

# Spleen du désert.

Notes sur *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert

Tomoko Hashimoto

## Préambule

Ancrée dans la filiation du « démon de midi », *La Tentation de saint Antoine*<sup>1</sup> déploie un théâtre mental d'images disparates dont les religions constituent un merveilleux réservoir. Le tourbillon des mirages frappantes vient et revient en effet dans la culture chrétienne sous un kaléidoscope d'appellations, à savoir « acedia » ou « taedium vitae » au Moyen Age, « ennui » ou « mélancolie » à l'époque moderne qui, selon Agamben, pénètre soit des couvents, soit des reclus, soit des thébaïdes comme « un fléau pire que la peste », et « s'abat sur les demeures de la vie spirituelle<sup>2</sup> ». C'est dans cette tradition occidentale du rêve diurne dangereux que s'inscrit la fresque peinte par Flaubert de l'ermite poussant un soupir d'alanguissement (« Quelquefois j'ai éprouvé des délectations ineffables à rester à cette place sans bouger<sup>3</sup> »).

Rappelons sommairement la transformation et l'approfondissement de l'ennui dans les trois versions de *La Tentation de saint Antoine*. Qualifié d'« œuvre de toute ma vie<sup>4</sup> », réécrit deux fois, cet ouvrage traverse tout le parcours littéraire de l'écrivain, marquant chaque fois la préoccupation majeure du travail et la mutation de style. La version de 1849, commencée juste après une série d'œuvres de jeunesse centrées sur le thème du démon comme *Voyage en Enfer*, *Rêve d'Enfer*, *La Danse des Morts*, présente la réflexion auctoriale sur ce monde cauchemardesque sous une forte emprise romantique. Pour la version de 1856, rédigée après

---

\* Ce travail est soutenu par la bourse JSPS KAKENHI numéro 20K00513.

<sup>1</sup> Toutes les citations de *La Tentation de saint Antoine* renvoient aux éditions suivantes : pour la version de 1849, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, (abréviation T1) ; pour la version de 1874, *La Tentation de saint Antoine*, Gallimard, coll. « Folios », 1983 (abréviation T3). Pour les manuscrits de la version 1849, *Œuvres complètes*, Club de l'Honnête homme, t. IX, 1973 (abréviation CHH9) ; pour les manuscrits de la version 1874, *ibid.*, t. IV, 1972 (abréviation CHH4).

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Payot & Rivages, 1998 (1981), p. 21.

<sup>3</sup> T1, p. 29.

<sup>4</sup> Lettre du 5 juin 1872 à M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie, *Correspondance*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1998, p. 531.

*Madame Bovary*, l'écrivain s'attache essentiellement à réduire la première version en gardant la composition principale, avant de « fignoler languissamment<sup>5</sup> » la version de 1874, fruit de la lecture savante ou « patchwork philosophique<sup>6</sup> » comme *Bouvard et Pécuchet*. La voix auctoriale passe au second plan, pour faire résonner la diversité des discours idéologiques, à travers la juxtaposition des notions hétéroclites et antagoniques, autrement dit, « le débat et le défilé<sup>7</sup> ».

Cette étude essaie de prendre en considération l'avatar de l'ennui dans *La Tentation de saint Antoine*, thème ainsi de moins en moins central au cours de la réécriture mais pourtant bien enraciné. Il s'agira dans un premier temps d'analyser les modalités spatio-temporelles du paraître de l'ennui, ensuite d'observer l'inscription finale de la joie comme antipode chiasmatisque, dont l'idée est venue à l'esprit de l'auteur dès le moment de conception. Seront finalement interrogées la lecture savante préparatoire et la localisation géographique de la scène — le désert d'Égypte —, faisant partie inhérente de la mélancolie.

### 1. Cellulaire et circulaire, ce micro-cosmos des thébaïdes

Le problématique de l'ennui s'installe à l'incipit de *La Tentation de saint Antoine* avec la mise en scène de l'enfermement dans un espace clos et de la stagnation temporelle, ce qui s'illustre de manière plus éloquente dans la version de 1849.

Sur le plan spatial, c'est l'état d'isolement devenu insupportable qui prépare la dominance de l'alanguissement (« Quelle solitude ! Quel ennui !<sup>8</sup> »), ce qui se fixe dès le scénario initial (« Seul, le soir, lassitude<sup>9</sup> »). Sur le plan temporel, c'est à cause de la circularité du temps que l'ermite se sent complètement paralysé. Son angoisse relève du geste machinal (« Demain le soleil reviendra, puis il se couchera, et toujours ainsi ! » ; « ensuite je prierai, je jeûnerai, je recommencerai mes prières, et toujours ainsi ! toujours ! »), et son sentiment de lassitude se projette sur le paysage de la nature (« les fleuves s'ennuient-ils à laisser couler leur onde ? la mer se fatigue-t-elle à battre ses rivages ? »). Sur ce point, saint Antoine n'est pas loin d'Emma, accablée elle aussi du sentiment de vacuité causé par la répétition temporelle (« Après l'ennui de cette déception, son cœur, de nouveau, resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença<sup>10</sup> »). Conformément aux codes romantiques, l'ermite éprouve l'envie de partir, de

<sup>5</sup> Claudine Gothot-Mersch, « Introduction », *La Tentation de saint Antoine*, T3, p. 13.

<sup>6</sup> Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphose d'un écrivain*, Honoré Champion, 1997, p. 251.

<sup>7</sup> Jacques Neefs, « L'exposition littéraire des religions », *Travail de Flaubert*, Le Seuil, coll. « Points », 1983, p. 129.

<sup>8</sup> T3, p. 57.

<sup>9</sup> Scénario général de *La Tentation de saint Antoine*, folio 89, T1, p. 441.

<sup>10</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, première partie, chapitre 9, *Œuvres complètes*, Gallimard,

planer et d'aller ailleurs comme une troupe d'oiseaux (« que je voudrais les suivre!<sup>11</sup>»). À cela s'ajoute la lourdeur physique et morale, symptôme typiquement somatique (« Je suis bien fatigué, ce soir, mon cilice me gêne. Comme il est lourd ! » ; « alourdie de fatigue, ma tête roule sur ma poitrine<sup>12</sup> »). L'affirmation de la paresse (« Cela fait bien de ne rien faire du tout<sup>13</sup>») fait écho à l'incarnation figurale de l'apathie en un reptile (« La tortue reste immobile, Antoine la considère<sup>14</sup> », « une tortue qui bâille au soleil couchant<sup>15</sup> »).

Toutes ces circonstances se préparent avec le temps circulaire à l'opposition du temps linéaire et progressiste et, chez Flaubert, c'est dans cette dichotomie temporelle que se trouvent tiraillés les personnages rêveurs en attente d'une occasion, d'un incident, d'un hasard ou d'une péripétie. Comme le fait remarquer Juliette Azoulai pour l'examen de *Madame Bovary*, de *L'Éducation sentimentale*, de *Novembre*, et surtout de *Bouvard et Pécuchet* à l'instar des discussions aux sciences humaines du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, c'est tout ce qui s'insère, advient, se produit de manière inopinément dans une durée insaisissable et indéterminée qui semble aux personnages flaubertiens permettre d'avancer le temps jusqu'alors stagnant et de leur apporter une vie de félicité : « L'événement révolutionnaire, en tant qu'il représenterait une déchirure du temps, est pour Flaubert une utopie<sup>17</sup> ». Entre le modèle continu et le modèle discontinu, cette tension se montre non seulement dans le chapitre sur la géologie de *Bouvard et Pécuchet*, mais aussi chez Emma (« Au fond de son âme, elle attendait un événement<sup>18</sup> ») et Hamilcar de *Salammô* (« Il comptait sur un événement, sur quelque chose de décisif, d'extraordinaire<sup>19</sup> »).

Dans cette nomenclature de la tension entre temps circulaire et temps linéaire, on peut ajouter la lassitude de saint Antoine, submergé par la répétition des rites quotidiens et à l'attente d'un changement. Si l'ermite se sent fatigué et dans l'expectative, c'est précisément une nuit

---

coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2013, p. 204.

<sup>11</sup> T3, p. 55.

<sup>12</sup> T1, pp. 27-29.

<sup>13</sup> T1, p. 28.

<sup>14</sup> T1, p. 28.

<sup>15</sup> Deuxième scénario du premier tableau, N.a.F. 23671, f° 137, CHH9, p. 448.

<sup>16</sup> Juliette Azoulai, « Évolutions ou révolutions : le rôle de l'événement chez Flaubert », *Arts et Savoirs* [en ligne], 19, 2019, « Révolution et évolution », mise en ligne le 6 février 2020, consulté le 2 mars 2020, 2<sup>e</sup> paragraphe : « Entre géologie catastrophiste et géologie uniformitariste, entre biologie fixiste et biologie transformiste, entre historiographie événementielle et historiographie de la longue durée, entre immanentisme et interventionnisme socio-politiques (*laisser faire* l'évolution ou *faire* la révolution ?), les conceptions évolutionnistes et révolutionnaires du temps induisent des controverses dans de multiples champs disciplinaires, qui souvent s'interpénètrent. » URL : <https://journals.openedition.org/aes/2209>

<sup>17</sup> *Ibid.*, 22<sup>e</sup> paragraphe.

<sup>18</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, première partie, chapitre 9, éd. cit., p. 204.

<sup>19</sup> Gustave Flaubert, *Salammô*, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2013, p. 777.

frénétique aux images galopantes et chimériques, surtout l'épisode final du défilé des « animaux fantastiques » qui lui apporte le comblement. Cet épisode considéré comme un événement, « sommet de la pyramide du savoir<sup>20</sup>», « pullulement illimité<sup>21</sup>», constitue un point culminant de la longue nuit cauchemardesque et, à travers la succession des figures monstrueuses diverses, saint Antoine assiste à la naissance des êtres primitifs et découvre le secret de la vie. L'ermite est émerveillé devant l'enchaînement des êtres hétéroclites, mythologiques ou historiques, inventés ou composés, devenant de plus en plus minuscules, qui circulent et se confondent, simultanément et librement, sans barrière ni distinction entre eux (« Antoine crut voir une chenille entre deux feuilles ; c'est un papillon qui s'envole. Il va pour marcher sur un galet ; une sauterelle grise bondit<sup>22</sup> »). En quoi consiste ce moment de plaisir présenté en tant que la sortie de l'ennui ? Sous quelle forme et à quelle occasion ce moment est conçu dans l'esprit de l'écrivain ?

## 2. Animalité et animation : frémissement de la vie minuscule

Fruit de la lecture savante, comme Spinoza pour le panthéisme, Lucrece pour l'atomisme, Pouchet pour la génération spontanée et Haeckel pour l'hylozoïsme, le moment jubilatoire de l'épisode final constitue le dénouement de l'ouvrage, ainsi que l'aboutissement des recherches encyclopédiques de l'auteur. Et c'est l'état de mouvance qui saillent sous les yeux de saint Antoine émerveillé (« Une vibration les agite », « j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer<sup>23</sup> »).

Cette attention sur le mouvement des êtres primitifs foisonnants est perceptible, remarquons-le, au moment de conception de l'ouvrage. Dans le *Voyage en Italie*, Flaubert rapporte son expérience décisive qu'il a eue au Palais Balbi à Gênes en 1845, devant le tableau de Breughel, connu comme source d'inspiration. Le dénouement final de *La Tentation de saint Antoine* est cerné dès le début, et c'est l'état de l'animation produit sur l'apparence du tableau qui accroche les yeux du jeune Gustave :

Ensemble fourmillant, grouillant et ricanant d'une façon grotesque et emportée, sous la bonhomie de chaque détail. Ce tableau paraît d'abord confus, puis il devient étrange pour la plupart, drôle pour quelques-uns, quelque chose de plus pour d'autres — il a effacé pour

---

<sup>20</sup> Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphose d'un écrivain, op. cit.*, p. 379.

<sup>21</sup> Didier Philippot, « Le rêve des bêtes : Flaubert et l'animalité », *Revue Flaubert* [en ligne], 10, 2010, consulté le 22 mars 2012, 15<sup>e</sup> paragraphe. URL : <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=44>

<sup>22</sup> T3, p. 237.

<sup>23</sup> T3, p. 237.

moi toute la galerie où il est. Je ne me souviens déjà plus du reste<sup>24</sup>.

Flaubert, connu pour sa sensibilité panthéiste, fixe son regard sur la vibration latente des êtres minuscules peints, ce qui s'exprime par la chaîne des participes présents générant simultanément le mouvement et l'état, le dynamisme et le statisme, l'avancement et la stagnation, comme si le tableau était en train de bouger. En contemplant la transformation de l'inanimé à l'animé, de l'immobile au mobile, jusqu'à l'enchevêtrement chaotique des détails en frémissent, les yeux du jeune Gustave hallucinent au sens propre du terme. Cette force évocatrice de la représentation picturale de la légende de saint Antoine n'est pas loin de celle d'Antonin Artaud, également frappé par l'effet de mouvement que produit le tableau : « Une agitation de vie arrêtée par un cerne de lumière blanche vient tout à coup buter sur des bas-fonds innomés. [...] La vraie vie est mouvante et blanche [...] elle possède toutes les attitudes possibles d'une innombrable immobilité<sup>25</sup> ».

La prégnance de cette expérience reste longtemps chez Flaubert, comme il le mentionne plus tard en 1872 dans la lettre adressée à M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie : « la première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes<sup>26</sup> ».

C'est la délicatesse oculaire du jeune Gustave qui lui a fait éprouver l'effet d'agitation des non-animés, non l'acquisition des connaissances philosophiques telle qu'il la fera ultérieurement. L'intuition précède à la l'assimilation des savoirs, et c'est l'impression initiale préfigurée et préalable à la lecture savante que la présente étude essaie de pointer, suivant sur les traces de Jean Bruneau :

Le panthéisme de Flaubert n'est pas de source spinoziste, ni même livresque, bien que la lecture de certaines pages de Goethe, de Quinet ou de Spinoza lui-même, ait pu le renforcer en lui : il est personnel, le résultat d'expériences vécues, que Flaubert a ensuite systématisées<sup>27</sup>.

Cette singularité optique, perçue dans une expérience intime, ainsi rendue tangible par la primauté des détails picturaux en mouvement, lui servira de moule de technique descriptive

---

<sup>24</sup> Gustave Flaubert, *Voyage en Italie, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2001, p. 1105.

<sup>25</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, Gallimard, t. 4, p. 145.

<sup>26</sup> Gustave Flaubert, lettre à M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie du 5 juin 1872, *Correspondance*, éd. cit., t. IV, p. 531.

<sup>27</sup> Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*, Armand Colin, 1962, p. 452.

propre à l'écrivain, précise et minutieuse, riche en perception sensible.

L'œil de Flaubert tombe sur le détail — avec cette prédilection oculaire, qualifiée de « puissance de l'infime » par Jacques Rancière, la plume de l'écrivain fait passer au premier plan la subsistance des êtres infiniment petits et pourtant expressifs. « Cette puissance, signale le philosophe, elle se révèle dans quelques moments privilégiés où la description tend vers sa limite en s'attachant à des êtres infimes, à la limite de l'imperceptible<sup>28</sup> ». Son attention s'oriente vers les objets qui bougent et bourgeonnent, au point que l'observation fine prend une ampleur et même interrompt tout le courant temporel : « C'est la jouissance de la vie universelle faite de purs mouvements libres et de déclinaisons d'atomes circulant dans le rien, des propriétés abolies et de l'histoire arrêtée<sup>29</sup> ».

Le texte flaubertien exhibe la circulation des atomes, ainsi que le changement constant et éternel des êtres : cette lecture spinoziste de Jacques Rancière, ainsi que l'emprise de Lucrèce qui va de pair<sup>30</sup>, retiennent notre attention sur la dimension dynamique des éléments zoologiques comme objets primordiaux dans la description de la nature. Silencieux ou loquaces, les détails animaux dans le paysage flaubertien sont davantage soulignés par leur déroulement de l'action, comme si l'acuité d'une vision s'attachait à embrasser tout ce qui est de la vie minime et minuscule en mouvement :

on entendait le murmure de l'eau ; des alouettes happées sautaient, et les derniers feux du soleil doraienent la carapace des tortues, sortant des joncs pour aspirer la brise<sup>31</sup>.

Le silence du paysage se marie harmonieusement avec le bruit faible du ruissellement, ainsi qu'avec le moindre mouvement des animaux. Ce genre de dynamisme animal comme élément constitutif de l'univers euphorique s'observe également dans l'espace mental des personnages rêveurs. Lorsque Emma s'immerge dans la sérénité de la nature, une fois avec Rodolphe lors d'une promenade hippique, et une autre fois avec Léon sur un sentier bordé de verdure, se présentent en arrière-plan des bêtes en train d'agiter :

Au bruit de leurs pas dans l'herbe, des grenouilles sautaient pour se cacher<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Jacques Rancière, « Puissances de l'infime », *Flaubert. Éthique et esthétique*, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 29.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>30</sup> Sur l'influence de Lucrèce côtoyant Spinoza, voir Benoît Dufau, « Flaubert, Lucrèce et Spinoza : la danse des atomes dans *La Tentation de 1849* », *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 4, 2014, pp. 834-858.

<sup>31</sup> Gustave Flaubert, *Salammbô*, chapitre 6, éd. cit., p. 651.

<sup>32</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre 9, éd. cit., p. 292.

Par le trou des haies, on apercevait [...] des vaches embricolées, frottant leurs cornes contre le tronc des arbres. [...] devant eux, un essaim de mouches voltigeait, en bourdonnant dans l'air chaud. Tous les deux, côte à côte, ils marchaient doucement [...]<sup>33</sup>.

Les grenouilles s'élancent, les vaches se grattent et les mouches vrombissent. Tous ces gestes bestiaux contribuent à introduire un drame dans la sérénité du paysage. Animalité et animation se lient intimement, faisant partie intégrante de l'espace jubilatoire.

De même, lorsque Frédéric Moreau devant les tableaux du Louvre s'imagine se promener avec Marie Arnoux, une série d'animaux s'introduit pour décorer son rêve diurne :

Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, [...] ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées<sup>34</sup>.

L'achoppement des mulets, situé tout à la fin d'une unité descriptive, exemple typique d'un « ultime détail minorisant<sup>35</sup> », bien que faisant lire en filigrane une touche ironique du narrateur, mobilise le tableau mental du héros, ainsi que fait ressortir avec d'autres détails animaliers l'image virtuellement heureuse.

### 3. L'eau du Nil comme bile noire

Mais le paysage de la nature n'apporte pas seulement la plénitude, mais aussi son contraire, le vide et la tristesse. Cette dimension chiasmatisée des deux affects antithétiques est perceptible dans la lecture savante ainsi que dans le choix géographique qu'est l'Égypte.

L'émerveillement de Flaubert sur les petits êtres en vibration provient de ses affinités avec Lucrèce, qui lui apprend la pensée du changement constant non téléologique ni téléguidé comme fondement de l'univers aux atomes. « Flaubert trouve, explique Gisèle Séginger, chez Spinoza et chez Lucrèce à la fois l'idée d'un infini sans orientation (résistant donc à toute conclusion possible) et l'idée — qui découle de la précédente — d'un dynamisme non dialectique, non téléologique<sup>36</sup> ».

---

<sup>33</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre 3, éd. cit., p. 230.

<sup>34</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, première partie, chapitre 5, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2001, pp. 131-132.

<sup>35</sup> Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Le Seuil, 1988, p. 298.

<sup>36</sup> Gisèle Séginger, « L'empire du sensible », *Gustave Flaubert*, 6, Lettres modernes Minard, 2008, p. 34.

Chez Flaubert, la découverte de Lucrèce date de sa jeunesse, selon la lettre adressée à Ernest Chevalier du 15 février 1847, dans laquelle l'écrivain raconte d'avoir trouvé chez ce philosophe épicurien à « un visage pensif » une incarnation d'un « trou noir », de « l'infini même », dont la mélancolie lui paraît plus « profonde » que celle des modernes<sup>37</sup>. Cette interprétation flaubertienne de Lucrèce est, d'après Benoît Dufau, fortement historicisée, parce qu'elle s'accorde aux grilles des pensées spécifiques au XIX<sup>e</sup> siècle : les épicuriens comme synonyme des grands mélancoliques<sup>38</sup>. Le Mal du siècle est projeté sur le portrait de Lucrèce, ce qui se traduit comme miroitement de l'intériorité des lecteurs littéraires au moment du désenchantement. Par ailleurs, ce philosophe antique exhibe en effet sa réflexion sur la monotonie de vie, ainsi que sur l'impossibilité d'en sortir : « nous tournons sans cesse dans le même cercle ; nous n'en sortons pas ; nous aurions beau plonger notre vie, nous ne découvrirons pas de nouveaux plaisirs<sup>39</sup> ». Il est tout naturel que *La Tentation de saint Antoine*, fondée sur la lecture codée de Lucrèce, se teinte en définitive d'une touche mélancolique.

À cela s'ajoute la localisation de la scène : le désert d'Égypte. Flaubert découvre ce pays oriental lors de son voyage avec Maxime Du Camp entre octobre 1849 et juin 1851, juste après l'achèvement de la première version de *La Tentation de saint Antoine* en septembre 1849. À l'instar de ses aînés comme Chateaubriand, Lamartine et Nerval, le jeune Gustave pratique ce pèlerinage en vogue à l'époque romantique, pour rendre visite aux célèbres temples et ruines d'autrefois, lieux suscitant de la nostalgie.

Face au courant du Nil, ainsi filtrés d'un dispositif visuel sur le modèle littéraire du temps, ses yeux attrapent davantage l'aspect terne et chagrin : « L'eau du Nil est toute jaune. [...] Il me semble qu'elle est comme fatiguée de tous les pays qu'elle a traversés et qu'elle murmure toujours la plaine monotone de je ne sais quelle lassitude de voyage<sup>40</sup> » ; « Le Nil s'ennuie dans ses sables et change de cours<sup>41</sup> ». Le courant du fleuve égyptien ne lui évoque que la tristesse, dont le ruissellement résonne comme des sanglots psalmodiques, en soulignant les grisailles de

---

<sup>37</sup> Gustave Flaubert, lettre à Edma Roger des Genettes estimée de 1861, *Correspondance*, éd. cit., t. III, 1991, p. 191 : « La mélancolie antique me semble plus profonde que celle des Modernes, qui sous-entendent tous plus ou moins l'immortalité au-delà du *trou noir*. Mais pour les Anciens, ce trou noir était l'infini même ; leurs rêves se dessinent et passent sur un fond d'ébène immuable. Pas de cris, pas de convulsions, rien que la fixité d'un visage pensif. Les Dieux n'étant plus et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où *l'homme* seul a été. »

<sup>38</sup> Benoît Dufau, « Flaubert et Lucrèce dans la *Correspondance* : de la gentillesse à la mauvaise humeur », *Flaubert, Style/Poétique/Histoire littéraire* [en ligne], mise en ligne le 3 novembre 2013, consulté le 2 février 2020, 14<sup>e</sup> paragraphe et suiv.

<sup>39</sup> Lucrèce, *De la Nature*, Flammarion, coll. « GF », 1964, p. 114, cité dans Gisèle Séginger, « L'empire du sensible », art. cit., p. 60.

<sup>40</sup> Gustave Flaubert, *Voyage en Orient, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 598.

<sup>41</sup> Notes de voyage, « Paysages, Égypte », N.a.F. 23671, f<sup>o</sup> 83 r<sup>o</sup>, CHH4, p. 340.



vie. Cet état mental persiste longtemps, comme l'indique Claudine Gothot-Mersch, jusqu'à l'arrivée en Grèce en décembre 1850<sup>42</sup>. Autrement dit, c'est seulement quatorze mois après son départ que le jeune voyageur doublement abattu, du mal du pays et du Mal du siècle, cesse de rester plongé dans le flux de l'accablement.

Une circularité s'observe alors entre songe, paysage et voyage. Le jeune rêveur, s'identifiant à l'ermite, décrit le désert égyptien comme une configuration géographique favorable pour l'épanchement de l'âme, avant de le découvrir réellement sous le soleil de Thébaïde. Dans ses écrits de jeunesse, le miroitement de l'eau exhibe ostentatoirement sa psyché, et le courant du fleuve égale l'écoulement du bile noire (« Ô Nil ! ma tristesse est débordante comme tes eaux<sup>43</sup>»). C'est sous l'esprit morne que se manifeste l'alliance du tangible et du sensible (« La lumière tombe d'aplomb — elle a une transparence noire. — Je marche sur les petits cailloux, la tête baissée — le soleil me mord le crâne<sup>44</sup>»). À travers d'un oxymore (« une transparence noire »), la limpidité du soleil oriental se traduit comme toute sombre, et la chaleur, comme pesanteur sur la tête. Le même chromatisme revient sous la plume de la *Correspondance*, avec un rapprochement libre de la poudre et du liquide : « un coucher de soleil qui faisait ressembler le ciel à du vermeil fondu et le sable du désert à de l'encre<sup>45</sup> ». La noirceur règne dans la sécheresse du désert, en transformant en liquide la matière poussiéreuse et informelle.

Pourtant, le paysage égyptien a également initié au jeune Gustave l'art de peindre et la grandeur du vide<sup>46</sup>, en lui donnant le moment de ravissement (« au moment où je regardais trois plis de vagues [...] j'ai senti monter du fond de moi un sentiment de bonheur solennel [...] c'était une volupté intime de tout mon être<sup>47</sup> »). Le tableau de l'Égypte, caractérisé par la double polarité, se revêt d'une forme d'alternance brutale entre les éclats de lumière et la morosité, l'exaltation et la chute, le comble de la joie et le fond de la tristesse, et c'est à travers de ce changement chatoyant et abrupt que se manifeste l'avatar de l'ennui chez Flaubert.

### Vers la clôture : le lever de soleil noir

---

<sup>42</sup> Claudine Gothot-Mersch, notice pour *Voyage en Orient*, éd., cit., p. 1490.

<sup>43</sup> Ébauche de fiction poétique, carnet n°5, f° 81v°, *Voyage en Orient*, *ibid.*, p. 1046.

<sup>44</sup> Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, *ibid.*, p. 680.

<sup>45</sup> Gustave Flaubert, lettre à sa mère du 23 novembre 1849, *Correspondance*, éd. cit., t. I, 1973, p. 534.

<sup>46</sup> Gisèle Séginger, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, SEDES, 2000, p. 63 : « Le voyage confirme aussi qu'éthique et esthétique sont indissociables : le vide [...] est une valeur éthique et esthétique. Il est à la fois l'impassibilité, le renoncement au logos, à la volonté de savoir et de pouvoir et la beauté de l'infini indéterminée. »

<sup>47</sup> Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 658.

La mélancolie pénètre Flaubert, cet écrivain retardataire à l'âme romantique, non seulement dans ses œuvres littéraires mais aussi dans sa lecture préparatoire et ses carnets de voyage, et les yeux de l'écrivain semblent constamment osciller entre deux pôles, entre la joie et la tristesse.

Conformément à la couleur de l'époque, *La Tentation de saint Antoine* de 1849 est colorée de la noirceur du soleil, avec la lecture de Lucrèce, qui pourtant constitue la source de joie pour l'ermite, ainsi qu'avec la projection de l'intériorité sur la toile égyptienne.

En revanche, le soleil rayonne différemment dans *La Tentation de saint Antoine* de 1874, version considérée moins comme l'expression de l'intériorité que comme l'impression des discours philosophico-scientifiques dans un texte littéraire. Au dénouement, le tourment de l'ermite semble terminé grâce à la découverte de la vie en état de naissance, comme en témoigne le manuscrit (« Antoine fait le signe de la croix et la tentation est finie<sup>48</sup> »). Et pourtant, le chiasme de l'euphorique et de la dysphorique ne laisse pas seulement le point final heureux.

Dans cette scène finale, saint Antoine « crut voir », rappelons-le, la figure christique au fond de la lumière (« Tout au milieu, et dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ<sup>49</sup> »). Est-ce un retour triomphal au monothéisme ou une superposition de la croyance et du savoir ? Gisèle Séginger y trouve l'unisson des religions et des sciences, pour affirmer le reflet du regard de l'ermite projeté sur le rayon solaire (« tous deux ont la forme de l'œil d'Antoine qui les regarde. C'est déjà laisser entendre avant *Bouvard et Pécuchet* que les sciences ont également leurs croyances et qu'elles sont des façons de voir »), et Juliette Azoulai quant à elle fait remarquer la combinaison de l'ascendance au gloire chrétien et de la descendance à l'origine des matières vivants, pour montrer elle aussi la rencontre du contemplant et du contemplé, Antoine et le Christ<sup>50</sup>. Le livre se ferme avec l'ouverture des discussions, et le thème de l'hallucination, exprimé avec le verbe au procès-mental (« crut voir ») fait introduire la pluralité des déchiffrages chaque fois renouvelés.

Néanmoins, chez Flaubert, la rencontre oculaire n'est pas toujours gratuite, ni directe, ni droite, comme Charles Bovary regardant le fond des pupilles d'Emma pour ne retrouver que son image toute minable (« il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules, avec le foulard qui le coiffait

---

<sup>48</sup> Scénario de *La Tentation de saint Antoine*, N.a.F. 23671, f° 106 r°, CHH4, p. 317.

<sup>49</sup> T3, p. 237.

<sup>50</sup> Respectivement Gisèle Séginger, « Fiction et Transgression épistémologique : Le Mythe de l'Origine dans *La Tentation de saint Antoine* », *Romanic Review*, vol. 88, n. 1, 1997, pp. 142-143. Juliette Azoulai, « Le bestiaire spirituel de *La Tentation* : une gnose de l'incarnation », *Revue Flaubert* [en ligne], 10, 2010, consulté le 12 décembre 2011, 17<sup>e</sup> paragraphe. URL : <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=48>

Juliette Azoulai, *L'Âme et le corps chez Flaubert*, Classiques Garnier, 2014, p. 279.

et le haut de sa chemise entrouvert<sup>51</sup> »), ou bien, comme se regardent renversement Hérode et Salomé tenue sur les mains (« Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit<sup>52</sup> »). Si leurs regards ne se rencontrent que de manière oblique, le dénouement de *La Tentation de saint Antoine* de 1874 évoque-t-il vraiment un moment jubilatoire ?

Le geste final de saint Antoine (« se remet en prière ») suggère en réalité, avec le préfixe « re- », le retour au rite quotidien dans la cellule de capharnaüm, au temps circulaire, origine de l'ennui. Cela veut dire que le lever de soleil rayonne mais se teinte de noir comme avant, faisant se rejoindre la fin et le début, avec une rotation interminable, exactement comme la lourdeur de la tête de Iaokanann à la fin d'*Hérodias*, cet astre noir en mouvement perpétuel du va-et-vient.

Si saint Antoine est un double de l'auteur (« J'ai été moi-même dans *Saint Antoine* le saint Antoine<sup>53</sup> »), et que l'angoisse du moine se trouve dans la lignée de la mélancolie, caractérisée au sens freudien par la configuration des rapports du sujet avec son objet de désir, plus précisément par la réalisation impossible de l'accès à cet objet, la fin ouverte de la dernière version de *saint Antoine* suggère, probablement, l'atteinte difficile et suspendue, ou au moins différée, à son objet désiré. Subsistant dans le registre du fantasmatique, perdu dès le début, l'objet du désir n'est jamais saisissable, fuyant indéfiniment mais présent constamment. Le *libido sciendi* d'Antoine ne trouvera pas la satisfaction finale, comme le disent Sartre (« puisqu'il ne se définit point par la possession, Gustave se définira par le *désir*, c'est-à-dire, somptueusement et universellement par tout ce qu'il n'a pas. [...] Gustave sera l'inassouissable. [...] le vide, [...] ce sera une privation rugissante<sup>54</sup> »), ainsi que Flaubert lui-même (« Nous sommes faits pour sentir, pour le dire et non pour l'avoir<sup>55</sup> »).

---

<sup>51</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, première partie, chapitre 5, éd. cit., p. 178.

<sup>52</sup> Gustave Flaubert, *Hérodias, Trois contes*, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1999, p. 173.

<sup>53</sup> Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 31 janvier 1852, *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 40.

<sup>54</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Gallimard, t. I, 1971, p. 1079.

<sup>55</sup> Gustave Flaubert, lettre à Alfred Le Poittevin du 1<sup>er</sup> mai 1845, *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 227.