



CLASSIQUES
GARNIER

CAMPION (Pierre), HASHIMOTO (Tomoko), HERSCHBERG PIERROT (Anne), NEEFS (Jacques), REVERZY (Éléonore), TRIAIRE (Sylvie), « Carnet critique », in SÉGINGER (Gisèle) (dir.), *La Revue des lettres modernes avec des notes inédites de Flaubert sur la philosophie de Spinoza et de Hegel. Fiction et philosophie*, p. 255-276

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-13058-1.p.0261](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13058-1.p.0261)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2008. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

IV

CARNET CRITIQUE

LE CALVEZ, Éric. *Gustave Flaubert. Un monde de livres*. Paris, Textuel, 2006. Coll. « Passion », 192 p. .

Ce Flaubert est non seulement un beau livre d'images, mais un bon livre qui permet de suivre la genèse de l'œuvre. Sa spécificité est en effet de proposer « un itinéraire de Flaubert au travail », rythmé par le devenir des œuvres. L'ouvrage se découpe en neuf parties, des années d'apprentissage aux années de *Bouvard et Pécuchet*, à raison fragmentées entre les écritures de 1870–1874, le premier temps de la rédaction (1874-1875), puis la période de *Trois contes*, et la reprise du roman encyclopédique, laissé inachevé (1877–1880).

Éric Le Calvez met en œuvre une biographie de l'« homme-plume », calquée sur l'écriture. Chaque partie commence par une présentation générale, relayée ensuite par de petites synthèses regroupées autour de l'œuvre (de sa rédaction et sa documentation), de l'unité d'une figure : Louise Colet, dans les années 1850, George Sand (« les deux troubadours »), au moment de *L'Éducation sentimentale*, mais aussi Commanville, le ruineux mari de Caroline, ou des relations de Flaubert au Second Empire. La qualité de ce discours biographique est d'être constamment étayé sur la correspondance, les carnets de voyage et de travail, ou des témoignages comme le *Journal* des Goncourt. En annexe, prennent place les transcriptions des citations de la *Correspondance* données en fac-similés au fil des chapitres.

Le grand intérêt du livre est également de réunir une très riche, et belle iconographie, rarement montrée sous ce jour. Sa nouveauté est en effet de mettre au premier plan la reproduction, avec effets de zoom, des manuscrits de Flaubert, qui sont immédiatement lisibles : œuvres et projets d'œuvres, manuscrits de travail, et scénarios, carnets et correspondance, qui portent le travail et la vie de l'écrivain. Cette priorité visuelle donne une étonnante présence à l'écriture flaubertienne. Apparaissent aussi d'autres manuscrits d'écrivains (*Journal* des Goncourt, correspondance des amis, manuscrit de la traduction de *Hérodias* par Tourguenev...). Les manuscrits

de Flaubert sont mis en relation avec des publications contemporaines : des synchronies sont rendues visibles (et les liens de Flaubert aux auteurs sont rendus lisibles par les extraits de la correspondance) entre les œuvres de Flaubert, de Louise Colet, de Feydeau, puis des Goncourt, de Renan, George Sand, de Zola et du groupe de Médan, de Maupassant (avec portraits d'auteurs). Les photographies des couvertures des livres lus, et des registres d'emprunts en bibliothèque, rendent présente la bibliothèque dont s'entoure l'écrivain. S'ajoutent les portraits de Flaubert (certains dessins sont peu connus), de sa famille et de ses amis, qui viennent rythmer l'ouvrage, accompagnés de documents témoins d'une vie (actes administratifs, diplômes, photographies des tombes...), photos et tableaux de lieux, peintures de Croisset et du cabinet de travail de l'écrivain.

Mais ce sont aussi les rêveries flaubertiennes que rend sensibles ce livre. Ainsi, la note du carnet de voyage à Gênes sur la statue de *L'Amour et Psyché* par Canova est placée en regard d'un très beau plan de la statue qui prolonge le texte flaubertien (« Je n'ai rien regardé du reste de la galerie. J'y suis revenu à plusieurs reprises ; et à la dernière, j'ai embrassé sous l'aisselle la femme pâmée qui tend vers l'Amour ses deux longs bras de marbre — et le pied ! et la tête ! le profil »).

Les images des années 1870–1880 soulignent le travail de documentation pour *Trois contes* et pour *Bouvard et Pécuchet*. Éric Le Calvez présente, pour cette dernière œuvre, les notes de repérage de Flaubert et les réponses des amis, ainsi que la lettre où Maupassant, après la mort de Flaubert, explique à Caroline, pourquoi il renonce à publier le « second volume », dont il éditera cependant des extraits. Mais on nous montre aussi le visage peu connu d'Émile Collange, le domestique, qui signe les registres de bibliothèque, ou d'Edmond Laporte, l'ami secrétaire, qui travaille à la « copie » de *Bouvard et Pécuchet*, mais se brouille avec Flaubert à la fin de 1879. L'ouvrage finit sur le destin des papiers de Flaubert, et celui, emblématique, de la maison de Croisset. Après la disparition de l'écrivain, le lieu de travail de Flaubert devient une usine de produits chimiques puis une fabrique de papier, aujourd'hui disparue...

De fait, ce livre accomplit une heureuse synthèse de la vie et de l'œuvre de Flaubert. Il s'adresse à un nouveau lecteur, dépris du petit fait biographique, qui se plonge dans l'œuvre et les manuscrits, mais cherche en même temps à imaginer l'univers de « l'homme-plume ». De ce point de vue, le Flaubert d'Éric Le Calvez est une réussite.

Anne HERSCHBERG-PIERROT

PHILIPPOT, Didier. *Gustave Flaubert — Mémoire de la critique*. Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2006, 936 p. .

Selon les principes de la collection, ce volume présente un grand nombre de textes critiques dont la re-publication et la réunion apportent un point de vue d'ensemble sur la représentation que la critique a développée d'un auteur, en réception immédiate aussi bien que dans le temps où se conçoit la postérité de celui-ci. Le choix de 53 textes présenté par Didier Philippot offre ainsi une vue particulièrement riche sur un demi-siècle d'élaboration critique de l'image, du rôle et de la place de Flaubert dans la « Littérature », et d'une certaine manière de son irréductible singularité. Le premier texte de l'anthologie est celui de Duranty, sur *Madame Bovary*, paru dans *Réalisme* du 15 mars 1857, les derniers sont l'article de Proust « À propos du "style" de Flaubert » publié dans *La Nouvelle Revue française* le 1^{er} janvier 1920 et la « Lettre à Marcel Proust » que Thibaudet publia en réponse dans *La Nouvelle Revue française* le 1^{er} mars 1920.

Le choix de cette période correspond bien à un tournant esthétique dans lequel Flaubert a un rôle fondamental. Ce découpage est d'ailleurs devenu d'une certaine manière classique, dans la mesure où l'on passe de l'interrogation sur le « genre » et l'impact idéologique des romans de Flaubert, en particulier dans l'actualité des publications successives, à la reconnaissance de l'importance fondamentale de ses œuvres quant à l'art de la prose, au début du xx^e siècle, d'Albalat à Lanson, de Thibaudet ou Suarès à Proust. Le « moment » de 1919-1920 marque en effet le grand débat sur le « style » de Flaubert. Ce volume croise d'ailleurs en ce point l'étude de Gilles Philippe, si neuve et utile, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)* (Paris, Gallimard, 2002) et le recueil de textes que celui-ci a édité sous le titre *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)* (Grenoble, Ellug, 2004), auxquels Didier Philippot renvoie très précisément et dans un dialogue critique à la fin de sa préface.

La disposition du volume permet une triple lecture de l'espace critique dans lequel la figure Flaubert se dessine.

Une longue, dense et très riche préface de 133 pages (« Gustave Flaubert, "ce magnifique indépendant" ») est, en elle-même, un essai tout à fait remarquable et utile sur les débats qui font l'existence publique et le devenir de l'œuvre et de l'écrivain dans le débat littéraire. Les moments essentiels de ce devenir critique sont analysés avec une grande précision, et une vivacité qui rend sensible la tension des échanges, et des ruptures de l'image, également. La courbe suit la chronologie, d'une façon souple et nuancée. Cela permet de mieux comprendre comment l'on passe du « malentendu réaliste » qui accompagne la publication de *Madame Bovary* (moment dans lequel

Baudelaire occupe assurément une place tout à fait à part) à la « Flaubertologie naturaliste » (le développement sur le débat avec Zola est important et montre bien comment la question du style est l'occasion d'un malentendu profond) et finalement à la réhabilitation de *L'Éducation sentimentale* qui devient l'œuvre de référence pour les Naturalistes, comme le raconte bien Céard en particulier ; comment l'étrangeté de *Salammbô* est l'occasion de questions ambiguës sur la beauté, la vérité et la force de l'illusion (de Sainte-Beuve à Gautier), questions qui, de fait, traversent l'ensemble des œuvres de Flaubert, et que celles-ci travaillent successivement, intensément ; et enfin comment, à partir des années 1870, avec la publication de *La Tentation de saint Antoine*, puis de *Trois contes*, et à partir de 1880 avec la mort de Flaubert et la publication posthume de *Bouvard et Pécuchet*, c'est l'importance de ce que Flaubert représente désormais, comme « homme de lettres », comme écrivain absolu, qui intéresse la critique. Le « Travail de Flaubert » devient à la fois une question et un modèle. Didier Philippot donne, dans ce moment, toute son importance, qui est vraiment considérable, au rôle de Maupassant, à la présence de plus en plus proche et intelligente de celui-ci. C'est Maupassant qui introduit de façon décisive la grande question du « style » comme la question principale pour comprendre la place de Flaubert dans l'art littéraire, et qui sera l'objet dominant des références à Flaubert dans les premières années du *xx^e* siècle. Le « Flaubert-style » de la critique retrouve ainsi ce qui avait été la revendication principale, forte, toujours répétée, de « l'homme-plume ». Cette orientation théorique de la critique sur Flaubert acquiert une sorte d'évidence, tumultueuse pourtant, complexe toujours. D'autres voies théoriques étaient-elles historiquement possibles ? sur le rapport aux savoirs, par exemple, sur le symbolisme littéraire également, dont des traits se dessinent chez tel ou tel critique de la période ? Les périodes suivantes, au *XX^e* siècle, déplaceront l'accent vers elles, mais il est certain que cette question du « style » et du « travail » de l'œuvre dominera encore pour longtemps.

Les textes de l'anthologie sont publiés avec la seule indication du lieu et de la date de parution. Les indications et les commentaires nécessaires sont reportés dans des notices par auteur (et par ordre alphabétique) en fin de volume. Cette formule est heureuse, car cela laisse à ces textes critiques leur impact, et leur netteté, et la série de « notices » constitue un répertoire tout à fait intéressant d'histoire littéraire. Celles-ci offrent autant de brèves histoires critiques singulières, sur la place de l'auteur en question, sur les liens avec Flaubert (par exemple, la proximité avec Gautier est bien commentée, comme la présence et la lucidité du « disciple » Maupassant, ou l'étonnement de James, jeune homme « lancé en plein Olympe », ou encore la contemporanéité profonde de Baudelaire et de Flaubert, et l'imprégnation flaubertienne subtile de Proust, etc.) ; sur la circonstance du texte retenu ; sur la position critique de l'auteur (par exemple, sur « la rhétorique

du roman contemporain » que développe Bourget dans son étude, ou sur la « critique dogmatique » de Brunetière, etc.); et donnent des indications bibliographiques toujours très précieuses, concernant en particulier tous les textes consacrés par cet auteur à Flaubert.

Quant au choix des textes de l'anthologie critique, il concerne quasi exclusivement l'histoire « française » de cette critique de Flaubert (à l'exception d'un texte de James, mais de James « en visite » dans l'univers du roman français). La lecture « européenne » de Flaubert serait de fait un tout autre propos, et la courbe « nationale » de la représentation de Flaubert est en elle-même une histoire dont cette anthologie donne amplement les éléments fondamentaux. Didier Philippot souligne qu'il a pris pour cela le parti de faire apparaître les « incompréhensions », les « refus », autant que les admirations, ainsi que de montrer la capacité de « déranger » que l'œuvre a toujours eue. Il a choisi de préférence les grands textes critiques, qu'il est particulièrement utile de trouver ainsi à nouveau accessibles et ensemble, sans toutefois ignorer certains textes que l'on peut considérer comme de second plan, mais qui ont un caractère particulièrement représentatif¹. Il est par exemple très éclairant d'avoir désormais, à propos de *Madame Bovary*, et à côté de l'admirable et inépuisable texte de Baudelaire, des extraits d'une étude de Gustave Merlet, publiée en 1860 dans la *Revue européenne* sur la puissance « réaliste » du roman, qui qualifie de « bovarisme » la pratique de « [calomnier] la création et la société en affectant de n'y voir que la laideur physique et morale ». De même, il est très suggestif de lire côte à côte un extrait d'un article de Gaston de Saint-Valry sur *Trois contes* et le « réalisme idéal » (*La Patrie*, 8 mai 1877), et l'étude de Ferdinand Brunetière, « L'érudition dans le roman. *Trois contes* par M. Gustave Flaubert » (*Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1877). Comme le souligne Didier Philippot dans la notice consacrée à Saint-Valry, ce moment correspond à une sorte de « reconnaissance apaisée » de la grandeur de Flaubert. Le choix fait également, de manière intéressante, la part requise aux critiques portant sur les œuvres des années 1870, avec, par exemple, le texte plein d'ambiguïté de Henry Céard sur « La Tentation de Pécuchet » (*L'Express* du 9 avril 1881) (la notice sur Henry Céard est particulièrement riche et passionnante, où l'on comprend la « vénération » de celui-ci pour Flaubert), avec un extrait de la belle préface de Marcel Schwob à *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* (1895), ou les textes de Maupassant (6 avril 1881), de Céard (9 avril 1881), de Barbey d'Aurevilly (10 mai 1881) sur *Bouvard et Pécuchet*. Enfin, la Préface de Maupassant (4 février 1884) et l'article de Bourget (10 février 1884) pour les *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, publiées chez Charpentier en 1884, signalent bien ce moment où c'est Flaubert tout entier et sa conception de l'art littéraire dans le siècle, qui deviennent l'objet de l'interrogation critique.

Le très grand mérite de cette anthologie est ainsi de permettre, avec préci-

sion et intelligence, de se référer désormais aux très grandes lectures critiques que sont celles de Baudelaire, de Gautier, de Sand, de Zola, de Maupassant, comme en voisinage entre elles et avec celles de Sainte-Beuve, de Taine, de Barbey d'Aurevilly, etc., et de montrer ainsi comment l'écrivain Flaubert occupa progressivement de manière si forte et originale l'horizon de la Littérature.

Jacques NEEFS

1. Pour la critique d'actualité, œuvre par œuvre, on pourra consulter les recueils de réception critique réunis au Centre Flaubert de l'Institut des textes et manuscrits modernes du C.N.R.S., 4, rue Lhomond, 75005 Paris, tél. 01 44 32 18 93, et, en ligne, les articles donnés sur le site du Centre Flaubert de l'Université de Rouen (<http://flaubert.univ-rouen.fr>).

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris, Galilée, 2007. Coll. « La philosophie en effet ».

Depuis longtemps Jacques Rancière poursuit un projet complexe et sans cesse approfondi. Il s'agit de penser les relations entre l'esthétique et la politique au sein d'une perspective philosophique dont *La Méésentente. Politique et philosophie* (Paris, Galilée, 1995) énonce le principe : il y a un conflit entre les hommes sur la question même de leur appartenance à l'humanité, une « méésentente » essentielle et sans cesse renaissante qui répartit entre eux, à chaque fois, le droit à la parole, à la visibilité et à la reconnaissance. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris, La Fabrique, 2000) définit ces relations par le concept ici même reformulé en ces termes : « Cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible forment ce que j'appelle le partage du sensible. » (p. 12).

Dans cette élaboration patiente et passionnée, la réflexion sur les significations politiques de la littérature considérée comme l'un des lieux remarquables dans lesquels s'effectue ce partage sous le régime démocratique de la représentation s'appuyait d'abord plutôt sur Balzac¹. Avec le présent ouvrage, qui réunit des interventions plus ou moins récentes, la référence à Flaubert est devenue principale, cela dans les deux textes liminaires qui constituent les « hypothèses » (« Politique de la littérature » et « Le malentendu littéraire »), dans l'évocation directe de la figure de Flaubert (« La mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie et médecine ») et dans l'analyse du conflit qui oppose Borges à Flaubert (« Borges et le mal français »), — et c'est en cela que cet ouvrage nous intéresse ici.

Déplaçant l'accent de Balzac à Flaubert, et parce que le nom, les déclarations et l'écriture de Flaubert évoquent en effet la tentative idéale d'abso-

lutiser la littérature, Rancière radicalise ce qu'il appelle maintenant « politique de la littérature », entendons le mode spécifique selon lequel la littérature constitue une politique.

D'abord, contre les interprétations réductrices dont les travaux de Sartre sont le type, Flaubert représenterait le cas significatif où la littérature ne se laisse pas ramener à des causalités sociologiques et directement politiques. À l'inverse, et contre Barthes par exemple, Rancière rejette les tentatives d'hypostasier l'écriture de Flaubert sous quelque mode de littérarité. Pour lui, s'il y a une politique de la littérature, celle-ci ne s'analyse ni comme reflet des conflits politiques au sens classique du terme, ni comme détermination par les conditions sociales, ni comme moyen ou service à remplir à l'égard de telle ou telle action politique, se dit-elle révolutionnaire.

Ensuite, les formules flaubertiennes connues et la pratique qui absolument le style permettent à Rancière de préciser, comme par des tours d'écrou successifs, les quatre niveaux où la littérature « en effet » (entendons par l'effet de ses dispositifs propres de partage du sensible) développe une « métapolitique » (p.54), qui est une tentative elle-même ambiguë de nous guérir de nos malentendus, y compris politiques (pp.55 et 76-83) : cela en s'adressant sans distinction aux lecteurs interchangeables de l'ère démocratique (ce que faisait déjà Balzac) ; en produisant effectivement un signe d'égalité entre tous les sujets que traite le style ; en déplaçant le sens depuis les discours des princes de la tragédie ou même des orateurs de la Révolution vers « les choses muettes » elles-mêmes (« *La littérature est le déploiement et le déchiffrement de ces signes qui sont écrits à même les choses* » (p.24)) ; en transposant l'excitation caractéristique de l'époque démocratique au sein de la représentation littéraire, c'est-à-dire en portant dans le mouvement nécessaire des phrases, des paragraphes et du livre l'espèce d'agitation sans origine ni finalité assignables qui est désormais la loi de la vie². Parlant des trois derniers niveaux, Rancière peut ainsi écrire :

Trois « démocraties », si l'on veut, trois manières dont la littérature assimile son régime d'expression à un mode de configuration d'un sens commun ; trois façons dont elle travaille à l'élaboration du paysage du visible, de modes de déchiffrement de ce paysage et du diagnostic sur ce qu'individus et collectivités y font et peuvent y faire. Mais aussi trois politiques en tension entre elles, et en tension avec les logiques selon lesquelles des collectifs politiques construisent les objets de leur manifestation et les formes de leur énonciation subjective. (p. 36)

Ce sont donc toutes ces tensions, internes et externes, qui définissent la littérature en tant que politique.

Encore faut-il opposer cette pratique et cette idée du style, qui portent positivement au niveau d'une œuvre la vibration impersonnelle de la vie³, à tout esthétisme qui, prenant le chemin inverse et pathologique d'un fétichisme, tendrait à transporter dans la vie le genre de nécessité des totalités créées ainsi par l'art. Ce tour d'écrou supplémentaire est réalisé

par le texte « La mise à mort d'Emma Bovary », ce personnage condamné selon la logique interne de la fiction, dit Rancière, à périr pour punition d'une confusion hystérique entre sa vie et la tragédie et non pas en vertu de la méchanceté de la société.

Enfin l'idée de malentendu littéraire, développée dans le deuxième essai du livre, rapatriée dans la perspective philosophique de la mésentente le conflit des interprétations dont Flaubert fut et demeure l'objet — étant bien entendu que le dissensus politique et le malentendu littéraire ne travaillent pas par les mêmes voies, et que celui-ci ne sert pas dans l'ordre de celui-là : « *L'écart entre les deux rend douteux que la littérature puisse fournir ce que certains lui demandent comme gage de sa bonne volonté : l'élaboration d'une expérience sensible du monde qui serve à configurer un monde commun polémique du jugement et de l'action politiques* » (p. 54). Ainsi non seulement Rancière renvoie dos à dos les interprétations réactionnaires qui reprochaient à Flaubert de céder au désordre insensé de la démocratie et celles qui le représentent au contraire en héros de la lutte contre la bourgeoisie, mais surtout il affirme le caractère irréductible de ces malentendus que l'on voudrait en vain lever par quelque effort de bonne volonté. En effet et à la fois : ils révèlent l'existence de contradictions inhérentes à la littérature elle-même et qui font tout simplement sa vie ; ils sont déterminés par les œuvres elles-mêmes, car c'est elles qui en imposent aux interprètes les termes contradictoires ; et enfin — dernier tour d'écrou ? — la politique entendue au sens strict des actions des collectifs ne saurait ni expliquer ni dénouer ces conflits-là, puisque justement « *les interprétations sont elles-mêmes des changements réels, quand elles transforment les formes de visibilité d'un monde commun et, avec elles, les capacités que les corps quelconques peuvent y exercer sur un paysage nouveau du commun. Et la phrase qui oppose la transformation du monde à son interprétation fait partie du même dispositif herméneutique que les "interprétations" qu'elle conteste* » (p. 39-40).

Marx lui-même en interprète et en écrivain, et en styliste ! Décidément la littérature, comme instance politique spécifique, piégerait les plus forts.

Pierre CAMPION

1. Jacques RANCIÈRE, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture* (Paris, Galilée, 1998) et *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (Paris, Hachette Littérature [1998] « Pluriel », 2005). Dans cette période, la réflexion sur Mallarmé fut déterminante : Jacques RANCIÈRE, *Mallarmé. La politique de la sirène* (Paris, Hachette Livre [1996] « Pluriel », 2006). Rancière revient sur Mallarmé dans le présent livre, à travers deux des textes ici recueillis : « L'intrus. Politique de Mallarmé » et « Le poète chez le philosophe. Mallarmé et Badiou ». Autres figures ici évoquées, celles de Tolstoï et Brecht ; autres problèmes, ceux de l'écriture de l'histoire, de l'interprétation psychanalytique et

de la conceptualisation philosophique. Toujours il est question de la littérature, et souvent de Flaubert.

2. Sur ce thème, il faut lire les belles pages à la tonalité schopenhauerienne : « *La vie est menacée par un ennemi insidieux, logé en son cœur, confondu avec sa puissance même : la vie est menacée par la volonté. [...] La fièvre semble désormais consubstantielle à la vie elle-même. C'est sa propre poussée aveugle que de se saisir ainsi de tous mots et de toutes images pour construire sans trêve des objets de désir : des biens à consommer, des fins à atteindre, des personnes à conquérir* » (pp.78–83). On trouvera explicités le nom de Schopenhauer et le thème de la thérapie par la littérature dans l'essai « *La Vérité par la fenêtre. Vérité littéraire, vérité freudienne* » (pp.182sqq.).

3. « *Si le style est tout, c'est parce qu'il est le rythme même des choses déliées, rendues à leur absence de raison.* » (p.178).

HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Le Style en mouvement. Littérature et art*. Paris, Belin, 2005. 204 p. .

« La connaissance qui leur manque à tous, c'est l'anatomie du style, savoir comment une phrase se membre et par où elle s'attache. »
(FLAUBERT, 7 sept. 1853)

L'ouvrage est publié dans la collection « Belin Sup », ce qui suppose certaines contraintes d'ordre pédagogique (exposition synthétique de débats, structuration démonstrative marquée, soulignée par les numérotations et sous-titrages des sections). Le pari de l'analyse est de faire jouer, dans ces cadres stricts, des notions subtiles ou fluanes, celles de « processus », de « mouvances », ou de « continué » (voir les chap. 2 et 3), pour poser à nouveau, en littérature, la question du style ; et pour la poser en dehors des catégories constituées par la rhétorique d'une part, par la stylistique de l'autre. Ni « *ornement de la pensée* », qui interviendrait « *en dernier lieu dans le travail du discours* », ni objet des « *prétentions scientifiques* » (p.3) de la stylistique, le style est ici posé comme ce qui relève à la fois de l'interprétation et de la théorie de l'art, sur le versant de l'esthétique. L'objectif, très clairement formulé dans l'avant-propos, est d'en finir avec l'idée du style comme « *catégorie homogène et stable* » (p.3) et, corrélativement, avec l'idée que « l'écriture » est pur phénomène de mise en discours — *elocutio*, qui viendrait finalement habiller l'*inventio* venue d'ailleurs... Au titre des remises en question, on trouve celle du style défini en termes de constantes, caractéristiques de l'art d'un individu ou d'un groupe — car comme le disait déjà Michaux, cité par A. Herschberg-Pierrot, la constance stylistique est le « *signe (mauvais) de la distance inchangée* » (p.6). Par conséquent, l'analyse du style revendiquera le processus, contre les systèmes, le changement en acte, contre la fixation, l'incomplétude, contre l'achèvement.

Théorie

Les références théoriques sont de ce point de vue éloquentes : Roland Barthes, d'abord, qui accompagne la réflexion de bout en bout — comme théoricien et parfois comme « l'auteur » du *Roland Barthes par Roland Barthes* — et dont sont longuement suivies les mutations conceptuelles, du « style » à « l'écriture », puis à la « scription » ; mais aussi Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty ; et encore Nietzsche, brièvement, mais pour dire ce qui est au fondement de ce travail, la *fiction* de permanence — « nous affirmons la forme parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu » (p.135).

L'ouvrage propose d'éclairer la question du style selon le double point de vue de la littérature et des arts, et engage un dialogue, aussi bien théorique que pratique, entre ces deux champs. Gombrich, Goodman, Didi-Huberman, Schapiro, Arasse interrogent les catégories de la pensée de l'art, historiques ou formelles ; une part importante est faite aux questionnements spécifiques des artistes, Klee, Cézanne, Picasso, Masson et Twombly *via* Roland Barthes. Conjointement se développent des approches articulant art et littérature — Barthes, Genette, P.-M. de Biasi, Vouilloux —, l'ensemble construisant, autour des théories de G. Granger, la définition du style comme travail d'individuation de l'œuvre. *Travail*, c'est-à-dire motion dynamique de constitution, indéfiniment reportable, en soi inachevable, comme le disait Merleau-Ponty de la peinture de Cézanne : « *Ce que nous appelons son œuvre n'était pour lui que l'essai et l'approche de sa peinture.* » (p.35). A. Herschberg Pierrot nomme ce phénomène d'essai et d'approche « *genèse en acte* », rapprochant des thèses de Merleau-Ponty ces mots de Claude Simon : « *l'on n'écrit [...] jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit [...] au cours de ce travail* » (p.35).

Genèse et génétique

Le mouvement du style sera donc envisagé du côté de la *genèse* du style. C'est là le second objectif de l'ouvrage, que masque un peu son titre : faire la preuve que l'étude du « style en mouvement » implique la reconnaissance de *l'avant* du texte. Il semble aujourd'hui évident que la conception de l'œuvre comme *processus* passe par la considération de ses étapes successives, que les brouillons fassent « partie de la configuration esthétique de l'œuvre », et qu'ils permettent, avec les scénarios et les tout premiers linéaments de l'œuvre, de saisir une poétique en travail. Mais l'auteur juge nécessaire de motiver le statut du brouillon — dont la conservation est assez tardive, historiquement — par un parallèle avec l'esquisse en peinture.

Ce parallèle est intéressant, en même temps que discutable. Son intérêt est de *fonder* la valeur esthétique du brouillon, en même temps que la valeur scientifique de son étude. Tel crayonné d'une attitude, d'un membre, appelé

à intégrer la toile finale, est comparable à tel premier jet de vers, tel bloc de prose... Le carnet de croquis ou la toile préparatoire, avec ses détails crayonnés, fragments hétérogènes du tableau futur, peut être rapproché de la page manuscrite parsemée d'ajouts marginaux, de fragments jetés sur le papier par un écrivain — c'est le cas pour Stendhal, par exemple, dont le *Henry Brulard* est souvent évoqué dans ces pages, le cas de Flaubert également. Indéniablement, et le chapitre 5 s'emploie à le montrer, le statut de l'esquisse dans le domaine artistique a servi utilement à installer la notion d'inachèvement dans l'espace littéraire.

Cependant — et c'est là que le parallèle engagé par l'ouvrage peut ouvrir une discussion — il y a toujours, entre l'image peinte (figurale ou pas) et les mots sur la page cette différence de nature qui sépare le visible du lisible, et qui fonde à la fois la perception et l'identité de celui qui leur fait face : spectateur, lecteur. Au terme du parallèle que l'on peut et doit mener entre littérature et peinture, reste que l'une est toujours « l'autre » de la première, et inversement. Altérité formelle radicale, qui explique pourquoi l'une et l'autre vont y chercher de quoi formuler, différemment, leur questionnement propre. Au moment où la démonstration de A. Herschberg Pierrot s'appuie sur la peinture, sont évoquées, référents culturels majeurs, les remarques de Vinci sur « *l'esquisse informe* » (p.115) et les rêveries générées par les fameux « *murs souillés de beaucoup de taches* » (p.116). Mais, du champ même de la peinture, convoquée parce qu'elle *saurait* dire la genèse du geste créateur, monte l'appel de Vinci à l'altérité littéraire — comme si la *motion de comparaison* restait finalement le seul moyen d'approcher la question de la genèse : « *N'as-tu jamais regardé les poètes qui composent leurs vers ? Ils ne se fatiguent pas à tracer de belles lettres, et ne se font pas scrupule de barrer certains vers, pour les refaire meilleurs.* » (p.116).

Peut-être ressort-il de ceci que la comparaison ne peut fonder ensemble l'esquisse picturale et le brouillon littéraire, mais qu'elle fonde néanmoins ce « pas de côté » (RICŒUR) permettant de *voir*, dans un décentrement provisoire, l'objet dont on s'occupe.

De la théorie aux brouillons

Après avoir développé, dans les trois premiers chapitres, des analyses théoriques de la notion de style, l'ouvrage illustre dans les trois derniers l'idée de « style en genèse » — élaborant une typologie des styles de genèse, où se vérifient les caractéristiques du style élaborées dans le premier temps de la réflexion (principes théoriques de convergence et de tension, de rythme). Les dynamiques de l'hétérogénéité, du métamorphique, sont définies par de rapides exemples pris dans un fond génétique large (Zola, Proust, Flaubert, Stendhal). L'ensemble de l'ouvrage aboutit véritablement au dernier chapitre, « Styles de la genèse », qui propose des analyses

détaillées du mouvement propre du style en genèse dans les brouillons flaubertiens. L'étude des brouillons de *L'Éducation sentimentale* permet de saisir cette « chimie du style », qui lisse, dans l'écriture, métaphores trop parlantes et stéréotypes trop visibles ; qui temporalise progressivement le récit à partir d'un étrange présent scénarique, joliment nommé « temps du rêve » (p.160) ; et qui fait émerger lentement le rythme fameux du chapitre 6 de la III^e partie. Le travail du style apparaît ici dans toute sa matérialité.

L'homme-plume, figure centrale

L'ouvrage s'ouvre sur Flaubert, et se clôt avec lui. Des propositions théoriques de la Correspondance citées à l'ouverture du chapitre 1 — autour du style comme « manière absolue de voir les choses » —, aux études de cas du chapitre 6, Flaubert apparaît bien comme l'un des « brouillonnants » idéaux pour des travaux de génétique. Si d'autres l'accompagnent dans ces pages (Stendhal et Proust tout particulièrement) la part du lion est accordée à "l'homme-plume" — à travers le processus d'individuation de l'œuvre, quand montent au fil des strates temporalisation et figures, dans le geste *au brouillon*, geste qui suspend, reprend, biffe, contredit, essaime, et que conduit pourtant le principe d'une résorption lente de l'hétérogène (p.91). Flaubert, qui appelait à s'atteler à la tâche de savoir « comment une phrase se membre et par où elle s'attache » (*Correspondance*, 7 sept. 1853), et à une critique renouvelée, qui exposerait « *en quoi consiste [telle ou telle forme], comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit* », rêvait pour l'esthétique d'un « *Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres* » (12 oct. 1853). Les brouillons, longtemps considérés comme des prémices monstrueux de l'œuvre, ne sont-ils pas aujourd'hui au cœur même d'une étude *physiologique* du style ?

Reste une question. Supposer des styles propres à la genèse, comme le fait A. Herschberg Pierrot, n'est-ce pas risquer de *disséquer* ce grand corps du style ? L'auteur, finalement, montre, dans quelques-uns des manuscrits flaubertiens, comment s'élabore l'œuvre en chacun des temps du travail — au point que la question, qu'elle évoque dès l'introduction, des styles *propres* à la genèse, s'estompe, devant la question globale du style de l'œuvre, depuis sa genèse et jusqu'à la forme publiée. De ce point de vue, la distinction finale entre « *styles de l'œuvre, styles de la genèse et styles de genèse* » (p.182), qui permet sans doute d'affiner méthodologiquement le champ de la génétique, importe moins, pour la démonstration globale, que la notion de « styles en tension », proposée comme synthèse de tous ces niveaux. La *tension* permet en effet de saisir la problématique centrale de l'ouvrage, le *mouvement*, contre une pensée close du style, que le chapitre 5 pose en ces termes : « *la tradition occidentale ne pense pas le "changeant" comme procès, mais le changement comme résultat* » (p.124).

On peut alors regretter, pour que le mouvement du style soit appréhendé dans la tension de son origine et de ses actualisations successives, que la dimension de la lecture — et de l'interprétation —, plusieurs fois évoquée, ne soit pas suffisamment développée. Car le texte *publié* prolonge cet effet de « continué » qu'étudie rapidement une section du chapitre 3 en le centrant sur « l'obstination des réécritures ». Mais il faut reconnaître que cette question des *effets produits* est épistémologiquement difficile. Marcel Proust, qui l'aborde dans l'article « À propos du "style" de Flaubert » (1920), finit par avoir recours à *l'image*, pour approcher justement la tension entre « continué » et changement, garantie du « changeant » : « *cet imparfait [...] change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle, l'ancienne si elle est presque vide et qu'on est en plein déménagement.* »

Sylvie TRIAIRE

Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Textes réunis par Jeanne BEM et Uwe DETHLOFF avec la collaboration d'Aurélien BARJONET. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006. 212 p. .

Ces *Nouvelles lectures de Flaubert* que présentent Jeanne Bem et Uwe Dethloff offrent un état des lieux de la recherche flaubertienne outre-Rhin qui a intégré à l'occasion d'un colloque une communication de Jacques Neefs. Il s'agit des Actes de deux journées d'études qui se sont déroulées à Sarrebruck en septembre 2005. Le volume, foisonnant, comprend douze articles qui témoignent de la vitalité des études allemandes sur Flaubert. Toutes sont en français et destinées ainsi à un public de chercheurs français et francophones qui pratiquent peu la langue allemande.

Les travaux ici présentés sont intéressants à plus d'un titre : d'abord, et pour une raison fort simple, c'est qu'il est toujours intéressant d'apprendre comment, ailleurs, en Europe ou dans le monde, est étudié un auteur français, et un auteur aussi français en un sens que Flaubert. Ensuite parce que la spécificité de ces recherches, orientées en particulier vers la relation à l'image, à la caricature, au support graphique, diffère de l'approche française de Flaubert et la complète. Comme le rappellent Jeanne Bem et Uwe Dethloff, « la médialité et l'intermédialité sont une approche qui connaît un développement croissant dans les pays-anglo-saxons et en Allemagne » : cette approche, d'ailleurs employée de manière variée, est dominante dans ce recueil. Elle se combine avec des approches poétiques (Christine OTT, « Diététique littéraire et poétique alimentaire chez Flaubert »), historiques (Dorothea Kullmann, « Narratologie et histoire littéraire »), philosophiques (Jörg Dünne, sur Flaubert, Schopenhauer et Nietzsche) entre autres.

Le volume s'ouvre sur le beau texte d'une conférence présentée par Jacques Neefs et consacrée au « Comique des idées » chez Flaubert. Pour Jacques Neefs, le comique des idées, cette « *terrible puissance de défense* » (p. 8), tient non pas à une dramaturgie, comme la théorise Judith Schlanger dans son livre¹, mais plutôt à « *une scénographie comique de la difficulté de penser* » (p. 1). Cette difficulté du personnage flaubertien à mettre en paroles sa pensée se donne particulièrement à voir dans les mimiques, les attitudes qui lui sont prêtées, et *Bouvard et Pécuchet* en offre maints exemples qu'analyse avec bonheur J. Neefs.

L'étude de C. Ott revient sur un *topos* de la critique flaubertienne : le repas, la nourriture, qui est ici renouvelé par l'analyse d'une poétique alimentaire chez Flaubert tant dans la Correspondance que dans l'œuvre publiée : le livre est nourricier, la lecture s'apparente au cannibalisme, l'écrivain condamne une littérature laiteuse ou lactée, ou crémeuse à l'instar du gâteau de Savoie et de la pièce montée du mariage d'Emma. L'action de se nourrir a une dimension métalittéraire : elle illustre « *le processus créatif* » (p. 24).

Jörg Dünne revient sur les relations entre Flaubert et Schopenhauer et sur la connaissance qu'a pu avoir l'écrivain du *Monde comme volonté et représentation*, sans doute au milieu des années 1870. À partir de la définition foucauldienne de l'ascèse comme « pratique de soi », J. Dünne montre une valorisation semblable de l'ascèse chez les deux auteurs, qui s'exprime dans la métaphore du vésicatoire — qui à la fois soigne et irrite le patient qu'il guérit. C'est contre le romantisme, par le choix d'un dispositif anti-romantique que Flaubert élabore « *une poétique de l'immunisation* » (p. 34) par un travail de lecture et d'écriture. Cette « *poétique ascétique* », élaborée dans la Correspondance, est mise en échec dans *Bouvard et Pécuchet*, « *inachevé et probablement inachevable* » (p. 39). L'article de Jeann Bem, consacré aux « images mentales » dans *Madame Bovary*, part des rêves de Flaubert pour aborder ceux de ses personnages : rêves de Charles qui sont projections dans l'avenir, contrastant avec ceux d'Emma, qui sont nourris d'images collectives — celles des *keepsakes* en particulier — mais aussi images fortes, telle celle de l'usine en construction, décrite comme déjà en ruines, au chapitre v de la 2^e partie : le rapport au réel est ainsi problématisé et l'écriture flaubertienne s'affirme dans son nihilisme (p. 46). La vue des robes d'Emma, restées dans l'armoire ou portées par Félicité, et le rêve de Charles (qui rêve qu'il étreint Emma et qu'elle tombe alors en poussière) témoignent de la naissance de cet être, marqué par la contingence, au désir, amoureux mais d'une image ou d'un simulacre : Charles se transforme — tout comme Emma qui découvrirait sa transformation après la « baisade » en se contemplant au miroir. Cette page sert peut-être avant tout à régler ses comptes avec la photographie et l'obsession de ses contemporains, comme le montre la fort subtile analyse de J. Bem (p. 54).

Sabine A. Narr, dans « Transgressions médiatiques : la relation entre texte et image chez Flaubert », revient sur l'importance du visuel chez Flaubert, des œuvres de jeunesse (*Quidquid volueris, Novembre*) aux différentes versions de *La Tentation de saint Antoine*. Flaubert élabore alors « une nouvelle perception du médium textuel qui aboutit à une transgression des frontières » (p.69) en cherchant à « fixer métaphoriquement les figures par une chaîne » (*ibid.*). La « dimension moderne et expérimentale de son écriture » (p.73) — en un sens, la *Tentation* est un essai — tient en effet dans cet enchaînement par dédoublements, répétitions, parallélismes, glissements de métaphores qui transpose la technique picturale du tableau de Van Mandyn et de la gravure de Callot, sources d'inspiration pour l'écrivain. Dans « À la recherche de l'autre : les œuvres de jeunesse de Flaubert comme "mise en abyme" de la constitution du moi artistique », Annette Clamor se penche en particulier sur l'étude de *Smar, vieux mystère* daté de 1839 où elle lit « l'anticipation allégorique de la vie d'artiste à venir » (p.83) et une préfiguration de la *Tentation*. Dorothea Kullmann, contestant l'approche narratologique de l'œuvre flaubertienne, replace *Madame Bovary* dans une tradition littéraire, particulièrement dix-neuviémiste (« Narratologie et histoire littéraire (à propos de *Madame Bovary*) »). Proche des travaux de Didier Philippot, qu'elle ne cite pas, elle montre comment la description surplombante (le panorama de Rouen) ou la représentation de l'hallucination sont tributaires d'une tradition, marquée par Balzac et M^{me} de Staël, et met finement en cause le procédé de la focalisation. Andrea S. Landvogt, à travers une étude de la caricature (« Caricature et citation : l'exemple de *Madame Bovary* »), relève les affinités entre la caricature graphique et l'écriture flaubertienne, montrant que « Flaubert a imité la structure sémiotique et les stratégies typiques de la caricature graphique » (p.111), en particulier dans son emploi du discours et du discours indirect libre. Gisela Haehnel revient sur « Charles Bovary : un personnage dévalorisé » à partir de l'analyse du fameux *nous* qui ouvre le roman. Ce pronom pose d'emblée ce qu'elle nomme « la réputation suspecte du personnage » (p.131) car en rendant énigmatique et incompréhensible ce personnage, le *nous* lance un processus de dévalorisation — au sens que ce mot a chez les théoriciens de la communication. Harald Nehr se penche sur la « signification du rien » et pose la question du style de *L'Éducation sentimentale*. Dans une analyse serrée de la visite chez la Turque et de la rencontre de Frédéric et M^{me} Arnoux au 1^{er} chapitre, est abordée la question du « sentimentalisme » et de son rendu stylistique.

Enfin Aurélie Barjonet présente un travail complet et très utile sur les publications scientifiques, les éditions de textes et la présence de Flaubert dans la presse allemande de 1985 à 2005 : c'est un véritable état des lieux de la réception allemande de Flaubert. On y apprend que ce sont surtout *Madame Bovary* et *Salammbô* qui motivent les travaux critiques et

retiennent l'attention des éditeurs. La *Correspondance* et les voyages viennent ensuite. A. Barjonet a également dressé une bibliographie de la recherche allemande sur Flaubert de 1985 à 2005, qui vient utilement compléter son article.

L'ensemble est, on le voit, riche et multiple. Ce n'est pas la cohérence qui est ici recherchée — cohérence d'ailleurs bien souvent hasardeuse dans les ouvrages collectifs — mais le foisonnement. C'est ce foisonnement et cette diversité des recherches allemandes que donnent à lire les études ici rassemblées.

Éléonore REVERZY

1. J. SCHLANGER, *Le Comique des idées* (Paris, Gallimard, 1977).

MARCHAL, Bertrand. *Salomé : entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris, Corti, 2005. Coll. « Les Essais ». 299 p.

« Encore un ouvrage consacré à Salomé ? » songe d'abord le lecteur... Mais d'emblée, le nom de l'auteur, Bertrand Marchal, éminent spécialiste de Mallarmé, puis le sous-titre : « Entre vers et prose » imposent l'idée qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle étude sur un mythe de la féminité décadente qui a déjà inspiré bien des travaux, tant d'histoire littéraire — l'ouvrage ancien mais toujours si pertinent de Mario Praz, *La Chair, la Mort, le Diable*, traduit en français en 1977 chez Denoël —, d'histoire des idées et des représentations — *Cette femme qu'ils disent fatale* de Mireille Dottin-Orsini, ainsi que le numéro consacré à la danseuse dans la Revue *Autrement* en 1996 — que de critique thématique — dans sa thèse consacrée à la danse, *Corps et graphies*, le comparatiste Guy Ducrey étudie les figures de danseuses au tournant du siècle. C'est un autre terrain en effet que souhaite explorer B. Marchal : la figure de Salomé parce qu'elle est bien connue des écrivains, est « un enjeu proprement littéraire ou esthétique » car il n'est pas possible face à cet objet d'avoir la moindre « ingénuité » (p.9). Aborder donc Salomé à travers la question des stratégies de réécritures et de parodies permet de revenir sur « une dimension critique de l'écriture » et sur des « enjeux intertextuels, intergénériques, interesthétiques » (*ibid.*) dans un contexte qui est celui d'une « crise d'identité de la littérature et de la poésie » : à partir de la figure de Salomé, c'est donc peut-être à « refonder, ou, à tout le moins [...] repenser la littérature, ou la poésie » (p.11) que les trois auteurs ici retenus se sont attelés.

C'est à Baudelaire que remonte tout d'abord Bertrand Marchal, rappelant la présence, dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris*, d'un « fantôme de Salomé » (p.15) que « Le Flaçon » exhale. Puis c'est à Hérodiade que s'attache le spécialiste de Mallarmé, rappelant la poétique nouvelle que veut mettre en œuvre le poète dans le cadre de ce qui est d'abord une pièce, en inventant une langue. Le poème tout entier procède en fait d'un mot, « le nom de l'héroïne éponyme », Hérodiade sortant « de ce mot sombre et rouge comme une grenade ouverte » (p.40) : Hérodiade, analyse brillamment B. Marchal, n'est pas une personne mais un mot. Inventant ainsi une autre modernité dans laquelle « les mots sont toujours premiers », Hérodiade « inaugure une conscience de soi de la poésie dans le seul espace désormais habitable par l'homme moderne, celui de la fiction » : ce sont tous « les dogmes traditionnels de la représentation qui explosent » (p.57). Devenant la figure de la poésie, cette Hérodiade n'est pas une Salomé en ce qu'elle ne danse pas, évitant ainsi ce que Mallarmé nomme « le fait divers archaïque — la danse » (« Une dentelle s'abolit... », cité p.75)). La métaphore du voile déchiré dit assez la disparition de Dieu, et la découverte du néant.

L'étude consacrée à Flaubert, revient sur le prosateur quasi exclusif que fut Flaubert, sur son idéal d'une prose qui égalât la poésie, et rappelle la genèse de *Hérodias* : l'histoire, écrit Flaubert à M^{me} Roger Des Genettes « n'a aucun rapport avec la religion » et est dominée par « la question des races » (l. du 19 juin 1876, citée p.103). Il pense alors sans doute surtout à la lecture faite de l'épisode biblique par Renan dans la *Vie de Jésus*, même si l'ermite et la danseuse viennent de plus loin. Bertrand Marchal dévide alors un bien bel écheveau, qui contient la danse de Salomé représentée sur le portail de la cathédrale de Rouen, les danses orientales de Kuchuk-Hanem et d'Azizeh, mais aussi la soirée passée par l'adolescent Flaubert chez le marquis de Pommereu, véritable « scène primitive » (p.119) qui inspire un morceau de *Quidquid volueris*, de la première *Éducation*, et bien sûr de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale* (sous Madame Arnoux que Frédéric suppose d'origine andalouse, se trouve une danseuse), et les *Judith* vues au musée de Gênes et ailleurs. Dans la nuit sans sommeil qu'il passe aux côtés de Kuchuk-Hanem, c'est précisément à la décapitation que songe le voyageur, conséquence biblique de la danse qui renvoie bien sûr au mythe de Salomé et qui annonce le chapitre « Sous la tente » de *Salammô*. L'héroïne du roman de 1862 n'est-elle pas une nouvelle Judith et une autre Salomé ?

La danse de la Nubienne Azizeh est plus savante que celle de Kuchuk-Hanem et en particulier elle produit « un effet de décapitement effrayant » selon les termes de Flaubert dans *Voyage en Égypte*. C'est dans les avant-textes que figure cette surdétermination symbolique : le folio 653v^o, cité par B. Marchal, dit elliptiquement :

tremolo des seins
ondulation des plis du ventre
— décapitation des
— cataractes —
hanches

(p. 142)

Salammbô, Hérodiade, Marie Arnoux, mais aussi Emma qui, au bal masqué, « sauta toute la nuit, au son furieux des trombones », toutes des Salomé issues de la figure de pierre du portail de la cathédrale de Rouen.

Le lecteur de Flaubert se souvient de l'importance, dans l'épisode du bal chez le marquis de Pommereu, de la méditation mélancolique au petit matin. On sait que *Hérodiade* représente une temporalité cyclique, du lever du soleil au lever suivant, ce qui est redoublé par le symbolisme solaire de la figure johannique et de celle du Christ. Dans cette logique circulaire où la fin du conte fait écho à son début, il appert que doit resurgir au petit matin la mélancolie du Tétrarque sur laquelle *Hérodiade* a débuté — tout comme Hérodiade est « *Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse* ». Le schéma danse-mélancolie et mélancolie-danse « *procède [...] d'un principe d'économie narrative* » (p. 150). Pour virtuelle qu'elle soit, la mélancolie finale n'en ordonne pas moins le récit et surtout apparaît comme « *une sorte de décapitation virtuelle, ou son versant psychologique* » (p. 151). Tenant ses tempes « *dans ses mains* », posture de mélancolique, c'est aussi à la décapitation que fait penser le Tétrarque. « *Le regard du Tétrarque sur la tête coupée réalise ainsi, le tête à tête, ou le face à face, de deux décapités* », conclut B. Marchal (p. 152).

Il ne faut cependant pas oublier la réflexion sur le mythe : entreprise de démythification engagée par Flaubert sans doute mais le texte définitif a estompé l'intention qui figurait dans les avant-textes. Le texte dissimule ainsi ses dessous et cette thématique de l'ostension et du voile est thématisée par la figure même de Salomé. « *Le texte flaubertien se dévoile lui-même comme un voile irréductible* ». « *Les dieux ne sont plus derrière le voile, ils sont dans le voile même, ils en sont les plis, les figurations et l'écrivain ne peut rien faire d'autre que jouer de ce tissu-là, le déplacer ou le reconfigurer à l'image d'une danseuse invisible sous la mobilité infinie de ses voiles* » (p. 159). C'est l'ostension de la littérature par la littérature elle-même que pratique ce conte où s'impose le point de vue de la « *blague supérieure* » et où un seul dieu règne, « *présent partout, et visible nulle part* » — l'auteur.

La dernière étude est consacrée à Huysmans, et plus particulièrement aux Salomé de *À rebours*. Ce livre monstre reste d'abord « *un roman baudelairien* » (p. 170), placé sous le signe de l'artifice, et construit sur la logique des correspondances. Salomé, dans ce roman, est la figure d'un enjeu proprement esthétique, car « *l'écrivain se confronte au peintre et recompose des tableaux de mots, à peine détachés du récit par l'alinéa* » (p. 73)

qui fait comme un cadre. Mais l'écriture est autonome bien qu'elle semble étroitement dépendante de son référent, comme le montrent les différents états du texte qui nous apprennent que la fonction poétique l'emporte sur la fonction référentielle.

Baudelaire est le romancier par excellence, ou Mallarmé pour l'esthète de Fontenay : anthologie de poèmes en prose — dont l'un, publié quelque trois années plus tôt par Huysmans en revue — que *À rebours*, sans doute mais aussi réécriture de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert puisque ce solitaire qui s'aménage une cellule monastique est un ermite assailli d'hallucinations (le défilé des prélats au chapitre VII). C'est finalement comme un « *livre ventriloque* » (p.192) qu'on peut lire *À rebours*. Le manifeste exemplairement le dialogue idéal du Sphinx et de la Chimère : c'est bien la voix de Flaubert qui se fait entendre, et sous elle, celle de Baudelaire, dans le roman de 1884, et ce, malgré l'absence de *l'Hérodiade* de 1877.

L'ouvrage en tous points remarquable de Bertrand Marchal qui multiplie les liens et les associations entre les textes et les auteurs, varie les points de vue esthétiques et génériques, réunit la très grande solidité scientifique de l'étude des textes et avant-textes avec la modestie d'une écriture qui est toujours juste et belle, qui fait constamment mouche, qui ne cesse d'explorer, comme l'air de rien, de nouveaux territoires et d'offrir ainsi au lecteur le plaisir — partagé, de la découverte. Ce n'est pas le moindre mérite de cet indispensable essai sur Salomé que ce plaisir-là.

En Annexes sont joints des extraits des avant-textes (des trois auteurs), des *Carnets de voyage* de Flaubert, des textes de Maxime Du Camp et des articles (en particulier de Huysmans) auxquels l'auteur du volume fait référence dans l'ouvrage.

Éléonore REVERZY

MATSUZAWA, Kazuhiro. *Actes du colloque Le texte et ses genèses*. Nagoya University, 2004. 195 p. .

Ce volume, qui fait suite à un colloque organisé à l'Université de Nagoya au Japon, se propose d'examiner à nouveau la question du texte dans « *son irréductible singularité et la diversité de ses figures* » (p. 1). Le champ d'investigation de cet ouvrage prend non seulement appui sur des écrivains déjà connus pour la richesse de leurs manuscrits, Flaubert, Balzac ou Proust, mais aussi sur un écrivain entré au Panthéon de la critique génétique, dont l'actualité est forte, Roland Barthes, dont les dossiers préparatoires conservés à l'IMÉC forment déjà depuis des années des objets d'analyse de tout premier plan. À cet ensemble, il faut ajouter la tentative de transposition de la génétique à la poésie japonaise.

Le volume s'ouvre sur la communication de Pierre-Marc de Biasi qui, par la révision des phénomènes d'endogenèse et d'exogenèse initialement analysés par Raymonde Debray-Genette et à l'aide d'un modèle végétal, s'attache à redimensionner la critique génétique. Pour exemple, un segment marginal qui s'avère ultérieurement central — phénomène avant-textuel très perceptible chez Flaubert — est comparé à l'accroissement périphérique d'une « couche ligneuse » et à son intériorisation par d'autres couches. Il s'agit donc de nourrir le texte, de l'arroser, de l'hydrater, avec des documents. Par cette analogie végétale qui fait écho à l'image hégélienne d'une écorce en train d'éclater (*La Raison dans l'Histoire*, citée par Pierre-Marc DE BIASI, p.9), il souligne l'intrication des processus référentiels et auto-référentiels, la porosité de la frontière entre les documents extérieurs et le principe intérieur d'une œuvre, voire la dialectique du Logos : « *toute exogenèse reste primitivement marquée du sceau de l'endogenèse, et l'opposition des deux notions n'est que relative.* » (p.14).

Jean-Louis Lebrave, lui aussi se donne comme objectif un nouvel état des lieux de la discipline en revenant au contexte historique des années 60 et 70, pour affirmer que la naissance de la critique génétique est étroitement liée au développement de la critique structuraliste. Il cite l'exemple de Barthes, qui commence à s'intéresser au manuscrit dans l'objectif d'affiner sa réflexion sur l'écriture et pour « *éclairer l'activité d'écriture dans son centre* » (« Écrire, acte intransitif ? », *Œuvres complètes* [Paris, Seuil, 2003], t. II, p.978). Selon Jean-Louis Lebrave, le processus de production se révèle de manière très directe dans des traces corporelles, travail manuel ou inscription graphique, repérables dans les brouillons : « *il s'agit bien de l'activité de la main, pas du cerveau qui la conduit.* » (p.45). C'est ainsi que Barthes établit, dans « Flaubert et la phrase », comme dans la linguistique jakobsonienne, les fameuses notions d'*ellipse* et de *catalyse*. Sa théorie de l'écriture comme jouissance du corps, bien que formulée sans consultation directe des manuscrits, suscite dès lors le désir de ses contem-

porains de voir de plus près le travail de l'écrivain à l'état de *work in progress*.

Ce réexamen des théories barthésiennes fait pendant à la communication d'Anne Herschberg-Pierrot qui, à travers une analyse attentive et exhaustive des brouillons, met en évidence deux principes rédactionnels de *Roland Barthes par Roland Barthes* : l'écriture des fragments et le choix de l'indirect. Après avoir rédigé des segments textuels selon un ordre alphabétique et catégorique, Barthes cherche à le brouiller, pour inviter chaque lecteur à établir des liens logiques et thématiques, pour « *échapper au stéréotype, à la consistance de l'opinion* » (p.88). D'où la dimension fragmentaire de l'ouvrage, apparemment aléatoire, mais construite à dessein. Par ailleurs, Barthes travaille avec grand soin le choix de pronoms comme *je, il, on, vous*, pour nuancer le sujet d'énonciation, pour produire un effet polyphonique et pour viser le Neutre au sens de Blanchot. Cette analyse avant-textuelle permet de comprendre une des caractéristiques de l'écriture barthésienne, la soustraction, « *qui met en homologie la manière de composer et de rédiger et le style du texte : l'écriture comme opération et comme résultat* » (p.91).

L'écriture de soustraction, cet insaisissable art du raccourci, tisse également le texte et l'avant-texte flaubertiens. À ce propos, Kazuhiro Matsuzawa reprend, pour « compléter » son ouvrage précédent, l'analyse de l'avant-dernier chapitre de *l'Éducation sentimentale*, la dernière visite de M^{me} Arnoux : s'agit-il d'un règlement de comptes par amour ou pour l'argent ? L'enchevêtrement de ces deux thèmes se révèle au mieux dans les manuscrits, où le jeu du double sens — le fameux procédé romanesque de Flaubert — élargit la portée des réseaux thématiques et intertextuels : la couleur grenat du portefeuille brodé par M^{me} Arnoux fait écho au portrait de Rosanette tenant une bourse rouge à la main (deuxième partie, chapitre 4) ; d'ailleurs, le fait de broder pour son amant est un geste féminin typiquement romantique, qu'on trouve régulièrement chez Balzac et Musset ; de même, le geste affectueux de M^{me} Arnoux, la coupe d'une mèche de cheveux, en souvenir, s'inscrit dans la lignée romantique de Stendhal et Musset. Tout cela suggère, comme c'est le cas pour Emma Bovary, une touche ironique de l'auteur sur les retrouvailles des vieux amoureux, mais la scène d'adieu possède pourtant encore la puissance de faire rêver. Amour ou argent ? Illusion ou désillusion ? Le sens suspendu, le dossier de genèse fait miroiter une possibilité d'interprétations diverses et infinies.

À côté des articles consacrés soit aux questions générales de génétique soit au travail de Flaubert, d'autres articles — que nous évoquerons rapidement dans ce volume consacré à Flaubert — permettent de comparer les méthodes de rédaction d'auteurs d'époque ou de cultures différentes. Claire Fauvergue analyse les rapports entre la métaphore du texte et l'interpréta-

tion du « réel » chez les Encyclopédistes et Leibniz ; Takayuki Kamada étudie les modifications du projet romanesque initial dans les manuscrits de Balzac ; Yasué Kato allie génétique et intertextualité pour montrer que la préface de *La Bible d'Amiens* traverse l'ensemble des œuvres prussiennes. Les articles d'Hidéto Tsuboi sur le poète japonais Sakutarô Hagiwara, de Tôru Kuginumi sur l'évolution du système d'écriture de la langue japonaise, de Tôru Takahashi sur l'arborescence et la floraison comme métaphore du texte dans la poésie traditionnelle témoignent du succès de la génétique au Japon qui s'applique maintenant à des corpus variés.

Tomoko HASHIMOTO