

Flaubert à travers Taine : une manière spéciale de percevoir

Auteur : Sabljic, Antoine

Promoteur(s) : Dubouclez, Olivier

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en philosophie, à finalité approfondie

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/6665>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Flaubert à travers Taine : *Une manière spéciale de percevoir*

Travail de fin d'études présenté en vue de
l'obtention du titre de Master en
philosophie à finalité approfondie
« métaphysique et théorie de la
connaissance » par Antoine SABLJIĆ.
Année académique 2018-2019

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à Monsieur Olivier Dubouclez. Je vous remercie avant tout pour votre patience, votre confiance et votre bienveillance à l'égard de ce travail. Ce dernier fut un long cheminement réflexif, qui n'aurait jamais abouti sans nos incommensurables discussions que vous avez su guider avec brio. Ensuite, je vous suis reconnaissant d'avoir réussi à m'insuffler le goût de la philosophie durant ces dernières années d'études qui me furent pour le moins pénibles. Votre personne nous rappelle que l'excellence n'est pas suffisante dans cette discipline, et qu'elle nécessite également énormément de passion. Merci.

Je remercie ensuite l'ensemble du corps professoral et plus particulièrement Monsieur Antoine Janvier et Monsieur Grégory Cormann pour leur disponibilité. Vous m'avez permis de donner une autre lecture à ce mémoire, d'en élever la perspective. Votre bienveillance ainsi que votre générosité intellectuelle m'ont permis de réaliser mon premier travail philosophique, et c'est le genre de chose qu'on oublie difficilement.

Je n'omet pas de remercier mes camarades « philosophes », tant pour leur soutien que pour leur aide concrète, notamment en m'offrant la possibilité de consulter des ouvrages précieux : Benjamin Monseur, Marie Kill, Simon Vandebulke, Lionel Genot et Lucas Crine.

Mais j'aimerais remercier plus particulièrement mon amie Noëlle Delbrassine, qui m'a aidé toute l'année tant du point de vue moral, qu'au niveau de la relecture de ce travail. Tu t'es évertuée à me montrer le bon chemin, tout en me révélant que j'en étais la destination.

Je remercie aussi ma famille et mes amis de m'avoir supporté durant cette longue période égoïste durant laquelle j'ai rédigé un travail qu'ils ne liront jamais.

Enfin, je remercie Marianne Burton et Lucas Demeyer, sans qui je n'aurais jamais ressenti cette élévation particulière de la culture, et sans qui je serais resté aveugle à la richesse intellectuelle qu'offre la littérature. Je découvre peu à peu, et par moi-même, la pauvreté matérielle à laquelle elle mène.

À mes parents.

Flaubert à travers Taine : une manière spéciale de percevoir

« Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme » (J.-K Huysmans, *À Rebours*).

« Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir ! » (J.-K Huysmans, *Là-bas*)

« Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte moi-même en pleurant... Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même » (Baudelaire, « Les Fenêtres »)

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE : L'empire des images

- I. Taine, une psychologie singulière
 - A. Psychologie et science de la nature
 - B. *De l'Intelligence*, un ouvrage capital
- II. Présentation des concepts tainiens
 - A. Sensation et perception
 - B. Image, mémoire et rectification
 - C. Hallucination et illusion
- III. La correspondance de Flaubert avec Taine
 - A. L'important témoignage flaubertien
 - B. Analyse de la correspondance

DEUXIÈME PARTIE : L'hallucination dans la *Tentation de saint Antoine*

- I. La thématique de l'hallucination chez Flaubert et Taine
 - A. Un rapport à soi – Flaubert en crise
 - B. Un rapport au savoir – « onirisme érudit »
 - C. Les mécanismes de l'hallucination
- II. L'autre face de l'hallucination : le dépassement flaubertien
 - A. Le mysticisme : la subjectivité en crise
 - B. Désir et tentation

TROISIÈME PARTIE : La vision poétique

- I. Conditions et prédisposition à la vision poétique
 - A. Se faire écrivain
 - B. Faire place à l'hallucination créatrice
 - C. Requérir le « qui perd gagne » comme dispositif créatif
- II. Dimension esthétique de la vision poétique
 - A. L'importance de la mémoire
 - B. L'irréalité comme seule réalité
 - C. L'antichambre de la vision poétique – *L'Éducation sentimentale* de 1845
 - D. Le contre-exemple de la vision poétique – *Madame Bovary*
- III. Le silence, poumon de la vision poétique
 - A. Se taire pour mieux communiquer
 - B. Le silence comme énigme de la Beauté

CONCLUSION

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

« La vie est courte et l'art est long »¹

Durant l'hiver de l'année 1866, le psychologue Hippolyte Taine et l'écrivain Gustave Flaubert vont entretenir une correspondance pour le moins singulière. Tandis que Flaubert reprend pour la troisième fois sa *Tentation de saint Antoine* (1874), le psychologue prépare une œuvre maîtresse, qui concerne la perception pathologique, l'image et le fonctionnement perceptif en général : *De l'Intelligence* (1870). Taine ne consulte pas l'écrivain aléatoirement, le psychologue cherche à consolider sa théorie de la perception à travers des témoignages, et plus précisément ceux des personnes qui emploient leur imagination de manière forte (les artistes, les mathématiciens, etc.). En raison de ces sujets d'étude privilégiés, la psychologie de l'image tainienne s'ouvre donc à un champ considérable de pratiques. Ce sont les pratiques artistiques et littéraires qui nous importeront le plus en ce qu'elles nous délivrent, dit Taine, une réflexion sur le « normal » par, et à travers « l'anormal ». Tout au long de cette correspondance, la littérature se donne à *voir*, c'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement un agrégat de mots, mais qu'elle est avant tout, et à son fondement, une suite d'images. Cet échange nous permet d'accéder tant aux coulisses créatives de l'écrivain qu'est Flaubert qu'à une thématique privilégiée dans cette seconde moitié XIXe siècle.

En effet, la psychologie de Taine, comme la création flaubertienne, s'enracinent dans une thématique privilégiée alors, celle des phénomènes pathologiques (hallucinations, illusions, etc.), mais aussi – et plus largement encore – dans une réflexion générale sur l'image. À l'époque, on constate en effet que la science comme la littérature vont s'emparer des thématiques de l'image pathologique et de la déviance psychique². Cette « émergence » scientifique, et l'attrait du pathologique auront une influence profonde tant dans la science de Taine que dans les lectures de Flaubert³. Au vu de tout cela, un détour méthodologique par l'analyse du contexte

¹ Lettre à Ernest Feydeau du 29 novembre 1859 (G. FLAUBERT, *Correspondance (1829-1880)* édition électronique par Y. LECLERC et D. GIRARD. Mise en ligne le 2 novembre 2017. URL=<https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance>).

² P. TORTONESE, « Avant propos », dans P. TORTONESE (dir.), *Cahier de littérature française VI : Image et pathologie au XIX^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 5.

³ La vision hypnagogique est un état de conscience spécifique, à mi-chemin entre celui de la veille et celui du sommeil, spécialement éprouvé pendant la première phase d'endormissement. Le terme « hypnagogique » a été créé en 1848 par Alfred Maury. Voir P-M. de BIASI, « Flaubert : une théorie

d'émergence et des concepts de l'œuvre tainienne nous paraît d'autant plus pertinent. Sans cela, notre travail autour de la pratique de l'image chez Flaubert serait d'une extrême confusion car dépourvu de tout ancrage.

Certes, la face visible de la correspondance reflète l'intérêt que peut trouver un psychologue à consulter un écrivain pour appuyer sa théorie et étoffer ses concepts, mais il apparaît une autre face, plus obscure et d'autant plus digne d'éclairages. Cette autre face de la correspondance s'émancipe d'un intérêt exclusivement psychologique et témoigne de l'attention vive que Flaubert porte *lui-même* à ces questions. Dans les réponses de ce dernier, on décèle en effet un intérêt véritablement accru et une analyse extrêmement fine des questions relatives à l'image, aux hallucinations et à la vie psychique dans son ensemble. C'est cette appropriation flaubertienne des concepts relatifs à l'image et à l'hallucination qui sera abordée dans la deuxième partie de ce travail. Car même si Taine semble être ici le « théoricien légitime des phénomènes », nous verrons que Flaubert est loin d'être un témoin passif ou un simple « cas clinique ». Au contraire, nous tâcherons de montrer que Flaubert, dans sa vie comme dans son œuvre, est à lui seul un théoricien de l'image.

Si, dans la première partie de ce travail l'écrivain, était bien « l'objet » d'étude de Taine, un cas clinique qui permettait au psychologue d'étayer ses concepts, le statut de l'écrivain va se transformer, en deuxième partie de ce travail, pour s'émanciper et devenir « sujet » :

« Ma maladie de nerfs m'a bien fait ; je m'en vengerai à quelques jours, en l'utilisant dans un livre (ce roman métaphysique et à apparitions dont je t'ai parlé). Mais comme c'est un sujet qui me fait peur, sanitairement parlant, il faut attendre, et que je sois loin de ces impressions-là pour pouvoir me les donner facticement, idéalement, et dès lors sans danger pour moi ni pour l'œuvre »⁴.

Ce passage où *l'objet* d'étude flaubertien devient *sujet* est rendu effectif dans la rédaction de la dernière *Tentation*. À l'âge de 22 ans, Flaubert subira des crises nerveuses et hallucinatoires qui l'éloigneront de la « vie active »⁵. Cet écartement que lui infligera sa maladie sera son meilleur prétexte pour devenir écrivain. Cette maladie

de l'image », dans P-M. de BIASI, A. HERSCHBERG PIERROT, B. VINKEN (Eds.), *Voir, Croire, Savoir : Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, Berlin/München/Boston, Walter de Gruyter, 2015, pp. 13-15.

⁴ Lettre à Louise Colet du 31 mars 1853.

⁵ « Ma vie active, passionnée, émue, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à 22 ans » (Lettre à Louise Colet du 31 août 1846).

sera une influence tant dans son œuvre, dans ses pratiques créatives que dans sa « manière spéciale » de percevoir. Tout en gardant à l'esprit les acquis de notre analyse des concepts tainiens, nous explorerons la *Tentation* pour dévoiler la théorisation du phénomène hallucinatoire que développe Flaubert lui-même. L'analyse des extraits de la *Tentation* n'a pas pour finalité de s'ériger tel un « face à face » avec les théories abordées dans *De l'Intelligence*, mais bien de nous permettre d'entrevoir d'autres dimensions du phénomène hallucinatoire, ce vers quoi ce dernier *tend*. Sous la plume de l'écrivain, le phénomène de l'hallucination met en lumière d'autres déterminismes qui sont liés tant à des facteurs « phénoménaux » qu'à la vie personnelle de l'auteur. Ceci nous amène à établir une définition spécifique – voire personnelle – de l'hallucination.

Michel Foucault qualifiera *La Tentation* d'« onirisme érudit ». Œuvre « onirique », car l'histoire se déroule dans une hallucination, mais aussi « érudite » car largement documentée (tant du point de vue des dogmes que du phénomène hallucinatoire en soi). Dans la *Tentation* se développe en effet une pratique de l'image qui est proprement flaubertienne. Saint Antoine sera un produit fictionnel inséparable d'une certaine réalité psychologique, voire scientifique.

De fait, Flaubert se renseigne parfaitement sur les hallucinations et les phénomènes psychiques et il mêle à cette érudition théorique son expérience propre du phénomène. En effet, le savoir que l'écrivain cumule transparaît tant dans la connaissance de sa maladie que dans l'investigation qu'impliquent les descriptions précises de ses romans (par exemple, l'étude des différentes religions à l'époque de saint Antoine). Flaubert travaille sans relâche sur la contextualisation de ses romans (ses voyages en Orient en sont la preuve) mais aussi sur les théories récentes des pathologies hallucinatoires :

« Si je vais si lentement, c'est qu'un livre est pour moi une manière spéciale de vivre. À propos d'un mot ou d'une idée, je fais des recherches, je me perds dans des lectures et dans des rêveries sans fin. Ainsi, cet été j'ai lu de la médecine, *et caetera*. »⁶.

Ce savoir « de premier degré », que l'on « étale », va être dépassé, pour ne pas dire transcendé. En effet, à ce savoir va se juxtaposer la reconnaissance de la dimension mystique qui est liée à la personnalité de l'écrivain et qui dépasse le savoir

⁶ Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 18 décembre 1859.

« objectif ». Cette dimension ainsi que le paradigme du désir seront les fondements de la logique créatrice flaubertienne. Pour l'écrivain, les phénomènes imageants et leurs traitements sont pris sans cesse dans un rapport dialectique avec une certaine conception du « savoir », qui ne se détache jamais d'un « voir », et donc de l'image.

Cette « manière spéciale de percevoir » que nous tenterons d'épingler nous amènera à constater les limites de la théorisation tainienne. À partir des extraits de la *Tentation*, nous verrons que d'autres principes, passés sous silence par le psychologue, se juxtaposent et rentrent en interaction avec le phénomène hallucinatoire. Par l'intermédiaire mais aussi au-delà de l'hallucination, émergent en effet deux thématiques essentielles dans l'œuvre de Flaubert : celles du mysticisme et du désir. L'hallucination pathologique, mais surtout créatrice, apparaît telle une marionnette régie par les fils imperceptibles du mysticisme et du désir.

Est-ce par souci de rigueur scientifique que Taine élude l'importance de ces influences au sein du phénomène hallucinatoire ? Cette question nous renvoie au contexte particulier de cette fin du XIXe où la littérature semble spéculer sur la science psychologique l'avoisinant. La psychologie est en plein essor et elle privilégie l'étude du concept d'image lui-même en pleine révolution. Taine se concentre précisément sur l'hallucination pathologique et il passe à côté de l'hallucination dite « créatrice ». Cette dernière échappe à l'analyse psychologique et il faut donc, pour sonder au mieux la définition de l'hallucination artistique ou de la vision poétique, faire appel à un autre matériau : celui de la philosophie. Pour la psychologie tainienne, les hallucinations sont avant tout des ersatz de la sensation et de la mémoire. Les images mentales sont des « sensations renaissantes ». Ce qui complexifie le cas de la vision poétique, c'est qu'elle semble être une sensation neuve et propre. Il semble que l'hallucination artistique opère un retournement perceptif. En effet, cette dernière « rentre en nous », comme l'écrivait Flaubert à Taine, c'est bien elle qui est sa propre cause et qui semble affecter le percepteur (ou le créateur) pour que celui-ci s'en saisisse. Comment se crée cette vision poétique, de quoi se constitue-t-elle, et quelles en sont les répercussions dans la création ? Si la vision poétique fait entièrement partie d'une « manière spéciale de percevoir », la perception va se constituer en une esthétique singulière.

C'est la recherche de la valeur conceptuelle de la vision poétique qui parachèvera ce travail. Partagée entre un paradigme perceptif et une esthétique singulière, la vision poétique sera abordée à l'aune de commentateurs littéraires et de philosophes. *L'Idiot de la famille* de Sartre nous permet d'entrevoir une logique de cette vision poétique que la psychologie de Taine ne nous a pas permis d'exploiter. En effet, à côté de son « utilité » créative, la vision poétique nécessite également l'adoption d'un certain point de vue, d'un certain filtre par rapport au monde, d'une posture que Sartre appellera « le point de vue de la mort ». La vision poétique nous invitera à découvrir à la fois un mode perceptif singulier mais également une esthétique proprement flaubertienne. Bien qu'elle soit un dispositif propre à la posture de l'homme Flaubert, elle annonce une esthétique particulière qui se dissémine dans l'œuvre de l'écrivain. Telle l'hallucination qui trouve des ramifications dans le mystique et le désir, l'outil créatif qu'est la vision poétique se dote d'une extension esthétique qu'est le silence. L'esthétique flaubertienne repose sur le socle du silence qui est en corrélation avec le processus créatif de l'écrivain. Des commentateurs tels que, Rancière ou Dufour, nous permettront d'illustrer cette importance du silence dans l'œuvre de Flaubert. Ce dernier, nous le verrons, illustre dans ses œuvres le « bon usage » de ce silence. Ainsi, telle la vision poétique synonyme du moment de vérité ultime pour l'écrivain, se délestant des illusions de la vie pour retranscrire une certaine Vérité sur le papier, le silence se distingue comme une véritable révélation du monde lorsque celui-ci est perçu par les personnages flaubertiens. Même si cela tient au paradoxe, le silence doit lui-même en passer par l'image pour être saisi, il se doit d'être *vu*, *perçu* pour être assimilé.

Si ce travail semble s'organiser de manière anachronique, c'est parce qu'il part de l'aboutissement théorique de la vision poétique pour pouvoir la re-saisir dans les œuvres antérieures. Ce travail a pour ambition de mettre en lumière non pas les affinités que Flaubert entretient directement avec la philosophie ni l'évolution des lectures philosophiques de l'écrivain. Il s'agit ici de dégager indirectement, à travers une analyse de sa manière de percevoir et d'une partie de son œuvre, un certain processus de pensée. Cette correspondance avec Taine nous est apparue comme un matériau adéquat pour exploiter des concepts que la psychologie elle-même n'a pas eu intérêt à sonder. C'est bien dans les concepts d'hallucination pathologique,

artistique, de vision poétique, formulés subrepticement dans cette correspondance, que se donne à *voir* et à *savoir* une certaine philosophie flaubertienne.

PREMIÈRE PARTIE : L'empire des images

I. Taine, une psychologie singulière :

A. Psychologie et science de la nature

Après une vie tourmentée tant par les échecs académiques, que par des troubles de santé, Taine (1828-1893) écrit dans une lettre de 1859 l'idée qui ne le quittera plus dans son cheminement philosophique :

« Je fais de la *physiologie* en matière morale, rien de plus. J'ai emprunté à la philosophie et aux sciences positives des méthodes qui m'ont semblé puissantes et je les ai appliquées dans les sciences psychologiques. Je traite des *sentiments et des idées* comme on fait des fonctions et des organes »⁷.

Pour comprendre cette singulière direction d'esprit, cette inclination pour une philosophie du sentiment et des idées, il semble nécessaire de préciser ce à quoi correspond cette méthodologie liée à la physiologie et aux sciences de la nature. La psychologie peut, selon Taine, atteindre une scientificité et une précision au même titre que les sciences de la nature. Cependant, selon lui, il existe un hiatus entre les sciences dites « morales » et les sciences de la nature : ce que l'œil intérieur donne à voir ne se confond pas avec la vision de l'œil extérieur dans les sciences expérimentales. Pourtant, en ce qui concerne la psychologie, l'œil intérieur et l'œil extérieur partagent le même objet qui est le fonctionnement mental des individus⁸. Taine se dévouera dans son œuvre à établir des liens psychophysiologiques, mais sa psychologie *n'est pas* une physiologie pure. Comme le précise Nathalie Richard : « Il ne se fonde pas sur l'affirmation d'un déterminisme du physique sur le psychique, mais sur la conviction très tôt acquise à la lecture de Spinoza d'une unité complexe du physiologique et du psychologique, en une relation d'interdépendance et de mutuelle détermination »⁹.

Le souhait du philosophe est d'arriver, à travers une méthode philosophique, à une sorte de holisme naturaliste, lié à l'influence du positivisme, qui mettrait en lien tant

⁷ Rappelons que même si Taine est philosophe, il a suivi durant des années les cours de physiologie de Fano, les cours de zoologie de Geoffroy Saint-Hilaire, les leçons du Dr Baillarger à la Salpêtrière et il a fréquenté l'école de médecine. Voir A. CRESSON, *Hippolyte Taine : sa vie, son œuvre*, Paris, PUF, 1951, pp. 8-12.

⁸ N. RICHARD, *Hippolyte Taine : Histoire, psychologie, littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 202.

⁹ *Ibid.*, p. 204.

la croissance d'un chêne que les lois de l'esprit humain¹⁰. Ce « projet » semble directement prendre sa source dans l'influence de ses lectures, et dans l'admiration générale que Taine voua à Hegel toute sa vie¹¹. La méthode philosophique de Taine va être directement inspirée de la méthode employée en biologie, mais aussi, plus largement, de la *physiologie*¹².

Le philosophe français a suivi les cours de Laurent de Jussieu, et les observations biologiques et physiologiques l'ont amené à considérer que même si les structures à la fois intérieures et extérieures des végétaux semblent, au premier abord, distinctes, il n'en reste pas moins qu'elles obéissent, malgré leur singularité, à des lois universelles. C'est suivant certaines lois, similaires à tous les végétaux, que ceux-ci se nourrissent, respirent, exsudent et se reproduisent. Pour décrypter ces lois, il est nécessaire de passer par l'observation et l'expérimentation méthodique¹³. C'est à partir de cette méthode scientifique, et plus précisément botanique¹⁴, que Taine va tenter d'appréhender tout ce qui se présente dans l'environnement humain : « tout ce qui tombe sous le sens, tout ce que saisit l'introspection »¹⁵. Les objectifs de la philosophie semblent clairs : elle doit être « une botanique des hommes, des arts, des lettres et des sociétés »¹⁶ permettant de réaliser une « physiologie en matière morale ». Pourtant, il faut y insister, Taine ne se limite pas à rabattre la psychologie sur la

¹⁰ « Il viendra donc probablement un instant où les diverses lois de l'univers qui nous semblent encore séparées et indépendantes les unes des autres nous apparaîtront pour ce qu'elles sont : des conséquences inévitables d'un petit nombre et même d'une seule vérité. » (H. TAINE, *Les philosophes français du XIXème*, Paris, Hachette, 1860, p. 31).

¹¹ *Ibid.*, pp. 28-30. « Isolé au milieu de ses contemporains, Taine nourrit une rare ambition, la même ambition que Hegel. Il est convaincu que l'idéal suprême assigné par Hegel à la connaissance est réalisable et doit être réalisé. Cet idéal est l'établissement d'une chaîne déductive sans discontinuité, constituant la trame essentielle de la réalité empirique, et la réduction ultime de tous les faits et de toutes les lois partielles, à une loi unique, d'où l'on puisse déduire, avec nécessité, toutes les formes de l'être ou, tout au moins, les formes essentielles de l'être. » (J.-L.DUMAS, « Sur le prétendu hégélianisme de Taine », *Romantisme*, 32, 1982, p. 14).

¹² « En psychologie, comme en physiologie, comme en chimie, trouver l'essence, c'est ramener un fait aux faits qui le composent et auxquels il se réduit » (H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome I)*, Paris, Hachette, 1920, p. 249).

¹³ H. TAINE, *Les philosophes français du XIXème*, pp. 28-29.

¹⁴ « Or que lui enseigne l'étude des sciences naturelles et, plus spécialement de cette botanique sur laquelle Taine revient sans cesse et à laquelle il emprunte une partie importante de ses métaphores et de ses comparaisons ? La botanique nous enseigne donc cette grande vérité : nous ne comprendrons pleinement un végétal que si nous faisons attention : 1) À sa race, c'est-à-dire aux latences contenues dans l'embryon ; 2) Au milieu dans lequel il croît ; 3) Au moment où il s'y est trouvé placé. Or, nous déclare Taine, ce qui est vrai d'un chêne est vrai d'un animal ; ce qui est vrai d'un animal est vrai d'un homme ; ce qui est vrai d'un homme est vrai d'une forme d'art, d'un aspect de la littérature, d'une organisation sociale et politique » (P. SEYS, *Hippolyte Taine et l'avènement du naturalisme*, Paris, l'Harmattan, 1999, pp. 32-33).

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

physiologie. Il n'envisage pas la psychologie comme une science purement matérialiste. L'originalité épistémologique de Taine réside plutôt dans le fait qu'il estime qu'un *parallélisme* est nécessaire pour dégager une essence ou une harmonie¹⁷ générale des phénomènes. C'est dans son œuvre principale, *De l'Intelligence*, que l'on retrouve sa volonté de lier la psychologie et la physiologie, sans jamais identifier les deux disciplines, mais en établissant des parallélismes :

« De même que le corps vivant est un polypier de cellules mutuellement dépendantes, de même l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes, et l'unité, dans l'un comme dans l'autre, n'est qu'une harmonie et un effet »¹⁸.

B. *De l'Intelligence*, un ouvrage capital

a. Un héritage empirique dans un contexte positiviste

Le traité *De l'Intelligence* paraît en 1870 et est le fruit d'un travail de longue haleine. Lorsque l'on consulte rétrospectivement les ouvrages publiés par Taine au fil de sa vie, la chose la plus frappante est sans nul doute le caractère varié de son œuvre¹⁹. Pourtant, *De l'Intelligence* est un ouvrage « homogène », et il regroupe l'ensemble de la psychologie tainienne tout en faisant de l'image le concept central²⁰. Cet écrit est synchronique à la période où la psychologie s'émancipe par rapport à la philosophie. La multiplication des travaux sur les images perceptuelles (optiques) et les images mentales vont circonscrire un territoire propre aux psychologues et conquérir une autonomie académique, notamment avec Théodule Ribot qui fut bientôt considéré comme le « fondateur » de la psychologie en France²¹. Incontestablement, l'élaboration de cette psychologie tainienne ne sort pas de « nulle part » : le contexte psychologiste de cette fin du XIXe siècle se juxtapose à un tournant épistémologique²². En effet, dès la préface de son ouvrage, Taine fait crédit à trois

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸ H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome I)*, op. cit., p. 124.

¹⁹ Son œuvre a été publiée sous forme d'articles fragmentaires publiés par divers périodiques, puis réunis en livres qui forment une série de volumes : Essai sur Tite-Live, Essais de critique et d'histoire, Histoire de la littérature anglaise, La Fontaine et ses fables, les Philosophes classiques du XIXème siècle en France, Voyage aux Pyrénées, Notes sur Paris, Voyage en Italie, De L'Intelligence, Philosophie de l'Art.

²⁰ « J'ai ébauché à Nevers et à Poitiers ma psychologie ; j'y ai pensé sans discontinuer pendant dix-huit ans, suivant les cours nécessaire et faisant les études préalables sans me presser » (*Id.*, p. 35).

²¹ B. VOUILLOUX, « Flaubert et Taine devant l'image », *Flaubert*, n°11, 2014, p. 12.

²² *Ibid.*, p.3.

auteurs : Mill, Bain et Condillac²³. Taine se rapproche donc d'un héritage purement empirique à défaut de suivre la pensée de son temps, à savoir le positivisme. Taine reproche au père du positivisme son penchant religieux. Mais au-delà de cet aspect, c'est véritablement dans la préface des *Philosophes français du XIXe* (publié en 1857) que l'on retrouve les résistances principales de Taine face aux principes positivistes, en renvoyant dos à dos le positivisme et le spiritualisme²⁴ :

« Les spiritualistes considèrent les causes ou les forces comme des êtres distincts, autres que les corps et les qualités sensibles, semblables à la force que nous appelons en nous volonté. Les positivistes considèrent les causes ou forces comme des choses situées hors de la portée de l'intelligence humaine, de sorte qu'on ne peut rien affirmer ou nier d'elles... Les spiritualistes relèguent les causes hors des objets, les positivistes relèguent les causes hors de la science... C'est pourquoi, si l'on prouvait que l'ordre des causes se confond avec l'ordre des faits, on réfuterait à la fois les uns et les autres ; et les conséquences tombant avec le principe, les positivistes n'auraient plus besoin de mutiler la science, comme les spiritualistes n'auraient plus le droit de doubler l'univers »²⁵.

Taine reproche à la méthode positiviste française de rejeter des données scientifiques capitales telles que l'introspection, ou « l'observation psychologique intérieure ». En effet, ces méthodes lui seront indispensables pour sonder tant les phénomènes pathologiques de la vie mentale, qu'une certaine pratique de l'image. Cependant, notre auteur rejoint tout de même une intuition centrale du positivisme comtien qui considère la science comme un moment historique capital, comme la pierre angulaire du monde moderne. Taine, pour s'écarter de Comte, va réhabiliter Condillac principalement pour son empirisme, sa méthode analytique, et pour construire une critique envers les spiritualistes de l'École de Cousin – l'analyse devant se substituer à « l'intuition romantique »²⁶. Si, dans *De l'Intelligence*, l'objet d'étude est bien la vie mentale en général, il faut lui appliquer la méthode de l'analyse pour en tirer les meilleurs résultats. En effet, Taine partage l'idée de Condillac selon laquelle : « chaque science doit se réduire à une première vérité successivement transformée, et constituer un système de complexité croissante à partir d'une donnée

²³ « Dans cette longue série de recherches, j'ai indiqué avec un soin scrupuleux les théories que j'empruntais à autrui. Il y en a trois principales : la première, très féconde, esquissée et affirmée par Condillac, pose que toutes nos idées générales se réduisent à des signes ; la seconde, sur l'induction scientifique, appartient à Stuart Mill ; la troisième, sur la perception de l'étendue, appartient à Bain ; j'ai cité leurs textes tout au long » (H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome I)*, p. 5).

²⁴ P. SEYS, *op. cit.*, p. 154.

²⁵ *Id.*

²⁶ *Ibid.*, p.25.

simple »²⁷. Dans *De l'Intelligence*, la première donnée doit être décomposée pour en retirer l'intermédiaire explicatif, ou encore qu'on trouve l'intermédiaire explicatif qui lie la propriété étudiée au « groupe » en analysant les termes de la définition²⁸. Ainsi, la compréhension d'un phénomène complexe tel que l'hallucination, s'obtiendra grâce à une décomposition : l'hallucination comprendra des images, qui elles-mêmes dépendent de sensations, etc. En s'éloignant du positivisme, Taine réhabilite Condillac et partage avec lui cet amour pour un langage propre et neutre, un amour pour le retour « au signe »²⁹.

b. Un empirisme hybride : entre méthode réductive et approche atomiste

Cette méthode réductive, pour atteindre « le signe », n'est pas éloignée d'un certain atomisme. Nous verrons que, tant dans la perception que dans le cas de la mémoire, Taine partage une vision atomiste de la sensation, cette dernière se décomposant en particules élémentaires³⁰ de sensation. L'esprit scientifique défendu par Taine est celui d'une recherche constante d'un fait nouveau derrière un fait apparent³¹. Taine élude le problème de la régression à l'infini, car selon lui, l'esprit finit par rencontrer un fait plus primitif qui se présente comme cause de tous les autres³² :

« Une image mentale est une sensation spontanément renaissante. Une sensation est un composé de sensations élémentaires et plus petites, celles-ci de même, et ainsi de suite, tant qu'enfin, au terme de l'analyse, on est autorisé à admettre des sensations infinitésimales, toutes semblables lesquelles, par leurs divers arrangements, produisent les diversités de la sensation totale... Par ces décompositions successives, on arrive aux derniers éléments de la connaissance, et dès lors il est aisé de voir comment ils s'assemblent. Constituées par des groupes de sensations élémentaires, les sensations totales des centres sensitifs se répètent dans les lobes cérébraux par leurs *images* »³³.

Ainsi, l'image mentale est irréductible. Cependant, par effet d'association, l'image peut renaître en « phénomène sensitif ». Selon le degré de leur recombinaison, les images vont former des souvenirs, des perceptions extérieures, des actes de

²⁷ J.-L.DUMAS, *art. cit.*, p. 19.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.* Il partagera avec Condillac le goût pour les parallélismes logico-grammaticaux, la même conviction que tout est une question de langues et que tout est réductible à un signe commun.

³⁰ J.-F. PERRIN, « Taine et la mémoire involontaire » in *Romantisme*, n°82, 1993, pp. 73-81.

³¹ P. SEYS, *op. cit.*, p. 23

³² *Id.*

³³ H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome II), pp. 463-464.

consciences, etc. Dans *De l'Intelligence*, l'ensemble de la vie psychique va être abordée comme « une machine intellectuelle »³⁴ :

« Ce que l'observation démêle au fond de l'être pensant en psychologie, ce sont, outre les sensations, des images de diverses sortes, primitives ou consécutives, douées de certaines tendances, et modifiées dans leur développement par le concours d'autres images... De même que le corps vivant est un polypier de cellules mutuellement dépendantes, de même l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes »³⁵.

Malgré ses apparences très scientifiques, la méthode empiriste de Taine possède une lacune méthodologique qui est à la fois une force et une faiblesse. En effet, Taine défend dans *De l'Intelligence* une vision rigoureuse des phénomènes psychiques, tendant à les matérialiser, pour ne pas dire « quantifier ». Cependant, sa psychologie emploie des matériaux assez subjectifs, telles que les observations personnelles ou les témoignages (allant de l'artiste au malade mental)³⁶. Il s'agit donc d'une sorte d'empirisme hybride. Le recours aux observations personnelles, et aux témoignages, témoignerait au premier abord d'une déficience du donné scientifique. Cependant, dans notre cas, il est intéressant de voir comment un écrivain tel que Flaubert, peut participer à l'élaboration d'une théorie scientifique, ce qui serait impensable à l'heure actuelle. Le caractère « peu rigoureux » que l'on accorderait à Taine aujourd'hui, nous permet donc de sonder à travers les témoignages qu'il a récoltés, d'autres dimensions de Flaubert.

Ainsi, pour étayer son investigation et illustrer ses concepts, le philosophe ne doit pas se limiter aux observations intérieures de sujets tout à fait « normaux ». Bien plus que cela, il faut élargir le cadre d'étude à *l'anormal*³⁷. En effet, « nul ne comprendra la vie intérieure qu'il observe ainsi s'il n'a connu le reste et ne l'en a rapproché »³⁸. Le développement d'une théorie de la perception à travers l'étude des cas anormaux (somnambulisme, hallucinations, hypnagogie, rêves, illusions, etc.) rend l'ouvrage et

³⁴ H. TAINÉ, *De l'Intelligence* (Tome I), p. 124.

³⁵ *Id.*

³⁶ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p. 14.

³⁷ Le premier chapitre du deuxième livre de *De l'Intelligence*, prends des exemples de l'illusion perçue chez « un romancier moderne », « un peintre anglais », « un joueur d'échecs », etc. (H. TAINÉ, *De l'Intelligence* (Tome I), p. 76).

³⁸ A. CRESSON, *Hippolyte Taine : sa vie, son œuvre*, Paris, PUF, 1951, p. 43.

le dispositif de Taine tout à fait singulier par rapport à ses contemporains³⁹. De ces témoignages subjectifs, Taine retirera des théories singulières concernant notre rapport à l'image.

II. Présentation des concepts tainiens :

A. Sensation et perception :

Que signifie « percevoir » pour Taine ? Il paraît pertinent de résumer sa théorie de la perception par ce paradigme : « La perception extérieure est une hallucination vraie »⁴⁰. D'emblée, la réalité perceptive est convertie en hallucination, c'est-à-dire en *image*. Nous avons donc un matériau « brut », la sensation, qui est perçue et c'est ce matériau qui va se *cristalliser* en image⁴¹. Il est évident que cette conception de la perception, pour le moins originale, contraste avec les méthodes psychologues en vogue à l'époque. Par cette formule à l'allure « magique », Taine veut s'imposer et s'opposer aux théories psychologues de Royer-Collard et de Jouffroy⁴². Il souhaite réhabiliter la théorie classique de « l'idée représentative »⁴³, défendue par les auteurs tels que Descartes et Condillac⁴⁴. Presque vingt ans avant la publication de *De l'Intelligence*, Taine emploie déjà cette expression dans son ouvrage *Les philosophes français du XIXe*, et plus précisément dans le chapitre qui traite de la philosophie de Royer-Collard :

³⁹ « Tandis que les représentants de l'école éclectique ne se réfèrent en psychologie qu'à l'observation intérieure, Taine cherche la pâture de sa science dans une multitude de direction. La psychologie ne fait pas exception à cette règle. En particulier, ce n'est pas seulement le normal qui présente un intérêt, c'est encore, c'est surtout l'anormal. L'observation de l'adulte sain, blanc et civilisé doit certainement être une des sources de la psychologie. Mais ce qu'on en tire doit être complété et contrôlé par ce qu'on trouve ailleurs. » (*Ibid.*, p. 42).

⁴⁰ H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome II), p. 10.

⁴¹ « Voilà les matériaux bruts. Tout le travail ultérieur consiste en un accolement d'images. » (A. CRESSON, *op. cit.*, p. 38).

⁴² Royer-Collard (1763-1845) et Jouffroy (1796-1842) sont considérés par Taine comme représentant « l'esprit classique » de l'époque, repris par le philosophe Victor Cousin. L'esprit classique défendait une essentialisation de l'homme (réification excessive des facultés telles que le « moi », « l'âme », ou « la volonté ») qui était aux antipodes de la conception empiriste tainienne.

⁴³ Taine fait d'ailleurs une remarque étymologique concernant notre vocable perceptif : « Tous les termes par lesquels les hommes ont désigné le phénomène aboutissent par l'étymologie au même sens. – Conception (cum capere, la chose devenue interne). – Représentation (rursus praesens, la chose présente de nouveau, quoique en fait absente). – Idée (eidos, la figure, l'image, l'apparence de la chose, au lieu de la chose elle-même). – De même en allemand, Begriff, Vorstellung... » (A. CRESSON, *op. cit.*, p. 14)

⁴⁴ P. SEYS, *op. cit.*, p.123-125.

« La perception extérieure est une *hallucination vraie*. À l'occasion d'une sensation naît une idée représentative, ou, en d'autres termes, un *simulacre* que nous prenons pour l'objet, qui, comme l'objet, nous paraît extérieur et réel, dont la naissance coïncide avec la présence d'un objet réel et extérieur. Malebranche a raison : le soleil qui brille là-haut nous est invisible. Celui que nous apercevons est un fantôme de notre esprit... ce soleil subsistera en l'absence de l'autre, et nous le verrons luire dans le ciel noir et désert... Donc la perception extérieure est une représentation du dedans, projetée et réalisée dans le dehors. De la nature de la perception extérieure, de ses précédents, de ses suites, de ses vérités, jaillit cette phrase dix fois démontrée : la connaissance sensible est la conscience d'un simulacre intérieur, lequel paraît extérieur, sorte d'*hallucination naturelle*, ordinairement correspondante à un objet réel, opération qui mène par *l'illusion* à la vérité, qui trompe l'homme pour l'instruire, et, par les fantômes du dedans, lui révèle les substances du dehors »⁴⁵.

Pour Royer-Collard et pour « l'esprit classique » en général, nous avons un accès direct, à travers la perception de l'objet extérieur, aux qualités de ces objets-mêmes. En effet, la possibilité d'une entité interposée ou intermédiaire, comme les « idées représentatives » entre l'esprit-percevant et l'objet extérieur, était à leurs yeux à la fois inutile et indémontrable⁴⁶. Taine semble fonctionner « à rebours », en démontrant la « vérité » perceptive à partir de ce qu'on pourrait considérer comme une « illusion » perceptive. Cette thèse tainienne selon laquelle toutes nos perceptions sont condamnées à rester d'une certaine manière « déconnectées » de la réalité lui a valu le refus de son examinateur de thèse⁴⁷. Le rattachement quasi immédiat de nos perceptions aux idées ou aux images internes implique que nos perceptions extérieures sont « des rêves du dedans qui se trouvent en harmonie avec les choses du dehors »⁴⁸. Le monde extérieur, la possibilité de son exploration à travers une perception des sens, ne nous servirait qu'à mieux échafauder un fantôme perceptif intérieur, un *simulacre*. Taine résume son point de vue sur la perception, tout en éludant soigneusement la définition de ce que pourrait être une hallucination en soi :

« Au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fausse, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie* »⁴⁹.

Mais comment justifier, défendre ou prouver l'existence d'une chose comme « l'idée représentative » ? Scientifique subversif ou théoricien réactionnaire, Taine reste fidèle à une méthode « à rebours » : c'est en constatant les cas pathologiques

⁴⁵ H. TAINE, *Les philosophes français du XIXème*, op. cit., p. 43-45.

⁴⁶ P. SEYS, op. cit., p.123-125.

⁴⁷ Id.

⁴⁸ H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome II), p.13.

⁴⁹ Id.

singuliers que l'on va pouvoir constituer des lois générales sur la pathologie elle-même. En effet, c'est en étudiant avec attention ces cas que l'on va accéder d'une manière limpide à ce que serait une « idée représentative ». En soi, c'est dans le cas du dysfonctionnement que le mécanisme fonctionnel se rend le plus visible : la méthode tainienne vise le dysfonctionnement pour mettre en lumière le mécanisme fonctionnel.

C'est véritablement dans *De l'Intelligence* que Taine tentera de répondre aux questions liées à la fois à la perception mais aussi et surtout aux images représentatives : la représentation *diffère* de l'objet réel même lorsqu'elle semble coïncider avec lui⁵⁰. Cependant, c'est une différenciation *conceptuelle* qui n'est pas une différenciation de *nature*, car l'image peut toujours être « ramenée » à une sensation, l'image possède une importance tout aussi équivalente, voire supérieure à la sensation. Tout se passe comme si l'image était le produit et la reproduction de l'acte perceptif propre à la sensation. La sensation chez Taine reste donc secondaire, bien qu'elle semble être la condition de possibilité de ce qui anime l'auteur : l'image. La sensation est relayée, et s'oublie immédiatement une fois perçue, pour laisser place à l'empire des images.

B. Image, mémoire et rectification

Le statut de l'image prend une place primordiale dans la théorie perceptive de Taine. Comme pour Hume chez qui les idées sont les copies des impressions, les images sont pour Taine les conséquences de nos perceptions. Il ne dévalue pas, contrairement au philosophe écossais, les images par rapport aux sensations⁵¹. Les images jouissent d'un traitement bien à part : elles représentent « un second groupe de sensations, si semblables aux premières qu'on peut les considérer telles des *sensations reviviscentes*, et qui répètent les premières, comme une copie répète un original ou comme un écho répète un son »⁵². Les images donnent lieu au « même travail mental » que l'acte perceptif. La première perception originale étant quasiment

⁵⁰ P. SEYS, Hippolyte Taine et l'avènement du naturalisme, *op. cit.*, pp. 123-125.

⁵¹ « *La pensée la plus vive est encore inférieure à la sensation la plus terne... Par le terme impression, j'entends donc toutes nos plus vives perceptions quand nous entendons, voyons, touchons, aimons, etc. Et les impressions se distinguent des idées, qui sont les moins vives perceptions, dont nous avons conscience quand nous réfléchissons à l'une des sensations ou à l'un des mouvements que je viens de citer* » (D. HUME, *op. cit.*, pp. 63-64). « Toutes nos idées ou perceptions plus faibles sont des *copies* de nos impressions, ou perceptions plus vives » (*Ibid.*, p. 65).

⁵² H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome II)*, p. 15.

éphémère, il ne nous reste plus qu'à *re-percevoir*. Il y a chez Taine quelque chose comme une « suprématie de l'image » qui, nous le verrons ultérieurement, est particulièrement présente chez Flaubert. Cette suprématie de l'image est significative de ce que nous pourrions nommer « l'aporie de la sensation ». En effet, la sensation est condamnée à l'évanescence : elle ne dure qu'un instant, et l'image reste notre seul recours à la sensation déjà-évanouie. Taine affirme que les images sont les « débris survivants de la sensation primitive », débris qui ont le même effet, pour ne pas dire « influence », que cette sensation passée. Cependant, il précise que toutes nos représentations, souvenirs, conceptions, ou idées, sont constituées avant tout *d'images* :

« Enfin, dans la conscience d'une douleur, d'une saveur, d'un effort musculaire, d'une sensation de froid ou de chaud, nous la situons en tel ou tel endroit de nos organes ou de nos membres ; en d'autres termes, ma sensation éveille l'image des sensations tactiles, visuelles et musculaires que j'emploierais pour reconnaître l'endroit où se produit l'ébranlement nerveux »⁵³.

La sensation est une source d'image. Mais l'image elle-même pour Taine doit s'émanciper de la sensation, et constituer une sensation à part. C'est ce mouvement, cette activité de l'image qui empêche Taine de la rétrograder par rapport à la sensation – il va pouvoir subrepticement mettre sur le même pied image et sensation, voire accorder une place plus *influyente* à l'image par rapport à la sensation. Influyente et non plus importante, car la sensation reste la condition de possibilité de l'image, mais cette cause première et nécessaire qu'est la sensation reste insaisissable, inaccessible.

L'image possède ce double statut à la fois d'*analogon* de la sensation mais aussi celui d'être une sensation à part, comme dédouanée de l'effleurement des sens face au monde. La mère de l'image est donc bien la sensation, mais l'image devient orpheline à l'instant même de sa création : elle se défait de cette filiation purement sensible pour s'en émanciper. Elle devient une sensation qui n'a plus de lien direct avec l'extérieur mais dont l'effectivité n'est qu'intérieure : bref, une sorte de sensation bâtarde.

« Lorsque nous voyons ou touchons un objet, lorsque nous entendons un son, lorsque nous éprouvons une sensation de saveur, d'odeur, de froid...nous en gardons l'image ordinairement pendant une seconde ou deux, à moins que quelque autre sensation,

⁵³ A. CRESSON, *op. cit.*, p. 15.

image ou idée, se jetant à la traverse, ne supprime à l'instant cette prolongation et cet écho. Mais dans beaucoup de cas, surtout si la sensation a été saillante et importante, l'image, après une suppression plus ou moins longue, ressuscite d'elle-même »⁵⁴.

Ainsi, si la majorité de nos sensations sont principalement *imageantes*, Taine insiste dans sa théorie sur la phase de *réduction*, où la sensation arrache de nouveau l'image comme pour la « rappeler à l'ordre ». La majorité de nos perceptions sont donc des projections d'images internes (qui elles-mêmes ont une origine externe) vers le monde externe. Résumons le processus perceptif et le partage sensation-image : l'image est une sensation ; livrée à elle-même, elle est extérieure et située ; mais, par le conflit d'une *sensation contradictoire* et plus forte, l'image va subir un amoindrissement, une restriction, une correction ; elle est alors réduite. Cette réduction suffit à déloger l'image, à la vider, pour la ramener à une sensation⁵⁵. Cependant, le mouvement de l'image est plus fort, et si celle-ci est « contrée » par une sensation, ce n'est que pour laisser place à de nouvelles images et actualiser les anciennes :

Ce mécanisme du redressement sera le même pour l'hallucination face à la sensation « réelle » que pour l'image face à la sensation. Les deux sensations doivent cultiver une dialectique antagoniste qui préserve leur statut :

« On voit ici très nettement la liaison de la sensation et de l'image, c'est un *antagonisme*, comme il s'en rencontre entre deux groupes de muscles dans le corps humain. Pour que l'image fasse son effet normal, c'est-à-dire soit reconnue comme intérieure, il faut qu'elle subisse le contrepoids d'une sensation ; ce contrepoids manquant, elle paraîtra extérieure »⁵⁶.

L'origine de l'image est donc toujours intérieure et celle de la sensation est extérieure. L'une est contrée par l'autre, et c'est ce dynamisme singulier qui permet de les distinguer. Dans le cas isolé de l'hallucination, le mécanisme est identique à celui de l'image face à la sensation, et Taine le nomme « rectification ». Cependant le psychologue insiste sur le caractère antagoniste de ce processus :

« Lorsque je me laisse aller à la rêverie, et que, par l'effacement des sensations ordinaires, la fantasmagorie interne devient intense, si le sommeil approche, mes images précises finissent par provoquer des hallucinations véritables. À ce moment,

⁵⁴ H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome I), p. 130.

⁵⁵ P. QUERCY, « La sensation, l'image et l'hallucination », *L'année psychologique*, n°26, 1925, p. 145.

⁵⁶ H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome I), p. 108.

qu'un léger attouchement m'éveille, les images se défont... Le travail hallucinatoire est enrayé en proportion... Jusqu'ici rien d'étrange. Nous savions que les deux grands départements du système nerveux, celui en qui s'opèrent les sensations et celui qui produit les images, sont *antagonistes*, en d'autres termes, que les sensations faiblissent à mesure que les images se fortifient, et réciproquement »⁵⁷.

En somme, si les hallucinations sont composées principalement d'images, on peut transposer le mécanisme de rectification des unes sur les autres : il suffit qu'une hallucination et une sensation contradictoires soient mises en présence l'une de l'autre pour que l'image (ou hallucination) soit vidée et délogée, pour qu'elle perde ses caractères hallucinatoires⁵⁸. Le cas de l'hallucination sera traité de manière plus exhaustive dans la suite de ce travail.

L'image est donc *résurrection* de la sensation, mais cette résurrection n'est pas la sensation vécue, elle est l'autre de la sensation⁵⁹. Tout se passe comme si l'image était l'âme de la sensation, séparée du corps de celle-ci qui ne s'offre que dans la perception même. L'image est moins un « fond » passivement enregistré qu'une activité du corps prête à (re)naître. La position tainienne, comme nous l'avons souligné, est assez originale, mais elle sera critiquée par les philosophes contemporains et postérieurs à Taine. En effet, ce statut ontologique particulier de l'image sera vivement critiqué par Sartre dans *L'Imaginaire*. Soulignant la tension entre une conscience perceptive, qui est ouverte au monde, et une conscience imageante, qui pose son objet en dehors du monde comme un irréel⁶⁰. Il nous intéresse dans le cadre de ce travail de souligner brièvement la critique tainienne de Sartre, car nous mobiliserons ce dernier plus loin dans le travail. Pour ne pas rompre le fil de notre analyse philosophique de Taine, nous placerons cette critique en deuxième annexe.

⁵⁷ H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome II), pp. 35-37.

⁵⁸ P. QUERCY, *art. cit.*, p. 147.

⁵⁹ « C'est une demi-résurrection de mon expérience ; on pourra employer divers termes pour l'exprimer, dire qu'elle est un arrière-goût, un écho, un simulacre, un fantôme, une image de la sensation primitive ; peu importe : toutes ces comparaisons signifient qu'après une sensation provoquée par le dehors et non spontanée, nous trouvons en nous un second évènement correspondant, non provoqué par le dehors, spontané, semblable à cette même sensation quoique moins fort, accompagné des mêmes émotions, agréable ou déplaisant à un degrés moindre, suivi des mêmes jugements, et non de tous. La sensation se répète, quoique moins distincte, moins énergique, et privée de plusieurs de ses alentours ». (H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome I), Paris, Hachette, 1920, p. 78).

⁶⁰ J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, pp. 46-47.

Sans conteste, la mémoire a une grande influence dans la régénérescence des images. Taine offre plusieurs illustrations où la mémoire joue un rôle important par rapport aux images (rôle tellement important qu'on en arrive à se demander si mémoire et image ne seraient pas constamment juxtaposées)⁶¹. Il semble qu'une « faiblesse » s'ajoute aux images par rapport à la puissance de la perception sensible. En effet, cette dernière est émancipée, comme si les sens étaient « ouverts » à recevoir les informations, tandis que les images dépendraient de la mémoire, de notre faculté à nous souvenir, et seraient donc victimes d'une sélection. En somme, plus une sensation est intense, plus elle a de chances de s'imprimer dans notre mémoire. En somme, plus une sensation ou un phénomène nous affecte, plus nous avons des chances de nous en souvenir. Les images dépendraient ainsi des sensations, mais aussi de la faculté mémorielle du « se souvenir », c'est-à-dire d'une la faculté sélective :

« Certaines sensations ont une force de résurrection que rien ne détruit ou n'amoindrit. Quoique d'ordinaire le temps affaiblisse et entame nos impressions les plus fortes, celles-ci reparaissent entières et intenses, sans avoir perdu une seule parcelle de leur détail, ni un seul degré de leur vivacité... Chacun de nous peut rencontrer dans sa mémoire des souvenirs semblables et y démêler un caractère commun. L'impression primitive a été accompagnée d'un degré d'attention extraordinaire, soit parce qu'elle était horrible ou délicieuse, soit parce qu'elle était tout à fait nouvelle... C'est ce que nous exprimons en disant que nous avons été très fortement frappés ; nous étions absorbés... Quelle que soit l'espèce d'attention, involontaire ou volontaire, elle opère toujours de même ; l'image d'un objet ou d'un événement est d'autant plus capable de résurrection complète, qu'on a considéré l'objet ou l'événement avec une attention plus grande »⁶².

Ces réflexions nous amènent à nous demander sous quelles conditions l'image prend un degré supérieur d'intensité. Qu'est-ce qui amène l'image à être quasi anoblie au rang de sensation ? Taine dégage deux circonstances précises où l'image se rapproche nettement de la sensation : premièrement, le cas où la sensation est récente ; et secondement, le cas où la sensation est prochainement attendue. La première circonstance – qui est « le voisinage immédiat de la sensation » – nous amène à garder en mémoire ce que l'on vient de sentir, pour en créer une image

⁶¹ « On sait que Mozart, ayant entendu deux fois le Miserere de la Sixtine, le nota tout entier de mémoire...de retour chez lui, à sa table, Mozart avait retrouvé en lui-même, comme dans un écho minutieusement exact, ces lamentations composées de tant de parties...Lorsque Beethoven, devenu tout à fait sourd, composa plusieurs de ses grandes œuvres, les combinaisons de sons et de timbres que nous admirons en elles aujourd'hui lui étaient présentes ». (H. TAINÉ, *De l'Intelligence* (Tome I), pp. 84-85).

⁶² Ce seront des thèses abordées dans le second chapitre : « Renaissance et effacement de l'image » : *Ibid.*, pp. 135-136.

mentale⁶³. Le stimulus est donc ici bel et bien extérieur. Inversement, dans l'autre cas, nous sommes les émetteurs de notre perception, en l'anticipant. Les exemples employés par Taine pour illustrer ce deuxième type d'image sont assez divers et critiquables :

« Un gourmand assis devant un bon plat, dont il respire les émanations et dans lequel il plonge déjà sa fourchette, en sent d'avance le goût exquis ; l'image de la saveur attendue équivaut à la sensation de la saveur présente »⁶⁴.

« Un grand nombre de mystiques se sont représenté la passion de Jésus-Christ avec une telle force, qu'ils ont cru sentir dans leur chair la déchirure et la douleur des cinq plaies du Sauveur. Chacun connaît la puissance de l'image, surtout quand elle est étrange ou terrible, dans un esprit surexcité et prévenu : elle est prise pour une sensation, et l'illusion est complète »⁶⁵.

De prime abord, ces deux exemples ne semblent pas de même nature. En effet, le gourmand a déjà une expérience culinaire et gustative, il a eu l'occasion de goûter divers aliments préalablement à cette nouvelle dégustation. Lorsqu'il voit le plat devant lui, il en émane une saveur qui lui en rappelle d'autres, déjà expérimentées. L'image qu'il s'en crée pourrait être une configuration d'images préalablement vécues. Dans le deuxième exemple, les mystiques n'ont jamais pu d'une manière effective ou empirique rencontrer le Christ. Ils sont victimes de leurs images, il n'y a jamais eu vraiment de sensation, ou d'expérience à la base.

Pourtant, c'est bien ce « déstagement sensitif » qui semble important à souligner, et par extension la puissance de l'empire des images sur la perception. Ces expériences, loin d'être simplement fantasmagoriques ou virtuelles, sont reconnues telles des expériences perceptives *concrètes*. Tant chez le mystique que chez le gourmand, il y a un contexte d'exaltation, qui rappelle la condition même du mystique - celle de s'abandonner aux images - et que l'on retrouvera chez Flaubert dans la *Tentation de saint-Antoine*. Le second exemple – celui de la projection de l'image interne qui devient elle-même une sensation ou qui a « l'effet » d'une sensation – est celui qui nous intéresse le plus car c'est précisément ce type de « perception » qui sera abordé dans la correspondance entre Flaubert et Taine.

⁶³ « Pareillement, si l'on ferme les yeux après avoir regardé avec attention un objet quelconque, la perception, devenue intérieure, presque pendant une seconde, puis disparaît, puis se renouvelle en mollissant, etc. » (*Ibid.*, p. 86).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

Taine part du principe que certaines images peuvent partager « les mêmes propriétés, les mêmes accompagnements et les mêmes suites que la sensation sans pourtant être confondues »⁶⁶. L'image est une sensation, et si rien d'essentiel ne semble les différencier, il faut selon Taine les localiser différemment. En effet, l'image se situe dans un centre cérébral distinct de la sensation, c'est la « physiologisation » des phénomènes psychiques qui nous permet de les distinguer. Cependant, l'image reste avant tout « intérieure », les sensations délivrées à travers l'image ne sont que des « sensations fantômes »⁶⁷. Il y a donc, dans l'image, une reconnaissance nécessaire de l'illusion qu'elle comporte, pour pouvoir la distinguer de la perception sensible. Mais quelles sont les singularités d'une telle théorisation de l'image ? Selon Quercy, toute image est une force automatique et tend potentiellement à l'hallucination. Si elle reste image, c'est uniquement grâce à la dépendance mutuelle des images entre elles et vis-à-vis des sensations ; à la rencontre de ces dernières, les images s'arrêtent, se réduisent, se tiraillent, se poussent, se répriment et l'équilibre est fait de ces incompatibilités, de ces conflits incessants, de ces redressements perpétuels. Dès que cette tension faiblit sur un point, telle image atteint son développement complet et se change en hallucination⁶⁸. Nous l'avons vu, quand une image et une sensation sont antagonistes, l'image se réduit pour se vider par l'impression reçue. Mais parfois, l'image est animée d'un puissant automatisme qui réduit la sensation, l'annule et persévère comme hallucination⁶⁹. C'est ce dernier concept qui sera ici abordé plus en profondeur.

C. L'hallucination et l'illusion

L'hallucination est un phénomène psychique constitué d'un ensemble d'images que la sensation n'a pas pu réduire. En soi, l'hallucination est pour Taine un agrégat d'images tellement solide qu'il peut par sa force annihiler toutes les sensations directes qui devaient la réduire⁷⁰. L'hallucination est une « sensation endogène » qui

⁶⁶ H. TAINÉ, *De l'Intelligence* (Tome I), p. 88.

⁶⁷ « En effet, il reste un caractère qui l'en distingue : nous la reconnaissons promptement comme intérieure ; nous nous disons, du moins au bout d'un instant, que la chose vue, ou sentie n'est qu'un fantôme, que notre ouïe, notre vue, notre odorat n'éprouvent aucune sensation réelle ». (*Id.*).

⁶⁸ P. QUERCY, *art. cit.*, p. 129.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Id.*

est capable de se substituer intégralement à des objets réels qui, même présents, passent pour « inaperçus »⁷¹.

Taine utilise, pour exposer sa théorie, des exemples de perceptions visuelles et auditives. Même s'il ne se concentre principalement que sur les « images visuelles », il soutient que toutes les sensations (et les hallucinations) correspondent à des images, et ces dernières ne sont donc pas seulement *visuelles*⁷². Sa thèse principale consiste à soutenir que l'halluciné éprouve une sensation visuelle similaire à celle du perceuteur « normal », du moins jusqu'à ce qu'une perception « concrète » vienne l'extirper de son état hallucinatoire. En somme, l'hallucination et la perception sont mises au même niveau : elles sont deux modes perceptifs. La différence réside dans le fait que la perception sensible soit le seul recours pour nous sortir de notre état hallucinatoire.

Pourtant, il réside dans la perception elle-même une déconnexion par rapport au réel ; le *perçu* est en moi et n'en sort pas, il n'a rien à voir, du point de vue ontologique, avec l'objet qui est la source de ma perception. Le perçu est instantanément converti en *images*. La vie exogène de la sensation bascule quasi-immédiatement dans une vie endogène. Ce que je perçois de l'objet, ce n'est pas l'objet en soi, mais *l'image* que j'en ai extirpée, image qui est mienne⁷³. Il est indispensable de souligner que lorsque nous percevons *le dehors*, celui-ci nous laisse son impression (à travers nos nerfs sensitifs, etc.), mais *ce dehors* n'a aucun rapport (hormis un rapport causal) avec les fantômes qui se créent en notre esprit et qui sont le résultat *ultime* de toute perception. Pour Taine, nos perceptions restent principalement endogènes. Tant la perception sensible, que l'hallucination ont pour finalité d'être phénomènes internes, des *fantômes internes*⁷⁴. En soi, toute perception s'intériorise et toute hallucination se conserve.

Établir une différence de *nature* entre ces deux phénomènes nécessiterait une sortie soit perceptive, soit objective. Une sortie *perceptive* correspondrait à l'emploi d'un autre sens (le toucher par exemple), tandis que la sortie *objective* serait l'appel à un observateur externe qui validerait ou annihilerait la réalité de l'objet, ou le

⁷¹ *Id.*

⁷² « Les sensations de l'ouïe, du goût, de l'odorat, du toucher, et en général, toutes les sensations, ont aussi leurs images » - (H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome I), p. 84).

⁷³ « La perception extérieure d'un fauteuil n'est rien en dehors du fantôme de ce fauteuil » (H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome II), p.13).

⁷⁴ *Id.*

contexte précis dans lequel se trouve le percepteur ou l'halluciné⁷⁵. L'halluciné tout comme le percepteur sain récoltent la même chose : des fantômes internes⁷⁶.

Taine renverse ainsi un paradigme – concernant l'hallucination et la perception – qui semblait pourtant intuitif. L'hallucination ne serait pas une *perception extérieure fausse*, car il manque à l'hallucination le *donné* perceptif de base. Elle est une sorte de « création de l'esprit », indépendante de ce qui est donné, indépendante de l'acte perceptif. Par contre, la perception, comme vu plus haut, est une *hallucination vraie* car elle concorde avec le donné perceptif à un instant *t* (ce qui lui confère son caractère « véridique » ou légitime) ; mais elle s'en émancipe aussitôt, lorsque de ce *donné* il ne nous en reste que *l'image interne*.

Un des exemples d'hallucination se trouve au début du deuxième tome de *De l'Intelligence* :

« L'halluciné qui voit à trois pas de lui une tête de mort éprouve en ce moment-là une sensation visuelle interne exactement semblable à celle qu'il éprouverait si ses yeux ouverts recevaient au même moment les rayons lumineux qui partiraient d'une tête de mort réelle. Il n'y a pas devant lui de tête de mort réelle ; il n'y a point de rayons gris et jaunâtres qui en partent ; il n'y a point d'impression faite par ces rayons sur sa rétine ni transmise par ses nerfs optiques aux centres sensitifs. Ce qui est devant lui à trois pas, c'est un fauteuil rouge ; les rayons qui en partent sont rouges... Et cependant l'action des centres sensitifs est celle que provoqueraient en eux, à l'état normal, des rayons gris et jaunâtres, tels qu'en lancerait une véritable tête de mort »⁷⁷.

Dans cet exemple assez récurrent dans l'œuvre de Taine, l'halluciné voit une tête de mort qu'il projette sur un fauteuil. Selon les descriptions de l'auteur, l'halluciné a conscience de la présence du fauteuil rouge, mais il est d'une certaine manière

⁷⁵ « Le simulacre de la tête de mort, qui se produit en nous pendant l'hallucination proprement dite, se produira aussi en nous pendant la perception extérieure, avec cette seule différence que, dans le premier cas, la main, tout autre sens, tout autre observateur appelé à vérifier notre jugement affirmatif, le démentira, tandis que, dans le second, la main, tout autre sens, tout autre observateur appelé à vérifier notre jugement affirmatif, le confirmera. » (H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome II)*, p. 12).

⁷⁶ « Donc, lorsque nous nous promenons dans la rue, en regardant et en écoutant ce qui se passe autour de nous, nous avons en nous les divers fantômes qu'aurait un halluciné enfermé dans sa chambre et chez qui les sensations visuelles, auditives et tactiles qui en ce moment se produisent en nous par l'entremise des nerfs, se produiraient toutes dans le même ordre, mais sans l'entremise des nerfs. Ces divers fantômes sont, pour nous comme pour lui, des maisons, des pavés, des voitures, des passants. Seulement, dans notre cas, des objets et des événements extérieurs, indépendant de nous et réels, constatés par l'expérience ultérieures des autres sens et par le témoignage concordant des autres observateurs, correspondent à nos fantômes ; et, dans son cas cette correspondance manque. – Ainsi, notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors », (*Id.*).

⁷⁷ *Ibid.*, p.11-13.

hypnotisé par ses images internes qui correspondent à la vision du fantôme. La présence, ainsi que la conscience de la présence du fauteuil rouge ne font pas face à « la toute puissance de l'hallucination »⁷⁸.

Comment Taine explique-t-il physiologiquement ce phénomène hallucinatoire ? Le partage du physiologique et des phénomènes psychologiques est assez lacunaire dans l'œuvre de Taine. Nous ne l'aborderons que brièvement ici car lui-même n'est pas clair dans ses explications⁷⁹. Dans la neurologie tainienne qui est supposée fonder sa psychologie, « on ne voit nulle part que la sensation « transforme » l'image ou que l'image, envahissant le centre sensitif, s'enfle en hallucination »⁸⁰. Tout ce que l'on retire, c'est une lutte permanente entre les objets réels et leur image, tous deux se disputant un centre sensitif. L'hallucination, pour Taine, est l'illustration même du centre sensitif échappant au contrôle des nerfs et des noyaux primaires.

De même, les explications physiologiques concernant les images restent problématiques, ces dernières se confondant avec les sensations. Cela pose problème : si les deux concepts sont mis à égalité psychologiquement, comment pouvons-nous espérer une explication physiologique circonscrite⁸¹ ? La question de la conscience transparaît à travers cette problématique de l'hallucination. Est-ce que le sujet halluciné par le fantôme et ayant conscience du fauteuil, peut vraiment être désigné comme « halluciné » ? Il semble que la « conscientisation » dans l'hallucination ne soit pas un facteur qui la refrènerait.

L'hallucination, comme nous l'avons vu dans le cas de la tête de mort face au fauteuil, profite de la défaillance du réducteur que joue la sensation. La sensation est un réducteur ou un atténuateur face au développement de l'image. En revanche, dans le cas de l'illusion la situation se renverse : la sensation ne va pas entrer en lutte avec l'illusion, mais elle va la nourrir :

⁷⁸ P. QUERCY, *art. cit.*, p. 137.

⁷⁹ « Ce qui est frappant, c'est que Taine, en orientant sa neurologie de l'hallucination vers l'avenir, a eu une velléité en contradiction avec les tendances générales de son système... » (P. QUERCY, *art. cit.*, p. 141).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁸¹ « Nous ne savons toujours pas comment il se fait que la conscience vulgaire les distingue radicalement (en parlant des images et des sensations) » (*Ibid.* p. 147).

« Dans l'illusion, les sensations ne sont plus les réducteurs de l'image, elles en sont les excitateurs, et loin d'avoir à fortifier les sensations, les réducteurs, le thérapeute doit les écarter, fermer les yeux du malade... l'illusion est l'inverse de l'hallucination »⁸².

L'illusion est donc considérée comme un fait strictement *pathologique*, une maladie, tandis que l'hallucination est un type de perception qui s'affranchit de la sensation tout en restant « saine ». Taine circonscrit bien les deux phénomènes d'illusion et d'hallucination. En effet, elles ne partagent pas les mêmes « inputs » : l'hallucination est proprement une « perception sans objet », un échafaudage d'images, là où l'illusion est issue de la transfiguration d'un objet effectivement réel. Il réside donc une dialectique intéressante chez Taine entre illusion et hallucination. D'un côté, l'illusion se nourrit du réel, comme si elle y adhéraient ou s'y annexait tout en spéculant dessus. De l'autre, l'hallucination semble s'émanciper du donné réel, elle s'en détache.

Le versant *pathologique* ne se situe plus du côté de l'hallucination, mais bien de celui de l'illusion. L'hallucination partage une dynamique avec le réel. Elle est constamment ramenée et rejetée en lui, et c'est ce phénomène de « correction », son empreinte et son dynamisme contradictoire avec le réel, qui sort l'hallucination de la simple pathologie. L'hallucination retarde la sensation antagoniste censée la ramener au réel. En soi, l'absence de la sensation antagoniste permet à l'image de s'hypertrophier en sensation hallucinatoire. Nous verrons dans l'échange entre Flaubert et Taine que les hallucinations hypnagogiques fournissent le cas type. Dans la rêverie, le début du sommeil, les sensations s'effacent peu à peu, cessent d'être remarquées, s'éteignent, disparaissent, sont annulées, anéanties ; corrélativement, les images font un triple gain, elles deviennent intenses, absorbantes et indépendantes et, au terme du progrès, le rêveur n'a plus conscience d'être un créateur d'images : il est spectateur ou auditeur, récepteur passif⁸³. Ce n'est qu'à travers l'expérience du réveil, que l'on renoue avec les sensations concrètes.

L'originalité principale de Taine a été de placer la sensation perceptive et de l'hallucination au même rang de « phénomène ». On a vu que cette équivalence posait de nombreuses difficultés tant méthodologiques que conceptuelles. C'est bien cette prégnance de l'intérêt vis à vis de l'hallucination qui amènera Taine à la sonder d'une

⁸² *Ibid.*, pp.128-129.

⁸³ H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome I)*, pp. 98-99.

manière plus profonde, notamment avec sa correspondance. De plus, dans les romans de Flaubert nous verrons que les perceptions réelles et les perceptions fantasmatiques, se confondent les unes avec les autres⁸⁴. La théorie de l'hallucination de Taine, malgré ses défaillances internes, illustre admirablement les phénomènes hallucinatoires dans certaines parties de l'œuvre de Flaubert. Abordons à présent l'échange épistolaire entre Flaubert et Taine.

III. La correspondance de Flaubert avec Taine

A. L'important témoignage flaubertien :

Taine éprouvera une admiration sans borne pour *Madame Bovary* soulignant : « Je ne connais pas de plus beau roman depuis Balzac »⁸⁵. Les deux écrivains cultiveront une amitié solide, mais cependant très discrète et laissant peu de traces écrites, les deux écrivains ont toujours favorisé les rencontres orales plutôt que la relation épistolaire. En effet, ils préféraient le tête-à-tête pour « causer tranquillement, les coudes sur la table »⁸⁶. L'intérêt de Taine envers Flaubert, réside dans le fait que l'écriture de ce dernier soit riche de tout point de vue : psychologique, philosophique, sociologique, historique et littéraire. C'est cette richesse littéraire flaubertienne, ne se cantonnant pas à un domaine précis, qui attise la curiosité de Taine.

Dans le cadre de ce travail, nous nous pencherons sur les lettres que les deux auteurs se sont envoyés durant l'automne 1866. Dans cet échange, Flaubert répond aux questions que Taine lui adresse, les réponses serviront à étoffer le matériau analytique de l'œuvre philosophico-psychologiste que Taine prépare à l'époque : *De l'Intelligence*. Il a comme perspective de théoriser l'impact de l'imagination sur la perception phénoménale dite « réelle ». Il choisit des cas paradigmatiques de personnalités employant souvent leur imagination, cas qui lui semblent « parlants » : « des hommes chez qui les facultés imaginatives et de pensée sont développées de manière presque pathologique »⁸⁷. L'échange sera axé principalement sur la question

⁸⁴ G. GENETTE, *Figure I*, Paris, Seuil, 1970, p. 225.

⁸⁵ B. DONATELLI, s.v. « Taine » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017, p. 1614.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome I)*, p. 36.

de l'hallucination et des « images artistiques ». Les deux auteurs sont séduits par les potentialités encore inexplorées du réel dont Taine fut l'interprète scientifique et Flaubert, l'interprète littéraire⁸⁸. Il semble s'établir, en cette seconde moitié du XIXe, une réflexion importante autour de l'image mentale. Même si les thèses de Taine seront réfutées par la suite (avec Bergson ou Sartre⁸⁹), cet échange est un témoignage capital, retraçant un cheminement réflexif qui fera coexister la philosophie et la littérature.

Si Flaubert éprouve une certaine admiration pour le travail de Taine, une chose en particulier semble le déranger : comme il l'écrit à Emma Roger en 1864, « il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial qui fait qu'on est celui-là »⁹⁰. Selon Flaubert, si l'étude de Taine reste pertinente, elle n'en évince pas moins, pour atteindre une « statistique » ou une « tendance », la singularité de chacun, le propre de l'artiste. En effet, pour illustrer et consolider ses théories, Taine va faire appel à des témoignages, en sollicitant un échantillon de personnalités qui resteront anonymes, mais qui sont, chacune à leur manière, des « phénomènes singuliers de perception ». Ces « témoins », malgré la diversité de leur activité (joueur d'échecs, mathématicien, écrivain), ont en commun un exercice intensif de l'activité mentale⁹¹. Nous pouvons regrouper et analyser cet échange à travers quatre questions principales.

B. Analyse thématique :

a. L'imagination et le réel :

« Quand vous êtes arrivé à vous figurer suffisamment un paysage, un personnage, une rue de Tostes, la taille et le visage d'Emma... *Y a-t-il des moments où l'imagination intensive puisse être confondue par vous avec l'objet réel ? L'oubli des sensations articulées est-il parfois assez grand pour cela ?* »⁹²

⁸⁸ B. DONATELLI, « Flaubert et Taine : moments d'un dialogue » in *Revue Flaubert*, n°7, 2007, p. 1.

⁸⁹ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p. 3.

⁹⁰ G. FLAUBERT, *Correspondance* : texte établi par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, *op. cit.*, p.461.

⁹¹ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p.6

⁹² *Correspondance de Flaubert*, ed. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1991, pp. 1425-1426 cité dans P. TORTONESE, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes » in D. PESENTI et P. TORTONESE (dir.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 32.

La question vise à éclaircir le contraste qu'il y aurait entre « le sentiment de réalité qui peut caractériser l'image imaginée et les sensations qui s'attachent à l'objet perçu *in praesentia* »⁹³. Pour Flaubert, la réponse est claire : la réalité objective est nourricière des images intérieures, mais ces dernières sont considérées comme étant tout aussi réelles que la réalité objective. En somme, il n'y a plus de distinction claire entre « l'image intérieure inventée » et la réalité objective des choses, les unes s'entremêlant aux autres dans le cas précis de ce qui est nommé la « vision poétique » :

« L'image intérieure inventée est pour moi aussi vraie que la réalité objective des choses. Et ce que la réalité m'a fourni (au bout de très peu de temps), ne se distingue plus pour moi des embellissements ou modifications que je lui ai données »⁹⁴.

Flaubert, au-delà du fait d'établir une équivalence entre les images intérieures et la réalité objective, va ajouter deux observations. D'abord, les images intérieures et fictives peuvent être caractérisées comme étant « paragénétiques »⁹⁵ en ce qu'elles viennent alimenter et accompagner le travail d'écriture. Ces images vont tirer leur substance de ce qui a été vu et mémorisé et vont, de par leur déformation même, alimenter le travail de l'auteur : sa création⁹⁶. Il existerait donc un type d'image « substrat » relative au procédé de l'écriture. Ces images « fictionnées » supplantent littéralement l'image de départ : la fiction va prendre le dessus sur la réalité objective qui lui donne naissance.

Il est assez remarquable de constater que Flaubert place côte à côte les images intérieures (issues du travail de la mémoire et de l'imagination) et celles que l'on a lors d'une perception, d'une sensation. Tout comme Taine rangeait les hallucinations et les sensations concrètes au même niveau – celui de la perception. Les images s'affichent donc comme un donné « perceptif » supplémentaire. Cependant, même si elles sont qualitativement du même ordre, elles ne le sont pas *logiquement*. En effet, la perception réelle est toujours la condition de possibilité de l'image mentale : « ce que la réalité me fournit, au bout de très peu de temps, ne se distingue plus pour moi des *embellissements* ou *modifications* que je lui ai donnés ». Il semble que l'image

⁹³ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p.9.

⁹⁴ G. FLAUBERT, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 494.

⁹⁵ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p.6.

⁹⁶ *Id.*

mentale, à un moment, recouvre la réalité elle-même. L'image doit donc se nourrir d'impressions pour pouvoir par la suite s'en émanciper. Dès lors, en ce qui concerne la création, ne faudrait-il pas nuancer le concept, et au lieu de parler d'« impression » plutôt parler des « impressions indirectes » ? Par exemple, dans le cas de la création du personnage de *Madame Bovary*, Flaubert s'est inspiré d'un fait divers. En effet, dans le village de Ry, proche de Rouen, Delphine Delamare est tombée dans des débordements qui ont conduit son ménage à la ruine et elle-même au suicide⁹⁷. Son époux, qui était médecin se donna la mort une année plus tard. C'est donc bien à partir d'un fait divers que Flaubert conçut son personnage. Même si l'écrivain n'a pas « rencontré » ou « perçu » réellement Delphine Delamare, il l'a approchée indirectement à travers un article de journal, à travers donc une « impression indirecte ». Le terme d'impression doit être nuancé, mais l'impression n'en reste pas moins la *cause* d'une donnée réelle qui sera constamment retravaillée, ré-imaginée. Les matériaux perceptifs et sensoriels sont donc nécessaires à la construction de nouvelles images qui vont elles-mêmes subir les modifications que lui imposera l'imagination de l'écrivain. Il est important de souligner que ces « nouvelles images » gardent leur intensité et sont des « présences visibles », elles sont « sensorielles à leurs manières »⁹⁸. Il y a une tension entre dépendance et indépendance. Ces « images internes » sont dépendantes des impressions extérieures, de nos sensations et de notre confrontation au monde. Mais en même temps, ces images mentales vont s'émanciper de ce donné de la réalité perceptive puisqu'elles vont instantanément se doter d'une existence propre, dont l'origine est connaissable mais dont l'évolution demeure inconnue. En somme, nous savons d'où elles proviennent (de nos perceptions sensibles), mais nous ignorons ce qu'elles deviennent.

b. Fiction et réification :

« Vous est-il arrivé, ayant imaginé un personnage, ou un endroit, avec intensité et longtemps, d'en être ensuite *obsédé*, comme par *hallucination*, le personnage se reformant de lui-même et faisant tache sur le champ de la vision ? »⁹⁹

La conséquence directe de cette « intensité des images mentales » est ce que Paolo Tortenese nomme dans son article : « l'hallucination littéraire ». Les personnages

⁹⁷ J. BEM, s.v. « Emma Bovary », in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017, p. 234.

⁹⁸ P. TORTENESE, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », *op. cit.*, p. 38.

⁹⁹ *Id.*

fictifs pénètrent véritablement la conscience de leur créateur, ce dernier est possédé par sa création même. Nous nous trouvons dans une sorte de « syndrome de Pygmalion ». L'image intérieure est en quelque sorte *réifiée*, et prend le contrôle de la réalité effective. En soi, le processus perceptif s'inverse : la réalité concrète est la source des images intérieures, qui elles-mêmes s'émancipent pour prendre les rênes de la réalité :

« Quand j'écrivais l'empoisonnement de Madame Bovary j'avais si bien le goût de l'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup – deux indigestions réelles car j'ai vomi tout mon dîner »¹⁰⁰.

Le créateur s'est laissé prendre par sa création, Flaubert voit et sent la réalité du point de vue du personnage : « c'est moi qui suis dans leur peau ». Emma Bovary est une émanation de Gustave Flaubert, mais cette création, par un effet de retour, prend le contrôle du créateur et le soumet à une hallucination ; on passe d'une production imaginaire à une hallucination réelle. Flaubert insiste sur l'extension perceptive qu'amène cette hallucination littéraire : il est capable de voir dans les détails tant la vérole sur le visage de Homais que la description de tel ou tel meuble¹⁰¹. Mais ces perceptions sont-elles des créations de l'imagination ou des souvenirs perceptifs que la mémoire a conservés¹⁰² ? La réponse nous échappe, mais tout porte à croire qu'il y a ici une hybridation perceptive. Ces perceptions sont majoritairement constituées d'images, et Flaubert semble rejoindre Taine dans la considération de ces dernières. L'image n'est plus un succédané de la sensation, mais possède un statut singulier, elle est une perception à part¹⁰³. En somme, cette image peut atteindre une intensité extrêmement forte, sans toutefois tomber dans le phénomène de l'illusion parce que « nous la reconnaissons promptement comme intérieure »¹⁰⁴.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰² Il est intéressant de souligner que ce comportement nous amène à penser que Flaubert n'est pas seulement Emma Bovary, mais qu'il est à la fois Charles, Monsieur Homais, Rodolphe, Léon, etc. Il y a donc, nécessairement, une schizophrénie de la fiction. La personnalité et la pensée de Flaubert se disséminent un peu partout, chez tous les personnages.

Ainsi, si Emma et Rodolphe semblent être deux personnages diamétralement opposés, nous sommes portés à croire qu'Emma représente cette part de vulnérabilité et de romantisme exacerbé qui compte tant pour Flaubert, et que Rodolphe représente la part « sceptique » de l'écrivain.

¹⁰³ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p. 18.

¹⁰⁴ H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome I)*, p. 90.

c. Mémoire et écrivain :

« À l'état ordinaire, quand, après avoir bien regardé un mur, ou un arbre, vous vous en souvenez, voyez-vous avec précision les irrégularités, la surface avec ses bosselures, pleinement, intégralement ? Ou bien apercevez-vous simplement tel geste, tel angle, tel effet de lumière, bref, trois ou quatre fragments, pas davantage ? »¹⁰⁵

Flaubert semble perplexe à l'idée de répondre à cette troisième question. Il est convaincu du travail sélectif de la mémoire : « je crois que le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit ? Mais peut-être l'œil idéalise-t-il aussi ? Observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n'est jamais *ça* qu'on a vu »¹⁰⁶. Cependant, à côté de l'aspect sélectif de la mémoire, il faut compter sur une perception sélective qui est toujours singulière. Flaubert affirme deux thèses qui vont dans le sens de l'importance, pour ne pas dire la prévalence, de nos images intérieures plutôt que de la réalité objective : Tout d'abord, « le souvenir idéalise ». Les images qui constituent le souvenir, font évoluer et transfigurent le « moment » *souvenu*. Le souvenir que l'on a du moment vécu n'est pas le moment lui-même, la mémoire a déjà procédé à son « tri sélectif », pour valoriser ou dévaloriser le moment passé. Deuxièmement, l'écrivain insiste sur l'importance de la mémoire dans son travail : « pour être un bon mime, il faut avoir une mémoire d'une netteté hallucinante, - voir enfin les personnes, en être pénétré ». Dans son étude sur le travail de jeunesse de Flaubert, Jean Bruneau nous invite à permuter le terme de « mime » avec celui de « romancier »¹⁰⁷. Nous le verrons plus loin, la mémoire prend une importance conséquente dans l'œuvre de Flaubert.

Taine n'exploitera pas la réponse de Flaubert dans son ouvrage, mais rien dans *De l'Intelligence* n'invalide cette idéalisation et cette sélection de la mémoire¹⁰⁸. En effet, Taine théoriserait le cas de la mémoire affective dans *De l'Intelligence* tout en accentuant l'aspect sublimatoire de cette faculté qu'est la mémoire¹⁰⁹. Cependant, même si Taine tient compte de la perception singulière de Flaubert, il néglige la

¹⁰⁵ P. TORTONESE, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁶ G. FLAUBERT, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 495.

¹⁰⁷ J. BRUNEAU, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 572.

¹⁰⁸ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p. 12.

¹⁰⁹ « Si, après plusieurs années d'absence, on rentre dans la maison paternelle ou dans le village natal, une multitude d'objets ou d'événements oubliés reparaissent à l'improviste. L'esprit, subitement peuplé de leur foule remuante, ressemble à une boîte de rotifères desséchés, inertes depuis dix ans, et qui, tout d'un coup, saupoudrés d'eau, recommencent à vivre et à fourmiller », H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome I), p. 79.

dimension créatrice de la mémoire et ce qui en découle. Les hallucinations artistiques, les visions poétiques ne seront pas prises en compte par le psychologue.

d. Hallucinations et intuition artistique :

L'intérêt pour le phénomène de l'hallucination n'est pas spécifique à Taine, mais au XIX^e siècle, et il est pertinent de rappeler la définition¹¹⁰. Le terme d'« hallucination », dans le mouvement des prémisses de la psychiatrie, trouve une définition fondatrice sous la plume de Jean-Étienne Esquirol en 1817 dans le *Dictionnaire des sciences médicales*. Cette définition de l'hallucination s'émancipera du cercle scientifique à partir des années 1830 pour toucher l'intérêt du milieu littéraire :

« Un homme en délire qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue, alors que nul objet extérieur propre à exciter cette sensation n'est à portée de ses sens, est dans un état d'hallucination. C'est un visionnaire »¹¹¹.

Les années 1850-1860 intensifient les débats autour de cette notion, ainsi que son association avec l'idée de représentation mentale. Que ce soit Alfred Maury ou Taine, tous vont chercher dans la puissance imaginative des artistes des arguments contre la réduction pathologique de l'hallucination. Analysons ce que Taine souhaite extirper de la quatrième réponse de Flaubert :

« Vous connaissez sans doute les images intenses, mais tranquilles, et les hallucinations bienfaisantes qui précèdent le sommeil. Quand on s'endort après dîner ou en tisonnant, elles sont très faciles à remarquer, il reste encore *assez de conscience*. *L'intuition, ou l'image artistique et poétique du romancier, telle que vous la connaissez, en diffère-t-elle beaucoup pour l'intensité ?* Ou bien la différence est-elle simplement que ces images et hallucinations, situées sur le seuil du sommeil, sont désordonnées et non volontaires ? »¹¹²

¹¹⁰ « L'idée que l'hallucination et le rêve sont au fond le même phénomène suppose que la veille ou le sommeil sont des accidents qui ne changent rien à l'essentiel. Et comme le rêve n'était pas lui-même valorisé au XIX^e siècle, l'hallucination ne pouvait guère être autre chose qu'un phénomène pathologique. Socrate, Jeanne d'Arc ou Pascal ont pu, en conséquence, se trouver rangés parmi les malade d'esprit, ce qui a fait couler beaucoup d'encre... Certaines hallucinations, ou certains rêves, n'ont pas lieu pendant la veille ou le sommeil, mais entre les deux. Le XIX^e siècle s'est interrogé sur ces états intermédiaires, soit comme problème psychologique, soit comme simple curiosité, soit comme source possible de création ». (T. JAMES, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés ou à moitié endormis », in D. PESENTI et P. TORTENESE (dir.), *Les arts de l'hallucination, op. cit.*, pp. 31-32).

¹¹¹ É. ESQUIROL, *Aliénation mentale. Des illusions des aliénés. Questions médico-légales sur l'isolement des aliénés*, Paris, Crochard, 1832, p. 2.

¹¹² P. TORTENESE, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », *op. cit.*, p. 34.

Concernant la dernière question, Taine propose un rapprochement entre l'intuition artistique et les hallucinations hypnagogiques. Y-a-t-il un rapprochement entre les images créatrices de l'écrivain, et les images issues des hallucinations hypnagogiques ? Ce dernier terme est issu des recherches sur les phénomènes hallucinatoires menées par Alfred Maury¹¹³ en 1848, dont Taine fut très inspiré. Flaubert, également, avait lu les ouvrages de Maury et était un ami de ce dernier¹¹⁴.

Alfred Maury (1817-1892) est l'auteur d'un livre important, considéré comme la synthèse de tout le travail du XIXe sur les questions du rêve, de l'hallucination et des phénomènes du sommeil en général. La méthode de Maury s'oppose à la démarche scientifique de l'époque, car l'auteur utilise des exemples qui lui sont personnels et propres, s'inspirant de ses propres rêves (l'exemple sera suivi par Freud)¹¹⁵.

Maury va distinguer, tout comme Esquirol, les illusions des hallucinations. Les illusions ont leur origine dans les sens, tandis que les hallucinations viennent « de l'intelligence »¹¹⁶. L'avance singulière de Maury, sera de rapprocher distinctement les phénomènes hallucinatoires et ceux du rêve. Il épinglera un type d'hallucination « à part » : lorsque le sujet n'est pas tout à fait éveillé mais sur le point de s'endormir, une hallucination entre le rêve et l'hallucination éveillée. Il les nommera les « hallucinations hypnagogiques »¹¹⁷. Le terme est composé du préfixe « *hupnos* » signifiant « sommeil », et du suffixe « *agogos* » signifiant « conduire vers » ou « commencer ». Les hallucinations hypnagogiques caractérisent donc les effets hallucinatoires se produisant durant la phase d'endormissement, pendant ce moment

¹¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁴ « Flaubert apprécie son approche médicale des phénomènes de l'extase religieuse et du mysticisme... Dans Saint Antoine, les personnages somatisent, agissent inconsciemment et s'embrouillent dans leur foi : Antoine ne reconnaît pas dans le Diable ses désirs troubles et croit à son existence réelle... Dans la Tentation, fort de ses lectures psychiatriques et de sa connaissance des thèses avant-gardistes de Maury, Flaubert reconstruit l'histoire d'Antoine en la psychologisant à l'aide des savoirs empruntés aux études médico-psychologiques et aux aliénistes de son temps. Le saint est alors tout à fait un halluciné, et la construction de ses visions suit les mécanismes de la folie et de l'hallucination, décrits par Maury », (G. SEGINGER, s.v. « Maury » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017, p. 935).

¹¹⁵ T. JAMES, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés ou à moitié endormis », *op. cit.*, p. 20. Freud citera Maury dans « L'interprétation des rêves » (1900).

¹¹⁶ A. MAURY, *Le sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et sur les divers états qui s'y rattachent*, Paris, Didier, 1861, p. 167.

¹¹⁷ T. JAMES, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés ou à moitié endormis », *op. cit.*, p. 23.

si particulier où les sens sont entre l'éveil et le repos¹¹⁸. Taine illustrera par ailleurs ce sentiment hypnagogique dans *De l'Intelligence*¹¹⁹. Pour résumer, l'hallucination, surtout visuelle, est analogue au phénomène du *rêve*. Car dans les deux cas, les visions et les images sont fabriquées entre elles, c'est-à-dire sans l'intervention des sens¹²⁰. Il y a donc une *parenté* indéniable entre l'hallucination et le rêve. Dans les deux cas, ce que l'on voit ou ce que l'on perçoit est le produit de notre imagination. Si l'hypnagogie se trouve au centre de l'intérêt de l'étude de Taine, c'est avant tout parce qu'elle est un matériau précieux tant du point de vue psychologique que du point de vue de la création artistique¹²¹. En effet, l'hypnagogie suppose une faculté imaginative à la limite de la pathologie, et qui est en même temps un outil créatif¹²². Taine souhaite comprendre, à travers le témoignage de Flaubert mais aussi d'autres acteurs des arts ou des sciences, si les hallucinations hypnagogiques sont comparables aux images mentales. Si l'imagination artistique peut faire naître l'hallucination – tel le goût de l'arsenic dans la bouche de Flaubert –, la problématique inverse serait aussi intéressante à sonder : comment l'hallucination imprègne-t-elle l'imaginaire des artistes de l'époque contemporaine ? Comment se matérialise-t-elle dans leurs pratiques ?

Pour Flaubert, ces hallucinations partagent avec l'intuition artistique leurs « fugacités ». Cependant, à la fin de sa lettre, Flaubert tempère : même si elles semblent proches, les constructions artistiques et imaginatives diffèrent de l'hallucination en général. En effet, cette dernière est toujours soudaine et

¹¹⁸ Les hallucinations hypnagogiques, nous le verrons plus loin, sont des cas d'« hallucination complètes » selon Taine. C'est le cas où le réel ne peut nous « réveiller » de notre hallucination, nous sommes immergés dedans (H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome I), Paris, Hachette, 1920, p. 96).

¹¹⁹ « Étant fatigué, et assis dans un fauteuil ; il me suffit alors de boucher un œil avec un foulard... Par degrés, toutes les sensations extérieures s'effacent, ou du moins cessent d'être remarquées ; au contraire, les images intérieures, faibles et rapides pendant la veille complète, deviennent intenses, distinctes, colorées, paisibles et durables ; c'est une sorte d'extase accompagnée de détente générale et de bien être » (H. TAINE, *De l'Intelligence* (Tome I), pp. 99-100).

¹²⁰ *Ibid.* p. 17.

¹²¹ « Un exemple connu est celui du chimiste allemand Kekulé : il a découvert la constitution de la benzène – à la suite, certes, d'un travail préparatoire considérable – grâce à des images hypnagogiques de serpents qui se mordaient la queue. Ces images mobiles avaient bien voulu demeurer devant son regard assez longtemps pour que Kekulé pût en saisir le sens qui lui importait. À d'autres moments, elles sont marquées surtout par un caractère de fugacité : c'est le mot dont se sert Flaubert en réponse à une question de Taine : « l'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité -, ça vous passe devant les yeux, - c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement » (T. JAMES, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés ou à moitié endormis », *op. cit.*, p. 25).

¹²² P. TORTONESE, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », *op. cit.*, p. 36.

« terrifiante » alors que l'intuition artistique peut procéder de manière progressive et apporter la joie :

« Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur, on sent que votre personnalité vous échappe, on croit qu'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie. C'est quelque chose qui entre en vous. – Il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on est »¹²³.

Dans l'hallucination, « on sent que votre personnalité vous échappe », tandis que dans l'intuition artistique, « quelque chose entre en vous ». On décèle une différence d'orientation affective¹²⁴ entre l'image artistique, issue de cette vision poétique, et l'image issue de l'hallucination. En effet, l'image poétique procède de l'extérieur vers l'intérieur, pour s'établir comme image « internaliste », tandis que les images provenant des hallucinations vont donner l'impression d'extériorité. Il y a ici, comme un renversement du paradigme perceptif de la psychologie de Taine. Ce dernier ne traite pas dans l'échange de ce renversement qui nous permet d'entrevoir une partie de la dimension créatrice de Flaubert. L'intuition artistique semble être, aux yeux de Flaubert, une recherche agréable, une volonté dans laquelle on se jette avec plaisir et qui est toujours associée à la *joie*. L'hallucination pure est toujours associée à l'idée de *terreur*. La différence principale, outre la joie apportée par l'une et la terreur par l'autre, semble être leur *intensité*. Les images issues de la vision poétique semblent fragiles et éphémères, il faut s'y précipiter, à cause notamment de leur caractère fugace¹²⁵ ; l'hallucination pure quant à elle apparaît subitement, mais nécessite, à l'opposé de la vision poétique, une volonté coriace pour s'en débarrasser :

« Je crois que la Volonté peut beaucoup sur les hallucinations. J'ai essayé à m'en donner sans y réussir. – Mais très souvent, et le plus souvent je m'en suis débarrassé à force de volonté »¹²⁶.

L'échange entre Taine et Flaubert concernant l'hallucination se poursuivra brièvement. En effet, Flaubert distingue l'hallucination « pure et simple », pathologique, et source de terreur, de l'hallucination « artistique », source de joie que

¹²³ G. FLAUBERT, *Correspondance*, op. cit., p. 495.

¹²⁴ B. VOUILLOUX, *art. cit.*,

¹²⁵ « ça vous passe devant les yeux, c'est alors qu'il faut se jeter dessus », (Lettre à Hippolyte Taine du 20 novembre 1866).

¹²⁶ Lettre à Hippolyte Taine du 20 novembre 1866.

l'on peut lier à la vision poétique¹²⁷. L'hallucination artistique donne lieu à des « images artistiques qui se caractérisent comme étant des images floues, qui seraient flottantes et non-délimitées (contrairement aux images optiques attachées aux sensations de la réalité ambiante) »¹²⁸. L'image artistique, une fois atteinte, ne peut plus se composer ou s'emboîter avec les images réelles. La réalité ambiante disparaît et cède sa place à cette « apparition »¹²⁹.

Flaubert offre un exemple d'une hallucination personnelle qui ressemble fort à celle de la « tête de mort » employée dans *De l'Intelligence*. L'hallucination est une « sorte de dédoublement du réel », de débordement entre les images endogènes qui nous figent dans une contemplation, malgré la présence effective d'objets exogènes, qui eux, passent inaperçus :

« Dans ma première jeunesse, je voyais toujours des squelettes, à la place des spectateurs, quand j'étais dans une salle de théâtre – ou du moins je pensais à cela si fortement que ça ressemblait à une hallucination car la limite est difficile à discerner... Savoir que c'est une illusion, en être convaincu, et cependant les percevoir avec autant de netteté que si elles étaient réelles. Mais dans le sommeil on éprouve un état pareil, quand on sait qu'on rêve, tout en rêvant »¹³⁰.

Ce que nous apporte cet échange avec Taine est une sorte de « paradigme phénoménologique » constituant une esquisse d'analyse d'une certaine perception flaubertienne. Les « distinctions hiérarchiques » dans les diverses perceptions sont brouillées ; comment nettement distinguer entre hallucinations, représentations mentales, imagination artistique et perceptions réelles ? L'écrivain se situe toujours quelque part entre ces différences représentationnelles. Ce témoignage sur les perceptions flaubertiennes a fourni à Taine un matériau idéal pour traiter des dérèglements qui altèrent le fonctionnement « normal » de sa théorie *De*

¹²⁷ G. FLAUBERT, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 495. Il semble, cependant, que l'on pourrait lier les deux. Il semble possible qu'une hallucination « simple » prépare à une hallucination poétique : « Voici ce que j'éprouvais, quand j'ai eu des hallucinations : D'abord une angoisse indéterminée, un malaise vague, un sentiment d'attente avec douleur. Comme il arrive avant l'inspiration poétique, où l'on sent « qu'il va venir quelque chose », (état qui ne peut se comparer qu'à celui d'un fouteur sentant le sperme qui monte et la décharge qui s'apprête. Me fais-je comprendre ?) » (B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p. 12).

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ « Dans l'hallucination artistique, le tableau n'est pas bien limité, quelque précis qu'il soit. Ainsi je vois parfaitement un meuble, une figure, un coin de paysage. Mais cela flotte, cela est suspendu, ça se trouve je ne sais où. Ça existe seul et sans rapport avec le reste... Dans la réalité, quand je regarde un fauteuil ou un arbre, je vois en même temps les autres meubles de ma chambre, les autres arbres du jardin, ou tout du moins je perçois vaguement qu'ils existent » (*Id.*).

¹³⁰ Lettre à Hippolyte Taine du 1 décembre 1866.

l'Intelligence. Comme le souligne Vouilloux, Taine n'exploitera qu'une partie circonscrite de son échange avec Flaubert. *De L'intelligence* se borne à esquisser une théorie d'ensemble de cette faculté mentale si riche, et Flaubert fait partie de « ces cas extrêmes » qui « montrent par leur exagération l'état normal »¹³¹. Que ce soit Flaubert ou n'importe quel autre artiste d'importance, leurs témoignages sont des preuves « par l'absurde » d'un fonctionnement normal de la vie mentale dans son ensemble. Cette approche subversive caractérise non seulement l'attitude méthodologique que Taine emploie dans son ouvrage, mais elle nous permet d'entrevoir des fonctionnements singuliers de la pensée qui caractérisent les individus les plus « créatifs »¹³².

Cependant, Taine ne creuse pas toutes les voies qu'ouvrent les réponses de Flaubert. En effet, si image et hallucination sont liées à la mémoire, qu'en est-il de la « vision poétique » ou du phénomène de l'intuition artistique ? La perception flaubertienne, pour ne pas dire son « savoir », se traduit principalement de manière visuelle, que ce soit à travers les hallucinations ou les visions poétiques. Quelle relation Flaubert entretient-il avec le phénomène de l'hallucination ? Comment transparaît ce mode spécial de percevoir dans l'œuvre et quelle en est l'origine chez l'auteur ? Et surtout par quoi ce mode perceptif est-il déterminé ? Ce seront ces questions qui nous serviront de guide dans la suite de ce travail.

¹³¹ B. VOUILLOUX, *art. cit.*, p. 8.

¹³² « Tout peintre, poète, romancier d'une lucidité exceptionnelle devrait être questionné et observé à fond par un ami psychologue. On apprendrait de lui la façon dont les figures se forment dans son esprit, sa manière de voir mentalement les objets imaginaires, l'ordre dans lequel ils lui apparaissent... Si Poe, Balzac, Dickens, bien interrogés, avaient laissé de pareils mémoires, nous aurions là des renseignements du plus grand prix » (H. TAINÉ, *De l'Intelligence (Tome I)*, p. 13).

DEUXIÈME PARTIE : L'Hallucination dans *La Tentation de saint Antoine*

I. La thématique de l'hallucination chez Flaubert et Taine :

A. Un rapport à soi – Flaubert en crise :

« Cette maladie m'a duré dix ans. Tout ce qu'il y a dans sainte Thérèse, dans Hoffmann et dans Poe, je l'ai *sent*i, je l'ai *vu*, les hallucinés me sont fort compréhensibles »¹³³.

La folie, les hallucinations, le mystique, sont des thématiques récurrentes dans l'œuvre de Flaubert. Cependant, ces expériences ne se cantonneront pas au stade de la fiction, elles seront tangibles dans le quotidien de l'écrivain. En effet, il subira à l'âge de 22 ans sa première crise d'épilepsie, première d'une longue maladie qui ne le quittera plus de toute sa vie. Ces crises le plaçant dans un état extatique, côtoyant l'inconscience et la perte de soi¹³⁴, il dut arrêter ses études de Droit à Paris et s'isoler dans la maison familiale de Croisset. On ignore la nature exacte de ces crises. Les médecins les considéraient de nature purement épileptiques tandis que certains philosophes comme Sartre ou Dumesnil penchaient pour la névrose hystérique¹³⁵. Quel que soit le diagnostic exact, il est important de préciser l'influence de cette maladie sur l'œuvre de Flaubert, dont les symptômes se sont étendus jusque dans sa correspondance¹³⁶.

Cette maladie va placer l'auteur dans une ambivalence intéressante, se situant dans une oscillation entre le rationnel et l'irrationnel. En effet, Flaubert considérera les causes de sa maladie comme le produit d'une « exaltation et d'une rêverie excessive »¹³⁷ qu'il lui faut tempérer, en prenant de la distance vis-à-vis du romantisme sentimental. Cette maladie, qui lui apparaît comme irrationnelle, lui fait subir des hallucinations constantes qu'il sera obligé de traiter rationnellement. Nous l'avons vu dans la correspondance avec Taine, l'écrivain lutte à coup de « volonté » pour se sortir de sa pathologie. Ainsi, il va s'appliquer à se documenter et à étudier

¹³³ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857.

¹³⁴ Y. LECLERC, G. SÉGINGER, s.v. « Crises nerveuses » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017, pp. 381-383.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ En effet, presque aucun de ses textes n'échappe à l'évocation d'une ou de plusieurs hallucinations. On peut citer *La Tentation*, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* ou *Bouvard et Pécuchet*. Voir (*Id.*).

¹³⁷ *Id.*

rationnellement ces phénomènes irrationnels, à travers les différentes littératures scientifiques que l'on a pu énumérer (Maury, Esquirol, etc.) :

« Ma maladie de nerfs m'a bien fait ; je m'en vengerai à quelques jours, en l'utilisant dans un livre (ce roman métaphysique et à apparitions dont je t'ai parlé). Mais comme c'est un sujet qui me fait peur, sanitairement parlant, il faut attendre, et que je sois loin de ces impressions-là pour pouvoir me les donner facticement, idéalement, et dès lors sans danger pour moi ni pour l'œuvre »¹³⁸.

L'œuvre flaubertienne dans laquelle s'illustre au mieux cette étude des phénomènes hallucinatoires est la dernière version de *La Tentation de Saint-Antoine* (1874). En effet, Flaubert réécrivit trois fois la *Tentation*¹³⁹, et les deux versions les plus importantes sont celles de 1849 mais plus encore, celle de 1874¹⁴⁰. Comme il l'écrivit à Mlle Leroyer de Chantepie dans une lettre du 5 juin 1872 : « c'est l'œuvre de toute ma vie ». Outre l'influence de son ami d'enfance Alfred Le Poittevin¹⁴¹, la genèse de la *Tentation* a plusieurs ascendances. Dès ses écrits de jeunesse (« Voyage en Enfer » - 1835, ou « Smar » - 1839), les thématiques principales de la dernière *Tentation* sont déjà présentes : le Diable, la tentation bien sûr, mais aussi l'aspect maudit de la vie terrestre¹⁴². Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est aussi l'origine purement *imageante* de la *Tentation*. En effet, c'est à Gênes, au palais Balbi, que Flaubert tombe sur la représentation de « La Tentation de Saint-Antoine » de Bruegel le jeune. C'est en voyant ce tableau, et donc à travers l'image, que Flaubert, fasciné, commencera les ébauches de la première *Tentation*. Loin d'être une œuvre strictement religieuse, elle accorde une place prépondérante à l'aspect iconique du religieux, et par extension, elle questionne le rapport du savoir à l'image. Une dialectique s'instaure entre le savoir et « le voir » à travers l'image : la *Tentation* se

¹³⁸ Lettre à Louise Colet du 31 mars 1853.

¹³⁹ « *La Tentation* : en 1849 – c'était avant *Madame Bovary* -, en 1857, avant *Salammbô*, en 1872, au moment de rédiger *Bouvard et Pécuchet*. Saint-Antoine a accompagné Flaubert pendant vingt-cinq ou trente ans » (M. FOUCAULT, *La bibliothèque fantastique : À propos de la Tentation de Saint-Antoine de Gustave Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 5).

¹⁴⁰ « La version de 1849 repose sur des connaissances déjà forte étendues (par exemple pour ce qui concerne la gnose). Alors que celle de 1856 n'est guère que la réduction de la première, Flaubert complète sa documentation. Pour la version de 1874, il reprend à neuf tout le travail, avec plus de cent trente-quatre ouvrages lus de 1870 à 1872 » : G. Flaubert., t. II, *op. cit.*, p. 1391.

¹⁴¹ En effet, c'est à grâce à lui, que Flaubert découvrira Spinoza, dont l'influence philosophique et particulièrement le panthéisme restent prégnants dans la *Tentation* : « J'ai perdu il y a dix ans, l'homme que j'ai le plus aimé au monde, Alfred le Poittevin... Il passait ses nuits à lire Spinoza... je n'ai jamais connu personne d'un esprit aussi transcendantal que cet ami dont je vous parle. Nous passions quelques fois six heures de suite à causer métaphysique. Nous avons été *haut*, je vous assure » (Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 4 novembre 1857).

¹⁴² Avec cette célèbre phrase du *Voyage en enfer* : « Le monde, c'est l'enfer ! ».

voit comme la transposition textuelle, savante, d'une œuvre picturale. Par ailleurs, la structure textuelle partage avec le tableau de Bruegel une certaine dynamique¹⁴³. Selon Gothot-Mersch, les *Tentations* – de 1849 et de 1874 – sont en effet « des œuvres à tableau, un théâtre de vision et d'apparitions étranges, qui se croisent comme dans un rêve »¹⁴⁴. L'œuvre ne se détachant pas d'un certain caractère théâtral et pictural¹⁴⁵.

Nous privilégierons l'analyse de la dernière version de la *Tentation* pour deux raisons majeures. Tout d'abord, c'est la version la plus aboutie de toutes. Ensuite et surtout, la rédaction de cette dernière version est manifestement influencée par les ouvrages scientifiques sur l'hallucination et les rêves, que Flaubert a scrutés pendant près de deux ans¹⁴⁶. L'auteur se renseigne tant sur l'histoire des religions que sur les thématiques du rêve, de l'hallucination et de la psychiatrie – il n'est d'ailleurs pas étonnant de trouver des témoignages de Taine lui-même sur plusieurs de ces sujets¹⁴⁷. Flaubert connaît des expériences proches des phénomènes pathologiques d'hallucination et de folie :

« Vous me demandez comment je me suis guéri des hallucinations nerveuses que je subissais autrefois ? Par deux moyens : 1° en les étudiant scientifiquement, c'est-à-dire en tâchant de m'en rendre compte, et, 2° par la force de la volonté... J'ai souvent senti la folie me venir... un tourbillon d'idées et d'images où il me semblait que ma conscience, que mon moi sombrait... Je me cramponnais à ma raison »¹⁴⁸.

Nous l'avons vu, les pathologies que vit et décrit Flaubert seront utilisées par Taine dans son traité *De l'Intelligence*. Au-delà de l'analyse purement psychologique, Taine éprouve une véritable admiration pour le travail de la dernière *Tentation* flaubertienne. Les recherches et les nombreuses lectures que nécessitait l'élaboration

¹⁴³ On pourrait croire que la structure du tableau, la disposition apocalyptique des personnages, inspirera certainement le caractère atypique qu'est la *Tentation* flaubertienne. En effet, dans les deux versions du roman, les personnages, et les personnifications, semblent surgir abruptement et sans aucune transition, telles des apparitions constantes liées à l'état psychique du saint.

¹⁴⁴ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1394.

¹⁴⁵ Ce qui justifie, en partie, sa structure en dialogue, ses changements de scènes, ses personnages à profusion, etc. « J'ai vu un tableau de Bruegel représentant la Tentation de saint Antoine, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre La Tentation » (Lettre à Alfred Le Poittevin du 13 mai 1845)

¹⁴⁶ D. STÖFERLE, « L'hallucination de la connaissance : La Tentation de saint Flaubert » in *Flaubert*, n°4, 2010, p. 5.

¹⁴⁷ « La vie réelle semblait un songe...Quiconque lit les dogmes des gnostiques, respire l'odeur de la fièvre et se croit dans un hôpital, parmi les hallucinés qui contemplent leur pensée fourmillante et fixent sur le vide leurs yeux brillants » (Taine cité dans J. SEZNEC, *Nouvelles études sur la Tentation de saint Antoine*, Londres, University of London, 1949, p. 44).

¹⁴⁸ Lettre à Mlle Leroyer Chantepie du 18 mai 1857.

de cette troisième version ont amené Taine à reconnaître en l'écrivain des qualités de scientifique mais aussi d'historien hors pair¹⁴⁹. C'est d'ailleurs cette caractéristique « psychologue » de la troisième *Tentation* qui vaudra à Flaubert de nombreux éloges de la part de Taine :

« Très bonne préparation physiologique et psychologique ; on voit que vous connaissez très bien les prodromes et le mécanisme de l'hallucination, cela s'engrène »¹⁵⁰.

Il y a cependant un partage nécessaire à garder en tête : tant Flaubert que son personnage Antoine sont victimes d'hallucinations. Il y a donc une correspondance entre les crises vécues par l'écrivain – dans la réalité – et, les phénomènes psychiques vécus par le personnage – dans la fiction. La *Tentation* n'est pas seulement une description théorique et minutieuse du mécanisme hallucinatoire dont le personnage est victime, cet ouvrage est également un témoignage des hallucinations dont Flaubert a eu expérience dans sa vie. La difficulté principale de la composition de cette dernière *Tentation* a été de traduire en mots le déferlement d'images dont lui-même fut victime lors de ses attaques. Cependant, l'exhaustivité descriptive des hallucinations du saint, ne peut en rien nous expliquer clairement la pathologie flaubertienne qui est elle-même, d'après ce que l'auteur en décrit dans sa correspondance, assez ambiguë.

B. Un rapport au savoir – « onirisme érudit » :

La *Tentation* est un étrange mélange entre une légende antique et une réflexion profonde sur l'hallucination telle qu'elle est étudiée au XIX^e siècle. Ce roman se rattache en effet à l'atmosphère poético-métaphysique du siècle de Flaubert qui mêle sans cesse recherches historiques et fascination antique. Le « savoir », la documentation semble bien liée à un travail de l'imaginaire, c'est-à-dire à un « voir »

B. DONATELLI, « Taine lecteur de Flaubert. Quand l'histoire rencontre la littérature » in *Romantisme*, n°111, 2001, p. 85. Taine a voulu lui aussi consacrer un ouvrage à cette époque de l'Antiquité difficile à saisir, mais qui le fascinait personnellement. Taine admet dans une lettre du 25 juin 1878 à J. Soury (historien de la psychologie) : « Alexandrie vers l'an 200 PCN, saint Clément, Ptolémée, la mixture de l'Orient et de la Grèce... Si j'avais eu la préparation nécessaire, c'est ce sujet qui m'eût plus attiré. Flaubert en a tiré son saint Antoine. À mon sens, plus le sujet est loin du temps présent, plus il est agréable à traiter, car c'est un alibi » H. TAINÉ, *Sa vie et sa correspondance*, t. IV, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁵⁰ Lettre de Hippolyte Taine à Flaubert du 1 avril 1874, cité dans - B. DONATELLI, *art. cit.*, p. 86.

internaliste. La *Tentation* n'est pas une biographie de saint Antoine, mais Flaubert emploie ce personnage dans le but de peindre une époque « pleine de métamorphoses où le passé rencontre de nouvelles croyances... un entre-deux où la question de la Vérité est débattue sans fin »¹⁵¹. Saint Antoine pose anachroniquement les questions qui tourmentent le siècle de Flaubert. Grâce à ses lectures, l'auteur fait de son saint un quasi-savant, en lui faisant développer une histoire des religions, un regard sur la lutte qui oppose la religion et la science.

L'Antiquité sera vue, par les commentateurs littéraires, telle une période échappatoire, nécessaire à la déception moderne. La *Tentation* est considérée comme un roman anti-moderne. Néanmoins, elle s'abreuve d'une littérature scientifique propre au XIXe siècle et plonge ses racines dans des ouvrages tels que ceux de Matter, Creuzer, Maury, Esquirol, etc. Pour toutes ces raisons, la *Tentation* peut être considérée comme un roman encyclopédique d'un genre assez énigmatique, ou – tel le dit Foucault – une sorte d'onirisme érudit¹⁵² :

« C'est une œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir : elle existe dans un certain rapport fondamental aux livres... livre où se joue la fiction des livres »¹⁵³.

La documentation sollicitée pour la rédaction de la *Tentation* a été colossale, c'est « un monument de savoir méticuleux »¹⁵⁴. Cependant, il semble paradoxal qu'un travail aussi minutieux du point de vue de la documentation s'allie à une volonté et une persistance de la fantasmagorie au niveau de la forme. Selon Foucault, Flaubert a éprouvé lui-même comme une vivacité de l'imagination en délire¹⁵⁵. Il semble donc y avoir un usage flaubertien du savoir. Non seulement, ses lectures lui donneront une assise documentaire pour créer une sorte de « roman historique », mais au-delà de ça, les lectures des scientifiques de l'époque ne sont pas désintéressées car elles se rapportent à la vie intime de l'auteur. Le savoir est donc toujours mis au service non pas d'un « dire » mais d'un « voir », car si les hallucinations doivent en passer par les

¹⁵¹ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1397.

¹⁵² G. SÉGINGER, s.v. « Tentation de saint-Antoine » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017, p. 1629.

¹⁵³ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁴ « Pour la scène des hérésiarques, dépouillement des *Mémoires ecclésiastiques* de Tillemont, lecture des quatre volumes de Matter sur l'*Histoire du gnosticisme*, consultation de l'*Histoire de Manichéisme* par Beausobre, de la *Théologie chrétienne* de Reuss, etc. » (M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 7).

¹⁵⁵ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 8.

mots pour être décrites, c'est bien souvent pour être *vues*. L'usage d'un savoir encyclopédique serait la voie royale vers un développement approfondi des images. Ces ressources scientifiques sont mises à disposition pour mieux re-figurer un phénomène mental imagé. En effet, c'est cette articulation entre voir et savoir, entre le percept et le concept qui est prédominante chez l'écrivain : « Flaubert explore divers rapports plus ou moins déséquilibrés entre la connaissance et la perception, interrogeant ainsi la définition du regard savant »¹⁵⁶.

Par exemple, dans *L'Éducation sentimentale* (1869), le personnage principal est condamné à ne rien voir, et donc par extension à ne rien savoir. Flaubert fait de lui un personnage candide, qui ne peut atteindre le réel à cause de cette absence du « voir » : Frédéric est aveuglé par un faux-savoir qu'il spéculé lui-même, ce qui l'empêche de se saisir d'une chance de « voir » la réalité pour se rapprocher d'une Vérité. Flaubert destitue son personnage de la *métis* grec, c'est-à-dire de « la justesse du coup d'œil », de cette vision qui serait en rapport avec une intelligence de la situation.

Dans *Madame Bovary*, l'écrivain s'attèle à une critique de savoir, et plus précisément comment le savoir peut corrompre le voir. Le savoir qu'Emma, recueille dans ses lectures, opère un détachement par rapport au monde visible. Elle n'est condamnée qu'à voir ce qu'elle a vu auparavant. Ainsi la perspective microscopique du regard flaubertien nous donne à voir autre chose que le voir humain. C'est un regard intimement lié au savoir, qui s'érige toujours au-delà de la simple vision. La *Tentation* est donc bien confrontée à ce phénomène du voir, mais ce phénomène est prédisposé par rapport à une quantité de savoirs que le saint lui-même a accumulés.

Parmi toutes ces thématiques encyclopédiques, le phénomène hallucinatoire est le point névralgique de cette partie du travail. La place qui lui est accordée dans la *Tentation* est d'ailleurs primordiale puisque c'est bien le phénomène de l'hallucination qui servira de « transition » aux visions de saint Antoine. Flaubert construira une logique du rêve pour enchaîner les visions, et l'hallucination en sera la transition¹⁵⁷. En effet, Antoine est sujet à des visions hallucinatoires aussi prégnantes, épaisses et colorées que des perceptions vraies. Jean Seznec souligne une logique interne dans la *Tentation* : les hallucinations sont des changements de décor. Elles

¹⁵⁶ J. AZOULAI, « L'œil hors de la tête » in *Arts et Savoirs*, n°8, 2017, p. 3.

¹⁵⁷ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1399.

sont interrompues par des prises de conscience abruptes¹⁵⁸ mais c'est bien la curiosité et les émotions successives d'Antoine qui les provoquent¹⁵⁹.

De quelle manière Flaubert traite-t-il l'hallucination dans la *Tentation* ? Comment pouvons-nous lier ce traitement à la théorie tainienne ? C'est véritablement dans la rédaction de la troisième version de *Saint-Antoine* que Flaubert va s'approprier les théories sur les hallucinations hypnagogiques. L'hallucination se constitue en images vivaces et frappantes qui paralysent presque tout le corps tout en laissant à la conscience la faculté de se rendre compte qu'on hallucine :

« Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation...cent mille images sautant à la fois, en feux d'artifice. Il y avait un arrachement de l'âme d'avec le corps, j'ai la conviction d'être mort plusieurs fois...et j'avais *toujours conscience*, même quand je ne pouvais plus parler. Alors l'âme était repliée tout entière sur elle-même, comme un hérisson qui se ferait mal avec ses propres pointes »¹⁶⁰.

Or, nous pouvons remarquer que la « conscience dans l'hallucination » retrouvée chez saint Antoine est similaire à celle que Flaubert vécut lors de ses crises épileptiques. Il y aurait donc, à travers le prisme de la théorie tainienne de l'hallucination, une unification entre ce que Flaubert expérimente et ce qui apparaît à Antoine. Pour creuser la question de l'hallucination et de son « mécanisme », nous continuerons notre analyse de la troisième version de *Saint-Antoine*, mais nous nous référerons aussi à l'échange que Flaubert a entretenu avec Taine à ce sujet. On l'a vu, les images de ce « gouffre intérieur » du saint (ou celles de Flaubert)¹⁶¹ seront extériorisées : l'intériorité sera extrovertie¹⁶².

¹⁵⁸ Par exemple, après avoir assisté à l'affreuse apparition du python, Antoine s'évanouit d'horreur. En rouvrant les yeux, il aperçoit le Nil, comme un grand serpent au milieu des sables » (J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 28).

¹⁵⁹ « Ainsi le désir éperdu de voir le visage de Jésus le conduit au Ophites, qui prétendent pouvoir, à volonté faire reparaître le Seigneur » (J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 28).

¹⁶⁰ Lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853.

¹⁶¹ On repense au moment où Flaubert rédige l'empoisonnement à l'arsenic d'Emma Bovary, et qu'il se sent empoisonné lui-même.

¹⁶² G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 23.

C. Les mécanismes de l'hallucination

Le cadre contextuel et temporel de la *Tentation* est figé, tout se passe au même endroit et tout s'y déroule en une seule nuit¹⁶³. L'ouverture du livre décrit le saint est en proie à l'ennui et opérant un retour sur sa vie¹⁶⁴. Dès le début de l'ouvrage, on pénètre dans une sorte de confidence qui paraît être le degré de conscience le plus élevé du roman. Antoine est conscient et il se distingue de ses hallucinations, car justement il n'hallucine pas encore. Évoquant ses promenades et ses observations, Antoine souligne indirectement l'importance de la mémoire: « La ville est pleine d'hérétiques... - tous vous accaparent pour discuter et vous convaincre. Leurs discours me reviennent quelquefois dans la mémoire. On a beau n'y pas faire attention cela trouble »¹⁶⁵. Ces hérétiques comme ces hérésies, vont justement être les protagonistes principaux des hallucinations d'Antoine. Ce qui lie Flaubert et Taine, c'est le principe selon lequel les hallucinations reposent principalement sur la mémoire. C'est dans *l'incipit*, se situant entre le premier et le deuxième chapitre, que le lecteur constate le basculement d'Antoine dans l'hallucination :

« Il s'appuie en défaillant contre sa cabane.

C'est d'avoir trop jeûné! mes forces s'en vont. Si je mangeais ... une fois seulement, un morceau de viande.

Il entreferme les yeux, avec langueur.

Ah! de la chair rouge ... une grappe de raisin qu'on mord !... du lait caillé qui tremble sur un plat !...

Mais qu'ai-je donc !... Qu'ai-je donc !... Je sens mon cœur grossir comme la mer, quand elle se gonfle avant l'orage. Une mollesse infinie m'accable, et l'air chaud me semble rouler le parfum d'une chevelure. Aucune femme n'est venue, cependant?...

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 balançant...

¹⁶³ « En réalité, Antoine ne se retira pas dans la Thébaïde, mais à Pispir... À la vérité de l'Histoire, Flaubert préfère donc les vertus de l'imaginaire : il choisit le nom qui symbolisera au mieux la vie érémitique » (G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, C. GOTHOT-MERSCH (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2008, p. 292).

¹⁶⁴ « Tous me blâmaient lorsque j'ai quitté la maison. Ma mère s'affaissa mourante, ma sœur de loin me faisait des signes pour revenir... » (*Ibid.*, p. 52).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 4.

C'est la torche, sans doute, qui faisant un jeu de lumière ... Éteignons-la ! Il l'éteint, l'obscurité est profonde...

Et, tout à coup, passent au milieu de l'air, d'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs, qui se cabrent.

Ces images arrivent brusquement, par secousses, se détachant sur la nuit comme des peintures d'écarlate sur de l'ébène.

Leur mouvement s'accélère. Elles défilent d'une façon vertigineuse. D'autres fois, elles s'arrêtent et palissent par degrés, se fondent; ou bien, elles s'envolent, et immédiatement d'autres arrivent.

Antoine ferme ses paupières.

Elles se multiplient, l'entourent, l'assiègent. Une épouvante indicible l'envahit; et il ne sent plus rien qu'une contraction brûlante à l'épigastre. Malgré le vacarme de sa tête, il perçoit un silence énorme qui le sépare du monde. Il tente de parler; impossible ! C'est comme si le lien général de son être se dissolvait »¹⁶⁶.

Dans cet extrait, la vision du saint est focalisée sur des objets symboliques qui en cachent d'autres car ces objets se « transforment » : la vision de la nourriture nous rappelle la faim qu'éprouve le saint, l'air chaud se réfère à la chevelure, l'écho du vent à celle des voix, etc. La faim comme source de phénomènes hallucinatoires et plus loin, de tentations, fait écho à « la tentation au désert » dans l'évangile selon saint Luc¹⁶⁷. Au commencement, le saint n'hallucine pas encore pleinement, il est, pourrions-nous dire, dans un état hypnagogique, où rêverie et illusion se mêlent. Mais il arrive à prendre une certaine distance par rapport aux phénomènes, il les trouve « anormaux », la vulnérabilité du personnage principal dans cette partie est explicite. Les illusions suscitées par les objets disparaissent pour laisser place à des visions pures (prostituée, flaque d'eau) au moment même où tombe la nuit et où la lumière s'éteint.

Lorsque saint Antoine « ferme les paupières », son sujet se dissout et progresse vers l'hallucination. De plus, ce qu'il appelle son épigastre subit une contraction. Or,

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

¹⁶⁷ « Or, Jésus, rempli de l'Esprit-Saint revint des bords du Jourdain et fut conduit par l'Esprit au désert où pendant quarante jours, il fut en butte aux tentations du diable. Il ne mangea rien durant ces jours-là et, quand ils furent écoulés, il sentit la faim. Le diable lui dit : « Si tu es le fils de Dieu, dis à la pierre que voici de se changer en pain ». Jésus lui répliqua : « Il est écrit : L'homme ne vit pas seulement de pain ». Luc, 3-4.

il semble que cette référence à l'épigastre ne soit pas anecdotique. En effet, pour Esquirol, cet organe serait le siège des passions¹⁶⁸. Le renvoi à l'épigastre établirait une liaison avec la dimension physiologique de l'hallucination. En somme, si l'illusion concerne la modification des objets externes, l'hallucination viendrait de l'intérieur du corps, et aurait pour cause un dérèglement physiologique.

« (...) Alors il se relève en sursaut.

Ai-je rêvé?... c'était si net que j'en doute. La langue me brule! J'ai soif!

Il entre dans sa cabane, et tâte au hasard, partout.

Le sol est humide!... Est-ce qu'il a plu ? Tiens ! Des morceaux ! Ma cruche brisée !... mais l'outre ?

Il la trouve.

Vide ! Complètement vide !

Pour descendre jusqu'au fleuve, il me faudrait trois heures au moins, et la nuit est si profonde que je n'y verrais pas à me conduire. Mes entrailles se tordent. Où est le pain ?

Après avoir cherché longtemps, il ramasse une croute moins grosse qu'un œuf.

Comment ? Les chacals l'auront pris ? Ah, malédiction !

Et, de fureur, il jette le pain par terre.

À peine ce geste est-il fait qu'une table est là, couverte de toutes les choses bonnes à manger.

La nappe de byssus, striée comme les bandelettes des sphinx, produit d'elle-même des ondulations lumineuses. Il y a dessus d'énormes quartiers de viandes rouges, de grands poissons, des oiseaux avec leurs plumes, des quadrupèdes avec leurs poils, des fruits d'une coloration presque humaine; et des morceaux de glace blanche et des buires de cristal violet se renvoient des feux. Antoine distingue au milieu de la table un sanglier

¹⁶⁸ Dans son ouvrage « Des passions considérées comme cause, symptôme, et moyen de la maladie mentale » (1805), le Docteur Esquirol distingue l'hallucination de l'illusion : " l'hallucination est un homme qui a la conviction intime d'une sensation actuellement perçue alors que nul objet extérieur n'est à portée de ses sens et l'illusion est une erreur de sens qui ne met pas en question la présence réelle du support de la perception ; il y a toujours impression actuelle des objets extérieurs ». Cette distinction rappelle celle de Taine, mais Esquirol définit le rôle de l'épigastre – organe des passions : Pour lui, les passions sont la cause commune de l'aliénation. Il n'y a pas de différence de nature entre folie et passion mais seulement une différence quantitative. La folie est de la passion invétérée et la passion est l'émotion poussée à son extrême. Pour Esquirol, les passions appartiennent à la fois à la vie organique mais également au moral. Voir J. MESMIN D'ESTIENNE, « La folie selon Esquirol. Observations médicales et conceptions de l'aliénisme à Charenton entre 1825 et 1840 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°40, 2010.

fumant par tous ses pores, les pattes sous le ventre, les yeux à demi clos;—et l'idée de pouvoir manger cette bête formidable le réjouit extrêmement. Puis, ce sont des choses qu'il n'a jamais vues, des hachis noirs, des gelées couleur d'or, des ragouts où flottent des champignons comme des nénuphars sur des étangs, des mousses si légères qu'elles ressemblent à des nuages.

Et l'arôme de tout cela lui apporte l'odeur sale de l'Océan, la fraîcheur des fontaines, le grand parfum des bois. Il dilate ses narines tant qu'il peut; il en bave; il se dit qu'il en a pour un an, pour dix ans, pour sa vie entière !

À mesure qu'il promène sur les mets ses yeux écarquillés, d'autres s'accumulent, formant une pyramide, dont les angles s'écroulent. Les vins se mettent à couler, les poissons à palpiter, le sang dans les plats bouillonne, la pulpe des fruits s'avance comme des lèvres amoureuses; et la table monte jusqu'à sa poitrine, jusqu'à son menton, —ne portant qu'une seule assiette et qu'un seul pain, qui se trouvent juste en face de lui.

Il va saisir le pain. D'autres pains se présentent »¹⁶⁹.

Dans ce deuxième extrait tiré de la deuxième partie, le phénomène hallucinatoire progresse et s'étend plus loin que l'illusion. Dans la première partie, on sent que l'hallucination va être amenée par un dysfonctionnement physiologique. Nous nous situons dans un entre-deux où Antoine n'est pas encore pris au piège de l'hallucination, mais où il oscille entre le délire, la fatigue et l'hallucination, cette dernière se hâtant peu à peu. Le principe physiologique comme fondement des phénomènes hallucinatoires rappelle la thèse tainienne selon laquelle l'hallucination n'est pas seulement une image, mais un phénomène touchant tous les sens. La faim va causer la vision des nourritures, le vent va engendrer l'hallucination des voix : « et l'arôme de tout cela lui apporte l'odeur sale de l'Océan ». Par exemple, dans le premier extrait, la faim du saint produit une vision brève de nourriture : le saint croit simplement voir de la chair rouge, regrette son pain, etc. Mais dans ce deuxième extrait, la viande devient le centre d'une image poétique, largement explicitée et précise. C'est aussi à l'occasion de cette description qu'apparaissent pour la première fois « des choses qu'il n'a jamais vues » qui transcendent donc la mémoire et le régime de la perception illusoire et déformée. Antoine est ici bien éveillé, il a les yeux écarquillés, il hallucine pleinement.

Ce qui indiquerait que nous nous trouvons bien ici dans l'hallucination pathologique réside dans la précision des descriptions de ces hallucinations mêmes.

¹⁶⁹ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., pp. 65-66.

En effet, selon Genette, « ce luxe étrange de détails »¹⁷⁰, cet abreuvement descriptif, tente de décrire au mieux la pathologie même de l'hallucination. L'halluciné est bien plongé dans un déferlement d'images, qu'il croit réelles : le fantôme hallucinatoire se travestit en réalité¹⁷¹. De plus, si l'hallucination semblait « légère » au début de l'extrait, elle subit une « hyperbolisation », une aggravation à la fin de la citation. Antoine, dans la première partie, rêve d'un simple morceau de viande mais c'est en face d'une quasi-orgie alimentaire qu'il se trouve en deuxième partie. Ce changement de buffet, si l'on peut dire, correspond à un changement de phénomène du point de vue de l'hallucination qui sera rendue exponentielle en deuxième partie.

Dans la *Tentation*, il est pertinent de souligner que des « sorties » de l'hallucination sont également décrites. Ces sorties respectent le mécanisme décrit dans *De l'Intelligence*. Ce dernier, nous l'avons vu, est ce que Taine a nommé le mécanisme de « rectification » :

« (...) Lorsque je me laisse aller à la rêverie, et que, par l'effacement des sensations ordinaires, la fantasmagorie interne devient intense, si le sommeil approche, mes images précises finissent par provoquer des hallucinations véritables. À ce moment, qu'un léger attouchement m'éveille, les images se défont »¹⁷².

Le travail hallucinatoire, lors d'un contact perceptif « réel », perd de sa solidité, pour ne pas dire toute sa consistance. Ce crime de la perception sensitive envers l'hallucination est très bien décrit dans la *Tentation* :

« LE GYMNOSOPHISTE

Reprend:

Pareil au rhinocéros, je me suis enfoncé dans la solitude. J'habitais l'arbre derrière moi... Pour moi, maintenant, il n'y a pas d'espoir et pas d'angoisse, pas de bonheur, pas de vertu, ni jour ni nuit, ni toi ni moi, absolument rien... Tout ce qui est engendré périra, tout ce qui est mort doit revivre; les êtres actuellement disparus séjourneront dans des matrices non encore formées, et reviendront sur la terre pour servir avec douleur d'autres créatures.

Les flammes s'élèvent jusque sa poitrine, -puis l'enveloppent Sa tête passe à travers comme par le trou d'un mur. Ses yeux béants regardent toujours.

¹⁷⁰ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 224.

¹⁷¹ H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome II)*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷² *Ibid.*, p. 35.

ANTOINE

Se relève :

La torche, par terre, a incendié les éclats de bois; et les flammes ont roussi sa barbe.

Tout en criant, Antoine trépigne sur le feu; – et quand il ne reste plus qu'un amas de cendres

Où est donc Hilarion ? Il était là tout à l'heure. Je l'ai vu! Eh ! Non, c'est impossible ! je me trompe ! Pourquoi ?... Ma cabane, ces pierres, le sable, n'ont peut-être pas plus de réalité. Je deviens fou. Du calme, où étais-je ? Qu'y avait-il ?

Ah! le gymnosophe ! Cette mort est commune parmi les sages indiens. Kalanos se brûla devant Alexandre; un autre a fait de même du temps d'Auguste. Quelle haine de la vie il faut avoir! À moins que l'orgueil ne les pousse ? N'importe, c'est une intrépidité de martyrs ! Quant à ceux-là, je crois maintenant tout ce qu'on m'avait dit sur les débauches qu'ils occasionnent »¹⁷³.

Dans cet exemple, Antoine se réveille et sort de son hallucination à travers une sensation physique. En effet, c'est bien la flamme de sa torche, enflammant sa cabane, qui sort l'ermite de son état hallucinatoire. Ce « réveil » respecte parfaitement le processus hallucinatoire décrit par Taine. Dans l'hallucination, l'image s'intensifie au point de se travestir en une sensation complète. Jusqu'au monologue du Gymnosophe, on ne distingue pas l'hallucination de la perception. C'est en suivant la loi de *rectification* tainienne qu'Antoine s'extirpera de son monde d'images¹⁷⁴. En effet, c'est bien au contact des éclats de bois incendié par la torche, par la perception sensible donc, que le flux d'images hallucinatoires va se défaire. Cette sortie permet à Antoine de tirer en quelque sorte « les leçons » de ses apparitions. Ce moment où Antoine prend « du recul » par rapport à ses visions peut être vu comme un flux de questions qui va faire retomber le saint dans une nouvelle hallucination. D'ailleurs, le monologue interrogatif qu'Antoine s'inflige débouche sur un constat : il se sent à

¹⁷³ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 132.

¹⁷⁴ H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome II)*, op. cit., p. 35.

présent « tranquille ». Cette tranquillité, comme si elle permettait à Antoine de se laisser aller de nouveau à la rêverie, va ouvrir le champ à de nouvelles hallucinations.

« Et auparavant? Oui, je me souviens! La foule des hérésiarques... Quels cris ! Quels yeux ! Mais pourquoi tant de débordements de la chair et d'égarements de l'esprit ?

C'est vers Dieu qu'ils prétendent se diriger par toutes ces voies! De quel droit les maudire, moi qui trébuche dans la mienne ? Quand ils ont disparu, j'allais peut-être en apprendre davantage. Cela tourbillonnait trop vite; je n'avais pas le temps de répondre. A présent, c'est comme s'il y avait dans mon intelligence plus d'espace et plus de lumière. Je suis tranquille. Je me sens capable.

Qu'est-ce donc ? Je croyais avoir éteint le feu !

Une flamme voltige entre les roches; et bientôt une voix saccadée se fait entendre, au loin, dans la montagne.

Est-ce l'abolement d'une hyène, ou les sanglots de quelque voyageur perdu ?

Antoine écoute. La flamme se rapproche.

L'ÉTRANGER (Simon)

C'est une jeune fille, une pauvre enfant, que je mène partout avec moi... »¹⁷⁵.

Lorsqu'Antoine se demande s'il a éteint ou non le feu, il semble envisageable que ce moment du réveil n'était en fait qu'un moment de quasi-réveil, une sorte de somnolence. Est-ce la force de l'hypnagogie qui convainc à tort le saint qu'il avait éteint le feu ? Ce dernier, semble être la « sensation » de rupture envers son hallucination. C'est bien le feu, finalement non éteint, qui ranimera l'hallucination du saint.

Ces replongées incessantes du saint dans l'acte hallucinatoire nous amène à nous interroger sur son identité propre. Est-il encore *quelqu'un* s'il est sans cesse en proie à ses hallucinations ? C'est bien sa faculté à se remémorer qui nous amène à considérer Antoine comme un sujet. Les hallucinations sont liées, en partie, aux lectures, et aux

¹⁷⁵ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 133.

expériences vécues par le saint. Cependant, la possession de cette mémoire garantit-elle pour autant une identité ? La manière dont Flaubert érige l'hallucination dans la *Tentation*, nous amène à creuser la question de la subjectivité. Cette mémoire du saint est défectueuse et l'abondance du flux d'images dont il est victime, l'empêche de pouvoir les réorganiser, de se les approprier. Durant les hallucinations, le saint (comme Flaubert dans sa vie personnelle) ne peut parler. L'absence de parole, ce silence, semble être un phénomène préexistant à une structure telle qu'un « moi ». À travers l'expérience de l'hallucination (de « l'anormal »), Flaubert remet en question le concept de sujet (le « normal »). Pour questionner la subjectivité, Flaubert érige son personnage principal comme un *non-sujet*. À travers lui, l'écrivain va investiguer les conditions de ce qui précède la constitution de l'identité même, mais en même temps de ce qui la dépasse. Les analyses de Taine concernant les hallucinations trouvent ici leurs dernières limites. L'hallucination semble déterminée par quelque chose de plus que les images, par une force, une volonté mystique. Le mystique ne sera pas abordé par Taine, et nous nous en remettons à Flaubert pour effectuer ce dépassement réflexif.

II. L'autre face de l'hallucination : Le dépassement flaubertien

A. Le mysticisme : la subjectivité en crise

« Si la société continue comme elle va, nous reverrons, je crois, des mystiques comme il y en a eu à toutes les époques sombres. *Ne pouvant s'épancher, l'âme se concentrera* »¹⁷⁶

a. Mysticisme et non-sujet – la mort du *Je* :

Les recherches scientifiques liées à l'hallucination, au rêve et à la folie menées dans le courant du XIX^e siècle. Esquirol, d'Alfred Maury, de Michelet vont *désacraliser* cette notion qui était auparavant associée spécifiquement aux seuls phénomènes religieux¹⁷⁷. Désormais, une « laïcisation du mysticisme »¹⁷⁸ s'observe :

¹⁷⁶ Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852

¹⁷⁷ Dans « L'Aliénation mentale » (1832), le docteur Esquirol affirme que les extatiques et les visionnaires sont des rêveurs éveillés dont les visions sont alimentées par des souvenirs anciens. Le docteur Lelut affirmera que les visions proviennent d'une transformation malade et extrême des grandes intelligences, due au repliement de la pensée sur elle-même voir : « Le démon de Socrate »,

« Le mysticisme est une disposition d'esprit infiniment plus générale et plus constante que toutes les doctrines métaphysiques et théologiques par lesquelles il a pu se manifester dans les différentes philosophies et les différentes religions... Le mysticisme exige une séparation d'avec nous-mêmes »¹⁷⁹.

Désormais, le mysticisme va s'étendre dans la sphère de l'intime, du médical¹⁸⁰, voire de la pathologie¹⁸¹. Ce détachement du concept à l'égard du religieux va offrir une nouvelle perspective : le mysticisme sera cet état de *séparation* du sujet avec lui-même, un sujet échappant à sa propre réflexion et qui inévitablement tend vers *l'indicible*¹⁸² : Antoine ne formule pas, il hallucine.

Saint Antoine est donc un non-sujet, une sorte de spectateur immobile mais cependant assez conscient pour développer une passivité face au « spectacle » de ces changements qui s'imposent à lui. Flaubert place son lecteur dans une intermittence : non seulement Antoine n'est jamais sujet, mais son objet (qui est métaphysique et que l'on pourrait résumer par une recherche de la foi) lui échappe en permanence. Comme le souligne Gothot-Mersch, Antoine sera en proie à tous les tourments d'un esprit qui veut *savoir*, c'est-à-dire *voir*. Il veut dépasser la pensée humaine, se rapprocher au plus près d'une vérité du monde, tel un « chercheur de l'absolu »¹⁸³.

Comme un « théâtre intérieur » où se jouerait l'enclavement d'une pensée flirtant perpétuellement avec la folie, la *Tentation* nous met face à face avec le propre du mysticisme. Bien avant la *Tentation*, Flaubert s'était déjà vivement intéressé à ce sujet. L'idée apparaît dès ses *Cahiers intimes*, rédigés alors qu'il était âgé d'une vingtaine d'années à peine :

1836 ; « L'Amulette de Pascal », 1846). Les essais sur l'hallucination se multiplient à partir de 1825 voir J. PIERROT, *Merveilleux et Fantastique : Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence*, Paris IV, Lettres, 1974, pp. 82-86. En 1844 l'Académie de médecine met au concours le sujet suivant : « Des hallucinations, des causes qui les produisent et des maladies qu'elles caractérisent ».

¹⁷⁸ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 4.

¹⁷⁹ La Grande encyclopédie, sous la direction de Berthelot (Paris, La grande encyclopédie 1885-1902).

¹⁸⁰ Dans cette période naissante de la psychiatrie, il faut noter le conflit entre une tendance matérialiste attribuant la folie à des modifications physiologiques et une tendance psychologisante qui établit le lien entre folie, imagination et création artistique. (G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 70).

¹⁸¹ Cet aspect « pathologique », Flaubert le laisse transparaître dans sa correspondance en affirmant que « le comble de l'insanité » aurait pu servir de sous-titre à *La Tentation* (Lettre du 11 juin, du 6 septembre et du 14 novembre 1871. (G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 18).

¹⁸² G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 5.

¹⁸³ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 22.

« Je voudrais bien être mystique : il doit y avoir de belles voluptés à se croire au paradis, à se noyer dans des flots d'encens, à s'anéantir au pied de la Croix, à se réfugier sous les ailes de la colombe... Je comprends bien que les gens qui jeûnent se régalent de leur faim et jouissent de privations, ce sont les voluptés, les tressaillements, les béatitudes du cœur »¹⁸⁴

Dans la *Tentation*, Flaubert nous présente le flux de conscience d'un personnage dénué d'identité, vraisemblablement unique mais perpétuellement divisé, déchiré par ses hallucinations¹⁸⁵. Antoine n'est pas « un autre », il est « tous les autres ». Mais qui sont tous ces autres ? D'où viendraient-ils ? Les hallucinations, qui sont les traces de cet éclatement subjectif, sont les produits de la mémoire du saint, mais aussi de sa prédisposition mystique.

La première partie du livre contient en germe certaines des hallucinations qui vont advenir dans les autres parties. Par exemple, lorsque le saint est encore pleinement éveillé en première partie, il se *souvient* d'Ammonaria¹⁸⁶, personnage qui réapparaîtra dans les deuxième et troisième parties sous forme d'hallucination¹⁸⁷. Ainsi, la mémoire ne fonctionne pas indépendamment, elle est enveloppée d'une condition, d'un déterminisme mystique. Mysticisme teinté de souvenir, hallucinations mémorielles, la *Tentation* semble être le livre *de* ou *sur* la folie¹⁸⁸.

La dernière *Tentation* atteint un paroxysme réflexif : « Flaubert élabore dans cette version définitive une relation entre le mysticisme et la folie autour de la question du sujet »¹⁸⁹. En effet, le mysticisme est une expérience sans sujet, qui exige « une séparation avec soi-même ». Ce non-*sujet* doit fusionner avec un *objet-comblant*¹⁹⁰. Ce dernier a pour caractéristique de brouiller toute distinction possible entre un sujet

¹⁸⁴ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes : Œuvres de jeunesse*, t. I, *op. cit.*, p. 732. Cette citation nous rappelle étrangement le passage où Emma Bovary, assistant à la messe, passe à côté de la « mystique langueur », décrite par Jacques Rancière dans « La mise à mort d'Emma Bovary ».

¹⁸⁵ G. SÉGINGER, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et les Tentation de saint-Antoine*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 226.

¹⁸⁶ « Ammonaria, cette enfant que je rencontrais chaque soir au bord de la citerne, quand elle amenait les buffles », G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p.52.

¹⁸⁷ « Je voudrais que les gouttes de mon sang jaillissent jusqu'aux étoiles, fissent craquer mes os, découvrir mes nerfs! Des tenailles, des chevalets, du plomb fondu! Les martyrs en ont subi bien d'autres ! N'est-ce pas, Ammonaria? L'ombre des cornes du Diable reparait » *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁸ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p.18. Nous verrons dans la suite que la *Tentation* peut aussi être considérée comme la livre du désir.

¹⁸⁹ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁰ *Id.* p. 5

et un objet : l'objet est supposé pénétrer totalement le sujet, rentrer en lui, pour que le sujet disparaisse, se dissolve pour ainsi dire dans *une objectivation totale*¹⁹¹. C'est à la fin de la première partie que l'on se rend compte de la dissolution de l'être d'Antoine :

« Malgré le vacarme de sa tête, il perçoit un silence énorme qui le sépare du Monde. Il tache de parler; impossible ! C'est comme si le lien général de son être se dissolvait; et, ne résistant plus, Antoine tombe sur la natte »¹⁹².

La natte représente la mise en activité du saint. Il existe un lien entre cette activité de tissage et la prière. En effet, étant plus que de simples actions, elles exigent une certaine dévotion méditative. Au début de la deuxième partie, le narrateur nous informera que le saint s'est laissé conquérir par ses hallucinations, et que la natte n'est plus qu'un objet de l'espace, démunie perceptivement de tout sujet.

Le mysticisme dans la *Tentation* est un mysticisme incomplet. En effet, la fusion de l'être avec l'objet échoue. Il s'agirait donc bien ici d'une sorte de « mysticisme négatif » : tout se passe comme si Flaubert nous décrivait les prémices d'un processus mystique qui bute perpétuellement sur son propre commencement : on ne rejoint jamais l'état extatique où l'on se fond avec son objet désiré. La *Tentation* met en scène une « double destruction »¹⁹³ : d'une part, la destruction du sujet qui est ramené à un stéréotype¹⁹⁴ ; et d'autre part, l'impossibilité du sujet à se fondre dans une relation objectale, car l'objet est constamment remis en cause, condamné à être hors d'atteinte, mais peut-être intentionnellement. Plus qu'un livre sur le mysticisme, la *Tentation* remet en question tout mysticisme potentiel : si le saint n'atteint jamais son objet, peut-être que c'est surtout parce qu'il doit rester hors d'atteinte. L'échec de la fusion avec l'objet lui garantit encore un « presque rien » d'identité (inférieure à la

¹⁹¹ *Ibid.* p. 70.

¹⁹² G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹³ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁴ Antoine est ramené au stéréotype de l'ermite et rien de particulier ne le singularise. Flaubert se contente donc de descriptions physiques limitées. Cependant, il travesti son saint et cela lui à été reproché dans les Souvenirs littéraires de Du Camp : « Déjà Bouilhet, au temps où Flaubert préparait laborieusement la *Tentation*, avait prévenu son ami contre cette erreur : "Voyant les livres empilés sur sa table et répandus sur les meubles, il lui disait : Prends garde ! Tu vas faire de Saint Antoine un savant, ce n'était qu'un naïf " ». (M. DU CAMP, *Souvenirs Littéraires*, Paris, Hachette, 1962, p. 329). Selon Seznec, l'objet de Flaubert n'était pas de peindre un portrait de Saint Antoine. Son ambition était plus vaste : il voulait se servir d'Antoine pour broser « une exposition dramatique du monde alexandrin au IV^{ème} siècle », (J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 34).

constitution d'un *Je*¹⁹⁵). Cette conscience « en-deçà » du *Je*, est assez suffisante pour lui permettre d'halluciner. Atteindre l'objet serait comme échouer dans la *Tentation*, ou simplement y succomber, annihilant ainsi toute possibilité de sujet. Cette relation objectale qui permettrait la constitution du sujet, se fondant lui-même dans l'objet recherché, est mise en échec, mais cet échec est peut-être l'aboutissement « acméique » du personnage principal. L'objet dans la *Tentation* est toujours, et heureusement, un objet mort-né¹⁹⁶.

Flaubert nous offre donc la définition d'un mysticisme négatif que l'on peut interpréter comme une forme de résistance. Pourtant, et paradoxalement, c'est bien en ce sens qu'Antoine est un personnage fondamentalement mystique : même s'il ne se fond jamais véritablement avec son objet, il n'est qu'une « structure désirante vide »¹⁹⁷, un sujet sans identité, se divisant et tenant sans cesse.

b. Faux-mysticisme et résistance – la lutte du Moi :

Dans l'extrait ci-dessous, nous nous trouvons au cœur de la lutte d'Antoine. Il se dissémine dans les apparitions (Marcion, Valentin) symbolisant les autres dogmes, qui lui font face et plus précisément celui des gnostiques. La Gnose semble renvoyer étymologiquement à la recherche d'Antoine : la connaissance. Pendant la rédaction de la *Tentation*, Flaubert lira attentivement *Histoire critique du gnosticisme* de Matter¹⁹⁸. Pour les autres dogmes, il est tout à fait possible, pour ne pas dire naturel, de conceptualiser l'idée de Dieu. Antoine, de son côté, ne peut y parvenir : non seulement il n'existe plus, mais refuse et résiste à sombrer dans la représentation¹⁹⁹. En somme, ce qu'Antoine recherche, ce n'est pas d'éviter cette dissolution – propre à l'hallucination – mais de retrouver, au sein même de ce chaos psychique, une

¹⁹⁵ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, op. cit., pp. 19-20.

¹⁹⁶ Ce glissement perpétuel de l'objet est bien illustré dès l'ouverture de la *Tentation* où Dieu n'est présent que par son absence, et cette absence n'est rendue perceptible qu'à travers le doute « profusionnel » du saint

¹⁹⁷ G. SÉGINGER, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁸ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 249.

¹⁹⁹ *Ibid.* p.12. L'idée pour Flaubert est liée à une outrance de l'incarnation, jusque dans le bas corporel. La définition de l'idée qui découle d'un tel propos pourrait donc être rapprochée de celle du Parménide ; toute chose participe du monde purement intelligible des idées, y compris « le poil, la boue, la crasse ». Même les éléments les plus vils peuvent être objets d'une conception idéale...L'effort intellectuel de l'écrivain consiste à accéder à l'intuition contemplative de toute réalité, même les plus dépréciées, et à matérialiser l'idée dans une forme concrète qui laisse encore à penser et à rêver » J. AZOULAI, s.v. « Idée » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017, pp. 752-753.

structure, une assise²⁰⁰. Cette dernière, Antoine la retrouvera au bout du cauchemar de ses apparitions, à la toute fin de sa résistance : en se réveillant. Il reprendra alors conscience dans un monde nouveau, centré, clarifié, représenté par Christ soleil²⁰¹.

Cette impossibilité de se rattacher à son objet de recherche tout au long du récit est-elle pour autant une faute ? Antoine, certes, ne succombe pas aux représentations, aux conceptualisations que les autres dogmes lui offrent, mais cela se fait au prix de l'absence totale de maîtrise de soi. Dans le Deutéronome il est clairement stipulé : « Tu ne te feras pas d'images taillée, aucune figure de ce qui est en haut dans le ciel, ou de ce qui est en bas sur terre... Tu ne te prosterner pas devant elles et ne les serviras pas ; car moi, Yahweh je suis ton Dieu »²⁰². Ainsi, Antoine résiste, non sans difficultés, à se faire une image de Dieu :

« Hilarion :

Qu'importe la hiérarchie des turpitudes ? L'Église a bien fait du mariage un sacrement!

Saturnin (en costume de Syrie) :

Il propage un ordre de choses funestes ! Le Père, pour punir les anges révoltés, leur ordonna de créer le monde. Le Christ est venu, afin que le Dieu des Juifs qui était un de ces anges...

Antoine :

Un ange ? Lui ! Le Créateur !

...

Marcion :

²⁰⁰ N. HECKEL, « La tentation de Saint Antoine : une échappée par le rêve, de Bosch à Flaubert », *Les chantiers de la création*, n°3, 2010, p. 4.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

²⁰² Voir le Deutéronome, 5. Cependant, soulignons que Lefebvre dans son article « Peut-on se représenter Dieu ? » souligne le paradoxe de la représentabilité et de l'irreprésentabilité : « Il est défendu de représenter une quelconque réalité terrestre ou divine, sauf dans les cas où il faut le faire ; on ne peut voir Dieu, cependant certains ont contemplé sa face ; plusieurs représentations sont réalisées de manière illégitime et dévoyée, mais elles expriment pourtant quelque chose de juste. » (P. LEFEBVRE, « Peut-on se représenter Dieu ? », *Études*, 3, 2016, p. 4).

Certainement, le Créateur n'est pas le vrai Dieu !

Saint Clément D'Alexandrie :

La matière est éternelle !

Les Priscillianiens :

C'est le Diable qui a fait le monde !

Antoine (se rejette en arrière) :

Horreur !

Hilarion (le soutenant) :

Tu te désespères trop vite ! Tu comprends mal leur doctrine ! En voici un qui a reçu la sienne de Théodas l'ami de saint Paul. Écoute-le !

Valentin (en tunique de toile d'argent la voix sifflante et le crâne pointu) :

Le monde est l'œuvre d'un Dieu en délire !

Antoine (baisse la tête) :

L'œuvre d'un Dieu en délire ! »²⁰³

L'extrait ci-dessus souligne que, face à tous ces dogmes en conflits qui sont autant d'hérésies, tout discours tant rationnel qu'irrationnel peut être tenu sur Dieu. Les hérésies ont une (/des) conception(s) précise(s) de Dieu et se le représentent de manière chosiste. Antoine, résistant à toute représentation de Dieu, est dans une sorte de vérité dans son rapport au divin. Le saint ne se contente pas de l'exposé des hérésies, et il trouve dans la résistance le véritable cheminement vers l'absolu.

²⁰³ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 104.

Il a d'ailleurs été reproché au saint son inertie et sa passivité. Le saint est spectateur, et ne choisit pas, il reste en retrait. Valéry, notamment, n'a pas manqué de reprendre ce grief²⁰⁴. Cependant, cette passivité se révèle nécessaire à une admiration dévote envers Dieu. Antoine n'est pas totalement passif, il adopte une position de résistance nécessaire pour ne pas sombrer dans la tentation. Si Antoine souffre dans ces hallucinations, s'il n'y prend pas plaisir, c'est parce qu'il passe une épreuve : une épreuve de croyance. Comme le souligne Seznec : « Il ne s'agit pas pour lui de combattre, mais bien seulement de tenir »²⁰⁵. On peut ajouter que si la *Tentation* est un « délire », Antoine affronte un ennemi dont il ne peut s'échapper : sa propre vie psychique. Tout s'effondre autour de lui car il accepte de se faire dévorer par son propre psychisme²⁰⁶. Antoine est un non-sujet, mais dans ce cas précis, un non-sujet passif et résistant. Toute l'activité du saint est une activité principalement internaliste, lui-même n'existant qu'à travers son *intériorité*²⁰⁷.

Parallèlement à ce non-sujet « passif et résistant », on trouve chez Antoine un non-sujet « conscient et vide ». En effet, le saint est un agrégat d'images internes, il est vide de toute identité propre, échouant tout à la fois à atteindre un atome stable identitaire, ainsi qu'à se fondre mystiquement avec un objet. Antoine ne peut affirmer clairement sa parole, il ne peut trouver la parole que dans l'écho de ses hallucinations et ses seules identifications possibles sont de l'ordre de la folie²⁰⁸. Flaubert fait de la *Tentation* son « déversoir » en condamnant son saint à n'être qu'un « moi gouffre », un vide par lequel tout peut passer, traversé par des voix multiples qui ne sont que l'effet et la cause d'un manque essentiel : l'impossibilité de la synthèse nécessaire à la fondation d'un « moi »²⁰⁹ qui amène Antoine à n'être qu'un non-sujet. Il reste une « structure désirante vide »²¹⁰, interpellée sans cesse par un objet inaccessible. Ainsi, même si Antoine n'atteint jamais le *Je*, il n'en reste pas moins une structure hallucinée et désirante. Le désir intervient ici comme moteur des hallucinations. Il permet de surenchérir sur la puissance des tentations et donc, synchroniquement sur l'importance de la résistance à fournir pour ne pas y succomber. Plus il désirera, plus

²⁰⁴ J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 3.

²⁰⁵ *Id.*

²⁰⁶ N. HECKEL, *art. cit.*, p. 5.

²⁰⁷ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁸ *Id.*

²⁰⁹ *Ibid.* pp. 16-18.

²¹⁰ *Ibid.* p. 7.

hallucinera et plus l'exercice de résistance sera difficile (ce qu'il recherche précisément pour tester sa foi). Antoine incarne la prévalence de la vie de l'esprit sur celle de la « vie réelle », la vie du corps. En effet, c'est dans la vie de l'esprit que le désir se trouve magnifié²¹¹. Nous le verrons, il réside une corrélation entre le désir du saint et celui de Flaubert lui-même. En effet, la question de désir apparaît fréquemment dans la correspondance de l'auteur comme dans cette lettre du 21 mai 1853 à Louise Colet : « Une âme se mesure à la dimension de son désir, comme l'on juge d'avance des cathédrales à la hauteur de leurs clochers »²¹². Il s'agit pour Flaubert « de ne rien s'accorder pour toujours désirer »²¹³. Le désir, plus qu'un choix, semble être une direction esthétique voire un outil de composition.

B. Désir et tentation

« Je me demande souvent quel homme je serais si ma vie avait été *extérieure* au lieu d'être *intérieure*, ce qu'il serait advenu, si ce que j'ai voulu autrefois, je l'eusse possédé »²¹⁴.

a. L'esthétique du désir

Le désir fait partie intégrante de l'esthétique flaubertienne, il est « un des piliers thématiques de ses œuvres »²¹⁵. Les dualités classiques des appétits amoureux/sexuels, de la connaissance/ivresse, hallucination/réalité, ne sont plus dichotomiques. En effet, on remarque que cette surtension du désir chez Flaubert recouvre les dichotomies pour les entremêler. Les hallucinations qu'Antoine entrevoit ne sont pas moins réelles que la réalité, elles font partie de la réalité elle-même, ces hallucinations sont une part inavouée et inassouvie du saint, elles sont le *refoulé*. La *Tentation* est le « texte de désir »²¹⁶ par excellence : il y a les désirs d'Antoine, sa soif de connaître, mais aussi ceux des autres personnages, qui ne sont que le corrélat ou l'extension des désirs d'Antoine (produit par son imagination hallucinée)²¹⁷. Dans l'isolement et dans l'introspection du saint, réside une potentialité ou une volonté de recréer toujours plus de désir, sans jamais confronter ce désir à une réalité effective ou actualisée, au risque

²¹¹ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p.14.

²¹² Lettre à Louise Colet du 21 mai 1853

²¹³ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 15.

²¹⁴ Lettre à Louise Colet du 24 avril 1852

²¹⁵ B. DONATELLI, s.v. « Désir », art. cit., p. 449.

²¹⁶ J. BEM, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, Neuchâtel, Édition de la Baconnière, 1979, p. 13.

²¹⁷ B. DONATELLI, s.v. « Désir », art. cit., p. 448.

qu'il se dissolve. C'est dans l'abandon de la vie corporelle, de la vie réelle et dans la primauté d'une vie de l'esprit que le désir se retrouve magnifié²¹⁸ :

« La baisade ne m'apprend plus rien. Mon désir est trop universel, trop permanent et trop intense pour que j'aie des désirs. Je ne me sers pas des femmes, je fais comme le poète de ton roman, je les use par le regard »²¹⁹.

Le concept de tentation implique le désir lui-même²²⁰, mais il réside dans la *Tentation* une tension sur l'objet de ce désir qui reste dissimulé. En effet, est-ce le désir de la connaissance ou plutôt celui de la représentation ? D'un côté, comme le montre Foucault, Flaubert reste un explorateur de « l'onirisme érudit ». Les immenses lectures encyclopédiques qui ont été nécessaires à la rédaction de la *Tentation* renvoient à la volonté de l'écrivain, comme à celle du saint, de compiler et de comparer des savoirs. D'un autre côté, la *Tentation* est un livre-objet « qu'il ne faut pas lire, qu'il faut lire mais sans le comprendre »²²¹, en somme un livre qui ne se donne qu'à voir. Il faut donc tenir compte d'un rapport à la représentation, à l'image, à côté de celui du savoir même. Ces images (ou représentations) correspondent aussi à ce que l'écrivain vivait lors de ses propres crises hallucinatoires. Le désir dans la *Tentation* est donc constamment en rapport tant avec le savoir même, qu'avec la représentation de ce savoir. Ce double rapport au désir serait la synthèse des deux désirs essentiels qui sont ceux de tout homme : à la fois le désir charnel, la voie de la chair²²² (caractérisée par la contemplation et cette quasi-sensation des représentations) mais aussi le désir de l'intellect, la voie de l'intellect, caractérisée par la quête du savoir. L'opposition de ces deux désirs, maintient volontairement une certaine aporie qui questionne le rapport du voir et du savoir. En effet, le savoir annihile la puissance analytique du regard et des représentations, car lorsque l'on sait, on ne regarde plus de la même manière, notre regard est orienté par la connaissance²²³. De l'autre la représentation pure, déliée de toute érudition, provoque en nous la soif de connaissance dans une sorte d'hébétement, la volonté de décortiquer « ce que l'on

²¹⁸ *Id.*

²¹⁹ Lettre à Alfred Le Pottivin du 13 mai 1845.

²²⁰ J. BEM, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, op. cit., pp. 18-20.

²²¹ *Ibid.*, p. 17.

²²² J. BEM, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, op. cit., p. 19.

²²³ « Flaubert montre à plusieurs reprises dans son oeuvre comment le savoir peut corrompre le voir, au point de couper le sujet du monde visible. C'est le cas notamment dans *Madame Bovary*, lors de l'épisode du bal à la Vaubyessard, où Emma fascinée par le passé glorieux du duc de Laverdière est insensible à la décrépitude actuelle du vieillard » (J. AZOULAI, *art. cit.*, p. 6).

voit » ou même « ce que voir veut dire ». Ces deux tensions entre savoir et représentation sont soumises à interprétation. Sans pour autant trancher la question, on peut souligner que Séginger défend dans la *Tentation* un primat de la représentation sur le savoir. Selon elle, la question de la vérité n'est plus la bonne question : elle laisse place à la représentation pure. Cette dernière n'est plus dévaluée, elle est même indissociable du divin :

« Pour que la matière ait tant de pouvoir, il faut qu'elle contienne un esprit. L'âme des dieux est attachée à ses images... Ceux qui ont la beauté des apparences peuvent séduire. Mais les autres ... qui sont abjects ou terribles, comment y croire ? »²²⁴.

Antoine s'attarderait sur les représentations et s'interrogerait moins sur leur vérité que sur la possibilité d'une adhésion à des formes parfois peu esthétiques²²⁵. Quoiqu'il en soit, Flaubert a fait d'Antoine un « quasi sujet-de-désir », mais il a su en tirer, de la même manière, la structure de la démarche désirante, qui est la composition principale de son esthétique et de son œuvre²²⁶.

« Apollonius:

Veux-tu que je t'enseigne où pousse la plante Balis, qui ressuscite les morts ?

Damis:

Tu comprendras la voix de tous les êtres, les rugissements, les roucoulements !

Apollonius:

Tu connaîtras les démons qui habitent les cavernes, ceux qui parlent dans les bois, ceux qui remuent les flots, ceux qui poussent les nuages.

Damis:

Serre ta ceinture! noue tes sandales !

²²⁴ « Pour que la matière ait tant de pouvoir, il faut qu'elle contienne un esprit. L'âme des dieux est attaché à ses images » G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 174.

²²⁵ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 308.

²²⁶ J. BEM, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, op. cit., p. 20.

Apollonius:

Je t'expliquerai la raison des formes divines, pourquoi Apollon est debout, Jupiter assis, Vénus noire à Corinthe, carrée dans Athènes, conique à Paphos.

Antoine :

Joignant les mains

Qu'ils s'en aillent! qu'ils s'en aillent ! »²²⁷

Ce passage illustre le désir de connaissance chez Antoine qui est constamment remis en question, « hanté » ou « tenté » par les autres personnages. Ces tentateurs ne sortent pas de nulle part, Antoine en a pris connaissance et se les imagine au travers des images et des lectures. C'est son imagination qui les projette en hallucinations tentatrices, pour contempler au mieux la nuit, le doute qui lui est inacceptable le jour. Car tout est susceptible de remise en doute : sa nuit de tentation est au service de son désir, de sa soif de connaissance. Antoine souffre donc de la prohibition de ses désirs, ses tentateurs enfreignent les prohibitions ; d'où son cri : « Qu'ils s'en aillent ! »²²⁸.

b. Hilarion et la critique du désir

À un autre niveau qui est celui du créateur, Flaubert va cultiver cette exacerbation du désir. *La Tentation* se présente à nouveau tel un miroir entre le désir du personnage et de son auteur²²⁹. Le désir cultivé par Flaubert, est un désir proprement *endogène*, qui ne s'extériorise jamais dans la réalité mais bien seulement à travers la seule *pensée* du désir. Ce dernier, s'il ne reste qu'au stade du penser, ne peut que croître : il s'autoalimente pour rester un désir pur ou pur désir. Il y a donc une distinction ontologique entre l'objet intentionnel du désir et le désir lui-même. Cet objet intentionnel est le corps étranger du désir, c'est la part du « trop-réel » dans cet événement cognitif et affectif qu'est le désir. Cette conception du désir flaubertien se résume admirablement à travers la parole du narrateur de *Bouvard et Pécuchet* et par Flaubert lui-même:

²²⁷ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 150.

²²⁸ J. BEM, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, op. cit., p. 20.

²²⁹ *Id.*

« Pécuchet ne savait à quoi se résoudre, son désir augmentant par la peur de le satisfaire²³⁰... Il s'agit de ne rien s'accorder pour toujours désirer : assouvir un désir, c'est le perdre²³¹ ».

Les personnages de Flaubert dans toute son œuvre restent « en eux », dans la spéculation sans bornes de leur désir – que ce soit le narrateur des *Mémoires d'un fou*, Emma Bovary, Frédéric Moreau ou bien entendu saint Antoine. Cette caractéristique si prégnante des personnages de Flaubert correspond parfaitement au caractère personnel de leur auteur, auquel on accède à travers ses correspondances. Cependant, il s'agit aussi d'un trait de caractère propre à l'homme Flaubert si l'on s'en réfère au témoignage de son ami Maxime Du Camp :

« Le rêve le satisfait bien plus que la réalité. Il désirait les choses avec une ardeur qui allait jusqu'à la souffrance, se désolait de ne les pouvoir obtenir, maudissait la destinée, nous prenait à témoin de son infortune, et dès qu'il était mis en possession de l'objet de sa convoitise, se trouvait déçu et s'en occupait à peine »²³².

Saint Antoine et Flaubert partagent l'impératif perpétuel de l'inassouvissement du désir. En soi, pour cultiver le désir, pour le garder pur, il est nécessaire qu'il ne soit jamais assouvi. La tentation principale de saint Antoine est celle de la lecture. Hypocrite, cette lecture se fait complice de l'abolition du monde pour mieux le recréer selon son désir. C'est Hilarion qui souligne l'aspect hypocrite de ces lectures et qui remet en question la pureté du désir d'Antoine :

« ANTOINE

Hypocrite ! L'homme, étant esprit, doit se retirer des choses mortelles. Toute action le dégrade. Je voudrais ne pas tenir à la terre, — même par la plante de mes pieds !

HILARION

Hypocrite qui s'enfonce dans la solitude pour se livrer mieux au débordement de ses convoitises ! Tu te privas 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 !

²³⁰ G. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, C. GOTHOT-MERSCH (éd.), Paris, Gaillimard, coll. « Folio classique », 2016, p. 266.

²³¹ Lettre à Louise Colet du 21 mai 1853

²³² M. DU CAMP, *op. cit.*, p. 205.

ANTOINE

éclate en sanglots.

Assez! Assez ! tu remues trop mon cœur ! »²³³.

Ainsi si le monde matériel ou le réel est source de déceptions. Tant pour Flaubert que pour saint Antoine, il s'agit d'employer toutes les ressources pour s'en détourner, tout en gardant un moteur dont l'objet ne s'actualise jamais : le désir. Dans la lignée du témoignage de Du Camp, Sartre pointera parfaitement dans *L'Idiot de la famille* cette importance du désir flaubertien. En effet, le philosophe résume cette disproportion du désir :

« C'est l'essence du Désir infini que de désirer l'Impossible... puisqu'il ne peut tout avoir, il n'aura rien...puisque'il ne se définit point par la possession, Gustave se définira par le désir, c'est à dire, par ce qu'il n'a pas...Gustave sera l'inassouissable...une privation rugissante »²³⁴.

Ce que pointe Sartre est bien cette qualité du désir qui préserve « des souillures organiques »²³⁵, en somme du matériel. Le désir pur nécessite le détachement de l'objet intentionnel du désir – objet qui est l'ambassadeur quasi matériel contenu dans le désir, et donc un simple prétexte à *désirer*. Flaubert accorde une supériorité à l'inassouissable sur l'assouvi²³⁶.

La critique d'Hilarion est pourtant sans équivoque : succomber à son imagination, n'est-ce pas déjà une forme d'asservissement ? Dans ce cas, le repli sur soi, le recueillement de l'ermite ne serait qu'une excuse à une chose plus grave et inavouable : la jouissance de cultiver le désir pour le désir. En d'autres termes, si Antoine se détourne de la possession des richesses qu'il voit, il ne s'en laisse pas moins posséder par ses visions, par les images. Son pseudo-ascétisme renverrait donc à une sorte de voyeurisme.

La *Tentation* serait le paroxysme du désir de l'écrivain qui consiste à mettre en mots ce qui se réduit au silence (l'expérience des hallucinations). Le désir flaubertien

²³³ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 90.

²³⁴ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971, p. 1083.

²³⁵ *Ibid.*, p. 1080.

²³⁶ *Ibid.*, 1079.

mène inévitablement à l'impasse. En effet, soit le désir est assouvi et il perd son statut de désir, soit il ne l'est jamais et il ne reste *que* désir. Mais il est plus important pour Flaubert de cultiver le désir pour le désir, et de bien le distinguer de l'effectif, du réel. En effet, si l'objet du désir est transposé au réel, il ne peut engendrer qu'un rejet violent, les deux ontologies étant totalement hermétiques. Cependant, n'y a-t-il pas une différence entre « la conséquence » de la culture de ce désir pur chez Flaubert et celle présente chez Antoine ? Il semble que l'inassouvissement perpétuel du désir chez l'écrivain soit une « garantie » qui lui donne accès à un monde qui ne serait pas entravé par les turpitudes du réel. On pourrait croire que la culture du désir pour le désir prépare la voie à une contemplation rêveuse qui se prête à l'hallucination poétique. L'écrivain reste au regard de son travail dans un cadre où hallucination poétique et inspiration créatrice s'entremêlent. L'atteinte de la vision poétique, si elle se réalise, correspondrait-elle à un accès au mystique ? Parallèlement, la situation désirante de saint Antoine pose question. Ses désirs sont condamnés à être extériorisés par des hallucinations pathologiques frôlant la quasi-folie. Cependant, à travers l'enfer des hallucinations, le saint accède à une dernière image, figée, et correspondant à sa recherche de foi : l'image du « Christ soleil ». Cette image qui « rentre en lui », correspondrait-elle à une atteinte mystique ?

La figure de saint Antoine incarne le refus net de toute satisfaction terrestre. De cette répression, il en ressort un désir qui est constamment exacerbé, s'accroissant sans cesse par un mécanisme qui consiste à désirer non plus l'objet de son désir mais la sensation de désir elle-même (par mépris pour l'objet). En somme, ce dispositif du désir amène Flaubert à abandonner la vie concrète au profit d'une vie intérieure plus intense²³⁷. Cette prégnance de la vie intérieure sur la vie matérielle exige une considération importante des phénomènes psychiques comme l'hallucination, qui au vu de l'importance de la vie « interne », se voit érigée comme une « perception vraie ».

Le détournement de l'ascète par rapport à la vie charnelle ou réelle n'est plus là pour exalter une « résistance aux épreuves de la vie » et aux tentations générales de celle-ci. Cette vie spécifiquement « interne » insiste sur toute la richesse de la pensée, sur la profusion de l'activité spirituelle qui n'est autre que le réel lui-même ou

²³⁷ G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 15.

l'autre du réel. Il semble que ce « plan psychologique » caractérisé par cette culture incessante du désir, détaché de toute réalité, soit propice à l'inspiration, à l'hallucination poétique et *in fine*, à la création. Le désir pour le désir nécessite cet enclavement dans la pensée, qui permet à l'auteur, comme au personnage, de se construire un monde dont la seule réalité est celle qu'on se donne à désirer.

c. Ne pas choisir sauve le désir :

« L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part »²³⁸.

Ce livre truffé de représentations qu'est la *Tentation* montre plus qu'il ne *dit*. Il serait comme une rupture de l'écrivain avec les mots pour rejoindre les représentations, l'Image. Le saint va délaisser les écrits pour se pencher sur les représentations que ses hallucinations lui font subir. C'est en elles qu'il s'actualise, jusqu'à son réveil. Flaubert va concevoir Antoine comme un être se perdant dans « une polyphonie de voix »²³⁹, condamné à ne jamais avoir de parole figée²⁴⁰. Au bout du compte, Antoine ne serait-il pas, comme Flaubert, une image de l'artiste en fin de métamorphose²⁴¹ ? Un artiste se saisissant d'une vérité en se déliant des mots, tout en tendant vers l'incorporel, vers l'immatérialité ?

Et pourtant, la *Tentation* se conclut sur une volonté de tendre vers la matière :

« Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler la fumée...me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs...me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, - être la matière ! »²⁴².

C'est sur ce final « paradoxal » que l'être et l'avoir se rencontrent, dans cet instant où, pour Antoine, il est nécessaire qu'ils fusionnent l'un avec l'autre : la matière n'étant pas tout à fait matérielle ni immatérielle. Il ne faut pas interpréter ce dernier mouvement de la *Tentation* comme une profession de foi matérialiste. En effet, Flaubert ne prend parti ni pour un spiritualisme ni pour un matérialisme, il exècre même tout dualisme en soi. Il y a donc un primat du panthéisme qui pousse Flaubert dans l'idée de croire en un homme prenant pleinement sa place dans la nature,

²³⁸ Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852.

²³⁹ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 39.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

²⁴² G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 237.

destitué d'une pure « destinée d'esprit » qui l'en distancierait²⁴³. On souligne que cette fusion de l'homme avec la nature est également présente dès les textes de jeunesse :

« Je ne suis ni matérialiste ni spiritualiste. Si j'étais quelque chose, ce serait plutôt matérialiste-spiritualiste »²⁴⁴.

« On se pénètre de rayons, d'air pur, de pensées suaves et intraduisibles, l'essence de la Nature animée semble passée en vous dans un hymen exquis »²⁴⁵.

La position de Flaubert est donc ambivalente : il refuse un dualisme entre spiritualité et matière, mais en même temps, il refuse le monisme de l'indifférencié. Cette position d'entre-deux offre à Flaubert le luxe de ne pas choisir. Selon Richard, le « choix originel » de Flaubert est bien le choix de ne pas choisir : « le refus de la vie dans la mesure où elle oblige à se choisir »²⁴⁶.

Est-ce par épuisement, par condamnation de son propre être qu'Antoine proclame qu'il souhaite être la matière ? Selon Richard, cette volonté de « devenir matière » n'est tout de même pas à interpréter comme une volonté métempsychotique. En effet, les virgules qui séparent ce en quoi Antoine désire s'incarner ne sont pas disjonctives mais bien conjonctives : il désire se blottir sous *toutes* les formes. La matière n'est donc plus cet objet particulier, figé et descriptible. Il y a une dépersonnalisation de la matière elle-même, elle est désindividualisée²⁴⁷. La matière est dans un état de désagrégation extrême, comme l'être même d'Antoine : c'est une communion de l'informe²⁴⁸. Saint Antoine, tout comme le héros de *Novembre*, cherche à atteindre ce stade de la matière où elle n'aurait plus rien de matériel : « je voudrais être le collier qui baisait leur cou, l'agrafe qui mordait leur épaule, le vêtement qui les couvrait »²⁴⁹. Ainsi, la matière serait liée à l'*épistémé* flaubertienne, en corrélation avec le voir et savoir, mais également avec le désir. La vision « myope » de l'écrivain, son regard microscopique sur les choses, en appelle à une pénétration plus profonde des objets

²⁴³ G. SÉGINGER, M. Wada, s.v. « Matérialisme » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017, p. 923.

²⁴⁴ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 739.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 694.

²⁴⁶ J.-P. RICHARD, *Littérature et sensation : Stendhal et Flaubert*, Paris, Point, 1970, p. 172.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 146-147 : « Ce qui s'étend devant moi, ou plutôt ce qui me submerge, ce n'est plus le monde des objets, mais l'océan de la matière. Les formes individuelles ont disparu. Les barrières qui séparaient les règnes des espèces se sont également évanouies ».

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 146-147.

²⁴⁹ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 769.

autour de lui. Comme si, à travers ses descriptions « n'allant guère au-delà de la surface des choses »²⁵⁰, Flaubert souhaitait pénétrer l'essence des objets en eux-mêmes : leur matière, en offrant une splendeur propre. En cela, Flaubert se fait l'écrivain moderne par excellence car son travail consiste à montrer, en écrivant, ce que « les yeux modernes sont peu habitués à saisir »²⁵¹. Ainsi, la réflexion autour de cette pierre d'achoppement qu'est la matière fait écho à toutes les thématiques abordées précédemment. Devenir matière, c'est aussi vouloir se désubjectiver, se rendre non-sujet, se dissiper pour tenter de réapparaître dans « un tout », se mystifier, ne pas choisir, mais c'est également exprimer un cri général lié au désir. Le processus du désir se désirant lui-même nécessite un objet désiré qui soit le plus éloigné de toute réalité concrète. Plus cet objet sera « inaccessible » plus le mécanisme du désir, et non plus l'objet, sera mis en exergue. Ainsi, « devenir la matière » semble être l'objet acméique de ce processus. Plus qu'un critère esthétique, le désir se présente tel un dispositif ou une méthode pour s'ériger comme écrivain.

« La vision poétique » se juxtapose à ce processus de désir, détaché de la matérialité et par extension, du concret. Cette vision poétique, est l'outil principal de l'écrivain dans le procédé créatif. Le désir, au-delà de toutes ses ramifications, semble déterminer le premier mobile de l'écrivain, se faisant écrivain : ce qu'il *désire* le plus, c'est la vision poétique. On considère la première *Éducation sentimentale* (1845) comme étant le premier manifeste de Flaubert, à travers le personnage de Jules, concernant la « bonne voie » de l'écrivain. Nous aborderons cette œuvre plus amplement dans la suite de ce travail, mais soulignons qu'elle présente en germe l'aboutissement de tout désir : celui de devenir écrivain. Dans la *Tentation*, si Antoine employait ses lectures et ses connaissances à se construire des hallucinations liées à ses lectures, Jules va pouvoir à se détacher pleinement du support livresque, pour n'atteindre qu'une sorte de contemplation imaginative. Dans cet extrait, Gothot-Mersch insiste sur le fait qu'ici : « Jules est Flaubert, avec son désir obstiné... avec sa boulimie devant les livres et avec cet aveu qui va loin : plutôt que de les lire, il rêve dessus ; c'est un support de son imagination »²⁵². La vision poétique ne peut donc être une réinterprétation, ou une translation de ce qui a été lu, comme c'est le cas des

²⁵⁰ J. AZOULAI, *art. cit.*, p. 1.

²⁵¹ *Id.*

²⁵² G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1566.

visions d'Antoine. L'écrivain doit se délester de la source livresque pour ne convoiter que son imaginaire, le désirer et le provoquer pour tendre ainsi vers la vision poétique :

« Sa table était surchargée de livres : histoire, atlas, voyages... Il ne lisait pas tout cela – mais il rêvait dessus. Il lui avait fallu se résigner à une solitude complète et vivre pour lui seul, en lui seul ; aussi les phases diverses de son existence s'accompliraient-elles sous les yeux de tous sans que personne y vît rien, car les plus grandes péripéties de ce drame tout psychologique ne s'étendirent pas au-delà des vingt et quelques pouces de circonférence qu'avait sa tête »²⁵³.

Le désir de Jules (ainsi que celui de Flaubert) de se faire écrivain, passera par l'annihilation des passions, mais aussi de soi à travers l'expérience de la vision poétique. L'œuvre de Flaubert expose, de manière singulière, une réalité phénoménologique de la perception: que ce soit au travers des hallucinations, de l'imagination, du désir ou de la vision poétique. Cependant, bien que le désir soit une prédisposition nécessaire à l'aboutissement de la vision poétique, il faut s'interroger sur le phénomène en lui-même. On sait que la difficulté principale dans la *Tentation* a été de traduire en mots le déferlement des images dont Flaubert fut victime lors de ses attaques, mais qu'en est-il de ses œuvres antérieures qui l'ont constituée comme « écrivain » ? La correspondance de l'écrivain montre la manière dont il se voit dans le contexte de ses propres hallucinations, mais elle traite également la « direction » que Flaubert va donner à ses attaques et à sa maladie. L'auteur va prendre du recul sur ces phénomènes pour les traiter et *in fine*, les convertir. Il nous faut sortir du cadre restreint de la *Tentation* pour pouvoir aborder les conditions créatrices de l'écriture flaubertienne.

²⁵³ *Ibid.*, pp. 955-956.

TROISIÈME PARTIE : LA VISION POÉTIQUE

I. Conditions et prédispositions à la vision poétique

« Avez-vous remarqué comme nous aimons nos douleurs ? Vous vous cramponnez à vos idées religieuses qui vous font tant souffrir, et moi à ma chimère de style qui m'use le corps et l'âme »²⁵⁴.

A. Se faire écrivain :

Il persiste chez Flaubert, et ce depuis les ouvrages de jeunesse, cette quête de l'écrivain qui passe par une recherche de l'absolu. Le dénominateur commun à tous ses ouvrages se situerait dans la dénonciation des mots, ou plus radicalement encore, dans les œuvres plus tardives, dans la description du silence. Déjà dans les *Mémoires d'un fou*, Flaubert conteste la parole, en soulignant son impuissance à restituer ou atteindre par elle l'absolu :

« Et comment rendre par la parole cette harmonie qui s'élève dans le cœur du poète et les pensées de géant qui font ployer les phrases comme une main forte et gonflée fait crever le gant qui la couvre ? »²⁵⁵.

Cette incapacité du langage est propre au romantisme et est dénoncée par Goethe dès *Les Souffrances du jeune Werther* (1774)²⁵⁶. Or, cette puissance de l'indicible a pour particularité de condamner l'instrument même du poète : le langage, qui est ce *pharmakon*, à la fois poison et remède. Ce n'est donc pas dans l'écriture que s'effectuera l'atteinte de l'absolu, mais bien dans la description de la nature silencieuse. De même, est-ce que « devenir écrivain » n'est pas se mettre à l'écoute des voix, des phénomènes immanents et les faire parler dans un livre²⁵⁷ ? Par quelles voies Flaubert se fait-il écrivain ? Donner des réponses définitives à ces questions serait impossible, nous tenterons simplement de nous focaliser sur certains « dispositifs » qui prédisposent Flaubert à devenir écrivain. Nous avons vu précédemment, que le principe flaubertien de l'œuvre semble être motivé par une

²⁵⁴ Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 4 novembre 1857.

²⁵⁵ G. FLAUBERT, *Les Mémoires d'un fou*. Novembre. Pyrénées-Corse. Voyage en Italie, C. GOTHOT-MERSCH (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p. 54.

²⁵⁶ « Non aucun langage ne représentait la tendresse qui animait ses yeux et son maintien » (J. GOETHE, *Les souffrances du jeune Werther*, Paris, Le livre de poche, 2016, p. 56).

²⁵⁷ G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 44.

« vengeance » envers sa maladie²⁵⁸. Cependant, ce n'est pas une vengeance abrupte, elle consiste en un apprentissage. Flaubert aura besoin non seulement d'être la victime de ses attaques, mais également de puiser la force de les maîtriser et de pouvoir les revivre. Il y a donc un partage nécessaire entre l'hallucination pathologique et l'hallucination artistique. Un temps de latence sépare les deux, pour ne pas dire un temps « d'apprentissage ».

B. Faire place à l'hallucination créatrice :

« Je ne crois seulement qu'à l'éternité d'une chose, c'est à celle de *l'Illusion* qui est la vraie vérité. Toutes les autres sont relatives »²⁵⁹.

Cette troisième partie consistera à se positionner sur le véritable partage entre l'hallucination pathologique et ce que Flaubert nomme « hallucination artistique » ou « vision poétique ». La *Tentation* illustre le cas pathologique de l'homme halluciné²⁶⁰. Mais il nous semble que la vision poétique, abordée dans la correspondance avec Taine, est le véritable instrument de l'écrivain. Or, cette question de la vision poétique, paradoxalement²⁶¹, est éludée par le psychologue, au profit d'une accentuation de l'étude de l'hallucination pathologique. Ainsi, le matériau tainien, dans l'exploration de la vision poétique, se révèle insuffisant car incomplet. La psychologie échoue à explorer une telle dimension de la vie psychique. Pourtant, la vision poétique se révèle être un phénomène tout aussi pertinent que l'hallucination pathologique. Le travail de Flaubert nous invite à voir en la vision poétique un véritable processus dépassant toute dichotomie : il semble que l'hallucination pathologique chemine jusqu'à se révéler en invitation poétique, il y a en quelque sorte une « somatisation » de l'une à l'autre. Bien que les deux phénomènes soient distincts de nature, Flaubert les aborde d'une manière juxtaposée dans un même processus. L'hallucination semble cacher une finalité, qui serait *in fine* de se révéler dans l'œuvre ou d'apparaître telle une vision poétique. Cependant, il faut souligner que *De*

²⁵⁸ A. SONNENFELD, « La tentation de Flaubert », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°23, 1971, p. 320.

²⁵⁹ Lettre à Louise Colet du 15 janvier 1847

²⁶⁰ Si nous nous référons encore à la lettre de Flaubert à Taine, nous en concluons que le personnage de saint Antoine est la parfaite personnification de l'hallucination pathologique : un être terrifié, et condamné à voir sa personnalité, son *Je*, perpétuellement s'échapper : « on sent que votre personnalité vous échappe on croit que l'on va mourir » (Lettre à Hippolyte Taine du 20 novembre 1866).

²⁶¹ Paradoxalement, car Taine aborde dans *De l'Intelligence*, les profils d'artistes dont l'imagination semble être différentes des cas « normaux ».

l'Intelligence prend une direction spécifique concernant l'hallucination, se situant dans le prolongement d'un large débat médical qui eut lieu au milieu du XIX^e²⁶².

Pour Taine, comme nous l'avons vu, les hallucinations ne sont que des fantômes de perceptions, l'ébranlement des nerfs correspondant à la formation d'une image. Les images se stockent dans la mémoire, et en ressortent de temps à autre sous forme d'hallucinations, de souvenirs, etc. Toutes les perceptions pour lui sont principalement internes, malgré leurs origines physiques ; le phénomène psychique quant à lui ne peut jamais déboucher sur une perception à part, une perception particulière. En soi, si j'ai des hallucinations, c'est parce qu'avant tout j'ai perçu, mais je ne peux considérer ces phénomènes comme m'emmenant au-delà, dans la sphère d'un autre type de perception. Chez Taine, on passe du physiologique au psychique, sans possibilité de retour.

Cependant, quelques années avant la parution de *De l'Intelligence*, Brierre de Boismont²⁶³ distinguera dans son ouvrage deux types d'hallucinations qu'il ne considérera pas de manière antagoniste : les pathologiques, et les non-pathologiques. « Dans l'une, l'hallucination est involontaire, l'individu en est dupe ; dans l'autre, l'hallucination est volontaire, l'individu la *cherche* et la produit dans le but de s'en servir »²⁶⁴. Il y a donc, dans cette thèse de Brierre un rapprochement net avec la conception de « l'hallucination artistique » flaubertienne²⁶⁵ ; Brierre nomme ces hallucinations : « les hallucinations compatibles avec la raison »²⁶⁶. C'est en se basant sur l'analyse de la rêverie d'Alfred de Vigny, que Brierre épingle la possibilité phénoménale des hallucinations non pathologiques²⁶⁷ :

« Des expériences d'optique et d'acoustique prouvent que l'hallucination peut être produite normalement... parmi les états de l'âme qui sont favorables à la production de ce phénomène, la rêverie occupe un des premiers rangs... Une distinction importante doit être faite entre la rêverie des penseurs et celle des faibles. À la première appartiennent les grandes choses ; à la seconde, les folles entreprises... La croyance au

²⁶² T. JAMES, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1995, p. 7.

²⁶³ Brierre de Boismont (1797-1881) est un médecin psychiatre et aliéniste français ayant étudié les phénomènes de l'hallucination et des aliénés dans son ouvrage « Des hallucinations » paru en 1845.

²⁶⁴ J.-L. CABANÈS, « Psychologie, histoire, esthétique, les hallucinations à l'entrecroisement des discours » in P. TORTONESE (dir.), *Image et pathologie au XIX^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 8.

²⁶⁵ *Id.*

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 9-11.

²⁶⁷ A. BRIERRE DE BOISMONT, *Hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Germer Baillière, 1852, p. 33.

suraturel excite au fond des cœurs. Beaucoup d'hommes célèbres ont foi en leur étoile et lui attribuent les principaux événements de leur vie²⁶⁸... Les hallucinations d'un grand nombre de personnages célèbres de l'Antiquité, du Moyen Âge, et même des temps modernes, peuvent être considérées comme le plus haut degré de l'attention, de la concentration de l'âme sur une idée ; une sorte d'extase intellectuelle, la réunion de la forme à la substance, et, pour me résumer, la manifestation d'une faculté merveilleuse de l'esprit, l'intuition »²⁶⁹.

Brierre ouvre une brèche importante nous faisant entrevoir non seulement que les hallucinations peuvent être *autres* que simplement pathologiques, mais également, que la création, ou la pensée sont dépendantes et corrélées à une puissance de l'image, caractéristique des hallucinations. En somme, sans l'hallucination, il ne saurait y avoir d'invention fructueuse²⁷⁰. C'est en ce sens que Brierre rejoint Flaubert et élargit la conception tainienne : on ne se cantonne pas à dire que la perception est une hallucination vraie, mais bien que l'hallucination est une perception vraie, et donc une perception à part. Les hallucinations élargissent les dimensions du monde réel, en suggérant un univers idéal, atteint par l'intuition²⁷¹. Flaubert fut lecteur des traités de Brierre et s'en inspirera clairement pour la rédaction de la *Tentation*²⁷². Cependant, cette conception de l'hallucination de Brierre ouvre la voie à une théorie du matériau de l'écrivain qui aurait pu s'étendre à Flaubert dès ses écrits de jeunesse ou *Madame Bovary*.

Le produit littéraire tangible est donc l'effet d'une cause qui est avant tout une création interne chapeautée par un flux d'images animées qu'il serait dommage de réduire à des perceptions fantômes. Brierre est en accord avec l'esthétisme de ce milieu de siècle et que Baudelaire résumera comme suit : « les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau », et non d'après la nature²⁷³. Le roman est avant tout la cristallisation du flux d'images mental.

Les thèses défendues par Taine corroborent partiellement ce que Flaubert décrit dans la correspondance, car Taine se doit de guider le matériau flaubertien là où il veut faire aboutir sa psychologie analytique. L'écrivain lui-même distingue bien entre les hallucinations pathologiques et créatrices. Elles ne sont pas consubstantielles, elles

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁶⁹ J.-L. CABANÈS, *art. cit.*, p.11.

²⁷⁰ *Ibid.* p.12.

²⁷¹ *Id.*

²⁷² Les notes prises à partir du traité de Brierre sont datées par Pierre-Marc de Biasi de 1869.

²⁷³ *Ibid.* p. 22.

diffèrent tant du point de vue des affects (l'une est douleur, l'autre est joie) que de leur nature. Les deux formes d'hallucinations n'entretiennent pas avec le réel la même relation : « l'hallucination pathologique s'ajoute à la réalité sans l'annuler ; en revanche, l'hallucination artistique ne s'emboîte pas dans la réalité ambiante. Je ne sais plus ce qu'il y a autour de moi », écrit Flaubert²⁷⁴.

Cependant, l'erreur de Taine a été de ne pas creuser la nature de l'hallucination artistique, à laquelle Flaubert appartient exclusivement. Ainsi, la dichotomie qu'opère Brierre en s'attardant sur l'hallucination artistique, rejoint l'esthétique flaubertienne. L'hallucination artistique n'est pas secondaire par rapport à l'hallucination pathologique, mais elle est bel et bien un outil nécessaire à la création, ouvrant à une réalité différente de la réalité effective²⁷⁵. Le processus créatif s'assignerait ainsi à une hallucination volontaire, qui laisserait l'écrivain en présence des images qu'il se crée.

L'hallucination poétique serait donc une vision, appartenant à un regard qui précède et que nécessite l'écriture. Elle serait « le propre de l'écrivain ». Ce phénomène nécessite l'adoption d'une certaine posture : c'est ce que nous appellerons la *dimension technique* de la vision poétique, en somme sa matérialisation sur le papier.

Nous verrons également que, même si la vision poétique est bien le « propre de l'écrivain », Flaubert n'hésite pas à la métaphoriser à travers ses personnages, désireux d'écrire eux aussi. Cette dimension technique est l'extension d'une certaine esthétisation de la logique de ce que Sartre nomme le « qui perd gagne ». Car au-delà de cette posture propre à Flaubert écrivain, il faut sonder l'ontologie même de la vision poétique. Tant les hallucinations pathologiques que la vision poétique prennent leurs sources dans la mémoire, le désir, l'imaginaire. Cependant, au-delà de la configuration même de la vision poétique, il nous faut mettre le doigt sur son processus, sur la manière dont elle se crée, en somme, la logique qui la gouverne, qui n'est autre que celle du « qui perd gagne ». Cette logique correspond tant à la manière dont Flaubert s'est choisi écrivain, qu'à l'organisation de la vision poétique elle-même. Sartre, dans *L'Idiot de la famille*, mettra le doigt sur cette logique, pour ne pas parler de mécanisme quasi-magique, qui institue la logique créatrice de Flaubert.

²⁷⁴ J.-L. CABANÈS, *art. cit.*, p. 24.

²⁷⁵ *Id.*

C. Requérir le « qui perd gagne » comme un dispositif créatif

L'expression « qui perd gagne » apparaît à la fin de l'autobiographie *Les Mots* (1964) de Sartre et synthétise à elle seule la démarche littéraire de l'auteur²⁷⁶. Cette expression contient en germe une écriture sartrienne fondée sur l'inachèvement et l'échec qui se révèlent comme des positivités : l'échec n'étant pas une fatalité d'échec en soi, mais bien une autre face de la signification²⁷⁷. Il serait délicat, pour ne pas dire impossible, de résumer en quelques lignes le projet de *L'Idiot de la famille*, qui consiste en une biographie psychanalytique de Flaubert rédigée par Sartre à la suite de *Questions de méthode*. Nous ne mettons pas ici en question la valeur académique des sources sartriennes²⁷⁸, souvent discutées, mais nous nous cantonnerons à la logique originale et singulière du « qui perd gagne » que propose le philosophe à la fin du deuxième tome.

Pour saisir le « qui perd gagne » et étendre sa logique à la vision poétique, il faut en revenir à ce que Sartre considère comme la source des sources de la vocation flaubertienne, qui est le point de départ des déviations psychiques de l'écrivain : sa maladie apparue en 1844. Cette maladie sera condition de possibilité mais aussi d'impossibilité de sa vocation d'écrivain : elle justifiera l'isolement de l'écrivain et le décalera des « attentes du monde » pour qu'il se consacre pleinement à l'écriture, mais en même temps, elle en rendra la besogne difficile :

« Ma maladie aura toujours eu l'avantage qu'on me laisse m'occuper comme je l'entends, ce qui est un grand point dans la vie ; je ne vois pas qu'il y ait au monde rien de préférable pour moi à une bonne chambre bien chauffée, avec des livres qu'on aime et tout le loisir désiré »²⁷⁹.

Nous l'avons vu, la nature médicale de cette maladie reste à l'heure actuelle soumise aux spéculations, et donc à l'insoluble²⁸⁰ : on parle de « congestion »,

²⁷⁶ P. KNEE, *Qui perd gagne: essai sur Sartre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 5.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 1-4.

²⁷⁸ YOUNG-RAE JI, « La reconstruction sartrienne de la vie de Flaubert », *Recherches & Travaux*, n°71, 2007, pp. 49-64.

²⁷⁹ Lettre à Emmanuel Vasse de Saint-Ouen, janvier 1845.

²⁸⁰ Maxime Du Camp penche pour l'épilepsie, cependant, l'épithète *épileptique* n'apparaît qu'une seule fois dans toute la correspondance de Flaubert. Gertrud Festetics consacre un ouvrage entier pour démentir la thèse de l'épilepsie (*Der Fall Flaubert. Wissenschaftshistorische Analyse einer Verleumdung*). Sartre, dans *L'Idiot*, penche pour l'hystérie, pathologie qui lui est peut-être nécessaire pour justifier son œuvre. Sur l'origine médicale de la maladie flaubertienne. De plus, La discrétion que Flaubert fera de sa maladie est explicitée par Du Camp : « Cette maladie a brisé sa vie ; elle l'a rendu solitaire et sauvage ; il n'en parlait pas volontiers, mais cependant il en parlait sans réserve lorsqu'il se

d' « apoplexie », le plus souvent d' « hallucinations » ou de « folie »²⁸¹. Ainsi, cette *maladie noire*²⁸² dont Flaubert souffre est, pour Sartre, le point de départ de ce qui sera sa vocation d'écrivain dans *L'Idiot de la famille*. Mais elle sera aussi et par conséquent le moteur des visions poétiques – ou du moins le prix à payer. Pour de Biasi, cette maladie sous-tend une autre conséquence que la souffrance ; cette pathologie, rapprochant Flaubert de la mort (« j'ai la conviction d'être mort plusieurs fois... »²⁸³), serait une *re-naissance*, elle lui ouvrirait les yeux sur son destin d'écrivain²⁸⁴. En effet, dans une lettre à mademoiselle Leroyer de Chantepie, Flaubert témoigne qu'il n'est plus seulement une victime de ces crises et de ces attaques, mais qu'il arrive à les *provoquer* pour stimuler son imaginaire. La pathologie, d'abord blessure, se fait subrepticement arme de l'auteur, du moins quand il la force de l'employer²⁸⁵ :

« J'ai souvent senti la folie me venir. C'était dans ma pauvre cervelle un tourbillon d'idées et d'images où il me semblait que ma conscience, que mon *moi* semblait comme un vaisseau sous la tempête. Mais je me cramponnais à ma raison. Elle dominait tout, quoiqu'assiégée et battue. En d'autres fois, je tâchais, par l'imagination, de me donner facticement ces horribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons »²⁸⁶.

Pour Sartre, le « qui perd gagne »²⁸⁷ est la construction logique d'un processus qui, par définition, n'est censé qu'être magique²⁸⁸. Flaubert ne pourra simplement pas

trouvait en confiance. Jamais je ne lui ai entendu prononcer le vrai nom de son mal ; il disait : « mes attaques de nerfs » et c'était tout » (P.-M. DE BIASI, *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009, pp. 89-91).

²⁸¹ P.-M. DE BIASI, *op. cit.*, p. 91.

²⁸² « Bref, j'ai la *maladie noire*. Je l'ai déjà eue, au plus fort de ma jeunesse, pendant dix-huit mois, et j'ai manqué en crever », lettre de la seconde quinzaine d'octobre 1858 à Ernest Feydau. « Il n'est pas très facile de préciser ce que Flaubert entend par « maladie noire », mais l'expression est employée au milieu du XIX^e siècle pour parler d'une forme de mélancolie ou de dépression hystérique accompagnée de douleurs d'estomac » (P.-M. DE BIASI, *op. cit.*, p. 92).

²⁸³ Lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853

²⁸⁴ P.-M. DE BIASI, *op. cit.*, p. 95.

²⁸⁵ Pour De Biasi, ce « renversement » montre que Flaubert, au cours du temps, et surtout dans sa maturité, a réussi à surmonter sa maladie. (P.-M. DE BIASI, *op. cit.*, pp. 93-94).

²⁸⁶ Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 18 mai 1857

²⁸⁷ Nous passerons à côté de l'analyse doloriste nécessaire que Sartre souligne dans son chapitre. En effet, selon lui, Flaubert fait le choix de souffrir, pour être plus près du Tout Puissant : « Si le monde est l'enfer, il va de soi que toute figuration du sacré en est nécessairement le simulacre infernal ». Sur un point, en tout cas, le Tout-Puissant s'est mis d'accord avec Satan : la vie doit être un long calvaire ; adolescent, Gustave notait sur son cahier : l'humanité n'a qu'un but, c'est de souffrir. Autant dire : c'est, en tout cas, mon but à moi. À présent il va se servir de son dolorisme pour acquérir du mérite en se conformant à la Volonté de Dieu. Et voici son pari téméraire, en cette nuit qui manque le briser : souffrir en *présence* de Dieu absent. Je dirai qu'il est double. Agnostique parce que son père diabolique a tué en lui la foi, Gustave – sans perdre son agnosticisme – fait le pari pascalien. Pour sauver non son âme mais ses dernières chances dans ce monde : Dieu existe car Lui seul rend le génie possible. Par

accepter sa maladie comme une défaillance, une capitulation le rétrogradant vers l'ordinaire, il se bornera donc à élaborer un réseau de sens qui répondra positivement à ce malheur de base. Cette démarche est propre au « non-choix » flaubertien que nous avons abordé précédemment dans ce travail²⁸⁹. Flaubert va transformer ce désastre en un « sacrifice humain » dont il sera l'acteur et la victime pour attirer sur soi une sorte de bénédiction divine. En soi, il va se duper en demandant une récompense à ses souffrances et, « il y a beau temps qu'il a décidé de l'unique récompense qui leur soit appropriée : le génie »²⁹⁰.

Les hallucinations pathologiques dont il est victime sont une garantie, une assurance pour prétendre à tendre un jour vers quelque chose comme une vision poétique, une sorte de « j'hallucine, je souffre, donc je crée ». Les pertes qu'amènent et font ressentir les hallucinations, aussi douloureuses soient-elles, se convertiront à un moment en des gains toujours supérieurs :

« Nous avons vu qu'il a même inventé une dialectique négative dont le meilleur exemple – qui est, en même temps, l'expression verbale du schème fondamental qui préside aux dernières pages de *l'Éducation* – est fourni par cette phrase : “Jules s'enrichissait de toutes les illusions qu'il perdait” »²⁹¹.

L'illusion que l'on critique n'est ici rien d'autre que le réel. Le canal par lequel on se déleste de l'illusion, n'est pas autre chose que la vue, le *voir*. L'accès à la connaissance, au savoir, est donc toujours bien lié à une sublimation du voir :

« Il s'agit en fait de croyances liées aux passions : la fidélité d'un ami, la constance d'une maîtresse seraient, en ce sens, des illusions puisque l'imaginaire y est asservi au réel, aux pratiques. Ainsi perdre une illusion, c'est perdre une détermination. »²⁹²

l'acceptation totale de la souffrance, en janvier 44, et, dans les années qui suivent, par la résignation, il fait un second pari. Puisque Dieu veut cette souffrance, le malade, par le bon usage qu'il en fait, acquiert du mérite à Ses yeux ; mais le mérite qu'il en fait n'est pas toujours récompensé. Gustave est payé pour le savoir, lui qui croit toujours mériter les réussites des autres. Aussi, parie-t-il que Dieu l'élira sur cette terre et qu'au terme d'une vie triste et monotone, il lui donnera le génie et la gloire. » (J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, pp. 2073-2074).

Gustave souffrira toute sa vie de l'absence divine précisément parce qu'il pense que sa souffrance est agréable à Dieu. La souffrance est méritoire, elle se fait prétention muette sur une Transcendance.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 2071.

²⁸⁹ « S'il est en effet un choix originel de Flaubert, c'est le choix de ne pas choisir » J.-P. RICHARD, *Littérature et sensation*, *op. cit.*, p. 172.

²⁹⁰ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, p. 2084.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 2071.

²⁹² *Id.*

Sartre définit joliment le mécanisme de l'illusion, nous en sommes victimes lorsque *notre imaginaire s'asservit au réel*, c'est-à-dire à un déterminisme masqué. L'illusion, c'est la soumission de notre corps imaginaire à ce qui apparaît devant nous. Il s'agit ici d'un autre type d'illusion que celle vue avec Taine. En effet, Sartre propose une définition de « l'illusion pratique », qui serait l'illusion correspondant à la construction de nos phénomènes sociaux. Taine, quant à lui, théorise une illusion purement psychologue de la *perception*. Ce phénomène pour Taine, consiste à transformer le perçu réel, à y voir *autre chose* que ce qui est. Il faut cependant remarquer que les deux illusions (celle de Sartre et de Taine) s'immiscent dans le réel, contrairement aux hallucinations qui en sont « détachées ». Mais la définition sartrienne de « l'illusion pratique » n'empêche pas la participation de l'hallucination (contrairement à Taine qui scinde clairement les deux phénomènes d'illusion et d'hallucination). En effet, je peux démasquer une illusion à travers une expérience hallucinatoire car, lorsque Jules se déleste de son illusion, il découvre en même temps « des horizons nouveaux », comme si cette découverte le détachait du perçu réel et lui imposait d'accepter sa vision intérieure, se situant toujours à côté du réel. La praxis et le monde sont une construction arbitraire que l'écrivain se doit de déconstruire pour atteindre à cet autre-réel que cache le réel. Ainsi, en faisant l'effort de voir le mouvement de l'imaginaire s'assignant au réel, on fait un pas de côté, on le déconstruit et on pénètre inévitablement dans une autre dimension. Cette dénonciation de l'illusion constituera une grande part dans l'esthétique flaubertienne que nous aborderons un peu plus loin.

Pour comprendre l'importance de la vision poétique au sein de la condition de l'écrivain, il est nécessaire de se référer à l'analyse et à la logique que Sartre extirpe de la maladie de Flaubert. En effet, selon lui, Flaubert fait le choix de souffrir, pour être plus près du Tout Puissant. En soi, Flaubert va se servir de son dolorisme, de sa souffrance pour acquérir du mérite : il faut souffrir en présence d'un Dieu absent, mais cette absence n'est là que pour mieux souligner une présence certaine, car sinon à quoi bon souffrir ? En effet, dans une sorte de pari pascalien, il faut exiger une

existence divine, car bien qu'invisible, *Il* garantit la quête ultime de l'écrivain : Lui seul rend le génie possible²⁹³ :

« Par l'acceptation totale de la souffrance, en janvier 44, et, dans les années qui suivent, par la résignation, il fait un second pari. Puisque Dieu veut cette souffrance, le malade, par le bon usage qu'il en fait, acquiert du mérite à Ses yeux ; mais le mérite qu'il en fait n'est pas toujours récompensé. Gustave est payé pour le savoir, lui qui croit toujours mériter les réussites des autres. Aussi, parie-t-il que Dieu l'élira sur cette terre et qu'au terme d'une vie triste et monotone, il lui donnera le génie et la gloire. Mais pour que ce double pari lui permette de gagner, il faut justement l'enfouir au plus profond de sa conscience et n'en parler jamais »²⁹⁴.

Flaubert conçoit donc un « truquage » pour un résultat qui se veut double : échapper à sa pauvre condition physico-psychique sur terre à la fois pour la justifier, mais aussi pour appuyer ses inclinations mystiques (Dieu, le Génie, l'Art, le Style...). L'écrivain se trouve dans une situation de *mauvaise foi* sartrienne, mais une mauvaise foi cependant contrôlée, conscientisée, voire mise en scène car Flaubert est le seul détenteur du secret de ce truquage, il est le déterminateur de ce déterminisme, et il se l'invente pour finir par y croire. Il s'agit, pour Sartre, d'une structure intentionnelle inversée : « Flaubert souffrait de ne pas croire ; à présent il *affirme* son incroyance pour en souffrir »²⁹⁵. Les douleurs et les affres que lui ont amenées ses crises de 1844 vont changer de signifiés ; la douleur pathologique va devenir une « bonne douleur » à travers le prisme d'un *mérite*, qui est le cœur du mécanisme de ce truquage. Cette douleur maintenant méritoire, « va se faire prétention muette sur une Transcendance »²⁹⁶.

Ce rôle de la douleur, dans la vocation générale d'écrivain que Flaubert embrassera, ne pourrait-il s'étendre et s'administrer comme une logique centrale de la vision poétique ? En soi, la vision poétique ne résulterait-elle pas elle aussi d'une *conversion* de cette douleur présente dans les hallucinations pathologiques pour

²⁹³ « Voilà ce que vous avez fait de moi », il transforme ce désastre en un sacrifice humain dont il se fait l'auteur et la victime pour attirer sur soi la bénédiction divine ...Quand il demande que ses souffrances soient récompensées, il y a beau temps qu'il a décidé de l'unique récompense qui leur soit approprié : le génie » (*Ibid.*, pp. 2073-2084).

²⁹⁴ Nous pouvons ajouter cet extrait qui appuie la logique du « qui perd gagne » : « On voit le truquage et la plus fondamentale intention d'échec : Gustave souffrira toute sa vie de l'absence divine précisément parce qu'il pense que sa souffrance est agréable à Dieu. S'il conteste Son existence en s'en désespérant, c'est parce qu'il a parié, sans mots, en janvier 44 qu'Il existait » (J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, pp. 2073-2074).

²⁹⁵ « À présent s'il se garde de croire, c'est qu'il croit » (*Ibid.*, p. 2074).

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 2074.

tendre vers une *joie méritée* ? Comme si, la joie attribuée à la vision poétique ne pouvait se mériter qu'au bout et qu'au prix de longues souffrances. Tout comme le « qui perd gagne » est une structure intentionnelle inversée, l'hallucination pathologique et la vision poétique sont des phénomènes inversés : l'une sort de nous, tandis que l'autre rentre en nous. Représentant le gain, la vision poétique serait à la fois le prix de consolation, et la raison principale de vivre. L'intérêt principal de l'écrivain, de sa raison de vivre, ne se fonde que sur une fraction très réduite de celle-ci. Le truquage exige une priorité à la souffrance : plus on souffrira, plus la créativité et la vision poétique seront légitimées. Malgré le fait que la maladie condamne Flaubert à une vie déficitaire, celui-ci s'en fera, par-dessus le marché, prodigue.

Si l'on sait que Flaubert passera sous silence les affres liées à sa maladie, il emploiera la même stratégie concernant ses objectifs et ses volontés dans l'Art, la Beauté, ou tous sujets environnants²⁹⁷. Davantage, les questions de l'Art, de la Beauté seront longuement glosées, dans la correspondance de l'écrivain, pour être critiquées ou jugées. Évidemment, il y a là encore une nécessité de se décaler, de se *dé-réaliser* par rapport à son époque, pour mettre à jour un projet bien plus personnel qui rentrera dans les crédos de l'Art véritable :

« Si Gustave “rentre dans l'Idée” pour la gloire ou pour libérer son génie, il reste prisonnier de ses intérêts terrestres. Il convient, au contraire, pendant l'ascèse, d'insister fortement sur la vanité du Beau, de marquer quelque dédain pour la littérature, cette occupation mineure et de se plaindre conjointement de sa propre impuissance. La contestation de la Beauté fait partie de ces exercices mentaux : tant que notre mystique n'est pas parvenu au dépouillement extrême, tant que son essence particulière ne se définit pas comme l'identité du réel quintessencié et de l'imaginaire, le Beau qu'il rencontrera sur sa route – fût-ce un vers de Virgile ou une scène du roi Lear – ne sera pas la Beauté véritable... »²⁹⁸.

Comment accède-t-on à la Beauté véritable ? L'extrait de Sartre fait écho à la *Tentation* et au faux-mysticisme. Il nous indique le mode réceptif de la Beauté, qui rappelle celui de la vision poétique : « on ne la trouve point : un jour, elle s'imposera comme une providentielle exigence »²⁹⁹. N'est-ce pas suggérer autrement qu'elle « rentre en nous » ? La conception de la Beauté ou de la vérité artistique, selon

²⁹⁷ « Tant qu'il œuvrera sur lui-même, Gustave s'abstiendra de songer à l'Art et surtout d'en faire le but de son entreprise. Avec la même insincérité le bon chrétien fait le bien par son obéissance ou par charité mais non pas pour mériter le Ciel », J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, p. 2076.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 2076-2077.

²⁹⁹ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.* p. 2076.

Flaubert, sera donc caractérisée par une activité largement passive – ce que Sartre nomme « l'œuvre lente »³⁰⁰. Cette attente se réduirait à « l'expectative de rentrée ». Le sens de l'œuvre lente nécessite deux impératifs : tout d'abord la *dé-réalisation*. D'abord, il faut instituer sa propre mise à l'écart au-monde, une sorte d'*épokhé* existentielle. Ce principe est nécessaire pour qu'on atteigne son existence à travers l'imaginaire, seule existence « réaliste », pour enfin se faire « Seigneur des images »³⁰¹. Cette dé-réalisation fait partie intégrante de la posture de l'écrivain, c'est-à-dire de la dimension technique que nous aborderons plus loin. Ensuite, il est nécessaire d'étendre l'*épokhé* à la question de l'imagination et de l'imaginaire même. Il faut se méfier de ce qu'on appelle « imagination », car elle-même n'est pas un principe actif, mais bien passif. L'inspiration ne vient, ou ne rentre, que lorsqu'on reste cantonné à cette passivité, à cette attente précieuse source de Beauté. L'inspiration ne peut nous venir à coup de volonté, elle doit se donner à nous, elle doit nous heurter, il faut qu'elle « vienne d'elle-même » :

« Il faut se méfier de tout ce qui ressemble à de l'inspiration et qui n'est souvent que parti pris et une exaltation factice que l'on s'est donné volontairement et qui n'est pas venue d'elle-même. D'ailleurs on ne vit pas dans l'inspiration »³⁰².

Cette conception de l'imagination, extension du « qui perd gagne »³⁰³, s'éloigne d'une imagination « romantique ». En effet, cette dernière est passionnelle, donc « à la fois factice et trop réelle »³⁰⁴. La conception romantique est positive, là où celle de Flaubert est négative. Positive, car la Nature ou Dieu nous murmure à l'oreille un message à l'allure d'une confidence mystique dont nous sommes les témoins légitimes et qu'il nous faut matérialiser sur le papier³⁰⁵. Négative, au contraire, car la

³⁰⁰ « Il ne faut rien faire, ne rien vouloir, ne rien solliciter, ignorer jusqu'à cette attente, alors il se peut – avec le concours de Dieu qui n'existe pas – que le point de vue de la mort, de l'immuable, du Néant devienne celui de l'Art » (*Ibid.*, pp. 2076-2078).

³⁰¹ « Le sens technique de son projet : disqualifier systématiquement toutes les impressions reçues et, mettant le vécu entre parenthèses, se réaliser en profondeur comme pure sérénité, c'est-à-dire comme équivalence absolue de l'Être et du Non-Être ; au terme de l'ascèse, il sera si complètement vidé de soi que sa propre existence ne pourra s'atteindre que dans l'imaginaire et par le décollage propre à l'imagination ; alors il deviendra Seigneur des images » (J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, p. 2076).

³⁰² Lettre à Louise Colet 13 décembre 1846.

³⁰³ « Ainsi, retrouvons-nous dans le « Qui perd gagne » originel un « pressentiment » exploité que nous avons rencontré de bonne heure chez Flaubert : l'image, par son néant même, est la seule voie de communication avec Dieu qui, en elle, se donne comme celui qui doit se dérober pour toujours en cette vie et dans ce monde » (J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, p. 2088).

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 2077.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 2079.

conception de l'imagination flaubertienne est fondée sur « l'absence du divin », sur un *silence* :

« Par une grâce certaine mais inconnue, le moment vient où le négatif absolu – c'est-à-dire la parfaite lacune de l'âme – *exige* qu'on incendie le langage entier pour la fixer devant le monde comme sa négation pure, par la réalisation de l'irréel et l'irréalisation du réel »³⁰⁶.

La réalisation de l'irréel serait la valorisation actualisée de ce qui passe pour absent - parfois insidieux, et toujours invisible - c'est-à-dire le silence. En soi, la Beauté se trouvera là où on ne la voyait pas. L'irréalisation du réel, quant-à-elle, consisterait à annihiler tout ce qui prend l'apparence du réel et qui ne l'est pas. En ne cautionnant pas le réel, en ne l'actualisant pas, on risquerait d'y trouver une beauté. Ainsi, la beauté semble partager, avec l'hallucination, le champ lexical du silence et du détachement par rapport au réel.

Si d'un côté Flaubert semble mettre au premier plan ses préoccupations techniques de création et de composition, de l'autre, son esthétique reste influencée par une quête mystique qui se lie à une ontologie singulière du Beau. La Beauté flaubertienne est, selon Sartre, une dialectique de l'Être et du non-Être. La Beauté sera ce dont elle n'a pas l'air, elle sera allusive, insaisissable. Elle serait l'Être véritable, mais ne se donnant que dans un non-Être, c'est-à-dire dans l'image, la spéculation imaginative³⁰⁷.

Il nous faut maintenant observer de quelle manière la dynamique du « qui perd gagne » se propage chez Flaubert. Deux aspects se mêleront dans ce point que nous nommerons « la dimension esthétique de la vision poétique ». Tout d'abord la dimension technique (c'est-à-dire, la posture de l'écrivain en soi, vis-à-vis de son œuvre) ; mais à côté d'elle réside subrepticement une ontologie de la vision poétique elle-même. Il nous semble que le « qui perd gagne » soit transcendantal à la vision poétique. Cette logique sartrienne est la condition de possibilité et d'émergence de la vision poétique. Même si nous distinguons dans le cadre de ce travail les deux

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 2080.

³⁰⁷ « Pour que l'œuvre soit belle, en effet, il faut, se dit-il, une telle densité de l'imaginaire qu'il semble - la Beauté se révélant alors comme la *sur-apparence* ou l'apparence absolue - que l'être vienne aux chefs-d'œuvre à travers le non-être, allusif, insaisissable » (*Ibid.*, p. 2084).

dimensions pour des raisons purement pragmatiques, il va sans dire qu'elles s'entremêlent l'une à l'autre, ayant comme source principale le « qui perd gagne ».

II. Dimension esthétique de la vision poétique

A. L'importance de la mémoire :

Dans son chapitre consacré à l'évolution de la technique romanesque de Flaubert, Jean Bruneau insiste sur l'importance de la mémoire pour décrire les scènes des romans flaubertiens :

« Quand Flaubert veut écrire une grande scène, il commence donc par se plonger dans ses souvenirs : il se revoit à tel ou tel moment de sa vie, en une sorte d'hallucination. C'est ce qu'il tente d'expliquer à Taine dans les lettres célèbres que le philosophe a publiées en partie dans *De l'Intelligence* »³⁰⁸.

Nous l'avons vu, il y a sans aucun doute une concordance entre les théories tainiennes de la perception hallucinatoire et la conception qu'en a l'écrivain. Flaubert, dans sa dernière *Tentation*, illustre très bien de manière romancée ce que l'on trouve théoriquement dans *De l'Intelligence*, où les mécanismes de l'hallucination pathologique sont vécus à travers le saint.

Pourtant, si Taine décortique les mécanismes de l'hallucination pathologique, il ne se penche pas, en revanche, sur la question de la vision poétique. Comment l'écrivain accède-t-il à la vision poétique à partir de la vision hallucinatoire ? Il y aurait un recul, un travail de l'écriture, et donc une certaine posture psychique de l'écrivain qui échappe à Taine. Il nous faut creuser maintenant ce qui se glisse entre ces distinctions en analysant la posture propre de l'écrivain.

Flaubert, dans son échange avec le philosophe, rapproche l'hallucination hypnagogique de ce qu'il nomme « l'intuition artistique » – en somme la vision poétique. Là où il faut lutter à coup de volonté face à une hallucination hypnagogique qui tendrait vers le pathologique, il faut au contraire « se jeter » sur l'hallucination ou l'intuition artistique quand elle se présente à nous. Pourtant, les deux hallucinations sont constituées de la même boue : « l'hallucination est envahissement ou plutôt irruption de la mémoire »s. Hallucinations pathologiques et visions poétiques auraient

³⁰⁸ J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 571.

en commun cette dépendance envers la mémoire. Cependant, en plus de mettre de côté l'analyse de la vision poétique, Taine n'accordera pas une analyse suffisante dans son *De l'Intelligence* au rôle crucial de la mémoire pour pouvoir se fonder sur sa théorie ; alors que Flaubert y insiste³⁰⁹. En effet, pour Taine, il s'agit de définir la mémoire surtout comme une faculté qui garantisse une centralisation des images, et qui par là serait garante de l'illusion du « moi ». Le moi, serait, en résumé, le produit d'un flux sensitif que la mémoire centraliserait en établissant les « liens » entre les événements vécus³¹⁰. En effet, la mémoire se porte garante de l'ensemble de nos images internes – qu'elles soient indistinctement pathologiques ou poétiques – pour les organiser de manière à ce que l'illusion d'un « moi » apparaisse. Le psychologue ne se penche pas sur une mémoire capable de se modifier et de se modeler pour apporter des perceptions différentes de celles qu'elle emmagasine.

Bruneau confirme que les « scènes » de Flaubert sont principalement fondées sur la mémoire et donc dépassent, d'une certaine manière, la simple réalité apparente pour tendre vers une *irréalité*. En effet, le souvenir de Flaubert n'est plus un souvenir authentique et fidèle comme une photographie. L'auteur a vécu, traversé le temps, l'image s'est embellie ou enlaidie à travers l'imaginaire de l'auteur. Loin de la photographie, le souvenir flaubertien semble configurer une image plus erratique. Cette reconfiguration n'influe pas sur la violence du souvenir qui reste prégnante : ce qu'il reste du souvenir n'est pas la configuration objective du vécu, mais bien son impression, une sorte de « netteté » qui demande à être cristallisée. Pourtant, cette hybridation du souvenir n'en reste pas moins réelle, tangible et matérialisée dans l'écriture :

« Ainsi le bal de la Vaubyessard ou la rencontre de Frédéric et de Mme Arnoux, ces scènes célèbres éclairent le processus d'adaptation auquel se livre Flaubert : le bal de Vaubyessard reprend le décor que Flaubert avait connu, et l'analyse des sentiments d'Emma repose sur l'expérience même de son créateur... On pourrait en dire autant de

³⁰⁹ « C'est si bien pour moi la mémoire qui est en jeu, dans l'hallucination, que le seul moyen d'imiter quelqu'un parfaitement (de représenter sa voix et ses gestes) ne s'obtient qu'avec une grande concentration du souvenir. Pour être un bon mime, il faut avoir une mémoire d'une netteté hallucinante, - voir enfin les personnes, en être pénétré ». (Lettre à Hippolyte Taine du 1 décembre 1866). Comme le souligne bien Bruneau : « Au lieu de « mime », lisons « romancier », ce qui correspond d'ailleurs aux théories d'Aristote et à la tradition classique. – (J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 572).

³¹⁰ Voir « connaissance de l'esprit » - H. TAINÉ, *De l'Intelligence (Tome II)*, *op. cit.*, pp. 217-218.

scènes d'amour, d'agonie, d'enterrement, dont la source remonte à des *impressions* d'enfance ou de jeunesse »³¹¹.

L'hallucination n'est donc jamais seule ou pure et les ramifications qui la constituent, ses interdépendances, avec la mémoire, avec le désir, etc. semblent être les éléments d'excellence d'une méthode de travail flaubertienne. La mémoire est l'instrument qui à la fois prend sa source dans la réalité, mais qui aussitôt s'en détache en devenant l'autre du réel. Il y a donc toujours l'appui d'une mémoire créatrice différente d'une simple mémoire « unificatrice ». La mémoire flaubertienne est toujours et déjà disparue, offrant des images re-travaillées (qui sont extraites d'une réalité, qui sera donc retravaillée). Le « facteur mémoire » est appuyé par Flaubert dans sa correspondance avec le philosophe³¹². La position de l'écrivain concernant la prégnance de la mémoire n'a pourtant rien d'original. En effet, l'auteur se range avec les psychiatres de son temps pour lesquels hallucinations et rêves sont issus de la mémoire³¹³ ; et comme nous l'avons analysé, les visions d'Antoine s'incarnent dans les personnages qu'il a connus (sa mère, Ammonaria, Hilarion, etc.). La mémoire embellit, modifie et transforme et la *Tentation* nous montre que cette mémoire même n'est pas « pure » : elle est entachée par le désir. La mémoire est un outil aussi important pour le créateur que pour la création, la fiction³¹⁴.

B. L'irréalité comme seule réalité

Flaubert place à valeur égale la réalité et ce qu'on pourrait appeler « l'irréalité ». Là où, pour Taine, la perception est une hallucination vraie ; il s'agit pour Flaubert d'ajouter que l'hallucination, l'imaginaire, le souvenir hybride sont aussi, par extension, des perceptions vraies. Flaubert place à valeur égale, la réalité et ce qu'on pourrait appeler « l'irréalité ». Ce renversement est, selon Sartre, nécessaire du point de vue de l'esthète, de l'auteur. Prendre ce qui semble être le plus inapparent, c'est-à-

³¹¹ J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 570.

³¹² « Irruption instantanée de la mémoire car l'hallucination proprement dite n'est pas autre chose, - pour moi, du moins ».

³¹³ S. JANSEN, « Hallucination factices : psycho(patho)logie de l'imaginaire et procédés littéraires dans *La Tentation de saint Antoine* », dans P. TORTONESE (dir.), *Cahier de littérature française VI : Image et pathologie au XIX^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 50.

³¹⁴ « C'est si bien pour moi la mémoire qui est en jeu, dans l'hallucination, que le seul moyen d'imiter quelqu'un parfaitement (de représenter sa voix et ses gestes) ne s'obtient qu'avec une grande concentration du souvenir. Pour être un bon mime, il faut avoir une mémoire d'une netteté hallucinante, - voir enfin les personnes, en être pénétré ». Lettre de 1866. Comme le souligne bien Bruneau : « Au lieu de « mime », lisons « romancier », ce qui correspond d'ailleurs aux théories d'Aristote et à la tradition classique. – J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 572.

dire prendre l'irréel et le placer au même niveau que la réalité, c'est adopter une double position : d'abord, remettre en question le réel, et ensuite faire de l'irréel son propre domaine.

« Cette société humaine en mouvement se donne, le décor aidant, pour une réalité irréaliste...L'imaginaire et le réel confondus, voilà ce qui, tout à coup fait trembler Flaubert de terreur et de joie. On aura déjà compris que cette joie est celle de l'*esthète* : elle lui est donnée quand les conditions sont réunies pour que l'événement réalise la *déréalisation du réel* et lui montre l'espèce humaine comme un produit de son imagination »³¹⁵.

L'irréel offre un nouveau champ d'étude propre à la vision poétique. Elle se situera dans ce champ d'études, à la recherche du Vrai, du Beau³¹⁶, qui en sont les conséquences par la dénonciation de ce monde. La faute « des autres », pour Flaubert, est qu'ils ne contestent pas le réel. Ils n'envisageraient pas le réel telle une construction arbitraire, et *in fine*, ils refusent de le reconnaître pour ce qu'il est pleinement : une illusion. C'est principalement pour cette raison que l'auteur va faire de l'irréel sa pierre de touche. « Les autres », se définissent par leur adhésion à une certaine *praxis* tangible³¹⁷, alors que, pour Flaubert, il faut s'en désolidariser pour accéder à une portion de réalité. Il s'agira de construire contre ce réel des Autres et du monde une « vérité de l'illusion ». Pour ce faire, il faut se débarrasser des illusions du monde même : l'amitié, la fidélité, autant d'asservissements imaginaires. Prendre conscience d'une illusion, c'est *perdre*, c'est se délester d'une détermination du réel, et donc, c'est *gagner* en vérité tout en se rapprochant de la Beauté³¹⁸ :

« Avoir aimé, avoir rêvé le ciel, avoir vu tout ce que l'être a de plus pur, de plus sublime, et s'enchaîner ensuite dans toutes les lourdeurs de la chair, toute la langueur du corps. Avoir rêvé le ciel et tomber dans la boue ! Qui me rendra maintenant toutes les choses que j'ai perdues : ma virginité, mes rêves, mes illusions, toutes choses fanées, pauvres fleurs que la gelée a tuées avant d'être épanouies »³¹⁹.

³¹⁵ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, p. 1564.

³¹⁶ Nous plaçons le Beau, la Vérité comme les objectifs de la vision poétique, ils sont inclus dans cet ensemble.

³¹⁷ « Bref, les hommes se définissent par leur contact pratique avec le réel », J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.I, *op. cit.*, p. 916.

³¹⁸ P. KNEE, *Qui perd gagne: essai sur Sartre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993, pp. 42-44.

³¹⁹ G. FLAUBERT, *Les Mémoires d'un fou. Novembre. Pyrénées-Corse*, *op. cit.*, p. 95.

Cependant, il faut encore avoir l'aptitude de *montrer* l'illusion, car : « il ne suffit pas de voir, il faut faire voir »³²⁰. Pour cela, Flaubert va devoir adopter un certain point de vue, une posture : le point de vue de « la mort » ou de « l'Absolu », selon Sartre :

« Ainsi l'orgueil funèbre de Flaubert lui fait un devoir de considérer la vie des autres et la sienne propre du point de vue de la mort. Que cette position soit un impératif éthique qui ne peut s'adresser qu'à l'imagination, Flaubert en est parfaitement conscient, qui écrit à Louise : « Poésie oblige, Elle oblige à nous regarder toujours comme sur un trône et à ne jamais songer que nous sommes de la foule et que nous nous y trouvons compris. » La *dé-situation*, de l'aveu même de Gustave, ne fait qu'un, pour finir, avec la *dé-réalisation*. Prendre le « point de vue de l'absolu », c'est se *choisir imaginaire* »³²¹.

Pour Sartre, et donc contre Richard³²², Flaubert se choisira dans l'imaginaire. L'écrivain se fera le Dieu de ce monde « réel » qu'il conteste, il considérera la vie des autres du point de vue le plus élevé, celui de la mort, il regardera les hommes autour de lui et contestera leurs vaines fluctuations³²³ : il sera l'auteur dans le livre, comme Dieu dans l'univers³²⁴.

La vision poétique nécessite cette posture du point de vue de la mort ou de l'Absolu ; une posture qui échappe nécessairement à l'analyse tainienne, car elle dépasse toute physiologie ou tout naturalisme. Elle est purement métaphysique : l'auteur à l'œuvre n'est plus un homme, mais bien un Dieu. Elle est donc toujours caractérisée par une *dé-situation* nécessaire, un recul vis-à-vis de sa contemporanéité et du monde³²⁵. Le fait de « faire de l'irréel la valeur suprême »³²⁶ a pour conséquence

³²⁰ J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 573.

³²¹ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, *op. cit.*, p. 1564.

³²² « Tout le malentendu entre Flaubert et Sartre, tient sans doute au refus flaubertien de s'engager et de se choisir soi-même à l'intérieur des limites concrètes d'une situation. Et s'il est en effet un choix originel de Flaubert, c'est le choix de ne pas choisir » J.-P. RICHARD, *op. cit.*, p. 172.

³²³ P. KNEE, *op. cit.*, pp. 42-44.

³²⁴ « L'auteur dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie » (Lettre du 9 décembre 1852 à Louise Colet).

³²⁵ « Bref, les hommes se définissent par leur contact pratique avec le réel : leur faute inexcusable est de ne point le *contester*. En ce curieux passage, Gustave met dans le même panier les « épiciers qu'il méprise tant et les écrivains, ses futurs confrères, les dogmatiques – croyants ou athées – et ceux qui doutent...C'est qu'il envisage tout du point de vue de l'imaginaire : douteurs et fidèles, athées et croyants s'affrontent sur la question de la réalité de Tout-Puissant ; ils ont donc au moins ceci en commun que le réel est leur grande affaire : nul chrétien ne répondra aux arguments : « Puisque j'ai en moi l'idée d'un Être tout parfait et puisque l'Imaginaire est plus parfait que la réalité, l'essence de cet

principale « d'arracher l'homme à son espèce », de le mettre de côté, de le dé-réaliser³²⁷. La posture, l'aspect purement technique que requiert la vision poétique, nécessite donc un décalage envers ses pairs, il s'agit d'échapper à sa condition sexuelle et sociale³²⁸.

Pour Flaubert, l'Art est devenu cette mission qui tend moins vers une idéalité que vers la mise en échec concrète du réel ; tout se passe comme si le démasquage du réel était une croisade au nom de l'Absolu.

Pour en arriver là, il faut se dé-situer du réel, en somme se mettre à l'écart : la recherche de la vérité se fait dans une posture d'isolement. Si Taine n'aborde pas la vision poétique du point de vue psychologique dans son *Intelligence*, c'est certainement parce qu'il rejette personnellement une telle conception singulière de l'art. Si l'art, dans l'esthétique tainienne³²⁹, se montre supérieur à la nature et la surpasse, ce n'est pas tout à fait dans le même sens que chez Flaubert. Selon Taine, l'art surpasse la nature car il va se charger de décrire clairement le milieu, d'analyser la psychologie de ses sujets d'une manière beaucoup plus profonde et précise que ce que l'on pourrait espérer dans la réalité. De plus, les êtres se réduisent à la « succession de leurs états »³³⁰, c'est-à-dire qu'ils sont le produit du déterminisme ambiant. En somme, l'art serait l'accès au plan architectural de la maison devant laquelle nous passons tous les jours sans pouvoir en observer tous les angles ou l'ensemble des subtilités³³¹. Une telle théorie de l'art ne nous permet pas de saisir une compréhension de la vision poétique, tant du point de vue technique que logique. En effet, Taine néglige la part de créativité individuelle pour ne privilégier que le contexte et la matérialité dans laquelle l'œuvre naît³³². Or, c'est bien l'individuel, le

Être implique qu'il n'existe que dans mon imagination ». J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.I, *op. cit.*, p. 916.

³²⁶ J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.I, *op. cit.*, p. 916.

³²⁷ *Id.*

³²⁸ P. KNEE, *op. cit.*, p.44.

³²⁹ Son esthétique est synthétisée dans son ouvrage : H. TAINÉ, *Philosophie de l'art*, Paris, Germer Baillière, 1865.

³³⁰ J.-P. RICHARD, *op. cit.*, p.184.

³³¹ « À la cohérence et à la pureté du profil psychologique des personnages s'ajoute un deuxième critère de jugement, celui de la situation et les événements dans lesquels sont plongés les héros...À cet égard, la littérature est à nouveau capable de surpasser la réalité : l'art peut se montrer « supérieur à la Nature », où souvent un caractère grand et puissant reste inerte faute d'occasion de se manifester ». (N. RICHARD, *op. cit.*, p. 219).

³³² *Ibid.*, p. 222.

singulier qui, dans la vision poétique flaubertienne, semble prendre le pas sur le contexte général de l'œuvre :

« Vous me parlez de la Critique dans votre dernière lettre en me disant qu'elle disparaîtra prochainement. – Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore. On a pris le contrepied de la précédente mais rien de plus. (Du temps de La Harpe, on était grammairien. – du temps de Ste Beuve & de Taine on est historien.) – Quant sera-t-on *artiste*, rien qu'*artiste*, mais bien *artiste*. Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'Œuvre en soi, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite & les Causes qui l'ont amenée. – mais la poétique *insciente*, d'où elle résulte ? Sa composition, son Style ? Le point de vue de l'auteur ? *Jamais !* »³³³.

C. L'antichambre de la vision poétique – l'*Éducation sentimentale* de 1845 :

La première *Éducation sentimentale* (1845) est reconnue par Sartre comme le manifeste de cette posture si particulière de l'écrivain : cette posture de cette *dé-réalisation* nécessaire. C'est le premier roman de jeunesse que Flaubert aura achevé au printemps de sa maladie. Cette dernière, le délivrant de ses études de droit et l'emmenant loin de Paris, offre à Flaubert le temps d'achever son roman en janvier 1845³³⁴. Cette première *Éducation* est l'engagement de Flaubert dans la vie d'écrivain³³⁵. Il annoncera officiellement à son père le choix de sa vocation à venir en lui lisant des extraits de son roman. Ce dernier s'endormira lors de l'audition³³⁶.

La méconnaissance de cet ouvrage de Flaubert est inversement proportionnelle à l'importance de cette œuvre. En effet, il semble périlleux d'expliquer l'ensemble de l'œuvre de Flaubert, sans passer par cet ouvrage. Cette œuvre de jeunesse n'est pas un « chef-d'œuvre » à proprement parler, mais elle correspond à la source philosophique de l'auteur ; la première *Éducation*, selon Douchin, « jaillit des profondeurs mystérieuses des œuvres antérieures, pour, ensuite, nourrir le fleuve régulier de la production flaubertienne, jusqu'à la vaste embouchure que sera *Bouvard et Pécuchet* »³³⁷.

Henry et Jules sont les deux protagonistes principaux de ce roman. Ils sont tous les deux bourgeois de province. Henry va quitter la campagne pour faire son droit à

³³³ Lettre à George Sand du 2 février 1869.

³³⁴ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1509.

³³⁵ Il annoncera officiellement à son père le choix de sa vocation à venir en lui lisant des extraits de son roman. Ce dernier s'endormira lors de l'audition.

³³⁶ *Ibid.*, p. 1510.

³³⁷ J.-L. DOUCHIN, *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Paris, Minard, 1970, p. 20.

Paris (comme Flaubert). Il y tombera amoureux d'une femme plus âgée que lui, et les amants prendront la fuite pour New York. Ils s'ennuieront, se lasseront de leur idylle, et reviendront à Paris pour retrouver leur stabilité monotone. Henry deviendra député et fera un « bon mariage ». Quant à Jules, il reste en province, et entretient durant le livre une correspondance avec Henry. Il se languit d'ennui et tombe amoureux d'une jeune comédienne bohème. Leur relation s'effrite, et la jeune fille abandonne Jules, qui songe au suicide, mais par une illumination, il décide de vouer sa vie au culte de l'Art.

Telle est la trame de ce roman biographique, on retrouve du Flaubert chez Henry, mais surtout chez Jules. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur ce personnage qui semble être l'incarnation du leitmotiv, de ce choix de vie flaubertien comme en témoigne cette lettre à Louise Colet :

« Je suis étonnée, chère amie, de l'enthousiasme excessif que tu me témoignes pour certaines parties de l'Éducation. Elles me semblent bonnes, mais pas à une aussi gde distance des autres que tu le dis. En tout cas je n'approuve point ton idée d'enlever du livre toute la partie de Jules pour en faire un ensemble. Il faut se reporter à la façon dont le livre a été conçu. Ce caractère de Jules n'est lumineux qu'à cause du contraste d'Henry. Un des deux personnages isolés serait faible. Je n'avais d'abord eu l'idée que de celui d'Henry. La nécessité d'un repoussoir m'a fait concevoir celui de Jules »³³⁸.

En effet, à travers le personnage de Jules, Flaubert nous montre ce vers quoi nous devons nous tourner pour accéder à la mission de la vision poétique : ce que l'écrivain doit montrer et ce qui rentrera en lui sera la vérité d'un monde dont il faut annihiler toute construction du réel en s'en détachant. Jules, dans cet extrait, pénètre timidement l'essence même de ce que sera sa vie d'écrivain. Il devra découvrir l'illusion qui sous-tend toute réalité :

« Il était sûr pourtant qu'il n'avait pas rêvé, qu'il avait vraiment vu ce qu'il avait vu ; ce qui l'amenait à douter de la réalité de la vie, car, dans ce qui s'était passé entre lui et le monstre³³⁹, dans tout ce qui se rattachait à cette aventure, il y avait quelque chose de si intime, de si profond, de si net en même temps, qu'il fallait bien reconnaître une réalité d'une autre espèce et aussi réelle que la vulgaire cependant, tout en semblant la contredire. Or ce que l'existence offre de tangible, de sensible, disparaissait à sa pensée, comme secondaire et inutile, et comme une illusion qui n'en est que la

³³⁸ Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852.

³³⁹ « Le monstre » est ici le chien dans le récit. Le chien selon Bruneau représente la réalité concrète, le sensible et donc, tout ce que Jules doit remettre en question. Le chien est ici le symbole du réel. - J. BRUNEAU, *op. cit.*, p. 428.

superficie... Jules s'enrichissait ainsi de toutes les illusions qu'il perdait ; à mesure que tombaient les barrières qui l'avaient entouré, sa vue découvrait des horizons nouveaux »³⁴⁰.

La convoitise de Flaubert envers l'irréel est nécessaire pour insister sur le fait que loin d'être une fiction, ou une fantaisie, l'irréel se montre comme l'autre-du-réel ; « l'inconscient » du réel, invisible mais présent partout. À travers la vision poétique, nous accédons non pas à un ersatz de perception, mais bien à une perception à part. C'est bien le propre de l'écrivain, dans sa posture, de se faire chercheur de cet inconscient se situant dans les soubassements du réel. La vision poétique semble être l'invitation à cet horizon nouveau de la perception, échappant à l'analyse psychologue qui est peut-être trop cantonnée au sensible, au tangible. L'accès à l'Art exigerait donc une *désensibilisation*, ou un éveil au suprasensible, que la psychologie analytique n'offre pas.

Ne faisons-nous pas le constat que la vision poétique est elle-même *insciente* ? Échappant à la naturalisation et aux convoitises catégoriques de la science, le matériau principal de l'écrivain s'en distancie. Nous nous en remettons à un autre outil, capable de relativiser la scientificité elle-même : celui de la philosophie. Car quoi qu'on en dise, la vision poétique apparaît moins comme une vocation objective s'alliant à une volonté de représentation du monde qu'à un (non-)choix personnel : celui de Flaubert.

La dimension technique de la vision poétique nécessite donc un déplacement, une désorientation par rapport au monde. Elle se constitue de matériaux humains (de souvenirs, de mémoire, d'images) qui sont eux-mêmes transfigurés par l'adoption de cette posture, par l'élévation nécessaire vers ce point de vue de la mort. La posture de la vision poétique nécessite donc une vision sur le monde du point de vue de la mort, liée aux aspirations de l'écrivain.

Concernant l'ontologie même de cette vision, il serait tout aussi audacieux que périlleux de défendre l'hypothèse selon laquelle la vision poétique, dans son ontologie, aurait un *prix* ; qu'elle serait, au final, *méritoire*. « Ce qui rentre en nous » y rentrerait au prix d'une certaine sueur, d'un sacrifice, et peut-être même au prix d'une souffrance psychique nécessaire, régulée par une conversion interne, allant de

³⁴⁰ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1031.

l'hallucination pathologique à la vision poétique. Si quelque chose « rentre en nous », c'est que l'on a dû lui faire place, en éliminant un surplus. Si quelque chose rentre, c'est qu'on a pu, à un certain moment, « faire sortir ». Cependant, Flaubert souligne dans son œuvre les contre-exemples de cette propension exacerbée à l'accueil de la vision poétique. Cette dernière, même s'il émane d'un individu vivant dans une période déterminée, doit s'absoudre du contexte et de la praxis générale de son époque. Si, d'emblée, cette question semble nous ramener à l'esthétique tainienne où l'auteur et l'œuvre ne sont que le fruit d'un certain environnement, ce n'est que par faux-semblant. En effet, la vision poétique flaubertienne serait moins le produit d'un milieu, d'une *praxis* sociale, que la dénonciation de celle-ci, et donc sa volonté de mise à l'écart.

D. Le contre-exemple de la vision poétique – *Madame Bovary* :

Dans le sillage de la critique de « l'illusion pratique », nous rapprocherons la critique sartrienne avec celle qu'effectue le philosophe Jacques Rancière. Même si les lectures de ses auteurs sont très différentes, il nous semble pertinent de les rapprocher en ce qui concerne la « vision poétique ». En effet, Rancière considère le personnage d'Emma Bovary comme celui qui incarne la chute dans l'illusion. Elle échouera à démasquer les illusions (contrairement à Jules), car elle projette justement ses lectures sur le monde matériel. Selon Rancière, Flaubert se chargera de donner la mort à Madame Bovary car, en échouant dans la mission du démasquage des illusions, elle s'érige en contre-exemple de l'artiste ; Elle ne montre jamais l'autre-du-réel. Pour Rancière, Madame Bovary serait l'allégorie du mal dont la société flaubertienne est atteinte : *l'excitation*. Flaubert, dénoncerait à travers Emma cette société de l'excitation, définie par Rancière :

« La société était devenue, disait-on, un tumulte incessant de pensées et de désirs, d'appétit et de frustrations. Jadis, quand la monarchie, l'aristocratie et la religion structuraient le corps social, il existait une hiérarchie claire et stable qui mettait chaque groupe et chaque individu à la place qui leur convenait. Cet ordre leur assurait un sol ferme et des horizons limités, deux biens qui sont la condition de tous les autres, surtout pour les petites gens. Malheureusement, il avait été ruiné par la Révolution française d'abord, par l'industrialisme ensuite, et enfin par les nouveaux médias – il y en a à tout âge, et ceux de l'époque consistaient en ces journaux, livres à bas prix et lithographies qui mettaient tous les mots et toutes les images, tous les rêves et toutes les aspirations à la disposition de n'importe qui. En conséquence, la société moderne n'était qu'une mêlée d'individus libres et égaux entraînés tous ensemble dans un

tourbillon sans relâche, à la recherche d'une excitation qui n'était que l'intériorisation pour chacun de l'agitation sans but ni trêve qui tourmentait le corps social tout entier. Cette société de l'excitation, ils lui donnaient un autre nom : ils l'appelaient démocratie »³⁴¹.

En effet, la démocratie selon Rancière a amené une insurrection irréductible : celle des désirs exacerbés : « l'insurrection de l'infinité de ces atomes sociaux en liberté, avides de jouir de tout ce qui était objet de jouissance »³⁴². Dans cette quête à la jouissance, il y a d'une part une jouissance matérielle (tout ce qui se monnaie), mais aussi une volonté de jouir de « tout ce qui ne s'achète pas », c'est-à-dire les passions, les idéaux, et *in fine*, l'art et la littérature. Le danger était de réduire l'idéal à une matérialité accessible, de matérialiser l'immatérialisable³⁴³. Emma est loin d'incarner le désir proprement flaubertien que l'on a analysé. En effet, si Flaubert ne jouit que de pouvoir désirer, Emma ne désire que jouir.

Si la *Tentation* s'achève par la volonté d'« être la matière », ce n'est cependant pas la même chose dans le cas bovaryste. Dans ce dernier cas, jouir de l'idéalité, c'est l'envisager à la base comme une matière ; la relation à l'idéal et au mystique est biaisée, elle est altérée par une approche qui se veut, au fondement, matérialiste. Concrétiser l'idéal, c'est d'emblée et en amont le penser comme *concrétilisable*, il n'y a donc pas de véritable pénétration de/par l'idéal pour justement pouvoir en admettre l'immatérialisation. *A contrario*, dans la *Tentation*, il y a une réelle compréhension, voire une inclusion de la matière comme faisant part d'une idéalité. La matérialité elle aussi participe au Monde, à travers des forces qui se rassemblent et qui sont communes à toutes choses. C'est contre une « esthétisation de la vie quotidienne »³⁴⁴ que Flaubert lutte. Il en fera part dans une de ses lettres à Louise Colet³⁴⁵. Si Emma veut matérialiser l'idéal, le mystique, c'est bien parce qu'elle ne l'a jamais ressenti. Elle est condamnée à matérialiser une idéalité matérialiste qui n'est que la sienne et qui n'est pas l'expérience de l'Idéalité :

« Emma Bovary est l'incarnation effrayante de cet appétit 'démocratique'. C'est bien ainsi en effet que l'auteur l'a caractérisée : Emma veut à la fois la romance idéale et le

³⁴¹ J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, pp. 64-67.

³⁴² *Ibid.*, p. 65.

³⁴³ *Id.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

³⁴⁵ « Combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement sans Beaux-Arts et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petite musique et de petite littérature » Lettre du 29 janvier 1854 citée dans (*Ibid.*, p. 68).

plaisir physique... n'importe qui, jusque dans les profondeurs du peuple et dans le sanctuaire féminin du foyer, peut échanger n'importe quel désir contre n'importe quel autre »³⁴⁶.

Comment éviter cet amalgame, cette indistinction entre l'art et la vie, et par quoi l'art se distinguera-t-il de la réalité si on lui ôte sa spécificité ? Flaubert va, à travers son personnage, incarner la « mauvaise manière de faire ». Là où Jules dans la première Éducation était l'exemple-même de l'artiste, Emma sera « l'anti-artiste », l'allégorie de l'anéantissement de l'Idée, de la Beauté et de l'Art :

« Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres »³⁴⁷.

« Loin de s'ennuyer au couvent les premiers temps, elle se plut dans la société des bonnes sœurs, qui, pour l'amuser, la conduisaient dans la chapelle, où l'on pénétrait du réfectoire par un long corridor. Elle jouait fort peu durant les récréations, comprenait bien le catéchisme, et c'est elle qui répondait toujours à M. le vicaire dans les questions difficiles. Vivant donc sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc portant des chapelets à croix de cuivre, elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges. Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le sacré cœur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus qui tombe en marchant sur sa croix »³⁴⁸.

Emma passe à côté de sa vie, comme elle passe à côté de toute expérience mystique. Tant le mystique que la vision poétique exigent une dissolution du *moi*, une perte de contrôle, qui n'est pas envisageable dans le cas d'Emma³⁴⁹. Selon Rancière, son péché est le suivant : elle conçoit « les éléments de la langueur mystique comme la trame de sa vie et le décor de sa maison »³⁵⁰. Si l'on reprend cela en termes sartriens, on pourrait dire qu'Emma est celle qui veut gagner à tout prix et qui inévitablement perd, à force de croire qu'elle gagne. Là où saint Antoine résiste,

³⁴⁶ J. RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 64.

³⁴⁷ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, T. Laget (ed.), Paris, Folio, 2016, p. 84.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

³⁴⁹ « Emma aurait pu le ressentir quand elle éprouvait la « mystique langueur » de la messe. Jouir de cette « mystique langueur », c'est éprouver la jouissance d'une pure harmonie de sensations, déliée de toute histoire et de toute fonction, de tout sentiment personnel et de toute propriété attribuée aux choses. La manière absolue de voir les choses, c'est la manière dont on les voit, dont on les ressent, quand on n'est plus un sujet personnel, poursuivant des buts individuels. Les choses alors sont libérées de tous les liens qui en faisaient pour nous des objets utiles ou désirables » (J. RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 70).

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 68.

Emma succombe, car contrairement au saint qui lutte sans cesse face à l'obsession des images, Emma échoue à résister. La passivité nécessaire à l'art lui manquerait-elle ? La mort d'Emma qui est une *perte*, nous fait entrevoir un *gain* : celui de sauver l'art de ce précipice matérialiste.

Comment, dans l'œuvre de Flaubert, cette recherche du Beau, soutenue par la vision poétique, transparait-elle au mieux ? Il est établi que Flaubert était un auteur romantique, réaliste, accusant les mœurs de son époque, déplorant son siècle, critiquant la politique de son temps, etc. Mais ces caractéristiques nous semblent trop empiriques, trop liés à une certaine *praxis* pour que s'en dégage une conception du Beau comme nous l'étudions ci-dessus. Flaubert ne semble pas fonder son esthétique sur ce qu'il condamne.

Partant de ce que nous avons abordé, le Beau doit être lié au point de vue de la mort, à l'hallucination, à l'illusion, à l'autre du réel, et donc s'affilier à l'imperceptible. Son accès est redevable et lié à une certaine désensibilisation. Comment se retranscrirait l'exposition de ce soubassement du réel, menant à la Beauté ? Pis encore, le retranscrire ne serait-il pas le trahir ? Gérard Genette, Philippe Dufour et Jacques Rancière nous offrent une ébauche de réponse qui trouve son sens dans le cheminement de la réflexion sur la vision poétique : le silence.

Dans l'œuvre de Flaubert, ce silence, est à la fois un vecteur qui conduit à l'accès de la vision, mais aussi une prédisposition nécessaire à accueillir ce phénomène, comme si elle exigeait un « enivrement de silence ». L'écriture, paradoxalement, se fera le support du silence. Vécu dans les hallucinations, ce dernier ouvre l'accès à une expérience métaphysique, qui devra se convertir à l'écrit, se matérialiser. Peut-être est-ce en cela que Flaubert ne se veut ni spiritualiste, ni matérialiste, car l'erreur consisterait à choisir. Le silence vécu lors des hallucinations ou des visions poétiques doit, pour être perçu, être retranscrit en écriture. C'est dans ce silence flaubertien que s'offre la vérité du monde qui sera, nous le verrons, souvent imperceptible aux personnages condamnés par l'écrivain. Car si le silence s'écrit, il doit aussi pouvoir s'accueillir, et les personnages flaubertiens échouent dans cette audition qui les enrichirait.

III. Le silence, poumon de la vision poétique :

« Je suis un muet qui veut parler »³⁵¹

Par quels types de descriptions et de proses se matérialise cette Beauté chez Flaubert ? Les dialogues des personnages, leurs soliloques sont souvent l'occasion pour lui de représenter le « langage de la bêtise »³⁵². En effet, l'écriture flaubertienne convoque le langage de la bêtise (celui d'Homais, des Dambreuse, d'Henry) pour l'exorciser et s'en arracher³⁵³, toujours dans la perspective de la *dé-réalisation*. Dufour, tout comme Genette se mettent d'accord : à côté de ce style ironique et condamateur vibre l'autre style, celui du silence.

Tout comme dans le cas de l'imagination ou de l'inspiration romantique, où Flaubert s'éloigne de cette conception romantique, *le silence flaubertien* se distingue d'un silence typiquement « romantique ». En effet, jamais le silence flaubertien ne sera accompagné d'un adjectif l'orientant dans sa représentation, tout au plus découvrirons-nous un silence « long » ou « profond »³⁵⁴. Le silence romantique, celui de Vigny ou de Musset, est rhétorique, presque criard³⁵⁵, s'accompagnant toujours d'adjectifs liés au désespoir. Le silence de Flaubert est discret et à l'écart : personne ne le remarque³⁵⁶, il se fait le support endeuillé des illusions. Il semble judicieux de distinguer chez Flaubert deux types de silences, qui néanmoins ont la même visée : illustrer une certaine Vérité. En effet, là où Dufour décrit un silence qui est proprement humain, s'immisçant entre les dialogues ; Genette, quant à lui, nous expose un silence proprement matériel, celui des choses et des objets, le silence de la description. Pourtant, si l'intentionnalité de ces silences n'est pas orientée vers le même objet, ceux-ci possèdent tout de même une mission commune : se diriger vers l'irréel pour mieux illustrer le Vrai.

³⁵¹ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 732.

³⁵² P. DUFOUR, *Flaubert et la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997, p. 5.

³⁵³ *Id.*

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

³⁵⁵ « Ailleurs dans le même poème, « silence » rime avec « souffrance ». Ce silence-là possède sa rhétorique. Il définit l'homme romantique, sa mélancolie, sa morale... » (*Id.*).

³⁵⁶ *Ibid.* p. 13.

A. Se taire pour mieux communiquer :

Les moments les plus intenses de communication ne sont pas représentés au travers d'une communication tangible et verbale, mais bien par une communication tacite, non verbale³⁵⁷. Ce sont donc dans ces dialogues « sans paroles », illustrés dans un langage extralinguistique, dans « la rencontre fascinée des regards », que s'institue l'accès à une vérité des personnages, et par extension, du monde³⁵⁸. Plus qu'une compréhension du monde ou une Vérité, la description de l'échange silencieux nous donne accès à ce qui est souvent inaccessible : l'instant. Le besoin de décrire ces moments au-delà du langage apparaît dès la première *Éducation* :

« À quoi pensent-ils donc l'un et l'autre ? À peine s'ils se sont parlé qu'ils se taisent déjà ; voilà le dialogue interrompu »³⁵⁹

« Mais les plus doux moments étaient ceux où, ayant épuisé toute parole humaine et se taisant, ils se regardaient avec des yeux avides, puis ils baissaient la tête et, absorbés, songeaient à tout ce qui ne se dit pas. Quand ils se réveillaient de leur rêverie, Henry rougissait, Mme Renaud souriait »³⁶⁰

Mais ce silence nécessaire, libérateur de la parole vérace (c'est-à-dire du sentiment pur), est encore plus saillant dans les œuvres de maturités comme *l'Éducation sentimentale* de 1869, et plus particulièrement dans les dialogues entre Frédéric et Madame Arnoux :

« Elle répliqua “oui” de la même façon ; et ce muet échange de leurs pensées était comme un consentement, un début d'adultère »³⁶¹.

« Bientôt il y eut dans leurs dialogues de grands intervalles de silence. Quelquefois, une sorte de pudeur sexuelle les faisait rougir l'un devant l'autre. Toutes les précautions pour cacher leur amour le dévoilaient ; plus il devenait fort, plus leurs manières étaient contenues. Par l'exercice d'un tel mensonge, leur sensibilité s'exaspéra. Ils jouissaient délicieusement de la senteur des feuilles humides, ils souffraient du vent d'est, ils avaient des irritations sans cause, des pressentiments

³⁵⁷ Nous nous pencherons ici que sur un pan précis de la thèse de Dufour qui s'étend sur plusieurs champs du silence. Nous n'aborderons pas « les pauses » dans la paroles dans son chapitre « les mots thésaurisés » : « Le blanc laisse à la conscience de l'autre le temps d'éprouver le mot, il donne au mot le temps de prendre l'effet » (*Ibid.*, pp. 17-20).

³⁵⁸ *Ibid.* p. 15.

³⁵⁹ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 850.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 873

³⁶¹ G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Samuel S. de Sacy (ed.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015, p. 230.

funèbres ; un bruit de pas, le craquement d'une boiserie leur causaient des épouvantes comme s'ils avaient été coupables ; ils se sentaient poussés vers un abîme ; une atmosphère orageuse les enveloppait ; et, quand des doléances échappaient à Frédéric, elle s'accusait elle-même »³⁶².

Le silence flaubertien renvoie au premier abord à l'importance de l'ineffable chez l'auteur. Ce silence entre les individus s'offre telle une critique du langage, incapable de rivaliser avec la complexité de la pensée. Plus encore, l'écriture est dans une position ambivalente : elle est à la fois le seul médium pour restituer ce silence (qui échappe aux protagonistes du livre et non aux lecteurs), mais ce médium est mis en faillite pour ne jamais rattraper la richesse de l'image. Les mots, pour Flaubert, sont accusés de cadenciser les pensées. On retrouve cette thèse dans ce célèbre passage de *Madame Bovary* :

« Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. »³⁶³.

Mais plus encore, qu'une critique du langage, c'est une dénonciation de la faille qu'a le langage à *dire* le réel qui prédomine chez Flaubert. Encore une fois, le réel accessible à travers le langage est un *consensus*³⁶⁴. C'est-à-dire une part de réel arbitrairement déterminée, et donc, qui a tout d'irréel. Flaubert nous offre, à travers ses silences, la limite de ce que le langage nous permet de dire. Le silence est, à travers le langage, le représentant de ce qui précède ce langage même : les sensations. Le silence est le canal par lequel s'annonce la Vérité, mais il ne faut pas la lire ou la dire, mais bien la *voir*, ou *l'entendre*.

Le langage est effectivement défectueux : il ne nous permet pas de retranscrire proprement la majorité de nos vies intérieures. L'homme est condamné, dans sa vie affective, à toujours vivre au-dessus de ses moyens, c'est-à-dire au-dessus de ses mots. Cependant, l'écrivain dispute de certains concepts, comme ceux d'Art et de

³⁶² *Ibid.*, p. 364.

³⁶³ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 246.

³⁶⁴ G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 873.

Dieu. Le sens de ces concepts s'est figé grâce à une certaine « participation »³⁶⁵, qui entoure ces termes ou concepts d'une reconnaissance signifiante par un ensemble de groupes humains. Mais le consensus intéresse peu Flaubert qui dénonce ici l'impossibilité de s'exprimer lorsque ce qu'on exprime est la singularité de nos vies subjectives. Je peux parler de Dieu, ou de l'Art, mais je suis incapable d'exprimer convenablement relativement à ce que je ressens psychiquement. Il y a donc une certaine retranscription du psyché qui est mise en échec. Même si j'arrive à l'exprimer, il y a toujours une perte lorsque je convertis ma pensée en langage. De plus, la vie affective semble tellement complexe et chargée qu'il nous est souvent impossible de décrire « tout ce que l'on ressent en un jour »³⁶⁶.

Ce serait donc à travers le silence que les individus atteindraient une véritable Beauté, et non à travers les mots qu'ils se disent. L'*instant* n'est à la portée que de ceux qui se taisent, tandis que les bavards passent toujours à côté. En soi, si l'on devait traduire cette logique du silence entre individus dans la logique du « qui perd gagne », nous pourrions tenter une assertion telle que : « celui qui se tait, communique ». Flaubert, de par son silence, ne s'est pas risqué à *dire* ou à *écrire* ce qui n'est censé que se *montrer*. La Beauté ne peut se dire car les mots lui destitueraient toute sa valeur, ils figeraient instantanément ce qui, par définition, n'est que mouvement. La Beauté, pour Flaubert, doit être contournée par le langage, elle doit être capturée comme on capture un vent, ou un souffle dans un monde empli

³⁶⁵ Cela signifie en somme qu'il n'y a pas de mot, dans le vocabulaire, qui renvoie à quelque chose qui n'intéresse absolument personne. Mais qu'à la fois tout sens et toute validation de sens relèvent d'un consensus entre les locuteurs. Il est évident que ce consensus ne peut s'effectuer que dans le temps. (L. LÉVY-BRUHL, *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922, pp. 42-43).

³⁶⁶ Cette thèse de l'indicible sera reprise par Bergson dans « Le rire » (1899). En effet, le philosophe dénonce l'incapacité de notre langage à traduire nos pensées. La singularité de nos sentiments se retrouve noyée dans la banalité du « nom commun » : « Le mot, qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous [...]. Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se *dérobent* à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originalement vécu. Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais, le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces ; et, fascinés par l'action, attirés par elle, pour notre plus grand bien, sur le terrain qu'elle s'est choisi, nous vivons dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes ». (H. BERGSON, *Le rire*, dans Œuvres, Paris, PUF, 1970, p. 460).

d'objets. Les mots ne sont là que pour être des supports à l'immatérialité voilée par la matérialité phénoménale : ils décrivent les regards, les yeux brillants, pour autre chose que ce qu'ils semblent être. Tout ce passe comme si, l'intentionnalité d'un regard ou d'une expression, possédait une ombre, une « pré-conscience » intentionnelle indépendante :

« Te rappelles-tu surtout un moment, à l'entrée des Champs-Élysées où nous sommes restés longtemps sans nous parler ? Tu me regardais d'un air sombre & tendre à la fois, je voyais tes yeux briller dans la nuit sous ton chapeau. Toujours je me retourne vers ce souvenir, vers toi »³⁶⁷.

B. Le silence comme énigme de la Beauté :

Le deuxième sens du silence n'est pas une absence de parole, un blanc entre les dialogues, mais bien une écoute du bruit qui environne les personnages. Ses bruits dans les romans de Flaubert « paraissent devenir des voix »³⁶⁸. Bien sûr, nous ne pouvons passer à côté de l'ascendance et de l'héritage romantique des œuvres de jeunesse flaubertiennes. Ainsi, dans *Novembre* s'institue un langage du bruit environnant, proche d'une « naturophilie », à l'écart de la parole humaine³⁶⁹ :

« La pluie fouettait sur les vitraux et en faisait craquer les filets de plomb, l'orgue allait, et les voix reprenaient, comme le jour où il avait entendu sur les falaises la mer et les oiseaux se parler. Il fut pris d'envie d'être prêtre, pour dire des oraisons sur le corps des morts, pour porter un cilice et se prosterner ébloui dans l'amour de Dieu... »³⁷⁰.

Ces voix de la nature découlent incontestablement du romantisme. En effet, ce dernier se caractérise par la lecture du « grand livre du monde », pour renouer avec la Vérité en écoutant un langage pré-linguistique, pour ne pas dire primordial³⁷¹. Les voix de la nature réfèrent à un langage céleste, c'est en écoutant et donc, en se détachant de sa finitude que l'on accède à une certaine « promesse de transcendance »³⁷². Cependant, il y aura incontestablement une rupture entre l'écoute romantique des œuvres de jeunesse et celle des œuvres de maturité. Ces dernières sont dépouillées de leur religiosité romantique, tout comme la conception du mysticisme

³⁶⁷ Lettre à Louise Colet du 17 octobre 1846.

³⁶⁸ P. DUFOUR, *op. cit.*, p. 20.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁰ G. FLAUBERT, *Les Mémoires d'un fou. Novembre. Pyrénées-Corse. op. cit.*, pp. 142-143.

³⁷¹ P. DUFOUR, *op. cit.*, pp. 22-23.

³⁷² *Ibid.*, p. 22.

qui est laïcisé dans la *Tentation*. En effet, le bruit est le fantasme des voix de la nature et, à travers lui, s'exprime le désir et l'espoir d'un contre-langage³⁷³. Le bruit est un pur signifiant, dépourvu de l'aliénante direction d'un quelconque signifié, il doit pour être compris « rentrer en nous ». L'écoute du bruit passe donc par un silence du discours, mais ce bruit représente tout ce que ce discours sous-entend et, en même temps, discrimine ce que le langage social ne peut exprimer. Philippe Dufour illustre parfaitement cette écoute du bruit mais aussi sa désacralisation par rapport à la nature pure, c'est même un mouvement quasiment contre nature qui caractérisera la littérature de cette fin de XIXe (plus particulièrement avec Huysmans)³⁷⁴ :

« N'est-ce pas ce que cherchent Frédéric et Deslauriers fumant en silence ? « ... Et l'on entendait les rires des enfants, avec le murmure continu que faisait la gerbe du jet d'eau »³⁷⁵.

L'urbain est donc mêlé ici au jet d'eau, l'un comme l'autre traduit la volonté de tendre vers « un autre langage ». Comme le précise Dufour : « le jet, version civilisée de la chute d'eau, dit assez qu'il ne s'agit plus de *Naturphilosophie*. Celle-ci est traduite non seulement par le bruit, mais par le choix même de l'objet : la fontaine associée métonymiquement aux enfants, la fraîcheur et la jouvence »³⁷⁶.

Cela signifie-t-il que Flaubert, à travers ce silence désacralisé, souhaite se débarrasser de tout aboutissement métaphysique ? Il semble que la réponse soit négative, car ces bruits n'indiquent rien d'autre que l'existence d'un « en-deçà » du langage. Comme si le bruit du silence était une invitation à rejoindre cet « en-deçà », à travers la suppression de la parole et l'oubli de soi : une invitation au mystique. Ces bruits représentent une part de vérité, la vérité d'un monde qui n'est pas encore contaminé par les constructions arbitraires du sens. Cette vérité, Flaubert en offre l'accès par le détail, par une description de l'accessoire qui se détourne de la trame du roman pour mieux la compléter. Ironiquement, l'attardement sur le détail va être la voie royale « au livre sur rien », alors que dans le détail se trouve un *tout* non-substituable. L'arrêt-image sur le bruit que nous offre Flaubert est une halte

³⁷³ *Ibid.*, p. 23.

³⁷⁴ La nature est ignorée et exécrée par des Esseintes dans *À Rebours* : « Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme... Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels... » (J.-K. HUYSMANS, *À Rebours*, Paris, GF, 2004, p. 60).

³⁷⁵ G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 167.

³⁷⁶ P. DUFOUR, *op. cit.*, p. 23.

temporelle, une invitation à contempler l'instant. Les consciences des personnages, au moment de leur écoute du bruit, s'évident et se laissent envahir un instant par « un monde brut et dénué de sens »³⁷⁷, c'est-à-dire le vrai monde, celui qu'il fallait montrer (l'irréalité comme véritable réalité). Le bruit flaubertien serait l'allégorie d'une conscience *pré-thétique*³⁷⁸ ou d'un monde avant-le-sens: les objets nous parlent sans qu'il y ait véritablement une conscience pour les intuitionner, car leurs signifiés n'existent pas. Il est même de rigueur de laisser de côté sa conscience pour pleinement sonder le silence. Ainsi, le silence flaubertien résonne avec cette nécessité de se constituer non-sujet pour pouvoir accéder à une forme de Vérité. De plus, si ces moments de silence sonore se produisent hors d'état de conscience, c'est qu'ils se soustraient à toute subjectivité ; Frédéric, Emma, Léon, sont tous court-circuités. Ainsi, comme dans la *Tentation*, pour laisser place à l'autre part du réel, il faut abandonner cette construction du *Je*, pour que tout fasse « matière »³⁷⁹.

Pourtant, l'abondance descriptive que nécessite la description du silence ne sera pas assimilée par les contemporains de manière positive. En effet, Paul Valéry la blâmera pour la *Tentation*, qualifiant cette caractéristique « d'inconcevable »³⁸⁰. Les descriptions ne répondent plus à des exigences d'ordre dramatique comme chez Balzac, mais plutôt à un *amour de la contemplation*³⁸¹. Ces descriptions sont au service de l'art pour l'art, elles cherchent moins à appuyer la trame narrative qu'à suspendre le temps du roman³⁸².

Sartre appellera ces brisures silencieuses : « le grand regard pétrifiant des choses »³⁸³, Genette explique le concept : « c'est justement l'arrêt de toute conversation, la suspension de toute parole humaine. On a déjà remarqué le « ils

³⁷⁷ P. DUFOUR, *op. cit.*, p. 28.

³⁷⁸ « Dans cet état antéprédicatif de la conscience, le bruit cesse d'être symbole, contrairement à cette horloge "pareille à" qu'entendait Frédéric (c'est la conscience romantique qui investit aussitôt de sens l'insignifiant). Cette absence d'une conscience thétique, se marque dans l'emploi du pronom on (sorte de matière brute de l'humanité, ce qu'il faudrait nommer le pronom paratitif) : la fréquence des "on entendait" soustrait d'avance le bruit à toute interprétation par une subjectivité, met pour ainsi dire le personnage hors-jeu (j'aimerais écrire *hors-je* pour signifier cette extase inconsciente) » (*Id*).

³⁷⁹ « Du J'écoutais » de Novembre au « On entendait » des œuvres de maturités, il y a renonciation au discours, le choix du silence, senti comme plus vrai, plus authentique » (*Id*).

³⁸⁰ « Valéry trouvait Flaubert (dans la tentation de saint Antoine) « comme enivré par l'accessoire aux dépens du principal...Valéry ne pouvait admettre la part d'accessoire, donc d'arbitraire, et c'est pourquoi l'art du romancier lui était « presque inconcevable ». Flaubert, lui, s'absorbe (et avec lui, son roman) dans l'accessoire. » (G. GENETTE, *op. cit.*, p. 241).

³⁸¹ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 234.

³⁸² *Id*.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 236-237.

allaient sans parler » du texte *Madame Bovary*. Même des êtres légers ou grossiers comme Léon, Rodolphe, Charles lui-même, se prêtent à ces silences émerveillés »³⁸⁴.

Personne n'est épargné, et ce « silence-bruit », contrairement à celui de la *Tentation*, concerne tous les personnages. L'effet de ce « silence-bruit » est, selon Genette, double : non seulement les personnages ont cessé de parler pour se mettre à l'écoute de leur intériorité, ou de l'environnement, mais aussi parce que ce hiatus suspend le déroulement et donc la parole du roman même³⁸⁵.

Ce projet de ne rien dire, viendrait-il de la saturation de l'accumulation verbale si présente chez le jeune Flaubert ? Ce refus de l'expression inaugure l'expérience littéraire moderne³⁸⁶ qui est illustré dans cet extrait de *Madame Bovary* :

« Ils ne se parlaient pas, trop perdus qu'ils étaient dans l'envahissement de leur rêverie. La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetait dans leur souvenir des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles des saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe. Souvent quelque bête nocturne, hérisson ou belette, se mettant en chasse, dérangeait les feuilles, ou bien on entendait par moments une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espallier. Ah ! La belle nuit ! dit Rodolphe »³⁸⁷.

Dans cet extrait, le calme de la nuit et le silence sont nécessaires, et ils nourrissent cette expérience de la rêverie. Le style est l'unique manière de montrer et d'entendre la « bonne » voie (-voix) de la littérature. Rancière rejoint ici la conception de Dufour et celle de Genette, car la seule manière d'indiquer la bonne route et d'en passer par le silence. C'est dans le silence, dans les interruptions momentanées de l'histoire, que se dévoile la véritable beauté :

« Ces adhérences subtiles, ces coquilles, ces cheveux ou ces gouttes d'eau, auxquels on peut ajouter quelques rayons de soleil...ce sont eux qui forment le tissu sensible de *Madame Bovary*. Ce sont les événements véritables du roman. À chaque fois, en effet, que quelque chose advient, notamment la naissance d'un amour, ils sont le contenu réel de l'évènement. « L'air, passant par le dessous de la porte, poussait un peu de poussière sur les dalles ». Ainsi se marque l'intensité de l'intimité qui se crée entre Emma et Charles. Si Emma abandonne sa main dans celle de Rodolphe, le jour des comices,

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 236.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 234.

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 240-242.

³⁸⁷ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, op. cit., p. 274.

c'est moins par l'effet de sa rhétorique que par une combinaison d'éléments sensibles »³⁸⁸.

L'idéalité, la Beauté, se donneraient dans un « pur flux de sensations », c'est-à-dire dans une sorte de matérialité. Cependant, ceux qui devraient le savoir sont justement ceux qui en restent ignares : les personnages. Les (anti-)héros flaubertiens ne peuvent entrevoir ou comprendre ce qui se cache sous « des panaches de poussières ou des globules sur les vaguelettes »³⁸⁹ : une sorte de presque rien, qui est au final le tout. Ils ne se contentent pas de micro-événements, il leur faut une « vraie histoire »³⁹⁰, et ce désir sera condamné par leur Dieu : l'auteur.

Emma est la seule à avoir subi la mort par son créateur. Jules (dans la première *Éducation*), malgré sa tentative de suicide, se reprend et réussit alors qu'Henry continuera une vie morne et plate dans l'administration (sans que Flaubert ne le tue pour autant). Saint Antoine est également épargné par Flaubert, parce qu'il arrive à se détacher de la tentation de l'image et accède au mystique. Bouvard et Pécuchet seront également épargnés en retournant à leurs activités de copiste. Dans la dernière *Éducation*, Flaubert épargne également Frédéric et Deslauriers. En effet, dans l'ultime chapitre, les deux meilleurs amis reviennent sur leurs vies. Un certain accès à la Beauté s'esquisse, mais il est trop tard pour accéder à une idéalité. Tout ce qui aurait pu être de l'ordre de l'idéal n'est à présent qu'un souvenir : *tout* est passé. Le seul moment où une certaine vérité rentre en eux, c'est lorsqu'ils déplorent l'échec de leur vie, malheureusement passée. Flaubert va matérialiser par l'écriture cet essentiel qui échappe aux personnages, et donc, les rendre imperceptibles à ce qui les enveloppe, à la vraie réalité, au « ce-qu'il-fallait-sentir ». D'ailleurs, les deux personnages diront de leur enfance (dans l'épisode de la turque) qu'elle représentait « ce qu'ils ont de meilleur », et c'est justement ces épisodes que le roman n'aborde pas.

C'est à travers ces silences que le langage doit se dépasser lui-même et, au final, se donner la mort pour laisser place à une vérité : l'accès à une vision poétique³⁹¹. Le langage se fera le porte-parole des choses qui ne savent pas s'exprimer mais qui sont

³⁸⁸ J. RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 72.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁹⁰ Ils veulent que les tourbillons, rayons et vaguelette deviennent des propriétés réelles, appartenant à des objets de désir et de possession, des traits d'individus qu'on puisse aimer et qui vous aiment en retour » (*Id.*).

³⁹¹ « Mais le langage même ne se fait qu'au prix de sa propre mort, puisqu'il faut perdre son sens pour accéder au silence de l'œuvre » (G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 240-242).

riches de sens, tout comme le point de vue de la mort sera le point de vue de ceux qui ne veulent pas s'aveugler.

Ce renvoi du discours à son envers silencieux nous ramène à la vision sartrienne de l'œuvre de Flaubert que le philosophe résume comme étant une dialectique oscillant, tel un pendule, de l'Être au non-Être. Ce balancement incessant est en partie dû à la relation de Flaubert vis-à-vis de la littérature, une relation ambivalente entre l'assimilation et le rejet. Comme le souligne Genette : « La littérature (pour Flaubert) est vécue à la fois comme une nécessité et une impossibilité, c'est-à-dire comme une sorte de *vocation interdite*... »³⁹².

Lui-même trouvait *l'Éducation sentimentale* esthétiquement manquée, par défaut d'action, de perspective, de construction. Il n'avait pas conscience que ce livre était le premier à opérer cette *dédramatisation*, cette *déromantisation* du roman, par laquelle commencerait toute la littérature moderne. Ces caractéristiques, considérées par Flaubert comme des réels défauts constituent pour nous des qualités majeures³⁹³. C'est en effet le manque de structure et de linéarité dont s'accusait Flaubert qui sera la caractéristique du roman moderne³⁹⁴. L'accès à une philosophie flaubertienne ne se réalise qu'à travers ce qu'il y a de plus imperceptible, dans ce qui est présent partout, tout en étant à la fois visible et audible nulle part: le silence.

³⁹² G. GENETTE, *op. cit.*, p. 242.

³⁹³ *Id.*

³⁹⁴ C'est pourtant bien le manque de structure et de linéarité dont Flaubert sera accusé par les critiques de son temps. Comme le souligne l'article de Gleize : « Les articles critiques rendant compte de *l'Éducation sentimentale* en 1869 ont essentiellement reproché au roman son manque d'unité dramatique et de composition. Ces critiques reposent implicitement sur une conception du roman comme enchaînement de péripéties en une progression linéaire et narration du projet d'un héros tendu vers un but : schéma tributaire du modèle de la tragédie classique ; et Flaubert, à l'évidence, ne répondait pas à cette attente, qui constatait lui-même, en semblant le déplorer : Il n'y a pas de progression d'effet » (J. GLEIZE, « Le défaut de ligne droite » in *Littérature*, n°15, 1974, pp. 76-78). Ainsi, ce dont Flaubert se condamne avec *l'Éducation sentimentale*, c'est bien la caractéristique du roman moderne lui-même. Un échange intéressant avec Huysmans souligne ce manque de « la fausse perspective », fondatrice du roman moderne : « La dédicace où [vous] me louez pour *L'Éducation sentimentale* m'a éclairé sur le plan et le défaut de votre roman dont, à la première lecture, je ne m'étais pas rendu compte. Il manque aux Sœurs Vatard, comme à *L'Édu. sentim.* la fausseté de la perspective ! Il n'y a pas progression d'effet » (Lettre de février-mars 1879 à J.-K Huysmans). Mais ces critiques se sont vite transformées en louanges et dès la mort de Flaubert, Théodore de Banville saluait la nouveauté de ce « roman non romancé, triste, indécis, mystérieux comme la vie elle-même et se contentant comme elle de dénouements d'autant plus terribles qu'ils ne sont pas matériellement dramatiques ». Et c'est précisément cette dissolution de l'intrigue et due au personnage, du « sujet », qui a fait reconnaître en Flaubert un « précurseur » du nouveau roman.

CONCLUSION

« Les gens légers, bornés, les esprits présomptueux et enthousiastes veulent en toute chose une conclusion ; ils cherchent le but de la vie et la dimension de l'infini... Aucun grand génie n'a conclu et aucun grand livre ne conclut, parce que l'humanité elle-même est toujours en marche et qu'elle ne conclut pas »³⁹⁵.

Tous les phénomènes abordés que ce soit la perception, l'hallucination ou la vision poétique se déroulent *silencieusement* et dans une forme de continuité. Ainsi, Taine fera de la perception une hallucination vraie, et Flaubert reconnaîtra l'hallucination comme une perception vraie. C'est à travers l'exploration des phénomènes perceptifs que s'ouvre un élargissement des dimensions perceptives, c'est à dire, des dimensions du « réel ». La perception, l'hallucination et la vision poétique, ne s'excluent pas, elles élargissent et enrichissent les potentialités représentatives « du monde réel », qui ne serait pas complet sans un autre monde purement endogène, qui est « l'autre-du-réel ». Ce travail, tel un arrêt-sur-image, avait pour seule ambition de montrer, à travers Flaubert, une fraction de cette « vie interne » si riche. La reconnaissance de l'hallucination, des expériences mystiques et de la vision poétique comme étant des perceptions à part entière, souligne à quel point nos expériences du Monde sont diversifiées et singulières.

Taine, à travers sa psychologie singulière, insiste sur le fait que la perception sensitive n'est qu'une hallucination vérace. Nos perceptions, ce que nous devons considérer comme le seul matériau effectif et empirique, ne sont que des « rêves du dedans », qui essayent de s'harmoniser avec ce monde du dehors. Ce que nous « retenons » du Monde, se limite à des images issues de notre confrontation avec la matière. Le Monde, quant-à-lui, n'est condamné qu'à rester un *noumène*, que l'on effleurerait pour en retirer tout au plus une image.

³⁹⁵ Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 18 mai 1857.

Si toute perception se réduit à n'être qu'une hallucination, il nous fallait investiguer cette dernière qui se voit être une « ramification » du réel. Le rapport de Flaubert à ce phénomène est double : il est *privé*, pour ne pas dire pathologique, mais en même temps, présent dans son œuvre, c'est-à-dire *public*. L'articulation de ses deux caractéristiques sera circulaire : Flaubert va traduire sa maladie, ce mal personnel et silencieux, dans des œuvres littéraires où sera peint l'ensemble de son environnement social. Mais d'un autre côté, si l'on ignore les causes exactes de la maladie de Flaubert, on pourrait aisément faire l'hypothèse que le public détermine le privé, et que si Flaubert est malade de quelque chose c'est bien du Monde, et de la bêtise humaine³⁹⁶. La recherche de la vision poétique, aboutissement ultime de l'hallucination, aura une double tâche. D'abord celle de sortir Flaubert du marasme ambiant, en le faisant devenir écrivain, mais surtout, elle servira, à travers la fiction, à châtier ceux à qui la vie échappe (Emma, Frédéric, et les autres.). C'est à travers la vision poétique que Flaubert restera vivant, et qu'il indiquera au lecteur, à travers le silence, une forme de Beauté, de Vérité.

Ce que nous montre Flaubert à travers cette manière si spéciale de percevoir n'a rien d'original, mais on ne manque pas de l'oublier sans cesse. Il nous rappelle modestement que si l'homme ne sort jamais de soi-même, il est en même temps toujours condamné à porter en lui l'ensemble de l'univers en image.

³⁹⁶ M. BUTOR, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, Éditions de la Différence, 2005, p. 185.

ANNEXES

Annexe 1 : retranscription de la correspondance entre Flaubert et Taine

Cette annexe regroupe les deux réponses de Flaubert aux questions de Taine lorsque ce dernier rédigeait « De l'Intelligence ». Les lettres de Taine sont indisponibles numériquement. La retranscription de cette correspondance est directement tirée du site « centre Flaubert » de l'Université de Rouen.

À HIPPOLYTE TAINE

[Croisset, 20 ? novembre 1866.]

Mardi soir

Laissez dire les imbécilles, cher Ami. – Votre style n'est ni « fatigant » ni « inintelligible ». Quand on a fait les morceaux dont votre dernier volume est plein on est maître en l'art d'exprimer sa pensée par des mots.

Seulement, le genre-voyage, est par soi-même une chose presque impossible. Pour que le volume n'eût aucune répétition il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous aviez vu. Il n'en est pas de même dans un voyage de Découvertes, où l'auteur intéresse par sa propre personne. – Mais, dans le cas présent le bon lecteur peut trouver qu'il y a trop d'idées relativement aux choses – ou trop de choses par rapport aux idées. – Moi, tout le premier je regrette qu'il n'y ait pas plus de paysages pour contrebalancer – comme effet – votre abondance de peintures. Enfin j'ai là-dessus (sur les voyages) des idées très arrêtées, pour en avoir écrit un moi-même. Nous en recauserons – maintenant, je réponds à vos questions.

1° – Oui toujours. L'image intérieure inventée est pour moi aussi vraie que la réalité objective des choses. – & ce que la réalité m'a fourni, (au bout de très peu de temps), ne se distingue plus pour moi des embellissements ou modifications que je lui ai donnés.

2° Les personnages imaginaires m'affolent me poursuivent. – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Me Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup – deux indigestions réelles car j'ai vomi tout mon dîner.

Il y a bien des détails que je n'écris pas. Ainsi, pour moi, Mr Homais est légèrement marqué de petite vérole. – Dans le passage que j'écris immédiatement je vois tout un mobilier (y compris des taches des sur les meubles) dont il ne sera pas dit un mot.

La 3e question est plus difficile à résoudre. – Je crois que généralement (& quoi qu'on en dise) le souvenir – idéalise, c'est-à-dire choisit ? Mais peut-être l'œil idéalise-t-il aussi ?

observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n'est jamais ça qu'on a vu.

4° L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité – ça vous passe devant les yeux – c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement.

Mais souvent aussi l'image artistique se fait lentement. – pièce à pièce – comme les diverses parties d'un décor que l'on pose.

Du reste n'assimilez pas la vision intérieure de l'artiste à celle de l'homme vraiment halluciné – Je connais parfaitement les deux états. il y a un abîme entre eux. – Dans l'hallucination proprement dite il y a toujours terreur & on sent que votre personnalité vous échappe on croit qu'on va mourir.

Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie. C'est quelque chose qui entre en vous. – Il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on est ?

Voilà tout ce que je trouve à vous dire à la hâte. Si vous ne jugez pas mes réponses satisfaisantes, dites-le-moi. – Je tâcherai de mieux m'expliquer.

Adieu. Je vous serre les mains très fort

Gve Flaubert

À HIPPOLYTE TAINE

[Croisset, 1er décembre 1866.]

Mon cher Ami,

Voici ce que j'éprouvais, quand j'ai eu des hallucinations :

1° D'abord une angoisse indéterminée un malaise vague, un sentiment d'attente avec douleur, comme il arrive avant l'inspiration poétique, où l'on sent « qu'il va venir quelque chose, » (état qui ne peut se comparer qu'à celui d'un fouteur sentant le sperme qui monte & la décharge qui s'apprête. Me fais-je comprendre ?).

2° Puis ; tout à coup, comme la foudre, envahissement ou plutôt irruption instantanée de la mémoire car l'hallucination proprement dite n'est pas autre chose, – pour moi, du moins. C'est une maladie de la mémoire, un relâchement de ce qu'elle recèle. On sent les images s'échapper de vous comme des flots de sang. Il vous semble que tout ce qu'on a dans la tête éclate à la fois comme les mille pièces d'un feu d'artifice – & on n'a pas le temps de regarder ces images internes qui défilent avec furie. – En d'autres circonstances ça commence par une seule image qui grandit se développe & finit par couvrir la Réalité objective, comme par exemple une étincelle qui voltige & devient un gd feu flambant. – Dans ce dernier cas, on peut très bien penser à autre chose, en même temps ; et cela se confond presque avec ce qu'on

appelle « les papillons noirs » c'est-à-dire ces rondelles de satin que certaines personnes voient flotter dans l'air, – quand le ciel est grisâtre & qu'elles ont la vue fatiguée.

Je crois que la Volonté peut beaucoup sur les hallucinations. J'ai essayé à m'en donner sans y réussir. – Mais très souvent & le plus souvent je m'en suis débarrassé – à force de volonté.

Dans ma première jeunesse j'en avais une singulière : je voyais toujours des squelettes à la place des spectateurs, quand j'étais dans une salle de théâtre – ou du moins je pensais à cela si fortement que ça ~~de~~ ressemblait à une hallucination car la limite est quelquefois difficile à discerner.

Je connais l'histoire de Nicolaï. J'ai senti cela voir des choses fausses, – savoir ce que c'est une illusion, en être convaincu, & cependant les percevoir avec autant de netteté ~~la~~ que si elles étaient réelles. – Mais dans le sommeil on éprouve un état pareil – quand on sait qu'on rêve, tout en rêvant.

C'est si bien pour moi la mémoire qui est en jeu, dans l'hallucination, que le seul moyen d'imiter quelqu'un parfaitement, (de représenter sa voix & ses gestes) ne s'obtient qu'avec une gde concentration du Souvenir. Pour être bon mime, il faut avoir une mémoire d'une netteté hallucinante, – voir enfin les personnes, en être pénétré. Reste il est vrai la faculté instrumentiste : les muscles de la face & du larynx.

Vous devriez demander à des musiciens s'ils entendent absolument la ~~les~~ musique qu'ils vont écrire, comme nous, les romanciers, nous voyons nos bonshommes !

Dans l'hallucination artistique, le tableau n'est pas bien limité quelque précis qu'il soit. Ainsi je vois parfaitement un meuble, une figure, un coin de paysage. Mais cela flotte, cela est suspendu, ça se trouve je ne sais où. Ça existe seul et sans rapport avec le reste, tandis que dans la Réalité quand je regarde un fauteuil ou un arbre, je vois en même temps les autres meubles de ma chambre, les autres arbres du jardin, ou tout au moins je perçois vaguement qu'ils existent.

L'hallucination artistique ne peut porter sur un gd espace, se mouvoir dans un cadre très large. – Alors on tombe dans la rêverie et on revient au calme. C'est même toujours comme cela que ça finit.

Vous me demandez si elle s'emboîte pour moi, avec la réalité ambiante ? – non – La réalité ambiante a disparu. Je ne sais plus ce qu'il y a autour de moi. J'appartiens à cette apparition exclusivement.

Au contraire dans l'hallucination pure & simple on peut très bien voir une image fausse d'un œil, & les objets vrais de l'autre – c'est même là le supplice.

Adieu. Bonne pioche & tout à vous

Gve Flaubert

Annexe 2 : la question de la critique sartrienne de Taine.

Les thèses de *De l'Intelligence*, malgré leur originalité pour l'époque, ont été vivement critiquées par Sartre. La conscience représentative de Taine a été remise en question par le courant phénoménologique qui proposait une conscience intentionnelle ouverte aux objets perçus, imaginés, etc. Celui-ci commence avec la psychologie descriptive de Brentano (1874), et sera reprise dans les *Recherches Logiques* de Husserl et héritée par Sartre³⁹⁷. Ce dernier dans *L'imagination*, *L'Être et le Néant*, et *L'Idiot de la famille* sera très critique envers les positions tant philosophiques que méthodologiques de Taine. Des études récentes et la publication du mémoire de Sartre dans les *Études sartriennes*, nous permettent de comprendre que ces critiques envers les positions tainiennes sont déjà saillantes chez le jeune Sartre³⁹⁸.

C'est sous l'impulsion des lectures d'Ignace Meyerson que Sartre rédige son mémoire qui est envisagé comme une rénovation des considérations psychologiques de son temps³⁹⁹. Le jeune Sartre se désolidariserait de la conception matérielle de l'image (image comme élément), pour adopter une conception de l'image comme étant un fondement de la vie psychique :

« L'image n'est pas du tout, comme on le croyait à l'époque de Taine et de Charcot, une répétition mécanique de la perception primitive, elle n'est même pas une répétition diminuée, elle n'est pas une reproduction, elle est quelque chose qui a été construit à propos de la perception »⁴⁰⁰.

Le reproche de Sartre envers Taine est donc double : c'est un reproche d'abord méthodique, et ensuite idéologique.

Dans *L'imagination* et *L'Être et le Néant*, Sartre reproche à Taine d'employer une méthode qui est biaisée à la base, ainsi qu'une conception de l'image erronée. Il rappelle, et à juste titre, que Taine insiste dans *De l'Intelligence* sur le recours à l'expérience comme unique source pour fonder à la fois une science concrète, mais

³⁹⁷ D. SERON, *Introduction historique à la philosophie phénoménologique*, Liège, Presse Universitaire de Liège, 2015, p. 13.

³⁹⁸ G. DASSONNEVILLE, « Une contribution sartrienne au roman de la psychologie : le Diplôme sur l'image (1927) », dans *Études sartriennes*, n° 22, 2018, pp. 15-41.

³⁹⁹ « Ignace Meyerson raconte comment ce dernier accepta, après négociation, de ne plus présenter les images comme des éléments (selon la doctrine de l'École française de Taine et Ribot) mais comme des fondements de la vie mentale ». *Ibid.* p. 20.

⁴⁰⁰ *Ibid.* p. 40.

aussi pour déduire la nature des phénomènes. En effet, sa démarche se veut déductive, Taine va partir d'un principe, d'une loi, pour en arriver à une conclusion. Or, pour respecter une certaine empirie, l'aspect inductif semble nécessaire (partir de faits, et d'observations singulières). La méthodologie tainienne est, selon Sartre, entachée d'un *apriori métaphysique* au sein même d'une démarche censée être scrupuleusement empirico-scientifique :

« Taine ne se borne pas à prescrire une large utilisation de l'expérience : il détermine à partir de principes incontrôlés ce que doit être cette expérience, il décrit ses résultats avant de s'y être reporté... On n'y trouvera nulle part une description concrète, une remarque dictée par l'observation des faits : tout est construit »⁴⁰¹.

« Ainsi, son empirisme purement théorique se double d'un réalisme métaphysique... Ce qu'on a pris longtemps pour un empirisme n'est donc qu'une métaphysique réaliste manquée »⁴⁰².

Nous le voyons, même dans la consultation du « cas Flaubert », Taine n'extirpe du témoignage que « ce qui l'arrange ». Les faits observés par Taine sont, selon Sartre, non pas des observations factuelles, mais des constructions contaminées par un *a priori* métaphysique. En soi, si l'on part du postulat que toute perception est une hallucination vraie (Taine), nos observations, même si elles contredisent ce postulat, seront toujours « ramenées » à lui. Un *a priori* contamine toujours l'expérience.

Ensuite, Sartre reproche à Taine de déduire de manière *a priori* la nature de l'image. En effet, pour Taine, l'image constitue l'esprit, mais l'image en elle-même est une répétition spontanée de la *sensation* préalable. Le recours à l'expérience est donc balayé. À travers le présupposé que Taine lui inflige, l'image est condamnée à n'être qu'un « groupement moléculaire », c'est-à-dire un groupement de sensations. Les conséquences de ce présupposé sont lourdes : « c'est poser l'image comme invariant inerte et du même coup supprimer l'imagination »⁴⁰³ :

« Or j'ai tenté de montrer ailleurs que, si nous posons *d'abord* l'image comme une perception renaissante, il est radicalement impossible de la distinguer *ensuite* des perceptions actuelles. L'image doit enfermer dans sa structure même une thèse néantisante. Elle se constitue comme image en posant son objet comme existant *ailleurs* ou n'existant *pas*. Elle porte en elle une double négation : elle est néantisation du monde d'abord (en tant qu'il n'est pas le monde qui offrirait présentement à titre

⁴⁰¹ J.-P. SARTRE, *L'imagination*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000, pp. 24-25.

⁴⁰² *Ibid.* p. 27.

⁴⁰³ *Ibid.* p. 26.

d'objet actuel de perception l'objet visé en image), néantisation de l'objet de l'image ensuite (en tant qu'il est posé comme non actuel) et, du même coup, néantisation d'elle-même (en tant qu'elle n'est pas un processus psychique concret et plein) »⁴⁰⁴.

La critique sartrienne s'oppose à la conception de l'image « vraie » ou « pleine » des associationnismes, et particulièrement de Taine. L'image, en elle-même, doit se détacher du sensible, de son statut de « répétition du sensible ». Si l'image était une perception naissante, on ne pourrait la distinguer des perceptions actuelles, c'est-à-dire de l'effectif, de l'être. Or, l'image se distingue très nettement du « concret » et du « plein » par son caractère néantisant. En soi, l'image ne saurait être une répétition d'une sensation passée, parce qu'elle se réactualise constamment, elle est un processus de néantisation. L'image est une néantisation du monde, car l'objet intentionnel de l'image est de nature *imageante* et non *substantielle*. Ensuite, l'image est néantisation de l'objet qu'elle représente, car cet objet n'est tout simplement pas effectif. Si je me représente l'absence de Pierre dans sa chambre, j'opère à travers mes perceptions « une rupture avec l'être ». Et enfin, néantisation d'elle-même car se substituera à ce néant un(e) autre.

Sartre, en plus de condamner la méthodologie et la théorie tainienne, accuse son héritage et la contamination qu'elle a entraînée : « quelle que soit l'attitude que les psychologues prendront par la suite, ils accepteront toujours implicitement l'idée que l'image est une reviviscence »⁴⁰⁵. Ainsi, Ribot reprendra les théories tainiennes pour en confectionner une psychologie synthétique, fondées sur la biologie (comme celle de Taine l'était sur la physiologie). Cependant, cette psychologie va s'heurter à un mur, voulant saisir ce qui la dépasse sans cesse : la nature de la conscience. La seule sortie pour expliquer la conscience, sans se contredire, est de faire appel à la carte de l'inconscient :

« À vrai dire il était indispensable que Ribot eût recours à l'inconscient car aucun des facteurs qu'il envisage n'apparaît à la conscience. Nous n'avons jamais conscience de dissociation, jamais conscience non plus de combinaisons nouvelles : les images surgissent d'un coup et se donnent immédiatement pour ce qu'elles sont. Il faut donc supposer que tout le travail se fait hors de la conscience. Ni les associations ni les facteurs synthétiques ne nous apparaissent : tout ce mécanisme créateur est une pure

⁴⁰⁴ J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 61.

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 28.

hypothèse. Ribot, pas plus que Taine, ne se soucie donc de décrire les faits. Il débute par l'explication »⁴⁰⁶.

Pour Sartre, la conscience comme l'image se veulent être des actes, tout ce qui existe dans la conscience existe avant tout en acte⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ *Ibid.* p. 41.

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

I. Littérature primaire

1) Œuvres de Flaubert

G. FLAUBERT, *Correspondance* : texte établi par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.

G. FLAUBERT, *Correspondance (1829-1880)* édition électronique par Y. LECLERC et D. GIRARD, mise en ligne le 2 novembre 2017. URL= <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance>.

G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Samuel S. de Sacy (ed.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015.

G. FLAUBERT, *Œuvres complètes : Œuvres de jeunesse*, éd. C. GOTHOT-MERSCH, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2001.

G. FLAUBERT, *Œuvres complètes*, éd. C. GOTHOT-MERSCH, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013.

G. FLAUBERT, *Les Mémoires d'un fou. Novembre. Pyrénées-Corse. Voyage en Italie*, C. GOTHOT-MERSCH (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

G. FLAUBERT, *La Tentation de saint Antoine*, C. GOTHOT-MERSCH (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2008.

2) Œuvres de Taine

H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome I)*, Paris, Hachette, 1920.

H. TAINE, *De l'Intelligence (Tome II)*, Paris, Hachette, 1920.

H. TAINE, *Philosophie de l'art*, Paris, Germer Baillière, 1865.

H. TAINE, *Les philosophes français du XIXe*, Paris, Hachette, 1862

H. TAINE, *Sa vie et sa correspondance*, t. IV, Paris, Hachette, 1908

3) Autres auteurs

- H. BERGSON, *Le rire*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1970.
- J. BARBEY D'AUREVILLY, *Les philosophes et les écrivains religieux*, Paris, Lemerre, 1899.
- A. BRIERRE DE BOISMONT, *Hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, Germer Baillière, 1852.
- M. DU CAMP, *Souvenirs Littéraires*, Paris, Hachette, 1962.
- É. ESQUIROL, *Aliénation mentale. Des illusions des aliénés. Questions médico-légale sur l'isolement des aliénés*, Paris, Crochard, 1832.
- M. FOUCAULT, *La bibliothèque fantastique : À propos de la Tentation de Saint-Antoine de Gustave Flaubert*, Paris, Seuil, 1983.
- J. GOETHE, *Les souffrances du jeune Werther*, Paris, Le livre de poche, 2016.
- D. HUME, *Enquête sur l'Entendement Humain*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.
- J.-K. HUYSMANS, *À Rebours*, Paris, GF, 2004.
- L. LÉVY-BRUHL, *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922.
- A. MAURY, *Le sommeil et les rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et sur les divers états qui s'y rattachent*, Paris, Didier, 1861.
- PASCAL, *Pensées*, M. LE GUERN (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.
- J.-P. SARTRE, *L'imagination*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000.
- J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- J.-P. SARTRE, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.
- B. SPINOZA, *Éthique*, trad. B. Pautrat, Paris, Points, 2010.
- H. VAN HELMHOLTZ, *Sur le voir humain (1855)*, *Philosophia Scientia*, 14-1, 2010.

II. Littérature secondaire

1) Sur Flaubert

- J. AZOULAI, « L'oeil hors de la tête », *Arts et Savoirs*, 8, 2017.
- J. AZOULAI, s.v. « Idée » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017.

- J. BEM, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, Neuchâtel, Édition de la Baconnière, 1979.
- J. BRUNEAU, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1962.
- M. BUTOR, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, Éditions de la Différence, 2005.
- J.-L. CABANÈS, « Psychologie, histoire, esthétique, les hallucinations à l'entrecroisement des discours » in P. TORTONESE (dir.), *Image et pathologie au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- P.-M. DE BIASI, *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009.
- P.-M. DE BIASI, « Flaubert : une théorie de l'image », dans P.-M. de BIASI, A. HERSCHBERG PIERROT, B. VINKEN (Eds.), *Voir, Croire, Savoir : Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, Berlin/München/Boston, Walter de Gruyter, 2015.
- B. DONATELLI, s.v. « Désir », in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017.
- J.-L. DOUCHIN, *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Paris, Minard, 1970.
- P. DUFOUR, *Flaubert et la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997.
- G. GENETTE, *Figure I*, Paris, Seuil, 1970.
- J. GLEIZE, « Le défaut de ligne droite », *Littérature*, 15, 1974.
- C. GOTHOT-MERSCH, *La genèse de Madame Bovary*, Paris, Librairie José Corti, 1966.
- N. HECKEL, « La tentation de Saint Antoine : une échappée par le rêve, de Bosch à Flaubert » in *Les chantiers de la création*, 3, 2010.
- Y. LECLERC, G. SÉGINGER, s.v. « Crises nerveuses » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017.
- J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- J.-P. RICHARD, *Littérature et sensation : Stendhal et Flaubert*, Paris, Point, 1970.
- M. RYBALKA, « Sartre et Flaubert », *Situation*, 32, 1973.
- J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971.

J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1971.

G. SÉGINGER, M. Wada, s.v. « Matérialisme » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017.

G. SÉGINGER, s.v. « Tentation de saint-Antoine » in G. SÉGINGER (dir.), *Dictionnaire de Flaubert*, Paris, Champion Classiques, 2017.

G. SÉGINGER, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et les Tentation de saint-Antoine*, Paris, Honoré Champion, 1997.

G. SÉGINGER, *Le mysticisme dans La Tentation de saint Antoine*, Paris, Archives des lettres modernes, 1984.

J. SEZNEC, *Nouvelles études sur la Tentation de saint Antoine*, Londres, University of London, 1949.

A. SONNENFELD, « La tentation de Flaubert », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 23, 1971.

D. STÖFERLE, « L'hallucination de la connaissance : La Tentation de saint Antoine de Flaubert » in *Flaubert*, 4, 2010.

P. TORTONESE, « Avant propos », dans P. TORTONESE (dir.), *Cahier de littérature française VI : Image et pathologie au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2008.

P. TORTONESE, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes » in D. PESENTI et P. TORTONESE (dir.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

B. VOUILLOUX, « Flaubert et Taine devant l'image », *Flaubert*, n°11, 2014.

YOUNG-RAE JI, « La reconstruction sartrienne de la vie de Flaubert », *Recherches & Travaux*, 71, 2007.

2) Sur Taine

A. CRESSON, *Hippolyte Taine : sa vie, son œuvre*, Paris, PUF, 1951.

B. DONATELLI, « Flaubert et Taine : moments d'un dialogue », *Revue Flaubert*, n°7, 2007.

B. DONATELLI, « Taine lecteur de Flaubert. Quand l'histoire rencontre la littérature », *Romantisme*, 111, 2001.

J.-L.DUMAS, « Sur le prétendu hégélianisme de Taine », *Romantisme*, 32, 1982.

J.-J. NORDMANN, « Taine et le positivisme », *Romantisme*, n°21/22, 1978.

J.-F. PERRIN, « Taine et la mémoire involontaire », *Romantisme*, 82, 1993.

P. QUERCY, « La sensation, l'image et l'hallucination », *L'année psychologique*, n°26, 1925.

N. RICHARD, *Hippolyte Taine : Histoire, psychologie, littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

D. ROSCA, *L'influence de Hegel sur Taine*, Paris, Librairie Universitaire, 1928.

P. SEYS, *Hippolyte Taine et l'avènement du naturalisme*, Paris, l'Harmattan, 1999.

3) Autres auteurs

P. CABESTAN, *Dictionnaire Sartre*, Paris, Ellipses, 2009.

G. DASSONNEVILLE, « Une contribution sartrienne au roman de la psychologie. Le Diplôme sur l'image (1927) » in *Études sartriennes*, n° 22, 2018, Sartre inédit : le mémoire de fin d'études (1927).

T. JAMES, « Les hallucinés : rêveurs tout éveillés ou à moitié endormis » in D. PESENTI et P. TORTENESE (dir.), *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

T. JAMES, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1995.

P. LEFEBVRE, « Peut-on se représenter Dieu ? », *Études*, 3, 2016.

J. MESMIN D'ESTIENNE, « La folie selon Esquirol. Observations médicales et conceptions de l'aliénisme à Charenton entre 1825 et 1840 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 40, 2010.

P.-F. MOREAU, *Spinoza et le spinozisme*, Paris, PUF, 2014.

J. PIERROT, *Merveilleux et Fantastique : Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence*, Paris IV, Lettres, 1974.

D. SERON, *Introduction historique à la philosophie phénoménologique*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE : L'EMPIRE DES IMAGES.....	11
I. Taine, une psychologie singulière :	11
A. <i>Psychologie et science de la nature</i>	11
B. <i>De l'Intelligence, un ouvrage capital</i>	13
a. Un héritage empirique dans un contexte positiviste	13
b. Un empirisme hybride : entre méthode réductive et approche atomiste	15
II. Présentation des concepts tainiens :	17
A. <i>Sensation et perception</i> :	17
B. <i>Image, mémoire et rectification</i>	19
C. <i>L'hallucination et l'illusion</i>	25
III. La correspondance de Flaubert avec Taine.....	30
A. <i>L'important témoignage flaubertien</i> :	30
B. <i>Analyse thématique</i> :	31
a. L'imagination et le réel :	31
b. Fiction et réification :	33
c. Mémoire et écrivain :	35
d. Hallucinations et intuition artistique :	36
DEUXIÈME PARTIE : L'HALLUCINATION DANS LA TENTATION DE SAINT ANTOINE.....	42
I. La thématique de l'hallucination chez Flaubert et Taine :	42
A. <i>Un rapport à soi – Flaubert en crise</i> :	42
B. <i>Un rapport au savoir – « onirisme érudit »</i> :	45
C. <i>Les mécanismes de l'hallucination</i>	49
II. L'autre face de l'hallucination : le dépassement flaubertien.....	56
A. <i>Le mysticisme : la subjectivité en crise</i>	56
a. Mysticisme et non-sujet – la mort du Je :	56
b. Faux-mysticisme et résistance – la lutte du Moi :	60
B. <i>Désir et tentation</i>	64
a. L'esthétique du désir	64
b. Hilarion et la critique du désir	67
c. Ne pas choisir sauve le désir :	71
TROISIÈME PARTIE : LA VISION POÉTIQUE.....	75
I. Conditions et prédispositions à la vision poétique	75
A. <i>Se faire écrivain</i> :	75
B. <i>Faire place à l'hallucination créatrice</i> :	76
C. <i>Requérir le « qui perd gagne » comme un dispositif créatif</i>	80
II. Dimension esthétique de la vision poétique.....	88
A. <i>L'importance de la mémoire</i> :	88
B. <i>L'irréalité comme seule réalité</i>	90
C. <i>L'antichambre de la vision poétique – l'Éducation sentimentale de 1845</i> :	94
D. <i>Le contre-exemple de la vision poétique – Madame Bovary</i> :	97
III. Le silence, poumon de la vision poétique :	101
A. <i>Se taire pour mieux communiquer</i> :	102
B. <i>Le silence comme énigme de la Beauté</i> :	105
CONCLUSION	111
ANNEXES.....	113
ANNEXE 1 : retranscription de la correspondance entre Flaubert et Taine	113
ANNEXE 2 : la question de la critique sartrienne de Taine.....	116

BIBLIOGRAPHIE	120
TABLE DES MATIÈRES	125