

Gabrijela Arneri

## Les Travestissements de Saint Antoine

Parler une fois de plus de la *Tentation* de Flaubert pourrait sembler superflu, s'il ne s'agissait en fait que d'ajouter encore plus d'éclat à ce qui est déjà aujourd'hui reconnu comme un chef d'oeuvre en son genre. Si toutefois, en le revoyant sous un nouveau jour, nous pouvons pénétrer plus avant dans le mécanisme subtil qui forme la charpente de cette oeuvre, il n'est peut-être pas inutile d'y revenir. Ce sera précisément un des procédés utilisés, notamment celui des métamorphoses qui fera le sujet de la présente étude, et, si nous confrontons deux textes, *La Tentation de Saint Antoine*<sup>1</sup>, version définitive puisque considérée par l'auteur comme étant la plus finie, et l'épisode »Circé« de *Ulysses*<sup>2</sup> de Joyce, ce sera uniquement pour des raisons de clarté et de persuasion. Nous n'avons aucun désir de porter atteinte à la valeur de »Circé«, en indiquant des analogies, mais bien plus de faire briller la *Tentation* d'un nouvel éclat. Certains emprunts ont été signalés dans l'excellente étude de Stuart Gilbert<sup>3</sup>, seulement nous voudrions

<sup>1</sup> G. Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*. Classiques Garnier, Paris, 1954.

<sup>2</sup> J. Joyce, *Ulysses*. London, 1958.

<sup>3</sup> Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*. First American Edition, New York, 1930, 320—324. Dans ce rapprochement qui est basé sur la première *Tentation*, l'auteur mentionne, qu'en général, les fantômes surgissent automatiquement, ce qui peut être vrai jusqu'à un certain degré pour la première version. Au cours de notre étude nous essaierons de montrer que ces fantômes, dans la dernière version (et s'il avait connu la première, Joyce avait nécessairement dû connaître la dernière version, en ayant acheté la *Tentation* en 1913; cf. la note 5, car ce volume devait contenir les trois versions) sont tous préparés et »justifiés«. Plus loin il est question d'hallucinations qui jaillissent directement de la lecture ou de la pensée du Saint, mais qui sont rares selon Gilbert; une fois de plus nous tâcherons de montrer qu'elles sont fréquentes chez Flaubert dans la dernière version.

pouvoir mettre en évidence par cet exposé de la technique de Flaubert un certain nombre d'autres innovations qui lui sont dues et qui sont des plus audacieuses. Nous savons en plus que Joyce appréciait hautement Flaubert, qu'il en savait des textes entiers presque par cœur,<sup>4</sup> et qu'il avait acheté, entre octobre 1913 et mai 1914, *Saint Antoine* et les *Premières Oeuvres* (2 vol.)<sup>5</sup>, époque où le processus d'«innutrition» pour *Ulysses* s'accomplissait.

Tout comme l'épisode de «Circé», la technique de la *Tentation* sera celle de l'hallucination appliquée systématiquement, la seule différence étant que Flaubert, ménageant le lecteur, répète à plusieurs reprises, que Saint Antoine succombe à ces diverses tentations en rêve<sup>6</sup>, que ces hallucinations, toujours renouvelées, sont bien le fruit d'un cauchemar, et qu'il faut en tenir compte<sup>7</sup>.

Cette concession faite, il peut sans remords aucun, donner libre cours à sa géniale création artistique. Sa très grande sensibilité, son isolement forcé résultant d'une neurose, tout le porte à une introspection douloureuse, qui lui fera connaître des terres non-défrichées de notre vie intérieure. Victime des crises auxquelles il ne peut s'arracher, mais durant lesquelles il est suffisamment conscient pour écrire: «Je me suis-moi-même disséqué dans des moments peu drôles»<sup>8</sup>; Flaubert découvre le mécanisme des rêves et des hallucinations qui sont à la base de la *Tentation*.

Le sujet même de la *Tentation* autorise cette interprétation onirique, si prisée aujourd'hui et sans laquelle il serait difficile de comprendre de nombreuses oeuvres littéraires de nos jours. La différence essentielle entre le monde de la réalité

<sup>4</sup> Cf. Richard Ellman, *James Joyce*. New York, 1959, p. 506.

<sup>5</sup> *Ib.* p. 788.

<sup>6</sup> Ces indications sont nombreuses, mais il est difficile de préciser s'il s'agit de cauchemars ou d'hallucinations. «Antoine ferme les paupières. (...) ... 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...» (p. 21).

«Antoine, les yeux toujours fermés; jouit de son inaction; et il étale ses membres sur la natte» (p. 23).

«Antoine s'évanouit d'horreur [à la vue des jubilations des hérétiques], et il tombe devant sa cabane... Cette commotion lui fait entr'ouvrir les yeux; et il aperçoit le Nil, ondulé et clair...» (p. 106).

«Antoine ferme les yeux [Quand il voit les chrétiens jetés dans l'arène]. Il les ouvre. Mais les ténèbres l'enveloppent» (p. 112).

<sup>7</sup> Joyce le suggère-t-il également en faisant dire à la Nymphé: «During dark nights I heard your praise.» — et à Bloom: «Yes, yes. You mean that I... Sleep reveals the worst side of everyone, children perhaps excepted. I know I fell out of my bed or rather was pushed» (p. 517).

<sup>8</sup> G. Flaubert, *Correspondance*. Paris, 1927, Tome III, p. 225.

et celui du rêve est que tout ce qui paraît impossible, absurde, dans le premier, devient possible, bienfondé dans le second<sup>9</sup>. Le monde du rêve a d'autres valeurs, une tout autre logique, celle de l'absurde. Mais aurait-il confusion entre les deux, ou seraient-ils des termes interchangeables? C'est la question que pose le Diabole (Hilarion, symbole de la Raison) au pauvre Saint<sup>10</sup>.

L'absurde du rêve est le mieux représenté dans le fait, que constamment des phénomènes invraisemblables s'imposent à nous, et cela à une rapidité vertigineuse qui nous déconcerte. Une des manifestations les plus typiques sont les métamorphoses rapides et incongrues que subissent les êtres et les choses autour de nous. Tout ce qui est consistant, solide, devient dans le rêve, à jamais interchangeable et mouvant. On dirait que dans le rêve, toute monotonie, toute logique est bannie; ce qui y règne, c'est l'incohérence, l'inadéquat qui sont, en quelque sorte, une délivrance momentanée de la banalité d'une vie réglée, minutée, dont nous souffrons tous, consciemment ou inconsciemment, et que Flaubert, tout comme Joyce, détestait.

L'incohérence, l'absurde d'une image, d'une idée, nous choquent, parce que nous ne les comprenons pas et cela nous remplit d'une angoisse mal définie. Mais toutes ces déformations, d'ordre physique, psychique ou autre, n'ont-elles vraiment pas de sens? Ou bien en ont-elles un que nous ne voulons pas comprendre? Toute incongruité est gênante, nous l'évitons, car nous la craignons, et ne pouvant la concevoir, notre raison la relègue au deuxième plan. Elle est tout de même reconnue dans ce que nous appelons l'esprit grotesque, et nous citerons à ce sujet la définition formelle du grotesque de G. Tamarin<sup>11</sup> pour rattacher cette incongruité à cet esprit qui s'en est toujours abondamment servi. »Le grotesque est un 'montage'<sup>12</sup> de motifs disparates où se mêlent l'élément tragique (avec une

<sup>9</sup> Cf. Erich Fromm, *The Forgotten Language*. New York, 1951, p.,4, *passim*.

<sup>10</sup> »Pendant le sommeil de la vie, l'homme comme un Dieu engourdi, sent confusément qu'il rêve et qu'il se réveillera plus tard; mais si jamais ne venait le réveil? (...) ... mais qui te dit que ce n'est pas l'absurde, au contraire, qui est le vrai?« *La Tentation de Saint Antoine*, version de 1849, Edition Conard, Paris, 1924, 422—423.

<sup>11</sup> G. R. Tamarin a récemment publié une étude *Teorija groteske* (La théorie du grotesque), Sarajevo, 1962. La présente citation est tirée d'un fragment publié dans *Izraz* (revue littéraire et critique paraissant à Sarajevo), V/1961, 2, p. 114.

<sup>12</sup> L'auteur insiste sur le terme de 'montage' car il ne s'agit pas de synthèse. En outre la notion de 'montage' étant conçue dans un sens très large, ne signifie que »l'objet doit être composé, la qualité disparate du 'montage' pouvant provenir de la situation où se trouve l'objet, de la perspective de l'observateur etc, etc.«

note d'horreur) et l'élément comique (avec une note d'absurde), le tout donnant une nouvelle qualité — la qualité de déformé. « Nous sommes amenés à conclure, en rapprochant à l'incongruité cette qualité nouvelle, que dans le domaine du rêve, ils ont tous les droits de cité, et que pour une fois, une vision grotesque ne choque pas, car dans le rêve, nous ne raisonnons pas. Si nous ne sommes pas passifs, paralysés, nous sommes frustrés<sup>13</sup>, ce n'est plus un être cérébral qui combine, commente raisonnablement, c'est un enfant, qui, hébété, ahuri, mais crédule, accepte les événements tels qu'ils sont.

Voici ce qu'il en est dans la *Tentation*. Saint Antoine est seul dans le désert, il a jeûné et se sent très faible. D'autre part il est nourri de livres qui ont pour lui un attrait magique, le vent fait tourner au hasard les pages de la « Vie des Apôtres », et il lit: «... il y avait toutes sortes d'animaux terrestres et de bêtes sauvages, de reptiles et d'oiseaux...» (p. 11), et un peu plus loin: « Les Juifs tuèrent tous leurs ennemis avec des glaives et en firent un grand carnage... » (p. 11). Une page, et puis: « Nabuchodonosor se prosterna le visage contre-terre et adora Daniel. » (p. 12); toujours au gré du vent et du hasard: « Il [Ezéchias] leur montra ses parfums, son or et son argent, tous ses aromates... » (p. 12) et enfin pour la première fois, il cherche dans le livre: « La Reine de Saba, connaissant la gloire de Salomon vint le tenter, en lui proposant des énigmes » (p. 13). Le Saint, fasciné par tous ces mots, médite sur leur sens et cherche à en connaître la vérité intrinsèque: « Il s'agit [dit-il] de connaître les amours et les répulsions naturelles des choses, puis de les mettre en jeu... On pourrait donc modifier ce qui paraît être l'ordre immuable? » (p. 14) Une telle pensée est néfaste pour un saint, aussi les ombres de la croix » se projettent en avant. Elles font comme deux grandes cornes;... » (p. 14) Ceci sera sa première vision hallucinatoire.

Son esprit est confus, il est épuisé, il se plaît, à demi conscient, dans de molles idées. Le Saint n'est pas très sûr de ce qu'il dit et il parle d'une manière assez incohérente. Nous avons de la peine à suivre sa pensée qui fait des bonds et

<sup>13</sup> Saint Antoine se jette sur un tas de diamants, de pierreries, « Il lâche la torche pour embrasser le tas; et tombe par terre sur la poitrine. Il se relève. La place est entièrement vide » (p. 29). Il veut se venger, tuer: « Je voudrais, à coups de hache, au milieu d'une foule... Ah! un poignard!... Il se jette sur son couteau, qu'il aperçoit. Le couteau glisse de sa main, ... » (p. 29). Pour l'épisode « Circé » S. Gilbert a signalé un phénomène analogue (cf. Gilbert, o. c.), notamment le fait que les gestes, les mots de Bloom sont souvent entravés (« impeded speech and movement »). Bloom hésite, « He hesitates amid scents... » (p. 476); « He trips awkwardly. » (ib.); « He hesitates. (...) He hops. » (p. 477). Il est constamment la victime des autres, le souffre-douleur de chacun, et il ne peut se défendre.

où ses désirs secrets font continuellement irruption, »... quelle sottise!« s'exclame-t-il [car il se rappelle que l'Empereur Dioclétien avait embrassé l'oeil crevé de Paphnuce] (p. 15); »... Ah, que ne puis-je les [les Pères de Nicée qu'il déteste] faire exiler tous par l'Empereur, ou plutôt les battre, les écraser, les voir souffrir! Je souffre bien, moi!« (p. 17) — et tout cela dans un monologue, qui au début est plein de dignité et de l'éloquence d'un vieil orateur qui se rappelle un illustre passé. Il est défaillant, »C'est d'avoir trop jeûné! (...) Ah! de la chair rouge...« (p. 17). Des hallucinations auditives cette fois-ci l'assiègent, il entend des voix »basses et insinuantes, sifflantes« qui lui offrent puissance, amour, richesse: »Tu les égorgeras, va, tu les égorgeras!« (p. 20) Ces promesses alléchantes lui font perdre la raison. »En même temps, les objets se transforment. Au bord de la falaise, le vieux palmier, avec sa touffe de feuilles jaunes, devient le torse d'une femme penchée sur l'abîme, et dont les grands cheveux se balancent« (p. 20). Il essaie de se libérer de ces hallucinations: peine perdue, car il y croit. D'autres apparaissent, plus stupéfiantes encore. »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 à deux chevaux blancs qui se cabrent« (p. 20).

Ces images tournent et tournent, il a le vertige, la fièvre, ces images l'obsèdent, il souffre atrocement et »Antoine tombe sur la natte« (p. 21).

Toute la première partie (1—21) est une préparation à la fiction onirique et c'est l'annonce, et si l'on veut, l'apologie de toutes les divagations du Saint. C'est un acheminement discret mais continu vers l'in vraisemblable déroulement des événements à venir qui sont tous des drames intérieurs hantant le pauvre Saint. Nous rappelons que c'est précisément par les remaniements apportés aux deux *Tentations* précédentes que ces drames gagnent en intensité<sup>14</sup>. Toutes les allégories abstraites et un peu encombrantes ont été refondues et ont rejaili dans les conflits profonds qui rôdent dans le subconscient de Saint Antoine. Le dynamisme y a gagné et le tout a été actualisé, intensifié; en fait tout le monologue de la première partie (de la dernière version) est un »monologue intérieur«.

Chez Joyce, dans »Circé«, aucun préambule, nous entrons directement dans la matière même du subconscient de Léopold Bloom et de Stephen Dedalus. Tandis que Flaubert, pour justifier en quelque sorte cette incongruité du texte, construit les songes et les divagations du Saint sur des éléments d'une expérience dont nous avons été, en majeure partie, témoins,

<sup>14</sup> Cf E. Maynial dans son Introduction à la *Tentation*, Classiques Garnier, XVII—XVIII.

Joyce, lui, nous laissera tâtonner dans cette atmosphère étrange: à nous d'y trouver logique, cohérence, allusions à des événements antérieurs, associations d'idées, si ingénieusement décelées par S. Gilbert dans son étude sur *Ulysses*. Dans l'épisode »Circé« nous sommes immédiatement lancés parmi une faune étrange et dans une ambiance malsaine; Flaubert, lui, nous ménage, apparemment du moins, mais ira également très loin dans ses explorations du subconscient. C'est sur sa natte »un lit, le lit, une chaloupe«, qu'Antoine glisse de plus en plus dans le pays de songes (23—24).

S'il y a un élément de la présente technique (celle de l'hallucination)<sup>15</sup> qui résume en quelque sorte tous les autres, c'est certainement l'instabilité des personnages devant la pensée d'autrui, liée à la facilité avec laquelle s'effectuent des changements brusques, des déformations incongrues, bref des métamorphoses inattendues dans le monde animé aussi bien qu'inanimé.

Ces métamorphoses, chez Flaubert, sont plus discrètes, amenées avec plus de précaution, préparées et souvent s'accomplissent dans »les coulisses«<sup>16</sup>, tandis que chez Joyce<sup>17</sup>, elles sont si brusques qu'elles deviennent une parodie, un surenchérissement absurde sur l'absurde qui est, certes, bien un trait caractéristique du rêve.

Dans la seconde partie de la *Tentation* qui est le vrai début des hallucinations continues, nous avons, dans les commentaires de l'auteur à propos d'Antoine, en premier lieu: »Il se croit à Alexandrie« (p. 30). Là il accomplit un massacre sans égal (»...avant de les tuer [tous ses ennemis], il les outrage, il éventre, égorge, assomme... écrase les enfants...« p. 32), devient grand ami de l'Empereur Constantin et voit tous les Pères de Nicée lui rendre hommage en chaînes.

Puis la scène change, il se trouve à la cour du roi Nabuchodonosor, autour de lui rampent »des rois captifs sans pieds

---

<sup>15</sup> Le terme »la technique de l'hallucination« est employé par Stuart Gilbert pour l'épisode »Circé«.

<sup>16</sup> Ici aucune restriction dans l'imagination touffue de l'auteur. »Et ces Dieux, ces Déesses se décuplent, se multiplient. Sur leurs épaules poussent des bras, au bout de leurs bras des mains tenant des étendards, des haches, des boucliers, des épées, des parasols et des tambours. Des fontaines jaillissent de leurs têtes, des herbes descendent de leurs narines« (p. 166).

<sup>17</sup> Il y a souvent chez Joyce des travestissements plutôt que des métamorphoses totales, lesquels sont uniquement mentionnés dans les didascalies. Bloom devient tour à tour maire de Dublin, grand réformateur, auguste roi et il agit comme tel, mais fréquemment il change d'habits sans pour cela agir d'une manière particulière et sans cause apparente. Ainsi il revêt une robe de calife (»...he draws his caliph's hood and poncho...« (p. 553), mais »sur la scène« il ne jouera aucun rôle dans ce déguisement.

ni mains» (p. 37). Antoine jouit du spectacle magnifique, il en est fasciné, »il lit de loin, sur son front [du roi] toutes ses pensées. Elles le pénètrent, — et il devient Nabuchodonosor«<sup>18</sup> (p. 38). Cette métamorphose si étrange qui pourrait être une manifestation d'ambition et de cruauté refoulées, se passe toutefois dans »les coulisses«. Il faudra lire la scène avec Hilarion devenant le Diable et les dernières pages de la *Tentation*, où Antoine évoque la mort qui paraît sous la forme de sa mère, pour voir les métamorphoses se suivre »sur la scène«, sous les yeux du Saint.

Chez Joyce, la pensée d'autrui amène également les métamorphoses, lesquelles sont toujours, du moins indirectement, l'anéantissement de l'intégrité personnelle. Celles de Bloom, et il y en a environ trente, seront le résultat d'un mot prononcé ou d'une pensée émise par quelqu'un et qui, souvent, sont l'extériorisation d'une ambition secrète de Bloom.

Nous rappelons quelques exemples de »Circé«, notamment ceux où le héros se travestit successivement en Maire de Dublin (p. 455), en un puissant roi, Léopold I (p. 458) et en nourrisson (p. 476), parce que les cloches de la ville, une populace excitée ou une prostituée lui confèrent ces divers titres. Voici la dernière des métamorphoses mentionnées plus haut, où nous voyons clairement le procédé d'associations d'idées brusques, et où soudain un mot fait écho et transforme la scène et le personnage qui nous sont toujours présentés dans leur crudité totale; point de demi-teintes protectrices, d'événements dont on ne voit que les conséquences pour des raisons de bienséance, tout est, dans le rêve, mis à nu sous un éclairage blafard.

Bloom, un peu énervé dit à Zoé, en la taquinant: »Laughing witch! The hand that rocks the cradle.« Et Zoé de dire: »Babby!« Bloom (In babylinen and pelisse, bigheaded, with a caul of dark hair, fixes big eyes on her fluid slip and counts its bronze buckles with a chubby finger, his moist tongue tolling and lisping.) »One two tlee: tlee tlwo tlon« (p. 476).

De tels changements soudains sont rares, comme nous l'avons déjà dit, dans la *Tentation*, si ce n'est dans les com-

---

<sup>18</sup> Nous signalons ici qu'il y a gradation dans le procédé, qui au début, n'offre rien de particulier. »Il se croit à Alexandrie«, il ne fait qu'observer, il n'agit point (cf. »En face de lui s'étend...«, »Il embrasse d'un coup d'oeil...«), mais quand vient le massacre des Ariens, il entre dans le jeu, il participe aux meurtres, »et tressaille de joie...«. En agissant, son importance grandit sans cesse, Antoine commence à exister d'une manière active, il ne croit plus être quelque part mais il est à un endroit précis, et divers honneurs commencent à pleuvoir sur lui. Il les trouve tout naturels. Il s'enorgueillit tellement qu'il s'identifiera à la fin avec le roi Nabuchodonosor, avec le roi tout puissant qui détrônera Dieu, mais au même instant il prend sur lui toutes ses tares abjectes et il s'avilira jusqu'à l'extrême, en devenant une brute.

mentaires, mais les métamorphoses graduelles sont un procédé beaucoup plus fréquent dont Flaubert a usé avec un grand art. Ce sont précisément ces métamorphoses qui se gravent profondément dans notre mémoire, car c'est par la gradation que croît l'intensité de la vision. Depuis le nain d'aspect misérable (p. 53) qui est probablement oublié par la Reine de Saba, mais qui grandit sans cesse (pp. 63, 103) aux yeux d'Antoine, et devient beau comme un archange (p. 228), quels changements pour Hilarion! A la fin du défilé ahurissant des dieux, Antoine est seul, s'en réjouit et s'écrie: »Tous sont passés.« Il entend toutefois une voix (dans le texte »Quelqu'un«) qui dit: »Il reste moi«; c'est Hilarion, »— mais, transfiguré, beau comme un archange, lumineux comme un soleil«, qu'Antoine ne reconnaît pas. Il est effrayé par le discours tenu par Hilarion (dans le texte »Quelqu'un« est remplacé par »Hilarion«) qui lui dit: »On m'appelle la Science.« Antoine apeuré, lance: »Tu dois être plutôt... le Diable!« Hilarion (toujours »Hilarion« dans le texte) lui offre de le lui faire voir, et il devient le Diable. Désormais l'interlocuteur d'Antoine sera le Diable, non plus Hilarion. Le Diable est donc le résultat direct de la pensée émise par Antoine, et s'il a grandi progressivement aux cours des hallucinations, c'est que le Saint avait admiré en lui un personnage extraordinaire, omniscient, toujours plus beau, toujours plus puissant.

Il y a, chez Joyce, également de ces métamorphoses graduelles. Paddy Dignam, par exemple, paraît d'abord sous la forme d'un chien briquet, »The beagle lifts his snout, showing the grey scorbutic face of Paddy Dignam. (...) He grows to human size and shape. His dachshund coat becomes a black mortuary habit. (...)« (449—450), pour devenir ensuite un corps humain au visage hideux, rongé, où se cache l'esprit de Paddy Dignam [car il est mort]. Il acquiert peu à peu des traits humains auxquels se substitueront plus tard ceux d'un chien. Cela est d'ailleurs une des métamorphoses les plus monstrueuses dans »Circé«, car Joyce ne se contente pas de le faire passer par la forme d'un chien à un être humain qui aboie à la lune, mais lui fait reconquérir son état antérieur devant nous — témoins horrifiés, médusés.

Dans cette métamorphose, l'élément macabre est très prononcé et il en est de même dans beaucoup d'autres »scènes« de l'épisode, mais c'est un macabre d'ordre particulier, car il nous dégoûte plutôt qu'il ne nous inspire de la crainte mêlée d'horreur. D'ailleurs chez Joyce l'élément macabre est tellement lié à l'élément absurde qu'il y perd sa qualité première, qui est, de nous remplir d'une angoisse mal définie. Aussi sommes-nous amenés à réagir d'une manière inadéquate,

où il entre plus de mépris que de peur et de crainte respectueuse. C'est surtout l'élément absurde utilisé à outrance dans le macabre<sup>19</sup> qui nous laisse froid, et d'où l'esprit grotesque a disparu. Il n'y a plus d'équilibre dans les motifs du 'montage'<sup>20</sup>, et c'est précisément ce surenchérissement absurde sur l'absurde qui lui a fait perdre l'esprit grotesque.

L'impression du contresens total que crée une telle image chez Joyce est, en quelque sorte, en dehors de tout ce que nous connaissons dans ce genre; Flaubert, par contre, reste bien dans le domaine du grotesque, et le macabre, lui-aussi, garde ses traits caractéristiques. G. M. Mason a justement signalé sa fascination pour le 'grotesque triste' et le goût du macabre<sup>21</sup>. Nous citerons à ce sujet les deux métamorphoses les plus poignantes qu'on trouve dans la *Tentation* et dans »Circé«, celle où la mère d'Antoine, c'est à dire de Stephen, prennent le visage de la Mort. Il y a une analogie intéressante à mentionner ici. Tout comme Joyce, qui avait perdu sa mère en 1902, à l'âge de vingt ans, mais qui souffrira encore longtemps après de cette perte, Flaubert avait, en 1872, à l'âge de cinquante et un an perdu la sienne et avait, accablé de douleur, cherché refuge dans la *Tentation*<sup>22</sup>. Ces deux événements ont laissé des traces profondes dans l'oeuvre de ces écrivains et c'est à ce fait précisément que nous pouvons attribuer ce rapport étroit entre la Mère et la Mort.

Dans la *Tentation*, Antoine, obsédé par des souvenirs affreux liés à la mort de sa mère (cf. »elle m'aura maudit pour mon abandon...« p. 247; rapprochons cela au fait que Joyce avait refusé d'assister sa mère à son lit de mort), et par des désirs voluptueux liés à Ammonaria, la jeune fille qu'il a aimée, désire la mort. Il est au bord du précipice, »... c'est un mouvement à faire! un seul.« Tenté par le suicide, Antoine verra la mort; c'est une hallucination qui est le résultat direct des pensées confuses qui l'obsèdent, et il est naturel, puisqu'il y a un lien étroit entre celles-ci et ses visions hallucinatoires, qu'il sera mis en face de la Mort. »Alors apparaît une vieille femme. Antoine se relève dans un sursaut d'épouvante. Il croit voir sa mère ressuscitée<sup>23</sup>. Mais celle-ci est beaucoup plus

<sup>19</sup> Le macabre n'a pas nécessairement pour éléments l'absurde et le grotesque très prononcés, mais il est, selon nous, rarement totalement dépourvu d'eux.

<sup>20</sup> Voir la définition de G. R. Tamarin, o. c., p. 114.

<sup>21</sup> G. M. Mason, *Les Ecrits de Jeunesse de Flaubert*. Paris, 1961, 42—43.

<sup>22</sup> Dans les notes (p. 679) de l'édition Conard de la *Tentation*, Paris, 1924.

<sup>23</sup> Si nous comparons les textes analogues de trois versions différentes (cf. l'édition Conard de la *Tentation* citée ci-devant), nous voyons que c'est dans la version définitive uniquement que la Mort paraît d'abord

vieille, et d'une prodigieuse maigreur. Un linceul, noué autour de sa tête, pend avec ses cheveux blancs... (...) Les orbites de ses yeux sont pleines de ténèbres, et au fond deux flammes vacillent, comme des lampes de sépulcre» (p. 248). Cette vieille femme («La Vieille Femme») devient «La Vieille», puis paraît «Une Autre Femme» (qu'il prend d'abord pour Ammonaria), les deux femmes luttent pour l'avoir, chacune lui offrant ses cadeaux. Une métamorphose est en cours: «La Vieille, pendant qu'elle parlait, s'est encore décharnée; et au-dessus de son crâne, qui n'a plus de cheveux, une chauve-souris fait des cercles dans dans l'air.» Encore des offres, et «Le linceul s'écarte et découvre le squelette de la Mort» (p. 253).

Antoine avait donc évoqué la Mort en désirant se suicider. Stephen, par contre, avait évoqué la Mort (qui paraît sous la forme de sa mère) en nommant une valse frénétique dansée par ses amis «Dance of death» (p. 546). En fait nous avons eu, en plus, avant l'apparition de la mère, dans les commentaires une «stylisation» d'une danse macabre: «(Bang fresh barang bang of lacquey's bell, horse, nag, steer, piglings, ... (...)) Then in last wiswitchback lumbering up and down bump mashtub sort of viceroy and reine relish for tublumber bumpshire rose. Baraabum!» (546—547) — A l'apparition de sa mère Stephen s'exclame: «Ho! [and] Stephen's mother, emaciated, rises stark through the floor in leper grey with a wreath of faded orange blossoms and a torn bridal veil, her face worn and noseless, green with grave mould. Her hair is scant and lank. (...))» (p. 547). Elle voudra lui dérober la vie, «She raises her blackened, withered right arm slowly towards Stephen's breast with outstretched fingers.» (p. 549), et il souffrira atrocement. Dans les deux cas le thème de la Mère, qui devient la personnification de la Mort, amené par un procédé d'associations d'idées, soit naturel, soit automatique — mais non pas dépourvu de toute logique — est certainement une analogie intéressante, mais ne doit nullement être chez Joyce le résultat de la lecture de la *Tentation*, mais bien plus le produit d'une obsession, ou mieux, d'un complexe de culpabilité envers sa mère, ce qui n'est point un phénomène isolé. A ces métamorphoses d'un goût macabre, se rattachent indirectement les diverses transformations qui font d'un homme une brute. Il est intéressant de noter combien, d'une part, nous avons des ambitions titanesques qui se concrétisent dans les rêves et les hallucinations, (cf. Antoine devenu Nabuchodonosor, Bloom devenu roi) et d'autre part, jusqu'à

sous la forme de sa mère [d'Antoine] ressuscitée (pp. 429, 608 et 180) et qu'elle subit les métamorphoses. Cela est certainement une importante modification dans la structure du texte. L'élément fantastique devient de plus en plus secondaire pour être remplacé par l'élément grotesque..

quel degré peuvent aller la négation de toute dignité, de tout orgueil, et l'avilissement de l'homme<sup>24</sup>.

Après toutes ces visions fantasmagoriques il n'est peut être plus très facile de voir le but précis de la confrontation des deux textes. Ce que nous avons toutefois voulu prouver, c'est que chez Flaubert déjà, beaucoup d'éléments de cette technique d'hallucination qui est une tentative pour montrer le mécanisme de notre esprit dans ses moments d'égarement ou de complète relaxation, sont présents à une époque, où les auteurs ne s'intéressaient guère encore et ne pouvaient s'intéresser, d'un point de vue artistique, à ces domaines de notre activité mentale. Cet intérêt chez Flaubert est déjà tout à fait conscient, et nous soulignons combien cette technique est approfondie dans la dernière version de la *Tentation*. Nous avons passé sous silence beaucoup d'autres éléments qui sont significatifs de notre «comportement» dans de tels moments, comme par exemple, les réactions inadéquates, résultant d'un conflit entre les normes conventionnelles et notre désir de s'en dégager<sup>25</sup>, et le sadisme si souvent présent dans les rêves.

Il est difficile de mettre de l'ordre dans ce chaos et de déduire quelques conclusions logiques, toutefois pour y aboutir, nous allons chercher un appui dans »l'avant-propos' lexicologique« brillamment documenté et argumenté de Marcel Raymond qui se trouve en tête de son article sur Rousseau, intitulé »Rêver à la Suisse«<sup>26</sup>. Pour le mot »rêver« tout serait incertain jusqu'à son étymologie, sans M. von Wartburg qui lui donne, pour prototype latin, »reexvagare« et M. Raymond affirme que »le premier sens de 'rêver' est vagabonder, errer au dehors«. C'est certainement le vagabondage de notre esprit, le désir tenace de sortir de soi-même, »de s'écarter du chemin tracé, de se dévoyer, d'extravaguer« qui est à la base du rêve, mais également à la base de la technique de Flaubert et de Joyce. Il est vrai que, si les termes de rêve et d'hallucination ne sont pas interchangeables, ils sont, dans leur valeur essentielle, tout de même très proches. Toute la *Tentation* et tout l'épisode »Circé« sont une évasion continue d'une identité »civile«

<sup>24</sup> ... »et comme rien n'est plus vil qu'une bête brute, Antoine se met à quatre pattes et beugle comme un taureau« (p. 38). »... (With a piercing epileptic cry she [il s'agit de Bloom devenu femme puis brute] sinks on all fours, grunting, snuffling, rooting at his feet... )«, 503-504.

<sup>25</sup> Antoine pleure de chaudes larmes quand Appolonius lui promet monts et merveilles (p. 157), et la Reine de Saba en larmes quitte Antoine [qui est implacable] »en sautillant à cloche-pied« (p. 52).

Stephen rit à haute voix quand on parle de l'enterrement de la grand-mère de Bloom (p. 529), et l'agent de police est tout ému quand il dit, la larme à l'oeil, que Bloom devrait avoir honte (car il a été infidèle!!) (p. 435).

<sup>26</sup> *Cahiers du Sud*, XLIX/1962, 367, p. 358.

(de saint, d'homme posé, honoré — mais tous deux hantés par des idées fixes), et c'est par toutes ces transformations toujours incongrues, éloignées de la réalité de tous les jours, que ces personnages sont arrivés à échapper au contrôle imposé par leur raison. Mais certains vont trouver cette constatation erronée quand il s'agit d'Antoine, puisqu'il reste toujours le même, physiquement, sauf le changement »dans les coulisses« en Nabuchodonosor, qui est toutefois très significatif, étant donné qu'il devient roi omnipotent et vile brute à la fois; la plus grande métamorphose ne serait-elle pas celle du Saint (»Saint Antoine« à la page 2 et nulle part ailleurs), cessant d'être tel pour devenir simplement »Antoine« pendant tout le reste du texte<sup>27</sup>? Et si nous songeons à toutes les autres hallucinations que nous avons éliminées parce qu'elles ne rentraient pas dans notre schème, mais qui sont tellement proches de certaines visions hallucinatoires de Bloom, ne se pourrait-il pas que celui-ci soit le dernier travestissement ou même la dernière métamorphose de notre Saint<sup>28</sup>?

---

<sup>27</sup> Il y aurait toutefois une fois marqué »Saint Antoine« à la page 178, est-ce par mégarde?

<sup>28</sup> Jean-Pierre Richard a, dans sa très pénétrante et lucide étude intitulée »La création de la forme chez Flaubert« (cf. *Littérature et Sensation*, Paris, 1954, p. 147, *passim*) analysé de près les métamorphoses dans l'oeuvre de Flaubert. L'auteur explique ce phénomène fréquent par le besoin immanent chez Flaubert de changer, de se transformer qui serait le résultat de »la faiblesse, [de] la mollesse de l'être flaubertin«, »d'un moi si flottant«. Cet être travesti, mis à nu, qu'est Antoine, peut être facilement rapproché de l'auteur de la *Tentation*, mais ce que nous avons voulu souligner, au cours de cette étude, c'est que précisément les transformations, les métamorphoses employées dans les visions hallucinatoires d'Antoine représentent un apport important dans les explorations du rêve et des hallucinations.