

La Tentation de Flaubert pour le Théâtre ¹⁾

Kayoko KASHIWAGI

Nous rencontrons souvent mentionné par Flaubert le nom de *Talma* ²⁾, tragédien français. Or, à travers la réappropriation des auteurs classiques, François Joseph Talma (1763-1826) avait *inventé* le théâtre national tant souhaité par les philosophes. Voici sa lettre au Comte de Bruhl à Berlin le 23 mars 1820 :

Les temps passés n'ont pas été remplis seulement par les rois et les conquérants. Ils l'ont été aussi par les peuples. On les représente aussi sur la scène, et s'il faut de la part de l'auteur, une certaine fidélité dans le développement des faits et des caractères historiques, les acteurs doivent aussi se rapprocher le plus possible de la vérité dans leurs costumes, dans les décorations et dans tous les détails du théâtre. Ils donneront par là une image fidèle des mœurs et des progrès de la civilisation et des arts chez les peuples ³⁾.

Talma a donc introduit au théâtre une réforme esthétique de la diction et du costume dans le sens du naturel et de la vérité historique. Or Flaubert a sa propre conception artistique qui lui ressemble. Voici sa lettre adressée à J.-K. Huysmans:

Prenez garde, nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique, dans l'aristocratie des sujets et dans la préciosité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet dans le style, tout comme autrefois on vous l'enjolivait avec des termes choisis. La rhétorique est retournée, mais c'est toujours de la rhétorique. Je suis dépité de voir un homme aussi original que vous abîmer son œuvre par de pareils

1) Ce présent article est une version remaniée d'une partie de ma thèse de doctorat intitulée « La Théâtralité dans *Boward et Pecuchet* », soutenue le 19 mai 1999, à l'Université de Paris 8.

2) Flaubert cite Talma dans sa lettre adressée à Louise Colet : « J'aurais mieux aimé être Talma que Mirabeau parce qu'il a vécu dans une sphère de beauté plus pure. » (*Corr.*, CHH, XII, p.480) et aussi nous le trouvons cité dans *Novembre*, : « Il aimait mieux lire André Chénier que d'être ministre, il aurait préféré être Talma que Napoléon. » (*Flaubert*, éd. de Yvan Leclerc, GF Flammarion, 1991, p.486.)

3) Talma, *Correspondance avec Mme de Staël*, Paris, éd. Montaigne, 1928. Le terme *mœurs* est familier à Flaubert : par exemple, *Mœurs de Province*, *Mœurs Rouennaises*.

enfantillages. Soyez donc plus fier, nom de Dieu! et ne croyez pas aux recettes ⁴⁾.

Il est donc naturel que le jeune Flaubert, admirateur de Talma, ait voulu faire une pièce montée, un édifice. En fait, si le point d'arrivée de sa conception artistique est *Bouvard et Pecuchet*, la théâtralité y est fortement marquée. Or selon Flaubert, *Bouvard et Pecuchet* fait pendant à *La Tentation de saint Antoine*, « l'œuvre de toute sa vie » ⁵⁾. Il nous est donc indispensable de retenir son acheminement à travers les versions successives et de comprendre la conception théâtrale de Flaubert pour démontrer l'interaction entre théâtre et roman dans *Bouvard et Pecuchet*. Michel Foucault dans *La Bibliothèque fantastique* note ainsi :

Il y a dans *Saint Antoine* quelque chose qui appelle *Bouvard*, comme son ombre grotesque, son double à la fois minuscule et démesuré ⁶⁾.

Il y a trois versions de *La Tentation de saint Antoine* : 1849, 1856 et 1874. D'après la lettre adressée à Alfred Le Poittevin, Flaubert a eu envie d'écrire cette œuvre à Gênes :

J'ai vu un tableau de Breughel représentant la tentation de saint Antoine, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre *La Tentation de saint Antoine* ; mais cela demanderait un autre gaillard que moi ⁷⁾.

Remarquons déjà qu'Artaud a fait la même expérience que Flaubert. Voyons :

Pour le reste et pour parler clair, les images de certaines peintures de Grünewald ou de Hieronymus Bosch, disent assez ce que peut être un spectacle où, comme dans le cerveau d'un saint quelconque, les choses de la nature extérieure apparaîtront comme des tentations.

C'est là, dans ce spectacle d'une tentation où la vie a tout à perdre, et l'esprit tout à gagner, que le théâtre doit retrouver sa véritable signification ⁸⁾.

Flaubert a donc déjà fait cette expérience spirituelle de « Théâtre Libre » ⁹⁾

4) *Corr.*, XVI, pp.160-161. (février-mars 1879)

5) *Corr.*, XV, p.133. (à Mlle Leroyer de Chantepie, 9 juin 1872) : « Au milieu de mes chagrins, j'achève mon *Saint Antoine*. C'est l'œuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes. »

6) Michel Foucault, *La Bibliothèque fantastique, La Lettre volée*, 1995, p.26.

7) *Corr.*, XII, p.449. (13 mai 1845)

8) (Antoine Marie-Joseph, dit Antonin) Artaud(1896-1948), *Le Théâtre et son double*, coll. Folio, Gallimard, 1996, pp.135-136.

9) cf. Antoine, « *Mes souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre* : « 6 mars 1887 - (...) Je garde le sentiment

qui prendra son plein essor au début du siècle suivant.

Choisissons la version définitive pour étudier la théâtralité. L'unité d'action s'y disperse dans le songe de saint Antoine. Les *actes* remplacés par les *tableaux* présupposent l'élargissement temporel et spatial de l'œuvre. Les scènes successives ont une valeur autonome et composent une mosaïque où la ligne dramatique s'atténue. La vérité qui s'en dégage pourrait être dite intemporelle. Nous y trouvons un nouveau procédé de « collage ». C'est ainsi que, non seulement *La Tentation de saint Antoine* en tableaux n'est pas jouable à plus d'un titre, mais ce texte constitue même un défi aux possibilités d'une représentation théâtrale. Jeanne Bem, en parlant de « la dimension théâtrale de *La Tentation* », définit l'attitude de Flaubert en tant que dramaturge :

En somme, Flaubert est beaucoup plus un spectateur virtuel (et émerveillé) de sa propre fantasmagorie que le metteur en scène d'une pièce. Son poème en prose est un spectacle en chambre, qu'il ne prétend nullement porter au théâtre¹⁰).

La Tentation de saint Antoine, c'est une suite de tentatives de Flaubert au théâtre ou plutôt pour théâtraliser sa création à travers ses trois versions successives. Parmi les tentations les plus séduisantes qu'offre le Diable à saint Antoine dans *La Tentation* de 1849 se trouve cette phrase riche d'enseignement :

et je te mènerai aux marionnettes, à la meilleure place, entends-tu? sur la première banquette, petit, à côté des lampions, de manière à bien voir tous les bonshommes et les doigts du machiniste à travers la toile¹¹).

Rappelons que Flaubert a connu le théâtre par les marionnettes du père Legrand qu'il aimait aller voir dans sa ville natale, Rouen. Jean-Paul Sartre, expliquant le désir de Flaubert de *jouer des rôles*, met en relief l'importance de ces marionnettes :

Il comprend sans peine que, dans les vrais théâtres - ceux où l'on va « quand

que, pour éviter le cabotinage et affirmer le côté tout à fait amateur de notre représentation, il faut s'abstenir d'une désignation sentant le théâtre. Je cherche depuis plusieurs jours une épigraphe plutôt qu'un titre. Il y en a une qui serait excellente : *Le Théâtre en liberté*, empruntée à Hugo, mais je ne sais quoi nous gêne, cela nous semble bien romantique. Et, comme nous tournons autour de cette idée, Byl s'écrie tout à coup en remuant son pernod : *Alors, le Théâtre Libre*, et je sens tout de suite que c'est vraiment cela que nous cherchions. » Arthème Fayard & Cie, éditeurs, 1921, pp.23-24.

10) Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p.275.

11) *La Tentation de saint Antoine* (version de 1849), *L'Intégrale I*, Seuil, p.422.

on est grand » - les marionnetes sont remplacées par des personnes mais il en tire cette conclusion - qui n'est pas pour lui déplaire - que ces personnes, quand elles jouent, se transforment en marionnettes, empruntant je ne sais quelle massivité ontologique à la matière inanimée et que, du moins en ce qui le concerne, il aimerait donner la comédie pour acquérir la dignité du bois mort¹²⁾.

N'ayant pu échapper à ses souvenirs, Flaubert nous invite à regarder « les doigts du machiniste à travers la toile ». Ceci s'applique aussi à sa technique narrative. Flaubert disait : « L'art doit être scientifique et impersonnel »; l'auteur ne doit pas parler trop de lui-même. Il faut un art nouveau pour l'invention du roman moderne, et Flaubert semble le trouver dans le rapport entre les doigts du machiniste et les marionnettes.

Remarquons aussi le théâtre des marionnettes de Maurice Sand. Sa pièce intitulée *Le Candidat de Trépagny*¹³⁾ (28 novembre 1874), qui est une satire du candidat de son époque, rappelle la pièce de Flaubert qui le précède, *Le Candidat*¹⁴⁾. Le sujet de cette pièce est « le suffrage universel », (il y a une correspondance avec le chapitre VI de *Bouvard et Pécuchet*) est la « comédie politique »¹⁵⁾ de Flaubert. Selon ses termes « le Suffrage universel est la Honte de l'esprit humain »¹⁶⁾. Luce Czyba commente ainsi :

Son « candidat », M. Rousselin, dont on comprend trop vite qu'il sera élu à la fin de la pièce, par des électeurs massivement analphabètes et prêts à se vendre au plus offrant, est donc un ignare et un sot, qui n'a vu dans la députation qu'un remède à son oisiveté d'ancien banquier retiré à la campagne!¹⁷⁾

Après l'échec du *Candidat*, Flaubert revient avec enthousiasme au roman « situé en position centrale entre les deux pôles de l'espace littéraire »¹⁸⁾, qui pour lui est autre chose, plus compliqué qu'un texte dialogué. L'univers de ce roman, *Bouvard et Pécuchet* est fait de dix *tableaux* juxtaposés et chacun a son

12) Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, tome I, Gallimard, 1971, p.775.

13) *Le Théâtre des Marionnettes de Maurice Sand*, éd. Jeanne Laffitte, 1994, pp.135-179.

14) cf. Luce Czyba, « Flaubert et le théâtre, *Le Candidat* » in *Le Théâtre des Romanciers : « Le Candidat »* est publié en volume le 28 mars 1874. *La Tentation de Saint Antoine* est publiée quelques jours plus tard, le 31 mars 1874. Flaubert a corrigé les épreuves pendant que le *Candidat* était en répétition. », *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 608, 1996, p.42.

15) *Corr.*, t.IV, p.734, lettre du 12 novembre 1873 à la Princesse Mathilde.

16) *Corr.*, t.IV, p.758, lettre du 31 décembre 1873 à George Sand.

17) Luce Czyba, *op.cit.*, p.43.

18) Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, seuil, 1992, p.167.

autonomie¹⁹⁾. Le récit ne se conclut que très partiellement et l'intérêt se déplace vers une nouvelle étude, qui n'est pas nommée. Citons Yvan Leclerc :

Bouvard et Pécuchet sont les lieux de passage des signes, ils jouent des rôles préformés par la scénographie codée du savoir, tout en étant joués par eux, comme si tous les emplois possibles de cette Commedia della Scienza s'incarnaient dans le corps vague d'un acteur inconsistant et de sa doublure (mais lequel est la doublure de l'autre?)²⁰⁾

Les aventures des *maîtres*, Bouvard et Pécuchet, sont marquées par une série d'échecs, et leur activité *de la copie à la copie* peut être considérée comme le seul thème qui maintienne l'unité d'action. En ce qui concerne l'unité d'action, Mairet, contemporain et rival de Corneille, disait :

l'unité d'action, c'est dire qu'il y doit avoir une maîtresse et principale action à laquelle toutes les autres se rapportent comme les lignes de la circonférence au centre²¹⁾.

A la place de l'unité d'idée de Saint Antoine, nous trouvons celle de *la copie*, de *la ressemblance* dans *Bouvard et Pécuchet*.

Tous les personnages de *Bouvard et Pécuchet* incarnent des thèmes familiers à Flaubert. Ils sont tous niés par nos copistes qui sans cesse perdent leurs illusions.

Prenons Gorgu, personnage codé d'Hilarion dans une représentation de signes qui disent clairement la présence du théâtre, peut être un des éléments qui rapprochent *Bouvard et Pécuchet* à *La Tentation de saint Antoine*. Sa présence est en effet comme le point de repère de l'organisation des recherches de nos deux héros, puisque ce sont Bouvard et Pécuchet qui sont l'objet du regard de Gorgu. Sa première apparition dans le roman forme une séquence à part ; il se trouve, à travers la claire-voie, face à face avec tous les autres personnages. C'est un marginal comme un bouffon, personnage typiquement théâtral, et il détonne partout où il va. Ce statut de marginal autorise Gorgu à agir librement. Flaubert dans son manuscrit commente ce personnage :

C'est un ouvrier menuisier du pays, un mauvais sujet qui, de temps à autre,

19) cf. « I.Agriculture. II.Sciences. III.Archéologie. IV.Littérature. V.Politique. VI.Sentiment. VII.Mysticisme. VIII.Religion. IX.Socialisme. Copier! », *Notes sur le titre « Methode »* (Folio 48) : in CHH, VI, pp.797-798.

20) Yvan Leclerc, *La Spirale & le Mouvement*, SEDES, 1988, p.116.

21) cf. Jean de Mairet (1604-1684) : *Préface en forme de discours poétique* en tête de *La Silvanire ou la Morte vive*, in *Théâtre du XVII siècle*, t.I, éd. Jacques Schérer, Gallimard, 1975, p.483.

va à Paris puis revient. Bouvard lui fait l'aumône et est blâmé par les bourgeois et surtout par le maire, ami de l'ordre²²).

D'après Germaine, Gorgu est une « espèce de Parisien, mangeur de bourgeoisie! qui vient chez nos *mâtres*, pour leur faire accroire des *farces*. »²³) On sait que la *farce*, courte pièce populaire, a pour caractéristique de tourner autour d'une tromperie. Il y a un trompeur plus quelques dupes. Gorgu est pour ainsi dire une espèce de *trickstar* dans la pièce de théâtre.

Prenons la dernière scène d'amour entre Bouvard et Madame Bordin (ch.X) pour voir la théâtralité de ce roman. Cette scène commence par des cris de paons :

Un jour dans une de ces promenades, ils entendirent crier des paons, jetèrent les yeux par-dessus le mur, et au premier moment, ils ne reconnaissaient pas leur ferme²⁴).

Cette scène se passe début avril, et la lumière met en valeur l'aspect charnel de Mme Bordin. « La grande lumière éclairait son profil, un de ses bandeaux noirs descendait trop bas... ». En regardant Victorine grimant le talus et cueillant des primevères, des hyacinthes et des violettes, sans avoir peur d'un vieux cheval, qui broute l'herbe, au pied, Bouvard s'adresse à Mme Bordin :

— « Vous auriez pu en avoir. »

Elle baissa la tête.

— « Il n'a tenu qu' à vous! »

— « Comment? »

Il eut un tel regard, qu'elle s'empourpra, comme à la sensation d'une caresse brutale - mais de suite, en s'éventant avec son mouchoir :

— « Vous avez manqué le coche, mon cher! »

— « Je ne comprends pas » et sans se lever, il se rapprochait.

Elle le considéra de haut en bas, longtemps, - puis, souriante et les prunelles humides :- « C'est de votre faute! »

Les draps, autour d'eux, les enfermaient comme les rideaux d'un lit.

Il se pencha sur le coude, lui frôlant les genoux de sa figure.

— « Pourquoi? hein? pourquoi? » et comme elle se taisait, et qu'il était dans un état où les serments ne coûtent rien, il tâcha de se justifier, s'accusa de folie, d'orgueil : - « Pardon! ce sera comme autrefois!... voulez-vous?... » et

22) cf. *Second scénario du chapitre sur l'agriculture et le jardinage*, (Folio 8 et 9), CHH, VI, p.641.

23) *Bouvard et Pécuchet*, éd. de Claudine Gothot-Mersch, Folio Classique, Gallimard, 1996, p.199.

C'est moi qui souligne.

24) *Ibid.*, p.385.

il avait pris sa main, qu'elle laissait dans la sienne.

Un coup de vent brusque fit se relever les draps - et ils virent deux paons, un mâle et une femelle. La femelle se tenait immobile, les jarrets pliés, la croupe en air. Le mâle se promenant autour d'elle arrondissait sa queue en éventail, se rengorgeait, gloussait, puis sauta dessus, en rabattant ses plumes, qui la couvrirent comme un berceau ; - et les deux grands oiseaux tremblèrent, d'un seul frémissement²⁵).

Le rideau est à la fois un rideau de lit (sexualité connotée) et un rideau de théâtre. La première partie de ce passage est une suite d'étapes stratégiques de l'entretien amoureux. En regardant Victorine, l'idée de l'union leur est venue. C'est encore le *regard* de Bouvard qui provoque le désir sensuel de Mme Bordin. Mais Mme Bordin de son côté provoque aussi le désir de Bouvard en le flattant par la parole en parlant à demi-mot (langage chiffré). Les rideaux se ferment sur un secret possible et s'ouvrent sur un autre secret. Car le spectacle qu'ils ont devant les yeux, juste au moment où Bouvard a pu saisir la main de Mme Bordin, c'est celui de l'accouplement des paons.

Le secret de la sensualité devait rester implicite. Exhibé, il les sépare, surtout qu'il y a un autre « couple » présent, les enfants.

Bouvard sentit [le frémissement] dans la paume de Mme Bordin. Elle se dégagea, bien vite. Il y avait devant eux, béant, et comme pétrifié le jeune Victor qui regardait ; un peu plus loin, Victorine étalée sur le dos en plein soleil, aspirait toutes les fleurs qu'elle s'était cueillies²⁶).

C'est une scène à trois « couples » (Bouvard-Mme Bordin, les paons, Victor-Victorine), et le couple des enfants, avec Victor en voyeur, vient donner tout son sens aux deux autres couples. La fin de la scène avec le vieux cheval effrayé:

Le vieux cheval, effrayé par les paons, cassa sous une ruade une des cordes, s'y empêtra les jambes, et galopant dans les trois cours, traînait la lessive après lui²⁷).

Cette fin de scène nous offre le retournement comique, *la farce*. Victor et Victorine sont « eux-mêmes spectateurs involontaires de l'accouplement entre les deux paons »²⁸). Cette scène qui commence par « les draps », se termine par le dévoilement du rideau, et c'est ce spectacle obscène des paons qui est dévoilé.

25) *Ibid.*, pp.386-387.

26) *Ibid.*, p.387.

27) *Ibid.*, p.387.

28) Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, « Tel Quel », 1977, p.35.

Mais Bouvard et Mme Bordin ne regardent pas les paons : ils regardent les enfants qui regardent les paons, ou plutôt Victor, dissocié de Victorine.

Bouvard et Mme Bordin sont à la fois acteurs et spectateurs puisque cette scène commence par la séduction réciproque des deux protagonistes : « Les draps autour d'eux, les enfermaient comme les rideaux d'un lit ». Acteurs dans l'intimité, ils sont sans le savoir sur les planches, et le rideau se levant, ils découvrent devant eux à la fois le spectacle, d'autres spectateurs, et se perdent eux-mêmes comme acteurs. Le roman qui « se double d'une pièce de théâtre » dépasse le théâtre, il présente des structures complexes qui mènent à une interrogation du roman par le théâtre et réciproquement.

Comme « la théâtralité est une épaisseur de signes »²⁹, et l'univers romanesque de *Bouvard et Pecuchet* est composé ainsi, la scène s'y transforme elle-même en une scène de théâtre, grâce à l'utilisation des personnages : leur arrivée ressemble à une entrée en scène et les dialogues se multiplient. Les personnages très codés ont pour fonction essentielle de participer à une *farce*. La théâtralité exacerbée de *La Tentation de saint Antoine*, renvoie à la théâtralité plus secrète, moins voyante de *Bouvard et Pecuchet*.

Steinmetz propose un commentaire intéressant en ce qui concerne la dénonciation du mensonge social et la recherche de la vérité chez Flaubert :

Flaubert, romancier réaliste, boucle donc son œuvre en disqualifiant les fondements du réel qui, dès lors, se trouve voué à l'hallucination et à l'invraisemblance, au jeu de marionnettes, au film, au guignol, aux ombres chinoises³⁰.

Les subtilité de la description (face à un décor de théâtre), la liberté de la représentation (par rapport à l'espace limité du théâtre), et l'imagination que peut susciter le roman, tout dépasse le théâtre du temps. Bien avant l'avènement du théâtre surréaliste, avec la caricature théâtrale des mœurs dans *Bouvard et Pecuchet*, Flaubert ouvre l'espace romanesque vers les formes modernes de l'absurde.

(D. 1979、京都市立芸術大学教授)

29) cf. Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp.41-42.

30) Jean-Luc Steinmetz, « La Répétition attentatoire » in *Théâtralité hors du théâtre*, RSH, Lille III, No.167, 1977-3, p.398.