

KAROL KRZYŻOSIAK
(ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY, POZNAŃ)

L'IMAGE DE LA TOUR D'IVOIRE
DANS LA *CORRESPONDANCE* DE GUSTAVE FLAUBERT
(1850–1860)

ABSTRACT

A figure of the ivory tower that appears in Flaubert's correspondence constitutes the central point of his aesthetic ideas. Using this symbol, the writer creates in his letters a romantic image of artist-priest, although at the same time he resigns from the romantic individualism on behalf of his postulate of "impersonality". Our object is to signal the presence of the image of ivory tower in Flaubert's letters, and to examine its importance to the aesthetic discourse.

KEYWORDS: Flaubert, romanticism, correspondance, ivory tower

STRESZCZENIE

Pojawiająca się w korespondencji Flauberta figura wieży z kości słoniowej stanowi centralny punkt wykładni poglądów estetycznych pisarza. Za pomocą tego symbolu pisarz kreuje w swych listach romantyczny wizerunek artysty-kapłana, choć jednocześnie w powieściach swych odchodzi od romantycznego indywidualizmu w stronę postulowanej „bezosobowości”. Naszym celem jest zasygnalizowanie obecności figury wieży z kości słoniowej w listach Flauberta i zbadanie jej znaczenia dla dyskursu estetycznego pisarza.

SŁOWA KLUCZOWE: Flaubert, romantyzm, korespondencja, wieża z kości słoniowej

L'apparition de la figure de la tour d'ivoire dans la correspondance de Gustave Flaubert dans les lettres des années 1850 et 1860 coïncide avec l'élaboration de premières œuvres qui apportent à l'écrivain une reconnaissance significative (*Madame Bovary* – 1856; *Salammô* – 1862; *Education sentimentale* – 1869). On peut supposer que la fameuse conception flaubertienne de l'*art pur* se cristallise autour de cette expression. Notre volonté de l'associer avec l'idée de l'art pur n'est pas qu'un choix subjectif; ce choix doit être justifié par la présence sensible des images suggestives de la tour d'ivoire dans les lettres de l'écrivain au moment où se clarifie sa conception artistique. Or, il est frappant que dans le vaste champ des études flaubertiennes cette thématique n'ait apparemment pas été suffisamment

traitée, sans compter quelques remarques générales dans les études consacrées aux idées esthétiques de Flaubert où la figure de la tour d'ivoire n'est pourtant pas analysée d'une manière systématique¹. Ce manque relatif d'intérêt peut être dû au fait que l'expression *tour d'ivoire* n'apparaît que sporadiquement dans les lettres à Louise Colet (1852–54), à Amélie Bosquet (1864), à Mademoiselle Leroyer de Chantepie (1866) et à Princesse Mathilde (1867). Mais aussi peu que cela paraisse, on observe s'organiser autour d'une expression particulière un enseignement précieux sur les idées artistiques. La tour d'ivoire est chez Flaubert une figure rhétorique qui permet d'expliquer les principes de l'art. En plus, on constate que dans le langage dont se sert Flaubert en développant sa notion de l'art pur, nombreux sont des éléments romantiques. Comme le remarque Arnold Hauser dans son *Histoire sociale de l'art*, l'attitude de Flaubert a un caractère «quasi-religieux» et «mystique»². Ainsi, alors que la création littéraire de Flaubert s'éloigne selon Hauser du «dilettantisme romantique», et qu'elle acquiert «la maîtrise technique»³, ses lettres sont toujours pleines d'affection sublime, quasi-prophétique, et de l'individualisme propre aux romantiques. La tour d'ivoire est alors une métaphore encadrant des valeurs et des attributs qui s'associent dans une vision idéaliste de l'art. Dans la présente étude nous chercherons à montrer la présence de cette figure et à en signaler la fonction et l'importance dans le discours esthétique de Flaubert.

Néanmoins, avant de passer à l'analyse des fragments de correspondance de Flaubert dans lesquels apparaît la figure en question, nous trouvons légitime de présenter brièvement l'évolution historique de cette expression. La vaste symbolique de la tour d'ivoire dans la culture européenne est naturellement antérieure aux écrits de Flaubert, et par là, elle est censée en expliquer le contenu précis et révélateur concernant la conception de l'art et le mode de travail de l'artiste que Flaubert lui-même présente dans ses lettres.

LA TOUR D'IVOIRE – L'HISTOIRE DE L'EXPRESSION

La notion de «tour d'ivoire» provient du *Cantique des Cantiques*: «Ton cou est comme une tour d'ivoire» (7:4); cette comparaison affectueuse attribuée au corps de l'Épouse la douceur du précieux matériel exotique. Evidemment, dans l'antiquité, la tour seule ne constituait pas encore cette allégorie dont la signification peut être reconnue comme essentielle pour l'architecture gothique. Cependant, l'ivoire fournissait de la matière pour tous les types d'ornements à tel point que le plus sage des rois en «fit un grand trône [...], et le couvrit d'or pur» (1 Rois 10:18).

¹ A ce titre il vaut néanmoins mentionner l'article de Liana Nissim paru dans la «Revue Flaubert» nr 6/2006: «Oh les tours d'ivoire! Montons-y par le rêve!». *Quelques notes sur l'esthétique de Flaubert*.

² A. Hauser, *The Social History of Arts*, Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 46.

³ *Ibid.*

L'expression «tour d'ivoire» réapparaît au Moyen Âge, dans la *Litanie de Lorette*, juste à côté de la tour de David qui est aussi la réminiscence du *Cantique*: «Ton cou est comme la tour de David» (4:4). Ces références allégoriques à l'Ancien Testament constituent dans les litanies des apostrophes pieuses dirigées vers Marie en tant que louanges dont chacune est suivie de la supplication «priez pour nous». Mais cette fois-ci, comme l'indiquent Chevalier et Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles*, la signification de ces images est beaucoup plus complexe:

Dans la tradition chrétienne, qui s'est inspirée ici des constructions militaires et féodales, hérissées de tours [...], la tour est devenue symbole de vigilance et d'ascension. Les symboles de la tour que nous retrouvons dans les litanies de la Vierge (*turris Davidica*, *turris eburnea*) [...] rejoint un symbole très précis. Les tours au Moyen Age, pouvaient servir à guetter d'éventuels ennemis, mais elles possédaient encore un sens d'échelle, chaque étage de la tour marquait une étape dans l'ascension.⁴

La formule de «tour d'ivoire» utilisée ainsi par rapport à la Vierge incarnant l'humilité et l'obéissance, est un symbole qui s'oppose implicitement à la tour de Babel – le nid de l'orgueil humain et du désordre. En plus, comme l'observe Karina Murawska, la tour est un composant inséparable de cette métaphore médiévale qu'est le château, symbole de Marie et de l'âme humaine, dont les éléments architecturaux incarnent les vertus chrétiennes⁵. Dans l'architecture médiévale, les tours visent à diriger vers les Cieux la pensée des mortels. D'après Murawska, la force physique représentée par la tour peut être déchiffrée comme un symbole de la force morale et spirituelle⁶. Par conséquent, dans les litanies, la tour symbolise le refuge, ou même la forteresse (*turris fortitudinis*), ce qui fait de Marie (et à la fois de la tour d'ivoire) l'appui de l'homme craintif et tremblant. Cependant, l'ivoire même est, «par sa blancheur, symbole de pureté» dont «la dureté [...] le rend quasi incassable et incorruptible», disent Chevalier et Gheerbrant⁷. La pureté, ainsi que la dureté, sont des idées s'opposant aux éléments que le Moyen Age attribuait généralement à l'imparfaite vie humaine: la vanité, l'impureté, le néant.

Rappelons pourtant, en remontant vers l'Antiquité, que chez Homère, l'ivoire avait encore une signification tout à fait différente:

(...) les songes assurément ne sont pas faciles à saisir et leur sens ne se discerne pas d'abord; tout ce qu'ils annoncent est loin de se réaliser pour les hommes. Car il est deux portes pour les songes inconsistants; l'une est faite de corne, l'autre est en ivoire; quand les songes viennent par l'ivoire scié, on ne peut rien y voir de vrai; ce sont des mots qui ne créent point le réel sous nos yeux (...)⁸

⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (vol. 4: PIE à Z), Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1969, p. 314.

⁵ K. Murawska, *Turris sapientiae*, *Rocznik Historii Sztuki*, T. XIX, Ossolineum 1992, p. 65.

⁶ *Ibid.* (p. 67).

⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., (vol. 3: H-PIE), p. 58.

⁸ Homère, *Odyssée* (traduit par M. Dufour et J. Raison), Librairie Garnier Frères, Paris 1935, p. 290.

Si l'on admet donc entendre dans l'expression «tour d'ivoire» l'écho de la tradition homérique, on devrait associer l'ivoire à la rêverie et au fantasme. Les rêves qui viennent à travers la porte d'ivoire abordent des visions irréelles, inaccessibles, qui peuvent susciter chez l'homme des langueurs malades et le conduire à des conclusions trompeuses.

Pour compléter cette symbolique religieuse de la tour, il paraît juste d'évoquer encore la signification qu'on en retrouve dans le *Dictionnaire des symboles* relativement à l'alchimie: «L'athanor des alchimistes emprunte la forme d'une tour pour signifier que les transmutations recherchées dans leurs opérations vont toutes dans le sens d'une élévation: du plomb à l'or, et, au sens symbolique, de la lourdeur charnelle à la spiritualisation pure»⁹. Ces dernières propriétés inscrites dans le vaste champ sémantique de la tour, ainsi que la *pureté* attribuée à l'ivoire, semblent ici révélatrices: la notion de tour d'ivoire est liée non seulement à l'opposition *terrestre-céleste*, mais aussi à celle du *charnel* et du *spirituel*. Elle serait dans ce sens l'appui de l'homme chroniquement déchiré entre sa constitution matérielle et son aspiration au transcendant, entre sa faiblesse animale et la dignité angélique, et enfin, entre le réel et l'illusoire. La tour d'ivoire, la Vierge, devrait donc libérer le pitoyable être humain de cette existence précaire, en constituant pour lui une forteresse de l'âme, une voie verticale vers Dieu, un refuge stable et certain, où l'on croit retrouver la transcendance en se séparant des misères terrestres. Et pourtant, n'oublions pas que chez Homère, la porte d'ivoire était celle du mensonge.

Il semble d'ailleurs significatif que l'expression «tour d'ivoire» n'apparaît en général dans les textes laïques que tardivement, à l'époque du Romantisme. Au XIXe siècle, le poète Charles Augustin Sainte-Beuve l'utilise dans son poème «A M. Villemain» (*Pensées d'août*, 1837), en tant que métaphore de l'asile de l'artiste: «(...) et Vigny, plus secret, | Comme en sa tour d'ivoire, avant midi, rentrait»¹⁰. Sainte-Beuve compare ainsi le sacerdoce solitaire du poète Alfred de Vigny avec l'engagement social de Victor Hugo qu'il appelle «dur partisan». Voici comment le symbole de l'idéal, la tour d'ivoire, devient celui d'une solitude choisie, du refus de tout engagement social, et du sacrifice (mot déjà significatif) quasi religieux de l'homme à l'art.

La notion réapparaît encore chez Gérard de Nerval dans la nouvelle intitulée *Sylvie*, publiée en 1854:

Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. À ces points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour¹¹.

⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit. (vol. 4: PIE à Z), p. 314.

¹⁰ C.A. Sainte-Beuve, *Pensées d'août*, Société Belge de Librairie, Bruxelles 1838, p. 179.

¹¹ G. de Nerval, *Œuvres*, red. A. Béguin et J. Richer, Librairie Gallimard, Angers, 1960, p. 242.

Il est essentiel que dans ce fragment, la tour d'ivoire est déjà un endroit où l'on boit «l'oubli dans la coupe d'or des légendes», ce qui prouve que c'est le *passé* qui nous y attire, en tant que moyen de s'enfuir du *contemporain*. On s'y isole de la foule, et c'est dans la solitude que l'on retrouve *enfin* l'air pur à respirer. En plus, ce sont des maîtres anciens qui nous y guident, en nous révélant la seule valeur dans la vie – l'art. L'apparition de cette figure dans le récit du milieu du siècle permet de supposer que la notion de tour d'ivoire était déjà assez répandue, au moins dans le milieu littéraire, et que les collègues de plume de Nerval auraient dû s'en servir comme lui-même. On observe donc l'expression «tour d'ivoire» migrer des textes religieux vers les écrits non-religieux. Elle revient dans le Romantisme avec un sens, paraît-il, plus vaste. Ainsi, introduite dans le jargon artistique, la tour d'ivoire devient une métaphore encadrant les composants (solitude, sacerdoce, travail) qui glorifient l'image de l'artiste, en constituant son *ethos* par excellence. Par là, la poésie, l'art en général, devient un sacerdoce solitaire aussi bien qu'un acte mystique de transcendance: car ainsi qu'on l'observe chez Nerval, l'artiste qui s'enferme dans une tour d'ivoire remonte dans l'histoire à travers des siècles pour communiquer avec les «maîtres» et dépasse les limites du monde matériel.

L'IDÉAL DE FLAUBERT

Dans les lettres de Flaubert des années 1850 et 1860, la tour d'ivoire est un motif recourant. D'abord, dans la correspondance avec Louise Colet, on retrouve cette expression trois fois dans les années 1852–1854; ensuite la tour d'ivoire réapparaît en 1864 dans une lettre à Amélie Bosquet, à Mademoiselle Leroyer de Chantepie en 1866 et à Princesse Mathilde en 1867. Il faut remarquer d'ailleurs que la tour d'ivoire n'apparaît chez Flaubert qu'après son «introduction» au langage de l'époque par Sainte-Beuve, ce qui n'est pourtant pas trop étonnant, puisque Flaubert naquit en 1821, et qu'au moment où Sainte-Beuve s'est servi de cette figure pour la première fois, il n'avait que 16 ans.

Flaubert évoque la tour d'ivoire en tant qu'objet d'aspiration; elle est comme une formule de la pratique spirituelle visant à réarranger dans un système cohérent la pensée troublée de l'écrivain. On l'observe surtout dans les clôtures des lettres à Louise Colet, dans des conseils-adiieux, à la fois sérieux et comiques: «Adieu, mille bons baisers, travaille bien; vois seulement les amis, monte dans la tour d'ivoire et advienne que pourra» (à Louise Colet 14–15 juin 1853)¹². La tour d'ivoire constitue en même temps l'état opposé aux soucis bourgeois, tout en indiquant que ces derniers empêchent l'artiste d'y accéder:

¹² Toutes les références à la correspondance de Flaubert proviennent de l'édition: *Correspondance de Gustave Flaubert*, Paris, Ed. de La Pléiade, t. I–V, 1973–2007.

Que ne peut-on vivre dans une tour d'ivoire! Et dire que le fond de tout cela, c'est ce malheureux argent, ce bienheureux métal argent, maître du monde! Si j'en avais un peu plus, je m'allégerais de bien des choses. Mais, d'année en année, mon boursicot diminue et l'avenir, sous ce rapport, n'est pas gai.

(à L. Colet, 4 septembre 1852)

Les problèmes matériels font trembler la tour d'ivoire de l'artiste. Parce que son statut social dépend de l'argent, Flaubert ne peut se libérer des «soucis terrestres» pour demeurer imperturbable dans son reclus. L'argent est donc «maître du monde», à la fois «malheureux» et «bienheureux», selon le fait de le posséder ou d'en manquer. Par ailleurs, on lit que la condition d'en avoir «un peu plus» permettrait à l'écrivain de s'«alléger» de «bien de choses». Ce qui est intéressant dans ce fragment, c'est l'usage du verbe *alléger* au lieu de *jouir* par exemple. L'argent ne servirait donc à Flaubert qu'à «rendre la vie plus légère», et non pas à en faire une idylle. Cela n'est pas une nuance: de cette manière on voit se tracer l'opposition entre le matérialisme bas que Flaubert attribue au monde bourgeois, et la sublimation qu'il cherche lui-même dans l'art: «la tour d'ivoire, la tour d'ivoire! et le nez vers les étoiles!» (à L. Colet, le 20 juin 1853), écrit-il ironiquement, toujours avec un accent grotesque qui suit – et qui affaiblit – ses sublimes propos, comme s'il voulait «modérer» encre son temperament romantique. Et il ajoute amèrement dans la même lettre: «La haine que je vois partout, portée à la poésie, à l'Art pur, cette négation complexe du Vrai me donne des envies de suicide». Ou encore en 1852:

De la foule à nous, aucun lien. Tant pis pour la foule, tant pis pour nous surtout. Mais comme chaque chose a sa raison, et que la fantaisie d'un individu me paraît tout aussi légitime que l'appétit d'un million d'hommes, et qu'elle peut tenir autant de place dans le monde, il faut, abstraction faite des choses et indépendamment de l'humanité qui nous renie, vivre pour sa vocation, monter dans sa tour d'ivoire et là [...], rester seuls dans nos rêves [...] Je n'échangerais tout cela pour rien, parce qu'il me semble, en ma conscience, que j'accomplis mon devoir, que j'obéis à une fatalité supérieure, que je fais le bien, que je suis dans le juste.

(à Louise Colet 24 avril 1852)

L'artiste se sent obligé de justifier son absence voulue dans la société et sa dévotion envers l'Art, car du point de vue bourgeois, il ne travaille pas, ou du moins il n'effectue aucun métier digne de ce nom. Il est essentiel que Flaubert oppose la «haine qu'il voit partout» à l'ensemble des valeurs qui lui semblent inséparables: la poésie, l'Art pur, et le Vrai. Le fait que ces trois éléments sont placés dans le texte juste après l'expression de tour d'ivoire suggère qu'ils sont pour elle des composants essentiels. Ce fragment est organisé selon la rhétorique romantique de sacerdoce: il n'y a «aucun lien» entre l'artiste et la foule, et cette dernière, vue comme l'humanité entière, dédaigne le premier. Ce qui justifie l'artiste, c'est donc la «fantaisie» individuelle opposée à l'«appétit d'un million d'hommes». On remarque par conséquent une juxtaposition des actions synonymiques qui définissent le devoir de l'artiste: «vivre pour sa vocation, monter dans sa tour d'ivoire» et

encore: «rester seuls dans nos rêves». Alors que les verbes «vivre» et «rester» renvoient à une certaine stabilité voulue par l'écrivain, le verbe «monter» signifie l'ascension, et il indique que le devoir de l'artiste se réalise aussi à l'axe vertical. Tout cela est subordonné à une conviction prophétique d'obéir à une «fatalité supérieure» et d'être «dans le juste» malgré l'incompréhension, la médisance même de la «foule». L'artiste est par là condamné à la solitude, à l'isolement, et il semble que la soumission à un tel destin constitue aussi son devoir.

Pour Flaubert, tous les obstacles – le matérialisme, la bêtise, etc. – ne font finalement que sublimer la position de l'artiste en donnant à ses propos une certaine noblesse martyre. «Laissons l'Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du ciel. Il y fait froid quelquefois, n'est-ce pas? Mais qu'importe! On voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons», (à Louise Colet 22 novembre 1852); et ailleurs: «Oh! les tours d'ivoire! Montons-y donc par le rêve, puisque les clous de nos bottes nous retiennent ici-bas!» (à Louise Colet le 29 janvier 1854). Ces images renforcent le contraste entre le travail de l'écrivain – effectué dans la tour d'ivoire – et les dindons importuns de la foule; la tour d'ivoire permet à l'artiste de rester *au-delà* de cette foule afin de voir les choses avec distance, sans qu'il soit influencé par la bêtise de la société. En effet, une décennie plus tard Flaubert écrit encore: «Je monte dans ma tour d'ivoire et ferme ma fenêtre... car autrement, autant se casser la margoulette, ou devenir fou» (à Amélie Bosquet 9 août 1864). Rien d'étonnant à cela, dans l'effrayant monde extérieur Flaubert voit aussi la folie. Et la folie n'est pas chez lui qu'un terme psychiatrique, elle est plutôt un état immanent du monde humain. Contre cette folie, Flaubert propose le regard impartial qui n'est possible que par le renoncement à la vie sociale:

Vivre dans une tour d'ivoire est d'ailleurs un excellent moyen de ne pas se salir les pieds. Je gèle un peu dans la mienne, par moments [...] Plus que jamais, je sens le besoin de vivre dans un monde à part, en haut d'une tour d'ivoire, bien au-dessus de la fange où barbote le commun des hommes.

(à Princesse Mathilde: 31 octobre 1867)

Ces propos ironiques expliquent le statut de l'artiste vivant au sein de la société utilitaire, et pourtant vivant isolé; son mépris pour l'époque, et son besoin d'un «monde à part» n'apparaissent pas aux yeux des autres comme ce qui correspondrait à leur instinct d'utilité. Bien qu'on y «gèle» parfois, la tour d'ivoire constitue un moyen pour échapper à la foule, à tout engagement enfin, et «ne pas se salir les pieds».

Il semble néanmoins que Flaubert cherche à s'éloigner (par l'Art) d'autant plus qu'on le repousse – par les stupides propos, par les idées reçues répandues sur les artistes, etc. – vers la solitude:

Ce qu'il y a de considérable dans l'histoire, c'est un petit troupeau d'hommes (trois ou quatre cents par siècle, peut-être) et qui depuis Platon jusqu'à nos jours n'a pas varié; ce

sont ceux-là qui ont tout fait et qui sont la *conscience* du monde. Quant aux parties basses du corps social, vous ne les élèverez jamais. Quand le peuple ne croira plus à l'Immaculée Conception, il croira aux tables tournantes. Il faut se consoler de cela et vivre dans une tour d'ivoire. Ce n'est pas gai, je le sais; mais, avec cette méthode, on n'est ni dupe ni charlatan.
 (à Mademoiselle Leroyer de Chantepie Croisset, mardi, 23 janvier 1866)

En conséquence, pour ne pas être «dupe» ni «charlatan» (ce qui correspondrait à «se salir les pieds»), il faut rester impassible. De cette manière, à la position sociale, ou plutôt *asociale*, s'ajoute enfin une certaine «méthode» consistant à éviter des partis pris. Même si «cela n'est pas gai», cette «tempérance» de jugement que manifeste Flaubert en regard des diverses croyances, et de tout *doxa* qu'il trouve dans les discours des autres, le situe dans une position propice pour son mode de narration.

A l'époque où il parle à Louise de la tour d'ivoire en tant que défense contre la «négation complexe du Vrai», enfermé lui-même dans son «ermitage» à Croisset, Flaubert est en train d'élaborer *Madame Bovary*. Cependant, en hiver 1856–57, il publie dans *L'Artiste* quatre chapitres de *La Tentation de Saint-Antoine* dont l'idée s'imposait à lui avec tant de force depuis l'échec de la première version de 1849, quand ses amis, Maxime Du Camp et Louis Bouilhet, n'avaient pas apprécié son œuvre. *La Tentation* étant jugée trop sophistiquée et sans cohérence, Flaubert l'a dû mettre de côté. Mais il ne l'abandonne pas; tout au contraire, «la négation complexe du Vrai», les idées reçues, la médiocrité de la vie bourgeoise, ces composants inséparables de *Madame Bovary*, sont des raisons qui assurent l'écrivain dans son projet de réécrire *La Tentation de Saint-Antoine*. Car tout en ressentant lui-même cet envahissement des bêtises, Flaubert cherche à développer un imperturbable système des valeurs, la religion vraie, le refuge et la forteresse. Et c'est uniquement en Art qu'il peut retrouver la constance et la seule morale possible qu'il identifiait avec la Beauté. Donnons donc la parole à l'artiste: «La morale de l'Art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai» (à L. Bonenfant, Paris, 12 décembre 1856). Bien évidemment, selon Flaubert, pour que le Vrai puisse être révélé dans l'œuvre, il faut tout d'abord du style parfait excluant les partis pris; il faut du style pur et impersonnel qui n'est possible qu'avec un «regard absolu». D'après la formule de Gisèle Séginger, c'est «une position qui n'a jamais variée»¹³ – en effet, puisqu'elle commente ainsi une lettre de 1880, année de la mort de Flaubert.

Et pourtant, il semble que ce regard absolu est aussi une menace pour la tour d'ivoire. Paradoxalement, dans son reclus, Flaubert est beaucoup plus vulnérable, puisque dès lors, dans la solitude du «désert», le vide et la bêtise s'épanouissent en lui-même. Comme le souligne Séginger: «le regard absolu montre [...] à l'artiste le ridicule des situations les plus courantes»¹⁴. Cela constitue en même temps le moteur

¹³ G. Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, lettres modernes minard, Caen 2010, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

de son écriture qui semble par conséquent être auto-renforçant: il faut se mettre hors du monde pour échapper à la médiocrité bourgeoise, mais cet acte escapistes lui-même rend la vie sociale d'autant plus insupportable, puisque désormais on la perçoit d'une position distanciée. Et c'est ainsi que, comme l'observe Jacques Chessex, «avec *Madame Bovary* Flaubert se condamne au désert comme il condamne saint Antoine à la solitude (...) Autant de figures d'un Flaubert voué à l'absence, à l'objectif trivial d'un monde sans cause et sans but»¹⁵. Il est d'ailleurs étonnant que la production – et c'est le mot juste dans ce cas – du roman qui allait donner une telle reconnaissance à l'écrivain naguère peu connu, fût pour Flaubert une dégoûtante fatigue. «Je ne fais autre chose que de doser la merde», admet-il à Louise (à L. Colet, 21 septembre 1853). Et cette phrase mérite la réflexion; on a beau constater que ce n'est que l'idiosyncrasie particulière de l'écrivain, éloquent dans ses lettres à la mode rabelaisienne, mais dans cette drôle de phrase, Flaubert révèle en même temps, à son insu peut-être, le caractère technique de son programme artistique. Car enfin, pourquoi ne pas dire, par exemple, «jeter» au lieu de «doser»? Comme nous le fait observer Chessex, «Il est parfaitement évident que Flaubert, lecteur avidement ironique de multiples traités hygiéniques et chimiques, emploie ce mot dans son sens strict. Celui d'exactitude attentive et voulue de l'acte proprement scientifique»¹⁶. Voilà un mystique-scientifique qui élabore son œuvre la plus fameuse en «dosant la merde». Mais il y a aussi dans cette constatation ironique une certaine fierté, comme si Flaubert cherchait à s'épurer en se plongeant dans cette merde qu'est pour lui la bêtise provinciale, puisque après tout, son sacerdoce consiste à lutter contre elle.

La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c'est de l'éviter. Et on l'évite en vivant dans l'Art, dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau. Lisez les grands maîtres en tâchant de saisir leur procédé, de vous rapprocher de leur âme, et vous sortirez de cette étude avec des éblouissements qui vous rendront joyeuse. Vous serez comme Moïse en descendant du Sinaï. Il avait des rayons autour de la face, pour avoir contemplé Dieu.

(à Mademoiselle Leroyer de Chantepie Croisset, 18 mai 1857)

En commentant le mépris de la vie dont fait preuve Flaubert, Arnold Hauser appelle cette attitude non seulement «antisociale», mais aussi «nihiliste» en tant que fuite de tout ce qui est liée à une «existence pratique et conditionnée par le matérialisme des êtres humains ordinaires»¹⁷. Cette négation de vie pour se sacrifier à l'Art devient en soi, comme dit le chercheur, le «principe de la vie»¹⁸. Ce n'est plus un «service», poursuit Hauser, «c'est une négation de soi-même au nom d'une Idée»¹⁹. En outre, dans le fragment cité ci-dessus on voit aussi comment

¹⁵ J. Chessex, *Flaubert ou le désert en abyme*, Grasset, Paris 1991, p. 26.

¹⁶ J. Chessex, op. cit., p. 101.

¹⁷ A. Hauser, op. cit., p. 46.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

chez Flaubert le contact avec l'art devient un «éblouissement» qui rend l'homme dans un état pareil à celui de Moïse ayant contemplé le Dieu. En effet, il ne s'agit plus de «l'oubli» qu'on boit dans la «coupe d'or des légendes» dont parle Nerval. «L'ivresse de poésie» devient une extase mystique.

Le sacrifice, le sacerdoce, l'ermitage, la contemplation, le labeur incessant – tels sont les attributs de l'Art pur selon Flaubert. La tour d'ivoire constitue donc un symbole métonymique de l'Art pour l'Art; mais cette notion architecturale ne concerne pas qu'un endroit, un atelier de l'écrivain. Il s'agit avant tout d'un mode de travail: le labeur, la contemplation, la recherche perpétuelle du Beau, et enfin: le renoncement. Comme le souligne Gisèle Séginger, «Le renoncement à soi est un dépassement: l'écrivain prend appui sur tout ce qui peut contribuer à le tirer des limites de sa personnalité»²⁰. Il faut donc s'oublier pour écrire, comme s'oublie l'ermite pour s'approcher de l'Absolu.

«Voici un mystique sans foi. Sans révolte. Sans injure. Il ne croit pas, et ses œuvres sont pleines de Dieu», constate Chessex²¹. En effet, à l'Absolu, Flaubert substitue l'Art. Sans croire en une Grâce romantique inspirante, et tout en soulignant l'importance du travail «scientifique» appliqué dans l'Art, Flaubert n'échappe pas aux notions romantiques. De plus, lorsqu'il s'efforce d'expliquer à ses amis les principes de sa conception artistique (qui lui paraît d'ailleurs si évidente) il ne cesse de se référer aux formules religieuses. Loin des idées que lui attribuent les naturalistes, Flaubert importe néanmoins dans sa conception de l'Art d'un côté les traits d'une méthode scientifique, et de l'autre – semble-il, paradoxalement – ceux d'une religion fondée sur une attention particulière au mysticisme à l'envers. Car, mystique malgré lui, il veut toujours garder la clarté de vision d'un scientifique: son soin prééminent serait d'écrire à l'aide d'un scalpel afin d'atteindre l'objectivité absolue de Dieu. Voici, à titre d'exemple, la phrase célèbre écrite à l'époque de l'élaboration de *Madame Bovary*: «L'artiste, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part» (à L. Colet, 1852). Ainsi, pour exprimer son idéal du récit romanesque, Flaubert identifie l'instance d'écrivain-narrateur avec celle de Dieu.

«Le mysticisme dévoyé de Flaubert, c'est la rhétorique de Dieu se substituant à Dieu même», comme dit Chessex²². Flaubert l'explique ainsi: «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air» (à L. Colet, 16 janvier 1852). *Pour développer cette conception, on citera encore la phrase de Gisèle Séginger qui en donne la caractéristique exacte: «L'artiste artisan voudra se taire, pour métamorphoser le monde par son silence en une représentation plastique qui le montre, mais de telle*

²⁰ *Ibid.*, p. 67

²¹ J. Chessex, *Op. cit.*, p. 26.

²² *Ibid.*, p. 29.

manière que ce soit surtout l'art, la force de cette représentation, qui apparaisse et frappe le lecteur»²³. Ce Dieu-artiste est donc un démiurge «modeste» qui – ayant séparé la lumière des ténèbres, et ayant peint la féerie des galactiques – n'a point le désir de se montrer, ni d'intervenir dans sa création: *Deus otiosus*. Ou, comme le veut Chessex: «la construction d'un Dieu absent par la toute-puissance du style»²⁴.

CONCLUSION

Nous venons d'analyser les fragments des lettres de Flaubert dans lesquelles apparaît l'image de la tour d'ivoire afin d'en comprendre la signification pour la conception artistique de l'écrivain. Ce qui attire l'attention, c'est surtout le contraste au niveau stylistique entre les écrits épistolaires de Flaubert et sa création littéraire. En effet, tout en réalisant dans ses romans le postulat d'impersonnalité, l'écrivain ne s'exprime dans sa correspondance que par des propos subjectifs, surtout quand il parle de l'art. La rhétorique qu'il emploie est celle du Romantisme, bien qu'elle serve à expliquer les principes de l'art qui s'y opposerait. L'expression «tour d'ivoire» employée plusieurs fois par Flaubert, semble être la manifestation la plus évidente de cette pratique.

L'image de la tour d'ivoire constitue dans la correspondance de Flaubert une métaphore de l'idéal artistique qui encadre l'ensemble des valeurs associées à la conception créatrice de l'art pur: le sacerdoce, l'isolement, la solitude, le dévouement et le labeur, la recherche du Beau identifié avec le Vrai. On remarque ainsi une certaine chaîne signifiante que l'on peut associer à la tour d'ivoire: tout d'abord c'est l'espace de l'isolement, le refuge et la forteresse, l'*intérieur* où l'on se met à l'abri de la foule. Ces éléments impliquent inévitablement la solitude. Mais dans l'isolement l'écrivain cherche la constance qui rend possible la contemplation et le dévouement à la création artistique – le seul moyen qui permet à l'homme de s'approcher du Vrai et de l'Absolu. Cette aspiration exige forcément l'acte héroïque d'ascension: l'écrivain *monte* en haut de sa tour d'ivoire afin de voir clairement ce qu'il y a en bas et à l'*extérieur*. D'une telle position distanciée, l'artiste est enfin capable d'élaborer une œuvre qui rend évidentes l'illusion et la tromperie du monde qu'il observe. La tour d'ivoire permet alors à Flaubert de conceptualiser la fonction de l'artiste qui consiste surtout en la contemplation du monde d'une position distanciée et impartiale; celui qui s'enferme dans la tour d'ivoire voit des choses plus clairement qu'il ne les verrait jamais du point de vue *bourgeois*, en participant aux affaires banales de la vie terrestre. Flaubert se rend par là dans la position d'ermite à la recherche de l'absolu auquel il substitue l'art pur.

²³ G. Séginger 23.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

On constate par ailleurs que dans ses lettres, pleines d'une vigueur affective qu'on chercherait en vain dans ses œuvres, Flaubert dépeint sa conception de l'art et du travail de l'artiste à l'aide des notions religieuses et mystiques propres au romantisme auquel il s'efforce d'échapper. Il semble «suspendre» le mépris qu'il manifeste envers toute écriture personnelle et affectueuse, et la cultive dans ses écrits intimes destinés aux amis. En outre, tout en refusant à ses héros une quelconque supériorité au nom de l'universalité, il crée dans ses lettres une image de l'artiste-ermite qui obéit en prophète à une fatalité supérieure malgré le dédain de la société. Tout le labour solitaire d'écriture mis de côté, cette image fait penser à des héros de Byron qui – comme Manfred – par une langue mystérieuse communiquent avec les esprits. Cela ne devrait pourtant pas étonner chez jeun Flaubert qui était un grand enthousiaste des œuvres de Byron, puisqu'il écrit à sa propre mère encore en 1850: «L'artiste, selon moi, est une monstruosité, quelque chose hors nature» (Constantinople, 15 décembre 1850).

BIBLIOGRAPHIE

- CHESSEX, J. (1991): *Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, Paris.
- CHEVALIER, J./ GHEERBRANT, A. (1969): *Dictionnaire des symboles* (vol. 4: PIE à Z), Robert Laffont/Jupiter, Paris.
- FLAUBERT, G. (1973–2007): *Correspondance de Gustave Flaubert*, t. I–V, Paris, Ed. de La Pléiade.
- HAUSER, A. (2005): *Social History of Arts*, Taylor & Francis e-Library.
- HOMÈRE (1935): *Odyssée* (traduit par M. Dufour et J. Raison), Librairie Garnier Frères, Paris.
- MURAWSKA, K. (1992): *Turris sapientiae*, Rocznik Historii Sztuki, T. XIX, Ossolineum.
- NADEAU, M. (1969): *Gustave Flaubert écrivain*, Denoël, Paris.
- NERVAL, G. (1960): *Œuvres*, red. A. Béguin et J. Richer, Librairie Gallimard, Angers.
- NISSIM, L. (2006): «*Oh les tours d'ivoire! Montons-y par le rêve!*» – Quelques notes sur l'esthétique de Flaubert. «Revue Flaubert» n. 6.
- SAINTE-BEUVE, C.-A. (1838): *Pensées d'août*, Société Belge de Librairie, Bruxelles.
- SÉGINGER, G. (2010): *Flaubert, une éthique de l'art pur*, lettres modernes minard, Caen.