on le sait, se tisse autour du "zaimph".¹⁰

Lorsque Salammbô s'en va au camp des barbares pour le récupérer on assiste à un troc symbolique qui va jusqu'aux moindres détails:

"Quand Mâtho arriva, la lune se levait derrière elle. Mais elle avait sur le visage un voile jaune à fleurs noires et tant de draperies autour du corps qu'il était impossible d'en rien deviner (...).

-Qui t'amène? Pourquoi viens-tu?

Elle répondit en montrant le zaimph:

-Pour le prendre! et de l'autre main elle arracha les voiles de sa tête." (ch.XI)

"Voile-pour-voile" pourrait donc s'appeler le troc de Salammbô, lequel marque la rencontre sous la tente comme hiérophanie et hiérogamie à la fois. C'est seulement maintenant que le thème de la statue animée devient, dans le cas de Mâtho, explicite: il est enceint de bronze, ses genoux sont "plus fermes que du marbre."

C'est à Moloch même que Salammbô, en se dévoilant, s'offre ("Moloch, tu me brûles! et les baisers du soldat, plus dévorateurs que les flammes, la parcouraient; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil." (ch.XI)

Salammbô clôt sur une situation astronomique que les spécialistes ont déclaré comme impossible¹¹:

"...le soleil commençait à descendre, et le croissant de la lune se levait déjà dans l'autre partie du ciel." (ch.XV)

Mais c'est l'impossible même de cette situation qui fonde la possibilité romanesque.

*

Si les idoles de Salammbô sont des "images oprantes," dans le sens que Jamblique¹² donnait à l'expression (drastika eidola), les statues, dans Madame Bovary, participent seulement au fond scénographique du roman. Elles n'avancent jamais en premier plan, sont presque toujours des presences muettes et, apparemment, inertes, inoffensives.

Cela ne veut pas dire aussi qu'elles manquent d'importance. Tout au contraire: la fonction des images statuariques est, en Madame Bovary, celle de ponctuer la narration, de former des noeuds du "dessous" du texte, de rythmer comme les notes d'une musique sacrée, mal jouée, déchue, le découlement profane de l'histoire d'Emma.

La première statue mentionnée dans le roman est en réalité une figurine. Elle entre en scène aux noces d'Emma avec Charles Bocary:

"On avait été chercher un pâtissier à Yvetot pour les tourtes et les nougats. comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce qui fit pousser des cris. A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il avait des rochers avec des lacs de confiture et des bateaux en écales de noisette, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boules, au sommet.

Jusqu'au soir on mangea." (I, IV)

Le Cupidon comestible,¹³ présenté au cours de cette épiphanie ironique, est un Dieu déchu, une piètre trace sacrée dans le monde profane. Il thématise tout le désarroi amoureux de Madame Bovary, ses aspirations, ses chutes et pointille un des thèmes majeurs du roman: celui d'Emma comme "mangeuse d'images."

C'est là un motif essentiel, jamais mis suffisamment en lumière. Il faut s'y arrêter un instant:

"Lorsqu'elle eut treize ans, son père l'amena lui-même à la ville, pour la mettre au couvent. Ils descendirent dans une auberge du quartier Saint-Gervais, où ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient l'histoire de Mlle de La Vallière. Les explications légendaires, coupées cà et là par l'égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses du coeur et les pompes de la Cour..."(I,VI)

Les "images mangées" des assiettes Louis XIV hantent longtemps l'esprit d'Emma et seront un leit-motif de son histoire.

Pendant son séjour au couvent, sa vocation mystique se concrétise de nouveau dans des métaphores du comestible:

"Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le sacré coeur perce de flèches aigues, ou le pauvre Jésus qui tombe en marchant sous sa croix. Elle essaya, mortification, de rester tout un jour sans manger."(I,VI)

Tout au long de sa vie, Emma se nourrira d'images. D'images coupées, morcellées, mal digérées. Après son mariage, "à table même elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait."(I,IX) "Jeanne d'Arc, Héloïse, Agnès Sorel, la belle Ferronnière et Clémence Isaure, pour elle, se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire, ou saillaient encore cà et là, mais plus perdus dans l'ombre et sans aucun rapport entre eux, saint Louis avec son chene, Bayard mourant, quelque férocité de Louis XI, un peu de Saint-Barthélemy, le panache du Béarnais, et toujours le souvenir des assiettes peintes ou Louis XIV était vanté."(I,VI).

A l'Amour en chocolat, qui est la première idole ironique du roman, correspond, deux pages plus loin, une

seconde: c'est la "tête d'Hippocrate" sur la pendule de Monsieur Bovary.

Il faut noter la manière dont Flaubert souligne le poncif: le Dieu de la médecine (tout comme auparavant celui de l'amour) n'est pas un simulacre auto-suffisant. Tout les deux sont des objets décoratifs: l'un au sommet d'un gateau, l'autre sur une pendule.

L'Hippocrate de Charles Bovary n'est pas le Dieu extratemporel des guerisseurs (et les échecs du médecin de campagne sont ici déjà prévisibles) mais regarde seulement et explicitement le temps (la pendule) de la narration.¹⁴

La troisième statue occupe la page suivante: c'est "un curé de plâtre lisant son bréviaire," installé au fond du jardin de Tostes, "sous le sapinette"(I,V).

Cette image, d'un matériel léger et à bon marchais, reviendra, on le verra, plusieurs fois au cours de l'action. Sa fonction deviendra compétement claire seulement par opposition avec une autre statue, celle de la "femme drapée" du chateau des Andervilliers où se déroule la célèbre scène du bal.

La visite au chateau est pour Emma une "entrée dans le monde." Ce monde est présenté comme fait, premièrement, d'images:

"Sur la boiserie sombre du lambris, des grands cadres dorés portaient, au bas de leur bordure, des noms écrits en lettres noires (...). Brunissant les toiles horizontales, (la lumière) se brisait contre elles en arrêts fines, selon les craquelures du vernis; et de tous ces grands carrés noirs, bordés d'or, sortaient, cà et là, quelque portion plus claire de la peinture, un front pâle, deux yeux qui vous regardent, des perruques se déroulant sur l'épaule poudrée des habits rouges, ou bien la bouche d'une jarretièrre en haut d'un mollet rebondi.

Le marquis ouvrit la porte du salon..."(I,VIII).

Ici, le même spectacle fragmenté frappe Emma, mais dans la variante gastronomique:

"...le maître d'hôtel (passait) entre les épaules des convives les plats tout découpés, faisant d'un coup de sa cuillère sauter pour vous le morceau qu'on choisissait. Sur le grand poêle de porcelaine à baguette de cuivre, une

statue de femme, drapée jusqu'au menton, regardait immobile la salle pleine de monde."(I,VIII).

La "femme drapée," simulacre anonyme, est la quatrième statue du tissu plastique du roman. On apprend qu'elle "regardait immobile la sale pleine de monde."

Mais peut-elle une statue, effectivement, "regarder"? Certainement pas. Elle établit une relation spéculaire avec Emma.

La statue/Emma sont faites pour être regardées. Mais sont elles qui, pour être regardées. Mais sont elles qui, pour l'instant, regardent. Elle sont immobiles, face au "monde" mobile. Contemplables, elles contemplent.

Cette condition statuaire d'Emma dure seulement un moment. Bientôt elle se détache de son double pétrifié et se lance dans la mobilité du "monde."

La transformation se passe à travers la scène du miroir devant lequel elle "se change," dans la présence de Charles. Celui-ci, témoin de la métamorphose, est le premier à pouvoir contempler Emma, mais il la contemple comme image d'elle même:

"Il la voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers l'oreille, luisaient d'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblaient sur une tige mobile, avec des gouttes factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pomon mêlées de verdure."(I,VIII)

Devenue "regardable," Emma devient automatiquement, "intouchable":

"Charles vint l'embrasser sur l'épaule.

—Laisse-moi! dit-elle, tu me chiffonnes."(I,VIII)

La "femme drapée jusqu'au menton" n'est plus mentionnée dans la description du bal, description minutieuse, détaillée, mouvementée. Et cela à l'évidente raison qu'elle reste le seul point fixe au milieu du tourbillon général. Toute la description du bal est faite, pour ainsi dire, à travers une "vue bioculaire"¹⁵: d'un côté celle d'Emma, affective, impliquée; d'une autre côté, celle de la statue, impersonnelle, objective, étrangère.

Le retour à Tostes équivaut à une rupture de niveau:

"La journée fut longue, le lendemain. Elle se promena dans son jardin, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espallier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien (...). Son voyage à la Vaubeyssard avait fait un trou dans sa vie."(I,VIII)

Le curé de plâtre et la femme drapée fonctionnent donc comme des "divinités du lieu." Autour d'elles s'organise d'un côté "la province," avec ses valeurs, sa morale, son sacré à soi, concrétisés dans le bréviaire de dimanche, et de l'autre "le monde," l'aristocratie, réalité fragmentaire, faite d'images morcellées, gouvernées par une déité lointaine, inaccessible, sans nom.

Les trois statues (Amour en chocolat/cure de plâtre/femme drapée) ponctuent la première partie de Madame Bovary et sont groupées dans l'intervalle d'une quinzaine de pages.

Une autre triade ouvre la seconde partie du roman. Son caractère syntagmatique est cette fois-ci déclaré: les trois exemples se trouvent, tous, groupés sur la même page et définissent un nouveau "lieu" de la narration: Yonville.

En décrivant cette ville qui se trouve au confins de trois provinces, "contrée bâtarde ou le langage est sans accentuation," Flaubert lui nomme aussi les simulacres.

Le premier - et ce n'est pas bien sûr un hasard - est "un Amour, le doigt posé sur la bouche." Il se dresse au milieu d'un rond de gazon, devant une maison blanche, "la plus belle du pays." C'est la maison du notaire.

L'"Amour" de Yonville, avec son geste significatif, reprend et prolonge la valeur éblématique du Cupidon de chocolat, tout en définissant la ville comme futur lieu des aventures d'Emma.

La seconde statue se trouve dans l'église: "une statuette de la Vierge, vêtue d'une robe de satin, coiffée d'un voile de tulle semé d'étoiles d'argent, et tout empourprée aux pommettes comme une idole des îles Sandwich."(II,I)

La troisième orne le tympan de la mairie: "un coq

gaulois, appuyé d'une patte sur la charte et tenant de l'autre les balances de la justice."

Le néant des trois emblèmes, lesquelles résument plastiquement et avant la lettre la destinée d'Emma, est souligné à la fin de la description:

"Il n'y a plus ensuite rien à voir dans Yonville (...); bientôt on arrive au cimetière."(II,I)

Parallèlement à la triade des "idoles des lieux," dans la seconde partie du roman, se développe un second thème statuaire: celui d'Emma comme expression plastique d'un principe divin.

C'est ici que les renvois au roman antérieur se font pressantes.

Tout comme Salammbô, Emma est une "lunatique." C'est la lumière sélénitaire qui enveloppe ses amours avec Rodolphe:

"La lune, tout ronde et couleur pourpre, se levait à ras de terre, au fond de la prairie. Elle montait vite entre les branches des peupliers, qui la cachaient de place en place, comme un rideau noir, troué. Puis elle parut, éclatante de blancheur, dans le ciel vide qu'elle éclairait; et alors, se ralentissant, elle laissa tomber sur la rivière une grande tache, qui faisait une infinité d'étoiles, et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond à la manière d'un serpent sans tête couvert d'écailles lumineuses."(II,XII)

Ce passage pourrait sembler abusivement couplé avec la symbolique sélénitaire de Salammbô (qui n'a donc pas aimé au clair de la lune?).

Il y a cependant au moins un élément qui révèle l'intention de Flaubert: c'est le motif du serpent, le même qui accompagnait Salammbô dès sa première apparition.

On peut suivre ce thème tout au long de Madame Bovary. Il revient dans la troisième partie, lors de ses amours avec Léon:

"Elle se déshabillait, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour¹⁷ de ses hanches comme une couleuvre qui glisse."(III,VI)

Il y a aussi un emblème, invoqué par Léon, qui

souligne le thème lunaire de roman:

"-Il y a sur le boulevard, chez un marchand d'estampes une gravure italienne qui représente une Muse. Elle est drapée d'une tunique et elle regarde la lune (...); puis d'une voix tremblante: elle vous ressemble un peu."(III,I)

La sacralité de l'appartition statuaire de Salammbô se manifeste en Madame Bovary, dans la plupart des cas, au niveau purement métaphorique.

Deux fois Emma est comparée à une statue:

"...elle tourna sur ses talons, tout d'un bloc, comme une statue sur un pivot."(II,VI)
et:

"Elle restait étendue, la bouche ouverte, les paupières fermées, les mains à plat, immobile, et blanche comme une statue de cire."(II,XIII).

Une troisième fois la comparaison touche le poncif. Elle est faite par un de ses amants:

"-Vous êtes dans mon âme comme une madone sur un piédestal..."

-Oh! Rodolphe...fit lentement la jeune femme en se penchant sur son épaule."(II,IX)

Il y a cependant un domaine où Emma devient une soeur (profane) de Salammbô. C'est la présentation du corps¹⁸:

"C'était pour lui (scl. Rodolphe) qu'elle se limait les ongles avec un soin de ciseleur, et qu'il n'y avait jamais assez de cold-cream sur sa peau, ni de patchouli dans ses mouchoirs. Elle se chargeait de bracelets, de bagues, de colliers."(II,XII)

Mais comme elle est fragile ici la limite entre sacré et profane! Il suffit de lire l'Eloge du maquillage de Baudelaire. Lecteur idéal de Flaubert, pour le réaliser:

"...les mousselines, les gazez, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle (scl. la femme) s'enveloppe, (...) sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; (...) le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou (...) ajoutent leurs étincellements au feu de ses regards..."

Le maquillage n'a pour but et pour résultat que de créer une unité abstraite et par conséquent de rapprocher immédiatement l'être humain de la statue, c'est à dire d'un être divin et supérieur."¹⁹

La dernière fois qu'Emma est présentée par l'auteur comme "statue" est sur son lit de mort:

"Le prêtre (...) trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions: d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses: puis sur la bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courrait à l'assouvissement de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus.

Le curé s'essuya les doigts..."(III,VIII)

Le lit de mort est le lieu de l'amour sacré, de la hiérogamie:

"Le prêtre se releva pour prendre le crucifix; alors elle allongea le cou comme quelq'un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eut jamais donné."²⁰(III,VIII)

*

Une tradition ²¹ qui remonte à Maxime Du Camp, ami de Flaubert, veut que Madame Bovary ait eu pour source principale l'histoire vraie d'un médecin de campagne et de sa trop légère épouse, Delphine Delamare.

Le nom de la héroïne fût, biensur, changé, mais après des longs tâtonnements.

En 1850 Flaubert se trouvait en Egypte pour se documenter en vue de Salammbô. L'histoire de l'épouse du médecin - nous dit Du Camp - l'obsédait:

"Aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet de Djebel-Aboucir qui domine la seconde cataracte, pendant que nous regardions le Nil se battre contre les épis des rochers en granit noir, il jeta un cri: Euréka! Le l'appellerai Emma Bovary."²²

Ne fût-ce que la sonorité de ce nom, avec le retentissement de ses doubles labiales (MMaBo)²³ au milieu du fracas de la cataracte, et nous aurions un indice suffisant pour pouvoir considérer les trajectoires des deux personnages à l'instar des sentiers de Mégara, faites - si l'on croit à Flaubert - "d'un sable noir, mêlé à de la poudre du corail."

NOTES

1. G. Flaubert, Oeuvres complètes, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1971-1976, t. 14, p. 353. Toute les citations, sauf indication contraire, sont tirées de cette édition (citée dorenavant comme Flaubert, Oeuvres). Les italiques appartiennent toujours à Flaubert. Les renvois à Madame Bovary et à Salammbô, tout en suivant l'édition citée, se limite à indiquer le numéro du chapitre.
2. Flaubert, Oeuvres, t. 14, p. 25.
3. Sainte-Beuve, Nouveaux Lundis, t. II, p. 31 et suiv.
4. Flaubert, Oeuvres, t. 14, p. 89.
5. Flaubert, Oeuvres, t. 11, p. 109.
6. Flaubert, Oeuvres, t. 11, p. 110.
7. Flaubert, Oeuvres, t. 13, p. 275.
8. Flaubert, Oeuvres, t. 4, p. 3 et t. 3, p. 158.
9. H. Suhner-Schlupe, L'imagination du feu ou La dialectique du Soleil et de la Lune dans Salammbô de G. Flaubert, Zurich 1970.
10. J. Neefs, Le parcours du Zaimph, dans: La production du sens chez Flaubert (Colloque Cerisy) éditée par Claudine Gothot-Mersch, Paris 1975, p. 227 et suiv.
11. Voir: Sophie Lunais, Recherches sur la lune, I, Leyde 1979, p. 283.
12. Jamblique, Les Mystères d'Egypte, III, 28 (éd. bilingue par E. de Places, Paris, Belles-Lettres 1966, p. 138).
13. Pour les métaphores du comestible: J.-P. Richard, Littérature et sensation, Paris 1954, p. 119 et suiv.

14. L'Hippocrate sera remplacé dans la seconde et dans la troisième partie du roman par la "tête phrénologique," cadeau de Léon à M. Bovary. La récurrence rythmique des triades symboliques est une marque du travail flaubertien.

15. L'expression (forgée dans un autre contexte) est de A. Thibaudet, Gustave Flaubert, Paris 1922.

16. Fidèle à sa "mystique triadique," Flaubert, introduit un troisième "Amour," dans la troisième partie du roman. Il se trouve dans la chambre d'hôtel qui est la scène des rendez-vous illicites (et pressés) d'Emma et de Léon: "Il y avait sur la pendule un petit Cupidon de bronze..."

17. Lié au thème lunaire, est un autre motif fondamental du roman auquel on ne peut renvoyer ici que superficiellement: celui d'Emma comme "brodeuse." Le thème a été étudié (R.B. Grant, The Role of Minerva in Madame Bovary, dans: Romance Notes, VI,2(1965) et M. Lowe, Towards the Real Flaubert. A Study of "Madame Bovary," Oxford 1984, p. 64 et suiv.) sans réaliser toutefois l'intention de Flaubert. Emma "mangeuse" et Emma "tisseuse" d'images sont des thèmes parallèles et interférents ("...il en était de ses lectures comme de ses tapisseries...").

Il faut relire le chapitre dédié par Mircea Eliade au symbolisme lunaire dans son Traité d'Histoire des religions, Paris 1975, p. 158 et suiv., pour se rappeler que "ce sont des déesses séléniques qui ont inventé la profession de tisserand..."

18. J.-P. Richard (*supra*, n. 13), p. 183 et suiv.; D.F. Brown, The Veil of Tanit: The Personal Significance of a Woman's Adornment to Gustave Flaubert, dans: The Romanic Review, XXXIV(1943), p. 196-210.

19. Ch. Baudelaire, L'Art Romantique, X-XI. voir aussi: U. Timothy, Flaubert et Baudelaire, affinités spirituelles et esthétiques, Paris 1982.

Pour Flaubert le terme "statue" est souvent synonyme avec celui de "personnage littéraire." A la suite des reproches de Sainte-Beuve (*supra*, n. 4) il ajoute: "Etes-vous curieux de connaître la faute énorme (énorme est ici à sa place) que je trouvé dans mon livre. La voici: le piedestal est trop grand pour la statue."

20. Le "dessous" de cette scène est confessé, indirectement, par Flaubert dans la lettre du 18 Février

1859 à M.lle Leroyer de Chantepie: "Ne voyez-vous pas qu'elles sont toutes amoureuses d'Adonis? C'est l'éternel époux qu'elles demandent. Ascétiques ou libidineuses, elles rêvent l'amour, le grand amour..."

21. Etudiée (et contestée) par Claudine Gothot-Mersch, La genèse de Madame Bovary, Paris 1966, p. 19 et suiv.

22. Maxime Du Camp, Souvenirs littéraires, Paris 1882-1883, t. 1, p. 435-436.

23. Le soin de Flaubert pour les deux m de Salammbô (qui sont d'ailleurs les deux m d'Emma) ressort clairement de la lettre à A.M. Froehner, du 21 Janvier 1863 ("Vous auriez pu deviner que les deux m de Salammbô sont mis exprès pour faire prononcer Salam et non Salan...")

Pour le ô de Salammbô, voir les indications de Flaubert à l'Editeur (Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy, présentées par Jaques Suffel, Paris 1965, p. 74). Ce ô (à accent circonflexe et, donc, extrêmement ferme) se rattache au chancellement originaire à propos du nom d'Emma (qui apparaît parfois dans les brouillons comme Emma Bouvary).