

"Genèses de la baisade"

Je vais donc prendre un problème particulier - celui de la description - et un exemple particulier: la description du paysage que Flaubert introduit dans la scène de la baisade, quand Emma cède à Rodolphe. Voici comment ce passage se présente dans sa version définitive (reproduite sur la première page du dossier):

"Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna.

Les ombres du soir descendaient; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout; quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son coeur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassées" (Garnier, 165-166).

La description du paysage déplace l'attention du lecteur de la première rencontre sexuelle entre Rodolphe et Emma, et elle est elle-même brusquement interrompue par la représentation d'Emma puis de Rodolphe après l'événement. Les problèmes théoriques que pose le passage sont donc de deux ordres: le rapport de la description avec le personnage, le rapport de la description avec le récit.

Du point de vue des rapports de la description avec le personnage, il s'agit de l'une de ces "descriptions psychologiques" chères à Flaubert: un détail agit sur le personnage (le soleil lui-même - et non pas ses rayons - est "horizontal", "passe" et "éblouit") tandis que réciproquement, des notations anthropomorphes investissent l'énoncé descriptif (*tremblaient / doux*). C'est l'une des manifestations de la métonymie, opération fondamentale de la prose et plus particulièrement de la fonction de certaines descriptions. Cherchons maintenant dans le texte le signal de ce mode fonctionnel. La scène de l'abandon d'Emma réapparaît une page plus loin sous la forme d'un souvenir, d'une analepse, et l'on y trouve:

"Elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient".

La dernière notation (descriptive) ne se trouve pas dans le texte qui nous préoccupe. D'un point de vue stratégique, c'est un moyen de compléter, rétroactivement, les détails descriptifs (la description n'est donc pas, de façon évidente, un texte clos sur lui-même).

D'un point de vue fonctionnel, cette séquence est essentielle, à cause du frémissement anthropomorphe du feuillage. En effet auparavant Emma, défaillante, s'abandonnait "tout en pleurs, avec un long frémissement". Ce redoublement intratextuel signale la circulation entre personnage et paysage, et donc le rôle psychologique de la description. Si Emma frémit, et si le paysage qui l'entoure frémit, alors le frémissement d'Emma est celui du paysage, donc la description de ce paysage se substitue à l'analyse ou à la représentation de ses sentiments.

Du point de vue des rapports de la description avec le récit, cet exemple est crucial. En effet la théorie (ou du moins une certaine conception de la narratologie) nous enseigne la prédominance de l'action et des changements narratifs (superfluité des descriptions). Cette problématique est centrale dans le cas des descriptions de Flaubert. Ici la suite d'actions est interrompue. Entre les deux actions énoncées ("elle s'abandonna" et "elle entendit tout au loin"), l'action centrale - l'acte sexuel - s'est diluée dans l'évocation d'un paysage psychologique. On sait seulement qu'elle a eu lieu; le récit est troué, le texte ne conserve que quelques traces temporelles de cette omission ("dont les battements recommençaient", "alors", "dernières vibrations"). On reconnaît une paralipse: "ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée" (Genette). Pourtant Flaubert, dans ses lettres, ne cesse d'appeler la scène, avec délectation d'ailleurs, une *baisade* (faisant donc directement référence à l'événement qui est justement éludé): "Je suis à leur Baisade, en plein, au milieu" (à Louise Colet, 23 déc. 53). Analyser ce passage du point de vue de sa genèse ne manquera donc pas de révéler les processus qui ont présidé à cette curieuse disposition textuelle.

C'est alors qu'intervient l'une des principales exigences de la génétique en tant que pratique théorique (si je puis m'exprimer ainsi). On ne doit pas chercher dans les brouillons l'explication d'un phénomène; on ne doit pas y chercher les causes de l'effet, ou tenter de confirmer ses présupposés. Gardant au contraire à l'esprit et le passage dans sa version définitive et les principes théoriques qui nous en donnent l'interprétation, on doit tenter de définir ses modes de production, en étant attentif aux transformations pertinentes, en se laissant guider par elles, et surtout en s'interrogeant sur les *comment* de cette formation.

Scénarios: mise en place de la description

Les manuscrits de Flaubert répondent à un même principe chronologique et structural. Flaubert écrit tout d'abord des scénarios, sur lesquels il organise peu à peu son récit. Il écrit ensuite des brouillons, où il passe à la phase proprement rédactionnelle de son travail, cherchant longtemps la forme adéquate. Puisque "les scénarios témoignent de la grande attention que Flaubert accorde à l'enchaînement des épisodes, à la progression du récit" (Gothot-Mersch), et puisque je n'essaie pas de rendre compte de tous les phénomènes scripturaux, je vais m'attarder principalement sur les scénarios. Je ne mentionnerai les brouillons que pour révéler quelques transformations relatives au problème qui nous occupe. Madame Genette, de son côté, parlera plus précisément des brouillons.

Regardons le premier folio sur lequel se pressent notre passage (transcrit p. 2 du dossier).

VOIR LA TRANSCRIPTION de ms gg9 f° 2v°

A l'origine, le passage si central dans le récit de *Madame Bovary* est tout à fait détaché du récit. Il ne s'agit pas encore vraiment d'un scénario, mais d'une sorte de résumé isolé sur lequel Flaubert compare les deux amants d'Emma. Il pose les spécificités de chacun par rapport à un événement, littéralement désigné (*coup*). L'ajout marginal est essentiel, comme souvent chez Flaubert: "dans les bois - automne". Il contient en effet les deux composantes principales de toute scène et nécessaires à l'existence même du récit: *espace (bois)* et *temps (automne)*. D'un point de vue génératif il présume un décor (et donc la possibilité de sa description) et son atmosphère (*bois d'automne*). Il présage ainsi une *scène* (représenter l'événement) en se fondant, de façon implicite, sur un système de valeurs stéréotypées (feuilles qui tombent, automne, Emma est prête, mûre comme pour être cueillie). De même, la *couleur*, métaphorique, précise l'effet narratif que la scène devra produire, en insistant sur son unicité. Il s'agit bien d'une auto-injonction (à valeur pour l'instant double: descriptive / narrative; le parcours génératif déterminera plus tard la valeur à investir): "il faut que le premier coup comme couleur domine tout le reste de la passion".

Bien que la scène semble avoir germé ici, lorsque Flaubert intègre ce passage sur le scénario, il ne l'associe pas encore semble-t-il à une scène spécifique: folio transcrit p. 2 du dossier.

VOIR LA TRANSCRIPTION de ms gg9 f° 3v°

En effet, si ce passage était clair pour Flaubert, il ne l'est pas pour nous, car il recèle certaines ambiguïtés linguistiques. Le présent du récit (propre à tout scénario de Flaubert), de par son caractère éternisant, ne permet pas de dire si Flaubert y définit une *scène*. De plus, à cause de l'absence d'article, ce "rendez-vous" est encore imprécis. S'agit-il d'un seul rendez-vous ? de plusieurs ? Enfin, l'énoncé contient à la fois - et ce de façon illogique - *les bois et le bois*. Autrement dit, le récit prévu ici sera-t-il itératif ou singulatif ? Il est impossible de trancher, d'autant que le passage lui-même se trouve comme détaché encore du récit, dans un résumé relatif à Rodolphe. Résumé ancien d'ailleurs, notons-le: Rodolphe s'appelle encore "Théodore" sur le premier jet (c'est-à-dire lorsqu'apparaît notre passage).

Sur le scénario suivant, en revanche, la scène a germé, et le manuscrit nous indique les marques textuelles qui l'établissent dans le récit: transcrit p. 2 du dossier.

VOIR LA TRANSCRIPTION DU SCENARIO ms gg9 f° 10v°

Le récit n'est plus situé "dans les bois" mais "dans un bois"; la singularité du lieu (et du temps: "dans un bois d'automne") signale la singularité de l'événement. Une remarque s'impose alors: l'apparition de la scène dans le récit est liée à l'apparition de détails topographiques: *tronc de chêne / buissons / vent*. Germination topographique et germination narrative sont simultanées. Pour conclure la scène, Flaubert introduit l'événement. Il ne prend plus la forme qu'il avait sur la première version (*coup*), mais celle-là même du titre que Flaubert donne à la scène dans ses lettres, on l'a vu: *baisade*.

Après avoir défini les principes de germination d'un passage, on doit chercher le moment précis au cours duquel il évolue de façon décisive. En effet, si le récit est organisé dans ses grandes lignes, il n'a pas encore, bien entendu, le caractère spécifique qu'il aura

dans la version publiée; et, si les détails spaciaux commencent à proliférer, la description qu'ils semblent impliquer n'a pas encore pris forme. Je ne m'arrêterai pas ici sur les scénarios suivants, où Flaubert recopie les mêmes informations, gonflant seulement la scène en y ajoutant de nouveaux détails. Ainsi par exemple, sur le f° 20 (non transcrit) il amplifie les informations concernant les chevaux ("les chevaux broutent les feuilles"), l'attitude des personnages ("ils marchent, lui la tenant par la taille") ou le voile d'Emma ("voile noir, faisant ombre. s'accroche aux broussailles"). Je m'attarderai surtout sur le folio 27, où le statut du texte change. On peut voir ce folio transcrit en p. 2 du dossier.

VOIR LA TRANSCRIPTION DU SCENARIO ms gg9 f° 27

Il semble que ce soit au moment où Flaubert se donne l'injonction d'être très précis dans la représentation de l'événement ("monter nettement le geste de Rodolphe") qu'il décide de la faire disparaître du texte (censure et auto-censure obligent); on peut d'ailleurs imaginer, avec une sorte d'ironie rétrospective, les têtes des juges de Flaubert à la lecture des manuscrits de *Mme Bovary* - et plus particulièrement de cette scène ! Parallèlement le titre de la scène (qui, rappelons-le, dénomme aussi l'événement) n'est plus mentionné. S'agit-il d'un simple phénomène de suppression ? Pas vraiment, car *baisade* est remplacée par trois énoncés successifs: action préliminaire (α *elle s'abandonna*), description à produire (*renature*), effet sur le personnage (*bourdonnement de tempes d'Emma*). La juxtaposition même de ces énoncés révèle leur aspect corollaire; la paralipse est prête, la métonymie aussi, et avec elles la fonction narrative et psychologique de la future description.

En ce qui concerne la paralipse, la nature du texte ne sera plus modifiée. En fait, Flaubert a si bien établi le déroulement textuel du récit (son *mouvement*, comme il disait), que la phrase acquiert déjà un moule stylistique (organisation narrative et stylistique ne sont donc pas toujours des procès dissociés dans les manuscrits). La soudaine apparition du passé-simple en témoigne (phénomène assez rare dans les scénarios de Flaubert); et la structure de la proposition ne variera plus (seul le "et" de "et elle s'abandonna" disparaîtra), non plus que sa disposition dans le récit (conclusion et rupture du récit qui impose un hiatus

avec l'arrivée de la description dans un nouveau paragraphe). Notons à ce propos que sur le scénario suivant, non transcrit ici - ms gg9 f° 25 v° - Flaubert trouve une autre de ces juxtapositions que recèlera la version publiée: "paysage de soleil couchant - bruit de clochettes - R. fumant son cigare", établissant donc un décalage supplémentaire entre la beauté du paysage, l'émotion du personnage qu'il signifie, l'absence d'émotion de l'autre personnage auquel les énoncés sont juxtaposés.

En ce qui concerne la métonymie, le texte va peu à peu préciser, au cours de sa formation, le lien qui unit paysage et personnage. C'est l'esquisse qui est la plus significative à ce propos: on peut en voir un extrait transcrit p. 3 du dossier:

VOIR LA TRANSCRIPTION DE L'ESQUISSE ms g223³ f° 252

Alors qu'il a trouvé auparavant les caractéristiques de la "nature" (*soleil couchant*), qu'il ne conservera d'ailleurs pas sous cette forme dans la version publiée, Flaubert qualifie maintenant plusieurs fois le paysage: *nature calme / grand paysage / grand ciel rouge* (la couleur, métaphorique sur le premier scénario, devient donc une couleur littérale, de façon quasi-stéréotypée - cf. "soleil couchant"). Flaubert n'évite d'ailleurs pas la répétition des effets, la première occurrence de la *nature* en témoigne, plus haut sur le folio: "il lui prend la taille - soleil rouge". L'aspect grandiose (lui-même répétitif) est bien entendu lié au caractère unique du passage, à accentuer, tandis que le premier adjectif anthropomorphe est introduit: le *calme* de la nature est celui d'Emma après l'événement. Parmi les diverses manifestations de la métonymie à cet état embryonnaire du texte, on remarquera aussi l'apparition d'un détail significatif: "bourdonnement de mouches". Il rappelle curieusement le "bourdonnement de tempes d'Emma" du folio 27. Plus encore que la marque de l'hésitation de Flaubert sur le choix et l'attribution des détails, cette symétrie témoigne du va-et-vient entre paysage et personnage, voire de l'interchangeabilité des signes qui les représentent respectivement; il faut toujours être attentif à cette circulation des valeurs que recèlent les manuscrits de Flaubert, et que permet (ou légitime) le caractère tâtonnant de la création dans les brouillons C'est donc aussi l'une des manifestations temporaires du

redoublement en écho dont j'ai parlé dans mes préliminaires, et qui sera transformé en *frémissement* dans la version publiée.

L'étude des scénarios est donc éclairante de plusieurs façons par rapport aux principes de fonctionnement du texte. En effet, on voit ici que les deux phénomènes que recèle le passage dans sa version publiée (paralipse/métonymie) sont en fait parfaitement solidaires, et qu'ils prennent forme simultanément, grâce au choix d'une structure fréquente chez Flaubert (simple juxtaposition des énoncés après rature). De plus, on constate que l'élaboration de la description n'est pas indépendante du récit, mais aussi que sa fonction est liée à l'élaboration même du récit. Enfin, s'il est vrai que "la mimésis est subordonnée à la signifiante" (selon la formule de Riffaterre), les manuscrits montrent que la signifiante n'est pas un procès secondaire ou surajouté, mais un processus global qui s'empare de tout le texte au cours des tâtonnements de sa rédaction.

Brouillons: quelques transformations

Alors que les scénarios dévoilent les caractéristiques structurales de la signifiante, les brouillons en révèlent les caractéristiques scripturales, car c'est surtout à ce moment que Flaubert se concentre sur l'écriture du texte. J'en prendrai ici quelques exemples rapides, en relevant quelques transformations spécifiques que contiennent nos occurrences.

On le sait, Flaubert choisira de ne pas élaborer la couleur du soleil couchant; c'est qu'il tient sans doute à donner à son passage un aspect unique, comme on l'a vu: quand il écrit cette scène, il a déjà inséré plusieurs soleils couchants dans des descriptions de *Madame Bovary* (voir pp. 11, 47, 124). Il se concentre alors sur le *calme* de la nature, noyau génératif de la description et de la métonymie.

La présence d'un tel métonyme toutefois n'est qu'une étape intermédiaire et temporaire dans l'élaboration du texte. En effet le sens de la description est transformé, de l'explicite à l'implicite.

Sur le brouillon 257v^o (transcrit p. 3), l'adjectif *calme* de *Nature calme* a cédé sa place à toute une séquence: "sentiment d'un immense silence α repos", qui désigne donc littéralement le sens de la description. D'autant que le *calme* du paysage est devenu, par déplacement: "les battements de son coeur se calmant". Le premier énoncé ("sentiment d'un

immense silence α repos") est ensuite modifié sur le folio 256 (transcrit p. 4), où Flaubert écrit: "[il faisait un silence universel]. Le silence était partout - [le repos - la sécurité] qq chose de doux semblait sortir des arbres." Flaubert transforme ici un énoncé purement psychologique en un énoncé topographique: il rature la séquence psychologique et associe un prédicat anthropomorphe (*doux*) à un détail du paysage (*arbres*), en le laissant dans l'indéterminé (*quelque chose / semblait*). L'aspect anthropomorphe du paysage, dans la version publiée, est donc le résultat de transformations métonymiques préalables (phénomène de déplacement fréquent dans les brouillons de Flaubert).

Dans le texte final, le calme du paysage et l'unicité de son atmosphère semblent dépendre de plusieurs facteurs, qui sont d'ordre à la fois thématique: petitesse des détails évoqués (*taches lumineuses / colibris / plumes*), silence (*le silence était partout*), et d'ordre stylistique: afflux des comparaisons par exemple (*comme si des colibris / comme un fleuve de lait / comme une musique*). Je vais donc m'attarder sur quelques comparaisons que recèlent les brouillons.

La finesse des détails, associée aux effets de lumière et à une comparaison somme toute très peu réaliste (celle des *colibris*), n'est pas immédiate dans les manuscrits. Sur le brouillon 257v° (transcrit p. 3), l'intensité de l'émotion prend spontanément la forme d'une matière rigide et lumineuse, comme souvent dans les oeuvres de Flaubert: "moires d'acier sur l'eau". Elle s'oppose d'ailleurs à une autre notation aquatique, insérée auparavant dans la scène: "il l'entraîna tout autour d'un petit étang - où des lentilles d'eau faisaient une verdure sur les ondes". Sur la première partie du brouillon 256 (ce folio contient deux rédactions de la description, seule la seconde a été transcrite ici), la description de l'eau disparaît, et les *moires d'acier* sont transformées en des "plaques lumineuses chatoyant entre l'ombre du sol" (ce ne sera que sur la deuxième rédaction de ce même brouillon, transcrite p. 4, que Flaubert remplace *plaques* par *taches*, éliminant définitivement les connotations métalliques du passage, puis *chatoyaient* par *tremblaient* - à cause de l'assonance *che/cha* - faisant apparaître une autre notation anthropomorphe). Dans la première partie du folio (~~non transcrite~~), les effets de *plaques*, de *lumière*, de reflets, attirent une comparaison, qui vient s'ajouter: "comme les plumes tombées de quelque paon". Flaubert rature ensuite la phrase

métaphoriques. Je n'élabore pas sur la voix ici, puisque Mme Genette va s'y attarder. Ce phénomène de récurrence, ou plutôt de résurgence, pose un problème capital qui démontre combien l'effet de clôture d'un texte repose en fait sur une illusion de lecture. En effet, si le bonheur d'Emma (calme) et son malheur (affolement) peuvent être associés à un signe identique (même temporairement), c'est que les unités textuelles (dans ce cas, une comparaison) n'ont aucune valeur sémiotique intrinsèque, mais l'une ou l'autre de ces valeurs, dépendant du contexte dans lequel elles sont insérées.

Tout en révélant ce que le texte aurait pu devenir, l'examen des manuscrits, même rapide et partiel, comme je viens de le faire, montre tout d'abord que la production n'obéit pas à des critères définis à l'avance (les modifications sont souvent aléatoires). Ensuite, le dynamisme de la production, orienté progressivement autour de l'effet que la description doit produire dans le récit, apparaît comme l'agglomérat de processus interdépendants, qu'il est souvent difficile, voire artificiel, de dissocier.

Nous allons en voir d'autres exemples, cette fois d'un point de vue microscopique, avec Mme Genette, à qui je donne tout de suite la parole.

TRANSCRIPTIONS: EXTRAITS DES MANUSCRITS

SCÉNARIOS

ms gg9 f° 2 v°

B dans les bois - automne
Emma, (amazone française) monte
à cheval avec lui.

De ses deux amants. le 1er coup est résisté et au bout
d'une longue lutte avec elle même surtout - le second est
une surprise. *B* elle est tout étonnée quand elle revient elle.
il faut que le 1er coup comme couleur domine tout le reste
de la passion. - qu'il y en ait toujours dessus le reflet.

ms gg9 f° 3 v°

- l'empoigne en blaguant
et lui remue vigoureusement le temperament. c'est dans les bois, à cheval - rendez-vous
dans le bois -

ms gg9 f° 10 v°

il la fait monter à cheval avec lui - dans un bois d'automne
[baisade] - figure d'E. rouge de vent. - son voile accroché aux buissons - haletante de la course
elle descend et est obligée de s'appuyer contre un tronc de chêne - baisade -

ms gg9 f° 13 v°

il la fait monter à cheval avec lui. dans un bois, l'automne. figure d'Em.
elle descend
de vent - son voile accroché aux buissons - haletante de la Course, [elle] est obligée de
s'appuyer contre un tronc de chêne - baisade - *effet physique - nerveux* α *surtout de
surprise*

ms gg9 f° 27

Courses dans le bois - Au galop.- elle est essoufflée.- on met pied à terre. - il attache
les deux chevaux qui broutent les feuilles.- on marche. [env] crainte vagues d'Emma - elle veut revenir vers les
chevaux - petites clochettes des vaches perdus dans le taillis - soir d'automne.- Mots coupés - roucoulemens α
souples entremelés dans le dialogue. (- hein... voulez-vous. quoi). - [la baise sur] voile noir, oblique sur
sa figure, comme des ondes - Montrer nettement le geste de Rodolphe qui lui prend le cul d'une main, α
la taille de l'autre - et elle s'abandonna.

- renature - bourdonnement de tempes d'Emma.

ESQUISSE

ms g223³ f° 252

R:

ils s'arrêtèrent - moi aussi je suis plus faible
j'ai le coeur... quand je vous regarde feu au ventre.

elle pleure

Oh est-ce vrai. Rod. (s'appuie sur son epaule.

un baiser sur le cou.) α elle s'abandonna

Nature Calme. bourdonnement de mouches
qui embêtent les chevaux. - gd paysage - Rodolphe rajuste la

cassée

bride α fume.

grand ciel rouge -

BROUILLONS

ms g 223³ f° 191 v°

Mais une

étrange inquietude, une angoisse de tout son être, comme

si une attaque de nerfs lui allait venir. / *[donc]*
«pourquoi cela
[donc]

cela

pourquoi *[donc]* ?» pensait-elle. et elle se sentait les
pieds froids, la tête en feu, la gorge étroite. son coeur
battait dans son corsage à coups précipités.

ms g223³ f° 257 v°

elle s'abandonna -

Le jour baissait. - jours sous les arbres -
moires d'acier sur l'eau - sentiment d'un immense
silence α repos. - bruit de grenouilles - α
tout cela ... la terre avec des balancements comme
le pont d'un navire ... les battements de son

- comme des abeilles aux oreilles.

coeur, se Calmant - α le battement de ses
*nerfs emus comme un
instrument de musique qui
arrete ses vibrations.*

- Rodolphe. [rodolphe] - fit-elle en se penchant

α

sur son epaule. le drap de sa robe s'accrochait

de

au velours [de son] habit. - [il sent/ai/it battre son coeur à coups precipités dans son corsage

elle tourna de côté) blanc α long qui

etroit]. - *(son cou [qui] se gonflait /en/d'un*

[se gonfla]

soupir[s]. [il l'avait à portée des lèvres. il]

/Rod/il precipita ses

[il] y appuya les lèvres. α palpitante - emue

[avec un cri de joie]

un long fremissement

tout en pleurs - avec [des rires]- [des sanglots]

[α] elle s'abandonna.

[Le jour baissait].

lui frappait dans

la figure,

Les ombres [du soir] descendaient[.]. [α] le soleil horizontal passant entre les branches, [frappait

en plein dans ses yeux] - ça α là tour autour d'elle, suspendus dans les feuilles ou s'etaland

[de petites] taches

tremblaient

par terre, des [plaques] lumineuses [lum] chatoyaient

comme si des colibris en volant, eussent eparpillé sur le bois, les plumes de leur

[ailes]

queue. - [il faisait un silence universel]. Le

silence etait partout - [le repos - la securité.]

qq chose de doux semblait sortir des arbres.

elle sentait son coeur dont les battemens revenaient.

α le sang [comme un fleuve de lait] circuler dans

sa chair comme un fleuve de lait. - et

le dernier tressaillement de ses nerfs emus.

à côté d'elle)

R. *avait allumé un cigarre α il racommodait avec son canif.*

une des deux brides cassées

vague

---cri faible et prolongé

alors elle entendit tout au loin une voix lente qui

α

[appelait] qui se trainait en appelant. α absorbée

αelle l'ecoutait [avec delices, dans xxxxxx]

delicieusement, α se mêlait comme une musique

au dernier tressaillement

[La terre doucement lui semblait osciller comme le pont d'un navire avec la cime des arbres

[balançaient en]

qui se confondaient]

Le silence était partout, que ce fût de deux
des arbres; elle sentait son cœur dont les battements s'élevaient
et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait.
} alors elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur d'autres collines
un cri vague et prolongé - une voix qui se traînait; et elle
l'écoutait délicieusement se mêlant comme une musique aux
dernières vibrations de ses nerfs émus. } Rodolphe la regarda
aux dents rallumait avec son canif, une des deux brides
cassées.

et elle l'écoutait silencieusement

et elle l'écoutait silencieusement
