

Revue Flaubert n° 6, 2006

Tomoko HASHIMOTO

Écriture et hallucination. Autour du « Jardin des Plantes »
(*L'Éducation sentimentale*, première partie, chapitre V)

« Si l'apparition est ce qui s'illumine, le palpable, alors l'image est tentative paradoxale de capter ce qu'il y a de plus éphémère. »
 Theodor Adorno, *Théorie esthétique*.

« Tâchez de devenir un œil ! »¹ Le désir de contemplation hante Flaubert. Pour mieux écrire, il faut voir, réellement ou mentalement. Voir, c'est pouvoir. Et on sait combien l'excès de voir devient le pouvoir de l'écriture comme une sorte de force motrice. D'ailleurs, l'écrivain témoigne du fait qu'au moment même de la rédaction, la vivacité de l'image et l'intensité de l'imagination vont de pair, et une inspiration créatrice est bien comparable à l'expérience d'une hallucination. Pour répondre à la question de son ami Taine, Flaubert précise, on le sait, la parenté entre l'hallucination lors de l'endormissement et l'intuition artistique, soulignant leur aspect éphémère : « l'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de *fugacité* –, ça vous passe devant les yeux, – c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement. »² Cette « avidité » pourrait se traduire comme la réécriture multiple, à travers laquelle Flaubert semble tenter de saisir une image en train de disparaître et de la fixer sur le papier par le truchement des mots.

Chose curieuse, les critiques littéraires ne cessent de recourir au mot « hallucination » pour expliquer la particularité esthétique de Flaubert, comme par exemple le foisonnement de manifestations sensorielles ou l'importance de la cénesthésie³. Le mot « hallucination » semble pouvoir, lui seul, donner accès au cœur du

1. Lettre du 9 juillet 1861 à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1991, p. 163.

2. Lettre du 22 novembre 1866 à Hippolyte Taine, *ibid.*, p. 562.

3. Voici l'éventail des remarques qui gravitent autour du mot « hallucination » :

Yvan Leclerc, *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1997, p. 105 : « Frédéric est un héros de fantasme, qui rêve éveillé et qui *se* rêve [...], qui *se* voit en quelqu'un d'autre, qui se figure Mme Arnoux ou lui-même à partir d'images [...]. Dans ces trous noirs de l'imaginaire, le réel se dérobe : [...] le vague de sa rêverie prend la force d'une vision, euphorique ou macabre, la précision d'une hallucination. »

Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997, p. 83 : « Au lieu de se projeter dans un ailleurs évanescant et sans cesse ajourné, une meilleure solution ne serait-elle pas plutôt de

texte flaubertien.

Notre étude vise à réfléchir sur la question de l'hallucination sous l'angle de la critique poétique et génétique. Comment la description qualifiée d'« hallucination » s'organise-t-elle dans le texte ? Il est d'ailleurs intéressant de constater que la consultation des manuscrits permet de montrer combien la description sensorielle qualifiée d'« hallucination » découle des méandres de l'écriture. En ce sens, c'est probablement dans l'écriture du texte dit hallucinatoire que l'« avidité » de l'écrivain se présente le mieux.

Pour la clarté de l'examen, nous prendrons volontairement un chemin détourné. Nous considérerons tout d'abord le contre-exemple des méandres rédactionnels dans un épisode que nous appelons « Rosanette enceinte » (*L'Éducation sentimentale*, troisième partie, chapitre III). Dans un deuxième temps, nous analyserons un épisode que nous nommons « Jardin des Plantes » (*L'Éducation sentimentale*, première partie, chapitre V). La description de cet épisode – flâneur parisien, Frédéric voit partout l'image de Mme Arnoux – est justement comparée par Genette avec le phénomène hallucinatoire à cause de l'égalité entre perception réelle et perception fantasmatique⁴. Fruit de l'endogenèse, cet épisode ne découle pas en effet de la réécriture locale mais de la reprise de mots qui remonte sur plusieurs pages. Enfin nous examinerons les corrélations entre le fragment initial et le fragment retravaillé.

vivre pleinement et immédiatement le rêve ? [...] Le fantasme prendra alors la forme d'une hallucination. »

Jean-Louis Cabanès, « Le devenir de l'instant dans l'écriture réaliste », *Modernités*, n° 11, 1998, « L'Instant romanesque », textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, p. 35 : « Il [l'instant] s'impose comme signe, il s'inscrit comme trace, il resurgit sous forme de réminiscence. Point de départ, il représente également un terme, un récapitulatif paradoxal où toute une vie parfois se distord, semble s'échapper d'elle-même, s'auto-représente, sous la forme d'une hallucination [...] »

Guy Larroux, « Grammaire d'un paragraphe flaubertien », *Poétique*, n° 76, 1988, p. 481 : « Ambiguïté de la représentation (subjective, objective, hallucinatoire ?), "silence" de Flaubert. »

Victor Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, New Jersey, Princeton University Press, 1966, p. 141-142 : « And this tendency, which the distance between the boat and the land brings out literally and symbolically, will remain a constant trait of his character. [...] But at the origin of this trancelike state there is the habit of projecting himself into time and space. [...] The result is an almost self-hypnotizing, almost hallucinated state. The word "hallucination" actually occurs on several occasions. »

Jacques Neefs, *Madame Bovary de Flaubert*, Paris, Hachette, coll. « Classique Hachette », 1972, p. 86 : « L'écriture de la rêverie devient lecture hallucinée, la signification se retire derrière une folie de la désignation, moments du texte où le sens n'est plus qu'identification à des scènes-fantasmes. »

4. « Il [Flaubert] voudrait montrer, par ce luxe étrange de détails, le caractère hallucinatoire de ses rêveries, qui serait un des aspects de la pathologie bovaryste » ; « Par la vague des détails, leur caractère tout conventionnel, ce *croyant entendre* [...] qui les place sans équivoque dans le plan de l'irréel, on voit bien que l'hallucination, ou l'apparition, nous est donnée ici », Gérard Genette, « Silence de Flaubert », *Figures I*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1966, p. 225.

1. L'hallucination, dire ou montrer ?

« Ce qui *peut* être montré *ne peut pas* être dit. »
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*.

La question que pose un tel sous-titre fait écho à deux modes de représentation – *diégésis* et *mimésis* – qui se situent au cœur des débats littéraires depuis l'Antiquité et auxquelles de nombreuses études ont conféré une forte crédibilité. C'est à partir de la classification de ces deux modes de représentation que Platon et Aristote développent chacun de leur côté leurs analyses épiques et dramatiques. Par la suite, les avatars de cette opposition sont perceptibles, on le sait, dans les études littéraires diverses, comme par exemple Henry James, Georg Lukács ou Gérard Genette. À ce propos, voici ce qu'en pense Laurent Jenny : « ce hiatus entre dire et montrer pourrait bien être le moteur interne [...] de l'historicité littéraire. »⁵

La question de l'hallucination chez Flaubert, elle aussi, relève de cette distinction. On s'en apercevra vite, pour peu qu'on ait l'occasion de consulter quelques manuscrits autographes de Flaubert. En effet, il se peut que le mot « hallucination » fonctionne dans l'avant-texte comme un indice suggestif de l'opposition entre *diégésis* et *mimésis*, et la logique de génération de l'écriture change manifestement selon son mode de représentation. Autrement dit, l'élaboration rédactionnelle des segments dans lesquels apparaît le mot « hallucination » prend un chemin complètement différent de celle des segments rédigés sans ce mot.

Nous nous proposons de démontrer et de considérer cette différence avant-textuelle, qui nous permettra, croyons-nous, de poser une hypothèse forte sur le processus d'écriture propre à Flaubert. Si on résume préalablement, on peut dire que, lors d'une narration contenant le mot « hallucination », la transformation avant-textuelle n'est pas vraiment perceptible, et qu'en revanche, lorsqu'il s'agit d'une description de l'hallucination qui n'a pas recours au mot lui-même, un dynamisme propre de l'écriture apparaît. Le mot « hallucination » fonctionne comme un repère différentiel entre mobilité et immobilité dans l'écriture. Comment ne pas être impressionné par le contraste des deux modes d'écriture dont la différence de nature se concrétise avant tout quantitativement : Flaubert rédige des segments qualifiés d'« hallucination » presque directement, sans nombreuses rédactions successives, alors que, pour des segments où ne figure pas cette qualification, les repentis, les suppressions, les réécritures sont multiples.

5. Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 12.

2. Dire l'hallucination. L'exemple de « Rosanette enceinte »

Pendant la recrudescence de sa passion pour Mme Arnoux, Frédéric apprend que Rosanette est enceinte et, s'imaginant être père, il « voit » et « entend » sa future fille devant lui. Cette nouvelle produit sur lui l'effet d'un coup de tonnerre, au point qu'il laisse brusquement se déployer son imagination, tout à la fois euphorique et cauchemardesque. Un tableau s'ouvre, et la narration fournit un moment propice à la description, dans laquelle Flaubert s'attache à préciser le théâtre mental d'un jeune homme halluciné :

Cet événement était une calamité, qui d'abord ajournait leur rupture, — et puis bouleversait tous ses projets. L'idée d'être père, d'ailleurs, lui paraissait grotesque, inadmissible. Mais pourquoi ? Si, au lieu de la Maréchale... ? Et sa rêverie devint tellement profonde, qu'il eut une sorte d'hallucination. Il voyait là, sur le tapis, devant la cheminée, une petite fille. Elle ressemblait à Mme Arnoux et à lui-même, un peu ; — brune et blanche, avec des yeux noirs, de très grands sourcils, un ruban rose dans ses cheveux bouclants ! (Oh ! comme il l'aurait aimée !) Et il lui semblait entendre sa voix : « Papa ! papa ! »

Rosanette, qui venait de se déshabiller, s'approcha de lui, aperçut une larme à ses paupières, et le baisa sur le front, gravement. Il se leva, en disant :

— « Parbleu ! On ne le tuera pas, ce marmot ! »⁶

Si on essaie de retracer la trajectoire rédactionnelle de cet épisode dans les manuscrits, on peut se rendre compte, avec étonnement, du manque de changement spectaculaire. L'écart entre texte et avant-texte n'est pas si grand, aussi bien sur le plan qualitatif que quantitatif. En effet, Flaubert rédige seulement trois feuilles pour l'élaboration de l'épisode⁷, ce qui est un cas extrêmement rare pour cet écrivain.

Scénario ponctuel, le folio suivant est considéré comme la première étape de la rédaction. Son état d'écriture, extrêmement concis et approximatif, mais déjà dense d'un point de vue sémantique, nous permet d'assister à l'émergence de l'épisode :

N.A.F. 17508, f° 63v° (scénario ponctuel, la première occurrence)

Embêtement de la découverte.

- long silence - Fr. accablé, rêveur dans un fauteuil.

6. *L'Éducation sentimentale*, troisième partie, chapitre III, édition de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 2001, p. 474. Nos citations renvoient désormais à cette édition.

7. Selon notre hypothèse, la rédaction s'effectue selon l'ordre suivant : N.A.F. 17608, f° 63v°, f° 104v°, f° 102v°.

Oh, comme il l'aurait chérie
 bas blancs bien tires. α il lui semblait entendre
 sa voix « Papa ! Papa ! »

qui est maintenant
 déshabillée

Il a les yeux pleins de larmes – Rosanette s'en aperçait⁸
 s'approche de lui α
~~α voir~~ le baiser au front avec gravité.

L'écllosion de la description est perceptible dans l'amplification du portrait d'une petite fille imaginaire et, à cet égard, il faut remarquer deux points. Le premier concerne le mode du « dire » qui bascule sur le mode du « montrer ». De même que les parenthèses « (vision) » disparaissent, le mot entre ces parenthèses est remplacé par un autre mot du même axe paradigmatique désignant l'espace mental de Frédéric : « hallucination ». Comprimés entre les parenthèses dans le folio précédent, les éléments descriptifs prennent corps dans le folio présent. Le second concerne la description ici amplifiée qui se retrouve, avec la même organisation interne et avec les mêmes détails, dans le texte définitif : elle est à la fois libérée des parenthèses, elle progresse et se construit pour le texte futur. Son investissement initial reste toujours perceptible, comme un noyau, à travers l'élaboration rédactionnelle ultérieure. Éric Le Calvez a bien montré, dans une minutieuse analyse, combien l'avant-texte de Flaubert comporte ce genre de noyau descriptif inchangé depuis les premières étapes rédactionnelles⁹.

Il en va de même pour l'étape rédactionnelle suivante :

N.A.F. 17608, f° 102v° (brouillon, la 3^e occurrence)

rêverie

~~e'était *****~~ - α sa réflexion devint tellement profonde qu'il eut
 une sorte d'hallucination devant lui
~~avec une netteté d'hallucination~~ - il voyait là, sur le tapis, devant la cheminée
 ans environ α *** Elle
 une petite fille de cinq ; α ****, peut-être. -elle ressemblait à Me Arnoux

8. *Sic.*

9. Éric Le Calvez, *Flaubert topographe* : L'Éducation sentimentale, *essai de poétique génétique*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, p. 113 : « [...] dès le premier jet, sur le premier scénario où elle se manifeste, la future description n'est pas réduite à une simple liste de détails qu'il suffirait de développer plus tard. Il semble que Flaubert concrétise immédiatement et spontanément le statut descriptif du détail topographique, et que l'image du lieu à représenter soit présent dès la mention de ce dernier. »

~~et **** qu'à lui qq peu~~ α blanche très gds.
 et à lui aussi ~~ependant~~, brune avec des yeux ~~d'un bleu~~ noirs - de gds. sourcils
 même un peu
 couleur de feu
 un ruban ~~rouge~~ dans ses cheveux bouclants [~~elle *****~~
~~*****~~
 l'air ~~**** sur ses petits mollets ses petites chaussettes bien tirées~~] Oh ! comme
 aimée
 il l'aurait ~~chérie~~ ! α il lui semblait entendre sa voix - « Papa ! Papa ! »

Il est bien évident qu'il y a logique et logique, et que la fameuse logique de génération du texte flaubertien – le glissement progressif du palimpseste – ne se trouve pas dans cette description en train de se réaliser, où semble bien l'emporter, à la place, une autre logique de génération : la reprise rigoureuse. Celle-ci se caractérise par la combinaison, d'une part, d'une fonction introductive du psycho-récit et, d'autre part, du développement de la description qui suit (« sa ~~réflexion~~ rêverie devint tellement profonde qu'il eut une sorte d'hallucination – il voyait là, sur le tapis [...] »). De même, cette logique porte sur la corrélation lexicale du portrait de la petite fille imaginaire, dont les détails physiologiques et vestimentaires sont soit presque pareillement répétés, soit complètement supprimés.

Contrairement à un principe de convergence auquel la plupart des manuscrits semblent répondre, l'exemple que nous avons examiné prend corps assez vite, sans exposer le mouvement de la diversité à l'unicité, sans déployer l'éventail des états multiples, sans monter de l'échelle d'un texte incertain à un texte, dirait-on, *sûr*. Ce n'est pas tardivement mais plutôt dans les premiers écrits que l'image mentale, qualifiée d'« hallucination », est mise en scène. Un tel phénomène peut être observé dans trois autres épisodes¹⁰.

Ainsi, les méandres des ratures et des ajouts habituels chez Flaubert n'apparaissent pas dans les manuscrits où se lit le mot « hallucination ». Pour considérer cet aspect, il n'est pas sans intérêt de se référer à une remarque de Gilles Deleuze. À propos de Francis Bacon, le philosophe fait remarquer une erreur d'opinion communément partagée sur l'état préalable de la toile du peintre, ce qui lui permet d'avancer une idée nouvelle :

10. Nous nommons respectivement ces trois autres épisodes : « Héritage de Frédéric » (première partie, chapitre VI, p. 164-165, N.A.F. 17602, f° 40v°, f° 44 v°, f° 37 v°, f° 47, f° 46), « Hallucination hypnagogique » (deuxième partie, chapitre I, p. 203, N.A.F. 17602, f° 169, f° 171, f° 170, f° 172) et « Vellités politiques de Frédéric » (troisième partie, chapitre I, p. 403, N.A.F. 17607, f° 30 v°, f° 54 v°, f° 34 v°, f° 71 v°, f° 36).

C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur : en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer¹¹.

Ce texte, inaugurant le chapitre intitulé « La peinture, avant de peindre... », suggère l'éventualité d'une préfiguration d'idées et d'images précédant le commencement du travail. Face au blanc, l'artiste attend, patiemment ou impatientement, de faire naître les idées et les images qu'il a caressées en esprit, si bien qu'il lui suffit de « vider, désencombrer, nettoyer » ou, si l'on reprend l'expression métaphorique favorite de Flaubert, de « vomir ». Dans cette optique, on peut considérer que l'exemple de « Rosanette enceinte » résulte de la manière la plus directe de ce mode de « vidange », de désencombrement ou de nettoyage. La plume de l'écrivain n'hésite pas à avancer, pour que les idées et les images grouillant dans sa tête puissent en sortir d'un coup.

3. Montrer l'hallucination. L'exemple du « Jardin des Plantes »

« Mais séduisez-moi par les détails. »

Denis Diderot, *Contes et entretiens*, « Les deux amis de Bourdonne ».

Le phénomène hallucinatoire de l'épisode du « Jardin des Plantes » n'est pas fourni par le mode du « dire » mais par le mode du « montrer », par les détails descriptifs qui permettent de montrer que « les deux séries de perceptions », réelle et fantasmagique, vibrent « de la même manière, dans le même espace »¹². En effet, si on consulte les manuscrits de Flaubert, on s'aperçoit d'emblée que cette dimension, considérée comme une caractéristique majeure de la vision hallucinatoire, ne surgit pas de prime abord sous la plume de l'écrivain. Dans un premier temps, la disposition visuelle s'organise autrement : la frontière entre la perception factuelle et la perception fantasmagique est

11. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002 (1981), p. 83.

12. Gérard Genette, « Silences de Flaubert », art. cit., p. 227.

strictement délimitée. C'est par la réécriture multiple que cette frontière va se brouiller au point de créer l'effet d'ambiguïté dit « hallucinatoire ».

Notre intérêt porte donc principalement sur l'origine et la métamorphose de la parité entre deux modes de représentation différents. Si « les deux séries de perceptions vibrent » simultanément, comment et à quel moment la différence se transforme-t-elle en ressemblance ?

Le passage du « Jardin des Plantes » se déroule juste après la rencontre de Frédéric et de Mme Arnoux. Enivré par l'observation attentive de cette dernière, le héros va progressivement s'absorber dans une atmosphère hallucinatoire, si bien que l'image de la femme est omniprésente dans les rues parisiennes. Cette vision transforme immédiatement toutes les promeneuses croisées, tous les objets aperçus en figure associée à Mme Arnoux, et la capitale entière devient l'immense scène du théâtre mental :

La contemplation de cette femme l'énervait, comme l'usage d'un parfum trop fort. Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister.

Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait, le long des boutiques, les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. À l'éventaire des marchandes, les fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant ; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied ; toutes les rues conduisaient vers sa maison ; les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite ; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix, bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle.

Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. Quelquefois, il s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux ; et son amour l'embrassait jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'un hennin, elle priait à deux genoux derrière un vitrage de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise, avec une fraise empesée et un corps de baleines à gros bouillons. Puis elle descendait quelque grand escalier de porphyre, au milieu des sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche, dans une robe de brocart. D'autre fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un

harem ; – et tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l’allure d’une phrase, un contour, l’amenaient à sa pensée d’une façon brusque et insensible¹³.

4. L’exemple du « Jardin des Plante » : classement des brouillons

Comment une telle richesse de détails assure-t-elle une égalité d’intensité entre perception effective et perception fantasmagorique ? Notre attention va désormais se porter sur le processus génétique de cette égalité d’intensité, notamment sur la mise en scène du point de vue.

La consultation des manuscrits autographes classés sous la cote de N.A.F. 17601 nous permet de relever dix-neuf folios concernant l’épisode du « Jardin des Plantes », dont deux feuilles appartiennent à la phase scénarique, dix-sept feuilles à la phase rédactionnelle.

Concernant la phrase scénarique, les deux folios¹⁴ sont considérés comme le « scénario ponctuel », dans la mesure où elles présentent un état intermédiaire entre le travail de structuration narrative préalable et le travail de rédaction pointue.

Quant aux dix-sept folios de la phrase scripturale, nous pouvons les classer en trois groupes : trois folios portent sur le début de l’épisode¹⁵ ; dix folios concernent l’ensemble de l’épisode¹⁶ ; quatre folios sont considérés comme la mise au net corrigée¹⁷.

Parmi eux, le deuxième groupe mérite d’être pris en considération, dans la mesure où deux folios¹⁸ sur dix semblent narrativement hétérogènes. Ils s’organisent, nous semble-t-il, selon le phénomène de « la description différée », un des modes rédactionnels propres à Flaubert. En réalité, il arrive que l’écrivain réutilise un segment descriptif qu’il a par ailleurs supprimé, qu’il opère, en quelque sorte, une espèce de résurrection textuelle. « Une description supprimée ne l’est pas toujours définitivement, dit Éric Le Calvez, elle peut quelquefois être *différée*, c’est-à-dire réapparaître, après sa biffure, à un moment ultérieur du récit. »¹⁹

Compte tenu du tissage textuel, les deux folios narrativement hétérogènes se situent dans un état intermédiaire entre l’épisode du « Jardin des Plantes » et un autre épisode

13. *ES*, 1-5, p. 131-132.

14. N.A.F. 17601, f° 162 et f° 157.

15. N.A.F. 17601, f° 72 v°, f° 151 et f° 151 v°.

16. Nous proposons l’ordre rédactionnel suivant : N.A.F. 17601, f° 158, f° 158 v°, f° 163 v°, f° 83 v°, f° 157 v°, f° 76 v°, f° 146 v°, f° 82 v°, f° 85 v°, f° 159.

17. Nous proposons l’ordre rédactionnel suivant : N.A.F. 17601, f° 153, f° 164, f° 160 et f° 161.

18. N.A.F. 17601, f° 158 v° et f° 158 v°.

19. Éric Le Calvez, *Flaubert topographe, op.cit.*, p. 102.

antérieur, que nous nommons « Promenade aux Champs-Élysées »²⁰. Ces deux épisodes se ressemblent du point de vue de leur matière descriptive : flânerie parisienne et omniprésence de l'image de Madame Arnoux. À partir de là, nous pouvons établir l'hypothèse que Flaubert, après avoir développé une description des Champs-Élysées, en supprime quelque partie, c'est-à-dire les deux folios entiers ; ensuite, à partir de ces deux folios biffés, il tente d'entamer une autre description, à savoir l'épisode du « Jardin des Plantes ».

5. Réel ou imaginaire ?

En réécrivant, Flaubert concrétise la scénographie de l'ambiguïté visuelle. Celle-ci s'élabore par « l'écriture à processus », l'écriture par tâtonnement. Flaubert commence d'abord par une narration explicative, distinguant clairement la perception fantasmagorique de la perception réelle. Ce principe est évident à travers la richesse de mots comme « rêve », « rêverie » et « imagination », mots qui permettent d'indiquer clairement la nature de la perception : le perçu provient d'une saisie subjective et affective de Frédéric, sans être vraiment relatif à la réalité. Les objets décrits après ces mots sont considérés comme dans le cadre du « rêve », de la « rêverie » ou de l'« imagination ». Il n'y a donc pas de flottement visuel ni d'oscillation entre réalité et fantasme, comme le texte définitif le montre. Mais, au fur et à mesure, la distinction entre les deux sortes de perception va s'opacifier. Flaubert supprime les mots comme « rêve », « rêverie » ou « imagination », mais il en reprend quelques-uns. C'est là où surgit une sorte d'ambiguïté textuelle : le cadre de la perception fantasmagorique n'est plus rigide. Nous allons suivre ce processus d'opacification.

Initialement, ce genre d'indice était marqué en marge du scénario ponctuel, conformément aux règles rédactionnelles de l'écrivain dont parle Éric Le Calvez : « l'actualisation de signes descriptifs est *interligne* ou *marginale* »²¹. Avec des régies d'ordre (A, B, C), Flaubert semble vouloir faire voyager le regard entre texte et marge, pour ajouter, souligner et mettre du côté une idée qu'il va ultérieurement développer. Marqué en marge, le mot « rêve de voyage » a donc pour fonction de mettre en relief un détail descriptif important, ainsi que de signaler un point à partir duquel le personnage va s'absorber dans ses désirs, où son regard va se noyer dans le « là-bas » au lieu de l'« ici » :

20. *L'Éducation sentimentale*, première partie, chapitre III, éd. cit., p. 76.

21. Éric Le Calvez, *Flaubert topographe*, op.cit., p. 30.

N.A.F. 17601, f° 162 (premier scénario ponctuel)

Elle emplit Paris. Pris n'a d'importance
 B **rêve de voyage** avec elle ~~les boutiques pr elle — les voiture pour elle~~
 C. costumes qu'à cause d'elle. – ses rapports avec les livres, α les
 s'il allait au Jardin des Plantes A. au musée B. au spectacle
 tableaux – Tout ce qui est beau dans la nature α
 dans l'art la Me rappelle par des transitions brusques
 et insensibles (I)

Bien que minuscule au départ, ce détail deviendra pourtant un noyau rédactionnel, dans la mesure où « la conjonction du personnage et de l'espace est un facteur privilégié pour l'expansion descriptive »²². C'est donc l'espace mental, ce « rêve de voyage », qui fait l'objet principal de la description du « Jardin des Plantes ». Mais pour le moment, le détail reste au niveau dénotatif, comme en témoigne la phrase nominale accompagnée des points de suspension dans l'autre scénario ponctuel :

N.A.F. 17601, f° 157 (second scénario ponctuel)

au jardin
 Quand il allait
 des Plantes, .. **rêves de voyages** avec elle –

Dans ce second scénario ponctuel, Flaubert déplace la phrase nominale « rêves de voyage » de la marge au texte, pour l'intercaler dans le récit. Mais le détail reste là encore à l'état de germe.

Il en va de même pour l'un des premiers brouillons, où l'écrivain commence la rédaction de l'épisode, s'arrête momentanément et marque seulement l'essentiel d'une description à venir, c'est-à-dire la « rêverie perpétuelle » :

N.A.F. 17601, f° 151v° (brouillon, 2^e occurrence)

La beauté de cette femme ~~engourdissait tout son~~
 l'usage — d'un parfum trop fort. ~~eng. tout être~~
 souvent- -

22. *Ibid.*, p. 34.

~~l'émanation d'une fleur énervante. Sans cesse, il y pensait. Cela~~
~~que que d'un *** à sa~~
~~devint une habitude, une obsession presque une partie de~~
~~***** un ***~~
~~en sa coin***~~
~~son tempérament~~
 un sujet ~~perpétuel~~ une **rêverie perpétuelle**

La signifiante littérale est directement notée, pour que la fonction indicielle du détail soit claire. « Ce procédé dénotatif, explicite, est, constate Éric Le Calvez, d'ailleurs fréquemment situé à la clause de la description en germe, comme pour synthétiser temporairement l'effet que son élaboration doit [...] opérer dans le récit. »²³ Il faut attendre les étapes rédactionnelles suivantes, pour que ce détail germinatif en phrase nominale puisse s'épanouir, car « avant d'être rédigés, les détails sont mis en attente »²⁴.

Ensuite, après avoir rédigé le début de l'épisode²⁵, Flaubert commence à travailler sur le contenu même de la promenade d'après deux brouillons qu'il a antérieurement écrits mais qu'il n'a finalement pas utilisés²⁶. C'est là où le phénomène de « la description différée » s'impose. Ces deux brouillons exposent des idées premières de la promenade au Jardin des Plantes, riche en psycho-récit : « la rêverie cheminait », « il s'abandonne à des rêves de voyage », « il s'imaginait ». Voici l'extrait de l'un de ces brouillons :

N.A.F. 17601, f° 158 (brouillon antérieurement établi, « la description différée »)

~~voulant~~
 D'autrefois ~~Pour faire à gd. Paris qui l'écrasait,~~ il s'en allait
 promenait petites allées
 il se perdait dans les dès le matin au Jardin des Plantes. Les animaux α les
 **** ** il ~~regardait~~ collait ses yeux contre des vitrages serre chaudes.
~~souriant à arbres exotiques le faisaient rêver à des voyages~~
 [...]

~~la rêverie cheminait dans le désert~~
 il pensait à des pays lointains. . . .

23. *Ibid.*, p. 196.

24. *Ibid.*, p. 39.

25. N.A.F. 17601, f° 72 v°, f° 151 et f° 151 v°.

26. N.A.F. 17601, f° 158 et f° 158 v°.

il s'abandonne à des rêves du voyage

rêvait

[...]

~~les tableaux~~ - ne le quittait plus et l'accompagnait

~~dans tous les paysages qu'il contemplait~~ déroulaient dans **son imagination**

~~et comme rien n'entraver~~ **sa rêverie - il s'imaginait**

[...]

Sa fantaisie lui déroulait des solitudes des forêts - des villes

Son imagination alors se déroulaient dans son imagin.

des paysages, des océans, des peuples. -

La perception du personnage est déterminée comme « rêve », « rêverie » ou « imagination », comme le montrent les phrases que nous soulignons : il n'y a pas d'ambiguïté visuelle, ni d'oscillation entre un véritable paysage parisien et le théâtre mental du personnage.

Mais, au fur et à mesure de l'avancement rédactionnel, Flaubert diminue progressivement ce genre de phrase explicative :

Le brouillon antérieurement établi (f^o 158v^o)

« dans son imagination », « ~~dans ses rêves~~ », « tous ses rêves »

La 5^e occurrence (f^o 83v^o)

« pour les rêver », « le faisait tomber dans des rêves de voyage », « ~~rêves de ***~~ »

La 6^e occurrence (f^o 157v^o)

« ~~pour les rêver sur son front~~ »

La 8^e occurrence (f^o 146v^o)

« ~~le faisait tomber dans les rêves de voyage~~ », « ~~le faisait rêver à~~ »

La 9^e occurrence (f^o 82v^o)

« ~~rêve de ** voyage~~ »

Cette tendance à la diminution n'est évidemment pas linéaire mais elle dessine des méandres, dans la mesure où Flaubert reprend parfois des mots après les avoir supprimés. Par exemple, le brouillon suivant donne à voir une opération consécutive de suppression et de reprise approximative en interligne :

N.A.F. 17601, f° 158v° (brouillon antérieurement établi, « la description différée »)

Alors
 α l'image
~~*** apparaissait~~ suivait
 de l'autre ~~ne tardait pas à paraître~~ α elle l'accompagnait
 surgissait ~~apparaissait d'elle-même~~
dans ses rêves, sur toute la terre.
 l'accomp. dans **tous ses rêves**

Il en va de même pour le brouillon suivant. L'hésitation est perceptible, dans la mesure où la plume opère un va-et-vient entre biffure et reprise. Flaubert écrit d'abord une phrase explicative sur la vision fantasmagorique (« la vue d'un palmier le faisait tomber dans des rêves de voyage »), ensuite il la biffe, pour la reprendre en interligne sous la forme d'une phrase approximative (« le faisait rêver à des voyages »), puis il la biffe à nouveau, pour finalement la remplacer par une autre phrase qui semble moins explicative à l'égard du changement visuel : « la vue [...] l'emportait vers les pays lointains α ils voyageaient ensemble » :

N.A.F. 17601, f° 146 v° (brouillon, la 8^e occurrence)

Quand il allait au J. des Pl., la vue d'un tigre ou
 tigre ou ~~ou d'un tigre~~ **le faisait rêver à de**
 La vue d'un palmier au Jardin des Plantes ~~le faisait tomber dans des~~
~~longs gds~~ l'emportait vers les pays lointains
~~rêves de voyage aux***~~ vers les pays lointains, dans la
 cabine α ils voyageaient ensemble

L'ambiguïté visuelle, considérée comme un des principes de la perception hallucinatoire, apparaît donc ici. Intercalée dans le récit, la narration d'une vision fantasmagorique (« ils voyageaient ensemble ») se juxtapose avec la narration d'un événement factuel (« Quant il allait au Jardin des Plantes », « la vue d'un palmier l'entraînait vers les pays lointains »), si bien que deux faits, deux espaces différents, cohabitent. Cette vision fantasmagorique dépasse dès lors le cadre de l'imaginaire, puisque le narrateur ne raconte plus explicitement comme un « rêve » ou une « rêverie ». Ainsi, franchissant aisément la frontière entre l'« ici » et le « là-bas », le regard du personnage saisit à la fois le réel et l'imaginaire. Même si au départ Flaubert circonscrivait précisément la vision du personnage avec une incise (« il s'imaginait qu'ils étaient

ensemble »²⁷), il la supprime par la suite, pour décrire directement le contenu de la vision (« ils voyageaient ensemble »), déployant ainsi mieux l'espace mental. Autrement dit, c'est une sorte de description sans cadre, dont le contenu, décadré, déborde dans l'avant-texte.

Le flottement du regard tel que le montre le texte définitif est également révélé par la construction d'une autre architecture, plus fermement dessinée. Lors d'une visite au Louvre, Frédéric, devant les tableaux, voit à la place des femmes peintes l'image de Madame Arnoux. Pour esquisser cette errance du regard, Flaubert emploie deux sortes d'expressions visuelles opposées. L'une est constituée de verbes de perception comme « il voyait », « elle apparaît », « il l'apercevait », qui permettent d'exposer le décrit sur le plan de la vision subjective. Il en découle que le décrit, c'est-à-dire l'image de Madame Arnoux, acquiert une gravité ontologique, comme si elle apparaissait véritablement devant Frédéric. En revanche, l'autre, avec des éléments comme « il la rêvait », « il se la figurait », « il la substituait », « il la comparait », renvoie sans équivoque le décrit dans le cadre de l'imagination. Cela contribue, on le sait, à fournir une motivation au segment décrit.

En résumé, l'effet d'hallucination est créé par le mélange des deux sortes d'expression visuelle. Mais ce mélange provient moins d'une programmation rédactionnelle stricte que des méandres de réécriture. La plume de Flaubert répète sans cesse la biffure et la reprise, pivotant sur les mêmes mots. Parfois l'auteur réécrit un mot qu'il venait de supprimer, et *vice versa*²⁸.

Cette oscillation multiple, plutôt exploratoire que systématisée, permet d'opacifier la distinction entre les deux sortes d'expression visuelle. La plume fournit là une sorte de mouvement de bascule au sens double : elle opère un va-et-vient entre biffure et réécriture, ainsi qu'entre deux sortes de perceptions opposées : le réel et l'imaginaire.

Pour mieux illustrer ce phénomène de basculement, nous allons prendre comme exemple l'un des brouillons, dans lequel l'écrivain semble hésiter entre un surgissement réel de Madame Arnoux et la simple imagination de Frédéric, entre « il la voyait » et « il la figurait habillée » :

27. N.A.F. 17601, f° 158.

28. 5^e occurrence (f° 83v°) : « ~~il voyait~~ », « il la substituait », « se la figure », « il se la figurait », « ~~qu'il figurait~~ ».

10^e occurrence (f° 146v°) : « il la comparait », « il la substituait », « il la comparait », « il ne tardait pas à la substituer », « la substituait », « il voyait », « ~~il la voyait~~ », « ~~il la figurait~~ », « ~~il se la figurait~~ ».

11^e occurrence (f° 82 v°) : « ~~il la voyait~~ », « ~~elle lui apparaissait~~ », « ~~il l'habillait~~ », « la substituait », « la voyait », « il se la figurait ».

12^e occurrence (f° 85 v°) : « il la substituait », « ~~l'apercevait~~ », « l'apercevait », « ~~il se la figurait~~ », « il la rêvait ».

13^e occurrence (f° 159) : « il la substituait », « et la voyait », « il la rêvait ».

N.A.F. 17601, f° 146v° (brouillon, la 8^e occurrence)

peints
 alors l'habillant de leurs costumes, **il la voyait** à différents **
 puis ~~α il la voyait ***~~ ~~***** à toute~~
il la figurait habillée de leurs costumes ***

Après avoir écrit « il la voyait », Flaubert supprime complètement cette expression, et il la reprend aussitôt (« il la voyait »), pour que Madame Arnoux puisse véritablement apparaître. En même temps, il écrit « il la figurait habillée », situant la vision de Frédéric dans le cadre de l'imagination.

Il en va de même pour l'étape suivante : Flaubert reprend la phrase qu'il a supprimée (« il la voyait »), puis il la remplace par une autre phrase du même ordre, inscrite dans la rêverie autonome (« elle lui apparaissait ») ; ensuite il la supprime, pour reprendre en marge l'expression supprimée (« la voyait ») ainsi que pour marquer un autre type de perception : une rêverie moins fantasmagique, expliquée par une narration (« il la substituait ») :

N.A.F. 17601, f° 82 v° (brouillon, 9^e occurrence)

elle lui apparaiss
~~par un projection vers~~ siècles disparus ~~**** habillant de leur costume, il la voyait~~
~~le passé~~ derrière un vitrage de plomb long elle
 α son amour l'embrassait ~~tour à tour~~ : Coiffée d'un ~~****~~ hennin α priait à deux
 jusque dans les siècles aussitôt ~~****~~
 disparus. ~~il l'habillait~~ *** gros ~~****~~ derrière un
la substituait genoux devant un missel α vitrages,
 des peintures
 aux personnages α **la voyait**

Mais qu'est-ce que ce mouvement de basculement évoque ? Probablement l'importance de l'instabilité et la possibilité du hasard. L'effet d'hallucination que la critique immanente souligne en se penchant sur le texte définitif est en effet créé par un changement incessant de choix de mots et, si l'écrivain récrivait encore une fois, la disposition descriptive serait complètement différente : le basculement se ferait en sens inverse, et les signes du regard seraient soit plus intelligibles, soit plus opaques. C'est par conséquent une opération rédactionnelle propre à l'écrivain – hésitation et réécriture permanentes – qui constitue la scénographie de la perception hallucinatoire, que le lecteur apprécie dans le texte définitif.