

Judith Wulf

(Université de Rennes 2)

**Les sciences naturelles dans *La Tentation de saint Antoine* :
entre esthétique et épistémologie**

L'un des aspects qu'on retient de l'évolution du roman au XIX^e siècle concerne sa dimension « scientifique ». Se détournant du romanesque et d'une création fondée sur la subjectivité, beaucoup de romanciers optent pour la voie de l'analyse objective et documentée, se réclamant des travaux scientifiques de l'époque. Le Balzac de *La Comédie humaine* invite ainsi son lecteur à penser l'économie d'ensemble de son œuvre sur le modèle de « l'unité de composition »¹ de Geoffroy Saint-Hilaire. Zola, quant à lui, se réclame des théories de l'hérédité de Prosper Lucas. On présente souvent cette relation entre littérature et science en termes de caution. En empruntant à la science méthodes et modèles, le roman échapperait à toute forme de subjectivité ou de croyance. Or cette idée s'appuie sur une représentation historique de la science faussée. Le modèle expérimental tel qu'on le connaît maintenant n'est pas encore établi au XIX^e siècle; il est en constitution, et lutte pour se détacher de tout un arrière-plan imaginaire, métaphysique voire religieux. De ce fait, si les romans empruntent bien à la science un savoir positif, ils portent surtout la trace des débats épistémologiques de l'époque. Ce phénomène est particulièrement net chez Flaubert. Plus que des théories ou des contenus, ce sont des interrogations qu'il trouve dans la science. Cet aspect des relations entre Flaubert et la science est particulièrement sensible en ce qui concerne les sciences du vivant qui se développent au XIX^e siècle en opposition à l'histoire naturelle². C'est sur ce terrain que se font sentir de la manière la plus significative les interrogations sur l'imagination, sur les rapports entre science et croyance, sur la réduction du vivant à l'état d'objet et sur la posture du sujet connaissant. Pour toutes ces questions, Flaubert subit très largement l'influence du directeur du Muséum d'histoire naturelle de Rouen, Félix-Archimède Pouchet³, qui relaie auprès de lui un certain nombre des débats scientifiques de

¹ Balzac, Avant-propos de *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, p. 7-8.

² Le progrès des techniques d'observation et l'évolution de la codification de la démarche expérimentale au XIX^e siècle conduisent à passer de la reconstitution historique fondée sur des restes, notamment fossiles, à l'observation d'éléments vivants.

³ Disciple du père de Gustave Flaubert, Félix-Archimède est à son tour le maître de ce dernier au Collège royal de Rouen. Si Flaubert est plus proche de Georges Pouchet, il témoigne à de nombreuses reprises d'une grande admiration pour son ancien professeur dont il subit largement l'influence.

Naturaliste français, Félix-Archimède est à l'origine d'avancées scientifiques notamment en zoologie et en physiologie. Il a en particulier permis de mieux comprendre le cycle féminin en découvrant que l'ovulation humaine avait lieu spontanément (1847). Reconnu pour ses travaux scientifiques, Pouchet fut aussi vulgarisateur. Il est le créateur du Musée d'histoire naturelle de Rouen (1828) qui fut considéré comme un modèle jusqu'en 1920. Son livre de vulgarisation *l'Univers* (1868) qui mêle recherche scientifique et envolées lyriques eut un véritable succès auprès du public. Personnage à la fois du monde scientifique et du monde littéraire, il s'est lié

l'époque et qui l'influence par ses interrogations personnelles de scientifique et de croyant. Si le Pouchet vulgarisateur se retrouve en partie dans *Bouvard et Pécuchet*, c'est l'admirateur des visions poétiques de Michelet⁴ qui laisse des traces dans *La Tentation de saint Antoine*⁵. Dans ce texte au style si particulier, ces questions se mêlent à une documentation hétéroclite, ce qui rend parfois difficile l'évaluation de la dimension scientifique. Loin de se contenter de décrire ou d'appliquer les sciences, *La Tentation* manifeste dans sa forme même les principaux débats à travers un parallélisme original entre esthétique et épistémologie. On cherchera à mettre en perspective les différentes questions scientifiques à travers l'étude des emprunts divers, récents ou plus anciens, que Flaubert fait aux sciences naturelles, et en portant une attention particulière aux prolongements esthétiques et aux traces qu'elles laissent dans la forme même du texte.

Les monstres : classification scientifique et nomination fictive

La dernière version de *La Tentation* se clôt sur une galerie de monstres. Or cette ouverture de la série des tentations sur une énigme finale, cette ultime question que saint Antoine pose aux monstres, représente, comme le souligne Jean Seznec, « un changement de plan très révélateur. Dans les deux premières versions, le défilé des animaux précédait celui des dieux; dans la version définitive, il le suit, et devient l'aboutissement – sinon la conclusion de l'œuvre »⁶. Flaubert assimile en termes très précis la question des monstres à un moyen d'articuler la perspective scientifique et la perspective littéraire, reliant le regard du savant à celui de l'artiste. Dès 1853, il écrit ainsi : « L'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a su montrer la légitimité des monstres⁷. » Il assimile en effet ces derniers à des « rêves de la nature » et « la grande erreur est de les considérer comme des prodiges et des êtres "contre nature" »⁸.

La présentation des monstres comme êtres merveilleux possède une dimension polyphonique chez Flaubert. Il s'agit moins en effet de rendre compte d'animaux imaginaires que de mettre en perspective le processus de transfiguration qui a présidé pendant des siècles à la représentation de

d'amitié aussi bien avec Geoffroy Saint-Hilaire ou avec Gould qu'avec Flaubert ou Michelet. Son fils Georges fut spécialiste de l'anatomie comparée des poissons et des cétacés ; grand voyageur, il participa à une exploration scientifique en 1856 pour tenter de trouver les sources du Nil.

⁴ Dans sa préface de *L'Univers*, Pouchet lui rend hommage : « Pour être à la hauteur de la tâche que j'ai entreprise, il eût fallu, je le sais, la science de Humboldt et la plume de Michelet. » Dans cet ouvrage destiné à populariser une science élémentaire, il s'appuie d'ailleurs largement sur l'imaginaire et le spectaculaire. Sur ce point voir, Maryline Cantor, *Pouchet savant et vulgarisateur ; musée et fécondité*, Nice, Z'édicions, 1994, p. 91 sq.

⁵ Dans la lettre que Flaubert envoie à Pouchet pour le féliciter pour son livre sur l'hétérogénie (*Étude expérimentale sur la genèse spontanée*) il insiste ainsi avant tout sur la forme de celui-ci : « Quelle érudition, quelle perspicacité, et j'ajoute (car ceci me regarde un peu) quel art ! Oui, j'admire beaucoup votre livre comme façon : une idée étant donnée, trouver la forme qui lui est la plus adéquate, voilà le secret pour faire des chefs-d'œuvre. » (Lettre du 9 janvier 1864, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1991, p. 370-371).

⁶ Jean Seznec, « Saint Antoine et les monstres », *Publication of the modern language association of America*, n°58, mars 1943, p. 214.

⁷ Lettre à Louise Colet du 12 octobre 1853 (*Correspondance*, t. II, 1980, p. 450-451).

⁸ Jean Seznec, *Op. cit.*, p. 215.

créatures qui font désormais l'objet de recherches paléontologiques. Certaines descriptions portent la trace des cours de Pouchet que Flaubert a suivis :

Ces Ichtyosaures, animaux à l'aspect de lézard, aux pattes de cétacé et aux vertèbres de poissons, qui semblent avoir été engendrés par une nature en délire; tels que ces mégalosaures effrayants, aussi volumineux que des baleines [...] et ces ptérodactyles, lézards ailés, analogues aux dragons dont parlent si souvent les légendes, et que l'on a figurés dans les monuments de tous les siècles⁹.

Et toutes sortes de bêtes effroyables surgissent [...]. Il arrive des rafales, pleines d'anatomies merveilleuses. Ce sont des têtes d'alligators sur des pieds de chevreuil [...] des caméléons grands comme des hippopotames¹⁰.

Ce à quoi réfléchit notamment Flaubert à partir des monstres, c'est à la question de l'espèce; le texte se fait l'écho de plusieurs conceptions dont le degré de compatibilité n'est pas toujours évident¹¹. Certains aspects du texte font une place à la conception fixiste ou anti-évolutionniste, considérant que l'espèce est éternelle et immuable. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de proposer un éventail de la richesse de la nature, mais d'en mettre au jour le principe organisateur en exhumant le lien qui permet d'articuler cette folle diversité de formes. Le dialogue entre le Diable et Antoine évoque notamment les difficultés de la position cuviériste qui dans sa théorie catastrophiste tente de concilier nécessité d'une cause première et constat du remplacement des espèces :

ANTOINE

Il [Dieu] a créé le monde pourtant, d'une seule fois, par sa parole !

LE DIABLE

Mais les êtres qui peuplent la terre y viennent successivement. De même, au ciel, des astres nouveaux surgissent, – effets différents de causes variées.

ANTOINE

La variété des causes est la volonté de Dieu !

LE DIABLE

Mais admettre en Dieu plusieurs actes de volonté, c'est admettre plusieurs causes et détruire son unité¹² !

La référence à Geoffroy Saint-Hilaire, quant à elle, oriente l'interprétation des monstres dans le sens d'une perspective transformiste. Le discours de chaque monstre exprime la tentation d'un bonheur fondé sur l'adaptation au milieu. C'est un terme qu'emploient d'ailleurs les Sciapodes :

⁹ F. Pouchet, *Introduction à la Zoologie antédiluvienne*, cours de 1834, cité par Maryline Cantor, *Op. cit.*, p. 96.

¹⁰ Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, *Œuvres I*, Édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951, p. 162. Toutes les références renvoient à cette édition.

¹¹ Cet éclectisme est également celui de Pouchet qui puise à la fois dans le créationnisme de Cuvier et le transformisme de Lamarck. À la fin de sa vie, il présentera une sorte de syncrétisme entre Lamarck et Darwin : « Lamarck et Darwin me paraissent tous les deux avoir émis de grandes vérités : seulement l'un et l'autre soutiennent leur système avec trop d'exclusion : la vérité dérive évidemment des deux, refermés dans certaines limites. » (Cité par M. Cantor, *Op. Cit.*, p. 168.)

¹² *La Tentation*, p. 145.

Retenus à la terre par nos chevelures, longues comme des lianes, nous végétons à l'abri de nos pieds, larges comme des parasols; et la lumière nous arrive à travers l'épaisseur de nos talons. Point de dérangement et point de travail ! – La tête le plus bas possible, c'est le secret du bonheur¹³ !

Loin d'être l'expression d'une malédiction qui le condamnerait à mener une vie en marge, à l'opposé du grotesque romantique, le monstre est la marque d'une des diverses influences qu'a exercées sur lui son environnement et des modifications de sa structure qui se sont transmises à sa descendance.

D'autres passages, encore, possèdent des échos nominalistes dans la mesure où ils tendent à suggérer que l'espèce est une abstraction. Seul existe dans la nature un *continuum* qui est découpé intellectuellement par les hommes. Si on la relie à la question des monstres qu'elle précède de peu, la référence à la chimère est à ce titre significative. On pense aux problèmes de classification posés par la découverte de l'ornithorynque¹⁴, véritable chimère naturelle. L'invention de la catégorie des monotrèmes par Geoffroy Saint-Hilaire destinée à résoudre le problème de classification que pose cet animal en signale en fait les limites : s'agit-il d'une Classe, d'un Ordre, d'un Genre ou d'une famille, autant de questions qui montrent le caractère largement fictif de l'édifice taxinomique. On peut donc penser que la référence au célèbre zoologiste concerne aussi bien le contenu de ses travaux sur les monstres que les questions épistémologiques qu'ils posent. Dans *La Tentation de saint Antoine*, les premiers monstres humains naissent effectivement de la mise en forme, par l'entremise du regard de saint Antoine, du brouillard que produit l'haleine de la chimère :

L'haleine de sa bouche a produit un brouillard.

Dans cette brume, Antoine aperçoit des enroulements de nuages, des courbes indécises.

Enfin, il distingue comme des apparences de corps humains;

Et d'abord s'avance

LE GROUPE DES ASTOMI [...] un peu plus que des rêves, pas des êtres tout à fait...¹⁵

Questions scientifiques et questions fictives se mêlent ici dans des glissements fréquents qui expliquent en partie les difficultés qu'on rencontre à tenter d'étudier les relations entre Flaubert et la science à partir d'un texte comme celui de *La Tentation*. C'est un point que Flaubert souligne lui-même lorsqu'il décrit à George Sand la méthode de constitution de ses monstres :

Dans la journée je m'amuse à feuilleter les belluaires (sic) du moyen âge, à chercher dans les « auteurs » tout ce qu'il y a de baroque comme animaux. Je suis au milieu des monstres fantastiques. Quand j'aurai à peu près épuisé la matière, j'irai au Muséum

¹³ *La Tentation*, p. 159.

¹⁴ Découvert lors des voyages à destination de l'Australie à la fin du XVIII^e siècle, il est envoyé par le capitaine John Hunter à la Literary and Philosophical Society of Newcastle on Tyne, en Angleterre, en 1798. Il est baptisé *platypus anatinus* (large patte et ressemblant à un oiseau) par l'anglais George Shaw du British Museum en 1799. L'appellation *ornithorynchus paradoxus* choisie par l'anatomiste allemand Blumenbach, témoigne des difficultés de représentation scientifique dont il fait l'objet à l'époque. Pour une histoire plus détaillée des problèmes de classification posés par l'ornithorynque, voir Pascal Tassy, *L'Arbre à remonter le temps*, Paris, Christian Bourgeois, 1991.

¹⁵ *La Tentation*, p. 158.

rêvasser devant les monstres réels, et puis les recherches pour le bon saint Antoine seront finies¹⁶.

Ce que cherche à penser Flaubert dans ce rapprochement entre objets d'observation et objets de fiction, c'est la question de la nomination. Plusieurs cas de figure interviennent dans le cas des monstres. Soit leur nom est bien connu et évoque une réalité immédiate au lecteur (c'est le cas par exemple des pygmées, qui sont présentés dans le texte parmi les monstres), soit, à la manière des noms savants, il n'évoque aucune réalité familière; les caractéristiques des monstres peuvent alors être reconstituées en interprétant les composantes étymologiques. Dernier cas de figure, on ne peut pas les identifier à partir de leur nom et on est obligé de se reporter à la définition qu'en donne le narrateur. Dans ce dernier cas, seule cette définition permet de faire une différence entre la réception et l'utilisation par le lecteur du nom propre et du nom commun. Le texte hésite ainsi entre désignation rigide et désignation contingente¹⁷. Plusieurs dispositifs sémantiques se combinent alors. Les noms de monstre permettent une identification sans catégorisation fixe. Leur statut dans le texte les fait osciller entre une classe renvoyant à des individus divers et une étiquette désignant un individu unique. Le phénomène se complique lorsque le nom du monstre est au pluriel. À la lecture, on hésite alors entre l'identification générique et l'identification en contexte et la caractérisation. Les noms de monstres sont pris dans un double dispositif, fictif et épistémologique : d'un côté il s'agit de découper les unités de la chaîne du dialogue romanesque, ce qui leur donne une valeur en contexte. De l'autre, il s'agit d'opérer une typologie qui soit valable hors roman.

Continuité et discontinuité : échelle ou agencement ?

La conception de la nature qui se dégage des rêveries de saint Antoine peut paraître folle; elle n'est pourtant pas complètement différente, pour le principe, des modèles qui se développent au XVIII^e siècle et continuent d'informer les conceptions naturalistes au XIX^e siècle. Il s'agit toujours pour Flaubert de comprendre comment s'articulent « ces manifestations irrégulières de la vie » et le principe de continuité qui en fait « les expressions multiples et graduées de cet art inconnu qui gît dans son immobilité mystérieuse au fond des océans, dans les profondeurs du globe, dans le foyer de la lumière, y variant les créations successives et y perpétuant l'être »¹⁸. L'idée de gradualité renvoie ici au modèle de l'échelle des êtres, *scala natura*, qui remonte à Démocrite et à Platon et que synthétise clairement Aristote dans son *Histoire des animaux* :

La nature passe petit à petit des êtres inanimés aux êtres doués de vie, si bien que cette continuité empêche d'apercevoir la frontière qui les sépare, et qu'on ne sait auquel des deux groupes appartient la forme intermédiaire.

¹⁶ Lettre du 26 février 1872 à George Sand (*Correspondance*, t. IV, 1998, p. 486-487).

¹⁷ Pour reprendre la distinction établie par Francis Corblin, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, n° 54, avril 1983, p. 199-211.

¹⁸ C'est la position de Flaubert en 1847, lors du voyage qu'il fait en Bretagne en compagnie de Maxime Du Camp (G. Flaubert, M. Du Camp, *Par les Champs et par les grèves*, Genève, Droz, 1987, p. 180).

Selon ce modèle, on peut classer les êtres vivants selon un ordre hiérarchique qui va du moins au plus perfectionné, l'homme constituant le degré supérieur de la chaîne. Mais surtout, selon ce principe, les degrés supérieurs permettent d'expliquer les modèles inférieurs, par exemple l'homme l'animal ou l'animal la plante. Ce type de modèle insiste sur les transitions qui permettent de passer d'un degré de l'échelle à l'autre¹⁹. La dernière vision de saint Antoine semble tenir de cette logique. L'ensemble de la création y est en effet décrit comme un *continuum* qui ne fait pas de séparation bien nette entre les différents règnes naturels :

Les Dedaïms de Babylone, qui sont des arbres, ont pour fruits des têtes humaines [...].

Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux. Des polypiers, qui ont l'air de sycomores, portent des bras sur leurs branches. Antoine croit voir une chenille entre deux feuilles; c'est un papillon qui s'envole. Il va pour marcher sur un galet; une sauterelle grise bondit. Des insectes, pareils à des pétales de roses, garnissent un arbuste; des débris d'éphémères font sur une sole une couche neigeuse²⁰.

La référence au polype dans ce passage est particulièrement significative. L'interrogation sur sa nature montre que la distinction entre végétal et animal n'est pas facile et va dans le sens d'une interprétation continuiste de la nature.

La volonté de hiérarchisation, cependant, entre en concurrence avec des dispositifs qui tiennent plus de l'agencement et du mélange. Par certains aspects, la pensée de Flaubert se rapprocherait plutôt du modèle de la carte qui prend le relais de la figure de l'échelle dès le milieu du XVIII^e²¹. L'image de la nature que ce modèle propose se présente ainsi sous la forme d'un réseau de nœuds reliés les uns aux autres par un ou plusieurs fils. Contrairement au modèle de l'échelle dans lequel les éléments sont reliés deux par deux, celui de la carte permet de regrouper les espèces en grappes.

Chez Flaubert, l'influence de ce modèle se traduit par une attention particulière portée aux frontières entre les éléments. Au fur et à mesure qu'on avance dans la vision finale de saint Antoine, la mise en perspective des éléments intermédiaires est remplacée par une véritable esthétique de l'agencement :

Et puis les plantes se confondent avec les pierres.

Des cailloux ressemblent à des cerveaux, des stalactites à des mamelles, des fleurs de fer à des tapisseries ornées de figures.

¹⁹ Relayée par Bonnet dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, cette conception de la nature connaît à partir de 1745 un grand succès auprès de philosophes comme Kant, La Mettrie ou Rousseau, de naturalistes comme Buffon, mais aussi de certains poètes. Il n'est donc pas étonnant d'en trouver des échos chez Flaubert.

²⁰ *La Tentation*, p. 164.

²¹ Cette autre image de la nature est proposée pour la première fois en 1750 par le médecin et naturaliste italien Vitaliano Donati (1713-1763). L'année suivante, le modèle se présente sous la forme d'une carte géographique ; il sera approuvé par Buffon, d'abord partisan du modèle de l'échelle. C'est aussi le modèle que choisit Bernardin de Saint-Pierre qui sera en 1792 le dernier intendant du Jardin du roi et qui élabore en 1773 une carte lui permettant d'anticiper sur la connaissance d'espèces à découvrir dont il imagine les caractéristiques. C'est le modèle de la carte qui est le plus souvent utilisé par des auteurs comme Daubenton, A.-L. de Jussieu, Duscesne, Lacépède, A.-P. de Candolle. Lamarck sera toujours résolument contre (Pascal Duris et Gabriel Gohau, *Histoire des sciences de la vie*, Paris, Nathan, 1997, p. 52).

Dans des fragments de glace, il distingue des efflorescences, des empreintes de buissons et de coquilles – à ne savoir si ce sont les empreintes de ces choses-là, ou ces choses elles-mêmes. Des diamants brillent comme des yeux, des minéraux palpitent²².

La forme même des phrases dans ce passage se développe dans la continuité d'agencements qui se font et se défont. Cet aspect est particulièrement sensible dans les phénomènes d'actualisation, notamment dans l'emploi de l'indéfini pluriel. Marquant une quantité imprécise, *des*, à la différence de *un*, n'a pas les mêmes propriétés de généralité²³. Contrairement à l'article indéfini singulier qui peut permettre au nom d'être considéré comme un exemplaire typique toute sa classe, l'emploi du pluriel met en valeur sa spécificité tout en la présentant sous l'angle de la continuité. En effet, l'homonymie entre *des* indéfini et *des* partitif peut conduire à des glissements sémantiques en poussant la représentation des noms comptables vers une représentation massive. C'est comme si les éléments n'existaient plus à l'unité, mais comme une multiplicité continue.

La réflexion sur le continu et le discontinu, dans cette perspective, tient plus d'une relation esthétique que d'une investigation épistémologique. Comment concilier l'intuition d'une nature pensée comme *continuum* indistinct et la nécessité d'une division classificatoire sans laquelle l'esprit humain ne peut rationaliser les phénomènes ? Telle est la question que soulève avant tout *La Tentation*. Le vrai problème pour Flaubert n'est pas d'organiser les phénomènes physiques mais de trouver un moyen de formaliser l'indistinct et le dynamique. Ce que nous enseigne l'écriture de *La Tentation*, c'est qu'il existe une rationalité de la forme qui échappe aux modèles de la rationalité de la classification. Le but alors n'est pas de proposer une classification ou une typisation figée, mais d'orienter et surtout de dynamiser la perception qu'on peut avoir des phénomènes naturels.

Composition et représentation non mécaniste de la nature

Si cette vision de la continuité semble indéniable dans la thématique aussi bien que dans la forme discursive de certains passages, elle est pourtant moins évidente lorsqu'on envisage l'économie d'ensemble de l'ouvrage. C'est certainement là l'un des traits les plus marquants de ce texte, l'un des plus critiqués en son temps également. Dès la première version de *La Tentation de saint Antoine* présentée par Flaubert à Du Camp et Bouilhet qu'il a invités à Croisset, les réactions sont très vives, comme en témoigne le récit des journées de lecture par Maxime Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires* :

Nous disons à Flaubert : « Ton sujet était vague, tu l'as rendu plus vague encore par la façon dont tu l'as traité; tu as fait un angle dont les lignes divergentes s'écartent si bien qu'on les perd de vue; or, en littérature, sous peine de s'égarer, il faut marcher entre les lignes parallèles. Tu procèdes par expansion : un sujet t'entraîne à un autre, et tu finis par oublier ton point de départ. Une goutte d'eau mène au torrent, le torrent au fleuve, le fleuve au lac, le lac à l'océan, l'océan au déluge; tu te noies, tu noies tes personnages, tu noies l'événement, tu noies le lecteur, et ton œuvre est noyée. »²⁴.

²² *La Tentation*, p. 164.

²³ Voir P. Attal, « A propos de l'indéfini *des* : Problèmes de représentation sémantique » *Le Français moderne*, 44 (2), 1976, p. 126-142.

²⁴ Cité par Henri Ronse, Notice de l'édition du livre de poche, 1971, p. 237.

Bien que la composition de *La Tentation* de 1874 ne soit plus celle de la première version, certains effets décrits dans ce témoignage valent aussi pour la lecture de la dernière version. Le premier point noté par Maxime Du Camp concerne l'idée de divergence. On constate en effet la difficulté qu'on peut avoir à trouver un axe directeur solide en lisant cet ouvrage. Le texte procède en fait selon une succession de tableaux qui rendent compte de la série des visions de saint Antoine. Dans cette perspective, le découpage en chapitres fait plus penser à une typologie des visions qu'à une progression linéaire. C'est certainement là le premier expédient que cherche l'esprit du lecteur lorsqu'il est confronté à cette succession sans ordre apparent. Selon ce modèle, chaque groupe de visions se subdiviserait en sous-catégories de détail.

Or c'est justement ce que refuse Flaubert qui procède par « expansion » pour reprendre l'expression de Maxime Du Camp. En ce sens, le livre possède la même composition que la nature qui, selon saint Antoine, « forme un ensemble dont toutes les parties influent les unes sur les autres comme les organes d'un seul corps. Il s'agit de connaître les amours et les répulsions naturelles des choses puis de les mettre en jeu »²⁵. Il y a une véritable philosophie de la composition dans *La Tentation de saint Antoine* qui se développe en rupture avec le modèle de classement linnéen, l'un des fondements des sciences naturelles. Ce dernier se fonde sur une logique immuable dans la mesure où les cinq niveaux taxinomiques qu'il reconnaît (classe, ordre, genre, espèce, variété) font écho aux cinq catégories de la philosophie scolastique. À celui-ci Flaubert oppose l'idée de « jeu » qu'il faut entendre en son sens ludique, mais peut-être plus encore comme l'espace nécessaire à la production d'une véritable dynamique²⁶.

Mais plus en fait que du principe même de classification, c'est de l'arrière-plan métaphysique sous-jacent à la classification linnéenne dont s'éloigne Flaubert. Derrière le besoin incoercible de tout classer se cache en fait chez Linné une volonté de tout ordonner. Il ne s'agit plus seulement pour lui de découvrir un ordre existant dans la nature mais de révéler, derrière l'apparente confusion du monde, l'ordre de la nature comme expression de la volonté divine.

Plus significatif que tout, le refus d'une organisation déterministe semble présider à la composition du livre, comme le trahit la gêne de Du Camp :

Flaubert regimbait; il relisait certaines phrases et nous disait : « C'est cependant beau ! » Nous ripostions : « Oui, c'est beau, nous ne le nions pas, mais c'est une beauté intrinsèque qui ne sert en rien au livre lui-même. Un livre est un tout dont chaque partie concourt à l'ensemble, et non pas un assemblage de phrases qui, si bien faites qu'elles soient n'ont de valeur que prises isolément. » Flaubert s'écriait : « Mais, le style ? »

On comprend mieux la logique qui préside à la disparition de l'action chez Flaubert. Il s'agit pour lui en fait d'échapper à une conception mécaniste de l'intrigue telle qu'on peut la trouver chez Balzac. Il ne s'agit pas d'identifier les causes et les effets de tel ou tel phénomène décrit dans l'ouvrage avant d'en tirer des lois, mais de faire résonner entre elles les différentes intuitions, selon

²⁵ *La Tentation*, p. 31-32.

²⁶ « La taxinomie systématique rend possible le "fixisme", même s'il est rectifié par l'idée de création continuée dans le temps, et déroulant peu à peu les éléments des tableaux, ou par l'idée de catastrophe naturelle ayant perturbé par notre regard actuel l'ordre linéaire des voisinages naturels mais elle exclut la possibilité d'une transformation [...] » Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 202.

un processus qui tient plus du montage que de l'enchaînement dramatique. C'est un point que souligne Michel Butor :

À la forme narrative habituelle il en substitue une autre, qui peut d'ailleurs la sous-tendre, ce qui explique certaines particularités de ses romans proprement dits, qu'il considère comme beaucoup plus fondamentale : une succession d'images qui se mettent en valeur mutuellement, s'éclairent, se rendent mutuellement plus attirantes, plus séduisantes²⁷.

Cela ne signifie pas que toute forme de déterminisme ait disparu. Mais il s'agit d'un déterminisme immanent, qui s'oppose à l'asservissement à une forme extérieure. C'est dans cette perspective qu'on peut comprendre notamment la dernière partie du livre dans laquelle saint Antoine voit la vie renaître à partir d'éléments morts :

Des insectes n'ayant plus d'estomac continuent à manger; des fougères desséchées se remettent à fleurir; des membres qui manquent repoussent.

Enfin, il aperçoit de petites masses globuleuses, grosses comme des têtes d'épingles et garnies de cils tout autour. Une vibration les agite.

ANTOINE

délinant : Ô bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer²⁸.

Ce passage fait écho à la danse de la Mort et de la Luxure :

La Mort ricane, la Luxure rugit. Elles se prennent par la taille, et chantent ensemble :

- Je hâte la dissolution de la matière !
- Je facilite l'éparpillement des germes !
- Tu détruis, pour mes renouvellements
- Tu engendres pour mes destructions !
- Active ma puissance !
- Féconde ma pourriture²⁹ !

On reconnaît ici des échos à la théorie des germes et de la génération spontanée³⁰. Loin de naître d'un enchaînement de cause à effet suivant un

²⁷ « La spirale des sept péchés », in *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 213.

²⁸ *La Tentation*, p. 164.

²⁹ *La Tentation*, p. 154.

³⁰ La théorie de la génération spontanée fit l'objet d'une croyance qui dura de l'Antiquité (cf. Aristote, *Traité de la génération des animaux* et *Histoire des animaux*, livres V et VI) jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Il s'agit de déterminer l'origine des microorganismes et notamment d'envisager la possibilité qu'ils naissent sans parents à partir de restes organiques (hétérogénie). La génération spontanée est successivement défendue par des naturalistes de grand renom comme Buffon, Lamarck, Cabanis ou Claude Bernard que Flaubert admirait (cf. ses déclarations sur le fait que « la disparition d'un homme comme Claude Bernard est plus grave que celle d'un vieux seigneur comme Pie IX » dans une lettre à Madame Roger des Genettes du 1^{er} mars 1878 ou sur son plaisir à lire Cabanis qu'il exprime dans une lettre du 14 novembre 1871 à George Sand : « Savez-vous ce que je lis pour me distraire maintenant ? *Bichat* et *Cabanis*, qui m'amuse énormément. On savait faire des livres dans ce temps-là ! »). Mais c'est encore l'influence de Pouchet qui est la plus importante pour cette question. À partir de 1858, le directeur du Muséum d'histoire naturelle de Rouen en affirme expérimentalement l'existence devant l'Académie des sciences de Paris dont il est le correspondant (« Note sur les proto-organismes végétaux et animaux nés spontanément dans de l'air artificiel et dans le gaz oxygène », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 47,

ordre linéaire, la composition de l'ouvrage correspond à un mode d'engendrement polycentrique. Chaque passage semble constituer sa propre origine et le texte s'épaissit plus qu'il ne progresse. Grâce à ce modèle, Flaubert parvient à penser un mode de composition plus satisfaisant que celui du collier sans fil et à pallier les manques de sa première tentative exposés à Louise Colet :

Ce bon saint Antoine t'intéresse donc ? Sais-tu que tu me gâtes avec tes éloges, pauvre chérie. C'est une œuvre manquée. 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. [...] *Tout dépend du plan. Saint Antoine* en manque ; la déduction des idées sévèrement suivie n'a point son parallélisme dans l'enchaînement des faits. Avec beaucoup d'échafaudages dramatiques, le dramatique manque³¹.

Dans la composition de la dernière version, Flaubert, comme saint Antoine, comprend qu'il lui faut embrasser jusqu'au bout la logique de la vie.

Posture du sujet connaissant et dispositif énonciatif

Car ce que nous propose Flaubert dans *La Tentation de saint Antoine*, ce n'est pas seulement la transposition dans l'espace littéraire de contenus scientifiques ou de modèles d'explication du monde. Avant tout le texte est le lieu d'une interrogation sur le sujet connaissant, qu'il prolonge en l'articulant à une interrogation sur le sujet esthétique. Plusieurs types de rapports sont envisagés.

Le premier concerne l'articulation entre savoir et croyance. C'est peut-être ce qui explique les échos entre *La Tentation* et *Faust*³² (que Flaubert avait lu dans la traduction de Nerval), qui ont été soulignés notamment par Valéry³³. Si le rapprochement est plus évident dans le cas de la première version de *La Tentation*, le rapport entre le savant dans sa « cellule étroite » et le saint dans sa cabane est significatif. Le choix de l'ombre du soir comme moment propice aux apparitions est commun aux deux ouvrages. Par ailleurs, les deux personnages tiennent sur leur vie un discours rétrospectif. Autant de détails qui soulignent la proximité entre le saint et le savant.

L'une des particularités de *La Tentation*, c'est que loin d'apparaître comme un élément rationalisant et salvateur, la science est présentée comme l'une des tentations, peut-être la plus forte, que subit saint Antoine dans sa retraite.

1858, p. 979-984). Il publie ses résultats en octobre 1859 sous le titre *Hétérogénie ou traité de la génération spontanée*. Ce débat trouva son apogée à l'occasion du prix offert par l'Académie des sciences à « celui qui, par des expériences bien faites, jettera un jour nouveau sur la question des générations dites spontanées » (1862). C'est le début de la controverse entre Pouchet, partisan de l'hétérogénie, et Pasteur qui montra expérimentalement que les animalcules provenaient en fait de germes véhiculés par l'air à l'insu de l'observateur. Flaubert prendra le parti de son ami Pouchet contre Pasteur et ses disciples en dénonçant « ses adversaires [qui] sont des imposteurs ou des crétiens » (lettre du 9 janvier 1864 à F.-A. Pouchet, *Correspondance*, t. III, p. 370).

³¹ Lettre à Louise Colet du 1er février 1852 (*Correspondance*, t. II, p. 40-41).

³² On trouve également des échos à Goethe chez Pouchet dont les réflexions sont parfois teintées de l'influence des romantiques allemands ou des philosophes de la *Naturphilosophie*.

³³ « [...] l'impulsion même qui lui fit concevoir et aborder l'ouvrage me paraît plutôt avoir été excitée par la lecture du *Faust* de Goethe. Entre *Faust* et *La Tentation*, il y a similitude d'origines et parenté évidente des sujets. » (« La tentation de (saint) Flaubert », *Variété, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 616).

Comme l'explique H. Mazel, « La tentation suprême, ce n'est plus la métaphysique, c'est la physique; ce ne sont plus les religions, c'est la science »³⁴. Et cet aspect est présent dès les deux premières versions. Ce qui est intéressant dans la version de 1874, c'est qu'à la question de la tentation s'ajoute celle du rapport personnel. Alors que la science et la logique apparaissaient comme des abstractions dans les deux premières versions, elles se manifestent ici sous les traits d'Hilarion, l'ancien disciple d'Antoine qui, comme le souligne Albert Thibaudet, possède les traits de la science de 1849 :

Petit comme un nain, et pourtant trapu comme un Cabir, contourné, d'aspect misérable. Des cheveux blancs couvrent sa tête prodigieusement grosse. C'est lui qui personnifie les tentations de la pensée, donne à Antoine le désir de s'instruire³⁵.

Ce que suggère Flaubert dans ce texte, c'est que la science, loin d'être un discours entièrement autonome et libre de tout arrière-plan idéologique, se constitue en fait sur le terrain de tout un réseau de croyances dont non seulement elle garde la trace mais qu'elle contribue à stabiliser grâce à la caution d'un modèle d'explication rationnel. Cela ne signifie pas cependant que Flaubert dénonce fermement cette pratique; et sur ce point *La Tentation de saint Antoine* est très éloigné de *Bouvard et Pécuchet*. Là où les deux apprentis savants n'expriment qu'une foi aveugle dans la loi, ce qui les éloigne de la singularité de la création, saint Antoine tend à faire corps avec la matière.

Finalement, la tentation la plus dangereuse est celle de l'objectivité totale, notamment dans le cadre de l'étude du vivant. Le plus fou est en fait celui qui croit pouvoir se placer complètement en retrait de l'objet qu'il observe sans interroger les rapports qui l'unissent à lui. Un micro-scénario de 1863 illustre bien ce point en montrant un savant finalement dévoré par les créatures qu'il étudie à travers un outil d'observation :

Des animaux microscopiques : un savant les étudie. Les bêtes grossissent peu à peu, peuplant la scène, deviennent monstrueuses et finissent par dévorer le savant³⁶.

Science et croyance sont liées non pas seulement parce qu'à l'époque de nombreux savants tentent de concilier leur foi et leur pratique, mais parce que de nombreux modèles, au premier rang desquels le positivisme³⁷, tendent à remplacer la foi en dieu par la croyance en une science totalement objective.

C'est ce qui explique le dispositif énonciatif original de *La Tentation*. Dans *Bouvard et Pécuchet* s'exprime toute la distance d'un narrateur qui, par l'emploi d'une ironie cinglante, se ménage une posture critique. Dans *La Tentation*, la perspective est tout autre, comme en témoignent les nombreuses remarques

³⁴ H. Mazel, « Les trois tentations de saint Antoine », *Mercure de France*, 15 décembre 1921, p. 638-639.

³⁵ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 186.

³⁶ Carnet 19, folio 7, *Carnets de travail*, établi par P.-M. de Biasi, Balland, 1988, p. 266.

³⁷ En cela Flaubert partage certaines des réticences de Pouchet vis-à-vis du positivisme : « Contemporain du développement du mouvement, professeur d'élèves profondément engagés dans le positivisme, ces éléments sont-ils suffisants pour conclure à une adhésion précoce du naturaliste rouennais à cette philosophie ? Pouchet et Comte se retrouvent, certes, dans le même courant de pensée positiviste et laïque, avec la reconnaissance d'un type de certitude dans les sciences expérimentales et la mise en évidence de relations et de lois. Cependant l'école positiviste affiche un dédain profond pour la métaphysique et une farouche opposition à la philosophie de la nature, alors que notre scientifique reste influencé par la théologie de la nature » (Maryline Cantor, *op. cit.*, p. 38).

de Flaubert sur la dimension lyrique de l'œuvre. Source de joie, le lyrisme est également, à ses yeux, un signe de faiblesse. Dans une lettre à Louise Colet, il fait ainsi mention de la liberté que lui procure cette écriture :

Prenant un sujet dont j'étais entièrement libre comme lyrisme, mouvements, désordonnements, je me trouvais alors bien dans ma nature et je n'avais qu'à aller. Jamais je ne retrouverai des éperdements de style comme je m'en suis donné là pendant dix-huit grands mois. Comme je taillais avec cœur les perles de mon collier³⁸ !

Au moment de la reprise de *Madame Bovary*, il regrette ainsi les « éperdements de style » de *La Tentation* :

J'ai repris mon travail. J'espère qu'il va aller. Mais franchement *Bovary* m'ennuie. Cela tient au sujet et aux retranchements perpétuels que je fais. Bon ou mauvais, ce livre aura été pour moi un tour de force prodigieux, tant le style, la composition, les personnages et l'*effet sensible* sont loin de ma manière naturelle. Dans *Saint Antoine* j'étais chez moi. Ici, je suis chez le voisin. Aussi je n'y trouve aucune commodité³⁹.

Mais en même temps Flaubert considère cette posture comme un obstacle qu'il lui faut éliminer. C'est en tout cas ce dont témoigne Maxime Du Camp lorsqu'il revient sur les lectures par Flaubert de la première version :

Cela fut dur, mais salutaire; bien souvent, au cours de notre existence, il m'a parlé de cette causerie et m'a dit : « J'étais envahi par le cancer du lyrisme, vous m'avez opéré; il n'était que temps, mais j'en ai crié de douleur »⁴⁰.

Cette ambiguïté dans la posture de Flaubert n'est pas réservée à la première version. C'est un des éléments fondamentaux de son esthétique et il ne cessera d'y revenir tout au long de sa carrière d'écrivain⁴¹. Dans cette perspective, la version de 1874 apparaît comme le point d'aboutissement de cette recherche.

On le comprend, l'enjeu est une nouvelle fois d'interroger les relations entre le sujet et l'objet dans une perspective hybride qui mêle fiction et analyse, modèle esthétique et modèle épistémologique. Mais la pensée de cette hétérogénéité ne se rencontre pas seulement dans les énoncés du texte; elle se traduit également dans le dispositif énonciatif. À ce titre, la tension entre narration et dialogue est moins due à l'imperfection de la transformation d'une pièce de théâtre en texte narratif qu'à l'expression d'un dispositif énonciatif de type stéréoscopique. De même que, confronté à la vision simultanée de deux images différentes du même objet, notre cerveau interprète ce que voient nos yeux en une seule image en relief, l'esprit du lecteur, gêné par la discontinuité, unifierait ce qu'il lit en créant de la profondeur. L'un des exemples les plus évidents consiste à présenter un sujet à la fois dans la perspective impliquée de

³⁸ Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 (*Correspondance*, t. II, p. 31).

³⁹ Lettre à Louise Colet du 13 juin 1852 (*Correspondance*, t. II, p. 103-104).

⁴⁰ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, cité par Henri Ronse, Notice de l'édition du Livre de Poche, 1971, p. 237.

⁴¹ Flaubert parle de ce double tropisme qu'il considère comme intrinsèque à son écriture dans la fameuse lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 (*Correspondance*, t. II, p. 30) dans laquelle il définit son projet littéraire de faire « un livre sur rien » : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit. »

l'énonciation à la première personne et dans la perspective distanciée du récit à la troisième personne. La portée critique de ce dispositif n'est pas la même que l'ironie de *Bouvard et Pécuchet*. Loin d'opposer la sagesse du regard distancié et le ridicule de personnages qui se lancent à corps perdu dans une entreprise impossible, Flaubert propose ici d'articuler ces deux dimensions. Car ce qui est visé ici, c'est moins la bêtise de la vulgarisation que la froideur de l'attitude positiviste qui se perd dans l'idéal d'une impersonnalité glacée. Ce que Flaubert expérimente avec *La Tentation*, c'est que le vivant nécessite des conditions d'investigation particulières s'il veut être compris dans sa spécificité. Connaître le vivant c'est refuser de l'objectiver, et cette prise de conscience passe par une certaine implication du sujet. La dernière version de la tentation invente ainsi un nouveau dispositif, ni lyrique, ni ironique mais qui découle d'une esthétique singulière : il ne s'agit plus désormais pour le Moi de s'approprier la nature, mais de se fondre dans sa matière, dispositif que Flaubert thématise à la fin de l'ouvrage. Est-ce à dire pour autant que toute posture scientifique a alors complètement disparu ? Les choses ne sont pas si simples, comme en témoigne l'abandon d'une version purement contemplative dans *La Tentation* de 1874⁴². Une fois encore, il semble que l'influence de Pouchet ait pu se faire sentir dans la détermination de cette posture énonciative singulière. Même dans les écrits didactiques de ce dernier, la contemplation de l'infini dans ses dimensions extrêmes conserve une portée émotionnelle :

Les phénomènes de la création nous frappent de stupeur, soit que nos regards en s'élevant, contemplent les mécanismes des cieux, soit qu'ils s'abaissent vers les plus infimes créatures d'ici-bas : l'immensité est partout ! Et parmi ce dôme azuré où resplendit une poussière d'étoiles, et chez cet insecte qui nous dérobe les merveilles de son organisme; et c'est cette immensité, dans les infiniment grands et dans les infiniment petits⁴³ qu'il nous faut étudier. [...] Avant de nous séparer, permettez-moi de compléter le tableau en y ajoutant quelques mots sur les émotions que l'homme trouve si profondément dans sa contemplation⁴⁴ !

Au terme de cette étude, on comprend mieux les raisons des difficultés qu'on peut avoir à tenter de penser la question de la science dans un texte comme *La Tentation de saint Antoine*. Emprunts à des documents hétérogènes, échos de divers modèles d'explication, articulation de perspectives esthétique et épistémologiques, autant de glissements textuels et intellectuels qui rendent difficile l'évaluation des savoirs dans le texte. Pour saisir la portée de ce texte, la seule solution est d'accepter la norme d'interprétation qu'il nous propose. Il est alors plus facile de saisir la portée d'une pensée de la vie singulière, qui se manifeste avant tout dans un style. Ce que nous propose Flaubert, c'est de penser et d'écrire le devenir vivant sur le mode d'un *continuum* de variation. On échappe alors au piège scientifique qui consiste à décrire *a priori* le cadre de tout ce qui peut avoir lieu ainsi qu'au modèle anthropomorphique de construction mécaniste. En marge des modèles scientifiques de son époque, qui voient dans le processus vital un processus d'addition et d'association Flaubert a ainsi l'intuition d'une dynamique de division et de dissociation dont il tente de rendre compte dans un subtil agencement énonciatif. Roman de la perception plus que

⁴² Sur ce point voir Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphose d'un écrivain. Flaubert et les Tentations de saint Antoine*, Paris, Champion, 1997, p. 390.

⁴³ « Les infiniments grands et les infiniments petits » sera le sous-titre de son livre de vulgarisation, *L'Univers*, Hachette, 1865.

⁴⁴ Discours de distribution des prix des écoles municipales, 1854, cité par Maryline Cantor, *Op. cit.*, p. 36.

de la représentation du vivant, *La Tentation* propose avant tout une esthétique, mais une esthétique qui possède une portée épistémologique.

<http://www.univ-rouen.fr/flaubert/10revue/revue4/revue4.htm>

Judith WULF

Judith Wulf est Maître de conférences en littérature française du XIX^e siècle et stylistique à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne et membre du Centre d'études dix-neuviémiste de l'Université Paris 7. Elle a consacré sa thèse aux modes de formation du sens dans les romans de Hugo (*Le Romanesque hugolien; idée et régime de littéarité*, diffusion ANRT). Outre des articles consacrés à divers auteurs du XIX^e siècle, notamment romanciers, elle a publié une étude sur *La Légende des siècles* (*La Légende des siècles de Victor Hugo*, Atlande, 2001) et une édition de *Quatrevingt-Treize*, présentée et annotée (GF, 2002).

Contact : j.wulf@free.fr