

Salammbô sous la tente : de l'autotextualité à l'intratextualité

La problématique de l'autotextualité est encore peu étudiée d'un point de vue génétique, et elle semble particulièrement bien convenir à l'ouverture progressive du compas nécessaire à l'expansion de la critique génétique. Je dirai tout d'abord qu'apparemment je prends le terme dans un sens plus étroit que Raymonde Debray Genette, qui dans son étude « Hapax et paradigme », parue dans *Genesis* en 1994, semble y englober aussi les strates d'un même corpus génétique, alors que je le réserve à des corpus différents. C'est-à-dire qu'un examen comparatif des brouillons devrait permettre de voir comment fonctionnent, d'une œuvre à l'autre, certains phénomènes indéniables de récurrence textuelle. On pourrait définir des schèmes stylistiques ou thématiques et la manière dont ils réapparaissent (ou disparaissent) selon les contextes, et donc déterminer s'il s'agit bien d'auto-réécriture (cas particulier d'intertextualité) ou plutôt d'une récurrence arbitraire, résultant, par exemple, de l'actualisation de stéréotypes idiosyncrasiques ou de thèmes privilégiés dépendant de l'imaginaire de l'auteur, et qui se manifesterait au cours de la rédaction, naturellement en quelque sorte. En effet, quand des contextes similaires entraînent, d'un récit à l'autre, des situations narratives dont la ressemblance est notable (sous forme de scènes ou de motifs), et cela malgré d'évidentes différences diégétiques et textuelles, on peut se demander dans quelle mesure la formation de l'écriture en cours n'est pas *informée*, par d'autres textes de l'auteur déjà écrits, et n'influencera pas ses écrits futurs.

J'illustrerai ces propos en traçant quelques pistes de recherche, à partir des scènes où Emma Bovary cède à Rodolphe, Salammbô à Mâtho et Madame Dambreuse à Frédéric ;

c'est-à-dire, en termes flaubertiens, des *baisades*, pour lesquelles l'acte sexuel, soigneusement implicite, n'est qu'allusivement perceptible. Je m'attarderai plus particulièrement sur celle de *Salammbô*, qui sera mon point central, car ses manuscrits n'ont pas encore été étudiés. Vous avez les versions publiées dans le dossier (voir en fin de fichier). Je précise que je ne suis ni le classement ni les transcriptions de Bernard Gagnebin.

Mais avant de se pencher sur les manuscrits mêmes, il faut tout d'abord souligner les différences qui séparent ces scènes. Elles n'étonneront bien sûr personne de la part d'un auteur qui considère que, je le cite, «chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, qu'il faut trouver ». Pourtant, au delà de ces différences, nos *baisades* laissent percevoir de curieuses ressemblances qui, d'ailleurs, ne sont pas distribuées de façon équilibrée d'un roman à l'autre. Récurrence de stratégies narratives : dans les trois cas, le personnage féminin cède à la parole séductrice du personnage masculin (Emma, « défaillante », « s'abandonna » ; *Salammbô*, « en défaillant », se sentait forcée « à s'y abandonner » ; Mme Dambreuse « ferma les yeux », ce qui marque la « victoire » de Frédéric) ; le personnage masculin lui-même manifeste, après l'événement, sa goujaterie (Rodolphe), son amour sincère (Mâtho) ou hypocrite (Frédéric) ; les foyers de perception sont identiques dans *Madame Bovary* et *Salammbô* (focalisation sur Emma et sur *Salammbô*, mais focalisation sur Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*) ; au moyen d'une paralipse, la *baisade* cède sa place à une description de paysage métonymique dans *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, tandis que l'espace est absent de *Salammbô*, où c'est la chaînette brisée qui, par synecdoque cette fois, signifie l'acte sexuel et, plus encore ici, la perte de virginité (ni Emma ni Madame Dambreuse ne sont vierges, ce qui n'est pas le cas de *Salammbô*). Récurrence de détails aussi, car certains motifs se répondent d'un texte à l'autre, même si leur fonction est différente : par exemple, silence dans *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, nuage dans *Salammbô* et *L'Éducation sentimentale* ; mollesse dans l'esprit de *Salammbô* et dans le paysage de *L'Éducation sentimentale*. De même, l'acte sexuel relève, dans *Madame Bovary*

et dans *Salammbô*, d'une thématique *cataclysmique*, dont les motifs apparaissent dans de brèves analepses complétives, après la scène, le récit revenant par la suite sur l'événement éclipsé. Le système analeptique dans chaque cas accentue la distance qui sépare passé et présent ; dans *Madame Bovary* : « Rien autour d'eux n'avait changé, et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées » (166) et dans *Salammbô* : « Carthage, Mégara, sa maison, sa chambre et les campagnes qu'elle avait traversées tourbillonnaient dans sa mémoire en images tumultueuses et nettes cependant. Mais un abîme survenu les reculait loin d'elle, à une distance infinie » (311) ; la différence principale réside dans le fait que pour *Salammbô* les analepses se multiplieront dans la diégèse : par exemple, au chapitre XIII dans l'entrevue avec Hamilcar : « Elle disait que le shalischim paraissait furieux, qu'il avait crié beaucoup, puis qu'il s'était endormi. Salammbô n'en racontait pas davantage, par honte peut-être, ou bien par un excès de candeur faisant qu'elle n'attachait guère d'importance aux baisers du soldat. Tout cela, du reste, flottait dans sa tête, mélancolique et brumeux comme le souvenir d'un rêve accablant ; et elle n'aurait su de quelle manière, par quels discours l'exprimer » (362) ; et enfin dans le dernier chapitre, pour la torture de Mâtho : « Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces ; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre » (458). Mais pour *Salammbô* l'absence de savoir prime et tout reste dans le vague, sauf dans le discours de Giscon, qui clôt la scène sous la tente : « Je t'ai entendue râler d'amour comme une prostituée » (314). Rien de tel dans *L'Éducation sentimentale*, ou plutôt si, mais avec une variation notable : l'analepse est bien là, cette fois dans la scène même, où elle signifie la perte de mémoire de Frédéric tout en annulant l'importance du moment présent ; quant à la baisade, elle a peu d'impact sur Madame Dambreuse, qui n'est certes pas une novice ; d'ailleurs, le texte nous explique quelques pages plus loin que « c'était par ennui, surtout, que Madame Dambreuse avait cédé » (375).

Comme toujours chez Flaubert, l'étude des manuscrits nécessite une distinction préalable entre les *scénarios* (d'ensemble puis partiels), où s'organisent lentement la continuité narrative et certaines scènes, esquissées ou pressenties dès l'origine du roman, et ensuite les *brouillons*, où Flaubert passe à la rédaction proprement dite, amplifiant les données initiales en se consacrant davantage aux microstructures stylistiques. Le premier problème auquel le généticien doit faire face est d'ordre matériel, plus encore que méthodologique : il est déjà difficile de s'attacher aux transformations qui interviennent à l'intérieur d'un seul corpus génétique (il faut trouver les folios, souvent nombreux, les classer dans leur ordre chronologique, les transcrire et les analyser) ; la difficulté est donc multipliée quand on doit jongler, quasi simultanément, avec des corpus différents. Mais supposons que ce problème n'en soit pas un, et penchons-nous sur les scénarios des scènes en question.

L'autotextualité se manifeste clairement dès la genèse de nos trois baisades, de deux façons. Tout d'abord, par leur importance narrative : en effet, elles germent au stade, préliminaire, du scénario d'ensemble, c'est-à-dire qu'elles sont conçues très tôt dans la genèse du récit ; et de plus elles traversent toutes les étapes de la rédaction (sans tentative de suppression) ; ensuite, les termes qui les résument soulignent, abruptement, la ressemblance des schémas narratifs (je cite les scénarios d'ensemble que je n'ai pas reproduits dans le dossier pour ne pas l'alourdir) :

Madame Bovary : « elle descend et est obligée de s'appuyer contre un tronc de chêne – baisade » (gg9 f° 10 v°) ;
Salammbô : « Hanna au Camp. – baisade sous le manteau » (23662 f° 238) ;
L'Éducation sentimentale : « baise M^e Dambreuse, sans grand effort, sur son canapé » (17611 f° 98).

D'un point de vue un peu plus microscopique, on peut constater que l'action s'associe à l'espace, qui diffère d'un avant-texte à l'autre, mais qui, selon un processus parallèle, permet à l'auteur d'imaginer, et sans doute de mieux visualiser l'événement encore vague : extérieur pour Emma, intérieur pour Madame Dambreuse, avec une précision psychologique (elle est facile à obtenir), intérieur implicite pour Salammbô avec le zaï mph, enjeu de tout le chapitre

(elle doit aller le récupérer sous la tente de Mâtho, qui n'est pas encore spécifiée), la séquence de *Salammbô* connotant aussi une sorte de sacrilège (si on ne peut pas toucher le voile, alors il vaut mieux éviter de l'utiliser pour une baisade). Flaubert attribue spontanément aux scènes le même moule syncrétique, qui les désigne d'une façon identique ou similaire. De même, sur le second scénario d'ensemble *Salammbô* « cède » (23662 f° 182), comme Madame Dambreuse, pour laquelle Flaubert utilise le même verbe (je cite le scénario : « et elle cède un soir au crépuscule », 16511 f° 56) ; *Salammbô* éprouve aussi une « joie de la fouterie mystique » qui rappelle les « rires » ou le « cri de joie » (mêlés de sanglots) d'Emma quand elle s'abandonne (g223³ f° 254) ; dans les deux cas, la joie ambiguë du personnage sera supprimée.

Autre indice global d'autotextualité, dans chacun des cas les transformations suivront un parcours de l'explicite à l'implicite ; dans les trois romans l'événement ne sera plus qu'allusif, peut-être à cause d'un phénomène d'autocensure assez prévisible, mais que les manuscrits, en fait, ne permettent jamais de désigner ponctuellement sous forme de traces écrites (même si, par ailleurs, la réponse de Flaubert à Sainte-Beuve montre qu'en rédigeant *Salammbô* il garde son procès en mémoire) ; il s'agit plutôt d'un système de production, ou de reproduction, d'un roman à l'autre, par effacement et déplacement.

Pour *Madame Bovary*, naissance d'une description de paysage au « soleil couchant » (gg9 f° 25 v°) sur les derniers scénarios, où Flaubert se donne encore l'injonction d'une représentation pour le moins... précise (quoique le terme *baisade* ait disparu) :

montrer nettement le geste de Rodolphe qui lui prend le cul d'une main, la taille de l'autre – et elle s'abandonna.
renature – bourdonnement de tempes d'Emma (gg9 f° 27)

La description, mise en place après l'abandon du personnage, se substituera à l'action, la nature devenant, sur le scénario suivant, un « grand ciel rouge » (g223³ f° 252) qui ne sera pas conservé. De même, dans *L'Éducation sentimentale*, le dernier scénario programme une

description d'atmosphère, cette fois mêlée à une analepse confuse, et le verbe déjà présent dans *Madame Bovary* est réutilisé. Je cite le scénario en question :

Sur son canapé, elle s'abandonne, et il fut surpris par la facilité de sa victoire.
Silence et recueillement. crépuscule. le jour tombe. cela lui rappelle un autre crépuscule. celui où il est sorti au bras de M^r Arnoux. ce souvenir passe vite dans sa tête comme un nuage (17608 f^o 152 v^o).

Mais pour l'instant il s'agit encore d'un crépuscule à *l'intérieur*. La description de l'extérieur n'apparaîtra que sur le premier brouillon (17608 f^o 143), grâce à une transposition de signifiants, le comparant, «comme un nuage », légitimant soudain l'élaboration des nuages dans le ciel, « des bandes roses s'allongeaient dans le ciel », accompagnée d'une vision anthropomorphe des arbres (ils « frissonnaient mollement »). Notons que l'on retrouve alors le soleil couchant supprimé dans le premier roman.

Pour *Salammbô*, les processus sont un peu différents, car la baisade marque surtout la fusion momentanée de deux principes contraires, Moloch et Tanit, associés respectivement à Mâtho et à Salammbô dès les scénarios. Je cite par exemple le premier jet du dernier scénario :

baisade sous le peplos. – un accident le fait tomber. Moloch α Astarté. expansion de Mâtho. (23662 f^o 201)

L'espace extérieur est nié (c'était aussi le cas au début pour *L'Éducation sentimentale*), la nature prend plutôt une dimension cosmo-mythologique (Moloch / Astarté) qui abondera dans la scène, mais avant et après la baisade, dans le discours des personnages. Discours de Salammbô : « J'ai suivi la trace de tes feux, comme si je marchais derrière Moloch ! » (p. 305) et discours de Mâtho : « À moins, peut-être, que tu ne sois Tanit ? », p. 306), nature résurgente dans l'orage que Flaubert se défend d'avoir pris à Chateaubriand, dans sa réponse à Sainte-Beuve : « Ils ne parlaient plus. Le tonnerre au loin roulait. » (p. 306), « Il venait, par moment, de larges éclairs ; puis l'obscurité redoublait » (p. 307), et Mâtho associera littéralement la réapparition de la lune avec Salammbô : « La lune glissait entre deux nuages » / « elle me semblait un voile qui cachait ta figure [...] ; je ne vous distinguais

plus ! » (p. 310); on retrouve ici le voile (qui, je le rappelle, appartient à la déesse) et la dissimulation qu'il autorise.

Car dans *Salammbô* l'effacement de la baisade (le terme *baisade* est encore présent toutefois) s'accorde, dès l'origine, à un effet de *voilage* qui vient expliciter *a posteriori* la localisation initiale (« sous le péplos ») : le voile sacré doit tomber et cacher la rencontre sexuelle (mais Flaubert ne sait pas encore comment il doit tomber, comme l'indique le vague « un accident », indéfini et indéterminé). Lorsqu'il amplifie ce dernier scénario, dans l'interligne, Flaubert y fait germer le détail de la chaînette, qui reste pour l'instant réflexif :

la chaînette d'or se casse, frappe la tente comme les deux tronçons d'un serpent...
« Môloch tu me brûles ! ». – convulsions. bras raidis qui le repoussent. – effroi du mâle ;

mais il n'est pas certain qu'il songe à lui attribuer la chute du *zaï mph* (cause et effet de l'« accident » se suivent, sans être liés par la syntaxe). En revanche, le discours de Salammbô est déjà trouvé et ne variera plus jusqu'à la version publiée, tandis que ses gestes et ses traits psychologiques rappellent ceux d'Emma, avec plus de force (du reste, les balbutiements de la scène insistent généralement sur la bestialité, voire la violence), car Emma, dans les scénarios, « a peur » de Rodolphe (gg9 f° 25 v°) ou éprouve une « crainte vague » (gg9 f° 27) alors qu'elle tente, aussi, de repousser son étreinte.

Les réapparitions de motifs parfois identiques ou de stratégies narratives sont des indices d'autotextualité, mais il est clair que Flaubert ne se réécrit pas et ne se réfère pas au roman antérieur en rédigeant (il est même probable qu'il ne s'en rappelle pas le texte, *a fortiori* les avant-textes, avec une netteté qui expliquerait de telles résurgences). La génétique doit donc se garder de mettre à plat, ou à égalité, des passages qu'une grande distance temporelle sépare d'une œuvre à l'autre. Autrement dit, l'étape scénarique permet plutôt de dégager des schémas d'invention récurrents qui, une fois que le moule initial s'élabore davantage, se révèlent (paradoxalement) similaires et différents selon les spécificités de chaque diégèse, c'est-à-dire les contraintes intratextuelles ; les brouillons confirmeront ce phénomène.

Si dans les scénarios la baisade de *L'Éducation sentimentale* semble plus proche de celle de *Madame Bovary* que celle de *Salammbô*, il n'en va pas de même dans les brouillons. Bien sûr, le point d'orgue descriptif est dans les deux cas un élément autotextuel (il suit d'ailleurs le même schéma dans les brouillons des deux romans, car il y a pour *L'Éducation sentimentale* un « silence et recueillement universel », 17608 f° 143, et pour *Madame Bovary* « il faisait un silence universel », g223³ f° 256), et Frédéric ressent un étourdissement (« il eut comme un étourdissement sous la foule d'idées qui l'assiégeait » et n'entend que « le battement de son cœur », 17608 f° 143), mais il a une cause et une fonction différentes de celui d'Emma (dont le cœur est aussi mentionné, il « battait à coups précipités » avant la baisade, g223³ f° 257 v°) ; pour Frédéric, l'étourdissement implique une confusion lui faisant perdre lentement la mémoire, pour Emma et *Salammbô*, l'affaiblissement entraîne une perte de conscience qui autorise l'abandon.

Je m'appuierai donc sur la première rédaction de la scène de *Salammbô*, qui est une esquisse (c'est le folio 250 qui se trouve dans le dossier), mais, pour suivre les diverses transformations dans leur diachronie, je serai obligé de mentionner de temps à autres les rédactions suivantes, sans les analyser systématiquement. Sur cette esquisse, on voit que Flaubert distingue deux mouvements en deux paragraphes (ils seront dans les brouillons suivants dissociés, et rédigés séparément sur des folios différents) : sensations de *Salammbô* sous l'influence implicite de Tanit (influence qui est littérale sur le résumé rédigé a posteriori par Flaubert : « elle faiblit par l'influence de la déesse, succombe », 23662 f° 143), ce qui conduit à son abandon, puis gestes et baisers de Mâtho, perçus de manière abstraite par *Salammbô*. C'est globalement le schéma que Flaubert utilise pour l'abandon d'Emma (excepté les gestes de Rodolphe), avec un système de focalisation identique ; d'ailleurs on va voir que les données avant-textuelles du texte de *Salammbô* sont semblables à celles de *Madame Bovary*, de façons multiples.

Résurgence visible d'abord dans l'utilisation de certains motifs. Ainsi, si le texte ne contient aucune sensation auditive (Flaubert a indiqué sur un scénario d'ensemble que Salammbô « jouit subjectivement », 23662 f° 182), au contraire du texte (et des avant-textes) de *Madame Bovary*, où la *voix* (qui est aussi un *cri*) est bien présente dans le paysage, l'affaiblissement de Salammbô (qui réintègre d'ailleurs la dualité de *Madame Bovary* : « ravissement », « trouble ») est spontanément associé à une voix, intérieure celle-là, indéterminée, « quelque chose », et pour laquelle Flaubert réitère des images de profondeur : « d'intime », « de profond » ou, sur le folio suivant, « une voix secrète » ; Salammbô aussi entend des voix.

Le motif de la transparence, dans la représentation du zaï mph, n'est pas sans rappeler une autre image flaubertienne : « le zaï mph tomba. – et enveloppée dans la transparence, elle voit à travers Mâtho se courber sur sa poitrine » ; cette séquence est immédiatement supprimée car à ce moment Salammbô sent « comme une flèche dans sa bouche » ; il y a bien sûr ici incompatibilité représentative : si elle est « enveloppée », Mâtho ne peut l'embrasser. Notons entre parenthèses que l'image de la flèche, sans doute trop physique malgré la comparaison, stéréotypée, qui en éloigne l'origine Ittérale, sera raturée sur la deuxième rédaction, f° 258 v°, et remplacée temporairement par le verbe *crier* : « elle cria ». Or l'image de la transparence rappelle Emma voilée avant la baisade, de manière symétrique (car c'est alors Emma qui est vue), mais curieusement elle ressemble davantage au texte du brouillon qu'au texte définitif : « on distinguait son visage sous une transparence bleuâtre » (g223³ f° 191 v°).

L'autre système de ressemblance provient du discours figuratif. Et je rappelle que pour Riffaterre, il constitue le domaine privilégié des stéréotypes verbaux, qui imprègnent le sociolecte ou l'idiolecte, et qui marquent souvent la trace de l'intertexte ; on peut en dire autant pour celle de l'autotexte. Sur ce folio, comparaisons et métaphores abondent, comme souvent chez Flaubert au stade préliminaire de la rédaction (elles pullulent aussi dans les brouillons de *Madame Bovary*, beaucoup moins dans ceux de *L'Éducation sentimentale*), en

particulier pour décrire Mâtho, marquant diverses émanations de Moloch (« les baisers comme des flammes qui sonnent sur elles », « comme si elle était prise dans le soleil ») ou établissant un lien intratextuel (raturé) avec la scène du serpent, au chapitre précédent, et à laquelle notre scène fait pendant (comme Haubert lui-même l'a indiqué à Sainte-Beuve), « comme par le serpent elle se sentait écrasée, enlacée », peut-être raturée à cause de sa nature explicite, ou, plus probablement, à cause de la présence de l'autre image reptilienne, car la chaînette devient, en se brisant, « deux vipères rebondissantes » (je souligne de plus que l'adverbe *comme* est multiplié dans ce passage).

Par ailleurs, pour représenter les sensations de Salammbô, l'avant-texte dispose un double système métaphorique : métaphore de la naissance (« éclosions ») et métaphore spatiale (« pente », « terre », « suspendue »). Au premier système métaphorique s'associe dès le brouillon suivant une autre métaphore (c'est le folio f° 280 v°). Flaubert insiste sur la « perte de connaissance » de Salammbô, « comme au commencement d'un sommeil », prenant cette fois l'apparence d'une métaphore liquide : « plus de moelle dans les os » est d'abord corrigé dans la marge en « comme si les os de ses membres se fussent liquéfiés », qui est ensuite remplacé par « elle était prise d'une langueur, d'une faiblesse qui circulait plus douce que l'huile dans la moelle des os » tandis que la naissance semble devenir plus *florale* : « de tièdes éclosions qui s'épanouissaient dans son cœur ». C'est d'ailleurs sur ce brouillon qu'apparaît dès le premier jet un verbe que l'on reconnaît immédiatement : « un ordre des Dieux lui disait qu'il fallait s'y abandonner ». Comme dans les brouillons de *Madame Bovary*, et de *L'Éducation sentimentale*, l'euphémisme (*s'abandonner*) est présent, mais ici son actualisation est différente : le verbe *s'abandonner* est bien l'objet du verbe *falloir*, et Salammbô restera passive. À demi passive cependant, on peut le voir dans le système de correction de l'autre pronominal ; alors que pendant trois rédactions elle « se trouva » renversée sur le lit, comme si elle reprenait soudain une forme de conscience imparfaite, sur le folio 238 v° elle « se renversa » sur le lit (notons qu'Emma, pour sa part, « renversa son

cou blanc »). Parallèlement, sur le folio 280 v°, la métaphore spatiale se précise : « il lui semblait que les courants d'air la soulevaient. la terre oscilla. sa tête tournait... toute défaillante... elle se trouva à demi renversée sur le lit ».

Or, ces séquences rappellent les avant-textes de *Madame Bovary*, où la perte de contrôle des sens passe également par une perte d'équilibre, métaphoriquement. Avant de s'abandonner à Rodolphe, Emma sent que « la terre oscillait sous ses pieds comme le pont d'un navire » (g223³ f° 259 v°) et, autre sensation, « quelque chose de suave comme un nuage d'encens l'enveloppait, cela pénétrait son âme et courait dans sa chair. Elle se sentait défaillir à regarder cet homme ardent et doux qui la suppliait » (g223³ f° 257 v°). De même, Salammbô sera bientôt *enveloppée* sur le folio 238 v° (« un charme infini l'enveloppait ») voire *pénétrée* (« un charme infini la pénétrait », sur la troisième rédaction, folio 240), sans doute sous l'expansion et le déplacement de l'isotopie sexuelle. Notons que la *langueur* qui la prend devient dès ce folio 240 une « mollesse » où l'on retrouve celle d'Emma (encore présente dans le texte définitif, je cite : « Elle tâchait de se dégager mollement », 165), mollesse qui réapparaîtra dans *L'Éducation sentimentale*, sous une autre forme, dès le premier brouillon : « les arbres du jardin frissonnaient mollement » (17608 f° 148).

Les ressemblances sont donc frappantes, même si les motifs sont textualisés différemment ; le plus troublant cependant est que ces récurrences ne se rencontrent que dans les brouillons, puisqu'elles disparaissent, tout en laissant parfois des traces minimales ; on ne peut donc pas penser que les corrections de *Salammbô* sont motivées par le souci de ne pas répéter le texte de *Madame Bovary*.

Car l'oscillation de la terre est supprimée dans *Madame Bovary* (après une réinsertion temporaire dans la description du paysage, g223³ f° 256) alors que dans *Salammbô* elle va être modifiée. Dans les brouillons de *Madame Bovary*, la circulation dans la chair d'Emma (auparavant située dans « son cœur », g223³ f° 259 v°, comme pour Salammbô, mais Emma est sans doute plus charnelle que Salammbô), circulation qui autorise à l'origine sa

défaillance avant la baisade, marque en fait l'émergence d'une autre métaphore liquide, celle du *lait* qui sera déplacée, introduite après la description du paysage (et maintenue dans le texte définitif, mais je cite le brouillon) : « elle sentait son cœur dont les battements revenaient et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait » (g223³ f° 256). Comme la thématique de l'espace, liée à la perte d'équilibre, la thématique de la circulation interne est la même dans les avant-textes des deux romans, quoique les termes qui les décrivent soient différents (« huile », « lait »). Pourtant le *lait* n'est pas loin dans *Salammbô* : après la baisade, Mâtho « versa pour la rafraîchir du lait sur ses mains » (troisième rédaction, folio 242), séquence raturée dont il restera cependant une trace dans le texte définitif avec les curieux serpents « couleur de lait », que Mâtho mentionne dans son délire (310).

De plus, Emma se sent d'abord défaillir à cause du *nuage* (métaphorique) qui l'enveloppe, on l'a vu ; c'est justement ce motif, alors littéral, qui permet la transformation de la métaphore spatiale de *Salammbô* (et il faut rappeler parallèlement les nuages du ciel de *L'Éducation sentimentale*, qui sont encore plus anthropomorphes dans les brouillons : « des bandes roses s'allongeaient dans le ciel », 17608 f° 143). Dans *Salammbô*, le motif des *nuages* apparaît sur la quatrième rédaction (le dernier brouillon, où le passage est très travaillé), et il se substitue soudain aux « bouffées d'une vapeur chaude » : « un ordre des dieux la forçait à s'y abandonner. des nuages la soulevaient. la terre tournait. et en défaillant elle se renversa sur le lit » (23660 f° 246 v°). Cette résurgence imprévisible, et in extremis, du motif (supprimé) de *Madame Bovary* est pour le moins troublante, même si le nuage appartient bien au système cosmo-mythologique du roman (c'est-à-dire à l'intratexte) ; Mâtho dit d'ailleurs à *Salammbô* dans les brouillons : « moi qui voudrais [...] te faire marcher sur des nuages ! » (séquence supprimée sur le folio 240), et la scène sous la tente le rappelle, en indiquant après la baisade, même dans la version publiée : « la lune glissait entre deux nuages » (310).

Bien entendu, les brouillons posent des problèmes méthodologiques (et théoriques) plus ardues que je ne les ai exposés ici, car l'enchevêtrement des phénomènes synchroniques (sur un folio) et diachroniques (sur un ensemble de folios) complique l'examen comparatif : les trois parcours transformationnels sont, en fait, autonomes, si bien qu'autotextualité et réécriture n'y sont pas confondues. La difficulté consiste à parvenir à combiner le point de vue externe (résurgences autotextuelles d'une série d'avant-textes à une autre) et le point de vue interne (systèmes intratextuels de variation propres à une série d'avant-textes). Par exemple, dans le cas de la scène de *Salammbô* (plus que pour les scènes des autres romans d'ailleurs), il faudrait étudier l'abondance des répétitions (en particulier le pronom *lui*) et des assonances, qui gênent Flaubert dès le second brouillon (23600 f° 238 v°), entraînant de nombreuses corrections. Mais on doit parallèlement en souligner le caractère arbitraire, en remarquant aussi que Flaubert ne cherche jamais à résoudre la répétition du nom *baiser* ou du verbe *baiser*, comme si elle constituait, sous forme de clin d'œil, un avatar de la *baisade* initiale (avec un autre sens, bien entendu). On peut lire en effet, avant la scène, que les paroles de Mâtho étaient « suaves comme un baiser », pendant la scène, que ses baisers sont « plus dévorateurs que des flammes », et que Mâtho « baisa tous les doigts de ses mains ».

Néanmoins, les brouillons dévoilent tout un système de motifs, mais aussi de faits de style, qui resurgissent dans la genèse des œuvres, construisant une thématique et une stylistique avant-textuelles (comme si Flaubert devait à l'origine répéter, spontanément, un parcours créatif pourtant déjà connu), et qui sont distinctes de celles du texte final, comme l'a démontré Raymonde Debray Genette (dans l'article que j'ai déjà mentionné). De tels réseaux et schémas sont par la suite effacés ou transformés, c'est-à-dire que l'autotextualité est maîtrisée par l'intratextualité, les contraintes contextuelles, stylistiques et diégétiques, de chaque texte en formation (ainsi l'étude génétique de l'autotextualité est, parallèlement, un bon moyen de définir la poétique interne des œuvres) ; si bien que l'autotexte, que l'on peut

définir, vaguement, à partir des versions publiées, apparaît comme un produit fortuit plutôt que comme un processus dynamique.

© Éric Le Calvez (2000)

Dossier : textes et transcriptions

***Salammbô* (Paris : Gallimard, Folio, 1970), p. 309 :**

[...] il soupirait d'une façon caressante, et murmurait de vagues paroles, plus légères qu'une brise et suaves comme un baiser.

Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner ; des nuages la soulevaient, et, en défaillant, elle se renversa sur le lit dans les poils du lion. Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes. Le zaï mph tomba, l'enveloppait ; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine.

– « Moloch, tu me brûles ! » et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient ; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil.

Il baisa tous les doigts de ses mains, ses bras, ses pieds, et d'un bout à l'autre les longues tresses de ses cheveux.

***Madame Bovary* (Paris : Classiques Garnier, 1971), p. 165-166 :**

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. Çà 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 cœur, 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, raccommoდაit avec son canif une des deux brides cassée.

***L'Éducation sentimentale* (Paris : Garnier, 1984), p. 369 :**

Elle le considérait, les cils entre-clos. Il baissait la voix, en se penchant sur son visage.

– « Oui ! vous me faites peur ! Je vous offense, peut-être ?... Pardon !... Je ne voulais pas dire tout cela ! Ce n'est pas ma faute ! Vous êtes si belle ! »

Mme Dambreuse ferma les yeux, et il fut surpris par la facilité de sa victoire. Les grands arbres du jardin qui frissonnaient mollement s'arrêtèrent. Des nuages immobiles rayaient le ciel de longues bandes rouges, et il y eut comme une suspension universelle des choses. Alors, des soirs semblables, avec des silences pareils, revinrent dans son esprit, confusément. Où était-ce ?...

Il se mit à genoux, prit sa main, et lui jura un amour éternel.

23660 F° 250
(esquisse : rédaction 1)

α il se fait tendre, suppliant, exquis, sa tête
 Elle s'affaiblit, α prend plaisir à cela.
 α de supérieur lui dit qu'elle fait bien. - c'est comme une
 pente où elle se sent glisser.... elle ne tient plus à la terre
 comme suspendue dans un ravissement ... dans
 un trouble. Elle s'évanouit à demi. et s'affaissa

avec yeux fermés
 α lui répétait
 Je t'aime! Je t'aime!

et elle se trouva renversée sur le lit

Mátho lui prit à deux mains, les deux talons -
 La chaînette d'or se rompit. α les deux bouts en s'envolant
 frappèrent la toile comme deux vipères qui rebondissent.

Le zaimph tomba. - α enveloppée dans la transparence, elle
 vit à travers Mátho se courbant sur sa poitrine. Elle sentit dans sa

Comme une flèche sur ses dents...
 - Moloch tu me brules
 α baisers comme des flammes qui sonnent sur elle.
 Comme si elle était prise dans le soleil
 Se vautrait dessus - l'écrasant ses deux faibles bras
 qui le repoussaient.

Matho lui baisa les doigts des Mains - les bras, les pieds
 la Couvre d'amour Il riait α pleurait à la fois ...

23660 F° 280 v°
(rédaction 2a: première partie)

Elle n'avait plus peur maintenant! - α
 et une voix intérieure lui répétait - "Je t'aime! Je t'aime!"
 elle n'avait plus peur - α était des éclosons subites dans
 son cœur ... plus de moelle dans les os - une faiblesse
 d'un sommeil. - α quelque chose de supérieur α d'intime comme
 un sonnet des Dieux lui disait qu'elle faisait bien de s'y abandonner.
 elle était comme suspendue, ne tenait plus à la terre
 dans le ravissement toute défaillante elle se
 trouva à demi renversée sur le lit, dans les poils du
 lion.

23660 F° 238 v°
(rédaction 2a bis : première partie)

Elle n'avait plus peur. Au contraire un charme infini
 l'enveloppait. Elle sentait comme de petites éclosons qui s'épanouissent
 dans son âme α en même temps elle était plus prise
 d'une faiblesse qui coulait plus douce que l'huile sur des
 la moelle des os. toute conscience d'elle-même lui
 échappait - Quelque chose à la fois de supérieur α d'intime
 une voix secrète un ordre des dieux lui disait qu'il
 fallait s'y abandonner. Il lui semblait que les courants
 d'une vapeur chaude de terre la soulevaient. la terre oscillait sa tête
 tournait et en défaillant elle se trouva à demi renversée
 sur le lit dans les poils du lion.

23660 F° 258 v°
(rédaction 2b : deuxième partie)

Mátho lui saisit à deux mains les talons, la chaînette
 d'or se rompit α les deux bouts en s'envolant frappèrent
 la toile, comme deux vipères rebondissantes ... Dans la secousse
 le zaimph tomba, α elle aperçut la figure de Mátho
 se courbant sur sa poitrine. Elle sentit comme une flèche
 dans sa bouche. - "Moloch tu me brules" α les baisers
 du soldat plus dévorateurs que des flammes la parcouraient
 elle était comme emportée dans un ouragan prise dans
 la fureur du soleil
 Matho lui baisa les doigts des mains, les bras, les pieds, [la pointe
 de ses coturnes], α d'un bout à l'autre les torsades
 des cheveux, des nœuds de joie α de reconnaissance
 lui échappaient.

23660 F° 242
(rédaction 3b : deuxième partie)

Mátho lui saisit [à deux mains] les talons, la chaînette d'or se
 rompit α les deux bouts en s'envolant frappèrent la toile comme
 deux vipères rebondissantes. le zaimph tomba, [elle aperçut],
 la figure de Mátho se courbant sur elle. Elle sentit comme une flèche
 dans sa bouche. - "Moloch tu me brules!" α les baisers
 du soldat plus dévorateurs que des flammes la parcouraient
 elle était comme emportée dans un ouragan, prise dans la
 force du soleil.
 Mátho lui baisa, tous les doigts des mains, les bras, les
 pieds et d'un bout à l'autre les torsades de ses
 cheveux. - [des ricancements de joie lui échappaient.] -

23660 F° 240
(rédaction 3a : première partie)

Salammbó n'avait plus peur maintenant! Au contraire
 un charme infini l'enveloppait. Elle sentait comme des
 floraisons s'épanouir dans son âme. α elle était prise
 d'une langueur qui lui faisait perdre toute conscience
 d'elle-même. [ainsi qu'il arrive au commencement d'un
 sommeil.] une voix secrète, quelque chose à la fois d'intime
 α de supérieur lui ordonnait de s'y abandonner. Il lui sembla
 que les courants d'une vapeur chaude la soulevaient de
 la terre. α elle en défaillant elle se renversa sur le
 lit, dans les poils du lion.

23660 F° 249
(rédaction 3b bis : deuxième partie)

Mátho lui saisit les talons, la chaînette d'or se rompit, α les bouts
 en s'envolant frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes
 le zaimph tomba, l'enveloppait, α elle aperçut la figure de Mátho
 se courbant sur elle. Sa poitrine - "Moloch tu me brules!" - α les
 baisers du soldat plus dévorateurs que des flammes la parcouraient
 Elle était comme emportée dans un ouragan, prise dans la
 force du soleil.
 Il lui baisa tous les doigts des mains, les bras, les pieds, les
 torsades de ses cheveux.

un charme infini
 un charme infini
 la pénétrait.

23660 f° 246 v°
(réduction 4)

^{exultait} Salammbô n'avait plus peur maintenant. Au contraire, un charme ^{se trouvait par} elle était errable

^{passait} ^{la pénétrait} ^{elle touchait et traversait} ^{prise par} ^{qu'il lui faisait}
 infini la pénétrait, et elle était prise d'une mollesse où elle perdait ^{elle}

^{le pénétrait} ^{à la fois} ^{un ordre} ^{des dieux}
 toute conscience d'elle-même comme chose d'intime à de superieure, une

^{par où passait} ^{un ordre des dieux} ^{à la fois} ^{la forçait}
^{voix murmurante} ^{lui ordonnait fit} ^à
 voix secrète, un ordre des dieux, lui commandait (de s'y abandonner)

^{ordonnait}
 [des nuages se soulevaient et la terre tournait. ^{en} en défaillant elle se

renversa sur le lit, dans les poils du lion.

Mitho lui saisit les talons, la chaînette d'or se rompit, ^{écarter} a les

deux bouts en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes

le zaimph tomba, l'enveloppa; elle aperçut la figure de Mitho se courbant

sur sa poitrine. — [Moloch tu me brules!] — a les haisers du soldat

plus vorateurs que des flammes, la parcouraient. Elle était comme

^{enlevée}
 emportée dans un ouragan, prise dans la force du soleil. ^{ses paupières}

Il baisa tous les doigts de ses mains, ses bras, ses pieds, et d'un

bout à l'autre les longues tresses de ses cheveux.