

Romans du désir, désir du roman: l'interférence des projets flaubertiens de *Madame Bovary* à *Salammbô*

1. *Salammbô*, la mal connue

Dans la série imposante des études récentes publiée par la critique flaubertienne, *Salammbô* apparaît comme une œuvre peu fréquentée: à part quelques articles, les publications concernant le roman sont rares et, malheureusement, on ne dispose toujours pas de véritable édition critique du texte¹. Il faudrait sans doute s'interroger sur les raisons de cette curieuse marginalisation dont *Salammbô* est victime. Celle-ci peut s'expliquer, en partie, par l'étrangeté marquante de l'œuvre qui dépasse constamment le cadre généralement fixé pour l'analyse. Depuis sa parution en 1862, le roman a été souvent confronté à des normes auxquelles il ne pouvait correspondre. Ces analyses faites souvent d'après des schémas préconçus et, surtout, difficilement applicables au roman, semblent altérer la véritable portée du texte: ainsi *Salammbô* sera-t-elle réduite à une reconstruction archéologique inauthentique, ou dénoncée comme un roman historique manqué. La plupart des comptes rendus contemporains et plusieurs études modernes témoignent d'ailleurs de la même hésitation quant à la définition du genre: comparée tantôt à l'épopée, tantôt à l'opéra, tantôt à un poème parnassien, qualifiée de «poème épique», de «roman-poème», voire même de «imagination scientifique», *Salammbô* reste l'inconnue, l'étrangère fascinante et provoquante.

Il s'agit, certes, d'un texte difficile à aborder et qu'aucune analyse ne pourra jamais dénuer de son caractère énigmatique. Cependant, cet effet quelque peu déroutant que produit le roman semble correspondre à l'intention originelle de Flaubert: ses formules destinées à mettre en évidence l'insolite de *Salammbô* restent peu explicites et gardent souvent une certaine opacité.

Pour mesurer dans toute son ampleur l'importance peut-être méconnue de ce texte dans le développement de l'esthétique flaubertienne, il faudrait préciser la place de *Salammbô* dans l'ensemble de l'œuvre. Deuxième roman publié par l'auteur, projet réalisé après de longues années d'apprentissage, *Salammbô* constitue une sorte de pont entre les écrits de jeunesse et les œuvres de la maturité. Par son sujet, il peut être rattaché aux premières tentatives littéraires de Flaubert adolescent, alors imprégné de romantisme. Il se présente en même temps comme un texte préparé de longue date, constituant une sorte de synthèse entre plusieurs idées d'œuvres restées à l'état de projet. Par sa technique, *Salammbô* est destinée à répondre au nouveau défi que le romancier s'est fixé: après l'expérience de *Madame Bovary*, il s'agit de faire un roman moderne à l'antique, de procéder à une espèce de transposition qui se conformerait à sa nouvelle conception du roman. *Salammbô* signifie sans doute une étape décisive dans l'élaboration de la méthode qui caractérise désormais le travail de Flaubert: au lieu de retrouver l'aisance d'exécution, la spontanéité d'écriture propre à ses écrits de jeunesse, les difficultés de style qu'il

¹ L'édition critique de Max Aprile annoncée par P.-M. de Biasi dans les *Carnets de travail* (Paris, Balland, 1988, p. 160) n'a toujours pas vu le jour.

s'était imposées en rédigeant les chapitres de *Madame Bovary* s'accompagneront cette fois de travaux de recherches minutieuses, de tout un programme de lectures érudites.

Pour comprendre le véritable enjeu artistique de *Salammbô*, il faut retourner au projet original de Flaubert, repérable dans ses *Carnets* et dans sa *Correspondance*. Dans cette étude, nous nous proposons de situer ce récit par rapport aux œuvres et aux projets antérieurs de l'écrivain; ceux-ci se présentent, par certains aspects, comme les étapes successives d'un long processus qui aboutira à la conception du roman carthaginois.

2. Un roman moderne à l'antique: transgression des règles et transposition du cadre

«Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne»²; cette phrase qui, parmi les aveux de Flaubert, pourrait être considérée comme la définition la plus claire de son projet, se trouve dans une lettre adressée à Sainte-Beuve, en réponse aux trois longs articles que le critique consacra à *Salammbô*. Outre le compte rendu de Sainte-Beuve, autorité littéraire indéniable, un autre article contemporain est d'un intérêt particulier, celui de Guillaume Frœhner, archéologue allemand dont le nom était pratiquement inconnu du public jusqu'à la parution de son attaque violente contre *Salammbô*.³ L'intérêt de ces deux jugements tient au fait que Flaubert, contrairement à ses habitudes, répondit à ses critiques et s'expliqua longuement sur ses intentions et sur son œuvre.

La querelle qui suivit la publication du roman en 1862 est instructive à plus d'un titre: d'une part, le jugement généralement négatif ou du moins empreint de perplexité, formulé dans ces comptes rendus, s'explique probablement par la déconvenue des lecteurs; les critiques se sentent visiblement privés de repères en face de cette provocation bien réussie qu'incarne le roman. D'autre part, ces articles contemporains soulèvent des problèmes importants (mais dans la majorité des cas, sous forme de malentendus) qui touchent à quelques points essentiels de la technique flaubertienne du roman. Ces problèmes seront d'ailleurs repris, sur un registre différent, par les travaux critiques postérieurs. Enfin, au cours des vingt dernières années, cette «querelle de *Salammbô*» a fait l'objet de plusieurs articles dans lesquels divers aspects de ce débat sont traités en détail.⁴ Sans suivre pas à pas les étapes successives de ces attaques et contre-attaques, nous tenterons de nous limiter au problème du genre.

Dès l'origine, il existe une différence de point de vue entre l'approche littéraire de Sainte-Beuve et le regard d'archéologue de Frœhner. Au demeurant, la réaction de Flaubert signale que les deux attaques ne se situent pas sur le même champ de bataille. Frœhner se présente avant tout comme l'homme de la science, comme un défenseur acharné de l'«enceinte close» de

² Lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862, *Corr.*, t. 3, éditée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, NRF, «Pléiade», p. 276.

³ Guillaume FRŒHNER, «Le Roman archéologique en France», éd. or. in *La Revue Contemporaine*, le 31 décembre 1862, repris dans les *Œuvres complètes* de Flaubert, tome 2, *Salammbô*, Paris, Éd. du Club de l'Honnête Homme, 1971, p. 373.

⁴ Voir surtout les articles de Jacques NEEFS, «*Salammbô*, textes critiques», in *Littérature*, n° 15, octobre 1974, pp. 52-64, d'Isabella STRONG, «Flaubert's Controversy with Frœhner: the Manuscript Tradition», in *Romance Notes*, vol. XVI, n° 2, Winter 1975, pp. 283-299, et de Joseph JURT, «Le statut de la littérature face à la science: le cas de Flaubert», in *Écrire en France au XIX^e siècle*, actes de colloques de Rome, Montréal, Éd. du Préambule, 1989, pp. 175-192.

l'archéologie: il accuse Flaubert de dilettantisme ou, pour reprendre sa propre formule, d'avoir «*empiété sur le domaine de la science*», d'avoir franchi le «*seuil sacré du sanctuaire*». D'autres expressions similaires comme, par exemple, «*franchir la frontière*», «*passer la limite raisonnable*», «*s'aventurer sur un terrain glissant*» scandent le texte de Fröhner qui dénonce *Salammbô* (à juste titre) comme un roman de la transgression. La démarche de l'archéologue consiste surtout à «*déchiqeter*» le roman pour présenter aux lecteurs quelques-unes des multiples erreurs commises par le romancier, égaré dans le dédale de la science. À l'opposé de l'archéologue, Sainte-Beuve défend le roman en tant que fiction littéraire qui, selon lui, finit par disparaître sous l'accumulation de détails érudits. Malgré cette disparité du point de départ, la conception du roman qui se dessine derrière les jugements de Sainte-Beuve et de Fröhner semble tributaire des mêmes principes: elle relève, en fait, d'une sorte d'esthétique normative. Si l'on suit le raisonnement des deux critiques, *Salammbô* s'interprète comme un essai de restitution au résultat douteux, selon Sainte-Beuve, catastrophique d'après Fröhner, car l'archéologie ne disposait à l'époque d'aucune connaissance certaine sur la civilisation carthaginoise. L'échec inévitable de Flaubert s'expliquerait par le choix du genre, *Salammbô* étant définie comme un «*roman archéologique*». Ce genre hétéroclite, visant à concilier science et littérature, serait, d'après ces théoriciens, incompatible avec le domaine légitime du roman qui doit se restreindre à la réalité, à la peinture de la vie quotidienne. Paradoxalement, *Salammbô* ainsi dénoncée est confrontée à *Madame Bovary*, présentée comme le modèle par excellence du «roman moderne».

L'attitude de Sainte-Beuve semble illustrer d'une façon exemplaire ce que Flaubert décrit ailleurs comme «*la rage [...] de substituer sa pensée à celle de l'auteur et de vouloir faire avec son livre un autre livre*»⁵. Le critique, tout comme le public contemporain pour qui le nom de Flaubert s'attachait au scandale et au succès retentissant de *Madame Bovary*, attendait un nouveau «roman de mœurs», à l'instar du premier livre de l'auteur:

*Après le succès de Madame Bovary, après tout le bruit qu'avait fait ce remarquable roman et les éloges mêlés d'objections qu'il avait excités, il semblait que tout le monde fût d'accord et unanime pour demander à M. Flaubert d'en recommencer aussitôt un autre, qui fût pendant au premier et en partie contraste.*⁶

Le rejet de *Salammbô* par la critique, tout comme l'accueil favorable que reçut *Madame Bovary*, se fonde sur un malentendu: l'effet de rupture que le roman de 1856 avait produit dans l'histoire du genre était resté inaperçu. Avec *Salammbô*, le projet de transgression se trouve doté d'un champ sémantique nouveau, et le travail formel effectué dans *Madame Bovary* est approfondi. Les principes qui président à la composition de *Salammbô* déjouent les critères habituels du roman évoqués dans les comptes-rendus contemporains: l'innovation technique entamée par l'histoire normande (le récit impersonnel et le refus de toute «moralité», le

⁵ Voir la lettre du 8 juillet 1861, adressée aux frères Goncourt, à propos de *Sœur Philomène*, *Corr.*, t. 3, p. 161.

⁶ SAINTE-BEUVE, C.-A., «Lundi 8 décembre 1862», article repris dans *Œuvres Complètes de Flaubert*, tome 2, *Salammbô*, l'édition du «Club de l'Honnête Homme», dirigée et présentée par Maurice Bardèche, Paris, 1971, p. 410.

traitement des dialogues en style indirect libre, la qualité musicale de la prose, etc.) sera mise en pratique et perfectionnée dans ce roman à la fois antique et moderne.

Sainte-Beuve fut d'ailleurs l'un des premiers à évoquer quelques parallèles entre les deux héroïnes de Flaubert: la fille d'Hamilcar qui confie à sa nourrice «*ses vagues ennuis, ses oppressions étouffées, ses langueurs*» et qui «*appelle je ne sais quoi d'inconnu*» lui rappelle des passages qui racontent l'ennui et les rêveries d'Emma. Confrontant des scènes analogues dans les deux romans, il finit par constater:

*la pauvre Salammbô éprouve, à sa manière, le même sentiment de vague aspiration et d'accablant désir. L'auteur a seulement transposé (...) et mythologisé cette sourde plainte de cœur et des sens.*⁷

Les remarques de Sainte-Beuve se limitent à mettre en évidence une ressemblance psychologique entre les deux héroïnes, promouvant ainsi toute une tradition critique qui, plus tard, s'évertuera à rechercher les signes du «bovarysme» dans tous les romans de Flaubert. Il n'est pas certain que la «psychologie» ait le même sens dans les deux récits, mais il est clair que la confrontation de ces deux œuvres mérite d'être examinée de plus près. Elle peut montrer sous un éclairage particulier comment ces deux récits relèvent, à certains égards, d'un même noyau thématique: à travers leur genèse, plusieurs projets de Flaubert se répondent et se complètent, pour se diriger vers ce curieux point de croisement que sera *Salammbô*.

3. De la jeune fille flamande à la déesse carthaginoise

Il existe, en effet, un rapport très complexe entre *Madame Bovary* et *Salammbô*, qu'on pourrait examiner sous plusieurs aspects, à commencer par le problème de la genèse.

Les projets des deux romans, en partie complémentaires, se trouvent en germe dans une même lettre datée de 1850 et écrite pendant le voyage en Orient; Flaubert, se confiant à son ami Bouilhet, pense déjà à son retour et réfléchit sur le sujet qu'il choisira pour son roman:

À propos des sujets, j'en ai trois qui ne sont peut-être que le même et ça m'emmerde considérablement: 1° Une nuit de Don Juan à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes; 2° l'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire baiser par le Dieu.⁸ – C'est la plus haute, mais elle a des difficultés atroces; 3° mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de choux et de quenouilles, au bord d'une rivière grande comme l'Eau de Robec.⁹

Ce roman flamand se présente comme une première ébauche de *Madame Bovary*: c'est ce que confirme la lettre que Flaubert adressa sept ans plus tard à une lectrice dévouée, Mlle Leroyer de Chantepie:

⁷ *Op. cit.*, pp. 422-423.

⁸ On peut rapprocher cette formule de celle que (si l'on peut en croire les frères Goncourt) Flaubert prononça à propos de la «baisade carthaginoise» de *Salammbô*: «il faut que je monte joliment le bourrichon à mon public: il faut que je fasse baiser un homme, qui croit enfile la lune, avec une femme qui croira être baisée par le soleil», in Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1989, tome 1, p. 636.

⁹ Lettre du 14 novembre 1850, *Corr.*, éd. citée, t. 1, p. 708.

(Emma) est une nature quelque peu perverse, une femme de fausse poésie et de faux sentiments. Mais l'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée. [...] pour rendre l'histoire plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage. J'entrevois d'ailleurs dans l'exécution de ce premier plan de telles difficultés que je n'ai pas osé.¹⁰

Ces difficultés rappellent celles que Flaubert évoqua à propos de son projet d'Anubis; elles réapparaîtront au cours de la rédaction de *Salammbô* qui peut, en quelque sorte, être interprétée comme la résurgence de l'histoire d'Anubis, ce projet mystérieux que l'on ne connaît sous aucune autre forme plus développée. Pendant les années consacrées à *Madame Bovary*, Flaubert reparlera pourtant plusieurs fois de ce «conte égyptien» qu'il voudrait commencer dès qu'il aura terminé son roman moderne (il pense même à d'autres projets):

*Quand j'aurai fini ma Bovary et mon conte égyptien (dans deux ans), j'ai deux ou trois idées de théâtre que je mettrai à exécution.*¹¹

Cette citation prouve, du reste, que Flaubert n'a pas encore une idée précise du rythme de son propre travail et du temps que lui demandera la rédaction de la *Bovary*, première œuvre rédigée conformément à ses nouveaux principes d'écriture.

4. Anubis, Sérapis, Mycérinus

Dans la *Correspondance* de Flaubert, la première référence à *Anubis* comme idée d'œuvre date de 1850. Dans ses *Carnets de travail*, le seul détail concernant le sujet se trouve dans le *Carnet 3* (f° 33v°). Comme le remarque P.-M. de Biasi, ce carnet de jeunesse pose quelques problèmes de datation particulièrement difficiles à résoudre; d'après l'hypothèse la plus probable, les folios sont postérieurs à février 1845 et antérieurs au départ pour l'Orient, à la fin de l'automne 1849. Le nom d'Anubis apparaît parmi les références suivantes:

Anubis. / Josèphe, *Antiquités Judaïques*, XVIII, 4. / Fontenelle, *Dialogue des morts. Pauline et Callirrhoe*. / «Pauline, femme de Saturnius, matrone de grande réputation à Rome, pensant coucher avec le dieu Sérapis, se trouva entre les bras d'un sien amoureux par le macquerillage des prestres de ce temple.» (Montaigne, *Apologie de Sebond*, Liv. II, ch. XII, p. 653).¹²

Bien que la date exacte de cette note soit inconnue, une certaine similitude entre l'aventure de la matrone romaine et le projet d'Anubis semble évidente. Cette aspiration à l'absolu, ce désir inassouvable, ce mélange inextricable de l'érotique et du mystique que Flaubert découvrit dans une histoire rapportée par Montaigne, et qui aurait constitué le noyau d'un projet plus tard abandonné, se retrouvera dans *Salammbô* et constituera l'une des composantes de la psychologie féminine décrite dans *Madame Bovary*. L'épisode rapporté par Montaigne et le

¹⁰ Lettre du 30 mars 1857, *Corr.*, éd. citée, t. 2, pp. 696-697.

¹¹ Lettre à Louise Colet, du 23 mai 1852, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 94; cf. encore: «Comme il me tarde d'avoir fini la *Bovary*, *Anubis* et mes trois préfaces pour entrer dans une période nouvelle, pour me foutre une bosse de *beau pur*», lettre à Louis Bouilhet, du 24 août 1853 (*Corr.*, t. 2, p. 411); «quand j'aurai fini cela (après la *Bovary* et l'*Anubis* toutefois), j'entrerai sans doute dans une phase nouvelle», lettre à Louise Colet du 7 septembre 1853 (*Corr.*, t. 2, p. 428).

¹² *Carnets de travail*, édition établie par P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 144.

projet d'Anubis se ramènent à une seule et même histoire, racontée par Flavius Josèphe, comme le signale d'ailleurs la référence précise de Flaubert¹³.

Dans le *Dialogue des Morts* de Fontenelle¹⁴, Pauline, dame romaine, invitée par l'une des prêtresses d'Anubis, se rend au temple de ce dieu pour devenir sa maîtresse.¹⁵ De nombreux détails signalent la dette de Fontenelle à l'égard de Montaigne. Cette fois, cependant, il paraît avoir fait son profit de Boccace qui, dans son recueil *Des dames de renom*,¹⁶ raconte l'aventure de Pauline avec le dieu Anubis (nommé par Montaigne «Sérapis»). On peut remarquer, au demeurant, que Callirhée, l'autre personnage du dialogue, plus naïve et sans doute plus innocente que la dame romaine, est devenue la victime d'une mésaventure similaire: la jeune fille de Troie, sur le point de se marier, est allée se baigner au bord du Scamandre pour offrir sa virginité au fleuve, selon la coutume du pays:

*Après que je luy eus fait mon compliment, voicy Scamandre qui sort d'entre ses roseaux, & qui me prend au mot. Je me crus fort honorée, & peut-estre n'y eut-il pas jusqu'à mon Fiancé qui ne le crust aussi. [...] Mais combien fus je étonnée un jour que je rencontray ce Scamandre qui se promenoit dans une petite Ville de la Troade, & que j'appris que c'estoit un Capitaine Athénien...*¹⁷

La tromperie de ces amants déifiés se fonde sur le déguisement possible des dieux et sur le thème de la métamorphose, fréquent dans les mythologies diverses. Cette problématique réapparaîtra d'une façon complexe et souvent inextricable dans *Salammô* où le plan humain et le plan divin se séparent et se mêlent tout à la fois, en fonction du point de vue changeant des personnages.

Outre cet ensemble cohérent de motifs qui le rapproche de *Madame Bovary* et qui préfigure *Salammô*, le projet d'Anubis se rattache, par son origine, à la *Tentation de saint Antoine*. Parmi les notes prises par Flaubert sur les divinités de l'Égypte, de l'Inde, de la Perse, etc., destinées à fournir les détails du tableau consacré au défilé des dieux, figure Anubis, «le génie de l'étoile du chien (*Sirius*), *Sothis*.»¹⁸ Les feuillets en question sont les folios 183 et 184 qui portent le titre d'«Isis. Osiris. Apis.» Ces notes rassemblent de nombreux détails puisés dans l'ouvrage de

¹³ Cf. FLAVIUS JOSÈPHE, *Histoire ancienne des Juifs*, texte traduit de l'original grec par Arnauld d'Andilly, adapté en français moderne par J.A.C. Buchon, Paris, Éditions LIDIS, 1968, pp. 561-562.

¹⁴ (20) *Dialogue II. Callirhée, Pauline*, in FONTENELLE, *Nouveaux dialogues des morts*, éd. critique établie par Jean Dagen, Paris, Libr. Marcel Didier, 1971.

¹⁵ Cf. *op. cit.*, p. 263. «J'estois fort devote au Dieu Anubis. Un jour une Prêtresse de ce Dieu me vient dire de sa part qu'il estoit amoureux de moy, & qu'il me demandoit un rendez-vous dans son Temple. Maîtresse d'Anubis! Figurez-vous quel honneur. Je ne manquay pas au rendez-vous, j'y fus reçeuë avec beaucoup de marques de tendresse; mais à vous dire la vérité, cet Anubis, c'estoit Mundus. Voyez si je pouvois m'en défendre. On dit bien que des Femmes se sont renduës à des Dieux déguisez en Hommes, & quelquefois en Bêtes; à plus forte raison devra-t-on se rendre à des Hommes déguisez en Dieux.» La Pauline de Fontenelle se doutait d'ailleurs qu'Anubis pouvait être un simple mortel.

¹⁶ *De claris mulieribus*, 1364-65(?), trad. fr. *Des dames de renom*, Lyon, 1551, chap. LXXXIX, p. 301. Sur les sources de Fontenelle, voir Jean Dagen, *op. cit.*, pp. 13-20, pp. 262-263.

¹⁷ FONTENELLE, *Nouveaux dialogues des morts*, éd. cit., p. 264.

¹⁸ Voir *Mémento mythologique de Flaubert*, reproduit dans *La Tentation de saint Antoine*, Éd. du Club de l'Honnête Homme, tome 4, 1972, *Appendice*, p. 396; ces notes ont été rassemblées par Flaubert à la fin du manuscrit 23671 de la Bibliothèque nationale dans un dossier qui ne porte pas de titre (folios 171° à 206°). L'édition de Maurice Bardèche ne contient pas les folios 171° à 174°.

Friedrich Creuzer remanié par Joseph-Daniel Guigniaut, *Les Religions de l'Antiquité...* Dans cet ouvrage, Anubis, assimilé à Thoth et à Hermès, symbolise le «*génie de la science et de la sagesse supérieures.*»¹⁹ Le memento de Flaubert résume ainsi les passages évoquant les péripéties d'Isis à la recherche de son frère et époux, Osiris:

*Recherches d'Isis. Elle prend avec elle Anubis à tête de chien, fils d'Osiris et de Nephthys, sœur de Typhon.*²⁰

En examinant les principaux motifs sélectionnés par le romancier dans cet ensemble mythique dont Anubis fait partie, on peut découvrir plusieurs analogies entre les épisodes cités de la mythologie égyptienne et ceux du roman carthaginois. D'une part, il s'y confirme l'intérêt que Flaubert portait aux mythes solaires:

*Osiris n'est pas seulement le Nil, c'est le soleil. [...] Le Nil retenu dans ses profondeurs entre Éléphantine et Syene, c'est Osiris au tombeau depuis l'équinoxe de printemps jusque près du solstice d'été. Peu à peu le dieu se réveille, le Nil monte, s'épanche sur la terre d'Égypte, et on entend les mugissements de la vache Isis. [...] Osiris, pris pour l'année solaire personnifiée, paraît avoir été identifié avec Memnon.*²¹

L'union d'Isis et d'Osiris, «*l'expression mythique de l'histoire de la nature et de l'année en Égypte*»²² sera remplacée par celle de Tanit et de Moloch, dotés des mêmes fonctions dans le roman carthaginois. D'autre part, l'histoire d'Isis et d'Osiris constitue l'un des ensembles mythiques dans lesquels l'aspect sexuel du mythe se trouve particulièrement mis en valeur. C'est ici que l'on devrait mentionner un projet assez mal connu de Flaubert qui n'a pas eu de suite, mais qui apparaît également dans une lettre écrite à Bouilhet au printemps 1850, au bord de la cange traversant le Nil:

*J'ai pensé pendant deux jours à l'histoire de Mycerinus dans Hérodote (ce roi qui baise sa fille).*²³

Grâce à cette formule lapidaire du romancier, qui est toutefois sans équivoque, le noyau thématique reliant cette idée d'œuvre aux projets déjà cités se dessine très clairement. De plus, si l'on remonte aux sources, des rapports très subtils peuvent être décelés entre l'histoire d'Anubis et celle de Mycérinus. Voici l'infortune de ce dernier relatée par Hérodote:

¹⁹ CREUZER-GUIGNIAUT, *Religions de l'Antiquité*, Paris, Treuttel et Würtz, 1825, tome 1, Livre troisième, *Religions de l'Égypte*, Chap. 4, *Anubis-Thoth-Hermès, symbole de la science et du monde intellectuel: doctrine sacerdotale*, p. 435. Cette synthèse érudite constitue l'une des sources principales de Flaubert pour tout travail de recherche sur les symboles et les mythes.

²⁰ *Memento mythologique*, éd. cit., p. 393.

²¹ *Op.cit.*, p. 393. On peut remarquer d'ailleurs que le dieu Sérapis évoqué à propos de l'histoire puisée dans Montaigne, s'identifie également à Osiris. D'après le memento (p. 395), «Sérapis (sous les Ptolémée) s'empara de tous les attributs d'Osiris. D'un côté, source de vie et de richesse (...), de l'autre, dieu de l'hiver et des ténèbres, dominateur du sombre royaume.»

²² *Memento mythologique*, éd. citée, p. 394.

²³ Lettre à L. Bouilhet, du 13 mars 1850, *Corr.*, éd. citée, t. 1., p. 601. L'extrait cité est précédé d'un court passage où Flaubert parle de son incertitude troublante concernant ses projets littéraires: «je me sens très vide, très aplati, très stérile. Qu'est-ce que je vais faire une fois rentré au gîte, publierai-je, ne publierai-je? qu'écrirai-je? et même écrirai-je? l'histoire de *saint Antoine* m'a porté un coup grave, je ne le cache pas. J'ai essayé en vain de bâtir quelque chose du conte oriental.»

*on conte que Mycérinus, étant devenu amoureux de sa fille, lui fit violence; que cette jeune princesse s'étant étranglée de désespoir, son père fit mettre son corps dans (une) génisse; que sa mère fit couper les mains aux femmes de sa fille, qui l'avaient livrée à Mycérinus, et qu'aujourd'hui leurs statues, qui n'ont point de mains, sont un témoignage du supplice dont elles furent punies pendant leur vie [...]. Cette génisse est couverte d'une housse cramoisie, excepté la tête et le cou qui sont d'un or fort épais. Entre les cornes elle a un soleil d'or.*²⁴

Un court extrait qui se trouve dans les *Notes de voyages*, semble nous plonger dans l'atmosphère de cette œuvre jamais écrite que Flaubert aurait imaginée d'après un mince détail puisé dans Hérodote:

*j'ai pensé aux fermes normandes, en été, quand tout le monde est aux champs, vers trois heures de l'après-midi... et au roi Mycérinus se promenant un soir, en char, faisant le tour du lac Moeris avec un prêtre assis à côté de lui ñ il lui parle de son amour pour sa fille ñ c'est un soir de moisson... les buffles rentrent...*²⁵

Curieux paysage estival, en quelque sorte atemporel, qui ignore la progression linéaire de la chronologie historique: comme si le temps restait suspendu dans cette vision qui, à partir d'une image prise sous la chaleur africaine, renferme dans l'éternité cyclique de la nature la terre légendaire de l'Orient antique, tout comme les champs de la Normandie contemporaine.

Étudions maintenant le réseau de correspondances que Creuzer établit entre les mythes d'origines diverses, contenus dans le récit rapporté par l'historien grec. Le commentaire de l'érudit allemand se trouve dans le troisième volume de l'édition française, après un court résumé dont on ne citera que les dernières phrases:

*(la fille du roi) fut ensevelie dans une vache de bois doré, devant laquelle brûlaient des parfums tous les jours et toutes les nuits des flambeaux. [...] Chaque année on l'en retirait au jour des lamentations solennelles sur la mort d'Osiris, parce que, dit la légende, la fille avait supplié son père en mourant de lui faire voir, une fois l'an, la lumière du soleil. L'image en or du disque solaire était posée entre les cornes de la vache.*²⁶

Creuzer, qui ne manqua pas de souligner les éléments renforçant la présence d'un symbolisme solaire, se proposa de «pénétrer le vrai sens» de cette histoire égyptienne, en la rattachant au mythe de Pasiphaé:

[...] nous n'hésitons point à reconnaître dans Mycérinus une sorte de prototype du roi de Crète Minos. Lui aussi, Minos, est un monarque grand et juste. Lui aussi, néanmoins, il se livre à de coupables écarts [...] tandis qu'il a pour femme Pasiphaé, dont le vœu le plus cher est de reposer dans la vache de bois et de séduire le taureau solaire. Comme cette légende crétoise, l'histoire apparente de la fille de Mycérinus a pour fond réel un fait physique, relatif au cours du soleil et de la lune, fait que le génie sacerdotal de l'Égypte voulut rendre sensible par des images et des cérémonies emblématiques, dans

²⁴ L'on cite l'extrait d'après les notes de Jean Bruneau, cf. *Corr.*, t. 1, p. 1085, note n° 7. (HÉRODOTE, *Euterpe*, CXXXI-CXXXII, éd. du Panthéon littéraire, p. 82.).

²⁵ *Voyage en Égypte*, éd. de P.-M. de Biasi, Paris, Grasset, 1991, f° 57 v°, (Ipsamboul-Abou-Simbel), note datée du 25 mars 1850, pp. 326-327.

²⁶ CREUZER-GUIGNIAUT, *op. cit.*, t. 3, deuxième partie, 1841, p. 586.

*ces fêtes de Saïs où se célébraient aux flambeaux, pendant la nuit, les rites sacrés d'Osiris et d'Isis.*²⁷

Par le biais de ce rapprochement entre le roi égyptien et Minos, le roi de Crète, l'histoire de la fille de Mycérinus se présente comme une sorte de trame sous-jacente de *Salammbô*, car le mythe de Pasiphaé sera l'un des éléments constitutifs de la mythologie carthaginoise recrée par Flaubert.²⁸

La connotation sexuelle des représentations mythiques jouera un rôle dominant dans *Salammbô*, qui est caractérisée par une sorte de flottement continu de sens. Cet aspect fait en même temps partie intégrante de la théorie de Creuzer portant sur les religions de l'Orient qui ont toutes «un double point de vue: elles sont matérielles d'un côté, et de l'autre, plus ou moins idéales, sensibles et spirituelles tout à la fois.»²⁹ Cette dualité, plusieurs citations le prouvent, représente aux yeux de Flaubert une sorte d'idéal de l'œuvre épique. C'est ce qu'il souligne à propos de *L'Âne d'or*, chef-d'œuvre mal compris qui lui donne «des vertiges et des éblouissements»³⁰:

*Ça sent l'encens et l'urine, la bestialité s'y marie au mysticisme, nous sommes bien loin encore de cela, nous autres, comme faisandage moral. Ce qui me fait croire que la littérature française est encore jeune!*³¹

On peut rapprocher cette formule d'un autre jugement, portant sur une œuvre contemporaine des frères Goncourt. S'adressant aux auteurs, Flaubert remarque:

*«L'enfance de Philomène, sa vie au couvent [...] m'a ébloui. C'est très vrai, très fin et très profond. (...) on sent la chair sous le mysticisme, le petit téton qui commence à se former sous les médailles bénies, le premier sang des règles qui se mêle au sang de Jésus-Christ.»*³²

Par un jeu complexe de motifs croisés, ce jugement de 1861 nous ramène à la lettre écrite onze ans plus tôt, dans laquelle le romancier s'explique sur plusieurs idées d'œuvres et sur les difficultés du choix qui s'impose à lui: le sujet de *Sœur Philomène* et les détails soulignés par Flaubert, lecteur et critique, ne sont pas sans rapports avec l'un des anciens projets du romancier, (l'un des trois «qui ne sont peut-être que le même»), intitulé «Une nuit de Don Juan»

5. Le mythe de Don Juan

Selon l'expression de Flaubert, l'idée maîtresse de cette œuvre aurait été «l'amour inassouissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique.»³³ Bien que la lettre citée contienne plus de renseignements sur le «roman flamand», c'est *Don Juan* qui tentera le plus le romancier. Il reparlera de ce sujet dans deux autres lettres écrites au cours de

²⁷ *Op. cit.*, p. 587.

²⁸ Quant au rapport de *Salammbô* et du mythe de Pasiphaé, l'analyse la plus développée se trouve dans l'article d'Anne GREEN, cf. «*Salammbô* and the Myth of Pasiphaé», in *French Studies*, vol. XXXII, n° 2, April 1978, pp. 170-178.

²⁹ CREUZER-GUIGNIAUT, *op. cit.*, tome 1, 1825, p. 435.

³⁰ Lettre à Louise Colet du 27 juin 1852, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 119.

³¹ *Ibid.*

³² Lettre à Edmond et Jules de Goncourt du 8 juillet 1861, *Corr.*, éd. citée, t. 3, p. 161.

³³ Lettre déjà citée, écrite à Constantinople, à L. Bouilhet, du 14 novembre 1850, *Corr.*, t. 1, p. 708.

son voyage en Orient³⁴, et, à l'opposé des deux autres projets, on dispose d'un plan détaillé pour *Une nuit de Don Juan*,³⁵ qui daterait donc de 1850-51. Ce plan que Flaubert abandonnera pourtant bientôt, sera supplanté par *Madame Bovary*, commencée en 1851.

Ce projet de *Don Juan* qui, sous sa forme définitive, aurait pu enrichir d'une nouvelle pièce la riche anthologie des réécritures, se présente comme la formulation peut-être la plus claire de la théorie flaubertienne du désir, de la complémentarité de l'amour terrestre et de l'amour mystique. Quant au choix du sujet, Flaubert put s'inspirer de plusieurs versions, du *Dom Juan* de Molière jusqu'au poème long de Byron: ce dernier pourrait être particulièrement intéressant, car le héros de Flaubert semble garder les traces de l'interprétation romantique de Don Juan, à l'âme hautaine, aux aspirations élevées, fatigué et mélancolique.³⁶ Le projet se rattache, en même temps, à une autre variante devenue classique, le *Don Giovanni* de Mozart dont Flaubert parlait avec tant d'admiration.³⁷ Par rapport aux versions qui le précèdent, l'opéra de Mozart apporte une modification significative: l'une des figures féminines, Donna Anna l'emporte sur ses compagnes et occupe une position privilégiée dans l'ensemble du scénario.³⁸ Dans le *Don Juan* de Flaubert qui semble reprendre et développer cette trouvaille de la version musicale, l'héroïne unique appelée Anna Maria se substitue à la pluralité féminine. Cette femme, par son nom, peut être rattachée à d'autres figures flaubertiennes dotées de cette même appellation à la fois mystique et sensuelle: elle rappelle la prostituée de *Novembre* (cette Marie à l'âme de vierge qui raconte, elle aussi, son expérience religieuse)³⁹ et évoque, en même temps, Emma (appelée Marie dans les premiers brouillons de *Madame Bovary*⁴⁰), tantôt lascive, tantôt dévote,

³⁴ Toutes les deux sont adressées à Louis Bouilhet; la première est datée du 10 février 1851: «Que vais-je écrire à mon retour? Voilà ce que je me demande sans cesse. J'ai beaucoup songé à ma *Nuit de Don Juan*, à cheval, ces jours-ci. Mais ça me semble bien commun et bien rabâché, c'est retomber dans l'éternelle histoire de la religieuse. Pour soutenir le sujet il faudrait un style démesurément fort, sans faiblir d'une ligne.» (*Corr.*, t. 1, p. 750); la deuxième, du 9 avril 1851: «Le *Don Juan* s'avance piano; de temps à autre, je couche par écrit quelques mouvements.» (*Corr.*, t. 1, p. 772).

³⁵ Le plan d'*Une nuit de Don Juan* a été publié par Maupassant dans sa préface aux *Lettres de Flaubert à Georges Sand* (Paris, Charpentier, 1884, pp. XLV-LIII). Notre édition de référence est celle de Jean Bruneau et Bernard Masson, *Œuvres complètes de Flaubert*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, tome 2, pp. 721-723.

³⁶ Cf. «Don Juan est las et s'en prend à Leporello. - Mais est-ce ma faute, la vie que vous menez et vous me faites mener? - Eh bien, la vie que je mène, est-ce ma faute aussi? - Comment, ce n'est pas votre faute! - Leporello le croit, car il lui a souvent vu de bonnes intentions de mener une vie plus rangée...», *Une nuit de Don Juan*, éd. citée, p. 721.

³⁷ «Les trois plus belles choses que Dieu ait faites, c'est la mer, l'*Hamlet* et le *Don Juan* de Mozart», lettre à Louise Colet du 3 octobre 1846, *Corr.*, t. 1, p. 373.

³⁸ Certains interprètes romantiques (voir E.T.A. Hoffmann) attribuent un rôle central à Donna Anna, conçue comme la seule véritable héroïne de l'opéra. Sur ce sujet, voir Jean ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, «Anna et le groupe féminin», pp. 41-67.

³⁹ Cf. «À l'église, je regardais l'Homme nu étalé sur la croix, et je redressais sa tête, je remplissais ses flancs; je colorais tous ses membres, je levais ses paupières; regard de feu; je le détachais de la croix et je le faisais descendre vers moi, sur l'autel; l'encens l'entourait, il s'avançait dans la fumée, et de sensuels frémissements me couraient sur la peau.» (*Novembre*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, t. 2, p. 256).

⁴⁰ Jean POMMIER a comparé le scénario de *Don Juan* et de *Madame Bovary*, voir son article sur les «Noms et prénoms dans *Mme Bovary*», *Mercure de France*, 1^{er} juin 1949: «Le prénom d'Emma (...) a été précédé par celui de Marie et la jeune personne signait alors Maria, Marianne ou Marietta.» (p. 250.)

toujours en quête, toujours hantée d'un désir inassouissable. Les amours de Don Juan se fondent sur la transposition et la transfiguration du désir charnel vers une dimension mystique: ainsi la dévotion, le besoin mystique se teinte de sensualité. Au cours d'un voyage sur la côte méditerranéenne, visitant des églises italiennes dont le clair-obscur suscita en lui des rêveries érotiques, Flaubert eut le sentiment de découvrir la vraie patrie de Don Juan, ce héros incarnant la passion insatiable:

*«c'est ici qu'il faut venir y rêver, on aime à se le figurer quand on se promène dans ces églises italiennes, à l'ombre des marbres, sous la lumière du jour rose qui passe à travers les rideaux rouges, en regardant les cous bruns des femmes agenouillées. [...] Il doit être doux de foutre là, le soir, cachés derrière les confessionnaux, à l'heure où l'on allume les lampes.»*⁴¹

Le cloître mis en scène dans le scénario de Flaubert peut également être interprété comme le lieu par excellence d'une expérience voluptueuse, d'une extase dans laquelle l'amour terrestre et l'amour divin se mêlent et finissent par se confondre. L'aspiration mystique d'Anna Maria, son désir de la communion par l'hostie, préfigurent le passage qui relate l'enfance d'Emma passée au couvent.⁴² Dans la version flaubertienne de *Don Juan*, ce personnage féminin constitue une sorte de pendant du héros; celui-ci la rejoindra dans la même quête de l'absolu, partageant les mêmes «besoins mystiques»⁴³:

*«Ce qu'est le Christ pour Anna Maria, mais il ne me répond pas dans mon amour. [...] Aspirations de chair et d'amour vrai (complétant l'amour mystique), en parallèle avec les aspirations dévergondées de don Juan»*⁴⁴.

Visiblement, un réseau de motifs rapproche l'histoire de Don Juan du roman carthaginois. Le couple constitué par Don Juan et son valet, Leporello qui «participe à quelque chose de la poésie de son maître»⁴⁵, évoque le problème du double que l'on retrouvera d'une façon

⁴¹ Lettre du 1^{er} mai 1845, envoyée de Gênes à Alfred Le Poittevin, *Corr.*, t. 1, p. 227.

⁴² On peut rapprocher plusieurs extraits, voir «J'aimais beaucoup le confessionnal. Elle s'en approchait avec un sentiment de crainte voluptueuse, parce que son cœur allait s'ouvrir. (...) Mais elle n'avait pas de péchés à dire, elle aurait voulu en avoir. (...) Désirs fréquents qu'elle a de la communion. Avoir Jésus dans le corps, Dieu en soi! - À chaque nouveau sacrement il lui semblait qu'une soif serait apaisée. (...) Sensualité du jeûne. (...) Mortifications.» (*Une nuit de Don Juan*, éd. citée, p. 722.); cf. «elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel (...) Elle essaya, par mortification, de rester tout un jour sans manger. (...) Quand elle alla à confesse, elle inventait de petits péchés, afin de rester là plus longtemps, à genoux dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre.» (*Madame Bovary*, éd. citée des *Œuvres complètes*, t. 1, p. 586.)

⁴³ *Une nuit de Don Juan*, éd. citée, p. 722.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Une nuit de Don Juan*, p. 721. On peut remarquer d'ailleurs que cette présentation flaubertienne de Don Juan et de Leporello (dans le premier tableau, ils apparaissent comme deux cavaliers en fuite, arrivant sur leurs chevaux essoufflés) doit beaucoup à une autre histoire d'origine espagnole, et évoque un autre couple illustre, à savoir, Don Quichotte et Sancho Pança. Dans le roman de Cervantès, qui était d'ailleurs l'une des lectures préférées du jeune Flaubert, l'on retrouve le même type de relation, la même opposition entre un maître idéaliste, chercheur de l'absolu et son valet, esprit terre-à-terre, qui s'influencent et se complètent mutuellement. Cf. «Que le vulgarisme de Leporello fasse ressortir le supériorisme de don Juan et le pose objectivement en montrant la différence, et pourtant il n'y a pas de différence que dans l'intensité!» (*Une nuit de Don Juan*, p. 722.)

complexe dans *Salammbô*. Un autre motif, celui du déguisement (composante essentielle de l'inconsistance donjuanesque), réapparaîtra fréquemment dans le roman en tant que signe d'indétermination sexuelle.⁴⁶ D'autres formules qui s'intègrent dans le scénario de *Don Juan* sous forme de postulats, comme autant d'éléments d'une conception sous-jacente du désir, constitueront une sorte d'arrière-plan toujours présent, mais jamais explicite dans le texte définitif du roman carthaginois:

*«Impossibilité d'une communion parfaite. [...] (A des places différentes noter:) Jalousie dans le désir = savoir, avoir. / Jalousie dans la possession = regarder dormir, connaître à fond. / Jalousie dans le souvenir = ravoir, se souvenir bien.»*⁴⁷

Bien que le projet de Don Juan n'ait pas abouti, une certaine parenté d'idées est perceptible entre l'histoire du Séducteur et celle de *Salammbô*; d'autant plus que ces histoires peuvent être interprétées, toutes les deux, en termes de viol et de transgression. Leur dénouement s'explique par le refus des personnages de respecter un tabou, de se soumettre à des lois inéluctables.

Le viol, la quête, le tabou et la transgression, composantes essentielles de l'histoire du Séducteur, rattachent ce projet au sujet d'Anubis qui contient les mêmes éléments. D'autres motifs présents en germe de façon à peine perceptible dans ces deux projets, atteindront une forme plus développée, ou constitueront des éléments structurants dans le roman carthaginois. Ainsi en va-t-il, par exemple, des premières traces d'un symbolisme solaire repérables dans le scénario de *Don Juan*⁴⁸ et, surtout, du temps mythique qui inscrit dans le même cycle éternel la vie humaine et la nature, avec les changements des saisons. L'époque des moissons, temps de l'accomplissement, symbole par excellence de la fertilité, fut dotée d'un accent particulier dans le projet de Mycérinus: le désir de l'homme se développe au milieu d'un paysage en plein épanouissement. Le plan de *Don Juan* contient la même allusion à une conception primitive (propre aux anciens mythes agraires) de la fécondité humaine, indissociablement liée à celle de la nature:

*Aspirations d'Anna Maria à la vie à l'époque des moissons.*⁴⁹

Ce motif à peine esquissé dans le texte du scénario, fera partie d'un ensemble cohérent dans *Salammbô*, où le sort des personnages obéira à l'alternance du soleil et de la lune, et répondra au rythme de la nature: le rapport entre les figures principales, le règne de la stérilité ou de la fertilité féminines sera strictement lié au cycle de la nature, à la fécondation de la terre et à la succession des saisons. La figure d'Anubis se rattache également à la mort et au renouveau: à l'origine, dieu des morts à tête de chien (ou à tête de chacal), il s'associa plus tard aux dieux des mystères d'Osiris dans la mythologie égyptienne.

⁴⁶ Les exemples sont nombreux: Salammbô déguisée sera prise pour un garçon quand elle se rend au camp des Mercenaires; Iddibal déguisé en négresse; Hannon au sexe ambigu avec son voile; Narr'Havas dont les traits féminins sont accentués par ses vêtements, etc.

⁴⁷ *Une nuit de Don Juan*, p. 722.

⁴⁸ Voir l'extase d'Anna Maria: «Un jour elle s'évanouit toute seule dans l'église, où elle venait mettre des fleurs (...) en contemplant un vitrail pénétré de soleil.» (*Une nuit de Don Juan*, éd. citée, p. 722.)

⁴⁹ *Une nuit de Don Juan*, éd. citée, p. 722. Ce motif semble d'ailleurs remonter aux années 1840-42 et apparaît dans le texte de *Novembre*. Cf. la confession de la courtisane Marie: «Quand c'était la moisson et que, le soir venu, on dansait en rond dans la cour, j'entendais chanter des chansons où il y avait des choses que je ne comprenais pas, les garçons embrassaient les filles, on riait aux éclats; cela m'attristait et me faisait rêver.» (*Œuvres complètes*, éd. citée, t. 1., p. 264).

6. La tentation de l'épopée

Ces trois projets impliquent donc toute une série de motifs qui seront repris et développés dans les deux premiers romans de Flaubert. Les trois sujets esquissés dans la lettre citée de 1850, s'interprètent comme autant de variations sur le thème du désir. Le rapport qui se dessine entre eux et qui résulte, en quelque sorte, d'un jeu de déplacement, marque déjà l'alternance du cadre antique et moderne qui rattachera *Salammbô* à *Madame Bovary*. Par cet exercice de transposition et, surtout, par les difficultés de forme qui en dérivent, Flaubert s'est interrogé sur les possibilités oubliées ou jusque-là inexplorées du roman: le défi de réaliser dans des cadres profondément différents le même idéal de prose, correspond à son ambition de s'écarter des modèles traditionnels et de transformer les règles du genre romanesque. Originaires d'un même noyau thématique, *Madame Bovary* et *Salammbô* s'opposent et se complètent, par leur sujet et par leur technique. Si le tour de force que s'imposa Flaubert en écrivant son roman sur un sujet contemporain consista à «*vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée*»⁵⁰, le roman carthaginois consistera à démontrer qu'un sujet antique combinant histoire et épopée peut devenir à son tour le champ d'expérimentation d'une nouvelle écriture romanesque. L'œuvre de Flaubert, dès ses premières tentatives littéraires et surtout, à partir de *Madame Bovary*, semble ainsi s'inscrire dans un processus de recherche et de renouvellement qui implique en même temps fusion et déchirure. Le projet de Flaubert remet en cause le cadre trop restreint des sous-genres privilégiés à l'époque. Il s'agit pour lui de retrouver cette richesse inhérente à la prose dont les plus grandes œuvres épiques purent donner l'exemple. Les remarques de Flaubert lecteur, portant sur les romans qui lui servent de modèle s'accordent avec les analyses de Flaubert écrivain qui s'explique sur l'œuvre rêvée ou sur son travail en cours; comme si la capacité de concilier les contradictions et de faire une synthèse apparemment impossible était l'une des caractéristiques essentielles du roman. Parmi les chefs-d'œuvre souvent cités dans sa *Correspondance*, deux exemples semblent illustrer cette thèse à la perfection: le grand roman de Cervantès, qui fut d'ailleurs l'une des premières passions de Flaubert enfant, et *L'Âne d'or* d'Apulée.⁵¹ Don Quichotte et son auteur réapparaissent fréquemment dans les pages de sa *Correspondance*: le romancier, attiré par cette curieuse «*grandeur qui s'ignore*», restera toujours fidèle à son admiration d'enfance. Il se dit ravi de la poésie «*gaiement mélancolique*»⁵² de l'œuvre, et touché par «*cette perpétuelle fusion de l'illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique*».⁵³ Ces formules qui contiennent des termes souvent contradictoires, et qui sont précises tout en gardant quelque chose de vague, décrivent d'une façon caractéristique l'idéal flaubertien du roman. Il en va de même des passages portant sur *L'Âne d'or* d'Apulée. Flaubert y retrouve la même complexité étrange et captivante, la même harmonie d'ensemble constituée d'éléments diamétralement opposés. La plupart des références à ce roman antique se trouvent dans des lettres écrites à l'époque où Flaubert travaille sur *Madame Bovary* et élabore sa nouvelle conception du roman: dans cette phase de réflexion

⁵⁰ Lettre à Louise Colet du 27 mars 1857, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 287.

⁵¹ «Je retrouve toutes mes origines dans le livre que je savais par cœur avant de savoir lire, Don Quichotte...», lettre à L. Colet, le 19 juin 1852, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 111.

⁵² Lettre à L. Colet, fin novembre 1847, *Corr.*, éd. citée, t. 1, p. 487.

⁵³ Lettre à L. Colet, du 22 novembre 1852, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 179.

initiale, l'ouvrage de l'auteur romain s'impose comme un modèle inégalé. On peut découvrir une similitude frappante entre les oppositions (comme par exemple, l'érotisme et le mysticisme, le pathétique et le comique) que Flaubert découvrit dans *L'Âne d'or*⁵⁴ et celles qu'il évoquera à propos de *Salammbô*. Les œuvres choisies par le romancier comme modèles sont d'ailleurs intéressantes pour plusieurs raisons: d'une part, il s'y manifeste une intention très claire de s'éloigner des schémas contemporains et de remonter aux traditions anciennes du roman. D'autre part, *L'Âne d'or* et *Don Quichotte*, ces œuvres apparemment si différentes, sont rattachées l'une à l'autre par le fait qu'elles gardent l'héritage de l'épopée antique, et qu'elles contiennent, toutes les deux, une dimension mythique. Les projets imaginés par Flaubert avant et après *Madame Bovary* (ou même au cours de la rédaction du roman), recèlent presque tous une référence mythique. Par cet aspect, *Anubis* ou le plan de *Don Juan* s'apparentent à *La Tentation de saint Antoine* ou à la *Légende de Saint Julien*, projet auquel Flaubert travailla en 1856⁵⁵ et dont le sujet remonte probablement aux années quarante ou même plus loin.⁵⁶

La première version de *La Tentation de saint Antoine*, rédigée entre 1846 et 1849 (et qui se terminera par l'échec légendaire que l'on connaît), constitue une sorte de référence constante dans les réflexions esthétiques de Flaubert, durant les années consacrées à *Madame Bovary*. Par le choix du sujet et par ses procédés narratifs, par la rigueur du style et la recherche volontaire d'impersonnalité, ce roman moderne se situera donc aux antipodes de *Saint Antoine*.⁵⁷ Dès qu'il

⁵⁴ Cf. l'extrait déjà cité: «s'il y a une vérité artistique au monde, c'est que ce livre est un chef-d'œuvre. - Il me donne à moi des vertiges et des éblouissements. La nature pour elle-même, le paysage, le côté purement pittoresque des choses, sont traités là à la moderne et avec un souffle antique et chrétien tout ensemble qui passe au milieu. Ça sent l'encens et l'urine, la bestialité s'y marie au mysticisme, nous sommes bien loin encore de cela (...) comme faisandage moral», lettre à L. Colet, du 27 juin 1852, *Corr.*, t. 2, p. 119. A propos d'Apulée, voir encore: «Nous sommes (...) venus un peu trop tôt. Dans vingt-cinq ans, le point d'intersection sera superbe. - Aux mains d'un maître, alors, la prose (la prose surtout, forme plus jeune) pourra jouer une symphonie humanitaire formidable. Les livres comme le *Satyricon* et *L'Âne d'or* peuvent revenir, et ayant en débordements psychiques tout ce que ceux-là ont eu de débordements sensuels.» (lettre à L. Colet, du 4 septembre 1852, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 151).

⁵⁵ En fait, l'idée de «fournir du Moderne, du Moyen Âge et de l'Antiquité» que Flaubert réalisera dans ses *Trois Contes* (rédigés en 1876-1877), apparaît dès 1856, voir lettre à L. Bouilhet, du 1^{er} juin 1856, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 614.

⁵⁶ Sur cette légende, voir les études de P.-M. de BIASI, en particulier «Le Palimpseste hagiographique. L'appropriation ludique des sources édifiantes dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de G. Flaubert», article paru dans la *Revue Flaubert*, n° 2, «Mythes et Religions 1», Paris, Minard, *Revue des Lettres modernes*, 1986, n° 777-781, pp. 69-124.

⁵⁷ Les lettres adressées à L. Colet (qui eut la chance de pouvoir lire les manuscrits de Flaubert) abondent en remarques contrastives: «Je t'ai dit que l'*Éducation* avait été un essai. *Saint Antoine* en est un autre. Prenant un sujet où j'étais entièrement libre comme lyrisme, mouvements, désordonnements, je me trouvais alors bien dans ma nature et je n'avais qu'à aller. (...) Je n'y ai oublié qu'une chose, c'est le fil. Seconde tentative et pis encore que la première. Maintenant j'en suis à ma troisième.» (lettre du 16 janvier 1852, *Corr.*, t. 2, pp. 30-31.); «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...» (lettre du 31 janvier 1852, *Corr.*, éd. citée, t. 2, pp. 40-41.); (*Madame Bovary*) «sera diamétralement l'antipode de *Saint Antoine*, mais je crois que le style en sera d'un art plus profond» (lettre du 22 février 1852, *Corr.*, t. 2, p. 46.), etc. Sur la genèse de *Madame Bovary*, voir l'ouvrage de C. GOTHOT-MERSCH, *La Genèse de «Madame Bovary»*, Paris, Corti, 1966, et son édition critique du roman (Paris, Classiques Garnier, 1971), ainsi que l'étude de P.-M. de BIASI dans son édition critique de *Madame Bovary* (Paris, Imprimerie Nationale, «La Salamandre», 1994.).

eut terminé *Madame Bovary*, ce livre dans lequel «*sujet, personnage, effet, etc., tout*» était «*hors de lui*»⁵⁸, Flaubert se hâta de retourner aux projets les plus éloignés possibles de la Normandie contemporaine: il réfléchit sur son *Saint Julien*, sur une autre œuvre à sujet oriental, et se décida à donner une nouvelle version (diminuée et corrigée) de la *Tentation de saint Antoine*. Pendant plusieurs mois, tout en se heurtant à des problèmes de structure et de style difficiles à résoudre⁵⁹, Flaubert retrouva donc le délire et les «*flamboiements mythologiques et théologiques de Saint Antoine.*»⁶⁰ Le travail sur cette deuxième version, le retour aux mythes et aux religions, la plongée dans l'atmosphère de l'Alexandrie du IV^e siècle, peuvent être considérés comme une phase préparatoire qui précéda directement l'idée du roman carthaginois. Les premières traces d'un tel type de recherche apparaissent dès le début de mars 1857.⁶¹ À partir de cette date, Flaubert se concentra sur le projet de ce nouveau roman qu'il intitulera plus tard *Salammbô*. Si l'on s'interroge sur les motifs de ce choix, il apparaît que l'idée d'un roman antique, loin de constituer une rupture, se présente comme une sorte de synthèse des projets finalement abandonnés. Le thème de l'Antiquité orientale qui s'inscrit dans une dimension mythologique, est un vieux projet: la conception du roman carthaginois qui va succéder aux projets d'un «*conte égyptien*», d'une «*légende*» et d'autres formes plus courtes et souvent difficiles à définir, pose le problème du genre. L'idée de ce roman antique fait partie intégrante des réflexions flaubertiennes sur la forme romanesque qui dominent toute son activité créatrice depuis le début des années cinquante. Dans ses lettres adressées à Louise Colet pendant la rédaction de la *Bovary*, Flaubert confie, de temps à autre, son aspiration à une grande œuvre épique:

«*Quand j'aurai fini cela*⁶² (après la *Bovary* et l'*Anubis* toutefois), j'entrerai sans doute dans une phase nouvelle et il me tarde d'y être. [...] Je veux faire deux ou trois longs bouquins épiques, des romans dans un milieu grandiose où l'action soit forcément féconde et les détails riches d'eux-mêmes, luxueux et tragiques tout à la fois, des livres à grandes murailles et peintes du haut en bas»⁶³.

L'œuvre rêvée, comme tous les chefs-d'œuvre chers à Flaubert, semble se caractériser par une structure complexe, animée par des contradictions internes. Dans une autre lettre, adressée à Louis Bouilhet, le «*besoin d'épopées gigantesques*» se trouve étroitement lié à l'idée d'une

⁵⁸ Lettre à L. Colet, du 26 juillet 1852, *Corr.*, t. 2, p. 140. Cf. «Je vous prie, néanmoins, de ne pas me juger là-dessus. La *B(ovary)* a été pour moi une affaire de parti pris, un thème. Tout ce que j'aime n'y est pas», lettre à E. Roger des Genettes, du 30 oct. 1856, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 644.

⁵⁹ Cf. «Je crois qu'il y a peut-être moyen de rendre cela lisible; il me semble que j'entrevois, par moments, un plan fort net, et presque mathématique», lettre à L. Bouilhet, du 7 juillet 1856, *Corr.*, t. 2, pp. 617-618; «(*Saint Antoine*) commence à m'embêter et j'ai hâte d'en être quitte. (...) La pâte du style est molle. Quant à l'ensemble, je masturbe ma pauvre cervelle pour tâcher d'en faire un», lettre du 28 juillet 1856, adressée au même, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 620; «Quant au *Saint Antoine*, je l'arrête provisoirement (...) Pour ce qui est du plan, je n'y vois plus rien à faire», lettre du 8 septembre 1856, à L. Bouilhet, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 631.

⁶⁰ Lettre à L. Colet, du 8 février 1852, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 43.

⁶¹ «J'aurai besoin de renseignements relatifs à Carthage», lettre à Félicien de Saulcy, début de mars 1857, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 689.

⁶² Il s'agit du projet d'un ouvrage de critique littéraire (cf. *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 427).

⁶³ Lettre à L. Colet, du 7 septembre 1853, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 428.

œuvre à sujet oriental.⁶⁴ Depuis qu'il était revenu en France après son grand voyage, Flaubert n'avait rien écrit sur l'Orient. Il était clair, pourtant que l'expérience décisive de ces dix-huit mois passés hors d'Europe ne pouvait avoir disparu sans laisser de traces indélébiles sur son œuvre. Bien qu'il affirmât, dans une lettre écrite au cours de son voyage, que la découverte de ces pays de rêve l'incitait à ne rien écrire sur l'Orient⁶⁵, la tentation de retourner à son vieux sujet de prédilection apparaît dans sa *Correspondance* à peine quelques années plus tard, en pleine rédaction de *Madame Bovary*:

*je suis entraîné à écrire de grandes choses somptueuses, des batailles, des sièges, des descriptions du vieil Orient fabuleux. [...] – On n'a rien écrit sur tout cela!*⁶⁶

Ainsi, pour Flaubert, l'Orient et le roman se rejoignent en un même point de rencontre apparemment inattendu: ils répondent à un même type d'idéal esthétique et ils reflètent la même beauté insolite, issue de «*l'harmonie de choses disparates.*»⁶⁷

ILDIKO LŐRINSZKY

Budapest

⁶⁴ «Je pense à l'Inde, à ta Chine, à mon conte oriental (dont il me vient des fragments), j'éprouve le besoin d'épopées gigantesques.» (lettre du 24 août 1853, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 412.)

⁶⁵ «Savez-vous, cher ami, quel sera quant à moi le résultat de mon voyage d'Orient? ce sera de m'empêcher d'écrire jamais une seule ligne sur l'Orient.» (lettre du 21 juillet 1850 à Frédéric Baudry, *Corr.*, éd. citée, t. 1, p. 652.)

⁶⁶ Lettre à L. Colet, du 2 janvier 1854, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 497.

⁶⁷ Cf. «Ce que j'aime (...) dans l'Orient, c'est cette grandeur qui s'ignore, et cette harmonie de choses disparates. (...) Voilà l'Orient vrai et, partant, poétique: des gredins en haillons galonnés et tout couverts de vermine. Laissez donc la vermine, elle fait au soleil des arabesques d'or.» (à L. Colet, lettre du 27 mars 1853, *Corr.*, éd. citée, t. 2, p. 283.)