

**Christine MONTALBETTI**

**LES RÉCITS DE VOYAGES DE JEUNESSE VIRTUELS DE FLAUBERT**

Quoi de commun, outre leur commune "jeunesse", entre un premier récit de voyage retraçant un parcours dans les Pyrénées et en Corse qui s'essaye, pour la première fois, prudemment et ironiquement à la fois, à l'écriture du genre Voyage, dans un effort rédactionnel constamment mis en scène et une conscience aiguë des conventions génériques qui fait alterner le narrateur entre la dénonciation des topoï et leur réagencement, à l'intérieur d'une narration qui se présente d'une manière à peu près continue et qui s'offre dans sa linéarité à la lecture, et les notes d'un deuxième Voyage, en Italie, qui allient formules gnominiques, énoncés descriptifs, groupes nominaux, voire listes de toponymes, pratiquent l'abréviation, procèdent volontiers par allusions, et se constituent plutôt à usage privé, comme une manière de pense-bête?

Si la présentation formelle diffère (récit rédigé, dans le premier cas, étoilement de la note, dans le second) ; si les finalités également sont divergentes, le Voyage étant adressé, dans le premier cas, et relevant plutôt de l'écriture pour soi, dans le second ; ces deux textes restent unis par une même poétique du soupçon à l'égard du genre.

Cette poétique du soupçon générique se caractérise ici par ce travail ambigu de la dénonciation et de la reprise à quoi se livre l'écriture, et par où l'on retrouve les ressorts qui fondent l'écriture du Voyage au XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier tels que nous avons essayé de les mettre en évidence dans notre essai sur *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*<sup>1</sup>. Nous avons affaire tout d'abord à un récit en acte, qui récupère ou parodie procédés et motifs, en les intégrant volontiers à un travail subtil de transformation de cette expérience du voyage en une expérience finalement temporelle, dans un geste thématique complexe et riche sur lequel nous reviendrons. Mais aussi, et cette caractéristique participe de cette prudence

---

<sup>1</sup> P.U.F., Écriture, 1997.

ostentatoire à l'égard des règles du genre, ces deux textes ne cessent de dessiner à leur horizon d'autres possibles d'eux-mêmes. Que ce soit dans le lieu stratégique de l'incipit, où se met en place une manière d'art poétique inaugural à usage propre, dans le moment d'une transition, qui remet en perspective les structures obligées du genre, ou bien au détour d'une phrase affleurant au cours de telle ou telle séquence, le narrateur évoque couramment d'autres séquences possibles, ou d'autres traitements des séquences actuelles, faisant scintiller ainsi toutes sortes de récits de voyages virtuels, qui contiendraient ces séquences et viendraient remplir d'autres programmes narratifs que le récit que nous lisons. Récits que Flaubert n'a finalement pas écrits, tantôt par défaut, tantôt par postulat poétique, récits que nous ne lisons pas, donc, mais qui nous sont donnés à apercevoir, comme ces perspectives de théâtre vers où le regard peut se plaire à s'enfuir pour rêver, et qui tantôt sont présentés comme des idéaux inaccessibles, tantôt jouent la fonction de contre-modèles du récit que nous lisons. Ils participent de cette grande réflexivité du récit de voyage flaubertien, sont une autre manière de tenir un discours sur le genre, et de manifester son écart.

Nous commencerons donc par dire quelques mots, tout naturellement, des récits que nous lisons, ou récits en acte, du travail de reprise et de détournement des topoï auquel ils se livrent, avant d'en venir à ces récits que nous ne lisons pas, ou récits virtuels, mais dont la description à laquelle se livre le narrateur à la fois déploie une poétique en creux, et participe du grand jeu de déstabilisation des codes à quoi il se livre.

## I

Le texte de ces deux récits de voyage, comme sans doute, un peu différemment chaque fois, l'ensemble de l'oeuvre de Flaubert, oscille entre le refus du topos et la fascination qu'il exerce sur l'écriture. Si bien qu'au-delà des attitudes affirmées de démarquage, et qui passent en particulier par l'ellipse de séquences obligées, geste sur lequel nous reviendrons à propos des récits virtuels qui se dessinent dans le

creux des moments réflexifs, ces deux Voyages recomposent les éléments obligés du genre.

Cette recombinaison passe d'abord par la reprise, plus ou moins anecdotique, d'un certain nombre de motifs traditionnellement engagés dans l'écriture du Voyage. La signature des voyageurs dans l'espace même du voyage, par exemple, aussi bien sous la version de l'album<sup>2</sup>, que sous celle du graffiti<sup>3</sup>, où les lieux parcourus prennent eux-mêmes marque tangible de ces passages. La marge d'écart par rapport à ce topos est faible, qui réside dans le refus d'ajouter son propre nom dans l'espace, refus explicite, dans le premier cas, implicite, dans le second. Ou encore, la séquence de pèlerinage littéraire, dont Flaubert joue avec le poncif, en lui faisant volontiers subir un traitement désinvolte. C'est le cas de la maison de Madame de Staël<sup>4</sup>, ou encore de celle de Victor Hugo<sup>5</sup>. Dans le premier cas, la description de la maison se clôt sur des considérations critiques contre son romantisme impur et surtout écarte le sujet par une parenthèse ("Madame de Staël (que je connais peu du reste)"). Dans le second, le pèlerinage se réduit ou à peu près à une question d'adresse : "Mal que j'ai eu pour découvrir la maison de Hugo". Suit, donc, l'adresse, une description extrêmement brève, en trois prédicats, de la chambre, puis la mention du salon avec deux appositions des plus vagues suivies de points de suspension ("salon, grand, commode..."). D'autres pèlerinages, on le verra dans un instant, entraînent une réflexion plus élaborée sur le temps ; mais cette scène obligée fait plus souvent l'objet d'un traitement rapide qui déjoue l'horizon d'attente.

Dans un autre ordre d'idée, l'appréhension du réel comme un tableau est un principe structurant du compte rendu de l'expérience : ici, "on commence à rencontrer des attelages de boeufs qui m'ont fait penser au tableau de Léopold Robert"<sup>6</sup>, là, on traverse un paysage "à la Poussin"<sup>7</sup>. La mention de ces proximités entre le réel et des peintures remplit au moins deux fonctions dans l'écriture du

---

<sup>2</sup> VPC, p. 666-667. Flaubert y cite quelques unes des notations de ces signataires (Danton jeune, M. de Rémusat, Cousin, M. Caron).

<sup>3</sup> VI, p. 1115. Sont gravés le nom de Byron, qui donne lieu à une rêverie, celui de Hugo, celui de George Sand, ou encore de Pauline Viardot.

<sup>4</sup> VI, p. 1116-1117.

<sup>5</sup> VI, p. 1121.

<sup>6</sup> VPC, p. 650.

<sup>7</sup> VI, p. 1102.

voyage : la première, celle de parvenir à faire voir au lecteur ce qu'il n'a jamais vu, en lui donnant des équivalents visuels accessibles (mémoire de tableaux, reproductions, visites de musée : car il arrive à d'autres narrateurs de voyage d'envoyer leurs narrataires en bibliothèque, pour y voir des gravures, et même de les inviter à se rendre au musée). La seconde, celle de résoudre l'aporie symétrique qui réside dans l'inadaptation du moyen de l'écriture à son objet, de nature essentiellement visuelle. Nous avons essayé de montrer dans *Le Voyage, le monde et la bibliothèque* comment l'écriture du Voyage représentait cette difficulté de son hétérogénéité, là où le pinceau aurait été plus adapté que la plume, et comment elle trouvait des solutions, celles, relativement littérales, de la comparaison avec des représentations visuelles, celle, plus subtile, de résolutions métaphoriques par le moyen de la figure, comme dans la catachrèse du décrire comme peindre. Le réel lui-même, dans ces deux Voyages de Flaubert, et plus fortement encore dans le second, semble s'offrir comme une pinacothèque, tant les descriptions de personnes réelles diffèrent peu des descriptions de personnages peints<sup>8</sup>.

Plus fondamentalement, ou plus dynamiquement, l'écriture de ces deux voyages est sujette aux trois complexes que nous avons mis en évidence dans notre essai. Le complexe de Don Quichotte, qui consiste à identifier les objets du réel sur le modèle de la fiction : le voyageur rencontre une femme qui ressemble à Esmeralda<sup>9</sup>, des bourgeois qui lui rappellent Faust<sup>10</sup>, la population de Nîmes lui paraît le personnel des comédies de Plaute<sup>11</sup>. Le complexe de Victor Bérard, qui revient à croire que les personnages fictionnels ont traversé les espaces réels : le paysage de Blois, par exemple, a entendu le rire de Gargantua<sup>12</sup>. Le complexe du projectionniste Buster, par où l'on croit que l'on arpente les terres fictionnelles : c'est le cas, parmi d'autres, de ce "paysage shakespearien" que le voyageur traverse<sup>13</sup>. Les modèles fictionnels exercent leur pression ou leur séduction sur

---

<sup>8</sup> Sur cet effet, envisagé dans d'autres corpus contemporains, dont les romans de Flaubert, on pourra se reporter avec profit aux analyses de Philippe Hamon dans ses *Imageries, littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, Les Essais, 2001.

<sup>9</sup> VI, p. 1102.

<sup>10</sup> VI, p. 1116.

<sup>11</sup> VPC, p. 679.

<sup>12</sup> VPC, p. 649.

<sup>13</sup> VI, p. 1111.

cette écriture référentielle de la même manière qu'elles l'exercent à l'échelle du genre.

Le rapport à la temporalité qui se construit dans ces deux Voyages s'appuie également sur un certain nombre de motifs obligés du genre, tout en créant à terme une alchimie propre dans laquelle on assiste à une véritable transformation de cette expérience de l'espace en une expérience du temps.

Le temps historique laisse d'abord sa marque sur les lieux que l'on traverse, et le relevé de ces marques renvoie à une activité qui est l'un des propres du narrateur de Voyages. On trouve des occurrences dans l'un comme dans l'autre texte : telles poutres sont "criblées de balles"<sup>14</sup> ; à Marengo, les trous observés sont également provoqués par des balles<sup>15</sup>. À cette trace tangible que laisse l'Histoire, s'articule le motif tout aussi topique des lieux comme témoins muets de l'Histoire, qui conservent une parole inaudible, dont le narrateur peine à se faire le traducteur : "Qui dira tout ce que savent ces pierres nues, tout ce qu'elles ont entendu, les jours qu'elles étaient neuves (...)"<sup>16</sup>. Le voyageur se met en quête plus finement des marques intangibles du passé, les guettant par exemple sur le visage d'un homme, lequel a connu Voltaire, et qu'il regarde "avec avidité pour voir si Voltaire n'y avait pas laissé quelque chose que je pusse ramasser"<sup>17</sup>. Le topos est dépassé par sa déclinaison personnelle. Le texte prend capacité à évoquer des fantômes ("On se figurait l'homme passant de son salon dans sa chambre, ouvrant toutes ces portes"<sup>18</sup>, ou encore à Vevey où le voyageur voudrait "s'asseoir sous chaque arbre (...) pour y retrouver quelque chose de [l'] âme [de Rousseau]"<sup>19</sup>), dans une réanimation évidemment fragile et qui se délite dans le fantasme qui la construit.

Exposé ainsi à cette temporalité historique, tantôt marquée dans le paysage, tantôt à l'inverse invisible, souterraine, latente, et en quête de la réanimation de quoi l'on se tient, le voyageur se confronte aussi à sa propre temporalité. Par exemple lorsque son voyage répète d'autres voyages et où le voyageur croise ses

---

<sup>14</sup> VPC, p. 662.

<sup>15</sup> VI, p. 1103.

<sup>16</sup> VPC, p. 682. Le motif, récurrent, se trouve particulièrement développé dans le *Voyage en Orient* de Lamartine.

<sup>17</sup> VI, p. 1120.

<sup>18</sup> Toujours à propos de Voltaire, VI, p. 1120.

propres pas<sup>20</sup>. Les voyages alors constituent une manière de chaîne temporelle que l'expérience de l'espace fait ponctuellement apparaître.

L'expérience du voyage est aussi expérience de l'éphémère, temps des amitiés fugaces, de ce qui se noue et se dénoue : «Le fils Laureli nous a accompagnés jusqu'au bout du pays, et là nous nous sommes séparés. Car c'est là voyager ! On arrive dans un lieu, des amitiés se lient, et à l'heure où elles vont s'accomplir, tout se défait, et l'on sème ainsi partout quelque chose de son cœur »<sup>21</sup>. Le voyage devient épreuve répétée de la séparation, d'avec les hommes<sup>22</sup>, comme d'avec les lieux, auxquels le texte multiplie les adieux<sup>23</sup>, adieux parfois fantastiquement réciproques<sup>24</sup>. Le trajet du retour se fait alors méditation sur ce qui finit<sup>25</sup>, l'ironie de cette expérience de l'éphémère étant qu'elle-même est éphémère : « Les premiers jours cela attriste, on s'arrache difficilement de tout ce qui vous plaît, mais l'habitude venant, il ne vous prend plus envie de regarder en arrière (...) »<sup>26</sup>.

Le relais de cette fugacité se fait par le moyen de l'expérience mémorielle. Cette expérience a parfois lieu dans une sorte de hors champ de l'écriture, par où elle pallie l'indescriptible<sup>27</sup> ; mais plus souvent elle s'accomplit dans l'écriture elle-même, procédé alchimique qui fait ressurgir les espaces disparus (« J'aime à me redire tous ces détails. Il me semble que nous tournons encore dans les chemins du maquis, que j'arrache encore en passant les fruits rouges de l'arbousier (...) »<sup>28</sup> ; « C'est pour cela que je reprendrai souvent ces notes interrompues et reprises à des places différentes, avec des encres si diverses qu'elles semblent une mosaïque. Je les allongerai, je les détaillerai de plus en plus, ce sera comme un homme qui a un peu de vin dans son verre et qui y met de l'eau

---

<sup>19</sup> VI, p. 1116.

<sup>20</sup> Au retour vers Rouen, par exemple, le voyageur se trouve placé dans le wagon au même endroit que lors de son précédent voyage, VI, p. 1121. Ou encore, dans un autre ordre d'idée : « Ça m'a rappelé certaines pentes des forêts de la Corse (...), comme hier de Domo à Simplonnil il me semblait me retrouver il y a cinq ans dans les Pyrénées (...) », VI, p. 1113.

<sup>21</sup> VPC, p. 714.

<sup>22</sup> « Hélas ! il a fallu nous séparer le lendemain de notre bon capitaine (...) », VPC, p. 717.

<sup>23</sup> « Adieu la Corse », VPC, p. 720 ; « Avant de m'emboîter pour Paris, j'ai été dire un dernier adieu à la Méditerranée », VPC, p. 725.

<sup>24</sup> « La Corse belle me disait un dernier adieu », VPC, p. 722.

<sup>25</sup> « Il ne me restait plus qu'une journée, une journée et tout était fini ! », VPC, p. 720 ; « Je pensais aussi à mon voyage qui allait finir », sur le bateau, VPC, p. 722.

<sup>26</sup> VPC, p. 714.

<sup>27</sup> « Indescriptible. Il faut rêver et se souvenir », VI, p. 1113.

<sup>28</sup> VPC, p. 715.

pour délayer son plaisir et boire plus longtemps »<sup>29</sup>) et transforme l'éphémère en possession durable, en même temps que variable et offerte au « remâchage » :

« Vallées pleines d'ombre, maquis de myrtes, sentiers sinueux dans les fougères, golfes aux doux murmures dans les mers bleues, larges horizons de soleil, grandes forêts aux pins décharnés, confidences faites dans le chemin, figures qu'on rencontre, aventures imprévues, longues causeries avec des amis d'hier, tout cela glisse emporté et vite s'oublie pour l'instant, mais bientôt se resserre dans je ne sais quelle synthèse harmonieuse qui ne vous présente plus ensuite qu'un grand mélange suave de sentiments et d'images où la mémoire se reporte toujours avec bonheur, vous replace vous-même et vous les donne à remâcher, embaumés cette fois de je ne sais quel parfum nouveau qui vous les fait chérir d'une autre manière »<sup>30</sup> .

Quelque chose de spécifique s'esquisse ici, dans cette théorisation réflexive d'une fragile résolution de cette mélancolie de l'éphémère par le travail de l'écriture. Si certains des motifs, épars, ressortissent des figures courantes du Voyage, leur assemblage, leur tressage, et cette sensibilité particulière aux pouvoirs fragiles de l'écriture au retour, placent ce texte dans un sorte de lieu transitionnel entre le travail monumental de l'écriture face au temps chez Chateaubriand et la ressaisie proustienne.

Voilà pour ce que nous pouvons lire ; mais qu'en est-il de ces récits virtuels qui tantôt fragilisent, tantôt confortent, ce récit que nous lisons ?

## II

Ces autres récits possibles du voyage, que nous ne lirons pas, mais que le texte que nous lisons ne cesse d'ébaucher, se trouvent affectés de valeurs diverses. Mentionnés, éludés, refusés, regrettés, ou stigmatisés, ils jouent des rôles très divers dans l'économie du récit en acte, qui les manipule avec des finalités variées.

---

<sup>29</sup> VPC, p. 704-705.

Au nombre de ces récits que le texte de Flaubert donne à imaginer, il faut bien sûr d'abord compter le récit qui se plierait servilement et entièrement aux topoï génériques. De ce récit, nous disposons d'un certain nombre de descriptions qui concernent tantôt sa présentation générale, tantôt sa teneur ponctuelle.

La présentation générale de ce récit procède par le biais d'une description stylistique relativement précise et élaborée en creux, dans le négatif des affirmations esthétiques du narrateur : c'est un récit qui procéderait de manière déclamatoire<sup>31</sup>, chercherait à faire du style<sup>32</sup>, tout en procédant par phrases plutôt courtes, et attribuerait à chaque « tas de cailloux » le prédicat de « pittoresque » et à « toutes les bornes » celui d'« admirables »<sup>33</sup>. Ce récit se caractériserait par sa « prétention littéraire »<sup>34</sup> et son aspiration au « sérieux »<sup>35</sup>.

Ce premier récit virtuel, défini de manière liminaire, et rejeté comme un contre-modèle, au nom de son sérieux, comme de sa pauvreté stylistique, multipliant les répétitions prédicatives en usant des deux mêmes adjectifs récurrents, contient lui-même un certain nombre de séquences topiques. Ces séquences seront explicitement refusées dans le récit de Flaubert et leur ellipse fait l'objet, à mesure du texte, de renégociations ponctuelles.

Ellipse, par exemple, de la séquence historique : « Certes, je ne demandai pas mieux que de me fouiller l'esprit pour penser au XVI<sup>e</sup> siècle en passant par Longjumeau, et de là par une association d'idées me laisser couler dans Brantôme et en plein Médicis, mais je n'en avais pas le cœur, de même qu'à Montléry, la tour ne m'a point rappelé de souvenirs »<sup>36</sup>. Ce qui se trouve mis en scène ici, c'est le refus de l'historique attaché à l'évocation d'un lieu, et ce qu'il implique de geste intertextuel (les Mémoires de Brantôme, qu'il aurait fallu localement réécrire). Le récit virtuel conforme aux exigences du genre se serait soumis à la rédaction de cette séquence, glissant de l'écriture à la réécriture, texte de Brantôme à l'appui.

---

<sup>30</sup> *VPC*, p. 714.

<sup>31</sup> « Je m'abstiendrai donc de toute déclamation », p. 647.

<sup>32</sup> « Je ne tâcherai pas de faire du style », *ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.* Ici, dans son texte actuel, l'auteur s'autorise l'opération, mais seulement, dit-il, « six fois par pages ».

<sup>34</sup> « Je n'aurai aucune prétention littéraire », *ibid.*

<sup>35</sup> « Je m'assassinerais si je croyais que j'eusse la pensée de faire ici quelque chose d'un peu sérieux », *ibid.*



Ou encore le récit actuel élude ponctuellement la scène de réécriture du roman noir : « Je suis désespéré de ne pas avoir eu d'idées fantastiques au milieu de ces vénérables momies »<sup>37</sup>. Cette scène elle aussi fait partie des topoï de l'écriture du voyage, au chapitre de la mise en scène des séductions fictionnelles, de l'évocation troublante du réel sur le monde des univers livresques, évocation généralement suivie d'un démenti par où se réaffirme la spécificité du monde réel et dans le tremblé de l'écriture le double mouvement de son assimilation et de sa résistance à la fiction. Le récit virtuel conforme au genre réintégrerait cette séquence.

À ce stade de l'analyse, et autour de cette figure virtuelle d'un récit qui suivrait servilement les exigences du genre, récit que le narrateur dessine à l'horizon de son récit comme un récit impossible, tantôt sur le mode de l'option esthétique, tantôt sur le mode ostentatoire de l'infirmité (« Je suis désespéré », « je ne demandais pas mieux »), nous disposons donc en réalité d'au moins deux récits virtuels. Un récit décrit en ouverture dans ses caractéristiques stylistiques comme dans sa structure et frontalement désigné comme repoussoir du récit actuel ; et un récit qui serait le même exactement que celui que nous lisons, à la virgule près, qui aurait emprunté son apparence stylistique au lieu de celle, écartée, du premier récit virtuel, mais qui contiendrait en plus du récit actuel le traitement de ces séquences élidées.

Le mauvais récit virtuel, ce n'est pas seulement celui qui suit servilement les consignes du genre (ou ce ne sont pas seulement ceux qui les suivent, si l'on retient le calcul de nos deux récits virtuels, l'un stylistiquement et structurellement différent, le second stylistiquement semblable mais gonflé des séquences topiques manquantes, récit dans la hiérarchie sans doute mieux placé que le précédent), c'est aussi, plus largement, celui qui véhicule les idées reçues. Par exemple autour de la figure du brigand : « Il n'y a rien de bête comme de représenter les *scélérats* l'œil hagard, déguenillés, *bourrelés de remords* »<sup>38</sup>. Les italiques ont la double fonction ici de marquer une citation rétrospective d'une parole commune déjà à l'œuvre, celle de l'idée reçue et effectivement véhiculée de textes en textes, et une

---

<sup>36</sup> P. 649.

<sup>37</sup> P. 654.

<sup>38</sup> P. 713.

citation du récit virtuel qui les répèterait, et dont voici qu'on nous donne à lire de minuscules fragments. Bribes donc du mauvais récit qui déroulerait ces poncifs thématiques et stylistiques, et auquel nous avons un accès ponctuel sur ce mode citationnel.

Les récits virtuels n'engagent pas uniquement le bon ou le mauvais vouloir du narrateur, qui tantôt par parti pris esthétique, tantôt par l'effet d'une sorte de paresse qui marque aussi sa liberté par rapport au genre, se refuse à l'écriture d'une séquence topique. Il est des paresse aussi du personnage. Des lacunes dans l'expérience. Choses non vues, et qui vont entraîner la suppression de la séquence attendue. Par exemple : « Hélas, je n'ai point vu le château où Henri se vengea de sa peur, ni ce lit, comme dit Chateaubriand, où tant d'ignominies firent mourir tant de gloire »<sup>39</sup>. Ici la description manque parce que manque le référent (la visite). À l'horizon de cette séquence manquante, deux textes se dessinent. Un récit actuel allographe, celui de Chateaubriand, qui traite la séquence, et qui nous est donné à lire de manière biaisée, à travers la citation en substance, et non à la lettre, d'un passage de *l'Analyse raisonnée de l'histoire de France*. Et un récit virtuel, qui contiendrait la scène manquante par défaut d'expérience du personnage.

Le personnage définit aussi une série de récits virtuels d'une tout autre nature. Il s'agit de récits virtuels qui rendraient compte d'un certain nombre de métamorphoses impossibles du voyageur. On est, cette fois, dans l'ordre du contrefactuel. Par exemple : « Si j'avais été un beau gentilhomme tourangeau comme ceux à qui je pensais alors, marchant dans son XVI<sup>e</sup> siècle, les mains dans les poches et le large chapeau sur les oreilles, ou s'acheminant sur sa mule aux états de Blois, je n'aurais pas manqué de relire mon Rabelais à l'ombre de ces vignes (...) »<sup>40</sup>. Le récit du personnage lisant son Rabelais est assujéti à sa transformation impossible en gentilhomme du XVI<sup>e</sup> siècle. Récit virtuel, qui se dessine à l'horizon du texte, où passe un Flaubert devenu 1) beau 2) gentilhomme 3) tourangeau 4) du XVI<sup>e</sup> siècle, progressant sur sa mule. Opération évidemment inaccessible au Normand du XIX<sup>e</sup> siècle. Autant que l'est sa transformation ultérieure en muletier : « J'aimerais bien à être muletier (car j'ai vu un muletier), à

---

<sup>39</sup> P. 649.

me coucher sur mes mules et à entendre leurs clochettes dans les gorges des montagnes ; ma chanson moresque fuirait répétée par les échos »<sup>41</sup>. Les contrefactuels passent à l'horizon du récit comme des fictions<sup>42</sup>.

Mais revenons au narrateur, pour compléter le faisceau de récits virtuels dont nous disposons - soit, pour le moment : un récit stylistiquement stigmatisé ; un récit identique gonflé des scènes topiques ; un récit reprenant les idées reçues, recouvrant sans doute le récit virtuel numéro un ; un récit identique contenant les scènes lacunaire pour cause de déficit d'expérience du voyageur ; un récit du voyageur métamorphosé en gentilhomme tourangeau et transposé au XVI<sup>e</sup> siècle ; un récit du voyageur transformé en muletier. Certaines évocations à l'irréel laissent apparaître la figure d'un récit virtuel plus poétique :

Certes, si on y allait seul et qu'on y restât la nuit pour voir la lune se mirer dans ses eaux vertes avec la silhouette des pics neigeux qui le dominent, écoutant le vent casser les troncs de sapins pourris, certes, cela serait plus beau et plus grand ; mais on y va comme on va partout, *en partie de plaisir*, ce qui fait qu'on n'a pas le loisir d'y rêver ni l'impudeur de se permettre des élans poétiques désordonnés. On arrive à midi, dévoré d'une faim atroce, et l'on s'y empiffre d'excellentes truites saumonées, ce qui ôte à l'imagination toute sa *vaporosité* et l'empêche de s'élever vers les hautes régions, sur les neiges, pour y planer avec les aigles<sup>43</sup>.

On voit bien l'ambivalence du narrateur du récit actuel face à un tel récit. Les sapins de l'évocation poétique, notre récit virtuel, sont pourris. L'évocation poétique déploie le cliché d'une lune qui se « mire », des « pics neigeux », du bruit du vent, cliché ultimement brisé, défait, par le prédicat qui affecte les troncs des sapins. Et à la fois le récit qui rendrait compte des comportements réels, celui dans lequel le rapport à la nourriture (« faim atroce », « s'empiffrer ») prendrait la place de la méditation romantique, serait aussi d'une certaine manière un récit de la bêtise. Renvoyant alors dos à dos récit poétique et récit trivial, le narrateur opte pour l'ellipse : contrairement à « tous les poètes qui sont venus au lac de Gaube »,

---

<sup>40</sup> P. 649.

<sup>41</sup> P. 660.

<sup>42</sup> Sur les affinités entre fonctionnement du contrefactuel et modalités du pacte de fiction, voir Claire Beyssade in le numéro de *Littérature* sur la fiction, n° 123, septembre 2001.

<sup>43</sup> P. 666.

« Je n'en dirai rien, ni du marcaudau non plus, forêt couverte de sapins noirs et où les branches pourries sont tombées au travers de la route. Je fais comme nos chevaux, je saute par là-dessus, ayant bien plus peur qu'eux de m'y casser le cou ».

Les troncs « pourris » que le vent cassait tout à l'heure sont à présent à terre et métaphorisent, allégorisent, les difficultés rhétoriques et esthétiques de l'exercice descriptif. Dans le creux de l'ellipse que ce double refus entraîne, s'inscrivent ainsi deux récits virtuels, le poétique (qui évoquerait la promenade de nuit), et le trivial (qui s'essaierait tout de même à la raconter de jour). Récit nocturne et récit diurne dont les pôles esthétiques s'opposent (le poétique et le trivial) et dont la poétique flaubertienne travaillera sans doute à les mêler (casser le cliché poétique par le recours au trivial, lui-même marqué au sceau de la bêtise et inscrivant le poétique dans l'espace d'une mélancolie, qui n'est elle-même que l'une des formes que prend la bêtise). En attendant cette incroyable fusion stylistique, ces deux récits demeurent virtuels, gardiens muets de l'ellipse, ébauchés à l'orée de la lacune.

L'un de ces deux récits virtuels, le poétique confinant à la bêtise, est le même sans doute que celui qui se trouve évoqué au moment de la scène topique du point de vue : « On ne saurait dire ce qui se passe en vous à de pareils spectacles ; je suis resté une demi-heure sans remuer, et regardant comme un idiot la grande ligne blanche qui s'étendait à l'horizon »<sup>44</sup>. Comme un idiot, c'est-à-dire frappé de stupeur par la beauté, rendu idiot par la beauté même ; et à la fois prenant la posture « idiote » du voyageur romantique qui contemple la beauté. L'indicible ici est à la fois, si l'on veut, kantien (le sublime ne peut pas se dire), littéral, technique, et éthique, ou d'exigence esthétique.

Mais les récits virtuels qui se profilent à l'horizon du texte ne contiennent pas tous des séquences en plus (qu'il s'agisse de la séquence historique, de la séquence narrant la visite manquante, de la séquence poétique, ou de la séquence contrefactuelle). Certains contiennent des séquences en moins, des énoncés raturés, et qui vont du syntagme au paragraphe.

---

<sup>44</sup> P. 710.

À l'échelle du syntagme, reprenons le lapsus de Flaubert, ou si l'on préfère cette épanorthose, qu'il m'est souvent arrivé de citer en tant qu'elle constituait le lieu emblématique d'une mise en scène des séductions de la fiction<sup>45</sup> : «des lits de pourpre (style poétique, car je n'ai jamais couché que dans des draps blancs) ». Dans l'optique de nos récits virtuels, le récit actuel se double de la fiction du récit corrigé. On obtient quasiment, ici, trois récits : le récit fautif, cédant à la tentation poétique, et qui utilise le prédicat «de pourpre », le récit actuel, qui cède d'abord à la tentation poétique puis rétablit le prédicat strictement référentiel, et le texte virtuel qui contient le texte corrigé et où disparaît le prédicat fautif «de pourpre » pour s'y voir substituer d'emblée le prédicat correct «blancs ». C'est le propre de l'épanorthose que de créer une confusion entre le texte publié et le manuscrit. En dépliant sa page fictivement comme un avant-texte, Flaubert y donne à apercevoir le conflit qui se joue entre le mauvais texte (poétique) et le bon texte (référentiel strictement, c'est-à-dire aussi admettant le prosaïque). Cette tension, qui une fois encore se trouve au centre de la poétique flaubertienne, est ici mise en scène dans le travail ostentatoire de la rature, qui signifie la relation belligérante entre le poétique et le prosaïque en en distribuant les prédicats en deux textes virtuels et opposés dos à dos.

A l'échelle de la séquence, on observe le même procédé de rature par où s'exprime la même gêne du narrateur à l'égard du «poétique ». Par exemple après un passage qui constitue une évocation de la nature corse : « Le chemin est raide et va en zigzag à travers les sapins, dont le tronc à des lueurs du soleil qui pénètre à travers les branches supérieures et éclaire tout le pied de la forêt ; l'air embaume de l'odeur du bois vert. Il ne faut pas écrire tout cela »<sup>46</sup>. La clause de la séquence raye ainsi fictivement ce qui la précède, et laisse apparaître à l'horizon de notre texte le récit virtuel qui en serait excisé. On voit aussi comment le récit poétique alterne entre la position de récit virtuel et la position de récit actuel : tantôt la séquence poétique constitue un horizon auquel le texte actuel refuse de s'essayer - et le texte virtuel en serait grossi ; tantôt cette séquence poétique se

---

<sup>45</sup> Voir en particulier « Les séductions de la fiction : enjeux épistémologiques », in *Roman et récit de voyage*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2001, ou encore « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n° 123, septembre 2001.

<sup>46</sup> P. 710.

trouve effectivement rédigée, le récit actuel est poétique et rêve l'élision de sa séquence en un texte virtuel qui s'en trouverait donc expurgé. Ce rapport trouble à la séquence poétique est symptomatique de cette relation, double, alternée, ou concomitante, de fascination et de rejet devant le cliché littéraire.

Cette brève excursion en terres virtuelles, où telle ou telle phrase du récit actuel de Flaubert laisse, à son détour, imaginer un autre récit, est une autre manière de manifester la réflexivité de l'écriture flaubertienne du Voyage, la façon dont elle envisage constamment son rapport au genre, comme sa désinvolture affirmée au regard de la norme. Produire en creux l'image de ce faisceau de récits virtuels (mauvais récit reprenant les poncifs structurels et stylistiques du genre comme le texte des idées reçues, récit virtuel grossi de séquences historiques, récit virtuel où se trouveraient complétées les lacunes dues à la désinvolture d'un personnage de voyageur qui n'effectue pas toutes les visites, récits virtuels dessinés sur le mode du contrefactuel et qui narreraient les irréalistes métamorphoses du personnage en muletier, ou en gentilhomme renaissant, récit virtuel poétique et qui ne rendrait pas compte de la réalité prosaïque, récit virtuel prosaïque mais qui se déroulerait trop à l'écart du poétique, récit virtuel enfin composé du récit actuel dégrossi de ses élans poétiques ponctuels, dont l'échelle irait du prédicat à la séquence), c'est aussi décliner les possibles du rapport au genre, évoquer toutes sortes de relations à l'architexte parmi quoi non seulement le texte actuel choisit, mais qu'il représente.

Si, selon l'expression de Michel Charles, et dans la lignée des analyses de Valéry sur l'arbitraire du récit, tout texte demeure environné de ses possibles, qui fonctionnent autour de lui comme des satellites, le texte de Flaubert prend lui-même en charge l'expression de ces possibles, les thématise, en ébauche les formes, et se construit ainsi assez explicitement dans le lien multiforme qu'il entretient avec ces autres figures de soi.