

Flaubert et les pyramides / Sarga Moussa. — Extrait de :
Revue des lettres et de traduction. — N° 5 (1999), pp. 169-
191.

I. Flaubert, Gustave, 1821-1880. II. Pyramides — Egypte.
III. Ecrivains français — 19e siècle.

PER L1037 / FL70592P

FLAUBERT ET LES PYRAMIDES*

Sarga MOUSSA

Flaubert a très tôt été sensible à la question du «déjà-dit». Rappelons que le projet d'écrire un *Dictionnaire des idées reçues* est formulé dès 1850, dans une lettre de Damas, alors que *Madame Bovary* n'est pas même en cheantier¹. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'idée de cette entreprise de dévoilement et de mise à distance du stéréotype coïncide avec le voyage en Orient, parcours ritualisé qu'accomplissent la plupart des grands écrivains du XIXe siècle². Pourtant, Flaubert est bouleversé lorsqu'il visite le site de Guizèh, en compagnie de Du Camp, à la fin de l'année 1849. D'ailleurs, l'Orient fera retour dans le *Dictionnaire des idées reçues*, sous une forme ironique visant le mépris bourgeois pour l'art. A l'article «Pyramides», on lit ainsi cette formule lapidaire: «Ouvrage inutile³.» La critique flaubertienne renvoie à un discours bien plus ancien qu'on ne pourrait le penser, et qu'il faut commencer par reconstituer**.

Les premières références occidentales aux trois grandes pyramides

* Publiée dans la Revue Poétique page 107, septembre 1996.

(1) Voir la lettre à Louis Bouillet du 4 septembre 1850, in *Correspondance* de Gustave Flaubert, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I (1973), p. 678. Flaubert revient sur ce projet d'un *Dictionnaire des idées reçues* dans deux lettres d'Orient, l'une de Constantinople (14 novembre 1850), l'autre de Patras (10 février 1851). Voir à ce sujet les travaux d'Anne Herschberg-Pierrot, notamment son article «Histoire d'«idées reçues»» (Romantisme, 86, 1994, p. 101-120), qui met en perspective ce projet de Flaubert.

(2) Voir l'introduction de Jean-Claude Berchet à son anthologie *Le Voyage en Orient*, Paris, Laffont, 1985, et mon étude *La Relation orientale*, Paris, Klincksieck, 1995.

(3) *Œuvres de Gustave Flaubert*, A. Thibaudet et R. Dumensnil (éd.), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t II (1952), p. 1021.

** Je remercie Philippe Hamon et ses étudiants, ainsi que Jean-Claude Berchet, pour les commentaires qu'ils ont apportés sur ce texte, lequel a d'abord fait l'objet d'un exposé à l'université Paris III.

de Guizèh se trouvent chez Hérodote, auquel la plupart des voyageurs ultérieurs se réfèrent, y compris au XIXe siècle. Première constatation: malgré les erreurs chronologiques commises par l'historien grec, celui-ci sait parfaitement quelle était la fonction de ces monuments: «le roi destinait ces chambres à sa sépulture⁴». Mais la construction des pyramides ne fait pas pour autant l'objet de l'admiration d'Hérodote, lequel condamne au contraire l'attitude du pharaon Chéops, qui «réduisit le peuple à la misère la plus profonde⁵» en obligeant celui-ci à accomplir pendant plusieurs décennies des tâches harassantes. Hérodote raconte en outre une histoire, sans doute inventée, mais constamment reprise par les voyageurs ultérieurs en Egypte, et qui montre à quel point la construction des pyramides était déjà un sujet controversé chez les Anciens: «Chéops en vint, dit-on, à tant d'infamie qu'à court d'argent, il plaça sa propre fille dans un lieu de débauche et lui ordonna de gagner une somme déterminée» pour financer la construction de son tombeau⁶. Hérodote ajoute que la fille du pharaon continua à se prostituer afin de faire ériger une autre pyramide... pour elle-même - anecdote qui, dans l'esprit de l'historien grec, n'a sans doute rien de misogyne, mais vise plutôt à renforcer sa critique d'un pouvoir corrompu et tyrannique.

Diodore de Sicile, quatre siècles plus tard, exprimera avec plus de virulence encore le caractère «immoral» de la construction des pyramides, en mettant l'accent sur les risques de révolte encourus par les pharaons, devenus tellement impopulaires, selon lui, qu'ils auraient été obligés d'ordonner que leurs corps soit enseveli dans un endroit tenu secret⁷. Toutefois, Diodore indique (ce qui n'était pas le cas chez Hérodote) que les trois grandes pyramides d'Egypte «comptent parmi les sept merveilles du monde», et que «par leurs dimensions et la qualité de leur architecture, elles frappent le spectateur de stupeur et d'admiration⁸». On ne sait pas si Diodore (qui visita l'Egypte en 59 avant J.-C.) vit lui-même ces monuments. Mais l'important est qu'il introduise dans son

(4) *L'Enquête*, II, 124; je cite Hérodote dans la traduction de A. Barguet, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II 1964, p. 193.

(5) *Ibid.* p. 192.

(6) *Ibid.* p. 194.

(7) Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, livre I, chap. LXIV, § 5 et 6.

(8) *Ibid.*, chap. LXIII, § 2 et 3; trad. Yvonne Vernière, Paris, Les Belles Lettres, livre I (1993), p. 124.

texte la figure du spectateur, en décrivant l'*effet* supposé que doit produire sur lui la vue des pyramides. Le terme grec de *Kataplèxis*, rendu par «stupeur», implique à la fois l'idée d'admiration et celle d'effroi. Diodore ouvre ainsi la voie à un renversement du discours des voyageurs sur les pyramides - renversement qui ne s'accomplira cependant qu'à la fin du XVIII^e siècle, avec l'émergence d'un nouveau regard esthétique.

Quant à Pline, un siècle après Diodore, il revient à un point de vue strictement moral qui le conduit à qualifier les pyramides égyptiennes d'«étalage inutile et sot de la richesse des rois⁹». Il donne en même temps une estimation de leur dimension, et s'interroge pour savoir par quel procédé les blocs de pierre qui les constituent ont pu être amenés à une telle hauteur. Toutes ces spéculations ne sont pas seulement d'ordre «scientifique», et renforcent l'image accusatrice de la mégalomanie pharaonique. Notons que le naturaliste ajoute un bref commentaire sur le sphinx - lequel était absent chez Hérodote, car enseveli sous les sables à l'époque de ce dernier¹⁰.

D'une manière générale, les Anciens voient dans les pyramides un double symbole de tyrannie et de vanité. Cette image négative perdure jusqu'au XVIII^e siècle. Le chevalier de Jaucourt, qui rédige l'article «Pyramides d'Egypte» de l'*Encyclopédie* Diderot-d'Alembert, affirme d'emblée que cet ouvrage est «le plus inutile que les hommes aient jamais exécuté¹¹». On reconnaît ici, sur le mode sérieux, la définition que donne Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Voltaire, dans son *Essai sur les mœurs* (1754), est bien plus sévère encore que Jaucourt, et reprend à son compte toutes les accusations sur la cruauté des pharaons formulées par les Anciens, à quoi il ajoute, bien entendu, son propre couplet sur la «superstition¹²», ce qui lui permet d'égratigner les prêtres, donc la religion catholique¹³.

(9) Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres. livre 36 (1981), traduit par R. Bloch et commenté par A. Rouveret, p. 75.

(10) *Ibid.* p. 76 (§ 77 et notes correspondantes).

(11) T. XIII (1765) p. 595.

(12) «Les pyramides furent élevées par le despotisme, la vanité, la servitude, et la superstition» (Voltaire, *Essai sur les mœurs*, René Pomeau [éd.], Paris, Classiques Garnier, t. I [1963], p. 79).

(13) «Et quant à la superstition, on sait que ces pyramides étaient des tombeaux; on sait que

Plus on avance dans le siècle, et plus la critique se focalise sur la *tyrannie* des pharaons. Le mythe du «despotisme oriental», si répandu au XVIIIe siècle¹⁴, contamine la représentation du pouvoir dans l'Égypte ancienne. Il en est ainsi chez Volny, qui, tout en avouant un sentiment spontané d'admiration lorsqu'il voit les pyramides pour la première fois, condamne finalement ces «barbares ouvrages¹⁵», et va jusqu'à considérer que le pillage des sarcophages constitue une forme de «justice secrète du sort, qui rend au peuple ce qui lui coûta tant de peine¹⁶». Certes, le Danois Norden, célèbre pour avoir donné, en 1755, une série de planches avec des coupes géométriques mettant en évidence l'architecture des pyramides, tenait sur celles-ci un discours à prétention scientifique, aussi «objectif» que possible. Mais lorsque l'orientaliste Langlès réédite son *Voyage d'Égypte et de Nubie*, en 1795, il présente curieusement l'auteur de ce dernier comme un moraliste qui aurait cherché à établir un catalogue des injustices et des aberrations de la raison:

Vous vous engagez avec lui dans les canaux étroits de ces *monstrueuses pyramides*, cimentées par les sueurs et par les larmes des hommes. Arrivé dans la chambre sépulcrale, votre oeil avide sonde le sarcophage brisé, et interroge vainement les murailles: vous regrettez de n'y pas apercevoir au moins le nom du tyran pour y attacher la malédiction de tous les âges¹⁷.

L'intérieur des pyramides de Guizèh (ou plus exactement de la plus grande d'entre elles, Chéops, l'entrée des deux autres étant obstruée au XVIIIe siècle) constitue une visite obligée pour les voyageurs de l'époque. Le cheminement à travers un boyau, où il faut ramper et où l'air est vicié, est parfois raconté sur le mode de la descente aux enfers.

les chochamatim ou schoen d'Égypte, c'est-à-dire les prêtres, avaient persuadé la nation que l'âme rentrerait dans son corps au bout de mille années» (*ibid.*).

- (14) Voir Sven Stelling-Michaud, «Le mythe du despotisme oriental», *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte*, vol. 18-19, 1961-1962.
- (15) «On s'afflige de penser que, pour construire un vain tombeau, il a fallu tourmenter vingt ans une nation entière» (Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie* [1787], Jean Gaulmier [éd.], Paris-La Haye, Mouton, 1959, p. 156).
- (16) *Ibid.*
- (17) Friderik Ludvig Norden, *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Louis Langlès (éd.), Paris, Didot, 1795-1798 (3 vol. + atlas), t. I, p. VI-VII («Observation sur le voyage de Norden, et sur cette nouvelle édition», par Langlès); je souligne.

On observe même, chez certains voyageurs de la fin du XVIII^e siècle, une représentation particulièrement dépréciative de l'espace entourant les pyramides, comme si la condamnation de la «tyrannie» pharaonique contaminait le paysage de Guizèh. L'ascension de Chéops, rituelle, est un moment attendu par le lecteur de récits de voyage. L'arrivée au sommet de la grande pyramide, offrant une vue panoramique, donne lieu à un morceau de bravoure descriptive qui trahit en même temps les partis pris idéologiques du voyageur. Ainsi le naturalisme Olivier, qui parcourt l'Orient à l'époque de la Révolution française, prend-il prétexte de la vue surplombante dont il jouit pour stigmatiser tous les effets destructeurs du «despotisme ottoman» dont l'Égypte serait victime. Sa description devient alors, paradoxalement, l'énumération d'une série d'absences, comme si le delta du Nil était soudain transformé en désert:

Au nord-est s'étend, à perte de vue, une immense plaine dans laquelle il [le voyageur] cherche en vain ces canaux féconds, ces villes florissantes, ces productions riches et variées, ce peuple laborieux, ces troupeaux nombreux qui firent jadis de l'Égypte une des plus belles et des plus riches contrées du globe. Il y voit à leur place un peuple malheureux, opprimé, et quelques villages de boue la plupart abandonnés, quelques restes de canaux où l'eau s'amasse lors de l'inondation, et y croupit le reste de l'année; quelques productions que le cultivateur arrache à regret d'une terre qui ne lui appartient pas: *il voit le despotisme* et ses terribles effets, l'ignorance avec tous les maux qu'elle entraîne, le fanatisme avec son glaive à deux tranchants; il pousse un profond soupir, et détourne les yeux, ne pouvant contempler des maux qu'il n'est pas en son pouvoir de faire cesser¹⁸.

La description, ici, procède moins par juxtaposition d'éléments disposés dans l'espace que par une irrésistible dérive symbolique. Tout se passe comme si le point de vue élevé induisait une vision *synthétique*, destinée à illustrer ce que le voyageur «sait» par avance. Observé depuis le sommet d'un monument despotique, le réel est fatalement inséré dans un système idéologique qui en codifie tous les aspects. Mais ce tableau du désert, qui met littéralement en scène la *hauteur* de vue du «philosophe», révèle en même temps l'impuissance

(18) Guillaume-Antoine Olivier, Voyage dans l'empire ottoman, l'Égypte et la Perse, Paris, Agasse, an IX-XII (4 vol. + atlas), t. III, p. 138-139; je souligne.

de ce dernier, qui ne peut que refouler une image odieuse à ses yeux, s'il ne veut pas adopter l'attitude chrétienne de la commisération.

Toutefois, l'image des pyramides n'est pas entièrement négative au XVIII^e siècle. L'*Égyptomanie*, qui se répand dans les arts à la même époque¹⁹, fait concurrence au goût pour l'antiquité classique. Aux traditionnels modèles gréco-romains viennent s'ajouter des références plus exotiques, aussi bien en littérature que dans les autres arts. Les architectes de la Révolution française, dans un parti pris de retour à des formes simples et à un symbolisme monumental, incluent parfois dans leurs projets des pyramides témoignant d'une volonté de rivaliser avec la civilisation pharaonique²⁰. A la même époque, la franc-maçonnerie, dont on connaît l'importance historique au sein des élites éclairées²¹, fait du triangle un emblème de perfection. La pyramide, projection dans l'espace de cette figure géométrique, s'offre alors comme symbole d'affranchissement de la matière²².

La réévaluation esthétique des pyramides, chez certains voyageurs, est un signe de l'intérêt des Lumières pour l'art des anciens Egyptiens. L'un des textes précurseurs, à cet égard, est la *Description de l'Égypte* (1735) du consul Benoît de Maillet²³. Mais l'ouvrage marquant le plus nettement le changement de sensibilité qui s'opère à la fin du XVIII^e

(19) «Cette mode des décorations égyptisantes tourne véritablement à la manie à la veille de la Révolution», écrit Jean-Marcel Humbert dans *L'Égyptomanie dans l'art occidental*, Paris, ACR, 1989, p. 22 (voir également p. 35 sq. pour des reproductions de monuments à forme pyramidale). Pour la période révolutionnaire, voir encore le catalogue de l'exposition *Egyptomania*, Paris Réunion des musées nationaux, 1994, notamment p. 152-153 (dessins de Boullée représentant des cénotaphes en pyramides tronquées).

(20) Voir Jean Starobinski, *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion 1979, p. 57 sq.

(21) Voir Reinhart Koselleck, *Le Règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, p. 55.

(22) *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, sous la dir. de Daniel Ligou, Paris, PUF, 1987, p. 981-982.

(23) «Je sçai qu'il s'est trouvé, et qu'il se trouve encore aujourd'hui, même parmi les personnes les plus éclairées, des gens qui ne regardent ces monumens célèbres que comme des masses informes de pierres entassées les unes sur les autres sans beaucoup d'art [...]. Pour moi, qui ai vû de près ces monumens superbes de l'ancienne grandeur, qui rendit autrefois l'Égypte si célèbre [...], j'avoue que je n'ai pû m'empêcher d'être frappé de la magnificence et de la gandeur, qui éclatent de toutes parts dans ces édifices si vantés...» (*Description de l'Égypte, composée sur les Mémoires de M. de Maillet, ancien consul de France au Caire, par M. l'Abbé Le Mascrier*, Paris, Genneau et Rollin, 1735, p. 215-216).

siècle est un récit de voyage de l'orientaliste Savary. Celui-ci, dans ses *Lettres sur l'Égypte* (1785), renoue avec les remarques de Diodore sur l'effet produit par la vue des pyramides, qu'il salue d'ailleurs, lorsqu'il les aperçoit, comme les «restes des sept merveilles du monde²⁴». Contrairement à ce qui se passe chez Olivier, à peu près à la même époque, l'ascension de Chéops donne lieu, chez Savary, à une description euphorique du paysage environnant :

La lumière descendoit rapidement. Le haut des minarets, le sommet des dattiers plantés autour des villages bâtis sur des hauteurs, parurent éclairés. Chaque instant nous découvroit de nouvelles beautés. A mesure que l'astre montoit des les cieux, il inondoit de ses feux les montagnes et la vallée d'Égypte. Les troupeaux descendoient des hameaux; des barques remontoient le Nil [...]. Il n'est point dans l'univers de spectacle plus varié, plus magnifique, et plus imposant. Il élève l'âme, et la force à la contemplation²⁵.

Le texte de Savary est important non seulement parce qu'il tranche, par l'image souvent euphorique qu'il donne de l'Orient, sur la critique du «despotisme oriental» véhiculée au même moment par Volney, mais aussi parce que ce passage sur les pyramides trouve un écho chez Kant, qui le cite pour illustrer sa propre conception du sublime. L'auteur de la *Kritik der Urteilskraft* (1790) définit le sublime comme «ce qui est *purement et simplement grand*²⁶». Pour Kant, le sentiment du sublime, dont le symptôme est un état de désarroi intérieur, résulte de l'incapacité du sujet à faire coexister deux opérations de la faculté de juger, qu'il appelle l'*appréhension et la compréhension esthétique*²⁷. Malgré ce que dit le philosophe, qui précise que le sublime ne réside

(24) Claude-Etienne Savary, *Lettres sur l'Égypte*, Paris, Bleuet, t. 1 (1798), p. 184.

(25) *Ibid.*, p@ 187-188.

(26) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, éd. publiée sous la dir. de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1989, p. 186; souligné par l'auteur.

(27) «C'est ce qui permet de comprendre la remarque de Savary, qui, dans ses *Lettres d'Égypte*, note que pour ressentir toute l'émotion provoquée par la grandeur des Pyramides il ne faut en être ni trop proche ni trop éloigné. Vus de loin, les éléments qu'on en perçoit (les pierres superposées) ne sont représentés que confusément et leur représentation reste sans effet sur le jugement esthétique du sujet; mais, de trop près, l'œil a besoin d'un certain temps pour parvenir à une appréhension complète de la base jusqu'au sommet; cependant, au cours de cette appréhension, les premiers éléments s'estompent toujours en partie avant que l'imagination n'ait saisi les derniers, et la compréhension n'est jamais totale» (*ibid.*, p. 191-192).

pas dans l'objet en soi, mais dans «la disposition de l'esprit produite par une certaine représentation²⁸», il est clair que le choix des pyramides, symbole par excellence de gigantisme architectural, comme spectacle apte à provoquer le sublime, ne relève pas du hasard.

Certains récits de voyage du tournant du siècle contribuent d'ailleurs à déplacer la question de la représentation des pyramides sur le terrain esthétique, comme le *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* (1802) de Dominique Vivant Denon. Ayant accompagné Bonaparte comme dessinateur pendant la campagne d'Égypte, Vivant Denon publie, plusieurs années avant la parution des premiers volumes de la grande *Description de l'Égypte* (1809-1822) éditée par Jomard, son propre récit de voyage illustré de planches. La manière dont il décrit les pyramides témoigne d'un regard esthétisant qui accorde la priorité à l'effet que produit la première vue de ces monuments sur le spectateur, plutôt qu'au jugement moral lié aux conditions de leur construction:

La grande distance d'où elles peuvent être aperçues les fait paroître diaphanes, du ton bleuâtre du ciel, et leur rend le fini et la pureté des angles que les siècles ont dévorés²⁹.

Loin de se livrer, comme le faisaient encore nombre de voyageurs du XVIII^e siècle, à de savants calculs sur le volume et la taille des blocs de pierre assemblés pour ériger les pyramides, Vivant Denon s'intéresse aux surfaces, aux contours et aux couleurs. De ce point de vue, il se situe dans la tradition des *Voyages pittoresques*, qui se développe en France à partir des années 1780.

Mais la réévaluation des pyramides dont son récit témoigne n'est pas seulement le fait de la primauté accordée au sentiment esthétique. L'expédition de Bonaparte à laquelle participe Vivant Denon génère un véritable mythe, celui du héros civilisateur venu «rendre» à l'Égypte les lumières que celle-ci avait apportées à l'Europe dans l'Antiquité³⁰. Les pyramides, dans ce contexte, rappellent la célèbre

(28) *Ibid.*, p. 190.

(29) Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Jean-Claude Vatin (éd.), Le Caire, IFAO, t. I (1989), p. 58.

(30) Sur ce point, voir la «Préface historique» de Joseph Fourier: «Ainsi l'Égypte a conservé tous les éléments de son ancienne grandeur; et ces germes précieux d'une prospérité

bataille remportée par l'armée française contre les Mamelouks, le 21 juillet 1798³¹. C'est à ce moment-là que le général en chef prononça une phrase célèbre («soldats, du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplant»)³², qui reste dans toutes les mémoires, et qui rend l'excursion de Guizèh doublement «obligatoire» pour les voyageurs du XIXe siècle. Cette excursion n'a donc pas seulement valeur d'hommage à la civilisation pharaonique, mais aussi, pour certains voyageurs, de réappropriation de leur histoire, voire de réécriture de celle-ci dans la mesure où, sur le plan militaire, l'entreprise de Bonaparte fut en fin de compte un échec. La victoire des Pyramides constitue ainsi un moment privilégié d'une épopée orientale dont la «récitation» permet d'arrêter le temps historique et de se donner l'illusion d'une gloire inentamée.

Lorsque Chateaubriand se trouve au Caire, en 1807, il est empêché par les crues du Nil de se rendre à Guizèh. Qu'à cela ne tienne! Il charge un négociant d'écrire son nom «sur ces grands tombeaux, selon l'usage, à la première occasion³³» Geste qui répond sans doute à une obsession personnelle (c'est pour le voyageur, déjà, une manière de se construire son propre personnage de mémorialiste d'«outre-tombe», mais qui traduit aussi une prise de position idéologique: nostalgique de l'esprit des croisades, Chateaubriand ne peut que regarder avec sympathie les traces de la gloire des armes françaises en Orient³⁴. L'inscription, par nombre de voyageurs européens, de leur nom au sommet de la grande

nouvelle se développeraient rapidement, s'ils étaient fécondés par le génie de l'Europe et les bienfaits d'un gouvernement sage et puissant» (Description de 2^e éd., (Paris, Panckouche, t. 1 [1821], p. iiv).

- (31) Pour une chronologie détaillée, voir Henry Laurens et al., *L'Expédition d'Égypte. 1798-1801*, Paris, Colin, 1989.
- (32) Le maréchal Marmont, qui avait accompagné Bonaparte en Égypte, rappelle cette phrase lorsqu'il revient à titre personnel en Orient, une trentaine d'années plus tard (*Voyages du duc de Raguse*, Paris, Ladvocat, t. IV [1837], p. 8).
- (33) *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), in Chateaubriand, *Œuvres romanesques et Voyages*, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II (1969), p. 1148.
- (34) Lorsqu'il se trouve en Égypte, en 1807, Chateaubriand rencontre quelques «mamelouks» français, c'est-à-dire d'anciens soldats de Bonaparte passés au service de Mohammed Ali. L'auteur de *l'Itinéraire* assure que ces derniers «surpassaient l'intrépidité de ces terribles cavaliers détruits par l'armée française à la journée des Pyramides» (*ibid.*, p. 1145).

pyramide est un rituel qui vise non seulement à défier les ravages du temps, mais aussi à élever l'histoire de l'individu au niveau de la grande Histoire, celle des conquêtes et des affrontements de civilisations.

Par ailleurs, l'auteur de *Itinéraire*, qui dit n'avoir ressenti «que de l'admiration» à la vue des pyramides, confirme le renversement qui s'accomplit à l'aube du XIXe siècle. Il s'attache ainsi à réfuter Bossuet, lequel voyait dans le fait que les pyramides soient des tombeaux la preuve même du «néant» de l'homme³⁵:

Ce n'est point par le sentiment de son néant que l'homme a élevé un tel sépulcre, c'est par l'instinct de son immortalité³⁶.

On devine ici une lecture téléologique de l'Histoire, qui interprète rétrospectivement la croyance des anciens Egyptiens en l'au-delà comme l'annonce de la religion chrétienne. En même temps, Chateaubriand met en avant l'«utilité morale³⁷» de ces monuments antiques, faisant ainsi l'éloge d'une civilisation religieuse qu'il oppose à une société matérialiste dont le credo serait la seule utilité «physique» (souvenons-nous de l'article «Pyramides» de l'*Encyclopédie*).

On retrouvera une même critique de l'esprit des Lumières dans le *Voyage en Orient* (1851) de Nerval, mais non pas, on s'en doute, au nom du «génie du christianisme»:

Je ne suis pas de l'avis de Voltaire, qui prétend que les pyramides de l'Égypte sont loin de valoir ses fours à poulets; il ne m'était pas indifférent non plus d'être contemplé par quarante siècles; mais c'est au point de vue des souvenirs du Caire et des idées arabes qu'un tel spectacle m'intéressait dans ce moment-là³⁸...

(35) «Mais quelque effort que fassent les hommes, dit Bossuet [dans son *Discours sur l'histoire universelle*, 3^e partie, chap. III], leur néant paraît partout: ces pyramides étaient des tombeaux!» (*ibid.*, p. 1142).

(36) *Ibid.*

(37) *Ibid.*

(38) *Œuvres complètes* de Gérard de Nerval, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II (1984), p. 363. Cette allusion à Voltaire renvoie vraisemblablement au *Dictionnaire philosophique* (1764). On lit en effet, à l'article «Apis»: «Il n'y a peut-être que deux choses passables dans cette nation [l'Égypte]: la première, que ceux qui adoraient un bœuf ne voulurent jamais contraindre ceux qui adoraient un singe à changer de religion; la seconde, qu'ils ont fait toujours éclore des poulets dans des fours.

Le narrateur donne alors la parole à un vieux cheikh, qui lui rapporte la tradition orientale selon laquelle «les pyramides ont été bâties par le roi préadamite Gianben-Gian³⁹». Certes, Nerval fait ici appel à la *Bibliothèque orientale* (1697) de d'Herbelot, et met en jeu, comme souvent, un important réseau intertextuel camouflé sous le voile d'une «parole» authentique. Mais il faut aussitôt remarquer que le narrateur du *Voyage en Orient* dit écouter cette légende «avec la plus grande attention⁴⁰», et qu'il se garde bien de la condamner, contrairement à l'auteur de la *Bibliothèque orientale*, lequel soulignait «l'hérésie des Praeadamites, parmi une infinité d'autres dont le Musulmanisme est rempli⁴¹». La pyramide est ainsi, chez Nerval, un lieu privilégié où se fait entendre la parole de l'autre, qui constitue d'ailleurs le tissu même des «contes» insérés dans le récit de voyage proprement dit.

D'autre part, Gérard prend prétexte de la rencontre d'un officier prussien, avec qui il pénètre à l'intérieur de la pyramide de Chéops, pour faire raconter à celui-ci les «épreuves initiatiques⁴²» qui s'y seraient déroulées dans l'Antiquité. A nouveau, on observe le procédé nervalien consistant à multiplier les sources d'énonciation par une série de récits emboîtés: c'est pour le narrateur une façon habile de ne pas savoir à assumer entièrement la responsabilité d'un «savoir» étranger peut-être contestable, tout en cédant au charme d'un conteur - double oriental de Gérard. C'est aussi un signe d'ouverture, de tolérance religieuse, qui va dans le sens du goût de Nerval pour toutes les formes des syncrétismes⁴³. Ainsi, lorsque l'officier prussien raconte, à propos des galeries souterraines de la pyramide, l'initiation du néophyte en

«On vante leurs pyramides; mais ce sont des monuments d'un peuple esclave...» (Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1994, p. 72).

Nerval accomplit son voyage en Orient en 1843. Dès son retour, il publie dans des revues certains fragments de son futur *Voyage en Orient*. La première partie de ce récit de voyage, intitulée *Les Femmes du Caire*, paraît en volume en 1848.

(39) Œuvres complètes de Nerval, *op. cit.*, p. 364.

(40) *Ibid.*

(41) Barthélemy d'Herbelot, *Bibliothèque orientale*, Paris, Compagnie des libraires, 1697, p. 311 (article EHRAM).

(42) Œuvres complètes de Nerval, *op. cit.*, p. 389 sq.

(43) Voir Michel Brix, «Gérard de Nerval et le scepticisme religieux. Le cas du *Voyage en Orient*», *Études littéraires*, 28/1, 1995, p. 83-91.

quête d'Isis, le narrateur du *Voyage en Orient* réplique: «Il me semble [...] que vous me racontez là l'histoire d'Adam et d'Eve⁴⁴» - remarque qu'il faut entendre comme une confirmation de l'intuition nervalienne de l'unité primitive des religions.

Une telle démarche est évidemment très différente du «christianocentrisme» de Chateaubriand. Pour Nerval, la parenté des grands mythes fondateurs⁴⁵ induit au contraire un *déplacement* de l'origine de sa propre culture. Mais dans l'un comme dans l'autre cas, la pyramide constitue un lieu hautement symbolique, un point nodal où l'individu s'enracine à la fois dans le temps et dans l'espace.

Le rapport de Flaubert aux pyramides est plus complexe que chez ses prédécesseurs. Il relève d'un mélange de sacralisation et de désacralisation qui semble avoir partie liée avec l'écriture flaubertienne elle-même. C'est dans une lettre à sa mère du 14 décembre 1849 que Flaubert raconte pour la première fois son excursion à Guizèh faite avec Du Camp, huit jours auparavant. Il y a donc un intervalle de plus d'une semaine entre le moment de l'expérience et celui de la mise en forme de celle-ci. Cependant, l'émotion ressentie par Flaubert face à ce spectacle, en particulier face au Sphinx, semble ne pas avoir été entamée:

C'a été plus fort que moi, j'ai lancé mon cheval à fond de train, Maxime m'a imité, et je suis arrivé au pied du Sphinx. En voyant cela (qui est indescriptible, il faudrait 10 pages, et quelles pages!), la tête m'a un moment tourné, et mon compagnon était blanc comme le papier sur lequel j'écris. Au coucher du soleil, le Sphinx et les trois Pyramides toutes roses semblaient noyés dans la lumière; le vieux monstre nous regardait d'un air terrifiant et immobile. Jamais je n'oublierai cette singulière impression⁴⁶.

L'important se trouve parfois dans les parenthèses. En apportant un commentaire à sa propre énonciation, Flaubert pose d'emblée la question de la *représentation*, ou plus exactement de la littérature comme désir éternellement insatisfait de *mimesis*. L'«indescriptibilité»

(44) *Œuvres complètes* de Nerval, *op. cit.*, p. 394.

(45) Sur ce point, voir Gérard Schaeffer, *Le «Voyage en Orient» de Nerval*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967.

(46) *Correspondance* de Gustave Flaubert, *op. cit.*, t. I, p. 551.

de la scène n'est pas, ici, une simple formule empruntée à la rhétorique de l'exotisme. Elle dévoile les enjeux d'une écriture qui oscillera sans cesse entre reproduction et transcendance du réel⁴⁷. Le sphinx, cette chimère dans laquelle le voyageur reconnaît sa propre énigme, semble métaphoriser le mystère même qui permet à la fois de produire du sens et de ne jamais épuiser celui-ci. En soulignant la pâleur de Maxime Du Camp, «blanc comme le papier» sur lequel il écrit, Flaubert, déjà hanté par des questions d'esthétique avant de partir pour l'Orient, paraît projeter sur son compagnon de voyage ses propres fantasmes de créateur. Dans cette simple comparaison du visage de Du Camp avec la page vierge *en train* de se remplir se lit en filigrane l'obsession flaubertienne d'une écriture en expansion faisant constamment retour sur elle-même - pour aboutir à un monument aussi épuré que possible, à un «livre sur rien⁴⁸».

Est-ce un hasard si cette fascination pour le vide se manifeste lorsque Flaubert se trouve en face des pyramides, ces monuments qui sont eux-mêmes un gigantesque hymne à la forme pure, puisqu'ils ne contiennent littéralement plus rien, si ce n'est, à la suite de pillages répétés, l'enveloppe extérieure d'un sarcophage dont la momie est absente? Tout se passe comme si les pyramides symbolisaient par avance le travail formel d'écriture de Flaubert. Comme si le rêve d'*impersonnalité* de celui-ci, de dissolution du «moi» dans son œuvre⁴⁹, trouvait à la fois une «concrétisation» (si l'on ose dire!) et un modèle architectural dans ce tombeau grandiose. Replacée dans ce contexte, la définition ironique des pyramides comme «ouvrage

(47) Sur le voyage en Orient de Flaubert comme constitution de sa position d'artiste, voir l'article d'Amélie Schweiger, «La lettre d'Orient», *Revue des sciences humaines*, 195, juillet-septembre 1984, p. 41-57.

(48) *Correspondance* de Flaubert, *op. cit.*, t. II (1980), p. 31 (lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852).

(49) Flaubert formule ce principe esthétique peu après son retour d'Orient. Voir notamment la lettre à Louise Colet du 27 mars 1852: «[...] il n'y a rien de plus faible que de mettre en art ses sentiments personnels. «Suis cet axiome pas à pas» (*ibid.*, t. II, p. 61). Mais cette idée répond à un fantasme de disparition qui est déjà formulé bien avant le voyage en Orient. Le 16 septembre 1846, Flaubert écrit à Louise Colet, dont il a craint un moment qu'elle n'ait un enfant de lui : «Tant mieux si je n'ai pas de postérité! Mon nom obscur s'éteindra avec moi et le monde en continuera sa route comme si j'en laissais un illustre. C'est une idée qui me plaît à moi que celle du néant absolu» (*ibid.*, t. I, p. 342).

inutile», dans le *Dictionnaire des idées reçues*, pourrait aussi être entendue, au second degré, comme un commentaire autoréflexif sur la poétique de Flaubert lui-même. Si l'on accepte de reconnaître dans cette évocation de l'art pharaonique une métaphore du désir flaubertien de l'œuvre parfaite, il faut admettre que l'idéalité de celle-ci est précisément conditionnée par son «inutilité» - Flaubert étant, à cet égard, l'héritier de la théorie de «l'art pour l'art» formulée par Gautier dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835).

D'autres indices permettent de lire dans cette «rencontre» l'occasion d'une expérience esthétique profonde. Le Sphinx, avec son «air terrifiant et immobile», induit un climat de *terreur sacrée* qui ressemble de manière troublante à l'état dans lequel Flaubert se peint lui-même au moment où il se met à écrire⁵⁰. L'émotion qui saisit les deux compagnons de voyage à la vue du Sphinx est d'ailleurs confirmée par les notes de Flaubert: «Il nous regarde d'une façon terrifiante. Maxime est tout pâle J'ai peur que la tête ne me tourne⁵¹...» Il est difficile de ne pas penser à l'expérience du sublime, telle que Burke l'a décrite, en 1757, en insistant sur le sentiment de *terreur* qu'un sujet peut ressentir dans telle situation (par exemple la nuit) ou face à tel objet (par exemple une montagne)⁵². Mais Flaubert, qui du reste ne se lancera dans des lectures philosophiques qu bien plus tard, exprime ici autre chose qu'une simple émotion codifiée. Il paraît littéralement fasciné par le Sphinx, cette figure mystérieuse sortie des sables et surnommée, en arabe, le «père de la terreur»⁵³. Dans une lettre adressée

(50) «Éprouves-tu ainsi que moi avant de commencer une œuvre une espèce de terreur religieuse et comme une appréhension de commencer le rêve?», écrit Flaubert à Louise Colet le 4 octobre 1846 (*ibid.*, p. 375).

(51) Flaubert, *Voyage en Égypte*, Pierre-Marc de Biasi (éd.), Paris, Grasset, 1991, p. 208. Un peu plus tard, dans une lettre à Louis Bouilhet, Flaubert évoque à nouveau l'effet produit sur lui et sur Du Camp par ce face à face halluciné: «[...] nous regardions d'un regard idiot. Puis la rage nous a empoignés et nous sommes repartis» (*Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 570; lettre du 15 janvier 1850).

(52) Edmond Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublimé et du beau*, éd. et trad. par Baldit Saint Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 116. C'est bien à Burke que renvoie la conception du sublime comme expérience terrifiante; avec le *Traité du sublime* de Longin, traduit par Boileau, ce concept appartient encore à la rhétorique, et n'est considéré comme une forme superlative du beau.

(53) *Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 570.

à son frère, Flaubert insiste également sur le fait qu'il est resté «bouche béante» à la vue des pyramides: «on tait sa gueule; voilà tout»⁵⁴. Se taire: c'est bien ce que fera l'«homme-plume», tout d'abord en refusant de publier ses notes de voyages, puis, métaphoriquement, en s'absentant comme instance énonciatrice de son œuvre. Le *silence* flaubertien n'est que l'envers du fameux «gueuloir» - lequel a sans doute pour fonction (outre la chasse aux répétitions) de vaincre l'état de stupeur religieuse saisissant celui qui a sacralisé son rôle d'écrivain.

L'arrivée du voyageur sur le site de Guizèh conduit ainsi à une révélation esthétique qui est en même temps une rencontre avec soi-même - ou plus précisément avec l'image idéale de ce que Flaubert voudrait être: elle constitue une sorte d'éblouissement nocturne (les pyramides et le Sphinx se détachent sur l'horizon au soleil couchant), comme une injonction, pour l'artiste, à poursuivre son œuvre en solitaire...

On peut toutefois légitimement se demander si, en décembre 1849, Flaubert «voit» réellement pour la première fois les pyramides. Car celles-ci, avant même d'être aperçues physiquement par le voyageur, existent dans la conscience de celui-ci, à travers d'innombrables descriptions et peintures orientalistes. Flaubert parle d'ailleurs de «cette bonne couleur tant rêvée» dont il se promet de se «donner une bosse» en haute Egypte⁵⁵. Quelques jours plus tard, il formulera très nettement ce principe d'une réalité orientale préexistante dans la mémoire du voyageur: «On retrouve encore plus qu'on ne trouve», écrit-il au docteur Jules Cloquet⁵⁶. Remarque qui a d'ailleurs son application immédiate dans une lettre que Flaubert envoie le même jour à son ami Bouilhet, et où il note, à propos de la pyramide de Chéphren:

Celle-ci a son sommet tout blanchi par les fientes d'aigles et de vautours qui planent sans cesse autour du sommet de ces monuments, ce qui m'a rappelé ceci de *Saint-Antoine*: «Les dieux à tête d'ibis ont les épaules blanchies par la fiente des oiseaux...»⁵⁷.

(54) *Ibid.*, p. 555 et 554 (lettre du 15 décembre 1849).

(55) *Ibid.*, p. 551 (lettre à sa mère du 14 décembre 1849); je souligne.

(56) *Ibid.*, p. 564 (lettre du 15 janvier 1850); souligné par Flaubert.

(57) *Ibid.*, p. 569.

Cas particulier d'intertextualité où le réel engendre une autocitation d'un livre qui repose lui-même sur une montagne d'érudition (en outre, Flaubert à de toute évidence *lu* quelque part ce détail, qui le ravit par son côté rabelaisien, des excréments recouvrant la tête des dieux).

Hyper-conscient des contraintes parfois contradictoires du récit de voyage comme genre, lesquelles obligent le narrateur à la fois à connaître ses prédécesseurs (de façon à ne pas être accusé d'ignorance) et à s'en démarquer (de façon à ne pas être accusé de plagiat), Flaubert refuse, même dans sa correspondance, d'adopter la *posture* que souhaite lui voir prendre son lecteur: «Je crois bien, homme intelligent, que tu ne t'attends pas à recevoir de moi une *relation* de mon voyage», écrit-il à son ami Bouilhet⁵⁸. Dès lors, la question n'est pas seulement: *comment* représenter l'Égypte?, mais plus généralement: *que dire* qui n'ait pas déjà été dit? Les pyramides existent-elles indépendamment du discours que tiennent sur elles quantité d'historiens, de géographes et de voyageurs depuis l'Antiquité? «RIEN se lit d'ailleurs dans le mot ORIENT», remarque joliment Jeanne Bem dans son article très suggestif sur «l'Orient ironique de Flaubert»⁵⁹. Ecran ou grille de lecture, le savoir du voyageur médiatise toujours sa perception du réel, si bien que le «choc» de cette rencontre avec les pyramides est en fait prévu depuis longtemps au programme du touriste-lecteur. On le voit très nettement dans un certain nombre de formules volontairement familières que Flaubert emploie, comme «ces vieilles bougresses de Pyramides⁶⁰». Le même phénomène lexical peut d'ailleurs être observé à propos du désert, espace éminemment connoté et investi de références bibliques, mais que Flaubert apostrophe aussi prosaïquement que possible en l'appelant «cette grande polissonne d'étendue qui est violette au soleil levant, grise en plein midi, et rose le soir⁶¹».

Ainsi, dans une même lettre, voire sur une même page, Flaubert n'hésite pas à désacraliser ce qu'il vient de sacraliser. Double mouvement, apparemment paradoxal, qu'on peut expliquer comme

(58) *Ibid.*, p. 538 (lettre du 1er décembre 1849); souligné par Flaubert.

(59) Jeanne Bem, *Le Texte traversé*, Paris, Champion, 1991, p. 133.

(60) *Correspondance* de Flaubert, *op. cit.*, t. I, p. 551 (lettre à sa mère du 14 décembre 1849).

(61) *Ibid.*, p. 553.

une manière de masquer ou de contrôler une émotion intense face aux pyramides, mais qui trahit aussi la conscience aiguë qu'à Flaubert des lieux obligés du voyage en Orient, et par conséquent des clichés orientalistes qui risquent de parasiter son propre discours. Dans une lettre à son frère, il souligne lui-même, pour la mettre à distance, l'expression stéréotypée et sentant son touriste bourgeois qu'il emploie à propos des pyramides: «*Ces étonnantes bâtisses*, au premier coup d'œil, ne paraissent pas fort grandes⁶²...» Par ailleurs, la juxtaposition de thèmes et de registres hétérogènes contribue à alimenter cette veine ludique et provocatrice. Ainsi Flaubert mêle-t-il à plaisir ses réflexions sur les pyramides à des considérations anatomiques destinées évidemment, malgré ses dénégations, à exciter le lecteur: «Remarque: le téton d'Égypte est très pointu, en forme de mamelle, et n'excite pas du tout⁶³».

La correspondance permet de libérer une subjectivité que Flaubert s'attachera au contraire à refouler dans son œuvre. Mais il serait simpliste de croire à une pure «transparence» de l'épistolaire. Ainsi la nature du destinataire infléchit-elle parfois la manière de raconter un même épisode. Aux correspondants masculins sont en principe réservées les gaudrioles et les remarques scabreuses que Mme Flaubert ne saurait entendre⁶⁴. La lettre de Flaubert à son frère citée ci-dessus - mais aussi celles qu'il écrit à ses amis - révèle un désir censuré ailleurs, et met du coup sur le même plan, dans une polyphonie volontairement «cacophonique», les visites sérieuses et le voyeurisme touristique.

Autre exemple de l'importance du destinataire: pour ne pas effrayer sa mère, Flaubert a éludé, dans les lettres pourtant nombreuses et détaillées qu'il lui adresse, le récit de sa visite à l'intérieur des pyramides, lequel apparaît pour la première fois dans une lettre à Louis Bouilhet, l'ami intime:

(62) *Ibid.*, p. 554 (lettre du 15 décembre 1849).

(63) *Ibid.*, p. 555.

(64) Cependant, Flaubert sexualise nettement le désert, lorsqu'il parle à sa mère de cette grande polissonne d'étendue qui est violette au soleil levant, grise en plein midi, et rose le soir. (*ibid.*; cf. supra). Mais ce symbolisme des couleurs n'est destiné à être compris que par un lecteur quelque peu lubrique...

nous avons ramé sur la poitrine dans les corridors, glissant sur les crottes de chauves-souris qui venaient voltiger autour de nos flambeaux, et nous retenant du mieux que nous pouvions sur la pente glissante des dalles⁶⁵.

Ici, Flaubert multiplie les effets de réel et ne résiste pas à la tentation de l'autohéroïsation. Mais tout en continuant dans ce registre pseudo-épique, il adopte un langage familier qui jette une lueur ironique sur son objet:

l'ascension des Pyramides, comme leur visite intérieure (cela est pourtant plus difficile) est une vraie niaiserie quant à la difficulté. Elles ont cela de drôle, *ces braves Pyramides*, que plus on les voit, et plus elles paraissent grandes⁶⁶.

Parfois, le geste désacralisant est beaucoup plus net. Dans la même lettre, Flaubert écrit ainsi que, arrivé au sommet de Chéphren, il s'est recueilli «de toute la force de son âme» avant de se demander, en faisant allusion à deux élèves dont Bouilhet était le précepteur:

«Qu'est-ce qui a le plus de moyens, de Pigny ou de Defondon?!» Je l'ai répété, je l'ai crié aux échos. Il n'y a pas eu d'échos, et les vautours qui volaient autour de moi sont remontés plus haut, porter dans les cieux cette énigme éternelle⁶⁷.

Ces deux octosyllabes de mirliton, dans un français déformé et à la rime approximative, sont une façon non seulement de se moquer du discours sérieux des savants et des voyageurs spéculant sur l'origine et la fonction des pyramides, mais aussi de ridiculiser le mythe de Bonaparte conquérant, dont la fameuse phrase («Soldats, du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent») sera d'ailleurs évoquée par Flaubert lui-même, de manière parodique, dans une lettre de Beyrouth⁶⁸. Toutefois, il ne faut peut-être pas avoir dans cette «gueulade» du sommet de Chéops uniquement une plaisanterie

(65) *Ibid.*, p. 569 (lettre du 15 janvier 1850).

(66) *Ibid.*; je souligne.

(67) *Ibid.*, p. 568.

(68) «Et d'abord j'ai accompli mon serment, du haut de la grande Pyramide j'ai évoqué le souvenir que vous savez, j'ai tâché de me figurer la scène, en m'efforçant de vous reproduire, de geste, de voix et de pensée, j'ai répété la fameuse phrase...[...]; quant à l'acte pieux que j'ai accompli, je crois que les quarante siècles eux-mêmes en ont été ébranlés» (*ibid.*, p. 653 ; lettre à Frédéric Baudry du 21 juillet 1850).

destinée à rappeler la complicité des deux amis. Ou plus exactement l'ironie flaubertienne, manifeste dans une formule comme «cette énigme éternelle», pourrait cacher aussi une angoisse profonde. Flaubert exprime d'ailleurs à plusieurs reprises, pendant son voyage en Orient, des doutes sur ses projets et sur son avenir d'écrivain. Tout se passe comme si l'absence de «réponse» à la question grotesque posée par Flaubert («Qu'est-ce qui a le plus de moyens, de Pigny ou de Defondon?!») était la sanction logique de l'emploi d'un langage indigent. C'est sans doute la grandeur et le risque de l'entreprise flaubertienne que de faire de ses lecteurs la cible même de son ironie: autant dire que Flaubert, à travers cette «face» pyramidale, trahit peut-être sa propre peur de clamer dans le désert...

La pyramide flaubertienne semble être un «lieu de parole» très particulier, qui trahit un désir d'expression tout en censurant celui-ci. Dans une lettre à sa mère du 14 décembre 1849, Flaubert raconte son ascension de Chéops de la manière suivante:

C'est l'affaire d'un petit quart d'heure. Quand j'eus bien respiré et que je commençais à me promener sur la plate-forme, j'aperçois par terre une feuille de papier blanc collée avec des épingles, et qu'y avait-il dessus? HUMBERT FROTTEUR. C'était Maxime qui était parti avant moi et qui, sans se reposer, avait monté la Pyramide tant qu'il avait pu pour être arrivé le premier et étaler, à mon insu, cette sublime surprise. Et quand je songe que je l'avais emportée *exprès* de Croisset et que ce n'est pas moi qui l'y ai mise! Ce gremlin avait profité de mon oubli et au fond de mon gibus avait surpris la bienheureuse pancarte⁶⁹.

Cette petite mise en scène va bien sûr dans le sens de la désacralisation culturelle déjà évoquée. Le comique résulte non seulement du contraste entre un ouvrier normand complètement inconnu et un monument céléberrime de l'Antiquité, mais aussi de l'opposition entre, d'une part, le métier de frotteur de parquets, renvoyant à une position d'humilité et à une matière périssable, et, d'autre part, l'architecture pharaonique, toute de verticalité triomphante

(69) *Ibid.*, p. 552; souligné par Flaubert. L'anecdote est reprise, sous une forme beaucoup plus courte, dans la lettre à Louis Bouilhet du 15 janvier 1850 (*ibid.*, p. 568). Jean Bruneau signale en note qu'Antoine Y. Naaman, dans son édition des *Lettres d'Égypte* de Flaubert (Paris, Nizet, 1965, p. LXVIII), a identifié ce Humbert comme étant un «scieur de bois, frotteur», qui vivait à Rouen en 1849.

et composée d'un matériau destiné à résister à l'usure du temps. C'est ici le touriste exhibant bêtement sa propre nullité qui est dénoncé - ce double négatif du voyageur flaubertien, lequel rencontrera régulièrement ses traces à travers les graffitis couvrant les monuments de haute Égypte⁷⁰. Sur ce plan, Du Camp se trouve d'ailleurs en accord avec son compagnon de voyage, malgré des divergences esthétiques qui iront en s'accroissant par la suite. Preuve en est cette critique de la graphomanie touristique qu'on lit dans *Le Nil* (1854), le récit de voyage que Du Camp publie quelques années après son retour à Paris :

Tous les bourgeois qui ont eu cette fortune de parvenir au sommet de la grande pyramide y ont gravé leur nom. Les pierres et la plate-forme disparaissent sous ces ridicules monuments de bêtise et de vanité⁷¹.

La critique de la *vanité*, qui concernait encore, au XVIII^e siècle, les pharaons bâtisseurs de pyramides, vise désormais, au XIX^e siècle, les touristes cherchant inconsciemment à s'immortaliser en :«signant» un monument pharaonique⁷².

Mais cet épisode de l'ascension de Chéops trahit aussi, symboliquement, une secrète rivalité entre Flaubert et Du Camp, puisque le second vole littéralement son idée au premier. Il n'est pas indifférent que Du Camp soit parti (et arrivé) *avant* Flaubert au sommet de la pyramide - comme dans la carrière littéraire⁷³. En

(70) Cette présence de l'«autre» européen est parfois obsédante. Le 22 avril 1850, Flaubert écrit à sa mère Nous lisons dans les temples les noms des voyageurs; cela nous paraît bien grêle et bien vain. - Nous n'avons mis les nôtres nulle part. - Il y en a qui ont dû demander trois jours à être gravés, tant c'est profondément entaillé dans la pierre. Quelques-uns se retrouvent partout avec une constance de bêtise sublime. - Il y en a un nommé Vidua, surtout, qui ne nous quitte pas» (*Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 615).

(71) *Un voyageur en Égypte vers 1850. «Le Nil» de Maxime Du Camp*, Michel Dewachter et Daniel Oster (éd.), Paris, Sand/Conti, 1987, p. 104.

(72) Quant à Flaubert, il s'applique à lui-même le raisonnement d'un moraliste désabusé: «L'Orient, l'Égypte surtout, est un pays raplatissant pour toutes les petites vanités mondaines. [...] Toute cette vieille poussière vous rend indifférent de renommée» (*Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 585; lettre à sa mère du 3 février 1850).

(73) Avant de partir pour l'Orient, Du Camp a déjà publié le récit de son premier voyage méditerranéen, *Souvenirs et Paysages d'Orient*, paru en 1848; Flaubert, à l'inverse, refuse de publier ses notes de voyage, et attendra 1857 pour se faire connaître du grand public, avec *Madame Bovary*; en 1849, il en est encore à accepter le verdict négatif de Du Camp sur sa première version de *La Tentation de saint Antoine*.

déroband à son compagnon la «feuille de papier blanc» que celui-ci avait emportée de Croisset, Du Camp paraît vouloir occuper la place de l'écrivain. Sous la parodie se cacherait ainsi un désir touchant à l'identité même des deux voyageurs. Mais l'«oubli» de Flaubert ne relève peut-être pas du hasard: en 1850, il refuse toute idée de publication; «signer» la page blanche, fût-ce du nom d'un autre, et l'épingler au sommet de Chéops, est un geste exhibitionniste que seul Du Camp, à cette date, est prêt à assumer. Son compagnon, lui, tourne et retourne sa phrase...

Les pyramides de Guizèh semblent représenter, dans l'espace, l'équivalent architectural de la tâche immense que s'est imposée le forçat du style. «Plus on les voit, plus elles paraissent grandes», note Flaubert la première fois qu'il les aperçoit⁷⁴. Il reprendra la même phrase dans une lettre ultérieure à Bouilhet, en ajoutant cette remarque significative, à propos de la seconde pyramide: «elle m'a semblé tout à pic et j'ai baissé les épaules comme si elle allait [me] tomber dessus et m'écraser⁷⁵». Simple illusion d'optique? Sans doute faut-il deviner, dans l'aveu de cette peur face au gigantisme de l'art pharaonique, une métaphore du travail épuisant que s'impose déjà Flaubert⁷⁶. Alors que Du Camp, sûr de son succès (qu'il connaîtra en effet rapidement avec *Egypte, Nubie, Syrie et Palestine*, son recueil de photographies orientalistes publié en 1852), gravit allégrement les marches de la grande pyramide, Gustave, qui dit n'en plus pouvoir d'«essoufflement⁷⁷» au moment où il arrive au sommet, fait symboliquement le choix qui orientera toute sa vie d'écrivain: celui du labeur forcené, de l'élévation lente et douloureuse, au détriment de l'« inspiration» facile.

(74) *Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 551.

(75) *Ibid.*, p. 569.

(76) On retrouvera, bien plus tard, la pyramide comme métaphore associée à la peur - celle de Hugo, que Flaubert admire mais dont il redoute la concurrence au moment où il achève son roman carthaginois. Le 30 novembre 1861, il écrit aux Goncourt: «Si *Les Misérables* se mettent à paraître au mois de février, et qu'on en publie deux volumes tous les mois, ne trouvez-vous pas impudent et imprudent de risquer *Salammbô* pendant ce temps-là? Ma pauvre chaloupe, mon pauvre petit joujou, sera écrasée par cette trirème, par cette pyramide» (*ibid.*, t. III [1991], P. 188).

(77) «Moi qui n'ai pas le vent long, je n'en pouvais plus d'essoufflement quand ie suis arrivé en haut» (*ibid.*, t. I, p. 551); souligné par Flaubert.

L'image de la pyramide se retrouve à plusieurs reprises dans la correspondance de Flaubert après son voyage en Orient. Le 29 mai 1852, il écrit par exemple à Louise Colet, sur le ton paternaliste qu'il affectionne à son égard :

Pour avoir du talent, il faut être convaincu qu'on en possède, et pour garder sa conscience pure, la mettre au-dessus de celle des autres. Le moyen de vivre avec sérénité et au grand air, c'est de se fixer sur une pyramide quelconque, n'importe laquelle, pourvu qu'elle soit élevée et la base solide⁷⁸.

Projection de la position altière de l'artiste contemplant de haut la bêtise bourgeoise, la pyramide révèle un désir d'élévation récurrent dans les lettres de Flaubert, lequel compare aussi son propre idéal artistique à la hauteur d'une cathédrale⁷⁹, ou encore à une montagne à escalader⁸⁰. La pyramide apparaît enfin comme une métaphore de la forme parfaite que recherche désespérément Flaubert lorsque qu'il travaille à *L'Éducation sentimentale*: «le dessin général en est mauvais! Ça ne fait pas la pyramide⁸¹!». On a vraisemblablement affaire, ici, à un sens «pictural» qui renvoie à la convergence des lignes de fuite vers un point du tableau. Mais la pyramide n'en symbolise pas moins un idéal à atteindre, un point culminant vers lequel l'artiste ne peut que tendre.

À l'intérieur de l'œuvre flaubertienne, en revanche, la pyramide s'inscrit souvent dans un contexte ironique. Ainsi l'artiste Pellerin, qui «lisait tous les ouvrages d'esthétique pour découvrir la véritable théorie du Beau⁸²», apparaît-il comme un double parodique de l'auteur de *L'Éducation sentimentale*, en assurant que «le plus crâne monument, ce

(78) *Ibid.*, t. II, p. 100.

(79) «Une âme se mesure à la dimension de son désir, comme l'on juge d'avance des cathédrales à la hauteur de leurs clochers» (*Ibid.*, p. 329; lettre à Louise Colet du 21 mai 1853).

(80) «N'en est-il pas de la vie d'artiste, ou plutôt d'une œuvre d'Art à accomplir, comme d'une grande montagne à escalader?» (*Ibid.*, p. 431 ; lettre à Louise Colet du 16 septembre 1853).

(81) *Ibid.*, t. III, p. 318 (lettre à Jules Duplan du 7 avril 1863); voir également la lettre au même du 15 avril 1863; «Je n'y vois point [dans *L'Éducation sentimentale*] de scènes principales. - Ça ne fait pas la pyramide» (*Ibid.*, p. 319).

(82) *L'Éducation sentimentale* (1869), in *Œuvres de Flaubert, op. cit.*, t. II, p. 68.

sera toujours les Pyramides⁸³». L'une des variantes les plus dévaluées de ce symbole de perfection esthétique se trouve sans doute au début d'*Un cœur simple* (1877), dans la description de la maison de Mme Aubain, dont la salle de séjour contient un vieux piano supportant «un tas pyramidal de boîtes et de cartons⁸⁴». Amoncellement d'objets vides et inutiles, renvoyant à une réalité prosaïque et dérisoire, cette pyramide instable constitue plus qu'un simple élément renvoyant à l'inutile thésaurisation de la famille bourgeoise: elle est comme l'aveu, en filigrane, d'une inquiétude plus profonde, celle d'un écrivain-architecte qui a choisi de disparaître dans son œuvre-tombeau.

Fonds national suisse de la recherche scientifique

(83) *Ibid.*, p. 79.

(84) *Ibid.*, p. 591. Dans un bel article, «Roman et objets: l'exemple de *Madame Bovary*» (in *Travail de Flaubert*, prés. Gérard Genette, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Points», 1983, p. 27), Claude Mouchard a commenté brièvement cette citation d'*Un cœur simple*, et y voit une illustration de ce qu'il appelle la «structure-thème de la pyramide [dans l'œuvre de Flaubert], où se dénonce on ne sait quelle vanité de l'effort constructeur».