

FLAUBERT SECONDO SARTRE:
REGOLAMENTO DI CONTI ED ESORCISMO

1. Una riflessione su Flaubert e la modernità, ovvero sulla posterità di Flaubert, intesa sia come modalità di ricezione che come ampiezza d'influenza sulla poetica e sulla letteratura del ventesimo secolo, non può certo prescindere dalla menzione di Jean-Paul Sartre. E questo non tanto, o non soltanto, per un'incidenza rilevante dell'uno sull'altro a livello d'ispirazione, di scrittura, di assetto testuale, quanto per l'evidenza imponente di una delle più massicce opere critiche dedicate a Flaubert nel Novecento, cioè *L'Idiot de la famille*.

Beninteso, attribuire l'enorme ricerca sartriana su Flaubert a un genere qualificabile come critica letteraria rappresenta una semplificazione discorsiva molto empirica: la difficile classificabilità dell'*Idiot* costituisce infatti un nodo problematico, la cui delucidazione dovrebbe chiamare in causa l'estensione e la natura dell'intero itinerario sartriano che di fatto culmina in questo studio. Si tratta, com'è noto, dell'applicazione più sistematica, consistente e ambiziosa di quella psicanalisi esistenziale che Sartre aveva già sperimentato in misura minima su Baudelaire e in termini più approfonditi nel *Saint Genet comédien et martyr*. Un tale metodo tiene ben presente la vita dell'autore trattato, ma non per erigerla a chiave esplicativa dell'opera bensì per rintracciarvi un implicito progetto unificante che renda conto a un tempo della vita e dell'opera. Quest'ultima interviene nell'investigazione sartriana, più che come testo e architettura formale, in quanto testimonianza del senso che assume per lo scrittore oggetto dell'indagine la letteratura, concepita sia come proie-

zione nell'immaginario sia come pratica di scrittura.

Se il caso Genet, per la sua eccezionalità, meritava bene una disamina integrata della vicenda individuale e delle relative manifestazioni estetiche, la personalità umana di Flaubert poteva sembrare meno decisiva da interrogare ai fini della ricostruzione di un destino d'artista. Fatto sta che Sartre si focalizza proprio su di essa e soprattutto sull'infanzia e sull'adolescenza, servendosi come testimonianze della corrispondenza e delle opere giovanili, assunte come sintomi rivelatori delle ragioni e delle modalità profonde del processo di formazione dell'individuo e dello scrittore. Va sottolineato che, stando a Sartre, appunto l'abbondanza di questo materiale d'immediata pertinenza biografica ha contribuito a convogliare verso Flaubert la scelta di un soggetto esemplare dell'esperienza ermeneutica. Tale altissimo livello di oggettivazione dell'autore nei suoi testi ha determinato, secondo Sartre, un rapporto uomo/opera molto peculiare, e quindi stimolante da indagare, anche perché, a suo dire, nessuno lo ha specificatamente studiato prima dell'*Idiot*.

Concorrono poi alla scelta ragioni ulteriori: la centralità di Flaubert nella problematica letteraria e culturale del nostro tempo, in quanto creatore del romanzo 'moderno'; e la necessità, avvertita a suo tempo da Sartre, di «regolare i conti con lui», operazione per la quale era necessario passare dall'iniziale antipatia, dovuta al disimpegno e all'atteggiamento anti-comunardo di Flaubert, a un più equilibrato atteggiamento definito «empatico», indispensabile per comprendere più a fondo l'uomo e lo scrittore.

Fin qui le spiegazioni preliminari di Sartre in apertura dell'*Idiot*, e non c'è motivo di dubitare della loro fondatezza. Tuttavia esse sembrano ancora insufficienti ad apportare una risposta esauriente alla domanda: 'Perché Flaubert?', anzi 'perché proprio Flaubert?', che è poi quella che veramente conta in questa sede, ove è di Flaubert che si dibatte e non di Sartre.

2. È stato lo stesso Sartre a smentire un'ipotesi spesso ricorrente quando si vagliano i rapporti di un critico, tanto più se scrittore a sua volta, con lo scrittore di cui si occupa: quella cioè di talune affinità profonde, più o meno evidenti. A livello biografico, egli esclude qualunque somiglianza fra il clima affettivo che ha impregnato la propria infanzia e l'*entourage* familiare dal quale furono condizionati i primi anni di Flaubert:

L'enfant dont je trace implicitement le portrait en opposition à l'enfant Gustave, ce petit garçon sûr de lui, qui a des certitudes profondes parce qu'il a eu dans ses premières années tout l'amour dont un enfant a besoin pour s'individualiser et se constituer un moi qui ose affirmer, ce petit garçon c'est moi. De ce point de vue je suis totalement à l'opposé de Flaubert¹.

Se la disparità dei rispettivi contesti familiari viene asserita con forza da Sartre, non minore rilievo viene da lui conferito alle differenze che contrasagnarono durante la fanciullezza il suo iniziale approccio alla letteratura e quello dell'autore di *Madame Bovary*, incoraggiato il primo, ostacolato il secondo.

Resta certo in comune il culto assoluto della letteratura, la malattia da cui Sartre, diversamente da Flaubert, volle radicalmente liberarsi nell'età matura. E si può bene individuare in questa esigenza reattiva nei riguardi di uno dei suoi principali iniziatori a quel culto un movente dell'indagine: penetrare in tutte le pieghe la religione dell'arte per l'arte significa per Sartre poterla meglio esorcizzare, sviluppando il chiarimento con se stesso già intrapreso in *Les Mots*.

Tuttavia è vero anche l'inverso: approdando a Flaubert per l'ultima grande (e, anch'essa, invariabilmente incompiuta) impresa intellettuale della sua vita, Sartre si determina finalmente ad approfondire il fenomeno letterario in termini assai meno

1. J.-P. Sartre, *Situations, X. Politique et autobiographie*, Paris, Gallimard, 1976, p. 97.

sommari e polemici di quelli esibiti in *Qu'est-ce que la littérature?* Qui la rigida dicotomia poesia/prosa si esplicava in una drastica ripartizione di funzionamenti e quindi di finalità: nella poesia il significante si riassorbe in se stesso facendosi spettacolo, mentre nella prosa esso diventa trasparente per meglio trasmettere il significato e di là da esso designare il referente, aprendo al mondo della prassi. Affrancata da ogni funzione transitiva, la poesia afferma così la propria autosufficienza, mentre la prosa, ineluttabilmente denotativa e strumentale, non può sottrarsi alla problematica dell'*engagement* e del rapporto con la realtà contestuale.

Per contro, nell'*Idiot de la famille* un tal genere d'opposizione sembra neutralizzato per far posto a una riflessione sui funzionamenti del linguaggio letterario quali risultano dall'esperienza di Flaubert, indipendentemente da ogni distinzione istituzionale tra prosa e poesia. Sotto questo profilo si capisce perché Sartre inauguri la sua narrazione ricordando le difficoltà di alfabetizzazione del piccolo Gustave e il suo tardivo apprendimento della lettura. Fin dall'inizio risalta la relazione di Flaubert con le parole: «Ce mauvais rapport aux mots», avverte subito Sartre, «nous verrons qu'il a décidé de sa carrière»². I problemi originari di comprensione inibiscono a Gustave ogni immediata complicità con il flusso verbale, che gli appare come alterità enigmatica, incommensurabile con la specificità indicibile del vissuto. E anche quando con l'andar del tempo il codice comunicativo sarà stato da lui acquisito, esso verrà percepito con maggiore consonanza nella sua espressione orale, mentre la scrittura resterà distanziata in una dimensione di estraneità. La passività che, secondo Sartre, ha informato di sé la personalità di Flaubert negli anni decisivi della sua genesi gli preclude tendenzialmente una padronanza strumentale del linguaggio, riser-

2. Id., *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971, t. I, p. 13.

vandogli un ruolo di mera ricezione. Ma anche la decodificazione dei messaggi altrui risulta per lui problematica.

Questa duplice difficoltà di produrre e di decifrare le significazioni acuisce pertanto la sensibilità flaubertiana alla materialità del significante e quindi in prospettiva anche alla sua valenza estetica. La neutralizzazione del potere denotativo del linguaggio, e dunque dei significati primari, genera allora l'irradiazione del senso, ossia di una gamma connotativa tanto più ampia in quanto elude lo stadio dell'univocità semantica. Si profila così quell'autosufficienza del linguaggio che porterà al primato dello stile, al sogno del «livre sur rien» e all'espulsione stessa dell'autore dell'opera. La radicalità di una simile esperienza, rapportata nell'*Idiot* alle matrici psico-fisiche della protostoria del piccolo Gustave, costituisce il caso estremo, e per questo esemplare, che Sartre può interrogare per estendere il proprio sguardo al di là degli angusti limiti della letteratura impegnata e attribuire alla globalità dell'espressione letteraria, prosa compresa, i funzionamenti verbali già individuati nel discorso poetico. Naturalmente, la disamina di Sartre non è assolutizzante perchè, lungi dall'attribuire alla pratica flaubertiana del linguaggio un valore emblematico delle modalità istituzionali del funzionamento letterario, la inquadra in un'esperienza storicamente delimitata: quella della generazione post-romantica, che troverà il proprio culmine nell'ascesi verbale di Mallarmé. In ogni modo, l'«empatia» professata da Sartre gli permette di rintracciare e sdipanare capillarmente la complessità di meccanismi fin allora solo da lui sfiorati, ferme restando certe importanti acquisizioni del *Saint Genet*. Si tratta di un'apertura tanto più interessante in quanto il periodo di stesura dello studio su Flaubert è proprio quello del rinnovato impegno politico a favore della contestazione studentesca e operaia, che poco incoraggiava l'approfondimento dei modi di esercizio dell'arte per l'arte.

3. Spicca comunque un altro tema ricorrente, dell'analisi sartriana di Flaubert, che assurge nella progressione dell'*Idiot* quasi ad asse portante: è quello del punto di vista, a cui fanno capo molteplici diramazioni e implicazioni problematiche concernenti la strutturazione dell'immaginario e della scrittura dell'«eremita» di Croisset. Anche in questo caso l'origine dell'atteggiamento flaubertiano viene fatta risalire a motivazioni in parte individuali e biografiche. Il sentimento d'inferiorità impresso in Gustave dalla sua storia familiare, con la passività e la soggezione che ne derivano, lo inducono alla lunga a desolidarizzarsi dalla propria stessa vita, e più in generale dalla specie umana, rispetto alla quale cerca di assumere una prospettiva impersonale e quindi de-situata.

Si tratta di un atteggiamento che, lungi dal costituire soltanto una velleità possibile per un singolo individuo, si esplica soprattutto nella posizione dell'artista. Questi prende le distanze da se stesso e dal mondo, che vede dall'alto e comunque dall'esterno, come un tutto. È la «conscience de survol» che prescinde dai limiti spaziali e temporali per farsi contemplazione ecumenica dell'universo umano e naturale. Ma un simile progetto è incompatibile con l'ancoraggio alla realtà. Non rientra infatti nei poteri dell'individuo empirico estraniarsi dall'umanità e guardarla dal di fuori come se non vi appartenesse; né è possibile squadrare l'intera estensione del mondo come se non si fosse localizzati in uno spazio e in un tempo.

Per de-situarsi occorre allora de-realizzare se stessi e il mondo, cioè accedere alla dimensione dell'immaginario. La «conscience de survol» non può che dispiegarsi nell'irreale e dunque nel nulla. Una simile prospettiva, in quanto si vuole assoluta e separata dal mondo, non può che essere onnicomprensiva: essa inquadra o mira a inquadrare la totalità. La sua realizzazione figurata implica il punto di vista elevato, che abbraccia l'insieme, ma non discerne i dettagli: si tratta della cosiddetta totalizzazione in esteriorità, cui risponde lo schema ispiratore della prima *Tentation* o di *Smarb*. Per riflettere compiutamente il complesso

degli uomini e delle cose s'impone invece un'altra procedura, che non è qualitativa bensì quantitativa: occorre smarcarsi dal mondo, morire all'esistenza pratica, assumere sull'Essere il punto di vista del Nulla, sulla vita quello della morte, come Jules nella prima *Education sentimentale* e Gustave dopo la crisi di Pont-l'Évêque. Un simile principio compositivo, basato non più sul sorvolo ma sul distanziamento, configura quella che Sartre chiama la totalizzazione in interiorità, che non ha bisogno come quella esteriore di tradursi nel periplo del cosmo, perché coglie il Tutto attraverso le parti, sia pure come immanenza del Nulla, ubiquità del vuoto, trama inflessibile che profila lo scacco. Non è allora indispensabile reiterare panoramiche esaustive su situazioni ed esseri esemplari per produrre immagini globali del cosmo e del destino umano, di cui anche la vicenda più banale e circoscritta può divenire portatrice:

pour montrer que le monde, c'est l'Enfer, on peut, bien sûr, percher un saint sur une cime et le faire torturer par le démon, mais puisqu'un baptême y suffit, on peut tout aussi bien prendre aujourd'hui, dans nos campagnes, un officier de santé et sa femme adultère: ils feront l'affaire, c'est l'angle de vue qui décide. Sans le savoir, Flaubert [...] vient de se donner la permission d'écrire *Madame Bovary*³.

«Conscience de survol», totalizzazione e opzione per l'irreale non caratterizzano il solo progetto flaubertiano ma contrassegnano, secondo Sartre, la concezione della letteratura della maggior parte degli scrittori post-romantici. E in quest'ottica rientrano la riduzione dell'universo e dell'uomo a meri aggregati molecolari, la svalorizzazione della natura umana e la degradazione del mondo a semplice apparenza in base a una prospettiva di estraneità radicale, con l'immersione nell'immaginario e il culto dell'Arte Assoluta come negazione globale del cosmo, identificazione del Tutto al Nulla.

3. *Ibid.*, t. II, p. 1967.

Per questi «chevaliers du néant», come li chiama Sartre, provenienti da matrice borghese, ma suggestionati dall'esempio dei loro predecessori aristocratici, l'imperativo fondamentale è quello di prendere le distanze dall'ideologia della propria classe d'appartenenza. La pratica dell'Arte Assoluta sembrerebbe allora la rottura estrema che possa consumarsi in questa direzione. Ma è necessario che essa si produca attraverso modalità che non ne contraddicano la strategia trasgressiva: donde il rifiuto dell'operosità borghese e della riuscita come valore, la ripulsa della positività dell'Essere, assunta come Bene dalla borghesia, il conseguente perseguimento del Non-Essere, inteso come negatività, Male, e più in generale una complessiva «conduite d'échec» che investe l'artista, l'uomo e l'opera d'arte.

Quest'ultima in effetti, per non identificarsi con la pienezza dell'Essere e con il prodotto finito di un lavoro, deve configurarsi come miraggio d'impossibile realizzazione, frammento allusivo a un Tutto inatingibile, come suggerisce per eccellenza il Libro di Mallarmé. Quale che ne sia la compiutezza ontologica e assiologica, che nel caso di Flaubert assume comunque una veste d'alta rifinitura, l'opera d'arte così concepita comporta la completa subordinazione e anzi l'abolizione dell'artista. Non indirizzata al pubblico borghese, condizionato dal suo utilitarismo (e per l'autore post-romantico non v'è altro lettore possibile), non garantita da alcuna divinità che ne cauzionerebbe l'esistenza, non motivata da alcun tornaconto e perciò configurata come dono gratuito a un destinatario latitante, l'opera prescinde anche dal suo creatore, in quanto non deriva da una prassi: lo scrittore, non volendosi soggetto agente, si limita a svolgere una funzione di mero tramite nel processo d'irrealizzazione delle immagini e del linguaggio. Secondo Sartre, si profila così a partire da Flaubert quella tendenza letteraria che mira a «vider l'œuvre de son auteur»⁴ e che sfocia ancora una volta in Mal-

4. *Ibid.*, t. II, p. 1958.

larmé. Esentato da mansioni comunicative il linguaggio si parla da solo, manifestandosi non già in questa o quell'opera singola ma nello spazio asintotico e globalizzante del Libro. All'estremità di questa linea di tendenza si profila la scrittura automatica dei surrealisti, ormai svincolata dalla letteratura istituzionalmente intesa.

Si tratta di fenomeni che Sartre storicizza, prendendone anche le debite distanze, perché li attribuisce a una sorta di patologia culturale, ovvero alla nevrosi oggettiva da cui, secondo lui, erano affetti gli «chevaliers du néant» della generazione del 1850. E in questo senso si può ben parlare di 'regolamento di conti' con Flaubert e i consimili. Resta comunque la disponibilità ermeneutica con la quale il critico esplora una concezione del mondo e della letteratura da lui non condivisa, ma che oggettivamente non manca di prolungamenti nella contemporaneità, estendendosi nelle risultanze, pur con diversi presupposti epistemologici, fino a "Tel Quel". Quanto alla manipolazione letteraria del Nulla, Sartre ne individua una propaggine novecentesca nell'illusionismo nero di Genet, che fa slittare l'Essere nel Non-Essere e conferisce al Non-Essere una parvenza d'Essere, servendosi del lettore stesso come vittima e operatore di tale processo di distruzione e mistificazione.

La *pars destruens* dell'atteggiamento di Sartre investe soprattutto il paradosso per cui Flaubert e i post-romantici finiscono per ribadire la loro appartenenza di classe proprio nell'atto in cui mirano a una strategia per affrancarsene. Pretendere di erigersi a coscienza de-situata, in grado di valutare dal di fuori la verità del mondo e dell'uomo, vuol dire reiterare precisamente la convinzione della borghesia di detenere un punto di vista universale, indipendentemente da ogni particolarità sociale, economica e ideologica. Analogamente, attribuire alla specie umana come tale le miserie dell'individuo borghese significa identificare quest'ultimo con l'uomo *tout court*. Anche la sottomissione dell'artista all'opera riproduce l'alienazione all'impe-

rativo del profitto che esige il sacrificio della persona. La stessa 'gratuità' dell'esperienza estetica contrapposta alla strumentalità borghese, piuttosto che assimilare i post-romantici alla generosità aristocratica della letteratura romantica, rientra in quel margine di curiosità disinteressata consentita a una classe sociale che mira a negarsi come particolarità per monopolizzare tutti gli aspetti dell'uomo, fino a permettersi il lusso di coltivare, con paradosso ossimorico, anche degli specialisti dell'universale.

4. Nel complesso, la posizione di Sartre verso Flaubert e la letteratura che da lui ha tratto impliciti ed espliciti presupposti estetici non è ostile bensì, come è stato più volte precisato, empatica. Alla luce delle considerazioni precedenti, basate sulle tematizzazioni ricorrenti con maggiore insistenza nell'*Idiot*, si può anzi rischiare qualche valutazione ulteriore riguardo alle motivazioni dell'interesse di Sartre per Flaubert.

Le ipotetiche affinità, asserite da più di un critico, sono state smentite dall'autore. Che poi quest'ultimo abbia proiettato, più o meno coscientemente, sull'infanzia di Flaubert alcuni aspetti della propria, come suggerisce Jean Bruneau attraverso una sottile disamina di inesattezze e forzature dell'analisi sartriana, è certo possibile, ma investe questioni di dettaglio⁵. Per capire come mai l'opera su Flaubert suggelli l'intero percorso di Sartre, occorre piuttosto riportarsi all'evoluzione della nozione di «engagement» nella visione di quest'ultimo. In un'intervista rilasciata nel 1971, Sartre rinnega l'accusa di «désengagement total» rivolta in passato a Flaubert e gli riconosce invece, come anche a Mallarmé, l'assunzione di un «engagement littéraire» assai più profondo, consistente in definitiva nel «fait d'assumer le monde entier, la totalité [...]». Prendre l'univers comme un tout, avec

5. Cfr. J. Bruneau, *Jean-Paul Sartre, biographe de Flaubert*, in *Lectures de Sartre*. Textes réunis et présentés par Claude Burgelin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, pp.161-183.

l'homme dedans, en rendre compte du point de vue du néant, c'est un engagement profond, ce n'est pas simplement un engagement littéraire, au sens où l'on "s'engage à faire des livres"»⁶.

In un altro contesto, Sartre osserva a proposito dei «nouveaux romanciers» che «si nous envisageons leurs œuvres du point de vue de la totalité, [...] il y en a un seul, en France, pour se formuler clairement le problème et répondre aux exigences du *tout*: c'est Butor»⁷. Nell'ammettere che anche Flaubert e Mallarmé, scrittori in apparenza distaccati, sono in realtà impegnati, Sartre asserisce che «si la littérature n'est pas *tout*, elle ne vaut pas une heure de peine. C'est cela que je veux dire par "engagement". [...]. Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l'homme et de la société, elle ne signifie rien»⁸. L'impegno e il rapporto con la totalità sono dunque connessi da un legame bilaterale e indissolubile: l'uno non sussiste senza l'altro. È soprattutto in questa prospettiva della totalità che Flaubert esercita, con il passare degli anni, un fascino crescente anche se ambivalente su Sartre, inducendolo per di più a precisare e raffinare la concezione dell'impegno in precedenza elaborata.

5. Se le complesse riflessioni di Sartre critico su Flaubert scrittore manifestano costanti e moventi di questo genere, il rapporto tra Sartre e Flaubert scrittori non si presta a essere ingigantito, fatte salve alcune innegabili convergenze, come la somiglianza tra l'Autodidatta, Bouvard o Pécuchet o il legame, notato da Victor Brombert⁹, che la nozione di inventario istituisce fra il bovarismo e il male enciclopedico.

Ma forse un raccordo viscerale, ancorché più generico, va rinvenuto nel risentimento antiborghese e misantropico che ac-

6. J.-P. Sartre, *Situations*, X, cit., pp. 112-113.

7. Id., *Situations*, IX. *Mélanges*, Paris, Gallimard, 1972, p. 17.

8. *Ibid.*, p. 15.

9. Cfr. V. Brombert, *Flaubert par lui-même*, Paris, Seuil, 1971, p. 86.

comuna in una certa fase i due scrittori e in talune sue conseguenze estetiche e narrative. Si sa quanto Sartre abbia ironizzato sulla «conscience de survol», ovvero sulla comoda posizione che consente all'artista borghese di guardare alle vicende umane dal punto di vista dell'inumano, dall'alto e/o dall'esterno, e di stigmatizzare i difetti della borghesia come se non ne facesse parte. Ebbene, in qual modo giudicare quella sequenza della *Nausée* in cui Roquentin squadra da un'altura Bouville e i suoi abitanti, appiattiti in dimensioni minuscole ed esposti quindi all'impetoso sarcasmo di un osservatore che si pretende geneticamente estraneo?

Je regarde, à mes pieds, les scintillements gris de Bouville. On dirait, sous le soleil, des monceaux de coquilles d'écailles, d'esquilles d'os, de graviers. Perdu entre ces débris, de minuscules éclats de verre ou de mica jettent par intermittence des feux légers. Les rigoles, les tranchées, les minces sillons qui courent entre les coquilles, dans une heure ce seront des rues, je marcherai dans ces rues, entre des murs. Ces petits bonshommes noirs que je distingue dans la rue Boulibet, dans une heure je serai l'un d'eux. Comme je me sens loin d'eux, du haut de cette colline. Il me semble que j'appartiens à une autre espèce. Ils sortent des bureaux, après leur journée de travail, ils regardent les maisons et les squares d'un air satisfait, ils pensent que c'est leur ville, une «belle cité bourgeoise». Ils n'ont pas peur, ils se sentent chez eux¹⁰.

Appartato e scontroso, Roquentin pretende di erigersi a giudice di un'umanità che confonde sbrigativamente con la borghesia di Bouville. Bouville come Yonville? *L'Idiot* potrebbe allora configurarsi non solo come regolamento di conti, ma anche come esorcizzazione retroattiva di una tentazione che era stata, oltre che del personaggio Roquentin anche del suo autore Sartre: proprio quella della «conscience de survol». Una propensione che l'autore della *Nausée* ammetterà più tardi di aver col-

10. J.-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, p. 186.

tivato quando ricorderà di essere riuscito nell'*exploit* di denunciare l'universalità della contingenza senza con ciò farsene personalmente coinvolgere, grazie alla lucidità esemplare della sua diagnosi:

Je réussis à trente ans ce beau coup: décrire dans *La Nausée* – bien sincèrement, on peut me croire – l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. *J'étais* Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie; en même temps j'étais *moi*, l'élu, annaliste des enfers, photomicroscope de verre et d'acier penché sur mes propres sirops protoplasmiques¹¹.

Gianfranco Rubino

11. Id., *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1991, p. 146.