

## La valeur de l'Orient : l'épisode de la reine de Saba dans *La Tentation de saint Antoine*

Yves Thomas

Volume 26, Number 1, Spring 1990

La tentation de l'Orient

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035801ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035801ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Thomas, Y. (1990). La valeur de l'Orient : l'épisode de la reine de Saba dans *La Tentation de saint Antoine*. *Études françaises*, 26(1), 35–45.  
<https://doi.org/10.7202/035801ar>

# La valeur de l'Orient: l'épisode de la reine de Saba dans *La Tentation de saint Antoine*

YVES THOMAS

Depuis les travaux d'Alain Grosrichard<sup>1</sup> sur l'image stéréotypée du pouvoir oriental dans les textes littéraires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, d'Édouard Saïd<sup>2</sup> sur le rayonnement et la diffusion de l'orientalisme en Occident et de Claudine Grossir<sup>3</sup> sur les aspects convergents et divergents de la représentation de l'Orient chez les romantiques, il n'est plus possible d'aborder la notion d'Orient sans penser à des Orient. Voltairien ou flaubertien, l'Orient se départage en leçon ou en obsession.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, écrit C. Grossir, la faveur dont jouit l'Islam vient en grande partie de ce qu'il sert de repoussoir au Christianisme que l'on ne cesse de décrier. Dans cette optique, les écrivains mettent l'accent sur la rationalité de la religion islamique, sur sa capacité à concilier les exigences morales et celles du corps, le spirituel et le temporel. De Voltaire à Montesquieu, on vante sa tolérance, son rôle civilisateur [...]<sup>4</sup>

1. Alain Grosrichard, *Structure du sérail*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

2. Édouard Saïd, *L'Orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil pour la traduction, 1980.

3. Claudine Grossir, *L'Islam des romantiques I 1811-1840*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1984.

4. *Ibid.*, p. 12.

Peut-être, mais des *Lettres persanes* à *Zadig*, Montesquieu et Voltaire développent des conceptions de l'Orient qui s'éloignent considérablement de cette image d'un Orient sage, calme et rationnel.

Dans les *Lettres persanes*, Montesquieu montre que l'Orient n'est que l'envers d'un endroit que constitue l'Occident. On y voit se construire des convergences polémiques entre le despotisme oriental et la monarchie absolue, entre l'eunuque et le prêtre. Satire des institutions politiques occidentales, dont les équivalents orientaux ne seraient que l'exacerbation aux yeux d'un penseur européen, les *Lettres persanes* mettent en évidence des excès de pouvoir que l'on retrouvait aussi en Occident à l'époque de Louis XIV.

Dans le même ordre d'idées, chez Voltaire, autant dans *Zadig* que dans *Candide*, l'Orient est le lieu de tous les excès possibles et imaginables. Là, la pourriture des mots fait place au luxe des palais, la barbarie au raffinement. *Zadig* est certainement un personnage vertueux, sage et rationnel. Par ailleurs, il fuit l'île de Serendib (Sumatra ou le Sri Lanka) de peur d'être empalé, évite l'Égypte pour ne pas y être fait esclave, redoute l'Arabie par crainte d'y être brûlé et Babylone puisqu'elle lui offre en perspective son étranglement. Répertoire de supplices, lieu de l'intempérance, l'Orient de Voltaire est un instrument moral qui sert à débusquer les maux potentiels d'un Occident parfois immodéré.

Dans son *Essai sur les mœurs*, le ton est plus modéré. Cependant, on ne peut s'empêcher d'y sentir les éléments d'un préjugé persistant qui allie la barbarie au grand luxe. «[...] ce barbare, écrit Voltaire au sujet de Mahomet III, gouverna avec splendeur.»<sup>5</sup> En revanche, au XIX<sup>e</sup> siècle, de l'Orient on tire de moins en moins de leçons et plus de denrées rares et d'objets précieux. Sous l'Empire et la Monarchie de Juillet, les conquêtes coloniales en Égypte, en Syrie, en Algérie, au Maroc, en Inde permettent un rayonnement du commerce français.

Balzac, dans la *Fille aux yeux d'or*, remarque à cet effet :

Les commerçants en gros [...] les employés, les gens de la petite banque, [...] les membres agissants, pensants, spéculants de cette petite bourgeoisie [...] qui étend les mains sur l'Orient, y prend les châles dédaignés par les Turcs et les Russes : va récolter jusque dans les Indes, se couche pour attendre la vente, aspire après le bénéfice [...] emballe en détail Paris tout entier [...].<sup>6</sup>

En 1807, Chateaubriand, qui traîne son mépris de Constantinople à Tunis, note en Turquie : «Vous arrivez sans cesse d'un bazar à un cimetière, comme si les Turcs n'étaient là que pour acheter, vendre et mourir.» Plus de vingt-cinq ans plus tard, c'est aux Parisiens que la critique s'adresse au moment où le bazar s'importe

5. *Essai sur les mœurs*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 1963, p. 752.

6. *La Fille aux yeux d'or*, édition Pierre Barbéris, Paris, le Livre de poche, 1983, p. 364.

et que Paris tout entier s'emballe en détail. On sent bien, du reste, l'antipathie de l'auteur de *Gobseck* et d'*Illusions perdues* pour l'emprise grandissante des commerçants sur la vie de tous les jours à Paris. L'Orient, source presque encore inexploitée à l'époque par les marchés occidentaux en pleine expansion, se constitue en périphérie d'une métropole, en l'occurrence Paris, dont le pouvoir réel s'exerce par une force et un élan d'appropriation sans précédent. Le commerçant va récolter ailleurs pour mieux toucher chez lui les bénéfices tirés d'une rareté qu'il aura cultivée au préalable. Plus un bien est rare, plus il est cher, plus les bénéfices sont élevés et plus, par conséquent, l'Orient, terre promise des splendeurs, paradis des profits potentiels, gagne en valeur. À prendre les leçons de Voltaire et de Montesquieu au pied de la lettre, le commerçant se dit : « Profitons des excès de l'Orient, l'opportunité est grande ! » Le lieu de marchandage est devenu marchandise.

Faisant rêver les négociants, les spéculateurs et les commis, cet Orient entraîne les écrivains et les poètes à y faire des expéditions outre-comptoir dans des paysages que l'on pourrait apercevoir aujourd'hui sur des cartes postales. À quoi rime cet Orient ? Victor Hugo répond, dix ans avant Balzac.

Il résulte [...] que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi à son insu.<sup>7</sup>

Loin des turqueries d'Ingres, Hugo, dans sa préface des *Orientales*, écrit avec une lucidité étonnante sur un problème qui l'attire. Hugo, comme beaucoup autour de lui, Nerval, Gautier, Du Camp, Flaubert, mais sans avoir poussé la curiosité jusqu'au voyage, est traversé par la représentation d'un ailleurs que lui tendent à son insu les mains du commerce dont nous parle Balzac. L'intérêt n'est pas le même, mais il y est de toute manière. La phrase d'Hugo est prophétique en ce sens qu'elle témoigne d'une impuissance du moi et de la puissance d'un élan extérieur au moi.

Ce déchirement, d'autres à la suite de Hugo l'exprimeront. Prenons le cas, pour n'en citer qu'un, du récit de voyage en Orient de Nerval. Touriste, le voyageur guide le lecteur à travers les rues et les passages du Caire, ce « labyrinthe confus » dit Nerval. L'étrange se marie au familier dans la confusion et le mystère, que le paysan de Paris espère saisir sur des plaques de daguerréotype. Le résultat, s'il n'est pas décevant, est à tout le moins surprenant. On dirait, de fait, que l'Orient en Orient ne se ressemble plus. Nerval, dans le plus beau café de Mousky, un quartier populaire du Caire, note avec surprise l'aspect peu oriental, à ses yeux, du décor :

7. *Les Orientales*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 322.

[...] je suis allé m'asseoir dans le plus beau café de Mousky. J'y ai vu pour la première fois danser des almées en public. Je voudrais bien mettre un peu la chose en scène; mais véritablement la décoration ne comporte ni trèfles, ni colonnettes, ni lambris de porcelaine, ni œufs d'autruche suspendus. Ce n'est qu'à Paris que l'on rencontre des cafés si orientaux.<sup>8</sup>

Le mystère, l'arabesque, servent d'appât. Ils attirent les Parisiens. Et de plus en plus, l'Orient s'approche en tant que mode et marchandise. L'Orient de cabaret, l'Orient parisien, c'est l'appel d'un nouveau marché qui trouve ses véhicules à travers les médiations du mystère et de l'éloignement. Les cafés très orientaux sont situés en fait à Paris précisément parce que l'Orient y est devenu une commodité. L'Orient, quel qu'il soit, de luxe ou de pacotille, se vend à merveille. En apportant quelques précisions à la vision d'un décor oriental par un Occidental, Nerval n'est-il pas en train de dessiner une nouvelle image de produit qui pourrait prendre, sur le marché des denrées rares, une place encore plus importante?

Évidemment, il serait difficile de faire figurer la *Tentation de saint Antoine* parmi les récits de voyage à la manière de *Par les champs et par les grèves* ou parmi les romans à la manière de *Salammô* puisque Flaubert trouve moyen de se livrer à sa passion pour les inventaires de marchandises rares en un texte qui déjoue à la fois les contraintes du second en faisant proliférer les listes et celles du premier en transformant l'exil d'Antoine et l'espace unique qu'il habite, le désert, en occasion de voyage sans qu'il y ait de déplacement. L'Orient, dans la *Tentation*, cesse d'être un territoire envahi dont les ressources font l'objet d'une exploitation et d'une appropriation. Flot de marchandises précieuses qui se «répand», selon le mot de Marx, l'Orient se pétrifie dans le texte de Flaubert «sous la forme de trésor»<sup>9</sup>. Dans une société où tout tend à devenir marchandise, les livres, l'art et l'homme, pourquoi pas l'Orient? Ne peut-il pas lui aussi être considéré comme un objet de consommation?

## LA REINE ET LE MANNEQUIN

Dès la *Tentation* de 1849, Flaubert s'éloigne de la vision d'ensemble des romantiques pour jeter un regard qui singularise l'Orient des bazars et des caravanes. À l'espoir d'un ailleurs mystérieux, il préfère les croupissements luxueux où la rutilance a plus d'importance que la lumière du jour.

Au cœur de cette vision, il y a la femme orientale. Pour Flaubert, elle prendra l'aspect d'une courtisane. De fait, elle apparaît quelques mois avant son voyage en Orient, en pleine *Tentation*, sous les traits

8. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, Classiques Garnier, 1958, p. 158.

9. *Le Capital*, Livre I, édition Louis Althusser, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 114.

de la reine de Saba. Flaubert y a mis tout le «merveilleux oriental» dont parle Jeanne Bem<sup>10</sup>. Cette figure particulière de la tentation des sens qui exclut le type romantique de la femme-ange, apparaît dans les trois textes de la *Tentation*.

Marthe Robert<sup>11</sup>, dans son analyse de l'épisode de la reine de Saba, écrit que l'épisode est retenu intégralement dans la version définitive. La remarque, sans être entièrement fautive, manque de précision.

Il y a, bien entendu, des reprises. Le cortège de la reine, sa robe et le répertoire de ses trésors reviennent d'une version à l'autre. Cependant, un changement apparaît dans le texte de 1874. Dans les deux premières versions, Antoine lit un missel qui, comme le note Michel Foucault<sup>12</sup>, est sans conséquence pour le reste du texte, tandis que la dernière version nous montre l'ermite en train de lire plutôt des extraits de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament* dont l'histoire, justement, de la reine de Saba. Ces extraits cités au début de la troisième version décrivent des événements qui se produiront sous forme de visions plus tard dans le texte.

«La reine de Saba, connaissant la gloire de Salomon, vint le tenter, en lui proposant des énigmes.»<sup>13</sup> Ainsi Antoine, tout comme Emma Bovary, est pris au piège des mots. Le livre, qui devait le garantir des tentations, en permet, tout au contraire, le foisonnement.

Ces visions avaient bel et bien figuré dans les deux premières versions; seulement elles n'avaient pas été annoncées par la lecture d'Antoine.

En faisant intervenir l'extrait biblique, Flaubert lève le rideau sur le travail de documentation et de transformation auquel il avait soumis, depuis le début, l'épisode initial. En effet, il modifie considérablement les versions bibliques (I *Rois*, chap. 10 et II *Chroniques*, chap. 9). Aussi connue dans le *Coran* sous le nom de Balcaise, la reine de l'Heureuse Arabie, et sous le nom de Balkis, la reine du matin, dans *Le Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, la reine de Saba, dans l'*Ancien Testament*, prend connaissance de la gloire de Salomon et vient à Jérusalem le rencontrer. Elle éprouve sa sagesse par des énigmes, lui offre des aromates, des pierres précieuses et de l'or et obtient de lui en retour des richesses innombrables. Le livre des *Chroniques* rapporte que la reine reçoit plus, de Salomon, qu'elle ne lui a offert.

Les versions bibliques ne sont de fait, pour Flaubert, que des données de base. Dans les trois textes de la *Tentation*, la reine de Saba,

10. *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert, étude de la Tentation de saint Antoine*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. «Langages», 1979.

11. *En Haine du roman. Étude de Flaubert*, Paris, Balland, 1982.

12. Michel Foucault, «La Bibliothèque fantastique» dans *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1983.

13. Les références aux textes de la *Tentation* de 1849 et de 1856 sont données d'après l'édition de l'Intégrale (Paris, Seuil, 1963), et au texte de la *Tentation* de 1874 d'après l'édition de Claudine Gothot-Mersch (Paris, Folio, 1983), *Tentation* de 1874, p. 59.

devenue l'épouse de Salomon, le laisse. Elle approche l'ermite et le tente en faisant devant lui l'inventaire de ses richesses qui rappellent celles que les versions bibliques attribuent à Salomon. Flaubert met l'accent sur la volupté et sur l'aspect plutôt menaçant de cette présence<sup>14</sup>. Il a amplifié l'épisode biblique en détaillant l'étalement des présents somptueux offerts par la reine. La suite des événements cède le pas au déploiement du luxe en provenance de l'Orient. Plus qu'un lieu, plus qu'un décor, l'Orient devient ici l'occasion privilégiée pour écrire l'excès des richesses. Flaubert signifie par là sa préférence pour la fascination qu'exerce sur Antoine le scintillement des objets de luxe donnés en spectacle.

Dans l'éblouissement de chaque instant, Antoine consomme de l'Orient. Il vogue du regard, à la dérive de cette image du luxe, venue d'Orient en la personne de la reine de Saba.

## LA SURFACE

Toutefois, de la première version à la dernière, les enjeux symboliques du luxe oriental diffèrent sensiblement. Dans la version de 1849, l'entrée en scène du cortège de la reine de Saba est marquée par l'apparition soudaine du soleil au milieu de la nuit. «Le soleil paraît tout à coup [...] la plate-forme est agrandie, il y a plus d'espace.»<sup>15</sup> Dans la version de 1856, Flaubert fait dire à Antoine: «Comment!... le soleil brille! et tout à l'heure j'étais dans la nuit!»<sup>16</sup> En 1874, le cortège de la reine s'annonce autrement. «Quel supplice! s'écrie Antoine en se flagellant, quels délices! Ce sont comme des baisers [...] je meurs!»<sup>17</sup>

Dans les deux premières versions, la présence du soleil indique une rupture entre la nuit d'Antoine et le jour somptueux de la reine. Dans la dernière, les paroles d'Antoine entraînent la confusion entre la nuit et le jour. Le luxe oriental prend dès lors une valeur tout à fait différente. D'une part, il représente une zone intermédiaire entre l'état de veille et le sommeil (1849), entre la réalité du désert et un ailleurs illusoire (1856); d'autre part, il transporte Antoine de la souffrance au plaisir, du plaisir confondu avec la torture de s'en priver (1874). La volupté passe, d'une version à l'autre, par la surface scintillante de la robe, par le bazar que constituent les cadeaux de noces de la reine et par les promesses du corps.

Le luxe apparaît d'abord sous l'aspect d'une robe, d'un costume, d'une mine déconcertante.

La foule se prosterne [...] et la REINE DE SABA se laissant glisser [...] s'avance vers saint Antoine.

14. En effet, la colère de la reine le fera reculer et claquer des dents.

15. *Tentation* de 1849, p. 433.

16. *Tentation* de 1856, p. 498.

17. *Tentation* de 1874, p. 77.

Sa robe en brocart d'or, divisée régulièrement par des falbalas de perles, de jais et de saphir, lui serre la taille [...] Elle a des patins très hauts, dont l'un est noir [...] — et l'autre, qui est blanc, est couvert de gouttelettes d'or avec un soleil au milieu.

Ses larges manches, garnies d'émeraudes et de plumes d'oiseau [...] et ses mains chargées de bagues se terminent par des ongles si pointus que le bout de ses doigts ressemble presque à des aiguilles.

Une chaîne d'or plate, lui passant sous le menton, monte le long de ses joues, s'enroule en spirale autour de sa coiffure [...] et vient s'attacher sur sa poitrine à un scorpion de diamant [...]<sup>18</sup>

La description se lit comme un commentaire d'une revue de haute couture. Mallarmé, qui, de septembre 1874 à janvier 1875, dirige une revue féminine intitulée la *Dernière Mode* dans laquelle il fait paraître des articles sur l'avenir du goût vestimentaire sous les pseudonymes de Marguerite de Ponty et de Miss Satin, n'aurait certes pas condamné une telle description, mais il n'y aurait pas souscrit entièrement. L'avenir pour la femme, à son avis, était aux gazes, aux tissus vaporeux, aux tulles légers, aux satins ouatés, aux crêpes de Chine nuageux et aériens. Sans décrier pour autant les tissus lourds, les brocarts et la joaillerie, il est convaincu que la femme doit «transparaître [...], visible, dessinée [...], avec la grâce entière de son contour ou les principales lignes de sa personne.»<sup>19</sup>

Flaubert, en s'attachant à dépeindre la reine de Saba portant un attirail de brocart, des volants et des passementeries de pierres précieuses, s'approche du créateur de mode. Il vise la pièce de collection. Et sa pièce maîtresse, il l'a conçue pour une reine d'Orient. Seulement, voici que la robe disparaît sous le poids des détails pour faire place à un blindage luxueux. La lourdeur, qu'imposent les matières scintillantes, retourne, dans les trois versions, l'occasion de la majesté en débauche de raffinement. Du brocart d'or à l'or de la chaîne qui se love dans la chevelure en passant par la poussière d'or d'un des escarpins, Flaubert dessine l'étrange et le merveilleux du luxe qui enferme le mannequin, la reine et son spectateur hébété, l'ermite. Où est le contour de la femme dans une telle enveloppe? Enfoui, perdu. Au contraire, sa Salomé est légère comme sur le point de s'envoler.

Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde et semblait prête à s'envoler.<sup>20</sup>

18. *Ibid.*, p. 78.

19. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1956, p. 833.

20. *Hérodiade*, Paris, Classiques Garnier, 1969, p. 196.



Pour tout vêtement, elle ne porte qu'un voile bleuâtre, un carré de soie gorge-de-pigeon et une ceinture d'orfèvrerie. Une tenue, en somme, qui a tout pour plaire à Mallarmé. On imagine mal, du reste, Salomé dansant dans l'attirail de la reine de Saba. Pourtant, lorsque l'on examine le portrait de Salomé par Gustave Moreau, dans un tableau de 1876 intitulé *l'Apparition*, on a nettement l'impression que c'est plutôt la reine de Saba de la *Tentation* qui lui a servi de modèle. Il ne s'agit nullement d'une figure aérienne; les plumes et les voiles n'y jouent aucun rôle. Bien que la peau rosâtre de ses seins, de son ventre et d'une de ses jambes se révèle au jour, Salomé semble alourdie par les pierres précieuses qui parsèment son corps. La description qu'en fait Huysmans, dans *À Rebours*, est, à cet égard, éloquente. Des Esseintes devant le tableau de Moreau est fasciné comme Antoine devant la reine de Saba.

Elle (Salomé) est presque nue; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont coulé; elle n'est plus vêtue que de matières orfévrees et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle.<sup>21</sup>

La surface du corps de la danseuse brille par le jeu de l'or et des pierres, des lapis encastrés dans le gorgerin et des émeraudes à la fois entre les deux seins et dans la ceinture. À son bras tendu est suspendue une bande d'étoffe sertie de perles et de lapis, qui traîne lourdement derrière elle.

Femmes-écrivains, la Salomé de Moreau, la reine de Saba de Flaubert sont livrées au même sort. Elles passent du côté de la marchandise. Prisonnières des bijoux qui les ornent, elles en constituent le support. Pour cette raison, la valeur même de leur nudité est mise en cause. Les composantes du costume, ou ce qui en reste, attirent comme les «bijoux sonores»<sup>22</sup> du poème de Baudelaire, à l'origine d'un «monde rayonnant de métal et de pierre». Froid, scintillant et dur, ravissant spectacle de la nudité oubliée au profit de la mise en évidence des matières précieuses. Un jour s'impose ainsi dans sa complicité avec la nuit brillante par la seule prolifération des bijoux. Une robe majes-

21. J. K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 108.

22. «La très chère était nue, et connaissant mon cœur, / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores [...]» De fait, cette nudité est plus qu'une nudité, elle est avant tout une dénudation qui souligne l'importance des bijoux aux dépens du corps. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Classiques Garnier, 1961, p. 163.

tueuse apparaît, et l'apparence d'une reine, plus fantomatique sous la robe qu'imposante par son allure.

«Ayant rencontré la robe nouvelle, il en devint aussitôt amoureux.»<sup>23</sup> Cette phrase de Rémy de Gourmont aurait pu être de Flaubert. Elle serait tout indiquée pour l'épisode de la reine de Saba. «Une femme nue, poursuit Gourmont dans le même texte, lui paraissait une absurdité, une anomalie.»<sup>24</sup>

Chez Flaubert, le contact humain provoque l'horreur. Par conséquent, la nudité doit être masquée ou provisoirement manifestée pour être aussitôt recouverte. Pourquoi alors, dans ces circonstances, laisser se profiler les lignes du corps? Les drapés moulants, les mousselines fraîches, les tulles doux et tout le vocabulaire de la tendresse dans le costume féminin sont à rejeter. L'innocence romantique de la mode printanière des après-midis insouciantes est remplacée par la sensualité orientalisante de la mode des nuits capiteuses d'été. Les guirlandes et étamines à fleurettes ont cédé en importance à la sombre splendeur du jais en chute.

Tout compte fait, ni Flaubert, ni Moreau n'évoluent dans les cercles de l'école mallarméenne de la nuance dans la toilette féminine. On pourrait, jusqu'à un certain point, en déceler quelques traces ici et là dans le corsage étroit de la reine et dans ses garnitures en plumes d'oiseau. Mais il n'en reste pas moins que, pour ce qui est du costume de la reine, le fétichiste a eu le dessus. En des lignes éloquentes, Walter Benjamin note que la mode «accouple le corps vivant au monde inorganique. Sur le vivant elle perçoit des droits du cadavre. Son nerf vital est le fétichisme sous-jacent du sex-appeal [...]»<sup>25</sup>. Peut-on vraiment dire qu'on espère le dévoilement du corps sous l'apparat? N'est-il pas préférable d'y voir, dans une perspective toute flaubertienne, un revoilement, une sorte de strip-tease inversé, lent, et sans fin<sup>26</sup> où la nudité sert d'appui et de repère. C'est pourquoi, d'ailleurs, Flaubert accumule jusqu'à saturation l'or, l'argent, les perles, les saphirs et les diamants. Ce trop-plein, qui sent son intérieur petit-bourgeois rêvant de l'Orient, se donne ici en horizon à cette description qui semble, de prime abord, être à mille lieues de là. Car derrière le créateur de mode, se tient le petit clerc de province qui, calepin en main, guette les arrivages en éprouvant le besoin de stocker, d'emmagasiner pour se distinguer. Antoine ne remarque-t-il pas, à l'instant où il lit l'extrait de l'épisode de la reine de Saba dans la *Bible*: «un homme qui en (des richesses)

23. *Histoires magiques et autres récits*, «la Robe», Paris, Union générale d'éditions, 1982, p. 161.

24. *Ibid.*, p. 162.

25. *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 45.

26. J. Baudrillard écrit : «Le strip-tease est une danse: la seule peut-être, et la plus originale du monde occidental contemporain. Le secret en est la célébration auto-érotique par une femme de son propre corps qui devient désirable dans cette mesure même.», *L'Échange symbolique et la mort*, pp. 165-166.

possède une accumulation si grande n'est plus pareil aux autres»<sup>27</sup>? Qui parle? Est-ce bien le même Antoine qui a renoncé à ses richesses pour venir se réfugier au désert? Ce n'est certes pas l'Antoine de 1849 ou de 1856. Il s'agit beaucoup plus du moine à bout d'espoir de devenir riche qui, à Croisset, pendant les déboires de Badinguet, Mathilde et Cie, rêve au désert loin de l'armée prussienne en lisant la *Bible*. Antoine l'ouvre et lit:

Ézéchias eut une grande joie de leur arrivée. Il leur montra ses parfums, son or et son argent, tous ses aromates, ses huiles de senteur, tous ses vases précieux.<sup>28</sup>

En montrant aux fils de Baladân, roi de Babylone, tout ce qu'il possède, Ézéchias excite leur convoitise de même que celle de l'ermite.

Je me figure... qu'on voyait entassés jusqu'au plafond des pierres fines, des diamants, des dariques. Un homme qui en possède une accumulation si grande [...] songe, tout en les maniant, qu'il tient le résultat d'une quantité innombrable d'efforts, et comme la vie des peuples qu'il aurait pompée et qu'il peut répandre. C'est une précaution utile aux rois.<sup>29</sup>

Il spéculait sur la fascination des princes pour les trésors. Il fait intervenir son imagination en détaillant les richesses sans omettre la souffrance que leur extraction a nécessité. Utile aux rois, aux bourgeois, le désir de faire des dépenses faramineuses de capitaux pour chercher des petits bibelots rares — des laques, des porcelaines, des parfums, des mouchoirs, des pendentifs, des bijoux de nacre, d'écaille, d'onyx, de vieil ivoire ou de corne — n'a de comparable que l'art de faire des dépenses en imagination pour se créer une élégante retraite où viendrait se déposer une telle panoplie de menus objets.

La retraite de Croisset, la cabane de l'ermite n'ont certes rien de la maison de Des Esseintes. Mais le stockage des marchandises précieuses est là tout de même, curieusement, dans les recommencements de l'écriture et dans les retours des visions.

[...] ses mains chargées de bagues se terminent par des ongles si pointus que le bout de ses doigts ressemble presque à des aiguilles.

Une chaîne d'or plate, lui passant sous le menton, monte le long de ses joues [...] puis redescendant [...] vient s'attacher sur sa poitrine à un scorpion de diamant, qui allonge la langue entre ses seins.<sup>30</sup>

Étincellement sur étincellement, le jour épouse les lignes du corps de la reine pour laisser s'allonger, redoutables, «les ongles pointus» et «la langue de scorpion entre les seins». Ce sont là les signes de l'escalade du désir accointé à la mort que les pierres précieuses enfouissent dans

27. *Tentation III*, p. 59.

28. *Loc. cit.*

29. *Loc. cit.*

30. *Ibid.*, pp. 78-79.

les deux premières versions et qui, dans la troisième version, sont mis en valeur par «les ongles métalliques» des lanières du fouet dont l'ermite «s'applique un cinglon vigoureux»<sup>31</sup> avant de voir surgir le cortège de cette Schéhérazade de demi-monde. Tout ici est luxe et volupté, sans le calme. L'imagination dans le désert ouvre, en fait, des avenues à souhait et à perte de vue sur la luxuriance. Flaubert, en 1874, veut expliciter la complicité étroite entre le luxe et le désert, le plaisir et la douleur. C'est Hilarion qui en fait la remarque au chapitre trois de la version définitive :

Hypocrite qui s'enfonce dans la solitude pour se livrer mieux aux débordements de ses convoitises [...] tu laisses ton imagination t'offrir des banquets, des parfums, des femmes nues et des foules applaudissantes!<sup>32</sup>

La richesse trace la voie et fait vibrer la menace d'une lueur singulièrement froide. À travers les bijoux de la reine se révèle un autre bijou qui, non loin d'être indiscret, est proposé secrètement dans les perspectives d'un marché à conclure.

31. *Ibid.*, p. 76.

32. *Ibid.*, p. 90.