

UCLA

Paroles gelées

Title

La soleil et l'obscurité : la connaissance des Antoinettes de Flaubert

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/65m758s1>

Journal

Paroles gelées, 7(1)

ISSN

1094-7264

Author

Brimhall, Cathryn

Publication Date

1989

DOI

10.5070/PG771003229

Peer reviewed

Le soleil et l'obscurité: la connaissance des Antoines de Flaubert

Cathryn Brimhall

Les trois versions de *La Tentation de saint Antoine* peuvent former l'unité d'un seul texte malgré leurs différences à l'égard de la position de saint Antoine dans son monde de "tentations."

A travers les trois versions de *La Tentation*, saint Antoine tente de connaître l'origine même de son propre texte. Mais la réussite "finale", seulement possible parce qu'Antoine n'a plus "peur" et qu'il veut "être la matière,"¹ est un geste tellement simple que toute analyse à l'égard de la construction d'un sens précis de ce geste semble impossible. G. Séginger pense que *La Tentation* "s'achemine vers son autodestruction."² Toutefois, en dépouillant ce texte des possibilités d'atteindre un sens herméneutique et absolu d'une seule origine ou fin, le récit ne détruit pas pour autant sa propre validité textuelle.

Une comparaison, surtout des différences entre la première et la dernière version, révèle des changements fondamentaux par rapport à la position qu'occupe Antoine dans son monde de *La Tentation*. Si Antoine, comme le remarque M. Foucault, "rejoindrait enfin la stupide sainteté des choses,"³ il reste à considérer la position des figures d'Antoine par rapport aux bêtises tentatrices de son monde; comment sa quête "inutile" prend-elle forme, dans quel sens et à quel point un dénommé, Antoine, représente-t-il tour à tour les objets fantômes de ses propres tentations?

Parmi les trois versions, la première qui date de 1849 constitue une sorte d'ouverture possible vers les deux autres textes de 1856 et de 1872. Dans les jeux complexes entre des figures poétiques, un certain

nombre de scènes se juxtaposent et se répètent lors de chaque version d'une manière différente et révélatrice au sujet d'Antoine et de sa "prise de position" finale. A partir d'études intra-textuelles entre les scènes avec la Cabane dans l'introduction, la boîte de Salomon dans les scènes avec la reine de Saba et la perspective d'Antoine à la fin de chaque version, ce travail résumera certains éléments pertinents en ce qui concerne la problématique de la représentation des Antoinès.

La première question que pose Antoine est celle de l'intentionnalité. Au début de la troisième version, Antoine succombe à la tentation de reconnaître les causes du malaise dont il souffrait tout au long des versions précédentes:

A des heures réglées, je quittais mon ouvrage; et priant les deux bras étendus, je sentais comme une fontaine de miséricorde qui s'épanchait du haut du ciel dans mon coeur. Elle est tarie maintenant. Pourquoi? (III, 523)

Les prières de cet Antoine se répètent sans substance matérielle ou spirituelle. L'objet de sa tentation capable de remplir le vide de son âme se trouvera par la suite dans la "matière" de sa propre mise en scène.

La cabane de saint Antoine dans le désert de Colzim constitue le lieu de *La Tentation* dans l'espace de la nuit. Le moment de *La Tentation* n'a pas de référent spécifiquement temporel en dehors de l'espace obscur et vague de la nuit. S. Richards, en décrivant cette mise en scène, fait une distinction entre celle-ci et *Salammbô*: "Unlike in *Salammbô*, Flaubert does not attempt to re-create a world at a given time, but creates instead a mental world with a known historical figure, precisely a hermit..."⁴ Aussi, J. Neefs analyse cet espace: "la représentation est ainsi délimitée dans l'unité d'une nuit et dans la forme d'une théâtralité qui l'envahit, l'oeuvre est enclose dans ses bords."⁵ La nuit comme inversion du jour constitue l'espace temporelle encadrant le "non-événement": un temps de réflexion au cours duquel les scènes de *La Tentation* s'imbriquent les unes dans les autres.

La notion de l'absence d'événements rappelle le concept de solitude essentielle soulevé par M. Blanchot: "Le renversement qui, dans l'absence de temps, nous renvoie constamment à la présence comme absence, à l'affirmation d'elle-même, ce mouvement n'est pas dialectique."⁶ C'est dans cette sorte de "non-sens" à la fois le même

et différent, que *La Tentation* ne progressera pas dialectiquement. Cette notion de l'absence d'événement peut rappeler la scène d'Emma devant son assiette dans *Madame Bovary*, où "toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette".⁷ Cette présence absolue de l'amertume passive n'offre pas les possibilités de représentation objective: telle l'assiette d'Emma, l'espace de la nuit est celui de la "réalité" subjective du "non-événement".

A la différence de la première version, où "saint" Antoine est dominé par les fantômes de ses tentations, la version de 1872 plonge la figure d'Antoine dans l'expérience du texte. Cet Antoine fait une lecture de la Bible, une lecture que refuse d'abord le "saint" Antoine du premier texte: "Tiens, je n'ai pas tourné la page..." (I, 378), dit-il dans un premier temps. Mais finalement, le "saint" Antoine de cette première version succombe à la tentation des figures allégoriques des Hérésies qui crient ainsi: "Il lit, il lit, il est à nous!" (I, 393). Cette lecture lui est imposée par les personnages des Hérésies qui occupent avec lui le lieu de l'introduction.

En revanche, le dernier Antoine occupe seul toute la première partie de la version définitive. Il entre dans sa cabane, il prend son livre, et il commence à le lire de sa propre volonté. Le texte introduit la scène ainsi: "[La cabane] est faite [...] sans porte. On distingue dans l'intérieur [...] un gros livre" (III, 523). Cette pénétration dans un espace clos pose l'origine de l'action "chez" l'homme: en l'occurrence la figure d'Antoine de la dernière version qui prend l'initiative lui-même de son propre texte sans qu'aucune force extérieure produise un effet en lui.

Cette cabane de la dernière version dépasse les frontières de l'espace et du temps textuels. La cabane ne représente pas de lieu défini cachant d'une façon mystérieuse la "clé" des secrets sacrés d'Antoine. M. Ginsberg pense que ce troisième texte "presents the self and reality in a way that undermines the very distinction between inside and outside, past and present, experience and temptation."⁸ Mais sans bornes, de quel "self" s'agit-il?

Lorsque le dernier Antoine entame son livre, une grande quantité de graines semées dans sa lecture préfigurent d'autres personnages et idées juxtaposés tout au long de la version finale de *La Tentation*: Héléne, la Reine de Saba, la science et l'illusion (III, 525-26). A travers ces scènes successives qu'il lit et auxquelles il participe, ce dernier Antoine connaît l'écriture de sa propre scène textuelle.

Les figures féminines constituent des éléments constants à travers

l'ensemble des trois versions. Parmi les scènes où il est question de la femme, celles les plus récurrentes appartiennent à Hélène et à la Reine de Saba. Ces deux femmes entrent dans le réseau de représentation textuelle à titre d'objets tentateurs. En tant que telles, leurs fonctions diffèrent suivant la version et la figure d'Antoine en question.

Hélène est la femme victime, "prostituée à tous les peuples" (III, 545), donc la femme "universelle", désirée par tous. Hélène est accompagnée de Simon qui, tel un père, agit comme son protecteur. Lors de la première version, Hélène court à Simon qui lui décrit son action: "Tu courus à moi" (I, 395). Par contre, dans la version finale, Hélène adopte un rôle passif par rapport à Simon qui, lui, devient actif. Hélène est en train de danser devant les matelots grecs quand Simon entre "sans que la porte fût ouverte" (III, 545). Cet acte de rentrer dans un espace "sans porte ouverte" ressemble au mouvement d'Antoine de la dernière version dont la cabane "est faite de boue et de roseaux, à toit plat, sans porte" (III, 523). Antoine s'engage à lire son livre: "Il entre dans sa cabane, découvre un charbon enfoui, allume une torche et la plante sur la stèle de bois de façon à éclairer le gros livre" (III, 525). De cette même manière, Simon s'engage dans son entreprise de rejoindre Hélène: "Je t'ai retrouvée", dit-il (III, 545). Pourtant, il diffère d'Antoine: les figures de "matelots grecs" se situent dans le même espace où se trouve Hélène.

"Les matelots grecs" et "tous les peuples" font partie intégrale de *La Tentation*: ils ne correspondent à aucun référent extra-textuel. Ces figures constituent le troisième élément dans une structure triangulaire du désir: Hélène, Simon et les autres. En contraste à cette structure, le désir du dernier Antoine qui entre dans sa cabane chercher "le" livre, n'est constitué que par deux éléments d'une structure simplement binaire entre le sujet et son objet. Quelle signification possible de l'oeuvre peut ressortir de la différence entre ces deux structures?

"Les Hérésies" et "les matelots" sont les rivaux qui possèdent un désir imité par Antoine ou Simon: les sujets en position quasiment passive, vis à vis le livre ou Hélène en tant qu'objets. Ce "mimésis" rappelle le substratum psychologique et métaphysique du désir triangulaire de René Girard. Si "les Hérésies" et "les matelots" sont le rival ou le médiateur imaginaire, la médiation ne l'est pas.

Le triangle transfigure le désir illusoire de l'objet à partir de l'Autre qui signifie selon Girard, "la vérité romanesque".⁹ Cependant, tel qu'il l'explique dans un article au sujet des "Strategies of Madness":

It is not enough for the subject of these triangles to have the mediator designate a love object to him; the mediator must continue to desire that object so that her value will remain constant.¹⁰

Sans rôle actif du médiateur, le désir reste au niveau de soi-même: une tentation directe à partir de l'objet qui est, selon R. Girard, "un mensonge romantique". Donc, la situation de Simon et Hélène est en permanence une "vérité romanesque", tandis que la lecture d'Antoine dans la dernière version se situe au niveau de "mensonge romantique".

Dans le temps et l'espace du "non-événement" ou du "mensonge romantique" de la nuit, le soleil fait irruption dans la première et la deuxième versions. Le soleil interrompt l'espace de la nuit, il éclaire la voie: "Le soleil paraît tout à coup et l'on revoit la demeure d'Antoine" (I, 433). D'une façon pareille, le soleil introduit le jour lors de la deuxième version: "Antoine se retrouve devant sa cabane. Il fait grand jour" (II, 498). "Une lumière blanche poudroie dans l'air..." (I, 433), une clarté qui appartient à la première scène avec la Reine de Saba à la fin de laquelle Antoine se demande, "Tout ce que j'ai vu, comment faire pour savoir si je l'ai pensé ou si je l'ai vu vraiment? Quelle est la limite du rêve et de la réalité?" (I, 436). Lorsque les ténèbres réapparaissent, il se rassure, "Voilà la nuit en effet... Tout est bien..." (I, 436) Toutefois, au même moment de la deuxième version, il constate: "Comment me débarrasser de l'illusion qui me persécute?" (II, 500) L'événement du soleil rend possible l'axe de mensonge/vérité nécessaire pour qu'Antoine puisse vouloir se débarrasser de l'illusion.

Or, le soleil est signe indice sur le talon de la Reine de Saba qui est "si splendidement vêtue qu'elle envoie des rayons autour d'elle." (I, 433; II, 498; III, 531) La médiation externe du soleil se personifie dans la figure de la Reine, qui possède la boîte de Salomon, que désire Antoine, dans un triangle complexe et renversé de "vérité romanesque", qui tourne autour de cet objet de tentation.

Dans les trois versions, la Reine raconte l'échange qui s'est fait entre elle et le roi: opération grâce à laquelle le roi entre dans le temple. C. Gothot-Mersche remarque:

On comprend pourquoi la reine de Saba, au moment où elle veut faire deviner à Antoine le contenu de la petite boîte, évoque Salomon allant chercher dans le temple cette grande boîte qu'est l'arche.¹¹

C'est uniquement dans la première version que Salomon entre dans le temple pour chercher cette boîte qui contient le "savoir" nécessaire

pour distinguer entre le rêve et la réalité qu'Antoine met en question. Dans les deux dernières versions, la figure du temple est absente et l'acte de Salomon s'inverse: il va sortir tout simplement et Antoine veut se débarrasser de son illusion. Alors, dans la deuxième version se mélangent la présence du soleil et l'absence du temple: d'où un Antoine face à une situation problématique de vérité romanesque.

Le soleil externe disparu, le soleil sur le talon de la Reine est un signe qui ressemble et renvoie à son objet. Il a une fonction alors iconique. De plus, débarrassé de Salomon et du temple, Antoine est seul, face à la Reine de Saba. Dans les ténèbres de la nuit, Antoine peut se libérer complètement de son illusion. Or, la valeur qualitative de "romanesque" n'est possible qu'en fonction du soleil qui met en lumière le mensonge romantique de la nuit. Sans cette connaissance possible du mensonge romantique, Antoine, tout seul, face à la Reine "soleil", assume une situation de *mensonge romanesque*. L'axe de mensonge/vérité se renverse. L'apparente structure binaire entre Antoine et la Reine de Saba cache la sous-structure triangulaire de cette scène. Elle montre la dimension qualitative qui existe entre Antoine, le soleil, et la boîte.

Pourtant, une autre boîte existe à travers ces scènes: "cette boîte de bronze remplie de neige [contenant du] vin réservé pour les rois d'Assyrie" (I, 434; II, 499; III, 531). Lors de la version définitive, cette boîte se transforme en celle "de neige" sans bronze. La scène ne se passe plus sous la lumière du soleil: l'aspect tangible du bronze n'existe plus dans la scène. La neige fond aussitôt que la chaleur humaine la touche. Dans l'ombre, Antoine entre dans la scène, mais il n'essaie pas de posséder tangiblement et bêtement un contenu dont il aura déjà connu l'idéal inutile. "Ce" qui aura existé dans la boîte ne peut pas être "la vérité" connaissable dans les mots d'un savoir exact qu'aurait suscité *La Tentation*.

Sans pouvoir être ouverte, cette boîte, telle l'intérieure de la cabane, reste transparente. La sagesse de Salomon n'est plus précédée par le soleil éclaircissant, mais reste à l'ombre des cornes: une bêtise, un mystère idéal et inutile. F. Bowman constate: "Or le traitement des savoirs chez Flaubert, et surtout des savoirs érudits, est notoirement nihiliste."¹² En refusant la boîte, en résistant au savoir absolu, Antoine possède déjà la connaissance de son contenu ridicule.

Par son dernier acte, celui de prier, la figure d'Antoine peut enfin vouloir "briller comme la lumière" (III, 571). Il se remet en prières devant le disque même du soleil au milieu duquel "rayonne" la face

de Jésus-Christ. Dans un article au sujet de "science" et "confusion" dans *La Tentation*, P. Starr examine certains problèmes à l'égard de la pluralité des philosophies religieuses et scientifiques, celles que Flaubert tentait de surmonter. En ce qui concerne la figure du Christ à la fin de *La Tentation*, ce critique conclut:

Christ's superbly anti-climactic appearance in the book's final paragraphs constitutes for Antoine no real acquaintance in the Christian sense. His appearance is no milestone of history. But it does reestablish the desire for knowledge *as desire*. Antoine returns to the same endless cycle of chores, prayers and temptations with which the book began.¹³

Ce retour est problématique. Ce genre de retour éternel, tel que P. Starr le propose, ne mettra jamais fin au discours: il pose "savoir" ou "connaissance" comme le même objet à posséder dans une quête éternelle de l'origine historique. A la différence de la version de 1849, où Antoine continue ses prières sans relâche devant les rires du Diable, où Antoine se lamente, "Demain le soleil reviendra, puis il se couchera, et toujours ainsi! toujours!" (I, 376); le dernier Antoine s'est délivré du Diable après avoir accepté les choses diablement bêtes de la matière. Après avoir accepté l'obscurité de la boîte, le soleil externe reviendra pour toujours en tant que point final: il ne se couchera plus.

Dans une position finale, Antoine appose ses traces par terre. Un espace se maintient entre lui et le soleil. Tel le perroquet planant au-dessus de la tête de Félicité d'*Un coeur simple*, le soleil plane au-dessus d'Antoine. Antoine ne possède pas les ailes du Diable, mais il lui a fallu passer par là. Les ailes sont maintenant parties avec le papillon: "c'est un papillon qui s'envole," (III, 570), et Antoine peut vouloir "être matière" et "avoir des ailes" (III, 570). Dans son dictionnaire, sous la rubrique de "Oiseau," Flaubert indique: "Désirer en être un — et dire en soupirant: 'des ailes, des ailes', marque une âme poétique."¹⁴ Cependant, l'auteur sait que la possession de cette âme, une vérité unique et séparée dans l'espace de la "cabane", dans l'espace de la lecture, l'Idéal, est selon son dictionnaire: "Tout à fait inutile" (*Dict.*, 360). Donc, la prise de position finale du dernier Antoine n'est pas la transcendance totale d'une position omniprésente et toute puissante sur son monde.

Aux derniers moments du texte, Antoine est toujours en face du soleil comme un être parmi les autres: la matière des autres toute agitée autour de lui. Entre les scènes finales avec des "Bêtes de la mer",

une différence ressort par rapport aux mouvements d'Antoine. Les bêtes dont il était question dans la première scène arrivent à la montagne où Antoine les attend passivement. Ces monstres de la matière lui disent: "Antoine, nous n'avons fait le voyage que pour t'avoir" (I, 441). En revanche, les bêtes de la version définitive ne sortent pas de leur demeure que sont des sables de la plage à l'horizon où Antoine est transféré mystérieusement pour les retrouver: "Un air salin le frappe aux narins. Une plage maintenant est devant lui" (III, 570). Ainsi, la dernière figure d'Antoine reste dans la matière sans posséder au juste une intelligence compréhensible par les mots: "à ne savoir si ce sont les empreintes de ces choses-là, ou ces choses elle-mêmes" (III, 571). Le mensonge se révèle entre Antoine et la matière qui l'entoure avant l'apparition finale du soleil.

La matière autour d'Antoine se remue vivement en divers sens. Le texte désigne simplement qu'"une vibration les agite" (III, 571). G. Genette décrit ainsi une scène typique chez Flaubert: "Cette transcendance frustrée, cette évasion du sens dans le tremblement indéfini des choses, c'est l'écriture de Flaubert dans ce qu'elle a de plus spécifique."¹⁵ Pour spécifique que soit cette écriture, elle ne libère pas Antoine, car il ne fait pas l'acte de cette transcendance frustrée: il accepte la bêtise du tremblement indéfini des choses. P. Danger remarque:

Flaubert dénonce implicitement cette fuite de son personnage hors de la réalité et ce culte des images illusoire du rêve. Il y condamne ce qu'il fut lui-même avant 1844 et ce rapport qu'il entretenait avec la réalité où la perception du monde extérieur n'était recherchée et cultivée, égoïstement en quelque sorte, que pour alimenter les images de ses rêves.¹⁶

Si cette perspective du monde onirique continue après la jeunesse de Flaubert, la dernière version de *La Tentation* adoptera une nouvelle perspective restant au niveau de mensonge jusqu'à sa véritable fin qui refuse définitivement la fuite transcendantale. Antoine reste dans son espace à lui: ce dernier Antoine n'est ni la matière, ni le soleil.

Le topos de la lumière comme esprit s'impose bêtement. Les entraves de l'ironie troublent l'idée sérieuse de l'érudition. Pourtant, "cette plongée dans l'érudition," comme le dit P. Bowman, "représente le désir d'un savoir vrai".¹⁷ Si Flaubert s'est plongé dans l'expérience des recherches érudites ou scientifiques, ses découvertes se déplacent à un autre niveau d'écriture littéraire dont l'expression est propre aux figures des Antoinettes.

P. Danger résume le rôle des objets représentant la matière textuelle flaubertienne et qu'on repère surtout dans *La Tentation*:

Les objets révèl[ent] parfois des intrigues souterraines [...] certains jeux de scène suggèrent au lecteur des rapports secrets entre les personnages en apportant des lumières intermittentes et fragmentaires sur leur vie cachée. Cette technique particulière crée l'illusion d'une réalité foisonnante.¹⁸

Tel que j'ai tenté de démontrer dans les scènes entre Hélène et Simon, ces "intrigues souterraines" suggèrent un désir profond de vérité derrière le mensonge romantique au niveau de la "quête" du livre. Cependant, cette sorte de technique mensongère ne devient évidente que par l'introduction du troisième élément, c'est-à-dire le soleil: il projette des différences possibles sur la matière des choses.

La figure du prophète Manès dans la version définitive se prononce: "Le but de toute création est la délivrance du rayon céleste enfermé dans la matière" (III, 536). Donc, Antoine doit se plonger dans la matière: celle du livre dépouillé de la lumière du soleil externe, celle de la dernière scène de la Reine dans le calme régnant de la nuit. Si la connaissance de l'ordre du destin absolu s'absente du monde de *La Tentation*, ce livre fait connaître des notions plus complexes en ce qui concerne l'ordre possible de sa représentation. Dans sa prise de position finale, Antoine ressort de sa plongée. Il désire *être* la matière et *faire* comme le soleil. En abordant l'idée d'une aliénation dont Flaubert souffre, Sartre écrit: "[Il] choisit d'*être* plutôt que d'*exister* et d'*avoir* plutôt que de *faire*."¹⁹ Antoine se rapproche de cette catégorisation de même qu'il s'en écarte. Il réalise son livre en choisissant les deux modalités les plus élémentaires: "être" et "faire". Ainsi l'existence narrative ne se prolonge plus sans possibilité d'une modalité volative sous forme de "vouloir-avoir": un geste de désir vers la possession d'une connaissance ultérieure au moment final du texte.

Le récit met fin à cette lutte "inutile". Il affirme la matière du texte qu'Antoine désire "être", dans un même mouvement de vouloir "faire" comme le soleil: le troisième élément d'une vérité qui met fin à la longue suite mensongère des Antoines tentés tous les trois par un livre, de même qu'au travail d'écriture de "toute une vie". Comme l'indique J. Bem, Flaubert écrit lui-même dans ses correspondances que l'histoire de saint Antoine constitue "l'oeuvre de toute [sa] vie..." J. Bem ajoute que "[Flaubert] se représente toutes les possibilités de sa vie: [...] il va sacrifier sa vie à son art, [...]. Mais ce sacrifice est

une sottise."²⁰ La "sottise" dont parle ce critique n'est que la "clé" qu'aurait cherchée Flaubert dans une lutte métaphysique de structure dialectique aboutissant à la connaissance finale d'une réalité transcendante. Par contre, le soleil et l'obscurité sont deux éléments de représentation textuelle dont se sert Flaubert dans une lutte plutôt classique entre "science" et "poétique": deux éléments auxquels les Antoinettes auront affaire, chacun à un niveau différent de *mensonge romanesque*, lorsqu'ils tentent de connaître le contenu du "gros" livre dans l'obscurité de leur cabane.

Cathryn Brimhall is a doctoral student in French at UCLA.

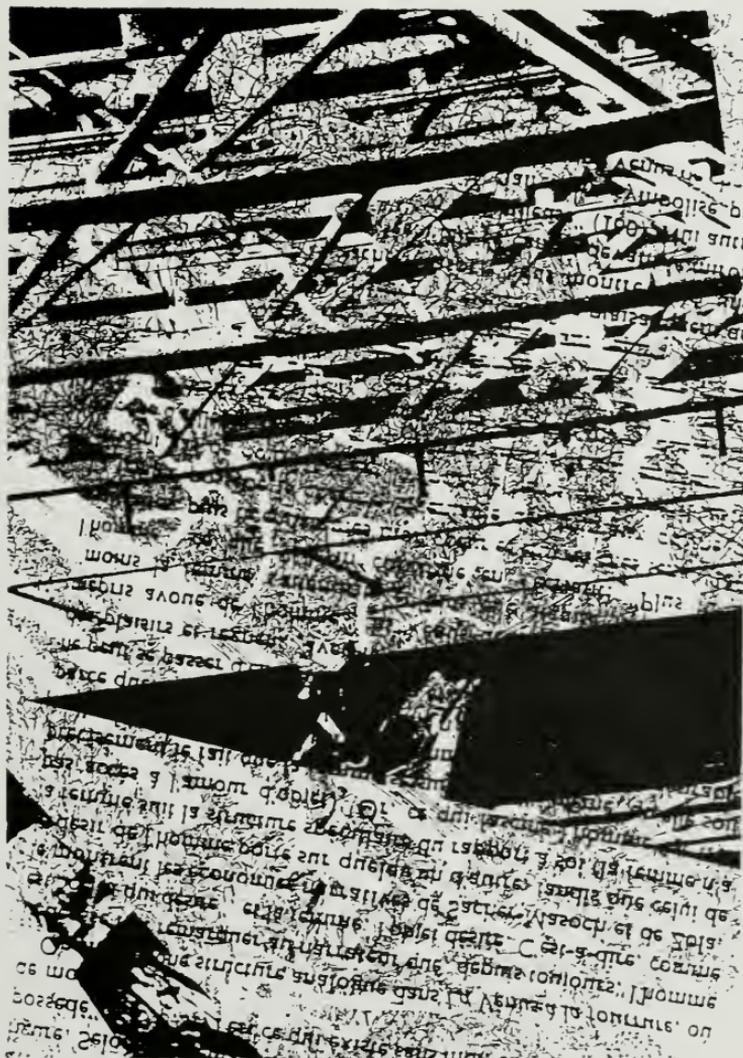
Notes

1. Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes*, 2 vols. (Paris: Editions du Seuil, 1964), vol. 1: I, p.571. Toute référence à *La Tentation* sera tirée de cette édition-ci. La version de 1849 sera marquée par le chiffre romain I, celle de 1856 par le chiffre II, celle de 1872 par le chiffre III.
2. Gisèle Séginger, *Le Mysticisme dans "La Tentation de saint Antoine" de Flaubert: La Relation sujet-objet* (Paris: Archives, 1984), p.51.
3. Michel Foucault, "La Bibliothèque fantastique," in *Travail de Flaubert* (Paris: Seuil-Points, 1983), p.121.
4. Sylvie Richards, "The Historical Figure as Palimpsest: Flaubert's *La Tentation de Saint Antoine*," in *French Literature Series* 8 (1981), p.90.
5. Jacques Neefs, "L'Exposition littéraire des religions," in *Travail de Flaubert* (Paris: Seuil-Points, 1983), p.125.
6. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard-Idees, 1955), p.23.
7. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris: Gallimard-Folio, 1972), p.99.
8. Michel P. Ginsberg, *Flaubert Writing: A Study in Narrative Strategies* (Cal: Stanford UP, 1971), p.49.
9. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris: Bernard Grasset, 1961), p. 37.
10. René Girard, "Superman in the Underground: Strategies of Madness-Nietzsche, Wagner, and Dostoyevski," in *Modern Language Notes* 91 (1976), p.1167.
11. Claudine Gothot-Mersche, "Flaubert, Nerval, Nodier et la Reine de Saba," in *La Revue des lettres modernes* déc. (1986), pp.135-6.
12. Frank P. Bowman, "Flaubert dans l'intertexte des discours sur le mythe," in *La Revue des lettres modernes* déc. (1986), p.51.
13. Peter Starr, "Science and Confusion: On Flaubert's *Temptation*," in *Modern Language Notes* (1984), p.1091.
14. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), p.370.
15. Gérard Genette, *Figures I* (Paris: Seuil, 1972), p.242.
16. Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert* (Paris: Armand Colin, 1973), p.196.

17. Frank P. Bowman, "Flaubert, dans l'intertexte des discours sur le mythe," in *La Revue des lettres modernes* déc. (1986), p.50.
18. Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert* (Paris: Armand Colin, 1973), p.196.
19. J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille* 3 vols. (Paris: Gallimard, 1971), vol. 3: p.1877.
20. Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'oeuvre de Flaubert: Étude de "La Tentation de saint Antoine"* (Neuchâtel: Les Editions de la Baconnière, 1979), p.23.

PAROLES GELEES

UCLA French Studies



Volume 7 ❧ 1989

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 7  1989

Editor: Atiyeh Showrai

Assistant Editors: Cathryn Brimhall
Charles de Bedts

Consultants: Stella Béhar, Guy Bennett, Sarah Cordova,
Paul Merrill, Nancy Rose, Marc-André Wiesmann.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
Los Angeles, CA 90024
(213) 825-1145

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover: untitled etching by Hamid Ashki from the University of Kentucky at Lexington and currently an architect for Nadel Partnership, Los Angeles.

Copyright © 1989 by The Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

- A l'écoute de la littérature vivante:
An Interview with Lucien Dällenbach 1
Marc-André Wiesmann
- Le discours fantastique de *La Morte amoureuse* 15
Didier Maleuvre
- La Goutte d'or*: autobiographie et littérature 31
Sarah Cordova
- SPECIAL FEATURE: papers from the "UCLA First Annual
Languages & Literature Conference" 41
- Maupassant nouvelliste:
personnage féminin et adultère 43
Evelyne Charvier-Berman
- Le soleil et l'obscurité:
la connaissance des Antoinettes de Flaubert 51
Cathryn Brimhall
- Les Géorgiques* de Claude Simon:
la particularité de la généralisation 63
Antoinette Sol

