« La preuve par le pied » : Balzac, Gautier, Flaubert

Isabelle Pitteloud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/1760>

DOI : 10.4000/aes.1760

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Isabelle Pitteloud, « « La preuve par le pied » : Balzac, Gautier, Flaubert », *Arts et Savoirs* [En ligne], 11 | 2019, mis en ligne le 15 juillet 2019, consulté le 05 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aes/1760> ; DOI : 10.4000/aes.1760

Ce document a été généré automatiquement le 5 septembre 2019.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAVoirs et Arts)

« La preuve par le pied » : Balzac, Gautier, Flaubert

Isabelle Pitteloud

« J'aime les œuvres [...] qui marchent pieds nus [...]
]. »

(À Louise Colet, 26 août 1853)¹

- 1 Étendue sur une bergère, Zambinella « crois[e] les jambes, et agit[e] en badinant celle qui se trouv[e] dessus », de manière à exhiber le bout de son « pied mignon »². Pour le sculpteur Sarrasine, qui rencontre enfin la chanteuse « en vrai » après l'avoir longtemps contemplée sur la scène d'un théâtre, la vision est tout bonnement enchantée :

Oh ! comme son cœur battit quand il aperçut un pied mignon, chaussé d'une de ces mules qui, permettez-moi de le dire, madame donnaient jadis au pied des femmes une expression si coquette, si voluptueuse, que je ne sais pas comment les hommes y pouvaient résister.³

- 2 L'apparition du pied féminin constitue le point culminant de la séduction dans *Sarrasine* (1830). Elle constitue également un des leurre qui retardent le déchiffrement de l'énigme incarnée par Zambinella. Le raisonnement s'appuie en effet sur le plus éculé des stéréotypes. Pour Sarrasine, « la coquetterie prouve la Femme »⁴, autrement dit Zambinella est obligatoirement femme puisque seule une femme serait assez « coquette » ou « capricieuse »⁵ pour exhiber ainsi son pied face à un soupirant transi d'amour.

Les pieds dans le tapis

- 3 Dans *S/Z*, Roland Barthes épingle le jeu de Zambinella d'une formule désinvolte qui en exprime la perverse ironie : « c'est, si l'on peut dire, la preuve par le pied »⁶. En l'occurrence, la « preuve par le pied » relève à la fois d'une imposture et d'une erreur de raisonnement : pas plus que la coquetterie, le pied ne prouve la femme. Pour Roland Barthes, il s'agit de la énième trace laissée par les codes culturels qui « empoisse[nt] » et « pourri[sse]nt »⁷ le texte balzacien, autrement dit de l'un des nombreux *motifs dans le tapis* qui risquent de faire trébucher le lecteur. Nous voilà prévenus : celui qui lirait les

textes « au pied de la lettre »⁸ pourrait bien se retrouver dans la position de Sarrasine. On sait le prix qu'il en coûtera au malheureux sculpteur : assassiné de « trois coups de stylet »⁹ par les émissaires du cardinal Cicognara, il expire en remerciant le Seigneur de lui avoir épargné l'infamie de survivre à la révélation finale : Zambinella est un castrat.

- 4 D'emblée, l'apparition du pied (faussement) féminin de Zambinella réclame d'être prise au deuxième degré. Au-delà du leurre fatal, le pied appelle en effet le commentaire et suscite la rupture, sur le plan narratif (« permettez-moi de le dire, madame »). D'une part, le raisonnement de Sarrasine est soutenu par l'apparente candeur d'un narrateur qui « naturalise » l'interprétation à coups d'hyperboles et renchérit en étalant sa science historique des modes vestimentaires – voici le « monstre » de l'idéologie qui pointe son nez, comme dirait Barthes :

Les bas blancs bien tirés et à coins verts, les jupes courtes, les mules pointues et à talons hauts du règne de Louis XV ont peut-être un peu contribué à démoraliser l'Europe et le clergé. – Un peu, dit la marquise. Vous n'avez donc rien lu ?¹⁰

- 5 D'autre part, l'exégèse provoque une brusque sortie de route, puisqu'elle est l'occasion d'un retour au récit-cadre, par quoi tout a commencé. Mme de Rochefide, que le narrateur cherche à séduire en lui racontant l'histoire de Sarrasine, intervient pour confirmer la pertinence de la preuve. Pour Barthes, cette intervention signifie simplement que le « marivaudage » au sujet du pied a trouvé son public : « la marquise s'affiche brusquement affranchie, "dessalée", presque vulgaire »¹¹. C'est oublier un peu vite qu'elle s'affiche avant tout *lectrice* et *lettrée* – que ce soit au niveau diégétique (« vous n'avez donc rien lu ? ») ou au niveau métadiégétique (en tant que destinataire de l'histoire de Sarrasine, la marquise occupe la position du lecteur). Qu'on la soumette à l'analyse structurale des récits ou à l'interprétation médicale d'un certain fétichisme, l'allusion érotique ne peut être saisie qu'au prisme des Belles-Lettres. Et, si vulgarité il y a, celle-ci trouve son origine dans le lieu même qui commande l'imposture : le narrateur et Mme de Rochefide ont lu les mêmes livres – raison pour laquelle le contrat de lecture dont parle Roland Barthes peut être honoré. Du reste, la référence à la *démoralisation* de l'Europe et du clergé suggère que les romans libertins dont il est question ne se limitent pas à chatouiller nos bas instincts mais possèdent également le potentiel critique des Lumières.

- 6 Sous la direction d'un narrateur aussi chafouin que « souriant »¹², la lectrice avertie prend bien soin de ne pas tomber dans le piège. Mieux armée que ses homologues masculins, elle croit pouvoir *résister* à l'« expression [...] voluptueuse »¹³ d'un pied : une marquise sait discerner le mensonge et connaît les dangers de la coquetterie. Malgré tout, sa lecture du pied n'est guère plus probante que celle qu'en faisait Sarrasine ; celui-ci inférait trop vite du pied à la femme, celle-là ne parvient pas à aller de l'inauthenticité du pied à sa nullité, sur le plan de l'interprétation. Le raisonnement de Mme de Rochefide doit nécessairement demeurer incomplet : s'il allait jusqu'au bout, il reviendrait à biffer la lettre, à effacer le texte, c'est-à-dire, en somme, à annuler sa propre existence de lectrice (sans parler de son existence de femme). C'est d'ailleurs à peu près ce qui se passe lorsque Mme de Rochefide découvre le fin mot de l'histoire et congédie le narrateur : « Vous m'avez dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps. »¹⁴ En ce sens, on peut dire que l'esprit (réduit à la vanité de l'herméneute) tue aussi sûrement (mais moins littéralement) que la lettre : car si l'esprit, pour reprendre la formule de Paul aux Corinthiens, « vivifie », on ne saurait oublier qu'il a lui aussi laissé sa marque, indélébile, « sur des tables de chair, sur les cœurs »¹⁵.

- 7 Incapables d'admettre des exceptions à la lettre gravée sur les « tables de pierre »¹⁶ d'une loi culturelle érigée en loi naturelle, Sarrasine et Mme de Rochefide sont impitoyablement disqualifiés : le premier pour avoir traité le pied comme un fétiche pétrifié ; la seconde pour n'avoir pas su résister au préjugé ethnocentrique et s'être malencontreusement reconnue dans le pied d'un castrat italien du XVIII^e siècle. On l'aura compris, le pied de Zambinella représente un cas-limite de ce qu'on pourrait appeler la fureur herméneutique. Or cette fureur ou cette manie constitue le moteur de la création littéraire en tant que celle-ci ne cesse de réfléchir aux conditions de sa production et de sa réception : c'est du moins ce que suggère la mise en abyme induite par la structure enchâssée du récit. Nonobstant la dimension critique ouverte par la fiction de Balzac, la recherche de « la preuve par le pied » s'avère une obsession particulièrement féconde de la littérature du XIX^e siècle. Je n'insisterai pas sur le caractère érotique de cette obsession ; il est visible dans le cas de *Sarrasine* et on le retrouvera dans les exemples qui suivent, puisque tous, aussi bien, concernent le pied féminin (ou ce qu'il en reste). Le fétichisme des écrivains du XIX^e siècle est bien documenté, en particulier en ce qui concerne Flaubert, dont la passion pour le pied est comprise tantôt comme une sublimation de l'angoisse de la castration¹⁷, tantôt en conformité avec « la sensualité d'[une] époque »¹⁸ qui n'avait guère que cela à se mettre sous la dent, en matière de fantasme. On suivra ici la lecture de Florence Emptaz, qui estime que le fétichisme (de Flaubert) est « conditionné par les modes et les usages » de son temps et considère que le pied doit être surtout « envisag[é] comme un impératif de narration »¹⁹.
- 8 Au-delà de sa dimension érotique, le pied dont je me propose de repérer quelques traces concrètes (la lettre) et de déchiffrer le sens (l'esprit), chez Gautier et chez Flaubert, appartient à l'histoire du « paradigme indiciaire » dont Carlo Ginzburg a raconté l'avènement, à la fin du XIX^e siècle²⁰. Au même titre que les oreilles ayant permis à Morelli d'identifier un original de Giorgione, le pied est en effet un indice qui demande à être lu et interprété. Mais, à la différence du détail pictural, dont Morelli explique qu'il est d'autant plus lisible qu'il échappe à la conscience de l'artiste, le pied des écrivains me semble directement *pensé et représenté* comme un indice à déchiffrer : telle est la leçon que je tire de *Sarrasine*. Ce serait aussi bien la leçon que l'on pourrait tirer du *Chef-d'œuvre inconnu*, où Balzac décortique l'inconscient du peintre réduit à ne produire qu'un pied et le mesure à sa réception critique :
- Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée. – Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus. [...] ²¹
- 9 Si le vieux camarade de Frenhofer se complaît dans la même illusion que Sarrasine, la réaction du jeune Poussin, dont le pragmatisme est promis à un bel avenir, représente assez bien le désenchantement du lecteur averti : « tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile »²².
- 10 Alors même qu'il est envisagé en un sens non littéral, le pied s'avère ainsi une occasion unique de renvoyer à la lettre des textes ; à moins que ce ne soit son caractère si visiblement figuré/figuratif qui commande cette attention scrupuleuse à la lettre ou aux *lettres*, comme le signalait l'allusion aux romans libertins, dans *Sarrasine*, et comme l'indique ici la référence à la statuaire antique. La « preuve par le pied » mise en place dans les récits antiquisants de Gautier et de Flaubert intervient dans le cadre d'une intertextualité encore plus délibérée, sinon aussi perverse, que chez Balzac. L'écart

spatio-temporel qui préside à la lecture du pied se trouve en effet considérablement dramatisé à partir du moment où sa présence relève de la trace documentaire et s'insère dans le projet plus vaste d'une *archéofiction* – comme c'est le cas pour « Le Pied de momie », « Une nuit de Cléopâtre » et *Salammbô* qui seront convoqués ici à titre d'exemples. Ruines parmi les ruines, traces parmi les traces, le pied et son empreinte participent alors d'un « impératif de narration » dont la lisibilité opère aussi bien au premier qu'au deuxième degré.

La méthode inductive de Cuvier

- 11 Du côté « [des] modes et [des] usages » en vigueur au XIX^e siècle, il faut rappeler que le pied ne se limite pas à être l'indice (douteux) de la coquetterie féminine (ou de l'impuissance masculine). Il n'est pas non plus réservé au projet d'une anthropologie calquée sur le modèle des physiologies popularisées par Balzac, ni à celui d'une orthopédie médicale dont Florence Emptaz a bien montré les déficiences, mises en scène dans la fiction flaubertienne²³. En un siècle ayant vu naître deux disciplines aussi prestigieuses que la paléontologie et l'archéologie, le pied constitue d'abord un séduisant *vestige* du passé – le *vestige* étant à entendre ici dans son sens étymologique : « empreinte que laisse sur le sol le pied de l'homme ou de l'animal », « trace du pied »²⁴. C'est à Georges Cuvier, salué de loin par Ginzburg pour ses compétences en matière de « prophéties rétrospectives »²⁵, que Balzac confie d'ailleurs le soin de poser les jalons du « regard rétrospectif »²⁶ qui anime le roman du XIX^e siècle :

M. Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle ? [...] notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti, comme Cadmus, des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammouth...²⁷

- 12 Placé au début de *La Peau de chagrin* (1831), l'éloge du fondateur de la paléontologie est bien sûr l'occasion de célébrer l'objectivité à laquelle prétendent les romanciers en s'appuyant sur un examen du *vestige* pour *reconstruire des mondes*. Dans ses *Recherches sur les ossements fossiles* (1812), Cuvier avait lui-même décrit la méthode inductive, qui consiste à remonter de l'empreinte à l'animal, comme « aussi certaine qu'aucune autre en physique et en morale »²⁸. La comparaison avec Cadmos, le héros fondateur de Thèbes, montre cependant que l'« objectivité rétrospective »²⁹ dont parlera Gautier en rapprochant Flaubert de Cuvier est tout autant le fruit d'une opération magique, d'un « désir », d'un « idéal » ou d'une « chimère » également *rétrospectifs* : on connaît ces formules, récurrentes sous la plume de Gautier, qui consacrent le travail de l'imagination mélancolique³⁰. Chez Balzac, l'autorité de Cuvier opère du reste à la manière d'un sésame ouvrant sur la merveille des merveilles – non pas la peau de chagrin, mais la figure inquiétante de son intercesseur : l'antiquaire.
- 13 Les trois figures ainsi superposées – celle du paléontologue, de l'archéologue (ou de l'antiquaire) et du créateur (Cadmos est le père de l'écriture, dans la mythologie grecque) – en disent long sur l'enthousiasme suscité par la méthode de « la preuve par le pied ». Le romancier qui, comme Flaubert, prévoit de « fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne »³¹ s'accapare évidemment le pouvoir de Cadmos. « [V]ouloir ressusciter toute une civilisation sur laquelle on n'a rien ! »³² (ou presque)

exige en outre de recourir aux méthodes de l'archéologie naissante, même s'il s'agit avant tout d'une archéologie *lettrée* :

[...] je me livre par l'induction à un travail archéologique formidable. Je suis en train de lire un mémoire de 400 pages in-quarto sur le cyprès pyramidal, parce qu'il y avait des cyprès dans la cour du temple d'Astarté ; cela peut vous donner une idée du reste.³³

- 14 Dans sa *Correspondance*, Flaubert compare lui aussi sa pratique d'écrivain à la méthode de Cuvier « avant d'étudier bien l'homme, n'y a-t-il pas à étudier ses produits, à connaître les effets pour remonter à la cause ? »³⁴ L'allusion à Cuvier est également placée sous le signe du pied, dont la trace ne pouvait que frapper l'esprit de celui qui voudrait « voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses »³⁵. Je renvoie ici aux lettres de l'été 1853 commentées par Florence Emptaz, où Flaubert s' imagine capable de « reconstituer » le passé d'une société et d'en « prédire » l'avenir à partir de l'examen d'« un vers ou [d']une paire de bottes »³⁶. Le parallèle entre la lettre et le pied est révélateur : en rêvant de donner au Collège de France « un cours sur cette grande question des bottes comparées aux littératures »³⁷, en proposant de déchiffrer le style des écrivains à la manière d'un cordonnier examinant les caractéristiques d'une sandale et en affirmant, pour finir, la préséance des œuvres « qui marchent pieds nus »³⁸, Flaubert ramène le geste même de l'écriture à l'étymologie du *vestige*.

- 15 L'éloge que Théophile Gautier fait de *Salammbô* (1862), considérée comme « la plus étonnante restauration architecturale qui [...] soit faite »³⁹, repose sur une conception de l'écriture similaire. Dans une perspective vaguement platonicienne, le roman flaubertien apparaît d'abord comme une espèce de surface neutre, apte à recueillir l'empreinte du passé :

Les images du monde antique semblent s'y être fixées toutes seules comme sur un miroir de métal poli qui aurait gardé leur empreinte. Cette empreinte est si vive, si nette, si juste de forme et de ton que le sens intime en affirmerait la réalité, quoique le modèle en soit depuis longtemps disparu.⁴⁰

- 16 Gautier tient à le préciser, le miroir est parfaitement impersonnel : les images s'impriment « toutes seules » et « jamais la main de l'auteur ne s'y laisse apercevoir »⁴¹ ; voilà de quoi garantir sans doute l'objectivité de l'archéofiction. Quoi qu'il en soit, la lecture de l'empreinte est obtenue par la méthode de Cuvier, celle-ci étant à nouveau schématisée par l'exploitation du trio magique de la dent, de l'os et de la trace de pas :

Comme Cuvier qui recomposait un monstre antédiluvien d'après une dent, un fragment d'os, moins que cela, une trace de pas figée sur le limon des créations disparues, et à qui plus tard la découverte du squelette complet donnait raison, l'auteur de *Salammbô* restitue un édifice d'après une pierre, d'après une ligne de texte, d'après une analogie.⁴²

- 17 La pierre (trace matérielle) et le texte (trace écrite) sont donc les indices pouvant servir de prémisses au raisonnement de l'écrivain ; ce sont les indices sur lesquels travaille l'archéologue et l'on verra que les pieds de Gautier et de Flaubert procèdent, à bien des égards, des deux catégories. Quant à l'analogie, qui désigne l'exploitation imaginaire ou culturelle des indices collectés, elle méritera qu'on lui réserve un sort particulier : la méthode inductive, fondée sur la capacité de remonter de la partie vers le tout ou de l'effet à la cause, semble confondue ici avec le matériau qu'elle est censée exploiter. Pour Gautier, qui prêche pour sa paroisse, le système des correspondances contribue d'autant mieux à la résurrection du passé qu'il est actualisé sur le mode fantas(ma)tique : qu'il s'agisse d'un sein moulé dans la lave de Pompéi (« Arria Marcella ») ou du pied de momie

dont j'aurai bientôt à parler, la trace matérielle suffit à produire l'aventure (et la femme) dans sa totalité triomphante, avant de céder la place à la désillusion d'un Sarrasine ou d'une Mme de Rochefide. Pour Flaubert, en revanche, la « preuve par le pied » fonctionne différemment : on verra que tous ses efforts tendent à réduire, à naturaliser l'analogie jusqu'à en faire disparaître les ficelles. Comme le dit Marta Caraïon, qui consacre quelques belles pages à Flaubert dans un ouvrage dédié à la photographie de voyage au XIX^e siècle : « Flaubert produit la trace. Gautier s'en inspire »⁴³.

L'écrivain et l'archéologue

- 18 Pour suggestive qu'elle paraisse, la dette des écrivains à l'égard de Cuvier demeure somme toute symbolique. Il reste à considérer la dette qu'ils contractent auprès de l'archéologue, et qui paraît d'abord plus sérieuse. Ainsi Théophile Gautier va-t-il dédier son *Roman de la momie* (1858) à Ernest Feydeau – auteur distingué d'une *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (1856), à qui Flaubert lui-même confiera ses doutes, au moment d'écrire *Salammbo*. Mais, tandis que Flaubert revendique une archéologie seulement « probable » et refuse de soumettre son roman à l'autorité du savant (« Non ! mon bon ! Pas si bête ! Je ne te montrerai rien de *Carthage* avant que la dernière ligne n'en soit écrite [...] »⁴⁴), l'hommage de Gautier explicite une parenté ambiguë de l'écrivain et de l'archéologue :

Je vous dédie ce livre, qui vous revient de droit ; en m'ouvrant votre érudition et votre bibliothèque, vous m'avez fait croire que j'étais savant et que je connaissais assez l'antique Égypte pour la décrire ; sur vos pas, je me suis promené dans les temples, dans les palais, dans les hypogées, dans la cité vivante et dans la cité morte ; vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis et ressuscité une gigantesque civilisation disparue. L'histoire est de vous, le roman est de moi ; je n'ai eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez.⁴⁵

- 19 En apparence, le romancier se met au service d'une science archéologique dont il se bornerait à rendre les résultats accessibles au grand public : « l'histoire est de vous, le roman est de moi ». Le compliment est joliment troussé, qui délègue à Ernest Feydeau la responsabilité d'avoir trouvé les traces et prétend faire du romancier un simple compilateur. En réalité, la frontière n'est pas aussi nette que le laisse croire l'opposition histoire/roman. À la différence de l'antiquaire, occupé à collectionner les vestiges du passé, le véritable archéologue est en effet celui qui rassemble les pierres et les réorganise, celui qui, comme Cuvier, reconstruit un monde à partir de simples fragments⁴⁶. Le véritable archéologue est donc le romancier, qui fabrique la mosaïque et lui confère une unité de sens – et l'on retrouve ici quelque chose de l'image du *motif dans le tapis* avec laquelle jouait Barthes en évoquant *Sarrasine*. Dans tous les cas, Gautier règle l'éventuelle rivalité du romancier et de l'archéologue en échangeant les compétences propres à chaque métier : le romancier devient certes un « savant » capable de restaurer une mosaïque ; mais, en échange, l'archéologue se voit pourvu du don de la divination, puisqu'il est celui qui *fait voir* le passé en levant le « voile d'Isis » : « lever le voile » revient justement à opérer la magie d'une résurrection, à produire cette illusion du passé propre à la fiction.
- 20 Du naturaliste à l'archéologue, d'un antiquaire à un autre : celui du *Pied de momie* (1840) n'est pas moins inquiétant que celui de Balzac⁴⁷ ; par son entremise, le narrateur de la nouvelle met la main sur le pied embaumé d'une princesse égyptienne et s'embarque

pour une folle aventure à travers le temps. Personne n'est dupe, cela s'entend : mélangé au « bric-à-brac » d'une boutique de curiosités, le vestige est d'emblée marqué du sceau du soupçon : « dans ces antres mystérieux [...], ce qu'il y a de plus notoirement ancien, c'est la poussière »⁴⁸. S'il semble décidément pensé comme un leurre, le pied demande pourtant à être lu à la lettre. Franc Schuerewegen a montré que « l'objet-pied s'inscrit [...] dans une problématique de l'écriture »⁴⁹. Rappelant que le pied de momie, acheté pour servir de presse-papier, s'en va rejoindre des liasses griffonnées sur le bureau du narrateur, il explique que « le fragment corporel rencontre les fragments textuels et, à la limite, les *emblématise*, de sorte qu'avec l'apparition de la princesse les feuilles éparses puissent se transformer simultanément en récit. »⁵⁰ En fait, cette transformation avait déjà démarré dans la boutique de l'antiquaire et elle s'inscrit plus clairement encore dans une problématique de la lecture. Ce sont en effet les mots précieux dont le vestige est entouré et dont l'exotisme, spatial ou temporel, fait rêver – et non les objets, dont la valeur reste à prouver – qui constituent son milieu naturel. Entre les « magots de la Chine » et le « fétiche mexicain » du « dieu Witziliputzili », entre les « cascades de lampas » et les « flots de brocatelle », entre le « kriss malais » et la « cauchelimarde à coquille », la vision d'un « pied charmant »⁵¹ offre paradoxalement une soudaine respiration : voilà enfin un mot qui n'exige ni le recours à un dictionnaire ni la consultation d'un catalogue de vente aux enchères. Certes, le soulagement est de courte durée et la machine analogique s'enclenche aussitôt autour d'un « pied de momie » d'abord confondu avec un « fragment de Vénus antique »⁵² :

Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agathes ; le pouce, un peu séparé, [...] lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse de pied d'oiseau ; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvée en contact qu'avec les plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthères.⁵³

- 21 De l'art de faire surgir des images par le biais des mots : l'évocation qui permet à Gautier de susciter le passé égyptien dans lequel va bientôt plonger « pour de vrai » son personnage repose sur l'exégèse d'un pied qui se lit comme un livre et avec les méthodes qui sont celles du livre. Après l'identification avec Vénus, qui entretient la confusion (s'agit-il d'un fragment statuaire ?), la comparaison minéralogique (« agathes ») et zoologique (« pied d'oiseau ») inscrit progressivement le vestige dans le règne de la nature. Mais le plus beau intervient à la lecture des « hachures invisibles », c'est-à-dire à la limite de la trace. La séquence narrative initiée par l'observation de la plante du pied est tout entière placée sous le signe de la rature signifiante : il n'y a *rien* et c'est précisément parce qu'il n'y a rien qu'il y a *quelque chose*. Deux négations grammaticales, dont la seconde se ramifie soudain en hypotypose, et voici que la phrase réalise la prouesse de faire marcher sur le sol d'Égypte un pied censé n'y avoir jamais... posé le pied.
- 22 On ne saurait mieux illustrer la capacité à dire « quelqu'un est passé par là » que Carlo Ginzburg attribue au raisonnement inductif et dont il ferait volontiers l'origine de toute narration : « des traces infinitésimales permettent d'appréhender une réalité plus profonde, qu'il serait impossible de saisir par d'autres moyens »⁵⁴. Le même procédé intervient lorsque la propriétaire du pied apparaît en chair et en os, puisque le passage à l'hallucination est opéré par une nouvelle trace qui émane du pied : je veux parler de l'odeur aussi lexicale qu'entêtante du « natrum », du « bitume » et de la « myrrhe » qui endort le personnage et que « quatre mille ans n'avaient pu faire évaporer »⁵⁵. Assurant la continuité entre le monde parisien et l'univers fantastique, le pied de momie est donc

bien ce qui permet, pour reprendre les termes de Carlo Ginzburg, de « remonter à partir de données expérimentales [...] jusqu'à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentale »⁵⁶ – les données expérimentales étant à comprendre ici comme des données essentiellement verbales. Pastichant Hamlet face au crâne de Yorick, la princesse Hermonthis entame avec son pied un « très bizarre dialogue dans un cophte très ancien » dont le sens est tout naturellement accessible au dormeur parisien :

Je vous baignais d'eau parfumée, dans un bassin d'albâtre ; je polissais votre talon avec la pierre-ponce trempée d'huile de palmes, vos ongles étaient coupés avec des pinces d'or et polis avec de la dent d'hippopotame, j'avais soin de choisir pour vous des thabebs brodés et peints à pointes recourbées [...] ; vous aviez à votre orteil des bagues représentant le scarabée sacré, et vous portiez un des corps les plus légers que puisse souhaiter un pied paresseux.⁵⁷

- 23 Ébauchée tout à l'heure dans la description savante, poursuivie au moyen d'une apostrophe qui couronne la vanité d'un pied, la séquence narrative – une femme au bain dont le pied ne touche jamais terre – est parfaitement attendue dans le contexte orientalisant de la nouvelle. Gautier l'avait déjà développée dans « Une nuit de Cléopâtre » (1838), où la reine égyptienne ne se déplace seule – « grand effort ! fatigue énorme ! »⁵⁸ – que le temps de pénétrer dans son bain. Chaussée de « tatbebs de liège » ornés d'effigies d'esclaves, Cléopâtre « méritait littéralement l'épithète de *conculcatrice des peuples*, que lui donnent les cartouches royaux [...] »⁵⁹ : elle est donc « littéralement » une Grädiva au sens figuré, puisqu'elle marche sans marcher. Quant au rituel qui préside à l'endormissement de Cléopâtre, il pourrait bien fournir l'explication des « hachures invisibles » sous le pied d'Hermonthis : « Charmion lui défit ses sandales et se mit à lui chatouiller doucement la plante des pieds avec la barbe d'une plume de paon [...] »⁶⁰.

L'ongle et la pierre

- 24 Parmi les « traces infinitésimales » que l'on dirait secrétées par le vestige et dont la superposition (intra- et intertextuelle) produit l'illusion d'une totalité, l'*ongle* et l'*albâtre* méritent une attention particulière, et non seulement parce qu'on les retrouvera chez Flaubert. L'évocation de Gautier-Hermonthis met en effet l'accent sur l'ongle du pied de la momie – ce rebut des rebuts dont le paradigme indiciaire fait son pain quotidien, à en croire Morelli, que cite Carlo Ginzburg :

Mes adversaires se complaisent à me définir comme quelqu'un qui est incapable de saisir le sens spirituel d'une œuvre d'art [et qui] attache une importance particulière à des signes extérieurs tels que la forme de la main, de l'oreille et même, *horribile dictu*, à quelque chose d'aussi désagréable que les ongles.⁶¹

- 25 Chose horrible à dire, en effet : chez Gautier, la rognure est sacralisée par les « pinces d'or » qui servent à tailler l'ongle, tandis que l'image des ongles « transparents comme des agathes » est motivée par l'opération de polissage que lui faisait subir, de son vivant, la princesse Hermonthis. Le tableau est saisissant, mais Gautier nous renseigne moins ici sur l'art de la pédicure que sur le travail indiciaire de l'analogie dont il parlait au sujet de *Salammbô* – et que l'on décrira avant tout, au croisement de la coupe et de la polissure, comme un jeu sur l'étymologie (c'est-à-dire un travail sur la *lettre*). Car l'*agate*, que Gautier tient à orthographier *agate* comme la sainte patronne des bijoutiers, c'est bien sûr le nom générique de l'*onyx*, c'est-à-dire, étymologiquement, l'*ongle* – la pierre étant ainsi nommée par analogie avec l'ongle. Un amateur aussi distingué que Gautier connaissait certainement le récit étiologique qui fait naître l'onyx des rognures d'ongles

de Vénus en personne⁶². Le travail de l'analogie a donc consisté, d'une part à conserver la signification littéraire de l'ongle par sa proximité avec l'agate et, d'autre part, à rétablir ou à remotiver son caractère littéral en le substituant à l'onyx et en initiant une séquence narrative apparemment originale autour du bain d'Hermonthis. Il suffit en somme de dire « ongle » pour enclencher le « rêve de pierre » dont parlera Baudelaire, tout en évitant la redondance métaphorique devant laquelle ne reculera pas Mallarmé : « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » expriment en effet une surprenante remontée vers le sens figuré de l'ongle, devenu sens propre de la pierre. Le même type de redondance – plus discrète, cependant, car la mention de l'onyx a disparu – s'observera au sujet de la main de Salammbô : « le poli de ses ongles continuait la finesse des pierres qui chargeaient ses doigts »⁶³. Pour Naomi Schor, l'impossibilité de « tracer une ligne de démarcation »⁶⁴ entre la chair et l'ornement est le signe d'une confusion délibérée, propre au régime de la synecdoque qui gouverne le roman de Flaubert. On sait maintenant que la parenté de l'ongle et de la pierre repose sur bien plus qu'une relation de contiguïté. La « preuve par le pied », c'est d'abord la preuve par l'étymologie : « c'est la preuve par le langage, preuve formelle s'il en est »⁶⁵, nous dit Bernard Dupriez dans son traité de rhétorique ; « rien de plus facile à trouver avec le latin et un peu de réflexion »⁶⁶, expliquait Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues*.

- 26 Comme si l'onyx ne suffisait pas à « fixer un mirage », l'évocation du pied exige en outre la présence de l'*albâtre*. Hermonthis raconte qu'elle avait l'habitude de baigner son pied dans un « bassin d'albâtre » et nous verrons tout à l'heure que Salammbô trempe le sien à proximité d'une mystérieuse « buire d'albâtre »⁶⁷. Il s'agit d'un matériau dont la couleur, les veinures et la nature polissable appellent irrésistiblement l'usage métaphorique, comme l'explique le *Trésor de la langue française* : « [...] albâtre évoque l'idée d'une blancheur délicate de la chair sous laquelle on devine la vie plutôt que d'une blancheur éclatante »⁶⁸. Le même dictionnaire signale la « valeur de prestige » du terme, qui témoigne de l'« engouement » du XIX^e siècle pour tout ce qui se rapporte à l'Antiquité. Aussi bien, on pourrait mentionner ces vers célèbres des *Orientales*, où Sara la baigneuse « [...] bat d'un pied timide/L'onde humide/[...] / Fait rougir son pied d'albâtre,/Et, folâtre,/ Rit de la fraîcheur de l'eau »⁶⁹. Ni Gautier ni Flaubert ne pouvaient ignorer le lourd fardeau de la connotation romantique, encore aggravé par l'intertexte hugolien. Il serait d'ailleurs vain de compter le nombre de pieds, de mains et de poitrines d'albâtre qui peuplent la fiction du XIX^e, tant il est vrai que le corps féminin n'existe qu'en référence à la statuaire antique. Voilà sans doute pourquoi Gautier et Flaubert ont préféré renoncer à la métaphore, tout en conservant le potentiel métonymique du matériau qui accompagne le pied féminin. Si le pied de momie était encore marmoréen dans la boutique de l'antiquaire, celui auquel s'adresse Hermonthis se limite à frôler le « bassin d'albâtre » des ablutions royales. Quant à Cléopâtre au bain, « debout sur la première marche du bassin » et « légèrement cambrée en arrière », il suffit que son pied apparaisse « suspendu comme une déesse qui va quitter son piédestal » pour susciter la rivalité avec la Vénus de Médicis : « Cléomène, s'il eût été son contemporain et s'il eût pu la voir, aurait brisé sa Vénus de dépit »⁷⁰. L'évocation atteint ici un comble de raffinement puisque la référence s'efface derrière un énoncé contrefactuel qui en assure paradoxalement la vivacité. Ramené à l'état de trace parmi les traces, le corps féminin apparaît bien comme ce « monstre antédiluvien » dont Gautier appelait la reconstitution « d'après une pierre, d'après une ligne de texte, d'après une analogie » – au point que l'on ne sait plus très bien

si l'écrivain-archéologue se borne à gloser la lettre ou si la méthode inductive n'est pas justement en train de fabriquer le « monstre ».

Du « pied d'albâtre » à la « buire d'albâtre »

- 27 « [À] la différence de nos grands maîtres », Flaubert ne s'est « pas donné la peine de décrire l'albâtre de[s] bras nus » d'Emma Bovary⁷¹ et l'on sait le sort qu'il réservera à l'albâtre, dans le *Dictionnaire des idées reçues* : « Employé poétiquement pour décrire les plus belles parties du corps des personnes »⁷². Un examen attentif des écrits de jeunesse et des manuscrits de *Madame Bovary* montre pourtant qu'il a parfois cédé à la tentation de la catachrèse et qu'il lui aura fallu quelques efforts pour se débarrasser du « pied d'albâtre ». Ainsi, tel aveu placé dans la bouche du narrateur de *Novembre* (1842) témoigne du fait que le jeune Flaubert était un lecteur assidu de Gautier. Celui qui confie sa passion du *mundus muliebris* n'hésite pas en effet à (dé)chausser en pensée la Parisienne pour remonter à la scène du bain de Cléopâtre ou d'Hermonthis :

l'étalage d'un cordonnier me tenait aussi en extase : dans ces petits souliers de satin, que l'on allait emporter pour le bal du soir, je plaçais un pied nu, un pied charmant, avec des ongles fins, un pied d'albâtre vivant, tel que celui d'une princesse qui entre au bain.⁷³

- 28 L'ongle et l'albâtre s'avèrent décidément essentiels à l'évocation fétichiste mais, tandis que le premier n'a pas encore subi sa métamorphose, le second consacré par la métaphore d'usage subit une légère transformation. La précision apportée par l'adjectif « vivant », dont on ne saurait dire s'il qualifie le pied ou la pierre, suggère en effet une conscience de la pauvreté de la catachrèse et une volonté de l'animer à nouveaux frais : tout se passe comme si la pierre (et le mot) avaient simultanément le pouvoir de tuer et de créer le pied – comme s'il fallait réduire celui-ci à la lettre du vestige pour obtenir la promesse d'une résurrection.
- 29 Le potentiel morbide du « pied d'albâtre » s'affiche avec force dans un des brouillons de *Madame Bovary*, où Emma reçoit l'extrême-onction. Dans la version finale, le rituel se termine par une onction sur « la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvissement de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus »⁷⁴. Après les yeux, le nez, la bouche et les mains, l'onction des pieds est alors l'occasion de se souvenir qu'Emma est elle aussi une véritable Gräfin et qu'elle se prépare ici « pour le dernier voyage où l'on ne marche pas »⁷⁵. Stéphanie Dord-Crouslé a montré que la « mise en texte » de cet épisode procède d'une « inversion des signes »⁷⁶ religieux, ces derniers étant systématiquement profanés par une glose censée fournir de la vie d'Emma une « image voluptueuse »⁷⁷ – glose qui a beaucoup choqué maître Pinard lors du procès. On en dira de même pour l'allusion à l'albâtre, finalement supprimée, et qui déconstruit discrètement l'idéal romantique de la femme-statue. Dans une version antérieure, en effet, les pieds que découvrait le prêtre en soulevant les couvertures « étaient blancs comme de l'albâtre, avec les ongles bleus et un peu fléchis par le bout »⁷⁸. Si elle rappelle le « pied d'oiseau » de la momie Hermonthis, la vision penche du côté obscur de la trace : loin de révéler la vie palpitant sous le marbre, l'analogie accuse la cyanose de l'ongle et évoque plutôt l'amphithéâtre ou la morgue, qui sont du reste deux lieux privilégiés de la lecture de la trace. Le « pied d'albâtre » permettait sans doute à Charles, dans les brouillons, de se souvenir du moment de sa nuit de nocces où il avait ôté à Emma ses petits « souliers blancs » ; mais le contraste, souligné par Florence Emptaz, « entre un pied

désirable et un pied moribond »⁷⁹, ne fait que renvoyer la « valeur de prestige » de l'albâtre au rayon des accessoires poussiéreux.

- 30 Où trouver, dès lors, ce « pied d'albâtre vivant » dont l'ambivalence fascine le personnage de *Novembre* ? On l'aura compris, le contexte archéologique offre une occasion inespérée de remotiver la catachrèse en déplaçant le comparant dans le monde réel d'une fiction monumentale. C'est déjà, en partie, ce que faisait Gautier en réinventant la scène du bain dans « Le pied de momie » et « Une nuit de Cléopâtre » : l'albâtre y était détaché du pied et remis à sa place, dans une contiguïté matérielle qui en assurait la solidité – je veux parler du bassin servant aux ablutions. Le travail de l'analogie nécessaire à l'induction rétrospective est bien celui de la métonymie qui naturalise les rapports, n'en déplaise aux critiques qui déplorent le caractère prosaïque d'une figure dépourvue des attraits de la métaphore. En l'occurrence, si le pied féminin appelle aussi irrésistiblement l'albâtre ou l'onix, il devient alors possible d'évoquer le vivant en lui substituant la matière avec laquelle il est entré en contact. C'est ce qui se passe dans *Salammbô*, où le pied ne subsiste plus qu'à l'état de trace imprimée sur la matérialité de l'albâtre et de l'onix⁸⁰. Voici enfin, tiré du chapitre « Tanit », l'intégralité de la scène où Flaubert, dérochant à Gautier le pied « suspendu » de sa Cléopâtre, achève de déréaliser le *vestige* obsédant, et dont la glose pourrait servir de conclusion :

Une marche d'onix entourait un bassin ovale ; de fines pantoufles en peau de serpent étaient restées sur le bord avec une buire d'albâtre. La trace d'un pas humide s'apercevait au-delà. Des senteurs exquises s'évaporaient.

Mathô effleurait les dalles incrustées d'or, de nacre et de verre ; et malgré la polissure du sol, il lui semblait que ses pieds enfonçaient comme s'il eût marché dans des sables.⁸¹

- 31 D'une « marche d'onix » à la marche de Mathô : les deux paragraphes du texte miment la forme close du bassin au milieu duquel l'empreinte d'un pied *s'évapore*, devient subtile, évanescente. Entre ces deux marches prennent place une description et une action – plus précisément, une description dans laquelle subsiste encore la *trace* d'une action (sortir du bain) et une action qui paraît rêvée tant elle s'engluie dans la matérialité du décor antique : le trajet de Mathô pour rejoindre *Salammbô* s'effectue entièrement sur le mode du « comme si ». Flaubert reprend ici les ingrédients du bain de Cléopâtre. Chez Gautier, celle-ci était épiée par Meïamoun, tapi dans le feuillage, et la vision était l'occasion d'une débauche lyrique digne d'un adorateur de Vénus ; Flaubert au contraire escamote la scène, dont l'érotisme a dû lui paraître rebattu : *Salammbô* était là, il y a à peine un instant, mais elle a déjà disparu et avec elle va bientôt disparaître le voyeur venu la débusquer⁸².
- 32 En revanche, l'extrême préciosité de la description ne cesse de faire signe en direction de son pied. Je n'ai plus besoin de commenter la présence de l'onix et de l'albâtre, qui font de l'espace un substitut signifiant du pied féminin : le décor, qui fonctionne ici comme une métaphore du désir de pénétration amoureuse pour le personnage, est entièrement construit par le travail de la métonymie – manière pour l'écrivain d'exprimer son propre désir de pénétration, cette « objectivité rétrospective » qu'il emprunte à Cuvier et qui procède, chez lui, de la rêverie lexicographique. Il faut alors souligner l'obscurité délibérée des termes et des expressions qui font de cet espace un leurre terriblement séduisant. Placé en complément du nom de la « buire » – il s'agit d'un vase à liqueur –, l'« albâtre » semble un instant promis à une nature liquide, avant que l'on ne s'avise qu'il désigne la matière et non le contenu du récipient : le choix est bien celui de la lettre, au détriment de l'esprit. Dans le même ordre d'idées, la tournure archaïsante « polissure du

sol » (là où on attendait la forme adjectivale « sol poli ») opposée aux incrustations « d'or, de nacre et de verre » dans lesquelles « enfonc[ent] » (au lieu de *s'enfoncer*) les pieds de Mathô contribuent à établir les propriétés paradoxales du matériau sur lequel s'imprime la trace. Si la nominalisation renforce en effet la matérialité du sol, en appuyant sur son aspect à la fois lisse et miroitant, l'intransitivité d'un verbe qu'on aurait cru au moins pronominal a de quoi surprendre. Le choix de la forme verbale favorise en tout cas l'idée d'une action pour le moins merveilleuse, impossible et purement subjective (« il lui semblait »), tandis que l'insistance sur les pieds (encore eux !) qui *enfoncent* permet de signaler l'instabilité de la matière, qui cède sous les pas : Mathô est bel et bien en train de se prendre les pieds dans le tapis, comme le suggère l'image des sables mouvants.

- 33 Lisse, miroitante et pourtant malléable : telle est la lettre que Flaubert parvient à faire jouer contre l'esprit quand celui-ci meurt ou s'absente, comme celui de la Carthage antique ; c'est bien là le « miroir de métal poli qui aurait gardé [l']empreinte » des « images du monde antique » dont parlait Gautier au sujet du roman de Flaubert. Une telle restauration n'est certes pas sans danger. Ainsi Flaubert fera-t-il mine d'être d'accord avec les reproches de Sainte-Beuve en admettant que « le piédestal est trop grand pour la statue » et qu'il aurait dû ajouter « cent pages de plus relatives à Salammbô, seulement »⁸³ pour achever son récit. Pour ma part, j'aurais plutôt tendance à penser que la « trace de pas humide » qu'une chimère a imprimée « sur le limon des créations disparues » devait nécessairement produire un tel « piédestal ». Tel est le prix à payer pour avoir voulu soulever le voile d'Isis. Quant à Mathô, il découvrira bientôt un « petit pied nu »⁸⁴ tout à fait réel derrière un rideau de lit et l'on sait ce qui adviendra de cette malheureuse rencontre : ce ne sont pas « trois coups de stylet » mais la rage de tout un peuple et un cœur arraché à la cuiller qui auront raison du personnage pris dans l'illusion du « rêve de pierre ». Pourtant, c'est bien au bord du bassin qu'aura eu lieu la vraie rencontre, celle de l'écrivain aux prises avec son propre « mirage », le mirage des mots.

NOTES

1. Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc pour le tome V, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1973-2007, 5 volumes [Corr.], t. II, p. 418.
2. Balzac, *Sarrasine*, éd. Éric Bordas, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Libretti », 2001, p. 61.
3. *Ibid.*
4. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, Points, coll. « Littérature », 1970, p. 147.
5. *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 61.
6. *S/Z*, *op. cit.*, p. 147.
7. *Ibid.*, p. 104.
8. J'emprunte l'expression à Carlo Ginzburg, dont la pensée m'a beaucoup influencée (Ginzburg, « La lettre tue. Sur quelques implications de la deuxième épître aux Corinthiens 2, 3.6 », trad. de l'anglais par Martin Rueff, *Critique*, n° 769-770, Paris, Minuit, juillet 2011, p. 576-605).
9. *Sarrasine*, *op. cit.*, p. 73. Rappelons la double étymologie du « stylet », à la fois arme et instrument d'écriture.
10. *Ibid.*, p. 61.

11. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 148.
12. Sarrasine, *op. cit.*, p. 61.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 77.
15. Paul, 2^e Épître aux Corinthiens, 3.3 (cité par Carlo Ginzburg, « La lettre tue », art. cit., p. 576).
16. *Ibid.*
17. Voir Naomi Schor, « Salammô enchaînée, ou femme et ville dans *Salammô* », in Marie-Claire Bancquart (éd.), *Flaubert, la femme, la ville*, Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X, Paris, PUF, 1982, p. 89-104.
18. Selon la remarque d'Armand Lanoux, « Présentation », in *Flaubert, la femme, la ville*, *op. cit.*, p. 33.
19. Florence Emptaz, *Aux pieds de Flaubert*, Paris, Grasset, 2002, p. 135 et p. 136.
20. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44.
21. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, suivi de *Gambara* et *Massimilla Doni*, éd. Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, GF-Flammarion, 1981, p. 69-70.
22. *Ibid.*, p. 71.
23. Au sujet de l'opération du pied bot, dans *Madame Bovary*, voir la première partie de Florence Emptaz, *op. cit.*, p. 23-81.
24. Ces définitions sont rappelées fort à propos par Claudine Cohen (« De la trace au tracé. Les empreintes humaines préhistoriques », in *L'Interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, éd. Denis Thouard, Villeneuve d'Asq, Presse du Septentrion, 2007, p. 211-224).
25. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes », art. cité, p. 23.
26. Balzac, *La peau de chagrin*, éd. Pierre Barbéris, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 43.
27. *Ibid.*, p. 42.
28. Cité par Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes », art. cit., p. 23.
29. Théophile Gautier, « *Salammô* par Gustave Flaubert », *Le Moniteur universel*, 22 décembre 1862 ; reproduit dans *Gustave Flaubert, textes réunis et présentés par Didier Philippot*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 261.
30. Je renvoie ici à la note de Marc Eigeldinger, dans son édition des *Récits fantastiques* (Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 246).
31. Lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862, *Corr.*, t. III, p. 276.
32. Lettre à Ernest Feydeau, 24 novembre 1857, *Corr.*, t. II, p. 781.
33. Lettre à Jules Duplan, 10 mai 1857, *ibid.*, p. 713.
34. Lettre à Louise Colet, 7 juillet 1853, *ibid.*, p. 378 (citée par Florence Emptaz, *op. cit.*, p. 13).
35. Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *ibid.*, p. 30.
36. Lettre à Louise Colet, 7 juillet 1853, *ibid.*, p. 378 (citée par Florence Emptaz, *op. cit.*, p. 13).
37. Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, *ibid.* p. 418 (citée par Florence Emptaz, *op. cit.*, p. 16).
38. *Ibid.*
39. Théophile Gautier, « *Salammô* par Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 261.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*
43. Marta Caraïon, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 260.
44. Lettre à Ernest Feydeau, 26 juillet 1857, *Corr.*, t. II, p. 748-749.
45. Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, précédé de trois contes antiques, *Une nuit de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule*, *Arria Marcella*, éd. Adolphe Boschot, Paris, Garnier, 1963, p. 149.

46. Je n'entre pas dans le détail de la distinction entre archéologue et antiquaire. Cf. Ève Gran-Aymerich, *Les Chercheurs de passé : 1789-1945. Aux sources de l'archéologie*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
47. On considère généralement que la boutique de l'antiquaire, dans *La Peau de chagrin*, est un intertexte de celle du marchand de curiosités, dans « Le pied de momie ».
48. Théophile Gautier, « Le pied de momie », in *Récits fantastiques*, op. cit., p. 179.
49. Franc Schuerewegen, « Histoires de pied. Gautier, Lorrain et le fantastique », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 13, n° 4, 1985, p. 200-210 (p. 203 pour la citation).
50. *Ibid.*
51. Théophile Gautier, « Le pied de momie », in *Récits fantastiques*, op. cit., p. 179-181, pour cette rapide traversée de la boutique de l'antiquaire.
52. *Ibid.*, p. 181.
53. *Ibid.*, p. 182.
54. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes », art. cit., p. 9-10.
55. Théophile Gautier, « Le pied de momie », in *Récits fantastiques*, op. cit., p. 184. Plus prosaïquement, le *Dictionnaire des idées reçues* se charge de nous rappeler que l'odeur des pieds est « un signe de santé » (Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, suivi du *Dictionnaire des idées reçues*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Folio, 1979, p. 544 et p. 553).
56. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes », art. cit., p. 10.
57. Théophile Gautier, « Le pied de momie », in *Récits fantastiques*, op. cit., p. 187.
58. Théophile Gautier, « Une nuit de Cléopâtre », in *Le Roman de la momie*, op. cit., p. 155.
59. *Ibid.*, p. 154.
60. *Ibid.*, p. 140.
61. Cité par Ginzburg, « Signes, traces, pistes », art. cit., p. 8.
62. Cf. Buffon, *Histoire naturelle des minéraux*, t. 3, Paris, Imprimerie royale, 1785, p. 591 : « Onyx en Grec, signifie ongle ; et l'imagination des Grecs n'était pas restée en défaut sur cette dénomination pour lui former une origine élégante et mythologique. Un jour, disaient-ils, l'Amour trouvant Vénus endormie, lui coupa les ongles avec le fer d'une de ses flèches, et s'envola ; les rognures tombèrent sur le sable du rivage de l'Inde ; et comme tout ce qui provient d'un corps céleste ne peut pas périr, les Parques les ramassèrent soigneusement, et les changèrent en cette sorte de pierre qu'on appelle onyx ». L'édition peut être consultée en ligne : <http://www.buffon.cnrs.fr>.
63. Gustave Flaubert, *Salammô*, éd. Gisèle Séginger, Paris, GF-Flammarion, 2001, p. 264.
64. Naomi Schor, art. cit., p. 92.
65. Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 203.
66. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* suivi du *Dictionnaire des idées reçues*, op. cit., p. 514.
67. Gustave Flaubert, *Salammô*, op. cit., p. 142.
68. *Trésor de la langue française informatisé*, article « albâtre » ; disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/>.
69. Victor Hugo, « Sara la baigneuse », in *Les Orientales* (1829), éd. Pierre Albouy, Paris, Poésie/Gallimard, 1966, p. 103-104. Les manuscrits de *Madame Bovary* montrent que Flaubert avait pensé mettre une reproduction de *Sara la baigneuse*, par Mueller, sur les murs de la salle à manger du notaire Guillaumin, au moment où Emma vient lui emprunter de l'argent.
70. « Une nuit de Cléopâtre », op. cit., p. 156.
71. Selon les termes de la plaidoirie de maître Sénard, qui cite les « flancs d'albâtre » de la poésie de Chénier. Ainsi, récuser la catachrèse revient à défendre Flaubert contre l'accusation d'outrage à la morale publique (Gustave Flaubert, *Madame Bovary* suivi des Actes du procès, éd. Bernard Ajac, Paris, GF Flammarion, 1986, p. 476).
72. Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet*, op. cit., p. 487.
73. Gustave Flaubert, *Les Mémoires d'un fou. Novembre* (et autres récits), éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Folio classique, 2001, p. 187. Florence Emptaz, qui cite ce passage sans

chercher l'intertexte, y voit une preuve supplémentaire du fétichisme « en vigueur dans la première moitié du XIX^e siècle » (*op. cit.*, p. 134-135).

74. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 399.

75. *Brouillons*, vol. 6, folio 248v (cité par Florence Emptaz, *op. cit.*, p. 161). Les brouillons peuvent être consultés sur le site de l'Atelier Bovary de l'université de Rouen : <http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/index.php>.

76. Cf. Stéphanie Dord-Crouslé, « Administrer Emma : la mise en texte de l'extrême-onction ou l'inversion des signes », *Bulletin Flaubert-Maupassant, Les amis de Flaubert et de Maupassant*, n° 23, 2008, p. 97-110.

77. Réquisitoire de maître Pinard, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 454 (cité par Dord-Crouslé, art. cit. p. 98).

78. *Brouillons*, vol. 6, folio 244v (cité par Florence Emptaz, *op. cit.*, p. 161).

79. Florence Emptaz, *op. cit.*, p. 162.

80. Merci à Mélanie Exquis d'avoir attiré mon attention sur ce détail.

81. Gustave Flaubert, *Salammô*, *op. cit.*, p. 142-143.

82. Pour être exact, la scène de bain est dédoublée et déplacée par Flaubert avec une sournoiserie digne de Balzac. D'une part, le bain du suffète Hannon, au chapitre suivant, refroidit les ardeurs de l'orientaliste ; d'autre part, lorsqu'enfin Salammô enduit ses talons du sang d'un chien noir sur cette même « marche d'onyx », le contexte rituel des ablutions n'incite guère à fantasmer sur « la forme de ses pas humides », malgré la présence du serpent (*ibid.*, p. 254).

83. Lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862, *Corr*, t. II, p. 284.

84. Gustave Flaubert, *Salammô*, *op. cit.*, p. 143.

RÉSUMÉS

Au-delà de sa dimension érotique évidente, le pied (sa trace, son empreinte) constitue un moyen, pour les personnages-lecteurs comme pour les écrivains, d'assouvir une forme de manie herméneutique. Dans les fictions du XIX^e siècle, profondément influencées par le modèle paléontologique de Cuvier, le pied est à la fois pensé et représenté comme un signe à déchiffrer. Dans le sillage du paradigme indiciaire (Ginzburg), une étude du motif du pied dans *Sarrasine* (Balzac) permet d'initier une réflexion sur l'esprit et la lettre des textes – en particulier dans les récits archéologiques de Gautier (*Le pied de momie*, *Une nuit de Cléopâtre*) et de Flaubert (*Salammô*), qui sont justement préoccupés par la question de la restauration du passé.

Beyond its obvious erotic dimension, the foot (via its trace, its imprint) constitutes a means of assuaging a form of hermeneutic mania for reader characters as well as for writers. In nineteenth-century fictions, deeply influenced by the paleontological model of Cuvier, the foot is both conceived and represented as a sign to decipher. Following the evidential paradigm (Ginzburg), this article begins with a study of the theme of the foot in *Sarrasine* (Balzac) to initiate a consideration on the spirit and the letter of texts that are preoccupied with the question of restoring the past, particularly the archeological tales of Gautier (*Le pied de momie*, *Une nuit de Cléopâtre*) and Flaubert (*Salammô*).

INDEX

Keywords : archeofiction, induction, foot, « Mummy's foot », « Sarrasine », Salammbô, vestige

Mots-clés : archéofiction, induction, pied, « Pied de momie », « Sarrasine », Salammbô, vestige

AUTEUR

ISABELLE PITTELOUD

Université de Genève & Collège Calvin