

Revue Flaubert, n° 7, 2007

Neutralisation de l'idéal :
les cultures de la prose dans *La Tentation de saint Antoine*

Étienne Beaulieu

Professeur adjoint, *Université du Manitoba*,
Chercheur principal du projet *Les cultures de la prose au XIX^e
siècle français*,
Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada

(Du temps de La Harpe, on était grammairien. – Du
temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien.)
Quand sera-t-on *artiste*, rien qu'artiste, mais bien
artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète
de l'œuvre *en soi*, d'une façon intense ? On analyse très
finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui
l'ont
amenée. – Mais la poétique *insciante*, d'où elle résulte ?
Sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ?
Jamais !
(À George Sand, 2 février 1869)

Se mettre en quête de la philosophie d'un auteur littéraire ne va pas de soi, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de Flaubert. Avant même d'entreprendre la lecture philosophique de cette œuvre, comment, en effet, ne pas tomber sous les coups de la critique « artiste » que Flaubert assène aux tenants de l'explication « externe » de la littérature ? En outre, mettre en présence Flaubert et la philosophie dans le même syntagme laisse entendre deux sens diamétralement opposés. Tout de suite saute aux yeux un sens conjonctif, qui rappelle en premier lieu l'attrance indéniable de l'ermite de Croisset pour certaines lectures philosophiques (Spinoza, Hegel, Cousin). C'est aussi à l'aune de la philosophie que Flaubert juge les œuvres de ses contemporains lorsqu'il endosse à son corps défendant l'habit de critique littéraire et qu'il loue, par exemple, la « portée philosophique »¹ d'un roman des Goncourt. En deuxième lieu toutefois, l'expression « Flaubert et la philosophie » appelle un sens disjonctif qui inspire une ironie feutrée au lecteur de *Bouvard et*

1. « Lettre à Edmond et Jules de Goncourt, 14 février 1869 », *Correspondance*, édition établie, annotée et présentée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1998, p. 20.

Pécuchet, où défile le panorama des philosophies s'annulant entre elles. Le rire de Flaubert retentit aussi à l'occasion dans la correspondance où l'écrivain considère les philosophies comme participant à l'orchestration d'une blague supérieure. En regard de ces deux sens apparemment incompatibles (une propension à la philosophie mélangée d'un dédain ironique²), le défi consiste à penser chez Flaubert un engouement et un rejet simultanés de la philosophie, une « philosophie » de la mise à distance de toutes les philosophies, une sorte de « stoïcisme esthétique »³, selon les mots de Jacques Neefs. Rêvant de « retrouver pour l'esthétique ce que le stoïcisme avait inventé pour la morale »⁴, Flaubert élabore une philosophie tenant ainsi beaucoup moins d'une doctrine que d'une pensée, au sens volontairement vague et oblique donné à ce terme par Thomas Pavel dans *La pensée du roman*⁵. Si Pavel a exploré la naturalisation de l'idéal dans le roman du XIX^e siècle français, on pourrait montrer qu'il s'agit plus exactement chez Flaubert d'une *neutralisation* de l'idéal qui s'opère dans le cours même de sa prose. Posant volontiers en « homme-plume », Flaubert déclare en effet mener « une vie *neutralisante* »⁶. Rétif à la prose philosophique, il développe néanmoins dans son œuvre une philosophie de la prose qui tourne bien souvent à l'idéal stoïcien du neutre. C'est en outre dans *La Tentation de saint Antoine* que se montre le plus clairement à l'œuvre la portée de la pensée (philosophique) de Flaubert, perceptible dans le travail de la prose à même la courtépointe des cultures.

Une neutralité prosaïque

Avant d'entrer dans le labyrinthe des tentations et d'y chercher pour guide le fil continu de la prose, se pose la question de savoir ce qu'elle est, non du point de vue rhétorique ou stylistique, mais en tant que pensée « philosophique ». L'on méconnaît en effet la pensée de la prose lorsqu'on la ramène à ses éléments formels (générique, stylistique, rythmique). Les différents éléments de style ou de rythme utilisés par les

2. Dédain qui ne se limite pas à la philosophie mais s'étend à l'ensemble du monde contemporain, comme l'a rappelé Serge Koster (*Sérénité du dédain*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2000).

3. « Flaubert, Baudelaire : la prose narrative comme art moderne », Jean-Nicolas Illouz, Jacques Neefs (dir.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 140.

4. Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852 », *Correspondance*, t. II, p. 76.

5. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

6. Lettre à Louise Colet, 26 juin 1852, *Correspondance*, t. II, p. 116. C'est Flaubert qui souligne.

prosateurs ne donnent en effet pas une définition suffisante de la prose, puisque les déictiques, par exemple, sont employés aussi bien en poésie qu'en prose, dans le discours courant ou même scientifique. Sous couvert de décrire la prose, on s'attache, de ce point de vue « élémentaire », à la langue seule et l'on manque la signification de ces différentes marques textuelles en regard de la pensée à l'œuvre. Flaubert lui-même se méprend à ce jeu quand, sous couvert d'une leçon de prose, il souligne la répétition des pronoms relatifs dans une phrase et reproche à un écrivain l'aspect disgracieux des enfilades de « de », qu'il commet pourtant à son tour alors même qu'il critique chez un auteur « ses tournures lourdes de *que*, de *qui*, etc. »⁷. S'agissant de ces questions stylistiques, il n'est pas difficile de montrer que les poètes ont affaire à des difficultés semblables, ce que remarque Flaubert dans son argumentaire qui vise à reprendre au vers son bien comme pour Mallarmé le vers à la musique (« La bonne prose doit pourtant être aussi précise que le vers, et sonore comme lui »⁸). La rémunération du défaut des langues par la justification de la prose, égale au vers dans l'esprit de Flaubert, s'effectue donc sans égard à la spécificité de la prose. Elle se borne à des considérations de langue dans le cadre de la prose, laissant dans l'ombre la pensée prosaïque pourtant à l'œuvre dans ces mêmes segments d'écriture.

Si l'on franchit le Rubicon linguistique et que l'on cherche à saisir la pensée protéiforme de la prose flaubertienne, deux écueils sont au départ à éviter qui constituent pourtant les thèses philosophiques majeures sur la prose : l'historicisme, qui considère la prose comme une époque monolithique de la pensée, et l'essentialisme, pour lequel il serait possible de penser la prose hors de l'histoire. Se critiquant l'une l'autre, ces théories se rappellent mutuellement qu'il est impossible de considérer un objet dans l'histoire sans lui assigner des limites et inversement qu'il est oiseux d'abstraire un phénomène de l'histoire et de se questionner sur sa supposée essence. Wlad Godzich et Jeffrey Kittay adoptent par exemple une perspective que l'on pourrait qualifier d'historiciste dans leur livre audacieux *The emergence of prose. An essay in prosaics*⁹, qui redonne une actualité surprenante à la thèse hégélienne des époques historiques. Tentant de renverser le « préjugé romantique » voulant que la prose, plus simple, vienne avant le vers, lui-même correspondant

7. Lettre à Louise Colet, 13 juin 1852, *Correspondance*, t. II, p. 105.

8. Lettre à Louise Colet, 26 juin 1852, *Correspondance*, t. II, p. 118.

9. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

aux civilisations plus avancées, leur enquête enfonce au départ une porte ouverte : « Historical evidence shows that it is verse that precedes prose »¹⁰ – Lanson tenait le même discours en 1908 : « Historiquement, la prose littéraire n'est pas, comme on pourrait le croire, antérieure au vers, mais postérieure »¹¹. En réalité, l'idée remonte plus loin encore, au moins jusqu'à Madame de Staël et Senancour (« Les Grecs écrivirent en vers dans les premiers tems, et semblèrent ne descendre à la prose que difficilement et à regret »¹²). Force est d'admettre qu'au contraire de ce que prétendent Godzich et Kittay, cette vision des choses remonte au romantisme lui-même. Loin de pourfendre un mythe universitaire qui clamerait l'inverse, l'affirmation de l'antécédence du vers sur la prose provient plutôt elle-même de la vision romantique de l'histoire littéraire qui échoit en partage au XIX^e siècle et notamment à Flaubert, qui, se portraiturant comme « vieux fossile du romantisme »¹³, considère que « la prose est née d'hier ; voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes »¹⁴. L'université fait en ce sens mine d'écarter comme « non sérieuse » cette thèse alors qu'elle la calque en plusieurs points essentiels (à commencer par Godzich et Kittay eux-mêmes).

La suite de leur étude développe en conséquence une lecture historique qui n'est pas à l'abri du reproche d'historicisme. Observant que « the modern verse is very much conditioned by prose »¹⁵, ils en infèrent que « our world is a literally prosaic one, full of prose. We do not realize that we live in a world transformed by the historical event of prose's emergence and subsequent spread. We are already, fully, *après prose* »¹⁶. Empruntant une perspective braudélienne d'enquête sur la longue durée, les auteurs font débiter l'« événement » de l'émergence de la prose au XII^e siècle de notre ère quand la culture rimée du jongleur subit, dans le passage de la performance orale à la consignation par écrit du vers, un « dérimage » conduisant à un « reassignment of responsibility »¹⁷ menant à la

10. *Ibid.*, p. XI.

11. *L'art de la prose*, préface de Michel Sandras, Paris, La Table ronde, « La petite vermillon », 1996 [1908], p. 32.

12. Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, édition par J. Merlant et G. Saintville, introduite et mise à jour par Fabienne Bercegol, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1999, p. 116

13. Lettre à Yvan Tourgueneff, 21 août 1871, *Correspondance*, t. IV, p. 366.

14. Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Correspondance*, t. II, 1980, p. 79.

15. Godzich et Kittay, *The emergence of prose*, *op. cit.*, p. XIII.

16. *Id.*

17. *Ibid.*, p. 8.

disparition progressive de l'autorité personnelle du locuteur jusqu'à la « faceless authority »¹⁸ de l'État moderne et de l'écriture en prose. À travers ce processus, la neutralité prosaïque trace le parcours d'une histoire dans laquelle émerge, s'institutionnalise et se normalise une prose considérée comme épistémê globale. S'abstenant de délimiter préalablement la prose, Godzich et Kittay mènent naturellement leur enquête au point où plus aucune limite n'est assignable à ce phénomène insaisissable qui touche autant le langage littéraire que les sciences et l'histoire. Triomphante, la prose n'a cependant plus, dans cette théorie, aucune assise ontologique et c'est parce que privée d'être qu'elle peut en toute logique se trouver dans les champs du savoir les plus divers, au point de s'équivaloir au processus qui a mené à son avènement. La prose n'est en effet plus seulement la langue de la Modernité, mais elle se confond aussi à son histoire, à son développement et à toutes les ramifications de l'impersonnalité écrite en Occident. Force est d'admettre cependant que les phénomènes choisis pour illustrer la victoire historique de la prose se réduisent le plus souvent à un processus par lequel s'accroît l'absence : que ce soit dans la supplantation de la deixis orale du jongleur par la culture de l'écrit ou par l'accaparement de la lettre par l'État, la prose équivaut à une relégation de la présence vive au rang de trace neutralisée. De l'étude de Godzich et Kittay, il ressort en ce sens qu'une force neutralisante travaille les multiples transformations historiques que nous nommons « prose ».

Qu'est-ce que ce neutre cependant qui se laisse deviner à travers l'histoire de la prose ? Pour Barthes, qui, à l'inverse, succombe à un étrange essentialisme, le Neutre, idéal inatteignable de l'écrivain, s'exprime toujours dans des formes culturelles et historiques. Il y aurait donc d'un côté le Neutre et de l'autre des cultures, sans que puissent se penser ensemble les deux termes de l'opposition. L'aporie à laquelle se bute le sémiologue provient toutefois de ce qu'il pose au départ comme Neutre : « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. Car je ne définis pas un mot ; je nomme une chose : je rassemble sous un nom, qui est ici le Neutre. Le paradigme, c'est quoi ? C'est l'opposition de deux termes virtuels dont j'actualise l'un, pour parler, pour produire du sens »¹⁹. Pour

18. *Ibid.*, p. 67.

19. Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, texte établi par Thomas Clerc, Paris, Seuil/IMEC, « Traces écrites », 2002, p. 31.

donner des exemples de ce qu'il entend par « Neutre », Barthes se tourne du côté de certaines philosophies de l'Orient ou encore vers la photographie²⁰, exemples qu'il finit par avouer chaque fois comme fantômes plus que comme figures réellement incarnées du Neutre, puisque, en définitive, « tout est culture, du vêtement au livre, de la nourriture à l'image, et la culture est partout, d'un bout à l'autre des échelles sociales. Cette culture, décidément, est un objet bien paradoxal : sans contours, sans terme oppositionnel, *sans reste* »²¹. Notons que dans l'opposition entre deux termes irréductibles (le Neutre et les cultures), Barthes s'arrête à mi-chemin, puisque sa manière de voir isole le Neutre de ce qu'il neutralise et le laisse à part, séparé et pour ainsi dire en dehors de l'histoire, flottant dans un vaporeux idéal inaccessible. En un mot, Barthes neutralise le Neutre en l'opposant *sans reste* aux cultures, il l'élève au rang d'essence dont l'existence ne peut que s'avérer défailante. Or, comme le rappelle Blanchot, « on ne peut neutraliser le neutre »²², puisqu'un Neutre neutralisé deviendrait l'affirmation pleine et entière d'un Neutre à quoi plus rien ne s'opposerait et qui, ne neutralisant plus rien, ne serait plus neutre, mais un être positif. Supprimons donc la majuscule que Barthes accordait significativement au neutre et posons que cette absence de reste, ce neutre qui déjoue le paradigme, est en conséquence lui aussi une forme culturelle partout présente dans un monde désormais culturalisé et dans lequel sont en jeu des processus de neutralisation prosaïque. La prose n'aurait ainsi pas d'essence, mais serait plutôt une opération de neutralisation. Dans cette perspective, il n'y a donc pas d'un côté les cultures et de l'autre le neutre, mais plutôt, de manière à déjouer le paradigme qui oppose le neutre aux cultures, des formes culturelles du neutre – ce que l'on pourrait appeler *les cultures de la prose* dans lesquelles la neutralité de la prose permet la fragmentation de la culture unitaire et dominante en une pluralité de cultures, passage donc d'une culture de l'hégémonie à l'hégémonie des cultures. Cette transformation se donne à lire dans l'œuvre de Flaubert, puisque, dans le laboratoire des formes temporelles qu'est le XIX^e siècle, se joue sous les yeux de l'écrivain le conflit des cultures qu'enregistre *La Tentation de saint Antoine* où le panorama des différences (défilé des religions, des

20. Voir Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 2002 [1991].

21. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 107.

22. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 566.

mythologies, des histoires concurrentes) se déploie sur le fond d'indécidabilité de la prose.

Penser en prose

Suivant le geste romantique qui cherchait à dénouer l'opposition entre les genres et les styles (le « sublime et grotesque » de Hugo), Flaubert tente à sa manière de « fondre dans une analyse narrative » « le lyrisme et le vulgaire »²³ – ce qui dans le système aristotélicien devrait être considéré automatiquement comme relevant du comique et que Flaubert comprend en effet comme un comique prosaïque, c'est-à-dire « un comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague »²⁴. La neutralisation prosaïque intervient aussi chez Flaubert au sujet de l'histoire. Flaubert a certes donné lui-même plus souvent qu'à son tour dans l'historicisme, notamment dans la célèbre lettre à Louise Colet où il « hégélianise » en soutenant que « la forme, en devenant habile, s'atténue ; elle quitte toute règle, toute mesure ; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose ; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit. Cet affranchissement de la matérialité se retrouve en tout et les gouvernements l'ont suivi, depuis les despotismes orientaux jusqu'aux socialismes futurs »²⁵. Subissant l'attrait de la thèse historiciste mise à la portée du public français notamment par l'intermédiaire du Schlegel aîné et plus tard de Victor Cousin (et dont le jeune Flaubert avait dû prendre connaissance dès les cours Adolphe Chéruel), le Flaubert de l'époque bovaryste soutient alors la thèse de la dématérialisation de la forme menant l'esprit à lui-même selon un processus historique global qui touche autant à l'esthétique qu'au politique. Très rarement cependant Flaubert souligne que dans cette optique le moment de la prose devrait bientôt s'évanouir dans l'abstraction pure du concept. À peine mentionne-t-il à l'occasion que « le temps est passé du Beau », mais cela pour préparer l'avènement d'un art nouveau : « Plus il ira, plus l'Art sera scientifique, de même que la science sera artistique »²⁶. Foin des oppositions léguées par la tradition, le temps est à l'enthousiasme pour un futur encore souriant malgré tout. Flaubert vieillissant, le schéma évolutionniste, dont la nécessité

23. Lettre à Louise Colet, 20-21 mars 1852, *Correspondance*, t. II, p. 57.

24. Lettre à Louise Colet, 8-9 mai 1852, *Correspondance*, t. II, p. 85.

25. Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. II, p. 31.

26. Lettre à Louise Colet, du 24 avril 1852, *Correspondance*, t. II, p. 76.

devait conduire au socialisme, se voit toutefois frappé d'inanité, par exemple quand Flaubert dénonce la blague qu'est à ses yeux l'invasion prussienne.

J'en veux à mon époque de m'avoir donné les sentiments d'une brute du XII^e siècle. Quelle barbarie ! quelle reculade ! Je n'étais guère *progressiste* et humanitaire cependant ! N'importe, j'avais des illusions ! Et je ne croyais pas voir arriver la *Fin du monde*. Car c'est cela ! nous assistons à la fin du monde latin. Adieu tout ce que nous aimons ! Paganisme, christianisme, muflisme. Telles sont les trois grandes évolutions de l'humanité. Il est désagréable de se trouver dans la dernière. Ah ! nous allons en voir de propres !²⁷

Au lieu des socialismes futurs attendus, le muflisme se présente sous la forme des casques à pointe venus troubler le travail de l'écrivain et forcer son exil à Dieppe, loin de sa table à écrire. Ce n'est plus la somptueuse liberté de l'esprit, mais une blague guerrière qui succède au christianisme. Apparemment, quand bien même changerait-il de sens, le schéma évolutionniste semble conservé : l'époque ne serait plus celle de l'illusion, mais de la blague froide et lucide – qui représente néanmoins une époque de l'histoire assez clairement délimitée. Le désenchantement flaubertien pénètre toutefois plus avant sa pensée de l'histoire en neutralisant l'histoire par ses propres procédés. Le muflisme n'est pas seulement la faillite du socialisme, mais surtout de la conception de l'histoire qui la sous-tendait. En bon herméneute, Flaubert applique les préjugés de la critique historique à l'histoire elle-même qui se limite à un moment de l'histoire : « On était grammairien du temps de La Harpe, on est maintenant historien, voilà toute la différence »²⁸. Sorte d'histoire au carré, la pensée flaubertienne ne se réduit ni au premier terme (il n'est pas en faveur d'un retour à la critique grammaticale, bien qu'admiratif d'un Boileau), ni au second (il critique chez Taine et Sainte-Beuve leurs considérations « externes » à l'œuvre), mais se situe plutôt dans la troisième proposition de la phrase qui vient neutraliser l'opposition. Le « voilà tout » de Flaubert, familier aux lecteurs de sa correspondance, est une manière de mise à distance des philosophies de l'histoire, une façon de les épingler comme un naturaliste le ferait d'un papillon, dans sa petite boîte, et l'on n'en parle plus. Il y a eu la grammaire, puis vient ensuite l'histoire, que l'histoire

27. Lettre à Marie Régner du 11 mars 1871, *Correspondance*, t. IV, p. 287. C'est Flaubert qui souligne.

28. Lettre à Yvan Tourgueneff, 2 février 1869, *Correspondance*, t. IV, p. 17.

emportera à l'image de toutes les idées charriées par le langage. Comme des résidus de pensée, les formes philosophiques, esthétiques ou politiques que l'on tente de donner aux idées ne les épousent jamais entièrement : « L'expérience prouve (il me semble) qu'aucune Forme ne contient le bien en soi ; orléanisme, république, empire ne veulent plus rien dire, puisque les idées les plus contradictoires peuvent entrer dans chacun de ces casiers. Tous les drapeaux ont été tellement souillés de sang et de merde qu'il est temps de n'en plus avoir, du tout ! À bas les mots ! Plus de symboles, ni de fétiches ! »²⁹ Dans la conception flaubertienne de l'histoire, fortement influencée par le processus de désymbolisation qui court à travers le siècle³⁰, le moment de la prose, qui succède au christianisme et se change ensuite en muflisme pour atteindre l'ampleur d'une blague généralisée, se retourne ainsi contre lui-même et neutralise ses propres présupposés.

Dans le souhait d'enfin « s'habituer à *ce qui est*, c'est-à-dire à vivre sans principe, sans blague, sans formule ! »³¹ se disjoint le mutisme de « ce qui est » et la blague des formules humaines. Cette disjonction neutralise en quelque sorte toute possibilité de justesse d'une représentation quelconque, forcément toujours fêlé, dissonante, fausse parce qu'exprimée³². C'est dès lors sur un fond de neutralité que se profilent les formes du défilé des représentations et des cultures dans l'œuvre de Flaubert, ce « carnaval de l'infini »³³, selon le mot de Thibaudet. Cette auto-neutralisation se découvre en particulier comme l'opération de pensée répétée jusqu'au ressassement dans *La Tentation de saint Antoine*. Reprenant à sa façon l'une

29. Lettre à George Sand, 15 juillet 1869, *Correspondance*, t. IV, p. 64.

30. Voir à ce sujet la mise au point indispensable de Gisèle Séginger dans *Naissance et métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et les Tentations de saint Antoine*, Paris, Champion, 1997 ; en particulier le chapitre 3 de la première partie intitulé « Religions et religion », p. 77-107.

31. Lettre à Edma Roger des Genettes, 13 juillet 1871, *Correspondance*, t. IV, p. 350. C'est Flaubert qui souligne.

32. Nul doute que ce que j'appelle ici la disjonction propre à la pensée de la prose ne s'apparente avec ce que Thibaudet remarquait comme attention portée chez Flaubert « à une réalité qui se défait » (*Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982 [1935], p. 187. Ou encore à ce que, plus récemment, Sylvie Triaire nomme la « déliaison » : « La déliaison, en art comme en psychanalyse, est une force égalisatrice : plus de genres nobles ou bas, plus d'objet privilégié (c'est le drame du mélancolique), plus de style inhérent à un genre, plus de beau et de laid, plus de garantie objective de l'échelle des valeurs » (*Une esthétique de la déliaison. Flaubert 1870-1880*, Paris, Champion, 2002, p. 10). Ce coup de « dé » (défaire, démériter, désagréger, etc.) hante en effet Flaubert, surtout celui de la dernière période, d'après la Commune.

33. *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 184.

des idées reçues de son époque voulant que la barbarie soit de retour³⁴, Flaubert se plonge dans l'Antiquité romaine tardive comme dans une époque historique analogue à la sienne par le mélange des temps, des doctrines et des savoirs. Le néant de l'histoire sur lequel sont projetées les représentations met en relief l'aspect délirant non seulement des conceptions humaines mais aussi de l'existence en général. Dans *La Tentation*, la prose s'élève d'un enjeu esthétique à un plan ontologique, ou montre plutôt la dimension ontologique de l'esthétique en signalant qu'il y a quelque chose et non pas rien : il y a tellement quelque chose en effet qu'il est forcément toujours en trop. Il n'y a dans cette œuvre aucune mesure entre exister et demeurer à l'état de potentialité caché dans le néant : ce qui existe ne peut exister qu'en proliférant. Mais d'autre part, *La Tentation* montre aussi, et à l'inverse, que ce quelque chose, de par sa démultiplication incessante, délirante, bêlante, n'est en définitive pas plus que le passage d'un quelque chose vers le rien. *Deus sive prosae* : la prose se donnant comme matrice panthéiste de l'univers fictionnel flaubertien, il demeure impossible d'y présenter quoi ce soit sans qu'il soit saisi par des contours qui lui donnent un surcroît d'existence lui faisant subir aussitôt une transformation tératologique. Exister, c'est exister monstrueusement. Il n'y a rien qui ne soit condamné à se changer en un rien tonitruant, en une forme forcément aberrante. L'opération de la prose suit ce passage et s'y moule au point de s'y confondre. La prose prend alors valeur de révélateur des formes de l'existence en même temps qu'elle les nappes aussitôt d'une indifférence d'être caractéristique de la pensée de Flaubert.

La neutralisation est d'ailleurs inscrite dans la genèse même de l'œuvre, qui, dans le passage de la première à la troisième version, opère une transformation des tentations en visions³⁵. Dans la dernière version, il ne s'agit plus de tenter saint Antoine, mais de le laisser passif comme au cinéma face aux représentations projetées sur l'écran de la nuit et du désert. Il n'y a plus un sujet désirant et des objets désirés fuyant et se chassant

34. « Quoi qu'il advienne, le monde auquel j'appartenais a vécu. Les Latins sont finis ! Maintenant c'est au tour des Saxons, qui seront dévorés par les Slaves. Ainsi de suite » (lettre à sa nièce Caroline, 5 octobre 1870, *Correspondance*, t. IV, p. 244) ; ou encore : « Nous passons par des situations que nous estimions impossibles, par les angoisses qu'on avait au IV^e siècle, quand les Barbares descendaient en Italie » (lettre à nièce Caroline, 13 octobre 1870, *Correspondance*, t. IV, p. 248).

35. La question de la genèse de *La Tentation* a fait l'objet de nombreuses études, dont celle de Kim Yong-Eun, *La Tentation de saint Antoine, version de 1849. Genèse et structure*, Préface de Jean Bruneau, Chuncheon, Kangweon University Press, 1990.

les uns les autres³⁶, mais disjonction entre la passivité et l'activité, les visions occupant tout l'espace. La fameuse formule flaubertienne voulant que le style soit une manière absolue de voir les choses a pour conséquence que les choses représentées se détachent de leur moyen de représentation : la prose devient alors chez Flaubert ce que la nature est à la pensée de Spinoza, la matrice panthéiste des formes de l'univers qui naissent et s'abolissent en son sein sans pouvoir transcender leur état d'étant naturel.

La prose génère ainsi différentes figures dans *La Tentation* : partout et nulle part à la fois, Dieu spinoziste de l'étendue linguistique d'une œuvre, sans essence mais opération démultipliée de la neutralisation du sens. Œuvre se réfléchissant infiniment, *La Tentation* offre la possibilité d'une lecture où la prose se donne elle-même toutes les figures souhaitées pour retourner ensuite s'évanouir en son propre sein, vague perdue dans une mer de prose³⁷. Par exemple, les carpocratéens qui croient devoir se mêler à toutes les formes de la matière afin de s'en libérer : « L'esprit éperdu vagabonde dans la matière, il n'en sortira qu'après en avoir parcouru tous les détours, et avant d'en sortir il faut qu'il en parcoure tous les chemins, qu'il se soit heurté à tous les angles et roulé dans tous les abîmes. »³⁸ S'infléchissant en suivant les contours des existants qu'elle représente, la prose flaubertienne, celle des œuvres pourpres ou grises, ne fait pas autre chose. De même, Antoine essayant de faire taire l'interminable récit de la vie d'Apollonius par lui-même et Damis : « Taisez-vous donc ! mais taisez-vous ! assez ! »³⁹ Répondant à l'assez par le trop, par le débordement de paroles, ces deux figures de l'écoulement sans fin du langage et de la pensée sont aussi deux des démons de l'exergue de la première version (« Messieurs les démons, / Laissez-moi donc ! / Messieurs les démons, / Laissez-moi donc ! »⁴⁰) – répétition vidée de tout sens sinon celui d'une exclamation soulignant l'existence redoublée des visions.

36. Gisèle Séginger a donné toutes les clés de cette question complexe, proche d'une pensée religieuse, dans *Le mysticisme dans La tentation de saint Antoine. La relation sujet-objet*, Paris, Archives des Lettres modernes, 1984.

37. Il y a bien sûr une dimension psychanalytique non négligeable dans cet aspect de la prose flaubertienne analysé par Jeanne Bem dans *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La tentation de saint Antoine*, Neuchâtel, La Baconnière – Payot, 1979.

38. *La première Tentation de saint Antoine*, Paris, Club de l'Honnête homme, 1973, p. 88.

39. *Ibid.*, p. 114.

40. *Ibid.*, p. 26.

La Tentation montre ainsi, en presque toutes ses phrases, cette impossibilité qui donne vie au texte que nous lisons. Le Sphinx et la Chimère, par exemple, ne peuvent parvenir à s'accoupler, comme la parole ne peut se faire silence. Le Sphinx en effet représente bien cet idéal flaubertien d'impassibilité muette et souveraine : il est celui qui « reste toujours muet »⁴¹, qui « à force de songer n'a plus rien à dire »⁴², « perpétuellement immobile, ou bien du bout de [s]a griffe dessinant des alphabets sur le sable »⁴³ que le vent dissipera bientôt. Son regard ne s'arrête à aucun objet et « demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible »⁴⁴. Être de pur songe que ne tourmente apparemment pas le besoin de la parole, le Sphinx toujours « garde [s]on secret »⁴⁵. À l'inverse, la Chimère prétend « découvrir aux hommes des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines »⁴⁶. Bien loin d'être immobile, elle « pousse aux périlleux voyages et aux grandes entreprises »⁴⁷, elle « cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits »⁴⁸. Éprise d'inconnu, la Chimère ouvre des perspectives nouvelles, elle « découvre » l'être, au double sens où elle le fait connaître et lui enlève tout voile. Elle s'enorgueillit en ce sens d'avoir inspiré l'ornementation du « tombeau de Porsenna »⁴⁹, comme si l'inconnu par excellence, la mort, prenait grâce à elle un contour défini. L'œuvre de la Chimère a pour loi de rendre visible, perceptible tout ce qu'elle touche : « je raye les plages, et les collines ont pris leur courbe selon la forme de mes épaules », « c'est moi qui ai [...] entouré d'un mur d'orichalque les quais de l'Atlantide »⁵⁰. Même l'inexistant, l'Atlantide, acquiert une forme par sa capacité d' « entourer » le néant et de lui prêter vie comme la prose aux objets qu'elle construit. À l'opposé, le sphinx n'œuvre pas à rendre les rêves visibles, mais à les faire disparaître. Son regard « demeure tendu à travers les choses » comme s'il cherchait à dépasser le visible, à trouver la voie de sortie de l'univers matériel. Il ne livre pas les fruits de ses « songes » et de ses « calculs » perpétuels, mais les inscrit sur le

41. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, édition Claudine Gothot-Mersh, Paris, Gallimard, « Folio », 1983 p. 225.

42. *Ibid.*, p. 227.

43. *Ibid.*, p. 226.

44. *Id.*

45. *Id.*

46. *Id.*

47. *Ibid.*, p. 227.

48. *Id.*

49. *Id.*

50. *Id.*

sable afin que rien ni personne ne les conserve⁵¹, qu'ils disparaissent et qu'il puisse ainsi « garder son secret ». Conformément au rôle que la tradition gréco-latine lui octroie, le Sphinx ne révèle pas l'être comme la Chimère, mais lui confère plutôt un caractère énigmatique, impénétrable. Aussi chez Flaubert le Sphinx représente-t-il l'énigme et sa présence est-elle tendue vers la disparition, comme le montre la fin de l'épisode, où il « s'enfonce peu à peu, [et] disparaît dans le sable »⁵². L'accouplement de la Chimère et du Sphinx s'avère de cette façon impossible, aussi impossible qu'il l'est de parler en se taisant. Donnant forme à ce qui n'en a pas, aux « nuées »⁵³, et rendant au jour l'inexploré de la nuit, la Chimère confond ainsi sa tâche et celle de la prose. Le mutisme du Sphinx, qui ne s'exprime qu'en « dessinant des alphabets sur le sable », que par une écriture destinée à disparaître, se confond, à l'opposé, à la nuit du silence.

La Tentation s'énonce en ce sens depuis le lieu même de la prose, depuis son ambiguïté, car à la différence du langage courant, qui s'efface devant sa fonction, cette œuvre adopte le comportement du langage prosaïque, qui effectue le même tour de prestidigitation, mais à l'inverse : au lieu de disparaître devant l'être, il fait disparaître l'être, mais en montrant toutefois son artifice, en dénonçant sa propre inaptitude à enclorre le vide, à dire le silence qui le motive. Tel est le paradoxe de *La Tentation*, dont toutes les séquences, et surtout leur succession, accentuent à l'extrême le relief artificiel de la prose. La Reine de Saba, par exemple, se donne elle-même pour un simulacre d'être, pour un néant voilé ressemblant fortement à une nouvelle Chimère. Comme dans le texte biblique (*Rois* ; 10), la Reine de Saba vient poser des énigmes à Antoine et se présente elle-même, chez Flaubert, comme la clé de ces énigmes, comme l'incarnation de ces mystères : « Je ne suis pas une femme, je suis un monde, mes vêtements n'ont qu'à tomber et tu découvriras sur ma personne une succession de mystères. » Une succession, et non pas *le* mystère, comme si le devenir-monde de la Reine de Saba s'identifiait à celui du langage de l'œuvre, qui voile le mystère de son néant par une succession de mots.

51. À l'image de *La Tentation* elle-même, que Flaubert voulait au départ ne pas publier : « Moi, mon bon vieux, comme si de rien n'était, je prends des notes pour mon *Saint Antoine*. – Que je suis bien décidé à ne pas publier quand il sera fini. – Ce qui fait que je travaille en toute liberté » (lettre à Ernest Feydeau, 8 août 1871, *Correspondance*, t. IV, p. 361.

52. *Ibid.*, p. 228.

53. *Ibid.*, p. 226.

Qui ne se donne de corps que morcelé, comme celui de la Reine de Saba, dont chaque membre et non l'ensemble se donne pour sacré. « Si tu posais ton doigt sur mon épaule, ce serait comme une traînée de feu dans tes veines. La possession de la moindre place de mon corps t'emplira d'une joie plus véhémence que la conquête d'un empire. »⁵⁴ Sans doute faut-il prendre le mot « possession » dans son sens fort, car la reine de Saba tente de séduire Antoine, de lui communiquer son hystérie. Par ce terme, elle dénonce elle-même sa propre inaptitude à remplacer Dieu dans la vie d'Antoine, car le mot « possession » ne renvoie-t-il pas au terme « avoir », qui décrit à lui seul l'aporie qu'est ce personnage ? La Reine de Saba tente en effet de substituer l'avoir à l'être. Sa puissance ne réside que dans son attirail d'accessoires, véritable collection de raretés, et dans la prolifération de noms inconnus, mystérieux sans être mystiques, qui en tant que mots ne peuvent être mystiques.

Voici du baume de Genezareth, de l'encens du cap Gardefan, du Ladanon, du Cinnamome, et du Silphium, bon à mettre dans les sauces. Il y a là-dedans des broderies d'Assur, des ivoires du Gange, de la pourpre d'Élisa ; et cette boîte de neige contient une outre de Chalibon, vin réservé pour les rois d'Assyrie, – et qui se boit dans une corne de licorne. Voilà des colliers, des agrafes, des filets, des parasols, de la poudre d'or de Baasa, du cassiteros de Tartessus, du bois bleu de Pandio, des fourrures blanches d'Issédonie [...]⁵⁵.

Quoi de plus inexistant en effet qu'une « corne de licorne », comme un rien qui *orne* le néant, comme la Chimère orne le tombeau de Porsenna de ses petites clochettes. Comme la Chimère, la Reine de Saba n'est qu'une brocanteuse aux mille ressources : « voici, voilà », un peu comme si elle tentait de vendre à Antoine ses babioles, ou ses « bibelot[s] d'inanité sonore »⁵⁶. En s'offrant à Antoine elle offre du même coup tout ce qu'elle a et non ce qu'elle est. C'est pourquoi elle insiste sur cet infini de la possession, comme pour tenter vainement de recréer l'être par l'avoir.

Et j'ai bien d'autres choses encore, va ! J'ai des trésors enfermés dans des galeries où l'on se perd comme dans un bois. J'ai des palais d'été en treillage de roseaux et des palais d'hiver en marbre noir. [...] J'ai des graveurs continuellement assis pour creuser mon portrait [...]. J'ai des couturières [...]. J'ai des suivantes, de quoi faire un harem,

54. Gustave Flaubert, *La Tentation*, p. 84-85.1

55. *Ibid.*, p. 80.

56. « Ses purs ongles », Stéphane Mallarmé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 68.

des eunuques de quoi faire une armée. J'ai des armées, j'ai des peuples !⁵⁷

Cette prolifération du même argument de la possession recouvre un manque, que la Reine s'efforce d'engloutir sous l'accumulation de paroles et d'objets insignifiants qui dénoncent par eux-mêmes ce qu'ils ont pour fonction d'oblitérer : l'impossibilité de recréer l'être par la quantité, par l'avoir, l'impossibilité de faire s'équivaloir une infinité de choses finies et le seul infini de l'être, le silence dans lequel il baigne et en regard duquel les mots font figure de babioles ineptes. La Reine de Saba, comme le langage, comme la prose, masque en ce sens une tare, figurée dans le texte par la transformation de sa grâce et de son aisance en un sautellement disgracieux, comme si l'effet de sa séduction s'estompait soudain pour montrer son impuissance et sa laideur, que laissent par ailleurs deviner la répétition sans élégance de sa « corne de licorne »⁵⁸ et les déséquilibres sonores de sa coiffure « poudrée de poudre bleue »⁵⁹.

La Reine de Saba propose en fait à Antoine une parodie de mysticisme. La profusion d'objets rares excite l'imagination d'Antoine ou du lecteur par une prolifération de sonorités qui ne correspondent à rien, seulement à des objets fantasmagoriques suggérés, qui font de l'écriture flaubertienne une succession sans fin, un défilé de mots sur un fond neutre. De la prolifération des signifiants, qui cherchent désespérément à représenter le signifié absent (Dieu, le vide, l'irreprésentable), à l'épisode interminable du défilé des dieux, il n'y a qu'un pas. À la façon des mots dans l'énumération de la Reine de Saba, le défilé des dieux réduit toute divinité par la profusion des objets de culte, devenues cultures démultipliées qui désorientent et amènent au doute toute croyance. Ce défilé anéantit ainsi toute crédibilité à quelque représentation du divin que ce soit, tout comme le corps de la Reine de Saba est sectionné en une succession de mystères. Dans le champ de la prose, la représentation du corps ou du divin ne peut exister que dans un morcellement, que comme simple transposition du mystère dans le langage le faisant éclater en une parataxe culturelle qui empêche un raccord des représentations à un niveau transcendantal. La désignation de la transcendance par le langage a pour effet non seulement de montrer le vide de cette transcendance, mais se retourne aussi

57. Gustave Flaubert, *La Tentation*, p. 82.

58. *Ibid.*, p. 80.

59. *Ibid.*, p. 78.

contre le langage, contre son incapacité et ses incomplétudes pour le nier à son tour. *La Tentation*, spectacle du langage, neutralise simultanément tous ses effets, comme un feu d'artifice assourdi par un silence plus puissant.

La scène finale est à cet égard exemplaire, puisque l'ambiguïté de la fin de ce défilé pose justement la question de la clôture d'une pensée de la prose : la prose ne se résume pas à la croyance ou à la non-croyance en une figure ou une autre choisie dans l'histoire du savoir, fût-elle celle de la science (à laquelle Flaubert dit croire à l'occasion dans sa correspondance⁶⁰). Le jeu de la prose se laisse plutôt apercevoir comme relation entre une configuration du savoir et sa négation. La scène finale ne clôture ainsi aucune essence de la prose, puisque cette dernière ne saurait être saisie que dans une relation échappant non seulement à toute figure du savoir, mais aussi à toute configuration du sens, en un mot à toute culture. La prose n'est ainsi pas plus le rapport entre le silence et la parole que la relation entre le christianisme et les hérésies, mais se découvre plutôt, en tant qu'opération, comme l'incessante neutralisation qui vient « dégonfler la blague » des idées et des représentations, à commencer par celles que l'on se fait sur la clôture de la vie elle-même, la mort, puisque « la mort n'a peut-être pas plus de secret à nous révéler que la vie »⁶¹. Il n'y a précisément, dans un univers prosaïque, aucune réponse, pas même celle de l'absence de réponse – raison pour laquelle Flaubert est passé, de la première à la troisième version, d'une univocité (le rire du diable sur lequel se termine la première version est une manière de figer l'ambivalence diabolique dans une nouvelle univocité supérieure) à une ambiguïté plus fondamentale (celle de la « face de Jésus-Christ » rayonnant « dans le disque même du soleil »⁶² – est-ce l'unité perdue qui revient à la toute fin, après l'apocalypse ? est-ce une nouvelle blague ?) qui laisse continûment se défaire l'ambiguïté dans une sorte de mouvement perpétuel qui présente et soustrait la vérité d'un même geste. Comment de fait mettre fin au jeu qui donne toute figure comme

60. « Pour que la France se relève, il faut qu'elle passe de l'inspiration à la Science » » (*Correspondance*, t. IV, p. 376). Flaubert émet cependant plus d'une fois des doutes sérieux sur la valeur de la science comme entreprise de civilisation : « À quoi donc sert la Science, puisque ce peuple [les Prussiens], plein de savants, commet des abominations dignes des Huns ! et pires que les leurs, car elles sont systématiques, froides, voulues, et n'ont pour excuse ni la passion ni la Faim » (*Correspondance*, t. IV, p. 264).

61. *Correspondance*, t. IV, p. 203.

62 *La Tentation*, *op. cit.*, p. 237.

passage de la vérité aussitôt niée, puisque la figure finale sera à son tour niée, serait-elle confondue aux derniers mots du livre et plus encore au pur silence qui lui succède ? *La Tentation* déborde infiniment son sujet, elle donne figure (et lui dérobe simultanément) à une neutralisation prosaïque sans clôture assignable.