

## Silence et poésie chez Gustave Flaubert. Une étude de La tentation de saint Antoine

Étienne Beaulieu

Volume 37, numéro 1, 2001

La construction de l'éternité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008847ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008847ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Résumé de l'article

À l'image quelque peu figée d'un Flaubert romancier, peut-être faudrait-il donner un pendant, celui d'un Flaubert poète, en montrant derrière l'ironiste le chercheur de silence. Une lecture conjointe de Blanchot et de La tentation de saint Antoine permet en effet d'entrevoir un silence qui donne lieu à l'oeuvre, qui en est la condition, mais par lequel les mots tentent de se confondre à ce rien dire initial, dans l'abolition de l'oeuvre, qui ne parvient selon Blanchot « à l'être qu'en disparaissant ».

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Beaulieu, É. (2001). Silence et poésie chez Gustave Flaubert. Une étude de La tentation de saint Antoine. *Études françaises*, 37(1), 117–132.  
<https://doi.org/10.7202/008847ar>

# Silence et poésie chez Gustave Flaubert

Une étude de *La tentation*  
de saint Antoine

ÉTIENNE BEAULIEU

S'impose depuis fort longtemps dans la critique flaubertienne l'image d'un Flaubert romancier conjuguant avec ironie une prose lumineuse au dialogue de la bêtise<sup>1</sup>. C'est par exemple à cette dimension de l'œuvre de Flaubert que Philippe Dufour a consacré son premier volume critique, intitulé *Flaubert et le pignouf*, auquel toutefois l'auteur a tenu en son deuxième ouvrage, à donner un pendant dans lequel il projette de faire entendre « la petite musique [flaubertienne à laquelle] la critique est restée sourde<sup>2</sup> ». S'appuyant notamment sur le Mallarmé de *La musique et les lettres*, Dufour développe, dans *Flaubert ou la prose du silence*, l'idée d'un Flaubert poète, qui répondrait au langage figé de la bêtise par une patiente et acharnée recherche d'un rythme à la fois inouï et parfait. La prose flaubertienne pourrait ainsi être appelée une « prose du silence », selon la très juste expression de Dufour. Et l'épreuve du gueuloir serait un gage certain de poésie.

Tout élégante et convaincante que soit cette thèse, un simple fait ne cesse d'interroger le lecteur : l'absence, dans le corpus de Dufour, de *La tentation de saint Antoine*. Et peut-être cette omission explique-t-elle le sens quelque peu restreint que Dufour attribue à la poésie, qui pour lui se réduirait à une euphonisation du langage par la rémunération du défaut des langues, pour reprendre l'expression de Mallarmé. C'est oublier cependant que si pour Mallarmé l'œuvre achevée se résumerait

1. Je tiens à remercier Isabelle Daunais pour ses lectures assidues et ses précieux conseils.

2. Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997, p. 194.

à une pure Musique, celle-ci n'est toutefois composée que de silence et de vide, car l'œuvre « n'a que faire de rien outre la musicalité de tout<sup>3</sup> ». Musique, elle ne peut l'être que par l'abolition de l'objet, par sa « dispersion volatile<sup>4</sup> », et, surtout, par sa presque disparition, par la seule exception de la constellation du poème qui n'a peut-être pas même lieu où rien n'a lieu que lieu. Ainsi, la fécondité de l'ouverture de cette brèche mallarméenne dans l'œuvre de Flaubert, où cherche sans relâche à se montrer la perfection sous le voile de la phrase, se devrait d'être soutenue plus avant encore, jusqu'au silence fondamental qu'implique une telle poésie, sur laquelle, par ailleurs, Dufour passe assez rapidement. Car cette poésie ne se trouverait pas tant chez tel personnage, dans tel passage ou tel thème de Flaubert, comme Gérard Genette le relevait dans ses « Silences de Flaubert », que dans ce silence plus englobant qui sous-tendrait la pratique même de l'écriture flaubertienne.

Flaubert serait en effet poète par la mesure qu'il n'a cessé de prendre, tout au long de son œuvre, du silence sur le fond duquel se dégage toute parole et auquel il semble vouloir donner une voix dans *La tentation de saint Antoine*. Cette œuvre montrerait en ce sens, le « savoir » de Flaubert comme le mentionne Jeanne Bem dans sa grande étude *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*. Non pas le savoir encyclopédique de *La tentation* (qui se montre en toutes ses pages et dont Michel Foucault a par ailleurs démontré toute l'importance en analysant l'effet de l'érudition sur la fantasmagorie de Flaubert), mais plutôt ce savoir qui se mesure, selon Bem, « à l'aune de la poésie<sup>5</sup> », celui du « POÈTE-VOYANT<sup>6</sup> » et de ses visions, à propos desquels *La tentation*, grouillante d'images, pourrait informer la recherche psychanalytique de Jeanne Bem. Se délestant de l'attirail freudien, la présente lecture s'inspirera néanmoins largement de cet ouvrage, moins des réponses qu'il apporte que des questions qu'il pose, notamment en regard du rôle du vide dans l'écriture flaubertienne.

Il s'agirait ainsi de découvrir un Flaubert poète, en un sens assez rapproché de celui que Blanchot donne à ce terme, c'est-à-dire un Flaubert qui « se livre[rait] à la littérature comme à un pouvoir impersonnel qui ne cherche qu'à s'engloutir et à se submerger<sup>7</sup> ». Qui n'écrit

3. Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, dans *Œuvres complètes* (éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 645.

4. *Ibid.*

5. Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La tentation de saint Antoine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 9.

6. *Ibid.*

7. Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 321.

rait en somme que pour parvenir à ne pas écrire, à faire advenir, par un travail acharné, incessant, ce vide dont il se sentirait responsable en tant qu'écrivain, c'est-à-dire en tant que celui qui, n'ayant suprêmement rien à dire, ne pourrait cependant s'empêcher de mettre ce vide en forme et de l'orner comme la chose la plus précieuse qui soit. Car tel se décrit Flaubert lui-même : « [...] sans l'amour de la forme, j'eusse été peut-être un grand mystique<sup>8</sup> », et qui se dépeint d'autre part comme un « mystique [qui] ne croi[t] à rien<sup>9</sup> ». Entendant ainsi que sans la passion de l'écriture peut-être aurait-il succombé à une forme de mysticisme, tout comme l'ermite de la Thébàïde, mais qui, parce qu'il est écrivain, et *par* ce qui le fait écrivain, ne peut s'empêcher de transformer sa tentation du silence en un livre, en *Tentation de saint Antoine*<sup>10</sup>. La quête mystique de l'objet comblant, par la saisie duquel sujet et objet confondraient leurs limitations respectives dans une abolition mutuelle, se transformerait ainsi chez Flaubert en écriture. Le langage se substituerait pour l'ermite de Croisset au pouvoir englobant de l'expérience mystique. Dans ce déplacement du mysticisme religieux vers un mysticisme esthétique (pour reprendre une expression que Flaubert employait lui-même à son propre sujet<sup>11</sup> et qu'Henri Grappin développait au début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>) se nouerait le paradoxe sous-jacent à l'écriture même de *La tentation* et peut-être à celle de Flaubert en général. Car l'abolition mutuelle du sujet et de l'objet confère à l'expérience mystique une ineffabilité qu'aucun simulacre ne peut refléter. C'est pourquoi cette union toute spirituelle se produit, selon Maurice Blondel<sup>13</sup>, au-delà des voiles de la représentation, dans un silence ontologique où la différenciation du sujet et de l'objet, et donc le langage, n'ont plus cours. Tenter de dire cette expérience, c'est ainsi en sortir aussitôt et c'est du même coup montrer le dehors radical dans lequel s'énonce toute parole et la perte d'être qu'implique la seule existence du langage.

8. Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852 », dans *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 218.

9. Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 8 mai 1852 », dans *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 88.

10. Gustave Flaubert, *La tentation de saint Antoine* (éd. Claudine Gothot-Mersh), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983. Les références à cette édition seront désormais faites dans le texte à l'aide du sigle *LT* suivi immédiatement du numéro de la page.

11. « Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique (si les deux mots peuvent aller ensemble) » (Gustave Flaubert, « Lettre du 4 septembre 1852 à Louise Colet », *op. cit.*, p. 150.)

12. Henri Grappin, « Le mysticisme poétique et l'imagination de Gustave Flaubert », *Revue de Paris*, n° 6, novembre-décembre, 1912, p. 611.

13. Maurice Blondel, art. « Mysticisme », dans André Lalande (dir.), *Dictionnaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1993, p. 663.

Telle serait donc la tentation de saint Antoine, celle du langage, où se joue la possibilité d'une confusion du monde et de l'œuvre, et tel serait son échec, de ne pouvoir s'empêcher de sans cesse se dénoncer elle-même comme aporie, simulacre, imperfection, infiniment moins belle que le rêve qui lui donne lieu. Le travail flaubertien du style, l'interminable élaboration de la prose œuvreraient ainsi dans deux sens contradictoires mais indissociables, dont la tension constituerait le drame de l'écriture qu'est *La tentation*. Car comme le révéleraient l'épisode du Sphinx et de la Chimère et celui de la reine de Saba, peut-être ce texte n'est-il qu'une longue variation sur le thème des difficiles rapports entre la prose et la poésie, entre le langage et le silence, tentant de montrer, au sens quasi visuel, le silence sur le fond duquel se dégage le langage de l'œuvre, de toute œuvre et en particulier celle de Flaubert, aux contours aussi mouvants que fascinants, et d'autant plus qu'ils paraissent cerner l'indéfini lui-même.

En effet, l'impression se dégage souvent, à la lecture de l'œuvre de Flaubert, qu'elle semble écrite depuis le lieu même de l'indéfini, avec, dirait-on, l'ambition de demeurer fidèle à ce point de vue malgré la limitation qu'implique le seul franchissement du seuil de l'œuvre. N'est-ce pas, par exemple, le sens des premiers mots de *Salammbô* et de *La tentation*: «C'était», ou encore «C'est», par lesquels ils débute respectivement? Comme si l'emploi de pronoms indéfinis à l'*incipit* rendait avec justesse l'ambiguïté du mouvement de pénétration dans l'œuvre, qui, par un paradoxe hautement significatif de la teneur du texte, montre ce qu'elle voile. Car en se donnant l'indéfini enclos dans un seul mot comme point de départ, l'œuvre dévoile le double mouvement de son origine, qui la conduit de la négation du monde, que Blanchot appelle «l'immense hécatombe [qui] préface toute parole<sup>14</sup>», jusqu'à la mise en mots de ce vide initial. Pour que l'œuvre puisse se dire, je dois faire taire le monde, mais je dois aussi dire ce monde tu, sans quoi rien n'advient à l'orée du langage. «C'est», cela veut dire: je dis et ne dis pas le vide qui travaille mon écriture, qui me force à écrire. Flaubert montre ainsi du même geste l'espace de la fiction, le lieu où cela se produit («C'est dans la Thébàide») et la fiction de cet espace, son néant et la parenthèse du monde, le livre que figure le désert dans lequel saint Antoine se débat. L'écrivain transporte en ce sens son désert avec lui, grâce auquel il peut abolir le monde à loisir pour ensuite reconfigurer son énigme dans l'œuvre. Et c'est en ce sens, sans doute,

14. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 315.

que *La tentation* se déroule dans le désert de la Thébaidé. Car Flaubert n'obéit pas seulement à la vraisemblance ou à la tradition en localisant le délire du saint dans le désert d'Égypte, puisqu'il enclôt de surcroît la temporalité de l'action dans l'opacité d'une seule nuit. L'œuvre ne peut donc avoir cours en une plus grande négativité : bornée d'un horizon désertique, elle n'a pas même le contour défini du jour pour assise. Et la parole qui s'y énonce figure à merveille le parcours par lequel le langage doit s'affranchir du monde pour s'acheminer vers l'œuvre.

Car « au départ », selon Blanchot, « je ne parle pas pour dire quelque chose, mais c'est un rien qui demande à parler, rien ne parle, rien trouve son être dans la parole et l'être de la parole n'est rien<sup>15</sup> ». Le rien qui donne l'impulsion à l'œuvre, qui fait taire le monde pour se substituer à lui dans l'œuvre en prose, cherche à se recouvrer lui-même dans l'œuvre poétique, à forcer l'abolition de la représentation par le silence et anéantir l'œuvre qui lui donne lieu. Telle est la tension, plus ou moins latente, qui travaille l'œuvre poétique et *La tentation*. Car saint Antoine ne recouvre le mutisme et l'impassibilité qui conviennent à un ermite qu'à la toute fin du texte, lorsque « le jour enfin paraît [et qu'il] fait le signe de la croix et se remet en prières » (*LT*, 237), comme si toutes les paroles et les visions de la nuit étaient abolies par la seule percée du jour. Dans cette ellipse finale s'effectue une « mise en perspective de l'œuvre entière<sup>16</sup> » selon Jeanne Bem. Au sens où par l'ellipse, le silence et l'indéfini initiaux se referment sur eux-mêmes, comme si les deux crépuscules, ceux par lesquels s'ouvre et se ferme *La tentation*, se confondaient enfin pour enclore la nuit d'Antoine. Et le livre se referme sur sa propre abolition, sur la victoire finale de l'œuvre, qui a réussi à ne pas être, qui parvient à « se réaliser en disparaissant », à se donner pour le mouvement finalement accompli de sa propre disparition. Ainsi, puisqu'en elle seul « le fait de disparaître se maintient, apparaît comme l'essentiel », toujours selon Blanchot, *La tentation* se présente comme une épure du mouvement même de l'œuvre, de l'œuvre que Blanchot nomme poétique en tant qu'elle est inexorablement attirée par son propre gouffre, où son seul geste consiste à s'abolir.

*La tentation* serait ainsi portée par le mouvement qui incline l'œuvre en-dehors d'elle-même, vers l'innommable, vers le silence du désœuvrement, mais qui, pourtant, mène tout de même à l'œuvre. Car à

15. *Ibid.*, p. 314.

16. Jeanne Bem, *op. cit.*, p. 163.

l'inverse, pour arriver à se dire, ce rien qui motive l'œuvre se doit d'être travesti en mots, en phrases et en images, qui seront donc nécessairement imparfaites et infiniment perfectibles, aussi imparfaites que l'est toute représentation du vide. Et peut-être est-ce le sens de toutes les déclarations flaubertiennes d'incapacité à écrire la prose dont il rêve : « Oh mon Dieu ! Si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais<sup>17</sup> ! » Et cette idée, qui ferait de Flaubert un poète entre tous, semble bel et bien correspondre au rien d'origine de l'œuvre, puisqu'elle donne à penser le style comme « façon absolue de voir les choses », comme architecture du vide en regard de laquelle « les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau<sup>18</sup> ! ». Pour mériter ce nom, l'œuvre se doit d'être pure de toute matière. Son contenu doit passer par le blanchiment du style, qui pour Flaubert rend à néant l'objet qu'il parvient à êtreindre, de la même façon que, selon les termes de Blanchot, « le mot me donne l'être, mais me le donne privé d'être<sup>19</sup> ». Mais pour Flaubert le mouvement de l'œuvre se poursuit vers une disparition encore plus radicale, puisque l'œuvre dont il rêve n'est susceptible d'advenir que si le mot traque la pensée et parvient à s'y confondre, à disparaître en elle en la révélant, en lui donnant forme et existence. Aussi bien dire jamais. Car comment accomplir d'un seul tenant ce geste aux mouvements contradictoires, qui d'une part tente de dire son objet, de le nier pour se substituer à lui, mais d'autre part ne le peut qu'en disparaissant, qu'en s'abolissant dans un silence qui permettrait à l'objet de baigner seul dans un monde sans langage.

Cet échec du langage se présente cependant sous un autre angle comme une victoire, puisque sans cette impossibilité de ne pas se dire, rien n'aurait été dit, pas même cette impossibilité. Et le langage de Flaubert demeure prostré entre deux abîmes, dans la double tentation de tout dire et de se taire, par excès de style, tout comme Mallarmé, qui découvre le néant « en creusant le vers ». Car l'écrivain prend le chemin de l'œuvre par la voie du langage, mais découvre chemin faisant qu'il s'achemine en fait vers le vide, vers sa source, que l'œuvre dont il rêve est un pur néant et que ce que l'on appellera son œuvre

17. Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 », dans *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 30.

18. *Ibid.*

19. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 312.

n'est absolument pas cet objet impondérable, éblouissant, mille fois reflété en lui-même dont il avait rêvé.

*La tentation* montre ainsi, en presque toutes ses phrases, cette déchéance dans « l'œuvre », cette impossibilité qui donne vie au texte que nous lisons. Le Sphinx et la Chimère, par exemple, ne peuvent parvenir à s'accoupler, comme la parole ne peut se faire silence. Le Sphinx en effet représente bien cet idéal flaubertien d'impassibilité muette et souveraine : il est celui qui « reste toujours muet » (*LT*, 225), qui « à force de songer n'a plus rien à dire » (*LT*, 227), « perpétuellement immobile, ou bien du bout de [s]a griffe dessinant des alphabets sur le sable » (*LT*, 226) que le vent dissipera bientôt. Son regard ne s'arrête à aucun objet et « demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible » (*LT*, 226). Être de pur songe que ne tourmente apparemment pas le besoin de la parole, le Sphinx toujours « garde [s]on secret » (*LT*, 226). À l'inverse, la Chimère prétend « découvrir aux hommes des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines » (*LT*, 226). Bien loin d'être immobile, elle « pousse aux périlleux voyages et aux grandes entreprises » (*LT*, 227), elle « cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits » (*LT*, 227). Éprise d'inconnu, la Chimère ouvre des perspectives nouvelles, elle « découvre » l'être, au double sens où elle le fait connaître et lui enlève tout voile. Elle s'enorgueillit en ce sens d'avoir inspiré l'ornementation du « tombeau de Porsenna » (*LT*, 227), comme si l'inconnu par excellence, la mort, prenait grâce à elle un contour défini. Car l'œuvre de la Chimère a pour loi de rendre visible, perceptible tout ce qu'elle touche : « [...] je raye les plages, et les collines ont pris leur courbe selon la forme de mes épaules », « c'est moi qui ai [...] entouré d'un mur d'orichalque les quais de l'Atlantide » (*LT*, 227). Comme si même l'inexistant, l'Atlantide, acquérait une forme par sa capacité d'« entourer » le néant et de lui prêter vie. À l'opposé, le sphinx n'œuvre pas à rendre les rêves visibles, mais à les faire disparaître. Son regard « demeure tendu à travers les choses » comme s'il cherchait à dépasser le visible, à trouver la voie de sortie de l'univers matériel. Il ne livre pas les fruits de ses « songes » et de ses « calculs » perpétuels, mais les inscrit sur le sable afin que rien ni personne ne les conserve, qu'ils disparaissent et qu'il puisse ainsi « garder son secret ». Car, conformément au rôle que la tradition gréco-latine lui octroie, le Sphinx ne révèle pas l'être comme la Chimère le fait, mais lui confère plutôt un caractère énigmatique, impénétrable. Aussi chez Flaubert le Sphinx représente-t-il l'énigme et sa présence est-elle tendue vers la disparition, comme le



montre la fin de l'épisode, où il « s'enfoncé peu à peu, [et] disparaît dans le sable » (*LT*, 228). L'accouplement de la Chimère et du Sphinx s'avère de cette façon impossible, aussi impossible qu'il l'est de parler en se taisant. Car, donnant forme à ce qui n'en a pas, aux « nuées » (*LT*, 226), et rendant au jour l'inexploré de la nuit, la Chimère confond ainsi sa tâche à celle du langage qui, selon Blanchot, « sait que son royaume c'est le jour et non pas l'intimité de l'irrévélé<sup>20</sup> ». Et le mutisme du Sphinx, qui ne s'exprime qu'en « dessinant des alphabets sur le sable », que par une écriture destinée à disparaître, se confond, à l'opposé, à la nuit du silence. Ainsi, tenter d'accoupler le Sphinx et la Chimère, le silence et le langage, c'est ce que *La tentation* essaie de réaliser en chacune de ses pages, comme en cherchant à la fois à dire et à taire le rêve silencieux qui lui donne lieu. Et les phrases que nous lisons en cette œuvre semblent un écho du « rien à dire » préalable à l'œuvre, comme si le Sphinx (le silence), « s'enfonçant peu à peu et disparai[ssant] », créait une béance d'où partiraient les ondulations du langage à la surface lisse de l'œuvre et d'où la phrase, comme la Chimère, « s'éloigne[rait] en décrivant des cercles » (*LT*, 228) — comme un caillou jeté au loin indique à la fois sa présence et son absence par de grands anneaux d'eau bientôt abolis.

Répercutant à l'infini les échos du silence, le langage (la Chimère) effectue en ce sens à chaque phrase le deuil du silence, comme si le mot se transformait en tombeau du rêve, se substituait à la chose comme le « paradis dans les nuages » se substitue au monde grâce à la Chimère. Et l'impossibilité de l'accouplement du Sphinx et de la Chimère traduit l'impuissance de la littérature, qui pour Blanchot, « en se faisant impuissance à révéler, voudrait devenir révélation de ce que la révélation détruit. Effort tragique<sup>21</sup>. » Tragique certes, car ce tombeau que la Chimère s'évertue à orner « de clochettes et d'orichalque » n'existe que par l'ornementation qui le révèle, par son contour, comme le mur qui borne l'Atlantide. Et ce tombeau, en fait, pourrait ne rien contenir, que le néant, son silence originel, puisque, comme le rappelle Blanchot, lorsque la parole « nomme, ce qu'elle désigne est supprimé<sup>22</sup> », comme la parole supprime le silence sur le fond duquel elle se détache. Et le « tombeau de Personna » pourrait n'être qu'une figure (*personna*), qu'un masque, comme un ornement voilant le néant, comme le langage cachant le silence qui lui permet de parler.

20. *Ibid.*, p. 316.

21. *Ibid.*, p. 317.

22. *Ibid.*, p. 318.

*La tentation* s'énonce en ce sens depuis le lieu même de la littérature, depuis son ambiguïté, car à la différence du langage courant, qui s'efface devant sa fonction, cette œuvre adopte le comportement du langage littéraire, qui effectue le même tour de prestidigitation, mais à l'inverse : au lieu de disparaître devant l'être, il fait disparaître l'être, mais en montrant toutefois son artifice, en dénonçant sa propre inaptitude à enclore le vide, à dire le silence qui le motive. Et tel est le paradoxe de *La tentation*, dont toutes les séquences, et surtout leur succession, accentuent à l'extrême le relief artificiel du langage littéraire. La reine de Saba, par exemple, se donne elle-même pour un simulacre d'être, pour un néant voilé ressemblant fortement à une nouvelle Chimère. Comme dans le texte biblique (1 Rois 10), la reine de Saba vient poser des énigmes à Antoine et se présente elle-même, chez Flaubert, comme la clé de ces énigmes, comme l'incarnation de ces mystères : « Je ne suis pas une femme, je suis un monde, mes vêtements n'ont qu'à tomber et tu découvriras sur ma personne une succession de mystères. » Une succession, et non pas *le* mystère, comme si le devenir-monde de la reine de Saba s'identifiait à celui du langage de l'œuvre, qui voile le mystère de son néant par une succession de mots. Qui ne se donne de corps que morcelé, comme celui de la reine de Saba, dont *chaque* membre et non l'ensemble se donne pour sacré. « Si tu posais ton doigt sur mon épaule, ce serait comme une traînée de feu dans tes veines. La possession de la moindre place de mon corps t'emplira d'une joie plus véhémentement que la conquête d'un empire » (*LT*, 84-85). Et sans doute faut-il prendre le mot « possession » dans son sens fort, car la reine de Saba tente de séduire Antoine, de lui communiquer son hystérie. Qui plus est, par ce terme, elle dénonce elle-même sa propre inaptitude à remplacer Dieu dans la vie d'Antoine, car le mot « possession » ne renvoie-t-il pas au terme « avoir », qui décrit à lui seul l'aporie qu'est ce personnage. La reine de Saba tente en effet de substituer l'avoir à l'être. Sa puissance ne réside que dans son attirail d'accessoires, véritable collection de raretés, et dans la prolifération de noms inconnus, mystérieux sans être mystiques, qui en tant que mots ne peuvent être mystiques.

Voici du baume de Genezareth, de l'encens du cap Gardéfán, du Ladanon, du Cinnamone, et du Silphium, bon à mettre dans les sauces. Il y a là-dedans des broderies d'Assur, des ivoires du Gange, de la pourpre d'Élisa ; et cette boîte de neige contient une outre de Chalibon, vin réservé pour les rois d'Assyrie, (et qui se boit dans une corne de licorne). Voilà des colliers, des agrafes, des filets, des parasols, de la poudre d'or de Baasa, du cassiteros de Tartessus, du bois bleu de Pandio, des fourrures blanches d'Issédonie [...] (*LT*, 80).

Quoi de plus inexistant en effet qu'une « corne de licorne », comme un rien qui *orne* le néant, comme la Chimère orne le tombeau de Por-senna de ses petites clochettes. Car, comme la Chimère, la reine de Saba n'est qu'une brocanteuse aux mille ressources : « [...] voici [...], voilà [...] », un peu comme si elle tentait de vendre à Antoine ses babioles, ou ses « bibelot[s] d'inanité sonore<sup>23</sup> », pour reprendre l'expression de Mallarmé. En s'offrant à Antoine elle offre du même coup tout ce qu'elle *a* et non ce qu'elle *est*. C'est pourquoi elle insiste sur cet infini de la possession, comme pour recréer l'être par l'avoir.

Et j'ai bien d'autres choses encore, va ! J'ai des trésors enfermés dans des galeries où l'on se perd comme dans un bois. J'ai des palais d'été en treillage de roseaux et des palais d'hiver en marbre noir. [...] J'ai des graveurs continuellement assis pour creuser mon portrait [...]. J'ai des couturières [...]. J'ai des suivantes, de quoi faire un harem, des eunuques de quoi faire une armée. J'ai des armées, j'ai des peuples ! (LT, 82).

Cette prolifération du même argument de la possession recouvre un manque, que la reine s'efforce d'engloutir sous l'accumulation de paroles et d'objets insignifiants qui dénoncent par eux-mêmes ce qu'ils ont pour fonction d'oblitérer : l'impossibilité de recréer l'être par la quantité, par l'avoir, l'impossibilité de faire s'équivaloir une infinité de choses finies et le seul infini de l'être, le silence dans lequel il baigne et en regard duquel les mots font figure de babioles ineptes. La reine de Saba, comme le langage, comme la littérature, masque en ce sens une tare, figurée dans le texte par la transformation de sa grâce et de son aisance en un sautilllement disgracieux, comme si l'effet de sa séduction s'estompait soudain pour montrer son impuissance et sa laideur, que laissent par ailleurs deviner la répétition sans élégance de sa « corne de licorne » (LT, 80) et les déséquilibres sonores de sa coiffure « poudrée de poudre bleue » (LT, 78).

La reine de Saba propose en fait à Antoine une parodie de mysticisme. La profusion d'objets rares excite l'imagination d'Antoine ou du lecteur par une prolifération de sonorités qui ne correspondent à rien, seulement à des objets fantasmagoriques suggérés, qui font de l'écriture flaubertienne une succession sans fin, un défilé de mots. De la prolifération des signifiants, qui cherchent désespérément à représenter le signifié absent (Dieu, le vide, l'irreprésentable), à l'épisode interminable du défilé des dieux, il n'y a qu'un pas. Car à la façon des mots dans l'énumération de la reine de Saba, le défilé des dieux rend à néant

23. Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 68.

toute divinité par la profusion des objets de culte, qui désoriente et amène au doute toute croyance. Ce défilé anéantit ainsi toute crédibilité à quelque représentation du divin que ce soit, tout comme le corps de la reine de Saba est sectionné en une succession de mystères. Comme si la représentation du corps ou du divin ne pouvait exister que dans un morcellement, que la simple transposition du mystère dans le langage les faisait éclater tous deux. Comme si la désignation de la transcendance par le langage avait pour effet non seulement de montrer le vide de cette transcendance, mais se retournait aussi contre le langage, contre son incapacité et ses incomplétudes pour le nier à son tour. *La tentation* montrerait ainsi le mouvement par lequel, selon Blanchot, «le langage est appelé pour faire droit à l'exigence inquiète d'une seule chose privée d'être, laquelle, après avoir oscillé entre chaque mot, cherche à les ressaisir tous pour les nier tous à la fois, afin que ceux-ci désignent, en s'y engoutissant, ce vide qu'ils ne peuvent ni combler ni représenter<sup>24</sup>». Tel serait ainsi le drame de *La tentation*, celui de l'écriture, de l'impossibilité de dire et de taire à la fois le vide qui motive l'œuvre.

La tentation de saint Flaubert, pour emprunter à Valéry cette expression devenue un *topos* de la critique flaubertienne, c'est en ce sens la tentation d'être écrivain, tout comme celle de saint Antoine est celle de la lecture, de l'hypocrite lecture, qui se fait complice de l'abolition du monde pour mieux le recréer selon son désir, comme le reproche d'ailleurs Hilarion (un ancien disciple d'Antoine) au saint.

Hypocrite qui s'enfoncé dans la solitude pour se livrer mieux au débordement de ses convoitises! Tu te privés de viandes, de vin, d'étuves, d'esclaves et d'honneurs; mais comme tu laisses ton imagination t'offrir des banquets, des parfums, des femmes nues et des foules applaudissantes! Ta chasteté n'est qu'une corruption plus subtile, et ce mépris du monde l'impuissance de ta haine contre lui! (*LT*, 90).

Puisqu'ils méprisent le monde au nom d'un idéal, se confondent en effet l'écrivain, cet autre lecteur, son frère et son semblable hypocrite, et le personnage d'Antoine, qui trompe sa solitude «en dardant ses yeux dans les ténèbres» (*LT*, 63), y projetant la forme indéfinie que croit apercevoir son désir: «Oui! là-bas, tout au fond, une masse remue, comme des gens qui cherchent leur chemin. Elle est là!» (*LT*, 63). Et dès lors rien n'est plus ce qu'il était, puisqu'il devient à la fois lui-même et ce à quoi il permet d'être en n'étant plus, comme une image se

24. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 12.

substituant à la chose, dans une incessante métamorphose qui nie et recrée le monde du même geste.

En même temps, les objets se transforment. Au bord de la falaise, le vieux palmier, avec sa touffe de feuilles jaunes, devient le torse d'une femme penchée sur l'abîme, et dont les grands cheveux se balancent. Antoine se tourne vers sa cabane ; et l'escabeau soutenant le gros livre, avec ses pages chargées de lettres noires, lui semble un arbuste tout couvert d'hirondelles (*LT*, 64).

Car contrairement au vieil adage, toute parole, même écrite, est susceptible de s'envoler, puisque la lettre, toute noire, vive et compacte, est une hirondelle. Et le livre, comme un arbre, comme un reposoir, porte la possibilité de son envol, de son absence. Le travail négateur de la littérature commence ainsi avec l'envol de ces essaims de lettres, ou encore avec « l'exil inutile<sup>25</sup> » du cygne (signe) mallarméen. Mais ce cygne, comme l'hirondelle flaubertienne, n'est toutefois pas dénué d'ambiguïté, car ne reste-t-il pas bloqué dans les glaces du poème, dans le langage, comme en un châtement « pour n'avoir pas su chanter la région où vivre<sup>26</sup> ». Et le signe demeure ici-bas comme un fragment déchu du monde où il aurait pu vivre. Ne menant nulle part qu'à lui-même, il montre que le signe ne peut contenir l'absolu, comme *La tentation* montre que la littérature, comme le dit Blanchot, ne peut pas ne pas devenir « un ressassement interminable de paroles, au lieu du silence qu'[elle] visait à atteindre<sup>27</sup> ». Mais cette impossibilité enseigne néanmoins que l'absolu ne peut exister que relativement, sans quoi nous ne saurions rien de l'au-dehors radical, inaccessible, inimaginable où il se logerait. L'absolu n'existe donc que négativement et c'est en ce sens qu'à la fin de la nuit, à la percée du jour, saint Antoine ne trouve mieux que de « fai[re] le signe de la croix et se remet[tre] en prière » (*LT*, 237) et que le silence final de l'œuvre s'approche plus encore de Dieu que toutes les paroles et les visions de la nuit. Le désir de saint Antoine et toutes ses métamorphoses sont en ce sens résumés par sa dernière réplique : « Ô bonheur ! bonheur ! J'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais [...] pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, — être la matière » (*LT*, 237). Voulant toucher le fond de la matière, saint

25. Stéphane Mallarmé, « Le vierge, le vivace... », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 68.

26. *Ibid.*

27. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 320.

Antoine trouve, comme le mentionne Philippe Sollers, la forme ultime de son désir et descend « dans la matière même du texte<sup>28</sup> », dans le langage, et c'est en ce sens qu'il se tait aussitôt. Car au bout de la nuit se trouve la matière, sa froideur inhumaine et son silence. Saint Antoine reste, comme le cygne mallarméen, bloqué dans la matière du langage, prostré face à l'impossibilité de devenir cette matière, de s'y abolir ou, mieux encore, de trouver quelque chose derrière elle, une plénitude ontologique que le voile de la matière (du langage) empêcherait d'atteindre. Saint Antoine prie ainsi pour la même raison que le cygne mallarméen qui, « pour n'avoir pas su chanter la région où vivre », entonne sa complainte mortelle en se taisant. Et, pour le même motif, Mallarmé compose sa musique à partir du silence et de la concrétude du signe, de la froide matière du mot, ce « [c]alme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur<sup>29</sup> ». Car, en définitive, ne demeure de la littérature que cette concrétude, résultat de la tension entre l'envol de la lettre et son impossibilité, entre la négation du monde et celle de la littérature elle-même.

Comme une voix qui dirait toujours plus qu'elle ne dit en fait, puisque la littérature dit toujours quelque chose à quoi s'ajoute le « rien à dire » blanchotien que *La tentation* cherche vainement à faire passer dans le langage, la phrase flaubertienne est comme nimbée de possible, entourée de ses propres ratures, de l'invisible « hécatombe qui préface à toute parole<sup>30</sup> », selon Blanchot. Et ces ratures imperceptibles, seulement visibles sur les manuscrits, figurent la trace du geste de Flaubert, persistant, selon ses propres mots, à réduire au minimum ce « sens métaphorique qui décidément le domine trop<sup>31</sup> ». Plus écrivain par ce qu'il réussit à ne pas écrire, Flaubert se déclare « dévoré de comparaison, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser, mes phrases en grouillent<sup>32</sup> ». Tel est le travail de Flaubert, d'écraser ses comparaisons comme de vulgaires insectes, et d'œuvrer autant à créer qu'à abolir son objet. Et la comparaison de ce pouvoir multiplicateur de la littérature avec un insecte n'est pas innocente, car elle montre l'ambiguïté de la littérature, qui n'existe en étant toujours que très peu

28. Philippe Sollers, « La stratégie de Flaubert », *Le Magazine littéraire*, n° 108, 1976, p. 28.

29. Stéphane Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 70.

30. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 313.

31. Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852 », dans *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 220.

32. *Ibid.*

de chose, vulgaire petit rien, parenthèse dans le monde, mais apte à l'englober, chose de si peu d'importance que Blanchot la réduit à « un étrange bruissement d'insecte qu'elle fait entendre en marge de l'histoire<sup>33</sup> ». Car le bruit d'une plume grattant le papier ne fait-il pas en effet songer à celui du frémissement des pattes d'un gros insecte ayant à parcourir l'espace entier d'une page blanche ? Peut-être est-ce là l'origine de la commune comparaison de Flaubert et de Blanchot, qui tous deux auraient entendu les chuintements et les murmures étouffés de leur plume, à peine audibles, qui miment pourtant les bruits d'un labeur étrange, inlassable, aussi persistant qu'incompréhensible et que Flaubert aurait voulu écraser pour réduire au minimum les comparaisons dans son œuvre. Car comme le chant nocturne d'un grillon aux abords d'une route, la littérature est toute proche et pourtant nulle part : sitôt que je m'en approche, le grillon semble déjà ailleurs, et sitôt que je lève ma plume, son murmure paraît n'avoir jamais existé. Et parlant de ce peu d'existence, j'ai l'air de ne parler de rien. Mais si j'accepte le jeu et reprends ma route, consentant à être conduit par la phrase, aussitôt les bruissements s'élèvent par milliers, et l'univers semble peuplé de grillons qui appellent, pour citer René Char, « ceux qui perdant leur chemin souhaitent le perdre à jamais ».

Saint Antoine se révèle en ce sens non seulement pareil à l'image même du lecteur, mais aussi à celle de l'écrivain, qui se laisse prendre aux appels de ces voix qui bordent le chemin, qui écrit dans leur sillage, puisqu'il prête l'oreille à « leurs sonorités confuses » et y « distingue DES VOIX comme si l'air parlait. Elles sont basses, et insinuanes, sifflantes. LA PREMIÈRE : Veux-tu des femmes ? LA SECONDE : Des grands tas d'argent, plutôt ! LES AUTRES : Le Peuple entier t'admire ! » jusqu'à ce qu'elles emplissent la nuit et que « malgré le vacarme de sa tête, [le saint ne] perçoi[ve] qu'un silence énorme qui le sépare du monde » (*LT*, 64-65). Et ces voix indéfinies ressemblent au murmure de la plume, qui s'ajoute au tracé silencieux de la lettre comme un doublage parasite, qui rend au monde le son déformé d'une voix que la solitude et le silence dérobent à qui écrit. Et dès lors la parole jette une lumière vive sur la nuit, remplace la noirceur par une lumineuse hallucination. Comme si l'écriture ne pouvait émerger que de « l'obscurité profonde » sur laquelle les images « se détachent comme des peintures d'écarlate sur de l'ébène » (*LT*, 64).

33. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 321.

Et sans doute faut-il répéter maintes fois cette phrase pour voir que toute l'esthétique flaubertienne s'y loge. La neutralité de son ton, qui contraste avec la gravité du propos, avec la vitesse et le bourdonnement des images mentales qui assourdissent le saint, rappelle en effet la dernière phrase d'*Hérodiad*, où l'horreur de la décapitation de saint Jean le Baptiste est atténuée d'une étrange façon, par une neutralité presque scandaleuse : « Et tous les trois, ayant pris la tête de Iokanann, s'en allèrent du côté de la Galilée. Comme elle était très lourde, ils la portèrent alternativement<sup>34</sup>. » De l'anecdote antique (d'une importance immense dans l'histoire, puisque par la mort du Baptiste le Christ peut advenir), le récit ne retient en sa fin qu'un détail scabreux, et d'autant plus qu'il vient s'écraser, dirait-on, sur un laborieux adverbe final, long de six syllabes, comme si toute transcendance demeurerait engluée dans une double gangle : celle du réel, de l'effet de réel insupportable que constitue le poids de la tête de saint Jean, et celle du langage, de sa matérialité, montrée par le déséquilibre de la phrase causée par le poids du mot « alternativement ». Toute la dimension prophétique de la mort du Baptiste se résorbe ainsi dans le langage, comme si les mots portaient « alternativement » le poids de la mort. De la même façon, lorsque saint Antoine est assailli d'images qui « se multiplient, l'entourent, l'assiègent », et que « le lien général de son être se disso[ut] », les images deviennent libres, « défilent d'une façon vertigineuse » (*LT*, 64), et l'éclat de leur « écarlate » se détache sur l'« ébène » de la nuit. Comme si l'explosion d'images qu'accompagnent les occlusives des « secousses » de « peintures d'écarlate » s'estompait dans le son mat des nasales de la « nuit d'ébène ». Dans l'obscurité du silence où saint Antoine « tâche de parler » et que cela s'avère « impossible » (*LT*, 64), les images tentent de se substituer aux mots, et leur présence obnubilante éclate sourdement, comme en une pyrotechnie muette, pour paraphraser encore Mallarmé, pour qui « il n'est d'explosion qu'un livre<sup>35</sup> » — comme si dans l'œuvre purement poétique la nécessité du signe était telle que la concrétude de la lettre remplace l'image et que seule demeure suspendue la constellation du poème, la virtualité de son dessin, « flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée<sup>36</sup> ».

Mais il ne faut toutefois pas se méprendre sur le sens de ce néant auquel l'œuvre poétique aspire, car, pour Flaubert du moins, ce vide

34. Gustave Flaubert, *Hérodiad*, dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 678.

35. Cité par Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

36. Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres » dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 384.



correspond à l'absoluité du beau, à sa pureté, à celle dont il rêve et à laquelle la prose parfaite parviendrait à se confondre. Que la prose se fasse silence en s'unissant au gouffre de la pensée, que « l'expression se rapproche de la pensée » au point de « colle[r] dessus et de dispara[ître] » et pour Flaubert survient dès lors la beauté, vierge de toute matière. Celle-ci se trouverait ainsi pour Flaubert dans la disparition de l'être qu'implique l'œuvre. Car, toujours selon Blanchot, dans la beauté « l'œuvre disparaît, mais le fait même de disparaître apparaît comme l'essentiel, comme le mouvement qui permet à l'œuvre de se réaliser en entrant dans le cours de l'histoire, de se réaliser en disparaissant<sup>37</sup> ». Mais alors la beauté, comme la prose du silence, demeure un rêve, car la disparition de l'expression dans la pensée qu'elle exprime laisse toujours un reste. Et ce reste, précisément, c'est ce que nous appelons, par un malheureux mais inévitable déplacement, « l'œuvre », c'est-à-dire, par exemple, le texte que nous connaissons, bien réel et lisible, de *La tentation de saint Antoine*. Mais il s'agit par contre d'un reste essentiel, car montrant sans cesse l'impossibilité de l'œuvre en suggérant ce qu'elle aurait été, en se montrant elle-même comme reste, comme dehors, *La tentation* ne s'énonce-t-elle pas, grâce à cette insistance même à se nier, au plus rapproché de l'œuvre rêvée, après laquelle Mallarmé et Flaubert ont chacun soupiré ?

37. Maurice Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 299-300