

Au prisme des métamorphoses : Michelet, Flaubert et les insectes

FLORENCE VATAN
Université de Wisconsin-Madison

La notion de métamorphose entretient un rapport privilégié avec le monde des insectes, réel ou imaginaire, qu'il s'agisse des récits fabuleux d'Ovide, des travaux d'entomologie ou encore de la transformation de Gregor Samsa en insecte monstrueux dans la nouvelle de Kafka. Au cours du XIX^e siècle, Michelet et Flaubert sont deux auteurs à s'être intéressés à cet univers. Michelet y a consacré son ouvrage de 1858, *L'Insecte*, où il entraîne ses lecteurs « dans la grande mer vivante des métamorphoses »¹. L'entomologie fait partie des savoirs explorés par Flaubert même si son statut n'est pas comparable à celui de la médecine ou de l'histoire des religions : « Combien je regrette souvent de n'être pas un savant, et comme j'envie ces calmes existences passées à étudier des pattes de mouche, des étoiles ou des fleurs ! »² Les insectes, dans son œuvre, ont une présence discrète et insistante, à la croisée des sciences naturelles et du symbolisme animal.

Je me propose ici de mettre en regard la manière dont ces deux auteurs abordent l'univers des insectes et la question des métamorphoses. Dans le cas de Michelet, la métamorphose peut être entendue dans un triple sens : au sens biologique et morphologique de changement de forme ; au sens d'une conversion du regard liée aux avancées technologiques et au sens d'un jugement axiologique transformé vis-à-vis de ce « monde de mystères et de ténèbres » (*I*, 59). Dans l'œuvre -de Flaubert, la métamorphose renvoie par ailleurs à des transferts métaphoriques et symboliques où l'insecte devient l'indice de transformations et d'altérations chez les personnages. Elle est également associée au pouvoir de transfiguration esthétique et à l'idéal d'un art impersonnel et empathique.

Flaubert a lu *L'Insecte* et y reconnaît la « sympathie immense » de Michelet, son usage fécond de la « tendresse », son « don de *faire vivre* » et

1 Jules Michelet, *L'Insecte*, éd. Paule Petitier, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Éditions des Équateurs, 2011, p. 59 [dorénavant abrégé en *I*].

2 À Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 1^{er} mars 1858, in Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc pour le tome V, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1973-2007, t. II, p. 799 [dorénavant abrégé en *Corr.*].

son « sens merveilleux du Vrai qui embrasse les choses et les hommes et qui les pénètre jusqu'à la dernière fibre »³. S'il partage la fascination de Michelet pour le vivant, il se tient toutefois à distance de sa célébration euphorique de l'amour et de l'harmonie universelle. Les métamorphoses flaubertiennes se déclinent le plus souvent en termes de décomposition et de désagrégation. Surtout, elles se focalisent, à l'inverse de Michelet, sur les processus de désubjektivation et sur les manifestations troublantes du mimétisme dont Flaubert explore également le potentiel esthétique.

Michelet : le vivant et les métamorphoses

Michelet a écrit *L'Insecte* en collaboration étroite avec sa jeune épouse Athénaïs dont on peut déceler la voix dans le texte bien que son nom n'apparaisse pas explicitement⁴. Ce livre, « sorti du cœur » (*I*, 321) et présenté

3 À Jules Michelet, 26 janvier 1861, *Corr.*, III, p. 142. Outre le texte de Michelet, Flaubert était familier des travaux de Félix-Archimède Pouchet : la remarque « Hannetons. Beau sujet d'opuscule » du *Dictionnaire des idées reçues* (éd. Anne Herschberg Pierrot, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 88) est une allusion à l'étude de Pouchet, *Histoire naturelle et agricole du hanneton et de sa larve ou traité de leurs mœurs, de leurs dégâts, et des moyens de borner leurs ravages* (Rouen, Imprimerie de H. Rivoire, 1853). En 1874, Flaubert a également consulté l'*Histoire des insectes* d'Émile Blanchard (Paris, Firmin Didot, 1845). Il connaissait bien, par ailleurs, la valeur emblématique et symbolique des insectes, comme en témoigne, dans « Hérodias », sa référence au scarabée, symbole de mort et de résurrection. Sur la symbolique du scarabée, sa valeur d'emblème et sa présence dans l'art et la littérature, voir Yves Cambefort, « Des scarabées et des hommes. Histoire des coléoptères de l'Égypte ancienne à nos jours », in *Insects in Literature and the Arts*, eds. Laurence Talairach-Vielmas et Marie Bouchet, Berlin, Peter Lang, 2014, p. 21-56.

4 Michelet évoque ainsi « l'intermédiaire d'une âme éminemment tendre aux choses de la nature et généreusement portée à l'amour des plus petits » (*I*, 34). Athénaïs elle-même, dans un texte où elle revendiquait ses droits face aux héritiers Poullain-Dumesnil qui cherchaient à l'en déposséder, a rappelé le testament où Michelet reconnaissait leur « collaboration continue », qu'il s'agisse d'observations communes, de lectures d'ouvrages, de corrections d'épreuves, voire de rédaction de « parties considérables de ces livres ». (*Ma Collaboration à L'Oiseau, L'Insecte, La Mer, La Montagne. Mes droits à la moitié de leur produit*, Paris, Typographie Georges Chamérot, 1876, p. 4) En dépit de la reconnaissance de la contribution de son épouse, l'occultation d'Athénaïs comme co-auteur dans *L'Insecte* trahit la vision sexuée de Michelet en matière d'entomologie et d'autorité scientifique. S'il reconnaît aux femmes un talent particulier pour l'étude des insectes en raison de leur « persévérance de goût et d'affection », de leur respect et attention pour les « minimales existences » et de leur tendance moindre à « impos[er] [...] au réel la tyrannie de leur pensée », s'il célèbre les talents d'illustratrices de Mlle Jurine et de Mme Mérian et si, à ses yeux, « les études microscopiques [...] veulent des

ouvertement comme un ouvrage de vulgarisation sans « prétention scientifique, livre d'ignorant dédié aux ignorants » (*I*, 326), n'en est pas moins fondé sur un nombre important de lectures scientifiques et sur un faisceau d'observations et d'expériences personnelles réalisées notamment lors d'un séjour à Fontainebleau en 1857⁵.

Michelet commence par souligner l'inquiétante étrangeté des insectes, leur altérité et la difficulté d'entrer en communication avec eux : privés de langage articulé et de physionomie, ils offrent une « énigme peu rassurante » (*I*, 32) que l'on préfère écarter plutôt qu'étudier. Leur fécondité et leur prolifération débordante en font une puissance obscure et menaçante. Tout son ouvrage consiste à transformer cette méfiance initiale en une familiarité complice. Pour ce faire, Michelet substitue à l'approche froide et distante des « savants classificateurs » (*I*, 46) un regard empreint d'émotion, d'empathie et d'émerveillement. Aux yeux de Michelet, les pratiques de la dissection ou de la collection de spécimens restent insuffisantes. À la démarche inquisitrice et vivisectrice du naturaliste s'oppose ainsi l'approche attentive d'un observateur à l'écoute du vivant et soucieux de respecter la singularité de ses objets d'étude. Mieux connaître les mœurs des insectes va permettre de combattre la peur et l'inquiétude qu'ils suscitent. Michelet engage donc littéralement un dialogue avec ces créatures en leur adressant la parole et en leur prêtant à l'occasion des répliques : « Si tu travailles et si tu aimes, insecte, quel que soit ton aspect, je ne puis m'éloigner de toi. Nous sommes bien quelque peu parents. Et que suis-je donc moi-même, si ce n'est un travailleur ? Qu'ai-je eu de meilleur au monde ? » (*I*, 33-34)

La stratégie de Michelet consiste à anthropomorphiser les insectes et à en accentuer la proximité avec le monde humain. Ainsi, sous leurs masques et leurs redoutables cuirasses de guerre, les insectes se révèlent des travailleurs assidus dont les activités trouvent des équivalents dans tous les corps de métier. Le constat de familiarité se double d'une valorisation axiologique à l'aide de comparaisons empruntées au monde humain : la chenille fabrique son cocon « par des procédés mécaniques analogues à ceux qu'on a employés pour enlever et dresser l'obélisque de la place de la Concorde » (*I*, 100). Par ailleurs, les insectes,

qualités féminines » (*I*, 35), les femmes atteignent leur « limite » (*I*, 343) faute de pouvoir regarder en face la violence, la destruction et la mort et faute de se livrer sans réticence à la « lugubre peinture du détail anatomique ». (*I*, 343) La science reste visiblement une prérogative masculine.

5 L'ampleur de ces sources est manifeste dans la section « Éclaircissements ». (*I*, 319-345) Comme le rappelle Laure Petitier, Michelet a écrit ce texte à une époque où il avait été destitué de ses fonctions au Collège de France et à la section historique des Archives, faute d'avoir prêté serment au Second Empire. Cet ouvrage destiné au grand public constituait une source de revenus non négligeable. (*I*, 9)

« êtres ingénieux, créateurs » (*I*, 140), ont souvent devancé les arts humains et sont dignes, à ce titre, de servir de modèles d'inspiration⁶. « Actif[s] ouvrier[s] de la vie » (*I*, 33), ils font preuve de dévouement, de soin maternel, d'intelligence, de mémoire, de solidarité collective et d'un sens social exemplaires, sans compter leur beauté stupéfiante et leurs « étincelantes couleurs » qui corroborent, en tant qu' « énergies visibles » (*I*, 116), le pouvoir transfigurateur de l'amour et du désir⁷. Michelet va jusqu'à leur reconnaître une âme, ce qui l'amène à faire un plaidoyer contre les pratiques cruelles des savants vivisecteurs et à dénoncer « l'horrible supplice » (*I*, 76) consistant à piquer les insectes⁸.

Cette volonté de rapprochement est particulièrement manifeste dans son analyse des métamorphoses. Comme en témoignent les métaphores du « spectacle » (*I*, 108), du « prodige » (*I*, 109) et du « coup de théâtre » (*I*, 112), les métamorphoses demeurent une source d'émerveillement en raison des contrastes extrêmes entre les diverses phases de la mue : la larve, la nymphe et l'insecte adulte semblent à première vue la succession de trois créatures différentes, chacune supposant le sacrifice de la précédente. Dans un écho aux croyances égyptiennes et à leur désir d'éternité, Michelet recourt aux métaphores du linceul, du sépulcre ou des bandelettes de momie pour souligner la mort de l'être antérieur, nécessaire à la naissance de l'être nouveau. Il est médusé par la manière dont les insectes se délestent de leur ancien moi et connaissent des états transitoires où ils ne sont ni leur ancien

6 « Nous n'inventons presque rien qui n'ait été préalablement, et longtemps à notre insu, créé chez l'insecte » (*I*, 325), observe Michelet qui célèbre par ailleurs la « supériorité d'art et de sociabilité que l'insecte a sur tous les êtres ». (*I*, 331)

7 Michelet est particulièrement sensible à la splendeur des insectes, « fantasmagorie des couleurs et des lumières » (*I*, 167) dont les artistes gagneraient à s'inspirer. En outre, comme l'a souligné Laure Petitier, *L'Insecte* est traversé de résonances politiques : Michelet y célèbre la vie collective et l'esprit républicain tels qu'ils s'incarnent dans la société des fourmis et des abeilles laquelle – malgré la présence de reines – reste un « gouvernement de tous par tous » (*I*, 13). D'où le choc que représente pour lui l'hypothèse de fourmis réduisant leurs congénères à l'esclavage, hypothèse qu'il relativise en montrant à quel point les fourmis asservies sont en fait les véritables maîtres (*I*, 239-251).

8 Michelet cite ainsi l'anecdote d'un jeune artiste peintre qui pique un papillon encore vivant sur son chapeau et se fait renvoyer par le peintre Gros pour avoir « crucifi[é] et tu[é] barbarement » (*I*, 69) une créature charmante et innocente. Après avoir lui-même assommé un bourdon dans un geste d'impatience, il en vient à méditer sur la « tyrannie de l'homme » qui, « à la moindre contradiction », « s'emporte », « éclate », « tue » (*I*, 71). Inversement le respect du naturaliste Lyonnet pour les insectes lui inspire les plus grands éloges (*I*, 70). En règle générale, Michelet a une conscience marquée de la violence inhérente à l'approche scientifique : il évoque ainsi les « premiers crimes » (*I*, 73) qu'il dût commettre afin d'explorer l'anatomie des insectes au moyen du scalpel et du microscope.

moi, ni encore leur nouveau. Aussi célèbre-t-il le naturaliste néerlandais Jan Swammerdam (1637-1680) pour avoir, le premier, « os[é] dire, et montr[é] par la plus fine anatomie, que chenilles, nymphes et papillons, c'étaient trois états du même être, trois évolutions naturelles et légitimes de sa vie » (*I*, 128) : « À ceux qui nous ont révélé ce prodige de transfiguration, du fond du cœur je dis : "Merci !" » (*I*, 109)

La métamorphose des insectes est une source de fascination, car elle opère comme un miroir grossissant en mettant à nu des changements moins apparents chez les autres êtres, y compris chez l'homme. De fait, Michelet s'identifie à l'insecte en envisageant son existence comme le produit de métamorphoses successives :

À mesure que j'ai vécu, j'ai remarqué que chaque jour je mourais et je naissais ; j'ai subi des mues pénibles, des transformations laborieuses. Une de plus ne m'étonne pas. J'ai passé mainte et mainte fois de la larve à la chrysalide et à un état plus complet, lequel, au bout de quelque temps, incomplet sous d'autres rapports, me mettait en voie d'accomplir un cercle nouveau de métamorphoses. (*I*, 110)

Dans l'optique de Michelet, la métamorphose correspond à un processus d'individuation où s'affirme en même temps la continuité du vivant à travers les générations, voire les espèces. La mue donne naissance à un individu qui actualise ses caractéristiques propres ainsi que des traits appartenant aux générations antérieures tout en se déployant à l'horizon de possibles inaccomplis. S'il arrive à Michelet de reproduire involontairement un « geste de [s]on père [...] si vivant en [lui] » (*I*, 110), il reste conscient de ne pas avoir développé tout son potentiel et de porter en lui des « germes ajournés » : « Pourquoi des germes supérieurs qui m'auraient fait grand, pourquoi des ailes puissantes que parfois je me suis senties, ne se sont-ils pas déployées dans la vie et l'action ? » (*I*, 111). La vie se révèle un éventail de possibilités dont certaines ne sont pas réalisées.

À l'anthropomorphisation de l'insecte répond ainsi un « devenir animal » de l'homme, Michelet concevant son activité et son existence sur un mode analogue à celui des insectes⁹. Son « infatigable labeur », observe-t-il, « [l'] assimile [...] aux modestes corporations de l'abeille et de la fourmi » (*I*, 57). À Fontainebleau, les légions de fourmi offrent une image du « travail persévérant » dans laquelle il se reconnaît : « Toi aussi, suis ton travail, creuse et fouille ta pensée . » (*I*, 53)

9 Voir sur ce point les analyses éclairantes de Hugues Marchal qui décèle dans cette appropriation par Michelet du phénomène de métamorphose un processus d'identification brouillant les frontières entre sujet et objet (« Le Conflit des modèles dans la vulgarisation entomologique : l'exemple de Michelet, Flammarion et Fabre », *Romantisme*, n° 138, 2007/4, p. 70-72).

La métamorphose, en tant que forme d'avènement à soi et modalité du vivant, se déploie dans un cycle incessant de création et de destruction : agents et vecteurs de métamorphoses, les insectes incarnent « l'infini vivant » (*I*, 46).

L'exploration de cet infini, que Michelet nomme également « abîme des imperceptibles » (*I*, 47), est indissociable du perfectionnement des instruments d'optique qui ont permis d'observer des phénomènes inaccessibles à l'œil nu. Aussi Michelet consacre-t-il un long passage au microscope et aux découvertes révolutionnaires de Swammerdam qui a entrevu le premier « le monde des atomes animés » (*I*, 121) et qui a mis à nu la métamorphose comme « haute loi » (*I*, 128) de l'existence des insectes. En tant qu'ouverture vers « l'abîme [...] de l'infiniment petit » (*I*, 135), le microscope révèle un univers à la fois effrayant et sublime qui égale les splendeurs naturelles les plus colossales¹⁰. Michelet insiste sur la nature spectaculaire de ces transformations et sur leur beauté somptueuse en mobilisant le vocabulaire de la féerie et un registre orientaliste : l'iris des « mouches aux chevaux », par exemple, offre sous le microscope la « féerie étrange d'une mosaïque de pierreries » (*I*, 189-190). Le ventre du bousier révèle un « sombre saphir, comme on n'en a jamais vu dans la couronne des rois » (*I*, 190). Quant au scarabée de l'Égypte, Michelet le qualifie de « vivante émeraude, [...] supérieur à cette pierre par la gravité, l'opulence, la magie du reflet ! » (*I*, 190).

Surtout, cette innovation optique – que Michelet compare à un « sixième sens » (*I*, 135) – permet d'opérer une conversion et une révolution du regard. Michelet évoque ainsi son observation au microscope d'une main humaine et d'une patte d'araignée : Alors que la première apparaît comme une masse grossière et hideuse, la seconde révèle des beautés insoupçonnées (*I*, 137-138). De même une goutte de sang se transforme sous le microscope en vision fabuleuse, « délicieuse arborescence rose, avec de fins ramuscules » (*I*, 139).

Ce renversement axiologique est à l'image du regard transformé que Michelet porte sur le monde des insectes. Parti d'une représentation négative des insectes comme créatures hostiles, inquiétantes, parfois répugnantes et potentiellement nuisibles, il finit par en célébrer, comme on l'a vu, les talents et les multiples vertus au point d'en faire des modèles et des sources d'inspiration pour l'humanité.¹¹ Délesté de ses préjugés, il a substitué à l'alté-

10 Non sans humour, le couple Michelet remarque que lors d'un voyage en Suisse, leurs premières observations au microscope et dissections d'insectes éclipsèrent les splendeurs majestueuses du paysage : « Une mouche nous dérobait les Alpes. L'agonie d'un coléoptère [...] nous a voilé le mont Blanc ; l'anatomie d'une fourmi nous fit oublier la Jungfrau ». (*I*, 73)

11 Michelet reproche à Buffon, « grand dictateur de l'histoire naturelle » (*I*, 295), de réduire l'insecte à un simple automate ou à une créature instinctive dénuée d'intelligence. C'est avec une jubilation non dissimulée qu'il relate un épisode témoignant de l'ingéniosité des abeilles pour se protéger d'un papillon prédateur, véritable « coup d'État des bêtes [...]

rité menaçante le sentiment d'une étroite parenté. Les créatures qui inspiraient le dégoût, voire l'effroi, deviennent dignes de sympathie et d'attention au double sens d'attitude attentive et attentionnée. Surtout, elles demandent à être étudiées pour elles-mêmes, dans leur singularité vivante, sans subir l'instrumentalisation du regard scientifique : conscient de l'étroite solidarité qui lie le monde humain à l'univers des insectes, Michelet constate, à propos de ces derniers, qu'il est « de plus en plus difficile de traiter comme une chose l'être qui veut, travaille et aime » (*I*, 345).¹² Dans une sorte de redoublement spéculaire, Michelet donne à cette conversion du regard le nom de « métamorphose » :

Que nous voilà loin du point de départ, où l'insecte nous apparut comme un pur élément vorace, une machine d'absorption !

Grande, sublime métamorphose, plus merveilleuse que celle des mues et des transformations qui menèrent l'œuf, la chenille, la nymphe, à prendre des ailes (*I*, 325).

Cette triple métamorphose – celle, morphologique, de l'animal, celle du regard grâce aux avancées technologiques, et celle enfin du jugement porté sur les insectes – se retrouve dans l'œuvre flaubertienne. Flaubert, comme Michelet, célèbre, à travers les insectes, le vivant, le pouvoir heuristique de la vision rapprochée et la fécondité d'un rapport de « sympathie » vis-à-vis du monde environnant. Mais alors que Michelet célèbre l'accomplissement de soi, l'harmonie de la nature et le pouvoir rédempteur de l'amour – « Oui, tout vit, tout sent et tout aime » (*I*, 326) –, Flaubert s'intéresse aux processus d'effacement mimétique et de décomposition tout en explorant les prolongements esthétiques de la métamorphose comme puissance de transfiguration.

contre ceux qui n'iaient leur intelligence » (*I*, 298). Il célèbre par ailleurs le « prodigieux effort d'improvisation » (*I*, 271) des guêpes. Comme le souligne Hugues Marchal, Buffon faisait souvent figure de contre-modèle chez les entomologistes en raison de son mépris pour Réaumur et de ses *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes* (1734-1742) : « une mouche ne doit pas tenir plus de place dans la tête d'un naturaliste qu'elle n'en tient dans la Nature », écrit-il par exemple dans son « Discours sur la nature des animaux » (1753). (cité par Hugues Marchal, *art. cit.*, p. 63)

12 Cette priorité donnée à l'animal vivant trouve une illustration émouvante dans l'anecdote, relatée en conclusion, d'une chenille qui avait élu domicile dans le velours de soie qui tapissait la boîte du microscope : « Donc, voilà le microscope, le scalpel, nos instruments expulsés. [...] La vie a chassé la science ». (*I*, 318)

Décomposition et égalisation

L'œuvre de Flaubert ne comporte pas, à ma connaissance, de description retraçant le passage d'un état larvaire à celui d'insecte adulte. L'épisode qui s'apparente le plus à une métamorphose est le célèbre passage à la fin de la *Tentation de Saint Antoine* où s'opère une confusion entre le règne minéral, végétal et animal :

Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux. Des polypiers, qui ont l'air de sycomores, portent des bras sur leurs branches. Antoine croit voir une chenille entre deux feuilles ; c'est un papillon qui s'envole. Il va pour marcher sur un galet ; une sauterelle grise bondit. Des insectes pareils à des pétales de roses, garnissent un arbuste ; des débris d'éphémères font sur le sol une couche neigeuse.

Et puis les plantes se confondent avec les pierres.¹³

Comme l'ont analysé Gisèle Séginger et Juliette Azoulai, cette confusion des règnes minéral, animal et végétal affirme la continuité et l'unité du vivant dans une vision teintée de transformisme, de vitalisme, d'évolutionnisme et de spinozisme.¹⁴ Sur ce point, Flaubert reste proche des analyses de Michelet pour qui les métamorphoses renvoient à un continuum dynamique entre les espèces, sur la très longue durée. En effet, outre les polypes qui ont un statut indistinct entre végétal et animal, l'allusion aux « débris éphémères » formant une « couche neigeuse » sur le sol, souligne l'origine animale de ces strates minérales. Ce passage de la *Tentation* fait écho aux remarques de Michelet sur les animalcules et insectes qu'il qualifie d'« imperceptibles constructeurs du globe » (*I*, 79) et à qui il attribue les paroles suivantes : « Ce ne sont pas les grands fossiles, rhinocéros ou mastodontes, qui ont fait ce sol de leurs os. Il est nôtre, ou plutôt nous-mêmes. »¹⁵ (*I*, 82) Il se forme ainsi un continuum

13 Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard « Folio », 1983, p. 236 [dorénavant abrégé en *T*].

14 Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphose d'un écrivain. Flaubert et les Tentations de saint Antoine*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 374-391 ; Juliette Azoulai, « Le Bestiaire spirituel de *La Tentation* : une gnose de l'incarnation », *Revue Flaubert*, n° 10, 2010, <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=48>.

15 Dans le droit fil des travaux d'Étienne Serres, Michelet conçoit les mollusques dont les débris composent le sol comme des « insectes commencés » (*I*, 30), des « insectes embryonnaires » ou des « candidats à la dignité d'insecte ». (*I*, 31) L'avènement de l'insecte marque en revanche la naissance de l'individu qui « s'est détaché » et dégage de ce « fatalisme communiste » où chacun est « perdu dans la vie de tous ». (*I*, 87)

allant de l'animé à l'inanimé, de l'infiniment petit à l'infiniment grand. C'est de cet « infini de la vie élémentaire » (*I*, 87) que se détachent les créatures individuelles.

Là où Flaubert se sépare de Michelet, c'est dans la perspective désindividualisante qu'il adopte, perspective à rebours du processus d'individuation mis en avant dans *L'Insecte*. Les transformations évoquées dans cet extrait de la *Tentation* relèvent du mimétisme et marquent un effacement de l'identité singulière permettant à l'insecte de se fondre dans l'environnement¹⁶. Roger Caillois – qui s'était intéressé de près à ce passage – parle à ce propos de « assimilation au milieu », de véritable « tentation de l'espace » et de « dépersonnalisation par assimilation à l'espace » : en laissant les « trois règnes de la nature rentrer l'un dans l'autre », Antoine subit « la séduction de l'espace matériel » ; il éprouve « la généralisation de l'espace aux dépens de l'individu »¹⁷. La métamorphose apparaît ici comme un processus de camouflage et d'indistinction qui brouille les frontières et tisse des liens entre des registres d'ordinaire séparés.

Une différence d'accentuation se fait jour également dans la manière dont les deux auteurs envisagent la dynamique du vivant à travers les cycles de destruction et de régénérescence, de mort et de renaissance. Certes, Michelet décrit les insectes comme de « monstrueux destructeurs » (*I*, 149), mais c'est pour soumettre cette destruction à une réhabilitation positive et célébrer, à travers elle, la sagesse de la nature qui se libère ainsi de son trop-plein et des menaces d'une fécondité débordante. « Agent[s] de la nature dans l'accélération de la mort et de la vie » (*I*, 148), les insectes déploient une énergie prodigieuse pour arrêter des « monstres de fécondité » (*I*, 149) au moyen d'une catharsis violente¹⁸. Dans une approche proto-écologique sensible à la biodiversité, Michelet voit dans les insectes une « pièce essentielle de l'harmonie du monde » (*I*, 68) en ce qu'ils contribuent à maintenir l'équilibre des espèces et à combattre l'encombrement végétal. Par leur rôle de purification

16 Michelet fait allusion aux phénomènes mimétiques chez certains insectes, en y voyant une sorte de jeu de la nature avec elle-même, mais sans s'y arrêter à proprement parler : « Nous sommes toute la nature, à nous seuls. Si elle périt, nous en jouerons la comédie, et nous simulerons tous les êtres. [...] [S]i vous voulez des feuilles, nous sommes feuilles à s'y tromper. Le bois même, toutes les substances, il n'est rien que nous n'imitions. Prenez, je vous prie, cette branche, et tenez... c'est un insecte ». (*I*, 169)

17 Roger Caillois, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Minotaure*, n° 7, 1935, p. 8-9.

18 Flaubert consigne en note dans le *Catalogue raisonné des animaux utiles et nuisibles de la France* (Maurice Girard, 2^e éd. Paris, Hachette, 1879) une conception similaire des insectes : les « mouches des viandes, des cadavres et des excréments [...] accélèrent la destruction » (*Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet*, sous la dir. de Stéphanie Dord-Crouslé, 2012-..., <http://www.dossiers-flaubert.fr>, ISSN 2495-9979. Dorénavant, l'URL de la page suit directement la cote du manuscrit. Ici, http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_2_f_201__v____-trn).

et de régulation, les insectes sont donc des garants légitimes de l'ordre naturel, jusque dans leurs activités les plus prédatrices.

Dans l'œuvre de Flaubert, en revanche, la destruction est privée de finalité rédemptrice et accomplit aveuglément son action mortifère. D'où l'intérêt de Flaubert pour les processus de décomposition et notamment pour la présence parasitaire d'insectes qui se nourrissent de chair putréfiée. C'est dans ce contexte qu'il se réfère aux mouches qui voltigent autour des cadavres et qui instaurent un lien troublant entre le mort et le vif, dans une exubérance vitale d'autant plus frappante qu'elle a pour foyer la matière décomposée.

Flaubert évoque à ce propos un souvenir d'enfance où lui et sa sœur épiaient leur père en train de disséquer des cadavres :

L'amphithéâtre de l'Hôtel-Dieu donnait sur notre jardin. Que de fois, avec ma sœur, n'avons-nous pas grimé au treillage et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés ! Le soleil donnait dessus ; les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là, revenaient, bourdonnaient !¹⁹

Les références aux mouches attirées par les cadavres sont particulièrement fréquentes dans les textes de jeunesse, mais on les trouve également dans *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* et surtout *Bouvard et Pécuchet* lors de l'épisode de la charogne : « À la place du ventre, c'était un amas de couleur terreuse, et qui semblait palpiter tant grouillait dessus la vermine. Elle s'agitait, frappée par le soleil, sous le bourdonnement des mouches, dans cette intolérable odeur, une odeur féroce et comme dévorante »²⁰.

L'insecte contribue ainsi à la décomposition de la matière et à cette égalisation et homogénéisation entre la vie et la mort, le noble et l'ignoble, les

19 À Louise Colet, 7 juillet 1853, *Corr.*, II, p. 376.

20 *Bouvard et Pécuchet*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, « GF », 2011, p. 307 (dorénavant abrégé en *BP*). Lorsque, dans « Un parfum à sentir », un cadavre est retiré de l'eau et exposé à la morgue, « quelques mouches [viennent] bourdonner à l'entour et lécher le sang figé sur sa bouche entrouverte » (*Ceuvres de jeunesse*, in *Ceuvres complètes*, t. 1, éd. Guy Sagnes et Claudine Gothot-Mersch, 2001, p. 111 [dorénavant abrégé en *OC*, suivi du tome et de la page]). Dans « La Femme du monde », il est question du « bourdonnement des mouches qui viennent autour de [l]a tête [d'une jeune fille à l'agonie] comme signes de putréfaction ». (*ibid.*, p. 126) « La Peste à Florence » mentionne « quelques mouches à viande » venant « bourdonner jusque sur [l]es dents » d'un cadavre (*ibid.*, p. 156). Dans « Smar », Yuk évoque « les mouches à viande qui voltigeaient [...] sur les lèvres bleues des morts ». (*ibid.*, p. 603) Les allusions aux mouches sont également nombreuses dans *Madame Bovary*, souvent comme présage mortifère.

mouches passant indifféremment de l'un à l'autre²¹. La mouche devient un signe, parfois prémonitoire, de corruption et de déliquescence.

Voir de près

Outre son intérêt pour les phénomènes de mimétisme et pour la dynamique du vivant, Flaubert, comme Michelet, met en avant le pouvoir heuristique de l'observation approchée. Dans une lettre à Louise Colet, il signale ainsi son regard de myope, son aptitude à voir « jusque dans les pores des choses », et son désir de « faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit »²². Certes, dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert semble se moquer des horizons ouverts par le microscope en laissant ses deux personnages utiliser cet appareil sans succès : lorsque les deux compères tâchent d'observer une « patte de mouche », ils n'aperçoivent « que du brouillard » (*BP*, 132). Mais le regard jusque dans les pores des choses reste au fondement de son esthétique. Au risque de l'anachronisme, il serait possible d'imaginer saint Antoine muni d'une loupe, voire d'un microscope lorsqu'il assiste à plat ventre à la naissance de la vie et prçoit de « petites masses globuleuses, grosses comme des têtes d'épingles et garnies de cils tout autour » (*T*, 236-237), agitées par une vibration. En effet, le spectacle qui se déroule sous ses yeux rappelle les phénomènes de génération spontanée que Félix-Archimède Pouchet tentait d'identifier avec son microscope²³.

Le regard de près, axé sur les détails, donne accès à de nouveaux ordres de réalités et de nouveaux registres du sensible. Il a le pouvoir de modifier notre expérience et notre intelligence du monde environnant. Garant de réalisme par sa précision clinique, il donne également naissance à un nouveau

21 Voir à ce sujet les analyses de Yvan Leclerc pour qui les mouches « réalisent, à leur façon une autre forme de la grande «synthèse» » et contribuent à l'accomplissement du cycle de la nature : « le vivant va vers sa mort et le mort nourrit le vif ». (« Flaubert au scalpel », *Revue Flaubert*, n° 12, 2012, <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=104>) Voir également Ioan Pop-Curseu, « La Chair, la statue et les mouches : une obsession de Flaubert », en ligne sur le site Flaubert : <https://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=10>.

22 À Louise Colet, 16 janvier 1852, *Corr.* II, p. 30. Dans ses *Souvenirs littéraires*, Maxime du Camp inscrit Flaubert parmi les représentants de « l'école des myopes » qui semblent avoir « un microscope dans l'œil où tout se grossit » (Paris, Aubier, 1994 [1892], p. 448-449). Sur la distinction entre la vision rapprochée et la vision de loin, voir Bernard Vouilloux, « Les Tableaux de Flaubert », *Poétique*, 135, 2003, p. 259-287.

23 Sur l'influence des théories de la génération spontanée dans l'œuvre de Flaubert, voir Florence Vatan, « Le vivant, l'informe et le dégoût : Baudelaire, Flaubert et l'art de la (dé) composition », *Flaubert*, 13 | 2015, <http://flaubert.revues.org/2436>.

fantastique. Dans certaines visions de la première *Tentation*, saint Antoine est harcelé par des insectes aux proportions gigantesques, cauchemardesques et repoussantes : des « papillons énormes [qui] se mettent à bourdonner dans l'air », des « chenilles [qui] rampent » et de « grandes araignées [qui] marchent »²⁴. Par ailleurs, en 1863, il avait songé au scénario d'un savant étudiant des animaux microscopiques : ces bêtes auraient grossi peu à peu au point de finir par « dévorer le savant »²⁵.

On notera à ce propos que les critiques de l'époque ont souvent relevé cette vision de près chez Flaubert, le plus souvent pour la dénigrer comme un goût maladif du détail. Si l'image de Flaubert maniant la plume comme le scalpel est bien connue, les comparaisons entomologiques sont également nombreuses, tantôt pour rendre compte de l'approche de Flaubert, tantôt pour souligner l'aspect repoussant de son univers littéraire. Ainsi, Gustave Merlet compare *Madame Bovary* au tableau de Breughel « La Terre ou le paradis terrestre » où « chaque feuille d'arbre mérite d'être analysée au microscope. Vous y découvrirez des insectes, des gouttes de rosée, des fils d'araignée. Une heure s'est bien vite écoulée, sans qu'on ait épuisé ce monde des infiniment petits. La fatigue seule nous en détache »²⁶. Barbey d'Aurevilly qualifie l'auteur de *Madame Bovary* d'« entomologiste de style qui décrirait des éléphants comme il décrirait des insectes » en raison d'une « singulière conformation microscopique de son œil »²⁷. Cet « enragé descripteur », observe-t-il à propos de *L'Éducation sentimentale*, se livre à une « description infinie, éternelle, atomistique, aveuglante » où il va détacher « l'ombre d'un ciron sur son grain de poussière »²⁸. Pour Francisque Sarcey, la lecture de *L'Éducation sentimentale* donne l'impression de « contempler

24 OC, II, p. 484.

25 Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland, 1988, Carnet 19, folio 7, p. 266.

26 Gustave Merlet, « Le Roman physiologique. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », in *Flaubert*, coll. « Mémoire de la critique », textes réunis et présentés par Didier Philippot, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 178. Théophile Silvestre, pour sa part, décrit les personnages de *Madame Bovary* ainsi : « Une pécure de la bourgeoisie pelée de province ; un Sangrado de village ; un saute-ruisseau, moitié merlan, moitié escroc ; un apothicaire esprit-fort, et quelques autres niais de la dernière espèce : voilà les insectes humains dont M. Gustave Flaubert fut le Réaumur » (*Le Figaro*, 8 janvier 1863, https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_sil.php).

27 Jules Barbey D'Aurevilly, « *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », in Didier Philippot, *Flaubert, op. cit.*, p. 162. Avec ce goût du « détail [...] enragé », poursuit-il, l'auteur, à force de se pencher « vers les petites choses [...] peut s'y perdre, s'y noyer, comme s'il était petit ! » (*ibid.*, p. 163).

28 *Ibid.*, p. 297.

[...] une procession de chenilles » : les personnages se confondent « avec la foule, comme ces insectes qui échappent à l'œil en revêtant la couleur de la motte de terre où ils vivent »²⁹.

La vie des insectes : métaphores et symboles

La vision rapprochée donne ainsi une importance inédite aux insectes dans l'œuvre flaubertienne, même si ceux-ci sont souvent indiscernables à la première lecture. Dans le droit fil de Michelet, Flaubert met l'accent sur l'animation de cet univers, animation dans laquelle il décèle « comme la palpitation d'une vie profonde » (*T*, 130). Comme lui, il voue une grande attention au monde vivant et s'intéresse aux vies minuscules. Il partage avec l'historien une méfiance vis-à-vis de la rigidité des taxinomies et rejette le jargon scientifique et son abstraction excessive. Ainsi, dans une ébauche d'un passage de *L'Éducation sentimentale* où il est question d'une libellule, il renonce aux termes d'« *alcyon* » que lui propose George Sand et à celui de « *gerre des lacs* » que lui suggère Georges Pouchet, car ces termes ne « font pas tout de suite image pour le lecteur ignorant » : il leur préfère celui d'« *insectes à grandes pattes, ou de longs insectes* », terme vague qui a le mérite d'être plus évocateur, et donc plus à même de stimuler l'imagination du lecteur³⁰.

À la différence des savants qui collectionnent et dissèquent des spécimens inertes, Flaubert met en scène des insectes qui voltigent, se traînent, marchent, trottent, courent, fuient le long des murs, grouillent ou fourmillent³¹. Surtout, il leur donne une présence sonore marquée. Les évocations du bourdonnement, de la susurration, du ronflement et du grincement reviennent de manière récurrente.³² Un brouillon de l'épisode de la charogne

29 Francisque Sarcey, *Le Temps*, lundi 16 mars 1874, http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/candidat/candidat_sarcey.php. Dans son compte rendu de *L'Éducation sentimentale*, Philarète Chasles, quant à lui, reproche à Flaubert de se servir « du détail comme d'un instrument de dédain cruel », exercice en pure perte et contraire à la littérature : « Constatez et décrivez, comptez et mesurez les mille petits trous par lesquels suinte la glu visqueuse dont l'araignée tisse sa toile. Vous faites une bonne œuvre de naturaliste. Mais l'œuvre littéraire ? Devenue statistique, compte-rendu, inventaire, mosaïque, elle ne sert à rien » (*Le Siècle*, 14 décembre 1869, https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_chas.php).

30 À George Sand, 5 juin 1868, *Corr.* III, p. 759. Flaubert ne retiendra pas finalement ce détail dans la version finale du manuscrit.

31 Dans la dernière *Tentation*, « des papillons voltigent, [...] des mouches bourdonnent » (*T*, 130) ; « d'énormes fourmis [...] trottent » (*T*, p. 203). Dans *Bouvard et Pécuchet*, des araignées « fu[ient] tout à coup sur le mur » ou « cour[ent] le long des murs ». (*BP*, 65 ; 199)

32 Ainsi, dans *Madame Bovary*, Léon et Emma se rendent chez la nourrice tandis que « devant

dans *Bouvard et Pécuchet* fait allusion aux « mouches stridentes »³³. Flaubert va jusqu'à inventer des bruits qui n'existent pas en mentionnant par exemple le « claquement des tarentules » (*T*, 57) dans la troisième *Tentation* bien que Georges Pouchet, fils de Félix-Archimède, lui ait signalé que les tarentules étaient « muettes comme d'ailleurs toutes les araignées »³⁴.

La présence insistante et l'animation singulière des insectes invitent à s'interroger sur le statut de ces derniers au sein de l'œuvre flaubertienne. On pourrait y déceler une tentative de créer, à l'aide du détail vrai, un « effet de réel » tout en faisant ressortir le talent d'observation de l'auteur et sa maîtrise virtuose des ressemblances. Flaubert ferait dans ses tableaux vivants ce que font certains peintres en ajoutant des insectes sur leurs toiles³⁵. Par-delà cette « griffe » réaliste, il importe de prendre en compte les résonances métaphoriques et symboliques de ces insectes qui exercent une fonction d'amorce dans l'économie du récit en tant que signes prémonitoires et qui annoncent ou accompagnent les altérations physiques et psychiques des personnages.

À ce sujet, l'exemple de l'araignée dans *Madame Bovary* est révélateur³⁶. L'araignée apparaît trois fois dans le roman, tout d'abord sur un mode métaphorique pour évoquer la mélancolie et le désarroi d'Emma dont la vie « était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et [où] l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur ». (*OC*, III, 188) La seconde occurrence a lieu peu avant la saisie de ses biens,

eux, un essaim de mouches voltigeait, en bourdonnant dans l'air chaud » (*OC*, III, 230). Lorsque, dans *L'Éducation sentimentale*, Cisy s'apprête à se battre en duel, « la susurration des mouches se confondait avec le battement de ses artères » (éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Garnier, « GF », 2013, p. 317). « Des mouches bourdonnaient », constate le narrateur au moment de l'agonie de Félicité (« Un cœur simple », in *Trois contes*, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Flammarion, « GF », 1986, p. 76.

33 Brouillons, vol. 7, folio 939v, in *Les manuscrits de Bouvard et Pécuchet*, Centre Flaubert, http://flaubert.univ-rouen.fr/bouvard_et_pecuchet. Dorénavant, l'URL de la page suit directement la cote du manuscrit. Ici, <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=8625&mot=stridentes&action=M>.

34 Réponse de Georges Pouchet à Gustave Flaubert (non datée), *Corr.* III, p. 1198. Le « bruit des tarentules » préoccupe Flaubert de longue date puisqu'il y fait allusion lors de son voyage en Orient. (à sa mère, 17 mai 1850, *Corr.*, I, p. 620)

35 Voir sur ce point les analyses de Daniel Arasse sur la présence des mouches dans les tableaux (*Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 116-138).

36 Il faut noter qu'au XIX^e siècle, à la différence d'aujourd'hui, les araignées sont considérées comme des insectes. *Le Dictionnaire des sciences naturelles* les définit comme « tous les insectes qui ont huit pattes, la tête réunie au corselet, point d'antennes ; des mandibules ou pièces cylindriques de corne, garnies d'un palpe à la base et terminées par un ongle ou crochet unique, mobile ; six à huit yeux lisses, et enfin l'abdomen distinct ». (t. II, Paris, Le Normant, 1816, p. 316)

lorsqu'Emma se réfugie une dernière fois chez la mère Rolet, ancienne nourrice de sa fille, et contemple « une longue araignée qui marchait au-dessus de sa tête, dans la fente de la poutrelle » (*OC*, III, 421). La comparaison avec l'araignée revient à la fin du roman, pour couvrir le regard de la jeune morte : « ses yeux commençaient à disparaître dans une pâleur visqueuse, qui ressemblait à une toile mince, comme si des araignées avaient filé dessus ». (*OC*, III, 441)

L'image de la toile d'araignée renvoie à la trame de rêves et de désirs inassouvis dont se compose la vie d'Emma. Elle se réfère également au réseau d'illusions et de mensonges dans lequel s'enferme la jeune femme, qualifiée de « brodeuse » (*OC*, III, 165) par la première épouse de Charles. Flaubert mobilise indirectement le mythe d'Arachné, jeune fille transformée en araignée par Minerve pour avoir osé la défier dans l'art du tissage.³⁷ Mais l'araignée convoque également le motif des Parques, figures de la fatalité. Peu avant qu'Emma aperçoive une longue araignée chez la mère Rolet, le narrateur signale que la nourrice « prit son rouet et se mit à filer du lin »³⁸. (*OC*, III, 420) L'ultime évocation de la « toile mince » qui vient recouvrir son

37 « Minerve et Arachné », in Ovide, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Arles, Actes Sud, 2001, Livre VII, p. 159-163. Sur la thématique du tissage et la parenté avec le mythe d'Arachné, voir A. M. Lowe, « Emma Bovary, a modern Arachne », *French Studies*, vol. xxvi, 1972, p. 30-41. Voir également l'étude stimulante de Edi Zolliker qui établit un lien avec le motif de l'*Anankè* dans *Notre-Dame de Paris* (motif représenté par le combat de l'araignée et de la mouche) et qui interprète la réécriture flaubertienne du mythe d'Arachné comme un défi lancé au « Dieu » littéraire Victor Hugo (« Flaubert, Hugo, Ovide : la vengeance d'Arachné », in *Le Flaubert réel*, eds. Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 47-58.

38 Flaubert aura probablement lu avec intérêt les deux chapitres consacrés, dans *L'Insecte*, à l'araignée, animal dont certains traits pourraient être rapprochés du personnage d'Emma. En effet, Michelet souligne la solitude et la vulnérabilité de cet animal prédateur qui « reste envieux, défiant, exclusif et solitaire » (*I*, 198) : sans sa toile qui lui permet de tendre ses pièges et donc de se nourrir, l'araignée est nue. Il mobilise par ailleurs le réseau métaphorique du tissage et des fils du destin, images qui traversent également le roman flaubertien : cet animal qui « n'est pas seulement un fileur », mais toute « une filature » (*I*, 199) se trouve condamné à mourir de faim si sa toile est détruite : son fil est pour elle « celui de la Parque, celui de la destinée » (*I*, 205). Si Michelet reconnaît que l'araignée est un être « prodigieusement éveillé, attentif » (*I*, 212), son insistance sur la nature « nerveuse et craintive au plus haut degré » de cette « étrange sensitive » (*I*, 214) distingue son approche des visions de l'araignée comme métaphores de l'âme ou de l'esprit telles qu'on peut les trouver chez Montesquieu et Diderot : chez ces deux auteurs, l'araignée, capable de sentir les moindres mouvements et vibrations de sa toile, est à l'image d'un esprit vigilant et sensible. Sur le motif de l'araignée chez ces auteurs, voir Anne Vila, « Singular Devices : Minds at Work from Montesquieu to Diderot », *L'Esprit créateur*, vol. 56, n. 4, Winter 2016, p. 35-48.

regard « comme si des araignées avaient filé dessus » fait converger les thèmes de la fatalité et du piège. Le motif de l'araignée vient littéralement se greffer sur le corps de l'héroïne comme emblème de sa destinée. Il scelle dans une troublante contiguïté l'ultime métamorphose d'Emma, son corps sensuel et désirable étant désormais réduit à une dépouille inerte³⁹.

Misère humaine et splendeurs de l'art : transfigurations esthétiques

L'insecte vient ainsi s'inviter au cœur du récit. Peut-on toutefois parler d'une conversion du regard analogue à celle que retrace Michelet dans son livre ? Flaubert se livre-t-il comme Michelet à une valorisation axiologique des insectes ? En règle générale, Flaubert résiste à la tentation de l'anthropomorphisme. Les insectes dans son œuvre conservent leur indépendance et leur altérité dérangement : ils vaquent à leurs occupations ou viennent importuner les personnages et leur auteur⁴⁰.

Flaubert invoque moins les insectes pour les hisser à la hauteur de l'homme qu'il ne rabaisse l'homme au niveau de l'insecte pour lui rappeler son insignifiance. Avec des échos pascalien, le narrateur des *Mémoires d'un fou* dénonce l'« homme faible et plein d'orgueil, pauvre fourmi qui ramp[e] avec peine sur [s]on grain de poussière »⁴¹. La vision continuiste du vivant dénie à l'homme

39 Des remarques similaires pourraient être faites à propos d'autres insectes, les mouches, par exemple, ou le motif des papillons que Flaubert relie souvent aux thèmes de la vulnérabilité, du désir éphémère, de la finitude et de la mort, à rebours des métamorphoses splendides et triomphales célébrées par Michelet. Dans un scénario de *Madame Bovary*, Flaubert compare l'appétit charnel de son héroïne à un « papillon qui tourne autour de la flamme, & s'empêtre dans le suif de la chandelle ». (f° 31 r°, in Yvan Leclerc [éd.], *Plans et scénarios de Madame Bovary*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 52) Présages de mort et de destruction, les papillons sont aussi associés, de manière métaphorique, aux hallucinations et à la folie.

40 À Louqsor, Flaubert se plaint d'une « grêle de moustiques » qui lui ont « dévoré les jambes ». (à sa mère, 17 mai 1850, *Corr.*, I, p. 621) De « grands moustiques » harcèlent les mercenaires dans *Salammbô*. (*OC*, III, 594) Lorsque Julien, accablé par le poids de son parricide, se fait passeur à proximité d'un fleuve désolé, il est assailli par « des nuages de moustique dont la sururation et les piqûres ne s'arrêtaient ni jour ni nuit ». (« La Légende de saint Julien l'hospitalier », in *Trois contes*, *op. cit.*, p. 104)

41 « Les Mémoires d'un fou », *OC*, I, p. 507. L'insecte est aussi chez Flaubert une insulte privilégiée pour dénoncer la médiocrité et le parasitisme des critiques, « race de hannetons qui déchiqu[è]tent] les belles feuilles de l'Art ». (à Louise Colet, 2 juillet 1853, *Corr.*, II, p. 371) ou encore « puces, qui vont toujours sauter sur le linge blanc et adorent les dentelles ». (à Louise Colet, 14 juin 1853, *Corr.*, II, p. 354)

tout statut d'exception : « Un homme n'est pas plus qu'une puce »⁴². Inversement, Flaubert se sent autant de sympathie « pour les poux qui rongent un gueux que pour le gueux »⁴³.

Ce nihilisme anthropologique a pour corrélat l'attachement fraternel de Flaubert pour le monde animal, le romancier se déclarant « le frère en Dieu de tout ce qui vit, de la girafe et du crocodile comme de l'homme, et le concitoyen de tout ce qui habite le grand hôtel garni de l'Univers »⁴⁴. Il a également des prolongements esthétiques et est à l'origine de l'élan de « sympathie pour *tout* et pour *tous* » qui amène Flaubert à trouver de la beauté dans les réalités les plus disparates, en Orient par exemple, univers « vrai, et partant, poétique » où l'on trouve « des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine » ainsi que « des gens couverts de poux et de haillons et qui ont au bras des bracelets d'or »⁴⁵.

Mais c'est surtout le mimétisme animal qui offre une voie d'accès à l'esthétique flaubertienne. À la différence des métamorphoses étudiées par Michelet, le mimétisme ne consiste pas à devenir soi-même, mais à se faire autre, voire plusieurs autres. L'effacement dans l'impersonnel permet de s'ouvrir à l'altérité d'autrui et du monde environnant afin d'en restituer la singularité sensible. Il s'agit pour Flaubert de sortir de soi et de s'absorber dans les êtres, les choses et les situations : Il faut « se transporter dans les Personnages et non les attirer à soi » ; « À force quelquefois de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer », confie-t-il à Louise Colet⁴⁶. Quand il écrit, il éprouve le plaisir « de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle »⁴⁷. Cet élan mimétique prend parfois des formes quasi-hallucinatoires et s'enracine dans un goût de la métamorphose qui inquiétait ses proches. On sait ainsi que le père de Flaubert avait interdit à son fils d'imiter un mendiant épileptique⁴⁸.

Flaubert attribue des états d'absorption similaires à Charles, Félicité, Saint Antoine, ou encore Bouvard et Pécuchet. Dans un brouillon de *Bouvard et*

42 À Louise Colet, 26 août 1853, *Corr.*, II, p. 415.

43 À Louise Colet, 26 mai 1853, *Corr.*, II, p. 335

44 À Louise Colet, 26 août 1846, *Corr.*, I, p. 314.

45 À Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 12 décembre 1857, *Corr.*, II, p. 786 ; à Louise Colet, 25 mars 1853, *Corr.* II, p. 283 ; à Louise Colet, 29 janvier 1854, *Corr.* II, p. 520.

46 À George Sand, 15 décembre 1866, *Corr.* III, p. 579 ; à Louise Colet, 26 mai 1853, *Corr.* II, p. 335.

47 « Aujourd'hui par exemple », poursuit-il, « homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour. (à Louise Colet, 23 décembre 1853, *Corr.*, II, p. 483-484)

48 À Louise Colet, 8 octobre 1846, *Corr.* I, p. 380.

Pécuchet, par exemple, il évoque le « vertige panthéistique » de ses personnages, leur « sentiment de griserie panthéiste – & de calme »⁴⁹. Il est frappant de voir que nombre de ces épisodes comportent des références aux insectes, mouches ou fourmis⁵⁰. Ces insectes sont des symboles de la finitude, de la fugacité et de la plénitude de l'instant présent tout en signalant l'indifférence d'une nature qui ne se préoccupe pas des affaires humaines.

Dans le sillage des analyses de Roger Caillois sur le mimétisme, on pourrait déceler dans ces moments d'absorption et d'adhésion aux phénomènes ou encore dans le désir de métamorphose poussé jusqu'à l'abolition de soi – le fameux « être la matière » (*T*, 237) de saint Antoine – un désir régressif et psychasthénique de retour à l'inanimé, une forme d'assimilation mimétique où « *la vie recule d'un degré* »⁵¹. L'instinct de conservation se doublerait ainsi d'une sorte « d'*instinct d'abandon* [...] qui à la limite ne connaîtrait plus ni conscience ni sensibilité : *l'inertie de l'élan vital* pour ainsi dire »⁵².

Mais dans l'œuvre de Flaubert, de tels moments, loin d'amorcer un retour à l'inanimé, sont ancrés dans une perception accrue de l'animation du vivant. Ils sont par ailleurs souvent liés à l'ivresse créatrice ou à un sentiment euphorique de calme. En effet, ces processus féconds de désindividuation servent de tremplin à l'écriture.

L'univers des insectes occupe une place importante dans l'œuvre de Michelet et de Flaubert : manifestation du dynamisme et de la continuité du vivant, il requiert un regard transformé, que ce soit par le biais de nouveaux instruments d'optiques – le microscope – ou par le choix délibéré d'une vision rapprochée, parfois à ras de terre, tournée vers la richesse de l'imperceptible. Dans son étude, Michelet opère un renversement axiologique visant à mettre en avant la beauté, la valeur et l'exemplarité de ces êtres

49 Plan et scénarios, folio 13 (<https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=6777>) ; Brouillons, vol. 3, folio 409 v (<https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=7564>).

50 Perdu dans le souvenir d'Emma, Charles s'assoit dans le jardin sous la tonnelle alors que des « cantharides bourdonn[ent] autour des lis en fleur » (*OC*, III, 457). Au cours d'une promenade, Pécuchet, « dans une sorte d'abrutissement » se met à rêver « aux existences innombrables éparées autour de lui, aux insectes qui bourdonnaient, [...] à toute la Nature, sans chercher à découvrir ses mystères, séduit par sa force, perdu dans sa grandeur ». (*BP*, 150)

51 Roger Caillois, *art. cit.*, p. 9.

52 *Ibid.* Telle est l'interprétation que privilégie Alexis Lussid en comparant saint Antoine à un « animal psychasthénique » dévoré par l'espace auquel il s'assimile et en proie à une forme d'*acédia*, à une « forme de dépression du vivant ». Son extase matérielle à la fin, en tant que « simulacre de mort », serait à la fois une « tentation et une défense contre la tentation ». (« La dernière tentation de saint Antoine. Mimétisme et psychasthénie d'après Roger Caillois », *Études françaises*, vol. 54/2, 2018, p. 86-91)

minuscules si souvent tenus pour dérisoires, effrayants ou repoussants. La réhabilitation et la volonté de rapprochement vont jusqu'à l'identification, à travers les expériences partagées du labeur et des métamorphoses. Mais là où Michelet conçoit la métamorphose comme un processus d'individuation et d'avènement à soi, Flaubert s'intéresse aux processus mimétiques et à la dialectique troublante du visible et de l'invisible dont ils sont l'expression. L'attention au monde des insectes se double d'une volonté de faire tomber l'humanité de son piédestal et de lui rappeler son insignifiance. Le mimétisme, par ailleurs, est étroitement associé à sa pratique d'écrivain, laquelle a pour préalable l'aptitude à se perdre et à s'absorber dans les êtres et les choses : le travail de l'imagination requiert un abandon au monde sensible. Les insectes, dans son œuvre, incarnent ce monde sensible tout en servant de prismes métaphoriques et symboliques venant annoncer ou accompagner les transformations des personnages. Figures de l'infini vivant, ils illustrent également, en toute discrétion, le pouvoir esthétique de métamorphose.

