

---

---

# Contre l'herméneutique

## Le cas *Bovary*

Éric LE CALVEZ

Georgia State University

---

### Résumé

Cet article illustre la méthode de l'une des branches de la critique génétique qui se refuse à considérer son approche comme une herméneutique et qui tâche de canaliser le réflexe interprétatif, si naturel, dans une direction différente : celle de la découverte des *systèmes de variation*. Il y a en effet trop de méandres, de retournements, de problèmes de finalité et d'arbitraire dans les manuscrits d'écrivains pour que l'on puisse les interpréter en toute objectivité. Aussi l'œuvre achevée n'est-elle plus l'intérêt principal (elle demeure un produit), ce sont les transformations participant de la production qui sont primordiales et dont on détermine les processus. On s'attache ici, dans une perspective microgénétique, aux brouillons (pour une fois peu nombreux) qui ont permis à Flaubert de rédiger une phrase de *Madame Bovary* : celle qui clôt la scène au cours de laquelle Emma brûle son bouquet de mariage. Mais on s'aperçoit bien vite que la microgénétique doit adopter un point de vue surplombant (comme l'est celui de l'auteur qui écrit puis se corrige) et que l'analyse d'un passage précis doit nécessairement être élargie à tout son *entour génétique*, c'est-à-dire l'ensemble avant-textuel sur lequel travaille l'écrivain à un moment donné.

---

Ce titre pourrait paraître polémique au premier abord, mais il est en fait le résultat d'une longue réflexion à partir d'une non moins longue expérience génétique. On commencera par énoncer quelques évidences, qu'il n'est cependant pas inutile de répéter, car il semble y avoir, çà et là, de graves malentendus. Tout d'abord, la génétique n'est pas une théorie, c'est une pratique critique qui travaille à partir d'un support spécifique et limité (constitué de traces textuelles dans le cas de la génétique des textes) et même s'il est clair que les processus de création ne sont pas toujours couchés sur le papier (un cheminement de pensée prend place entre deux ratures, et il est plutôt rare qu'il s'énonce littéralement), sortir de ces limites revient à ouvrir la voie aux conjectures, et donc à l'arbitraire. Ensuite, cette pratique n'a absolument rien d'homogène. On doit faire parler le *support* en question, mais il n'y a pas *une seule* approche possible, les points de vue sont multiples tout comme, finalement, ce que l'on recherche dans les manuscrits<sup>1</sup>, et pour s'en assurer il suffit de lire les déclarations des généticiens eux-mêmes, diverses, parfois contradictoires. Disons, en simplifiant quelque peu, que deux courants parallèles au moins coexistent. Le premier considère la génétique comme une méthode qui permet d'éclairer les processus de création, c'est-à-dire de révéler comment l'œuvre (ou une partie de l'œuvre) vient au monde et donc, ce faisant, va tenter de

1 Sans même mentionner les sensibilités critiques et théoriques, mais somme toute un tel constat ne serait pas différent pour la critique littéraire traditionnelle.

généraliser les processus dans une ambition résolument théorique<sup>2</sup>. Dans ce cas, le produit achevé n'est pas le centre d'intérêt (il demeure un produit, parfois fortuit), ce sont les transformations participant de la production qui importent<sup>3</sup>. Raymonde Debray Genette précise ainsi que l'on doit « essayer d'analyser, de structurer, en évitant le plus possible l'herméneutique, l'ensemble des signifiants conservés » (et son ouvrage peut être considéré comme l'illustration élargie de ce principe)<sup>4</sup>, et il va sans dire que je souscris entièrement à une telle déclaration. L'autre courant privilégierait la signification et partant l'interprétation, ce qui fait dire à Paul Gifford, par exemple, que la critique génétique est, « au fond, une herméneutique de la création en acte »<sup>5</sup>, et un bon nombre d'auteurs ne seraient pas en désaccord avec lui. Or il m'a toujours paru, et heureusement il me paraît encore maintenant que le point de vue qui s'attache à l'écriture en formation détruit nécessairement la visée herméneutique (non le réflexe interprétatif, c'est différent ; il s'agit toutefois de parvenir à lutter contre cet automatisme, de le canaliser dans une autre direction). Il y a trop de méandres, de retournements, de problèmes de causalité, de finalité et surtout d'arbitraire dans les processus de création pour que l'on puisse les *interpréter* avec certitude et surtout avec objectivité et modestie ; on trouvera en effet après coup toutes sortes de justifications ou d'explications qui pourraient immédiatement être contredites par un autre phénomène plus déterminant sur le folio que l'on étudie, mais qui nous a échappé sur le moment car notre attention était focalisée *ailleurs* (ce qui n'est pas rare). Si bien qu'il faut, en fait, substituer à la vieille interprétation découlant de la question fort humaine du « pourquoi ? » une nouvelle pratique interprétative que je qualifierai d'*immanente* à l'avant-texte (ou au groupe d'avant-textes sur lesquels on travaille) : c'est celle qui considère le dynamisme de l'écriture d'une manière *globale*, tâchant de reproduire *a posteriori* le regard de l'écrivain quand il écrit et corrige son brouillon, c'est-à-dire qu'elle ne s'autorise pas à interpréter au-delà des *systèmes de variation*<sup>6</sup> qui y sont investis, et en tenant compte de toutes les solidarités scripturales<sup>7</sup> ; elle ne cherchera pas non plus, c'est évident, à se constituer en une nouvelle interprétation de l'œuvre achevée<sup>8</sup>, substituant une nouvelle autorité (une sorte de preuve définitive apportée par les brouillons) aux interprétations innombrables qui n'ont cure des manuscrits.

Pour illustrer ces propos un peu abstraits, on prendra dans une perspective microgénétique l'exemple d'une phrase extraite de *Madame Bovary* tout en n'oubliant pas, comme le faisait Flaubert lui-même, que les phrases ne sont pas cloisonnées et qu'il existe un ou plusieurs principes d'interaction entre des phénomènes différents en apparence. D'autant plus que, question épineuse, qu'est-ce qu'une phrase flaubertienne dans les brouillons ? La ponctuation est très fluctuante,

2 On sait que le problème de la généralisation est en soi épineux, mais ce ne sera pas mon propos immédiat ici.

3 Voir aussi Anne Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, éd. Belin Sup, coll. « Lettres », 2005, p. 135 : « c'est bien la transformation qui est l'enjeu de l'étude ».

4 « Esquisse de méthode », *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988, pp. 24–25.

5 « L'herméneutique et la création en acte », *La Création en acte* (éd. Paul Gifford & Marion Schmid), Amsterdam — New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2007, p. 233. Au contraire, dans la « Table ronde » qui suit, Robert Pickering déclare s'en tenir à ma conception : « à partir du moment où on entre dans le domaine du pourquoi, on entre dans le domaine des hypothèses, des suppositions, on va au-delà des traces qui restent et qui sont portées dans le tracé scriptural » (p. 284).

6 Et non des *variations* ; les systèmes de variation sont bien plus complexes car il faut avant tout les détecter et les définir, c'est-à-dire ne pas se tromper sur la nature même du système de variation.

7 Pour la notion de *système de variation*, voir Raymonde Debray Genette, *op. cit.*, p. 46, et mon ouvrage *La Production du descriptif. Exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale*, Amsterdam — New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2002.

8 Ainsi, dans ce même volume, Kazuhiro Matsuzawa démontre (avec raison) que la subjectivité présente au début de *L'Éducation sentimentale* (« Enfin le navire partit ») n'est pas du tout attribuable à l'impatience de Frédéric mais, dans les brouillons, des autres passagers, et que l'effet d'ambiguïté produit est le résultat d'un déplacement de la séquence ; dans ma perspective cependant, ce qui est important, c'est que la modalisation présente dans la version publiée (résultat du processus mis au jour par Matsuzawa, certes !) soit inassignable, anonyme, et à situer au même niveau que la subjectivité qui anime cette vision du départ, visible dans la récurrence du pronom « on » par exemple (« on se heurtait », « que l'on déroule »). Ajoutons de plus que Flaubert lui-même ne se souviendrait très probablement *a posteriori* ni de son propre parcours ni de ses intentions initiales.

les innombrables tirets ont souvent valeur de point, mais parfois non ... si bien que la phrase flaubertienne ne se trouve souvent stabilisée qu'au stade du manuscrit autographe, ou de celui du copiste, ou même lors de l'édition ou encore de la réédition de l'œuvre. Finalement, une phrase peut très bien être déplacée dans un paragraphe voire dans un folio (sinon sur un autre folio dans la continuité de l'écriture), d'où la nécessité de la considérer en fonction de ce que je nommerai son *entour génétique*, c'est-à-dire l'ensemble avant-textuel sur lequel peine l'auteur à un moment donné. Afin de montrer le travail de l'écrivain mais aussi en parallèle celui du généticien, j'ai choisi un passage où les problèmes ne sont pas très nombreux puisque trois strates de brouillons seulement ont été nécessaires pour que Flaubert soit ici satisfait. Il s'agit de la scène finale de la première partie, dans laquelle Emma brûle son bouquet de mariage et dont voici la version publiée<sup>9</sup> :

Un jour qu'en prévision de son départ elle faisait des rangements dans un tiroir, elle se piqua les doigts à quelque chose. C'était un fil de fer de son bouquet de mariage. Les boutons d'oranger étaient jaunes de poussière, et les rubans de satin, à liséré d'argent, s'effiloquaient par le bord. Elle le jeta dans le feu. Il s'enflamma plus vite qu'une paille sèche. Puis ce fut comme un buisson rouge sur les cendres, et qui se rongait lentement. Elle le regarda brûler. Les petites baies de carton éclataient, les fils d'archal se tordaient, le galon se fondait ; et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée.

Quand on partit de Tostes, au mois de mars, madame Bovary était enceinte.

La phrase qui va nous occuper est l'avant-dernière, qui conclut l'avant-dernier paragraphe : par son rythme, son effet d'élargissement, sa comparaison et sa couleur générale, elle donne une saisissante impression de destruction totale signifiant clairement la haine d'Emma pour sa situation, ou la « haine du lieu » où elle se trouve, comme l'indique littéralement le premier scénario partiel où la scène germe<sup>10</sup>. C'est en effet, selon Emma, son mariage qui est la cause de son malheur, le bouquet de noces en est donc le métonyme parfait. De plus, il s'agit alors d'apporter une sorte de réponse intratextuelle à la scène au cours de laquelle Emma trouve le bouquet de mariage de la veuve Dubuc, première Madame Bovary, dans le cinquième chapitre, dont voici un extrait significatif : « C'était un bouquet de mariée, le bouquet de l'autre ! Elle le regarda. Charles s'en aperçut, il le prit et l'alla porter au grenier, tandis qu'assise dans un fauteuil [...], Emma songeait à son bouquet de mariage, qui était emballé dans un carton, et se demandait, en rêvant, ce qu'on en ferait, si par hasard elle venait à mourir » (p. 34). Emma fournit elle-même ici la solution, quoique les deux contextes ne soient pas mis explicitement en relation.

La scène gonfle sur le dernier scénario ponctuel (f° 294)<sup>11</sup> ; notre phrase y apparaît pour la première fois. Comme souvent avec les esquisses, le texte commence à brouillonner : certains verbes sont déjà au passé fictionnel et non plus au présent scénarique. Notons que la clause de la partie est déjà trouvée (elle variera très peu par la suite), avec son effet de chute finale mais aussi de suspense par rapport à ce que cette grossesse pourrait impliquer pour l'avenir, sur un rythme binaire strict (dix syllabes — dix syllabes) : « quand on partit de tostes au mois de mai M<sup>e</sup> Bovary etait enceinte »<sup>12</sup>. Notre phrase en revanche ne fait que germer, et sa situation sera bouleversée plusieurs fois et selon des modalités différentes dont on essaiera de rendre compte.

9 *Madame Bovary* (éd. Claudine Gothot-Mersch), Paris, Classiques Garnier, 1971, p. 70.

10 Les manuscrits de *Madame Bovary* sont conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen ; tous ceux qui concernent notre scène font partie du premier volume, g223<sup>1</sup>, cote que je ne répéterai plus ici ; pour le premier scénario ponctuel, voir le folio 269.

11 Tous les manuscrits commentés ici sont reproduits en « Annexe » avec leur transcription diplomatique. Pour le folio 294, voir la Transcription 1.

12 Dans les citations, je maintiens bien entendu la ponctuation et l'orthographe de Flaubert.

La scène se dessine en plusieurs parties successives : récit de la trouvaille du bouquet, suivi de l'auto-injonction descriptive, « description » (c'est fréquemment le cas au stade des esquisses) ; puis séquences narratives, « elle le jeta au feu » et amorce de la focalisation justifiant l'insertion descriptive : « elle le regarda brûler », avec ensuite la description du feu. Ici se trouve notre début de phrase, constitué de seulement deux séquences visuelles et/ou auditives au présent : « les fils d'archal se tordent, les petites fleurs de bois petent », tandis qu'un ajout au bas du folio vient décrire le commencement du feu (« s'enflamma d'abord ») et sa progression (« puis ») tout en connotant la force (« ardent », « detonations »). Mais il est curieux de constater qu'à ce moment préliminaire de la rédaction Flaubert ne songe pas encore à terminer la scène avec notre phrase et son effet de perspective, avant la chute finale de l'annonce de la grossesse. En fait, elle est suivie de « brûle — brûle » qui pourrait alors passer pour une séquence discursive sans guillemets, témoignant de l'acharnement d'Emma, ou de sa satisfaction, comme le suggère également l'ajout suivant, « et le regarde finir », qui tout en dédoublant le regard connote l'idée d'assister avec plaisir au spectacle de sa destruction totale (« finir ») ; et l'on sait bien que très souvent chez Flaubert la psychologie n'est pas littérale mais est comme déplacée dans les objets et signifiée par eux ; d'ailleurs, dans tous les brouillons de la scène, Flaubert ne tentera jamais d'esquisser les sensations d'Emma auxquelles se substituera la description. Mais ici le verbe « brûle » est supprimé (sans doute parce que Flaubert envisage déjà trop de problèmes de rédaction avec le début de la description et la répétition qu'elle engendrerait, « elle le regarda brûler ») ainsi que l'ajout final, sorte de nouvelle tangente narrative dans l'interligne : « Charles fait un voyage pour voir si ça convient » ; il semblerait d'ailleurs plutôt mal situé à cet endroit si le départ a bien été décidé, quoique la date n'en soit toujours pas fixée. On peut souvent lire en critique génétique que les corrections apportent au texte un aspect *autre*, ce qui est vrai ; mais il est clair que dans de nombreux contextes il s'agit bien d'améliorations, surtout au stade fort balbutiant de l'esquisse.

Le premier brouillon tient pour sa part sur deux folios (folios 295 et 296, voir en Annexe les Transcriptions 2 et 3). Sur le premier folio la description du bouquet s'allonge avec une multiplication des images de ruine : « gris de poussière », « s'égrenaient », « s'effiloquait » ou, autre option ajoutée à la fin, « était tout jauni par les bords » ; tandis que sur le second folio la description du feu a été immédiatement amplifiée dès le premier jet, sans ajouts intermédiaires sur l'étape précédente, par exemple dans la marge, ce qui est étonnant (cas typique cependant des processus mentaux mentionnés auparavant, non couchés sur le papier et constituant donc un *trou génétique* qui demeure impossible à évaluer en bonne méthode). En ce qui concerne notre phrase, on peut remarquer plusieurs phénomènes. Flaubert opte immédiatement pour trois détails qui vont lui permettre d'obtenir un rythme ternaire<sup>13</sup> : « baies de carton », « galon », « fils d'archal » ; ils seront d'ailleurs assez peu corrigés au long de la rédaction. Notons tout d'abord la variation de leur succession syntagmatique, très probablement à cause de la rime des deux verbes « fondait » et « tordaient » ; pour Flaubert en effet, si la répétition est problématique, sa proximité l'est davantage encore (mais dès le second le galon passera en dernière position, si bien que la proximité de la rime sera réintroduite, comme si Flaubert décidait alors de passer outre). Ensuite, la séquence comparative qui insiste sur la force du feu (et donc de la destruction), « eclataient comme des balles fulminantes » est supprimée<sup>14</sup> ; n'oublions pas qu'il n'y a pas moins de quatre comparaisons dans

13 Attention cependant au réflexe herméneutique dont j'ai parlé précédemment : en fait, il est impossible de savoir si, à ce moment, Flaubert pense déjà en termes de *rythme* ou seulement d'*expansion* descriptive ; autrement dit, le rythme ternaire pourrait très bien n'être que le résultat d'une motivation tout à fait différente car on ne peut définir avec certitude, dans ce contexte, le *niveau* du texte auquel s'attache l'auteur.

14 Elle fera un retour vers la fin du roman, dans l'hallucination qui s'empare d'Emma quand elle sort de chez Rodolphe : « il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes » (p. 320).

ces quelques lignes représentant le feu, et qu'elles sont d'ailleurs toutes introduites par l'adverbe « comme ». Un simple verbe lui est substitué, « éclataient », et si l'on écoute les sonorités de la séquence comme devait le faire Flaubert en hurlant, « les petites baies de carton éclataient », on entend presque, avec ces assonances mimétiques de dentales, de labiales et de vélaires, la crépitation du feu ; pour notre auteur, toute assonance n'est donc pas à chasser systématiquement, surtout quand elle produit un effet particulier. Mais quel est le bon, ou le mauvais effet ?<sup>15</sup> Le généticien ne saurait trancher si rien ne vient l'indiquer sur le folio ; l'arbitraire n'est pas loin, et j'y reviendrai bientôt<sup>16</sup>. Autre phénomène intéressant, c'est tout de suite que Flaubert trouve le moule stylistique de la clause du paragraphe, avec son « et » de relance rythmique<sup>17</sup>, sa comparaison sombre (« comme des papillons noirs »)<sup>18</sup> et son mouvement vertical en fin de phrase qui suggère une ouverture, un effet de fuite et de disparition : « comme des papillons noirs enfin, s'envolèrent par la cheminée » ; seule la ponctuation sera modifiée par la suite, et donc le rythme, notamment la position de la virgule après l'adverbe « enfin » ; elle semble par ailleurs mal placée pour l'instant.

Mais le phénomène le plus décisif ici relève sans doute du statut de la séquence focalisante. Sur le premier jet de ce brouillon, Flaubert l'a insérée cette fois avant la dernière séquence de notre phrase, si bien que, contenant toujours l'idée de finitude (« jusqu'au bout »), elle vient brutalement interrompre la description du feu et perd sa fonction de justification : « le galon se fondait, les fils d'archal se tordaient lentement — elle le regarda brûler jusqu'au bout — et les corolles de papier, se balançant le long de la plaque, comme des papillons noirs enfin, s'envolèrent par la cheminée ». Or la ponctuation est étrange aussi : ces tirets qui lui donnent un statut parenthétique doivent-ils vraiment être considérés comme des parenthèses, ou comme de futurs points, si bien que notre phrase serait alors coupée en trois, voire en deux phrases différentes (car le tiret avant le « et » est plutôt habituel chez Flaubert) ? Il est impossible de le savoir, d'autant que Flaubert la rature et la déplace juste avant le début de la description du feu : « elle le jeta dans le feu. elle le regarda brûler » ; nous verrons qu'il ne viendra pas facilement à bout de ce problème, et de plus le texte subit maintenant un retour en arrière, puisque l'on obtient exactement la même disposition que sur le dernier scénario ponctuel. Évidemment, malgré ce qu'affirment certains, l'écriture n'a rien de téléologique ; plusieurs essais, tâtonnements et même retournements sont souvent nécessaires à l'auteur avant qu'il ne soit satisfait par son travail.

Sur le brouillon suivant en effet (f° 297, Transcription 4), la séquence focalisante est supprimée et retravaillée plus bas dans la marge ; c'est d'ailleurs le seul ajout marginal dans les avant-textes de cette scène (ce qui est assez rare pour Flaubert). Il semble faire face à un dilemme concernant à la fois la situation de la focalisation, son maintien, et l'idée de finitude, qui réapparaît dans la marge plusieurs fois, si bien qu'il est possible que ce soit davantage le fait qu'Emma regarde le bouquet brûler jusqu'au bout, ou « jusqu'à la dernière étincelle » qui l'intéresse, plutôt que la focalisation même ; sinon il lui suffirait de remplacer dans le corps du texte le « elle » (qui fait répétition avec « elle le jeta dans le feu ») par un « et », obtenant ainsi tout simplement : « elle le jeta dans le feu et le regarda brûler ». La séquence est donc différée, cette fois après la description qu'elle n'interrompt

15 Voir la lettre à George Sand du 10 mars 1876 : « quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le Faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste, qui était la seule et qui est, en même temps, l'harmonieuse », *Correspondance Flaubert / Sand* (éd. Alphonse Jacobs), Paris, Flammarion, 1981, p. 527.

16 Flaubert souligne habituellement les intrus à expulser, assonances ou répétitions, mais la proposition n'est pas réversible : l'absence de soulignement signifie soit que l'assonance est volontaire (finalité, c'est-à-dire « expression juste »), soit qu'elle n'a pas été remarquée ; on en verra plusieurs exemples par la suite.

17 Voir Éric Bordas, « Et la conjonction resta tensive. Sur le *et* de relance rythmique », *Le Français moderne*, LXXIII, 1, 2005, pp. 23–39.

18 Rappelons que par deux fois des papillons blancs, au contraire, sont présents à titre de comparants dans *Madame Bovary* : dans la scène des comices (« tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent », p. 154) et dans la scène du fiacre (« une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges tout en fleur », p. 251).

plus. Par rapport au mouvement général de la scène, elle paraît plutôt surajoutée et venir comme après coup, car c'est justement la comparaison des « papillons noirs » et l'évocation de leur envol qui apportaient au feu sa conclusion.

D'autre part, alors que certaines corrections n'ont pas de fortes conséquences pour le texte et son style (par exemple, le fait que le liseré d'argent soit « tout fané » puis « s'effiloquait » ; on passe d'un registre floral à un registre textile, ce qui convient mieux au « ruban de satin »), d'autres corrections au contraire opèrent un changement radical du texte initial en orientant la description dans une autre voie, à la fois sémantique et imaginaire. C'est le cas pour le buisson métaphorique, tout d'abord « hérissé », auquel Flaubert préfère substituer la couleur « rouge » sans s'apercevoir que cela pourrait lui poser des problèmes d'assonances avec le verbe « se rongeaît » (« comme un buisson rouge sur les cendres et qui se rongeaît » ; bonne assonance ? elle se trouve en tout cas dans la version publiée) ; un exemple semblable se retrouve dans notre phrase. L'adverbe qui suit le verbe « se tordaient », « lentement », est déplacé dans la description pour aller modifier le verbe « se rongeaît » (on sait bien que toute description est tabulaire et que très souvent certains de ses éléments, comme verbes, adverbes et adjectifs, sont déplacés indifféremment d'un détail à l'autre sans pour autant affecter la lisibilité du texte). Flaubert ajoute ensuite un verbe, ce qui donne : « les fils d'archal se tordaient et se rompaient ». Voici donc une nouvelle image de ruine signifiant de plus la force du feu ; parallèlement, la symétrie initiale du rythme ternaire est cassée (on avait bien, trois fois, un détail suivi d'un verbe). En guise de surenchère, une nouvelle comparaison apparaît, sans doute parce que Flaubert a réussi à éliminer un « comme » dans la phrase précédente, où il l'a remplacé par une comparaison de supériorité : « il s'enflamma d'un bond plus vite qu'une poignée de paille sèche » (il éprouve plusieurs fois des difficultés avec ce « bond », d'ailleurs fort incongru !) ; maintenant, les baies de carton éclatent « comme des pétards », et notons au passage que non seulement là encore la force du feu est accentuée mais aussi que le jeu avec les sonorités continue. La comparaison ne sera cependant pas maintenue, elle est raturée dès ce folio probablement à cause des deux autres « comme » qui, eux, ne sont jamais corrigés ; même si Flaubert avoue être dévoré de comparaisons et de métaphores comme par des poux quand il écrit *Madame Bovary*<sup>19</sup>, il a dû juger qu'il ne fallait pas trop exagérer ici. Enfin, dernière remarque, la clause de notre phrase semble avoir perdu de sa valeur d'élargissement, car la ponctuation la coupe en cinq morceaux qui certes la rythment, mais lui ôtent de sa fluidité antérieure : « et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque, comme des papillons noirs enfin, s'envolèrent par la cheminée. »

Sur le troisième et dernier brouillon, où l'on arrive à la fin de la rédaction, notre phrase connaît de grandes transformations ; elle a même failli subir de sérieuses perturbations ; c'est le folio 298 (voir la Transcription 5).

Tout d'abord, remarquons sur le premier jet l'absence de la séquence focalisante. Peu satisfait par le résultat qu'il a obtenu dans la marge du folio précédent, Flaubert a donc décidé de ne pas la recopier tout de suite pour voir, ensuite, où il pourrait la placer, quitte à l'écarter définitivement du texte et à maintenir une focalisation implicite (il le fait souvent). Il choisit alors une fois encore un retour en arrière, puisqu'il l'insère dans l'interligne au milieu de la description. Mais il la précède d'un tiret, donc nous faisons face au même problème que précédemment : doit-elle s'insérer dans la description qu'elle interrompt sous forme de phrase, ou de simple proposition ? D'autant qu'apparaît un « et » après « lentement », si bien que le point qui suivait l'adverbe deviendrait impossible ou peu vraisemblable ; et de plus le verbe est initialement conjugué à l'imparfait, ce qui

19 « Je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ; mes phrases en grouillent », lettre à Louise Colet, 27 décembre 1852, *Correspondance* (éd. Jean Bruneau), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1980, p. 220.

l'accorde un moment à la temporalité descriptive (homogénéité du texte, continuité et non rupture) : « elle le jeta dans le feu. il s'enflamma d'un bond, plus vite qu'une poignée de paille sèche puis ce fut quelques instants comme un buisson rouge sur les cendres, et qui se rongeaient lentement — elle le regardait bruler et les petites baies de carton eclataient les fils d'archal se tordaient et se rompaient. le galon se fondait — et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée ». Le passé simple remplace l'imparfait, et le fait que « bruler » soit relié d'un trait à « les petites baies » laisse penser que Flaubert rejette l'option du « et », même s'il ne le rature pas ; de toute façon, cela donnerait trois fois le même schéma syntaxique dans un seul paragraphe (« et qui se rongeaient », « et les petites baies », « et les corolles de papier »), et l'on sait que Flaubert cherche autant à varier ses tournures qu'à éviter les répétitions. Notons aussi que, exactement comme sur le folio précédent, mais non sous une forme métaphorique cette fois, il souhaite amplifier la première séquence de notre phrase, en accentuant l'effet du bruit et en continuant à jouer avec les sonorités grâce à l'ajout de « d'un bruit sec » dans l'interligne, qui ne sera pas maintenu (« les petites baies de carton eclataient d'un bruit sec ») ; le système de variation est peut-être dû à la rature de « et se rompaient », car les deux suppressions considérées en parallèle ont pour conséquence de redonner à ces trois séquences le rythme ternaire strict qui avait été précédemment obtenu, et qui semble acceptable maintenant. Mais « peut-être » seulement, car en analysant un brouillon, on prend bien souvent pour une finalité ce qui n'est plutôt qu'un résultat : ici un peu plus haut sur le folio la « paille » est « sèche », ce qui représente sans doute aussi un facteur déterminant de la variation (« sèche » et « sec » se répétant dans un intervalle minimal). Et de plus, nouveau dilemme, comment comprendre le point qui suit « se rompaient » ? S'agit-il d'une virgule déguisée, ou, à cause de l'ajout de la séquence focalisante, Flaubert souhaiterait-il maintenant couper la phrase en deux pour ne pas trop l'allonger, et perturber ainsi complètement les effets de syntaxe et de rythme, qui semblaient pourtant commencer à s'établir ? Il est difficile de le savoir avec certitude, car il n'utilise pas toujours les majuscules dans ses brouillons. Cette dernière occurrence du texte paraît donc laisser plusieurs problèmes en suspens, et qui devront être résolus lors de la dernière phase, celle de la « copie », sur le manuscrit autographe. Et si l'on regarde la copie autographe, on voit clairement que la ponctuation est stabilisée : la séquence focalisante forme une brève phrase autonome, et c'est bien une virgule qui suit le verbe « se fondait » : « Puis ce fut comme un buisson rouge sur les cendres. — et qui se rongeaient lentement. Elle le regarda bruler. Les petites baies de carton eclataient, les fils d'archal se tordaient, le galon se fondait, et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée » (g221 f° 137 ; voir Transcription 6).

Revenons au troisième brouillon, cité auparavant, pour y signaler enfin une variation qui a failli affecter la dernière proposition de notre phrase (f° 298, Transcription 5) ; elle est encore de l'ordre de la chasse aux assonances. Sur ce brouillon, Flaubert est maintenant gêné par les sonorités trop semblables de « corolles » et « racornies », puisqu'il les souligne. Première idée de solution, la suppression pure et simple : éliminer le participe « racornies », qui est mis entre crochets. Mais Flaubert ne s'y résout pas et rature les crochets. Il y a alors tentative de substitution dans l'interligne, avec l'ajout de « petits morceaux de papier », détail bien plus vague (il ne fait pas immédiatement image pour le lecteur) ; mais de toute façon l'adjectif « petit » est déjà utilisé pour les « petites baies » ; finalement Flaubert maintient les corolles, et donc l'assonance. On peut se demander en revanche pourquoi il souligne les dernières syllabes de « papillons » ; est-ce à cause du « buisson » antérieur et donc de la rime ? Ce n'est pas évident, d'autant que quatre lignes séparent les deux termes. En revanche, tout concentré sur ce problème local, il ne voit pas que

« papillons » répète pas moins de quatre phonèmes de « papier » (peut-être parce qu'ils ne riment pas) ; il y a bien une grande part d'arbitraire dans la chasse aux assonances, qui paradoxalement demeure cependant un principe indubitable et un embrayeur essentiel pour la fabrique des phrases. Sans oublier la lassitude ou l'ennui de ne pas trouver, qui fait que l'on y renonce, même si Flaubert déclare aux Goncourt ébahis qu'il faut absolument éliminer les assonances, devrait-on pour cela y passer plusieurs semaines ; non pour notre phrase maintenant achevée (excepté sa ponctuation, on l'a vu) mais au début de la description du bouquet, quelques lignes plus haut : « c'était le fil de fer d'une des fleurs artificielles de son bouquet de mariage », où les « des » et les « de », qui ne passent pas inaperçus en effet, sont tous soulignés. Il est intéressant de constater qu'ici Flaubert ne tente aucune modification alors qu'il en aurait la place dans l'interligne ; et sur le manuscrit autographe, il omettra simplement « d'une des fleurs artificielles » en copiant, ce qui lui permet d'évacuer deux « d ». Il en reste pourtant trois, qui passeront tous dans la version définitive. Aussi, quand il avoue, aux Goncourt encore, qu'il y a « un remords qui empoisonne sa vie » et qui « le mènera au tombeau », c'est-à-dire « d'avoir mis dans *Madame Bovary* deux génitifs l'un sur l'autre, *une couronne de fleurs d'oranger* » mais qu'il était « impossible de faire autrement »<sup>20</sup>, il exagère sans doute, pour épater le bourgeois ; il a fait pire, avec le bouquet d'Emma, qu'avec celui de la veuve Dubuc.

Au terme de ce petit parcours, on peut dire que l'approche génétique qui refuse l'herméneutique a le mérite de nous révéler le dynamisme de ce que représente, pour Flaubert, la « mécanique compliquée » qu'il utilise pour parvenir à « faire une phrase »<sup>21</sup>, et cet exemple est assez représentatif de l'écriture flaubertienne en général. On y retrouve les méandres de la création, les possibilités retenues ou non, les virtualités qui auraient pu donner à la fin de cette première partie un aspect très différent ou qui l'ont transformée temporairement, quoique certains détails ou certaines images se montrent constamment tenaces (la comparaison des « papillons noirs » en est le meilleur exemple) et que, çà et là, l'auteur paraisse ignorer des principes qui lui tiennent pourtant à cœur, simplement parce qu'il ne travaille pas alors son texte en fonction de cette optique (aussi les assonances de « papier » et « papillons » ne sont-elles jamais détectées, semble-t-il). On est donc obligé de suivre et de refaire, après coup, le même cheminement que celui de l'écrivain, en envisageant toutes les solidarités du tissu de l'avant-texte au-delà du fragment précis que l'on analyse, mais en se limitant parfois en toute honnêteté à de simples conjectures, et surtout à l'analyse de causalités qui demeurent *internes* au folio et dont la visibilité n'est pas à mettre en doute. Elles sont d'ailleurs fréquemment d'ordre stylistique, car la microgénétique rencontre nécessairement la stylistique : répétition, rythme ou homogénéité sémantique, pour n'en citer que quelques-unes. Si le *pourquoi* reste légitime dans une certaine mesure que j'ai tâché d'illustrer, le *comment* doit impérativement l'excéder ; ainsi se définit une méthode qui, malgré la récurrence de nombreux processus, revoit ses acquis en fonction de nouveaux contextes et de difficultés souvent inédites.

20 Jules et Edmond de Goncourt, *Journal* (éd. Robert Ricatte), 3 mars 1862, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », tome I, 1989, p. 781.

21 « Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon *ms.* complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase », lettre à Louise Colet, 15 avril 1852, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 71.

Annexe : transcriptions diplomatiques

Transcription 1 : g223<sup>1</sup> f° 294 (extrait)  
(quatrième et dernier scénario ponctuel)

un jour qu'elle était en train de ranger  
p<sup>r</sup> son deménagement qui n'était pas encore fixé  
elle trouva <sup>vieux carton à carton</sup> dans une boîte un bouquet – (description)  
C'était son bouquet de mariage. – elle le jeta au feu  
elle le regarda brûler. <sup>X</sup> les fil/e/s d'archal se tordent,  
les petites fleurs de bois petent – brûle – brûle et le  
*regarde finir.* <sup>Ch fait un voy. pr voir si ça convient</sup>  
Quand on partit de Tostes au mois de  
mai M<sup>e</sup> Bovary était enceinte.

—

<sup>X</sup> s'enflamm/e/a <sup>tout d'un coup</sup> d'abord comme une poignée de <sup>paille</sup> foin  
<sup>sèche</sup> puis buisson ardent – les fils d'explosifs

Transcription 2 : g223<sup>1</sup> f° 295 (extrait)  
(brouillon 1, 1<sup>e</sup> partie)

un jour, qu'en prévision de son  
départ, (dont l'époque <sup>précise</sup> <sup>pendant</sup> n'était  
pas encore fixée,) <sup>emma</sup> elle faisait des r/e/angemens  
d/e/ans <sup>tiroirs</sup> ses Cartons, elle se piqua l/e/es doigts  
à qq chose de pointu. – c'était le fil de fer  
d'une des fleurs artificielles <sup>de son</sup> du bouquet de  
mariage, qu'il qui se trouvait là. – il était  
A/Ses . . . étaient grises de poussière, les épis  
les muguet en étaient gris de poussière et les rubans de ) blé s'égrenaient et le <sup>d'eux-mêmes</sup> ga ruban † de  
(satin † à galon <sup>1</sup> liseré d'argent s'effiloquait.  
<sup>était</sup> <sup>jaun/e/i</sup> <sup>par les bords</sup>

Transcription 3 : g223<sup>1</sup> f° 296  
(brouillon 1, 2<sup>e</sup> partie)

146

elle le regarda brûler) – d'un bond il)  
<sup>dans le</sup> elle le jeta au feu. <sup>s'enflamma</sup> <sup>seul</sup> il flamba tout d'un coup comme  
une poignée de paille sèche. puis ce fut comme un  
<sup>herissé</sup> buisson ardent qui se tint qq temps sur les cendres  
<sup>ecarlate</sup> rouge, <sup>2</sup> se rongant. les petites baies <sup>de en</sup> <sup>eclataient</sup> <sup>étaient</sup>  
comme des balles <sup>fulminantes</sup>, le galon se fondait, les  
fils d'argent d'archal se tordaient lentement –  
[ elle le regarda brûler ] jusqu'au bout ] – et les corolles  
<sup>racornies</sup> <sup>dessechées</sup>  
de papier, se balançant le long de la plaque, comme  
des papillons noirs enfin, s'envolèrent par la  
cheminée.  
Quand on partit de /t/Tostes au mois de  
mai, M<sup>e</sup> Bovary était enceinte.

Transcription 4 : g223<sup>1</sup> f° 297  
(brouillon 2)

145.

un jour qu'en prevision de son depart, (~~dont~~ <sup>pourtant</sup> ~~l'epoque precise n'etait pas encore fixée.~~) Emma faisait des rangemens dans <sup>un</sup> ses tiroi/rs/r, elle se piqua les doigts à qqe chose <. > ~~de pointu.~~ c'était le bouquet de fer <sup>le fil de</sup> fer d'une des fleurs artificielles de son bouquet de mariage, qui se trouvait là. les <sup>boutons d'oranger</sup> muguets en etaient <sup>jaunes</sup> gris de poussière, et <sup>l/ses</sup> ~~son~~ ruban d'arge de satin blanc à liseré d'argent <sup>s'effiloquait</sup> tout ~~fané~~ <sup>sur</sup> par l/es/e bords. elle le jeta dans le feu. elle le regarda <sup>flamba</sup> bruler. il s'enflamma <sup>seul-coup bond</sup> d'un ~~seul-coup~~ <sup>bond plus vite qu'une</sup> comme une poignée de paille s/ai/èche. puis ce fut <sup>instants</sup> ~~comme~~ <sup>qq temps</sup> un buisson <sup>rouge</sup> herissé, ~~qui se tint~~ <sup>qui</sup> qq temps sur les cendres, ~~ecarlate~~ <sup>xxxxx</sup> et se rongea/n/it <sup>lentement</sup> le galon se fondait, les petites baies de Cartons <sup>Comme des petards</sup> eclataient, les fils d'archal se tordaient <sup>et se rompaient</sup> ~~lentement~~, <sup>le galon se fondait</sup> et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque, comme des papillons noirs enfin, s'envolèrent par la cheminée

[ Emma regarda <sup>2</sup> bruler <sup>1</sup> tout ]  
elle regarda <sup>2</sup> tout <sup>1</sup> bruler  
elle le regarda se bruler  
jusqu'à la dernière etincelle.

— <sup>aux fetes de</sup> Quand on partit de Tostes au mois

On partit de tostes <sup>Pasques</sup>  
après Paques. M<sup>e</sup> B. de mai M<sup>e</sup> Bovary etait enceinte.  
etait enceinte.

**Transcription 5 : g223<sup>1</sup> f° 298 (extrait)  
(brouillon 3)**

Un jour, qu'en prevision de son départ, <sup>elle</sup> Emma faisait des rangements dans un tiroir, elle se piqua les doigts à qqe chose. c'était le fil de fer d'<sup>un</sup> des fleurs artificielles de son bouquet de son mariage, qui se trouvait là. les boutons d'oranger en étaient jaunes de poussière, et les /s/les rubans de satin à liseré d'argent s'effiloquaient ¶ par le bord. ¶ elle le jeta dans le feu. il s'enflamma d'un bond, [ plus vite qu'une poignée de paille sèche ]

ensuite puis ce fut <sup>moments</sup> ~~ques instants~~ comme un buisson <sup>rouge</sup> rouge sur les cendres, et <sup>pourpre</sup> ~~bruler~~ <sup>écarlaté</sup> ~~bruler~~ <sup>écarlaté</sup>

qui se rongeaient lentement. <sup>d'un bruit-see</sup> Les petites baies de carton éclataient les fils d'archal se tordaient et se rompaient. le galon se fondait – et les corolles [ <sup>petits morceaux de papier</sup> de papier, ] racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée.

aux fêtes de Pâques  
 Quand on partit de Tostes au mois de ma/3/rs, M<sup>e</sup> Bovary était enceinte.

**Transcription 6 : g221 f°s 136 (extrait) et 137  
(copie autographe)**

Un jour qu'en precision de son depart, elle faisait des rangements dans un tiroir, elle se piqua les doigts à quelque chose. c'était un fil de fer de son bouquet de mariage. Les <sup>boutons</sup> bouquets d'oranger étaient jaunes de poussière a les /e/rubans de satin à liseré d'argent, s'effiloquaient par le bord. Elle le jeta dans le feu.

-----

Il s'enflamma plus vite qu'une paille sèche. Puis ce fut comme un buisson rouge sur les cendres. – et qui se rongeaient lentement. Elle le regarda bruler. Les petites baies de carton éclataient, les fils d'archal se tordaient, le galon se fondait, et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée.

Quand on partit de Tostes au mois de mars M<sup>e</sup> Bovary était enceinte.

-----