

FLAUBERT

La Tentation de saint Antoine

Version de 1856

Présentation et transcriptions

par

Atsuko Ogane

Le 21 mars 2019

Université Kanto Gakuin

Ouvrage publié grâce à une Subvention pour les recherches scientifiques accordée au projet
« Recherches sur le mythe de la femme fatale dans *La Tentation de saint Antoine* »

(2014-2018)

par la Société japonaise pour la promotion des sciences

(JSPS KAKENHI Grant Number 26370372)

Références électroniques

Atsuko Ogane, *La Tentation de saint Antoine* (version de 1856), [En ligne], mis en ligne le 20 mars 2019 sur le site Flaubert, Centre Flaubert du CÉRÉDI (Centre d'études et de recherche Éditer-Interpréter), Université de Rouen Normandie. URL :

Présentation : https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/tsa56_pres.pdf

Transcriptions : https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/tsa56_ms.pdf

© Atsuko Ogane

Édition diplomatique de *La Tentation de saint Antoine* (1856)

« Découvrir un lien, piètre, peut-être, mais enfin un lien, un enchaînement possible »

« Au milieu de mes chagrins, j'achève mon *Saint Antoine*. C'est l'œuvre de toute ma vie, puisque 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 afférentes¹ », confie Flaubert à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, un mois avant la fin de la rédaction de *La Tentation de saint Antoine*. Effectivement, Flaubert a remis trois fois *La Tentation* sur le métier. La première, entre 1846 et 1849, dans les dernières années de sa jeunesse – mais le verdict défavorable de ses deux amis Bouilhet et Du Camp est tombé juste avant le départ pour l'Orient avec Maxime. En 1856, dès l'achèvement de *Madame Bovary*, Flaubert a remanié son texte et en a publié quatre extraits dans la revue *L'Artiste*, mais le procès de *Madame Bovary*, pourtant suivi d'un acquittement le 7 février 1857, l'a dissuadé de le publier intégralement. En 1869, à peine *L'Éducation sentimentale* terminé, il a refondu son « ancienne toquade² » en rédigeant de nouveaux scénarios. Troisième et unique version publiée de son vivant, alors qu'on en trouve déjà des prémices dans son premier conte *Voyage en enfer* en 1835, *La Tentation de saint Antoine* a paru chez Charpentier le 1^{er} avril 1874.

Nous présentons ici l'édition intégrale et au format diplomatique du manuscrit de la deuxième version de *La Tentation de saint Antoine*, soit 193 folios. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de France (cote NAF 23665). Sur la page de titre figure une date : « (automne de 1856) », écrite de la main de Flaubert. En effet, l'écrivain a annoncé à Jules Duplan la fin de la rédaction dans une lettre datée du 11 octobre 1856 : « J'ai cet automne beaucoup travaillé à ma vieille toquade de *Saint Antoine* ; c'est réécrit à neuf d'un bout à l'autre, considérablement diminué, refondu³. » Comme Gisèle Séginger l'a indiqué dans la notice de son édition en Pléiade⁴, ce manuscrit a la particularité de présenter deux écritures distinctes. En effet, Flaubert a d'abord recopié et modifié la première version (1849) en 1856,

¹ Lettre à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie du 6 juin 1872, *Corr.*, t. IV, 1998, p. 531. Les références à la *Correspondance* de Flaubert renvoient à l'édition établie par Jean Bruneau (et Yvan Leclerc pour le tome V), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, dorénavant abrégée en *Corr.*

² Lettre à sa nièce Caroline du 20 juin [?] 1869, *ibid.*, p. 58.

³ Lettre à Jules Duplan du 11 octobre 1856, *Corr.*, t. II, p. 640.

⁴ Les manuscrits de *La Tentation* de 1856 posent des problèmes ardu. Gisèle Séginger les présente dans « L'établissement du texte » de son édition en Pléiade : « L'état très raturé du manuscrit s'explique par la méthode de travail adoptée en 1856 : élagage du texte antérieur sur le manuscrit même de 1849 (B.N.F. ms. N.a.fr. 23664), rédaction de quelques brouillons, achèvement du travail (coupes et réécritures) sur le manuscrit autographe. Les additions marginales et interlinéaires sont nombreuses. [...] De plus, comme le manuscrit de 1849, celui de 1856 possède une seconde strate : lorsque Flaubert le relit en 1869 pour préparer la dernière version de *La Tentation*, il prévoit à nouveau des coupes (rapidement indiquées par des traits de raccord), des modifications dont témoignent les notes de régie [...], et il ébauche quelques réécritures au crayon » (*La Tentation de saint Antoine* (1856), édition établie par Gisèle Séginger, Flaubert, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III (1851-1862), 2013, p. 1074).

mais il l'a de nouveau travaillée, au crayon et à l'encre, au moment de la préparation de *La Tentation* de 1874. On se situe donc ici littéralement à l'intersection entre la première et la troisième version, ce qui permet d'analyser *La Tentation* à la fois vers l'amont et vers l'aval.

Une version mal connue

Parmi les trois *Tentations*, la version de 1856 est la plus mal connue. Déjà, lors de sa première parution, le titre qui lui a été donné était des plus malheureux : après avoir consulté les deux premières versions, Louis Bertrand, ami de la nièce de Flaubert Caroline Franklin Grout, l'a éditée en 1908 chez Fasquelle sous le titre : *La Première Tentation de saint Antoine (1849-1856). Œuvre inédite*. On dit souvent que la deuxième *Tentation* n'est qu'une version remaniée et raccourcie de la première, dans la mesure où elle se présente comme elle sous la forme d'un mystère, qu'elle est elle aussi marquée par des images métaphoriques et montre une forte empreinte romantique. De plus, leur structure est identique, en trois parties, contre sept pour la version définitive de 1874, et Flaubert a préparé des scénarios pour la première et la troisième *Tentation*, tandis qu'il n'en a pas établi de nouveaux pour la deuxième (il a seulement rédigé quelques brouillons). Avec une même structure tripartite, des personnages et des épisodes similaires, la deuxième *Tentation* donne donc l'impression d'être seulement une version réduite de la première.

La version méconnue est cependant incontournable quand on considère *La Tentation* comme une œuvre qui procède des versions successives qui ont accompagné les transformations de l'écrivain de sa jeunesse à sa maturité, de la *Tentation* romantique à la *Tentation* scientifique. Flaubert n'aurait pas écrit la troisième et dernière version si la deuxième n'avait pas existé, elle qui est quand même différente de la première, d'autant plus que sa rédaction se situe entre l'achèvement de la rédaction de *Madame Bovary* en 1856 et sa publication en 1856-1857 : au terme de la rédaction ascétique de *Madame Bovary*, le jeune Flaubert a appliqué sa nouvelle méthode romanesque à la version qui, autrefois, n'avait pas été jugée digne d'être publiée. Même si l'écrivain a renoncé à éditer intégralement la deuxième version, les quatre extraits parus dans *L'Artiste* – « Nabuchodonosor et la Reine de Saba » (le 21 décembre 1856), « La Courtisane et Lampito » (le 28 décembre 1856), « Apollonius de Tyane » (le 11 janvier 1857), « Le Sphinx et la Chimère et autres animaux fantastiques » (le 1^{er} février 1857) – ont impressionné Baudelaire qui y a discerné la « chambre secrète de son esprit », *La Tentation*, si on la compare avec *Madame Bovary*, « rest[ant] évidemment la plus intéressante pour les poètes et les philosophes⁵ » (*L'Artiste*, 18 octobre 1857). Outre Gautier et Baudelaire, George Sand admirait aussi la version de 1856. Lors de sa première visite à Croisset en août 1866, Flaubert a lu cette version à son illustre aînée qui indique dans son agenda : « Je suis comme un coq en pâte. Flaubert me lit le soir une *Tentation de saint Antoine* superbe. Nous bavardons dans son cabinet jusqu'à deux

⁵ Charles Baudelaire, « *Madame Bovary* », *L'Artiste*, 18 octobre 1857. On peut consulter ce compte rendu sur le site Flaubert de l'Université de Rouen : https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_bau.php.

heures⁶. » En 1873, juste avant de finir la dernière version, Flaubert lui a confié son intention de modifier l'excipit pour « remplacer les trois Vertus théologiques par la Face du Christ qui apparaît dans le soleil⁷. » George Sand a donc pu suivre les transformations de *La Tentation* depuis la deuxième version jusqu'à la fin de la troisième.

Dès son retour d'Orient et pendant la rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert pense à remanier sa *Tentation*. Mettant à l'épreuve sa nouvelle méthode impersonnelle et approfondissant son esthétique littéraire en particulier grâce à ses échanges épistolaires avec Louise Colet, il devient capable de discerner les défauts de la première version : « Tu parles de perles. Mais les perles ne font pas le collier ; c'est le fil. J'ai été moi-même dans *Saint Antoine* le saint Antoine et je l'ai oublié. [...] De ce que j'avais beaucoup travaillé les éléments matériels du livre, la partie historique je veux dire, je me suis imaginé que le scénario était fait et je m'y suis mis. *Tout dépend du plan*. *Saint Antoine* en manque ; la déduction des idées sévèrement suivie n'a point son parallélisme dans l'enchaînement des faits⁸. » La rédaction de *Madame Bovary* a permis à Flaubert de saisir l'importance primordiale de l'établissement du plan ainsi que des scénarios qui relient les faits et les images, soutiennent « l'enchaînement » et sont le fil conducteur que l'écrivain juge essentiel désormais pour toutes ses œuvres. En 1856, dès le lendemain de la fin de la rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert avoue à Louis Bouilhet : « Je re-suis dans *Saint Antoine*, je lime et gratte des phrases avec acharnement. – Et je vais bientôt me mettre à faire du neuf si j'en ai le cœur. Je crois qu'il y a peut-être moyen de rendre cela lisible ; il me semble que j'entrevois, par moments, un plan fort net, et presque mathématique⁹. » Il n'a pas rédigé de nouveaux scénarios pour la deuxième version, mais paradoxalement, ce qu'il a recherché, c'est à faire surgir le plan de *La Tentation* du texte déjà rédigé. Le 5 octobre, il écrit à Bouilhet : « *Saint Antoine* a maintenant un plan. Cela me semble beaucoup plus sur ses pieds que la *Bovary*¹⁰. »

Le travail de réécriture – les monologues d'Antoine

Comment est-il parvenu à cela sans établir de plans à proprement parler ? Grâce à une lettre à Bouilhet du 1^{er} juin 1856, on connaît le planning exact du remaniement de la première version : « J'ai dans *Saint Antoine* élagué tout ce qui me semble intempestif. – Travail qui n'était pas mince puisque la première partie, qui avait 160 pages, n'en a plus maintenant (recopiée) que 74. – J'espère être quitte de cette première partie dans une huitaine de jours. – Il y a plus à faire dans la 2^e, où j'ai fini par découvrir un lien, piètre, peut-être, mais enfin un lien, un enchaînement possible. Le personnage de saint Antoine va être renflé de deux ou trois monologues qui amèneront fatalement les tentations. – Quant à la 3^e, le milieu est à refaire en

⁶ Agenda de George Sand, mardi 28 août 1866, *Correspondance Gustave Flaubert / George Sand*, Paris, Flammarion, 1981, p. 71. Jean Bruneau confirme également qu'il s'agit de la version de 1856 (*Corr.*, t. III, p. 1405).

⁷ Lettre à George Sand du 31 mai 1873, *Corr.*, t. IV, p. 669.

⁸ Lettre à Louise Colet du 31 janvier 1852, *Corr.*, t. II, p. 41.

⁹ Lettre à Louis Bouilhet du 7 juillet 1856, *Corr.*, t. II, p. 617-618.

¹⁰ Lettre à Louis Bouilhet du 5 octobre 1856, *Corr.*, t. II, p. 638-639.

entier. En somme une vingtaine de pages, ou trentaine de pages peut-être, à écrire. – Je biffe les mouvements (extra)-lyriques. J’efface beaucoup d’inversions et je persécute les *tournures*, lesquelles vous déroutent de l’idée principale. – Enfin, j’espère rendre cela lisible et pas *trop* embêtant¹¹. » Le chiffre correspond presque exactement au nombre des pages de la deuxième partie qui commence à la page 74 sur le manuscrit. Flaubert signale très honnêtement ses objectifs à Louis Bouilhet, son « accoucheur¹² ». C’est ainsi qu’en 1856 il a élagué les redondances, coupé de nombreuses phrases trop métaphoriques et supprimé des comparaisons romantiques, bref, il a allégé résolument l’ancienne version de presque deux tiers, passant de 541 folios (version de 1849) à 193. Les répliques des personnages deviennent plus simples et détachées, moins explicatives, et les épisodes sont raccourcis pour ne pas nuire au rythme théâtral. Même si les fragments et les scènes sont souvent similaires, – le Cochon de saint Antoine l’accompagne toujours comme son double, la Légion du Diable et les péchés capitaux assaillent l’ermite comme dans un mystère du Moyen Age, les Hérésies et les dieux défilent, des Animaux apparaissent encore, mais il y a de nombreuses différences stylistiques entre les deux versions dont celles évoquées par René Dumesnil et D.-L. Demorest dans leur *Bibliographie de Gustave Flaubert*¹³. Dans cette présentation, nous nous contenterons d’analyser l’essentiel : l’« enchaînement possible », le fil conducteur de l’œuvre que le romancier est parvenu à tisser en ajoutant systématiquement des monologues pour le personnage d’Antoine dans la deuxième partie.

Comme il l’indique, Flaubert insère trois nouveaux monologues et clarifie le sens de ceux qui existaient déjà avant et après la scène du Sphinx et la Chimère :

1^{er} monologue : entre la scène de « la Courtisane et Lampito » et la cabane de sa vieille mère.

Dans la première version, le changement de scène était brusque et maladroit, indiqué dans la didascalie seulement : « La vision disparaît », et après un mot d’Antoine râlant (« Hah ! ») : « La scène change ». Dans la deuxième version, deux monologues d’Antoine et du Cochon sont insérés ; l’ermite s’interroge sur la réalité et a de la peine à arrêter ses pensées : « D’où vient que j’y pense encore ? [...] Le moindre de mes désirs est tellement clos d’obstacles, que j’y peux circuler tout à mon aise, sans aucune crainte de péril¹⁴. » (p. 77)

¹¹ Lettre à Louis Bouilhet du 1^{er} juin 1856, *Corr.*, t. II, p. 613-614. Alfred Lombard a déjà signalé certains monologues d’Antoine dans son ouvrage *Flaubert et Saint Antoine* (Paris, Victor Attinger, 1934, p. 69-70), mais notre objectif est de relever exhaustivement ces monologues pour montrer l’évolution des rapports de la réalité et du rêve et d’autres sujets que Flaubert a visés en les accumulant.

¹² Lettre à George Sand du 12 janvier 1870, *Corr.*, t. IV, p. 153.

¹³ René Dumesnil et D.-L. Demorest, *Bibliographie de Gustave Flaubert*, Paris, L. Giraud-Badin, 1937, p. 247-277.

¹⁴ *La Tentation de saint Antoine* (1856), *op. cit.* Pour *La Tentation de saint Antoine* (1849), édition établie par Gisèle Séginger, Flaubert, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (1845-1851), 2013. Les citations du texte de *La Tentation* seront désormais directement suivies des pages de ces éditions.

2^e monologue : Entre la scène de la mère d'Antoine et celle du « Pasteur et [de] la Femme ».

Dans la première version, le changement de scène n'est marqué que dans la didascalie. Dans la deuxième version, pour tromper sa faiblesse, Antoine cherche le moyen de ne pas avoir des visions qui l'accaparent : « Il faudrait... que je puisse fixer mon attention sur quelque chose d'inébranlable et qu'elle n'en bougeât pas ; mais sur quoi ? ... Ah ! si j'essayais de lire cette vieille Bible que l'ermite Paul, en mourant m'a donnée ! » (p. 78). Ainsi commence la scène du « Pasteur et [de] la Femme » dans la Bible. Pour la première fois, Flaubert introduit la lecture de la Bible comme déclencheur pour la scène des illusions. Il utilisera systématiquement ce procédé initiant des hallucinations pour Nabuchodonosor et la Reine de Saba, dès le début de la première partie dans la troisième version de 1874.

3^e monologue : entre la scène de Nabuchodonosor et des « Poètes et Baladins » qui disparaît de la deuxième version.

Dans la première version, après la vision de la scène du banquet de Nabuchodonosor, la didascalie indique maladroitement l'articulation entre l'apparition des hallucinations et les mouvements d'Antoine devant sa cabane. Avant les « Poètes et Baladins » : « Antoine se relève, il écoute dans la nuit » (p. 470) ; avant l'apparition de la Reine de Saba : « Il relève la tête et il voit en face de lui trois cavaliers » (p. 473). La deuxième version, bien que très brève, insiste sur le doute qui saisit Antoine à propos de ce qu'il vient de voir, rêve ou réalité, question tranchée par l'évidence de l'existence de son corps et de son cœur : « Voilà bien ma cabane cependant, c'est bien moi. Voilà mon corps ! voilà mes mains ! mon cœur palpite » (p. 81-82).

Au fil des trois monologues ajoutés par l'auteur se renforce la question cruciale de la nature des visions qui assaillent l'ermite. Mais celui-ci ne qualifie encore ce qu'il voit qu'avec des expressions intuitives telles que « le moindre de mes désirs » ou « mon attention », sans utiliser directement le terme psychologique d'« hallucinations ». Flaubert évite ainsi l'anachronisme qui consisterait à faire consonner l'esprit d'un ermite du IV^e siècle avec l'atmosphère et les enjeux dix-neuviémistes du mysticisme et des hallucinations dont l'auteur était informé par les travaux d'Alfred Maury. C'est seulement dans la version de 1874 que Flaubert a inséré ce terme psycho-médical, non pas dans un monologue, mais dans la didascalie qui suit l'évanouissement d'Antoine devant les Fidèles : « Cette commotion lui fait entrouvrir les yeux ; et il aperçoit le Nil, onduleux et clair sous la blancheur de la lune, comme un grand serpent au milieu des sables ; — si bien que l'hallucination le reprenant, il n'a pas quitté les Ophites ; ils l'entourent, l'appellent, charrient des bagages, descendent vers le port. Il s'embarque avec eux. Un temps inappréciable s'écoule¹⁵. » Ensuite, la question de

¹⁵ *La Tentation de saint Antoine*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1983, p. 122-123.

la réalité se posant avec plus d'acuité, d'importants monologues brefs sont enfin insérés au début de l'apparition de la Reine de Saba, car Antoine reconnaît qu'il voit une illusion. Dans la première version, Antoine écoute sans réplique ni monologue, mais dans la deuxième version, dès la première rencontre, Antoine s'adresse à la reine en lui disant : « Va-t'en ! tu es une illusion ! je le sais, arrière ! » (p. 83). Tout de suite après, il se lamente en aparté : « Mais j'ai beau fermer mes paupières, je l'aperçois toujours » (p. 83). Alors commence l'hallucination de l'ermite dont les propos expriment clairement cette emprise croissante des « illusions ».

Entre la « Reine de Saba » et l'apparition du « Sphinx et [de] la Chimère », dès la première version, un monologue traite de la séparation de son corps et de sa tête ainsi que de la question de la réalité, mais Flaubert n'a pas poussé ce questionnement jusqu'au bout : « Oh ! tout ce que j'ai vu, comment faire pour savoir si je l'ai pensé ou si je l'ai vu vraiment ? » (NAF 23664, f° 316 ; p. 480). Dans la deuxième version, puisque les trois monologues nouvellement insérés et deux répliques accentuent graduellement l'interrogation sur la réalité et le rêve, aussitôt la reine disparue, Antoine se pose maintenant la question de l'illusion : « Ah ! comment me débarrasser de l'illusion continuelle qui me persécute ? » Vient ensuite la nouvelle scène de la « Tour de sable » entre la « Reine de Saba » et « le Sphinx et la Chimère », scène qui n'apparaît que dans la deuxième version. Alfred Lombard¹⁶ ainsi que René Dumesnil et D.-L. Demorest¹⁷ ont signalé l'importance des monologues dans la deuxième version, mais ils remarquent tous aussi que l'ajout de cette scène n'était pas indispensable. Pourtant, sa nécessité se trouve indirectement justifiée juste après la scène dans le monologue crucial d'Antoine :

« [...] il me semble que les objets du dehors pénètrent ma personne, ou plutôt que mes pensées s'en échappent comme les éclairs d'un nuage, et qu'elles se corporifient d'elles-mêmes, là... devant moi ! C'est peut-être ainsi que Dieu a pensé la création ?... Elle n'est pas plus vraie que l'une de ces illusions qui m'éblouissent !... Mais pourquoi des illusions ?... Sais-je d'abord ce qu'est une illusion, moi ?... En quoi consiste la réalité ? où commence l'une, où finit l'autre ? De l'onde dans l'onde, des nuages dans la nuit, du vent dans le vent ; et puis, comme de vagues courants qui tourbillonnent et vous poussent, des formes incessantes, infinies, qui montent, qui descendent, qui se perdent. Tiens ! ... je ne distingue pas, mais... on dirait deux bêtes monstrueuses ? L'une rampe, l'autre voltige... Ah ! mon Dieu ! elles approchent. » (p. 89-90)

C'est dans ce cinquième monologue avant l'apparition du Sphinx et de la Chimère qu'Antoine voit se confirmer que « les pensées se corporifient d'elles-mêmes ». La mécanique qui fabrique des illusions à partir de pensées et de paroles s'éclaircit. Le

¹⁶ Alfred Lombard, *Flaubert et Saint Antoine*, « Les trois Tentations », *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ René Dumesnil et D.-L. Demorest, *Bibliographie de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 269.

monologue situé au même endroit dans la première version s'est radicalement transformé. Le monologue d'Antoine sur « les souffrances du corps », son désir de « voir sa chair voler comme un fruit rouge au tranchant des glaives » semblent en venir à se corporifier et provoquent l'apparition de la scène de la tour de sable dans laquelle sont ensevelis des affamés qui se jettent sur un rat et se retrouvent « devant un cadavre mutilé » dans une évocation cannibalesque. Dans la Notice de l'édition de 1856, Gisèle Séginger a fait remarquer que l'image du « sable » était déjà présente dans la phrase précédente : « la Pénitence s'échappe de mes efforts, comme une poignée de sable ». La vision est donc directement issue des paroles de l'ermite, « de la métamorphose d'une métaphore en vision¹⁸ », ce qui accroît l'onirisme de la séquence.

Le cinquième monologue comporte également une interrogation sur l'enchaînement des faits : « Comment faire pour en arracher ce qui la remplit et même savoir si j'ai réellement vu les choses que j'ai vues ? Si cela était des choses ... elles auraient un enchaînement, un motif... » Les pensées d'Antoine et celles de Flaubert se superposant, le romancier fait affirmer à son personnage l'importance de l'« enchaînement » qu'il vise lui-même, « un motif » comme la création du monde, ce qui souligne l'existence de deux strates dans ce double dispositif du « faire voir » : celle de l'œuvre théâtrale conçue par Flaubert pour le lecteur, et celle des visions auxquelles assiste Antoine.

De la Substance panthéiste à la Substance scientifique

Pivot psychologique et narratologique, ce cinquième monologue situé avant « le Sphinx et la Chimère » fait alors naître chez Antoine une question insoluble : celle de la réalité qui consiste en une forme. Elle l'amène naturellement vers des « formes incessantes, infinies », ce qui provoque esthétiquement l'apparition du Sphinx, les pensées, et la Chimère, la fantaisie, le réel et l'irréel¹⁹, apparition qui déclenche les défilés des animaux fantastiques, grâce auxquels Antoine remonte les échelles de l'évolution, vers les plantes, les minéraux et les formes primordiales jusqu'à ce qu'il voie la naissance de la vie, la cellule globuleuse²⁰, au

¹⁸ *La Tentation de saint Antoine (1856)*, op. cit., p. 1070. Gisèle Séginger remarque : « Il s'efforce donc de donner à Antoine une intériorité afin que *La Tentation* ait un centre et que les visions y soient rattachées de façon cohérente. »

¹⁹ Voir Yves Vadé, « Le Sphinx et la chimère », *Romantisme*, vol. 15, 1977, p. 2-17 ; « Le Sphinx et la chimère II », *Romantisme*, vol. 16, 1977, p. 71-81. Dans son premier article, Y. Vadé confirme que « les deux monstres n'apparaissent jamais, dans la tradition grecque ou postérieure, impliqués dans une histoire commune » et suit minutieusement la transformation de la figure de deux monstres au fil des trois *Tentations* ainsi que dans le manuscrit. Dans son article sur la Chimère, Gisèle Séginger évoque sa définition et sa signification : « Fantaisie : vision à l'origine, puis imagination libérée des règles. Cette définition permet de voir en la Chimère la figure emblématique d'une faculté créatrice rebelle aux contraintes du réel. » (« La Chimère, figure de l'écrivain libéré – Éthique et fantaisie dans *Les Tentations* de Flaubert », *La Fantaisie*, J.-M. Bailbé (éd.), CAEL, Université de Rouen, 1995, p. 49-55.)

²⁰ Pour approfondir cette dimension biologique à travers le processus évolutif et la découverte de la « monère » de Haeckel et de la « molécule » du vitalisme, voir Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain – Flaubert et Les Tentations de saint Antoine*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 381-393 : « La cellule est associée au développement de la biologie mais des théories différentes se sont développées au XIX^e siècle. Le dénouement de *La Tentation* superpose deux conceptions divergentes de la cellule. »

fond de la matière. En témoigne le sixième monologue inséré entre « le Sphinx et la Chimère » et les « bêtes fantastiques » – qui souligne discrètement la question de la « matière » : « Il me semble apercevoir... comme des types vagabonds qui cherchent de la matière, ou bien des créatures s'évaporant en idées ! » (p. 92). Contrairement à la prolifération de simples images et « des formes de toutes sortes » qui paraissent devant Antoine et le Cochon après la disparition de la Chimère dans la première version où il ne s'agit pas encore d'un problème esthétique, la deuxième version initie l'orientation vers la « matière » qui sera une question prépondérante de l'évolution biologique et scientifique dans la dernière version de 1874. D'ailleurs, juste avant cette phrase importante concernant la « matière », Flaubert a complètement supprimé plusieurs lignes portant sur le tourbillon des formes (voir notre transcription du folio 110). Commençant à recopier le monologue de la première version (« Je n'ose marcher car en tombant, j'écraserais avec mes mains ces choses [...] »), Flaubert ajoute une phrase qu'il supprime ensuite après avoir inséré un crochet droit : « ~~formes douteuses [d'une insaisissable Substance ! Il me]~~ », avant de poursuivre avec : « Il me semble apercevoir ». Flaubert utilise ici le mot « Substance » dans un sens plus scientifique et matérialiste que spinoziste ou panthéiste qui ouvre sur les ultimes séquences biologiques. Commence ainsi la genèse du monologue crucial, doté du même sens et de la même problématique, qui se trouve, dans la dernière version de 1874, au même endroit, juste avant l'apparition du Sphinx et de la Chimère : « Mais la Substance étant unique, pourquoi les Formes sont-elles variées²¹ ? » Jusqu'à présent, le terme « substance » n'avait été utilisé que par Audius ou dans les dialogues spinozistes du Diable. Une seule fois, on le trouve dans la bouche d'Antoine avec ce même sens panthéiste²². Mais ici, pour la première fois, Flaubert place le mot « Substance » dans la bouche d'Antoine dans un contexte différent, plutôt biologique, comme l'indiquent d'autres termes importants désormais en lien avec les Animaux fantastiques : « formes », « matière », « idées », « Créatures ». Le fait qu'il l'ait supprimé montre que ce mot scientifique (il en était conscient) n'avait pas sa place dans le mystère qu'était la version de 1856. En témoigne la confession de Flaubert à Edmond de Goncourt, en 1871 :

« Il a sous le bras, fermé à triple serrure, un portefeuille de ministre, dans lequel est enfermée sa TENTATION. En fiacre, il me parle de son livre, de toutes les épreuves qu'il fait subir au solitaire de la Thébaïde et dont il sort victorieux. Puis, à la rue d'Amsterdam, il me confie que la défaite finale du saint est due à la *cellule*, la cellule scientifique²³. »

De plus, dans la deuxième version du grand plan concernant les Animaux (version de 1874), on peut lire sous les ratures le plan de Flaubert concernant « les Bêtes fantastiques

²¹ *La Tentation de saint Antoine*, édition de Claudine Gothot-Mersch, *ibid.*, p. 224.

²² Une seule fois Antoine prononce ce mot dans les espaces dans la première version : « je me sens Substance ! je suis Pensée ! » (*La Tentation*, t. II, *op. cit.*, p. 507) et les mêmes phrases se trouvent dans la deuxième version (*La Tentation*, t. III, *op. cit.*, p. 103).

²³ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, t. II, p. 468, en date du 18 octobre 1871.

VIII. » : « il se demande s'il y a des types – si les idées sont une réalité. – forme. – ce que c'est que la forme – il songe aux bêtes monstrueuses qui habitent le désert et dont il a entendu parler aux voyageurs²⁴. » Dans ce monologue se relie déjà les idées, la réalité et toutes les formes de représentations, ce qui rappelle la conviction que Flaubert avait en 1856 d'« entrevoir[r] par moments, un plan fort net, et presque mathématique ». Il a certainement dû découvrir la nouvelle théorie des associations des idées²⁵ et des représentations à partir des monologues dans la deuxième version. En effet, dans la marge de la première version se trouve une note de régie au crayon, très importante, qui confirme l'intention qu'avait Flaubert de construire cette mécanique qu'il a ajoutée probablement en 1856 au moment où il relisait la première version :

« Quelle est la limite du rêve et de la réalité ? Indiquer l'inconnu & la Fantaisie & préparer le mouvement panthéiste » (NAF 23664 f° 317r).

En ajoutant cette indication pour la rédaction de la deuxième version, il a encadré le monologue ancien (cinquième monologue dans notre analyse) afin de réécrire son contenu en phase avec la question de la réalité et des illusions, tout en le reliant à la scène suivante de « l'inconnu » (Sphinx) et « la Fantaisie » (la Chimère). La note de régie au crayon « préparer le mouvement panthéiste » renvoie évidemment à la scène qui se déroule dans les espaces avec le Diable, car à ce stade de la deuxième version, la structure de *La Tentation* était tripartite : après le Sphinx et la Chimère qui sont suivis par les Animaux fantastiques et la naissance de la matière à la fin de la seconde partie viendra la troisième partie dont le début se déroule dans les espaces avec la conversation spinoziste et panthéiste avec le Diable. Cet itinéraire philosophique et esthétique se déplacera à la fin de la septième partie et atteindra l'excipit dans la dernière version de *La Tentation* en 1874 avec l'ultime monologue d'Antoine, « Être la matière ! »

La version de 1856 de *La Tentation*, bien que dépourvue de plans propres et en dépit de ses similitudes avec la version précédente, n'est donc pas une simple version condensée. Au contraire, elle révèle les efforts que fait Flaubert pour appliquer sa nouvelle méthode mise au point après *Madame Bovary*, pour remanier son plan virtuellement, pour enrichir la psychologie²⁶ du personnage d'Antoine en la représentant successivement par des monologues qui réalisent les « enchaînements des faits » et dont le dernier fait surgir « fatalement » le Sphinx et la Chimère, jusqu'à la nouvelle quête de la matière. C'est aussi la première fois que Flaubert a tenté d'utiliser la Bible pour introduire une hallucination,

²⁴ *La Tentation de saint Antoine*, 1874, ms. NAF 23671, f°226v°, le grand plan (voir *Scénarios de La Tentation de saint Antoine – Le Temps de l'œuvre*, présentation, transcription et notes par Gisèle Séginger, Presses universitaires de Rouen et du Havre, p. 240-241).

²⁵ Gisèle Séginger signale dans sa Notice de l'édition de 1856 : « Flaubert met en place une logique implicite, celle de l'association d'idées, qui ne nécessite plus l'intervention directe des Péchés ou du Diable » (t. III, p. 1070).

²⁶ Pour la psychologie, nous sommes évidemment redevables aux recherches psychocritiques pionnières menées par Jeanne Bem sur *La Tentation*. Voir *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert – Étude de La Tentation de saint Antoine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979.

notamment pour l'épisode du « Pasteur et [de] la Femme²⁷ ».

En mai 1857, au beau milieu de la rédaction de *Salammbô*, Flaubert répète encore et toujours ses objectifs pour la nouvelle *Tentation de saint Antoine* : « *Saint Antoine* est [...] un livre qu'il ne faut pas rater. Je sais maintenant ce qui lui manque. À savoir deux choses : 1° le plan ; 2° la personnalité de saint Antoine. J'y arriverai²⁸. » La prochaine fois, il rédigera de nouveaux scénarios. Mais, dès cette version de 1856, l'écrivain a commencé à « systématiser » la psychologie de l'ermite en retravaillant ses monologues et en les faisant évoluer vers la « matière », vers la « Substance ». Surtout, point déjà la quête matérielle et esthétique qui le mènera jusqu'à une œuvre porteuse d'une extraordinaire bibliothèque fantastique et scientifique.

Note sur les paginations

La pagination du manuscrit conservé à la BnF, numérisé et mis en ligne sur Gallica, est erronée pour les deux folios « f°76 / 4 » et « f°76 bis / 76 / 3 ». Après le f° 75, Flaubert a noté d'abord « 75 », puis il a corrigé le 5 en 6 pour faire « 76 ». Suit le folio numéroté « 76 ter / 76² » de la main d'un conservateur à l'encre et au crayon. Signalons que « bis », « ter » ainsi que « 76² » ont été ajoutés par des conservateurs. « 4 » est de la main de Flaubert, ainsi que « 3 » qu'on peut apercevoir sous le chiffre « 75 » modifié en « 76 ». La pagination correcte pour « 76 » est donc : « 76 bis (au crayon) / 76 / 3 (au crayon) » ; « 76 / 4 (au crayon) » ; « 76 ter (au crayon) / 76² ». À partir de la deuxième partie qui commence au folio 74, Flaubert inscrit une double pagination à l'encre (pour l'ensemble) et au crayon (pour la deuxième partie). Ainsi, à la suite de « 76 bis / 3 », « 76 / 4 » viennent « 76 ter / 76² » et « 77 / 6 ». Nous n'avons transcrit ici que les chiffres de la main de Flaubert. Pour distinguer trois folios correspondant au numéro « 76 » (Flaubert a paginé deux folios avec le nombre « 76 » et il a laissé un folio sans numérotation), nous avons utilisé dans le titre la pagination portée par les conservateurs : « 76 bis » ; « 76 » ; « 76 ter ».

²⁷ Nous aimerions développer cet aspect dans un article à venir.

²⁸ Lettre à Jules Duplan du 20 mai 1857, *Corr.*, t. II, p. 721.

Principes de transcription

Nous respectons l'orthographe et les spécificités de la graphie de Flaubert.

Les fautes d'orthographe et les graphies archaïques, l'usage très irrégulier que Flaubert fait des majuscules et des minuscules (en particulier pour les lettres initiales A et C qui sont presque toujours des majuscules) sont conservés. Les lapsus, les répétitions de mots ainsi que les coupures à l'intérieur des mots sont respectés.

Pour éviter de créer une confusion avec les crochets droits employés par Flaubert lui-même, nous avons renoncé à signaler les mots ou les passages illisibles par la mention « [illis.] ». L'existence de ces indéchiffrables est indiquée par des points de suspension dont le nombre est fonction de la longueur du segment concerné.

Les mots ou les phrases supprimés apparaissent barrés : ~~mot barré~~.

Les mots soulignés par Flaubert sont soulignés : mot souligné.

Les lectures conjecturales sont suivies par un astérisque : conjecture*.

Corps de police

Pour reproduire au mieux la configuration du manuscrit, nous avons respecté la taille respective des ajouts et des mots supprimés par rapport à celle du texte principal. La taille des ajouts interlinéaires et marginaux n'est donc pas nécessairement inférieure à celle du texte principal. Pour que sa transcription corresponde parfaitement à l'image de chaque folio, nous avons aussi respecté la graphie de Flaubert pour les didascalies. Le plus souvent, il n'y a donc pas de différence de taille entre les dialogues des personnages et les didascalies.

Couleur

Le manuscrit de la version de 1856 se caractérise par ses épaisses suppressions ainsi que par la superposition de nombreuses phrases écrites successivement au crayon et à l'encre.

Pour rendre lisible la transcription sous les épaisses ratures à l'encre, nous avons utilisé le gris foncé. Pour distinguer les ajouts au crayon des ajouts à l'encre, nous avons eu recours, pour les premiers, au gris clair et, pour les autres, à des gradations de gris plus ou moins foncé, selon le contexte et avec le souci constant de toujours permettre la lecture des ajouts et des suppressions.

Précisons cependant que, lorsqu'un mot écrit à l'encre est surchargé à l'encre, pour bien différencier le premier jet du second, nous utilisons le gris pour le premier (malgré la présence d'encre sur le manuscrit) et le noir pour le second, toujours dans le but de faciliter la lecture.

Abréviations

Seule l'esperluette (&) a été restituée, Flaubert lui donnant la forme graphique d'un alpha grec (α).

Abréviations usuelles :

- « p- », « pr », « p^r » = pour
- « prquoi » = pourquoi
- « qqe » = quelque ou quoique
- finale en « -emt » = « -ement ».

Utilisation des transcriptions

L'utilisation des transcriptions à des fins privées, à des fins d'enseignement ou de recherche scientifique est autorisée sous réserve d'indiquer la source : « Transcription réalisée par Atsuko Ogane pour l'édition génétique des manuscrits de *La Tentation de saint Antoine* (1856), Centre Flaubert, https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/tsa56_ms.pdf »

Références électroniques

Atsuko Ogane, « Présentation et transcriptions de *La Tentation de saint Antoine* (1856) », [En ligne], mises en ligne le 20 mars 2019. URL :

Transcriptions : https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/tsa56_ms.pdf

Présentation : https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/tsa56_pres.pdf

Remerciements

Ce travail a bénéficié d'une Subvention pour les recherches scientifiques accordée à mon projet « Recherches sur le mythe de la femme fatale dans *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert » (2014-2018) par la Société japonaise pour la promotion des sciences (JSPS KAKENHI Grant Number 26370372). Que la Société trouve ici l'expression de ma profonde gratitude pour m'avoir permis de mener à bien ce travail en France et au Japon. Je tiens aussi à remercier vivement l'Université Kanto Gakuin pour son aide et la publication de mes articles dans la revue *Journal of arts and sciences* au cours de ces dernières années.

Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance à Guillaume Fau, conservateur en chef et chef du service des manuscrits modernes et contemporains à la Bibliothèque nationale de France, qui a coordonné la numérisation et la mise en ligne du fonds Flaubert dans Gallica.

À Jeanne Bem, éminente chercheuse et pionnière des recherches flaubertiennes sur *La Tentation de saint Antoine*, j'adresse l'expression de ma vive gratitude. À mon invitation, elle a accepté de donner des conférences sur *La Tentation* au Japon dans le cadre de mon projet et m'a apporté, par ses suggestions et nos échanges nourris tout au long du projet, un inestimable soutien moral et scientifique.

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères à Stéphanie Dord-Crouslé, chargée de recherche au CNRS (UMR 5317 IHRIM) et spécialiste des manuscrits de Flaubert. Elle a mis son expertise au service de la relecture de mes transcriptions. Je la remercie vivement pour sa disponibilité, ses conseils érudits et les efforts qu'elle a déployés afin de réduire le nombre des mots illisibles. Je remercie également Éric Le Calvez, professeur à Georgia State University (Atlanta, USA), qui m'a lui aussi donné des conseils sur les illisibles dans ce manuscrit très raturé.

J'adresse également mes remerciements les plus chaleureux à Takuji Shimamoto et Hiroko Koiké de l'imprimerie Chuo Printing Co. Ltd. qui ont bien voulu accepté de m'aider à restituer au mieux les configurations des tracés autographes de Flaubert ainsi que toutes les subtilités du manuscrit flaubertien.

Mes plus vifs remerciements vont enfin à Yvan Leclerc, directeur du Centre Flaubert, qui a accepté de publier sur le site du Centre Flaubert (CÉRÉDI) mon édition diplomatique du manuscrit de *La Tentation de saint Antoine* (version de 1856), ainsi que la transcription des notes de lecture prises par Flaubert pour *La Tentation*, travaux que j'ai réalisés dans le cadre de mon projet subventionné par la JSPS. Nous avons eu de nombreux échanges à propos des manuscrits de Flaubert et il m'a fait de précieuses suggestions.

Je suis évidemment redevable aux transcriptions antérieures : en dépit de ses imperfections, à l'édition de Louis Bertrand qui a publié en 1908 la version de 1856 pour la première fois sous le titre de la *Première Tentation* ; à l'édition de Louis Conard (1924) ainsi qu'à celle du Club de l'Honnête Homme (1973) ; en particulier à Claudine Gothot-Mersh pour son édition de la dernière version de *La Tentation* chez Gallimard (Folio classique) en 1983 ; enfin à Gisèle Séginger qui est la première à avoir clairement distingué la première

Tentation de la deuxième en différenciant les trois types d'écriture de 1849, 1856 et 1869 dans ses éditions établies pour la Pléiade (2013) et qui a édité les scénarios de *La Tentation de saint Antoine* (2014).

Dans mon édition, j'ai essayé de réaliser une transcription diplomatique des manuscrits. Dans cette perspective, et afin que le résultat de mon travail soit le plus mimétique possible, j'ai respecté la configuration des manuscrits, les différences de couleurs et d'épaisseur de traits, l'alternance de la rédaction au crayon et à l'encre. J'ai voulu rendre visible pour le lecteur le travail de recopiage et de réécriture fourni par Flaubert, qui se traduit en particulier par le soulignement au crayon des assonances à éviter en 1856, les surcharges, les suppressions ainsi que l'ajout de notes de régie vers 1869, au moment de la préparation de la dernière version de *La Tentation*.