

Gustave Flaubert, Scénarios de La Tentation de saint Antoine. Le Temps de l'œuvre, présentation, transcription et notes par Gisèle Séginger, « Collection Flaubert », Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, 299 p.

Après avoir édité, en 2001, le chapitre explicatif de *Salammbô* et prolongé ce travail en 2010 par la présentation et la transcription de l'intégralité des manuscrits de Flaubert conservés à la fondation Martin Bodmer de Genève, Gisèle Séginger propose l'édition des scénarios de *La Tentation de saint Antoine* (1849 et 1874), sur lesquels elle travaille depuis longtemps, notamment pour son édition des deux premières *Tentation* dans le tome II des *Œuvres complètes de Flaubert* (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013).

Conservé pour grande part à la Bibliothèque nationale de France (cote N.a.f 23671), le volumineux dossier génétique que présente Gisèle Séginger (108 feuillets) est reproduit en fac-similé en couleur et grand format, en regard de ses transcriptions diplomatiques. Le format A4 choisi pour le volume, sans rendre véritablement compte de la dimension des feuillets, proche du A3, sur lesquels Flaubert avait coutume de rédiger, permet toutefois d'appréhender l'espace de travail de l'auteur et sa gestion si particulière de la page. C'est ce que Gisèle Séginger désigne sous le nom de « *figures d'écriture* : cristallisation de noyaux de texte, éruption d'additions, assaut des marges ou inversement petits jets réguliers » (p. 10), qui rendent possible tout à la fois de saisir le mouvement de l'invention, de cerner le rôle de la spatialisation dans la composition de l'œuvre et de reconstruire une chronologie de rédaction. Les commentaires d'ordre codicologique que recèle l'éclairante « Introduction » de l'ouvrage (p. 7-35) et qui sont une partie intégrante du travail du généticien pour la datation des feuillets et, corrélativement, pour la reconstruction des étapes de la genèse, permettent aussi une connaissance du dossier manuscrit jusque dans sa plus fine matérialité : type de papier, grammage, filigranes, origine des supports.

L'ouvrage comprend également un lexique des noms propres (p. 257-292) et une bibliographie synthétique des manuscrits et éditions de *La Tentation de saint Antoine* ainsi que de quelques études critiques (p. 293-296).

L'« Introduction » revient sur la spécificité de la *Tentation*, « œuvre de toute [une] vie » (Lettre à M^{elle} Leroyer de Chantepie, 5 juin 1872), que Flaubert imagine dès 1845 à Gênes devant un tableau de Breughel conservé au Palais Balbi et qu'il n'aura de cesse de retravailler jusqu'en 1874, date à laquelle il achève la seule version qui sera publiée de son vivant. Œuvre atypique, inclassable, si déroutante que Maxime Du Camp et Louis Bouilhet, lors de la lecture de la première version rédigée avant *Madame Bovary*, auraient suggéré à son auteur de « jeter cela au feu et n'en jamais reparler » (*Souvenirs littéraires*, Maxime Du Camp), *La Tentation* met en scène les religions dans une longue interrogation sur la croyance. Flaubert expérimente dès lors ce qui sera une constante de sa vie d'écrivain, une écriture de l'érudition, faite de lectures innombrables et de notes documentaires.

De fait, Gisèle Séginger reconnaît dans *La Tentation* une œuvre charnière, qui « marque la fin d'une production de jeunesse destinée à rester dans l'espace privé » (p. 7) et un changement dans le régime de l'écriture : c'est la naissance de ce que l'on a pu qualifier d'« écriture à programme », une démarche rédactionnelle qui passe par la planification, la recopie — ce que Raymonde Debray-Genette a désigné sous le terme « d'apographisme », c'est-à-dire à la fois la reprise obstinée des notes et leur insensible remaniement, de feuillet en feuillet — et la documentation.

Par l'étude contrastive des scénarios de 1849 et 1874 — *La Tentation* de 1856 n'étant pas fondée sur une réfection scénarique mais constituant « un second état de la première » version (p. 7) —, elle module cette perspective, identifiant dans les deux campagnes de rédaction des démarches sensiblement différentes : ce sont non seulement « deux poétiques du

texte différentes » qui s'élaborent mais également « une poétique de l'invention et de la composition qui se transforme notablement d'une période à l'autre. » (p. 8)

Nous suivons pas à pas « l'invention de [l']œuvre polymorphe » de 1849 (p. 11), s'éloignant progressivement de l'hagiographie pour devenir « œuvre ouverte » critique, au travers de l'analyse minutieuse des trois grands scénarios d'ensemble préalables à la rédaction (p. 12-18), qui commente l'apparition, le développement, le déplacement des épisodes et des figures de la fiction. Ainsi du « petit épisode » du « cochon » d'Antoine, double grotesque et agressif du saint, mis en place dès le second scénario et qui se conservera sans changement majeur jusqu'au texte de 1849. Ou encore de l'épisode du « vol dans l'espace » qui réoriente complètement l'organisation diégétique. L'analyse des grandes phases de l'invention met à jour « la très forte tension entre deux conceptions de l'œuvre » qui engendre de « multiples rebondissements » fictionnels. Au mystère du premier scénario, Flaubert substitue en effet progressivement la construction d'un « espace critique » à résonance « moderne » sur « la rationalité de l'histoire des religions » (p. 18) et les rapports entre science et croyance. C'est la structure dialogique si caractéristique — et qui préside, par exemple, à la mise en scène de la dispute entre La Mort et La Luxure —, qui renvoie les notions dos à dos et permet à l'auteur de se maintenir en retrait, qui s'invente ici, expérimentant au brouillon plusieurs formes de dualité. Cette nouvelle forme va de pair avec une nouvelle pratique d'écriture : Flaubert privilégie désormais le « travail scriptural » (p. 21) au foisonnement jaillissant de l'inspiration de ses premières années. On comprend mieux alors la masse de scénarios, partiels ou généraux, nécessaires à la rédaction — plus d'une soixantaine au total —, le manuscrit constituant « la garantie fiduciaire de l'œuvre » et « leur existence fond[ant] celle de l'écrivain. » (p. 22) Le désir de conservation qui verra Flaubert, au fil des ans, « ne jet[er] jamais aucun papier » (Lettre du 23 avril 1853 à Louise Colet) relève du besoin d'attester d'un travail rigoureux qui est aussi une « esthétique en acte ».

La tension entre programmation et écriture exploratrice se renforce lorsque Flaubert s'éloigne des « schémas légendaires préconstruits » et, après les trois scénarios inauguraux, l'alternance entre « élans de l'invention, absorption documentaire, composition, hésitations, suspensions réflexives [...] diversifie les types de scénarios » (p. 23). Les marges, les interlignes, se chargent d'éléments en attente d'intégration et de textualisation, alors que la page elle-même expérimente une « écriture simultanée » : l'ouverture dans le corps du texte « d'espaces d'invention délimités par des traits », signes d'une « poussée de l'imagination ou d'une alternance plus rapide entre programmation et invention » (p. 23). La dynamique scripturale est ainsi double : elle progresse linéairement mais se déploie aussi latéralement, dans des expansions narratives fragmentées, comme c'est le cas par exemple pour le défilé des Hérésies. Gisèle Séginger montre comment la disposition graphique des épisodes sur la page en détermine le statut narratif : « la spatialisation prépare l'organisation textuelle, et visualise déjà au stade génétique l'irréductible polyphonie des Hérésies : séparées sur la page, elles ne discuteront pas dans l'œuvre. » (p. 25)

Que Flaubert abandonne l'idée de publier cette première *Tentation* après l'échec de la lecture faite à Bouilhet et Du Camp ne signifie en rien que le projet cesse de le tourmenter : il y revient en 1856, après la rédaction de *Madame Bovary*. L'œuvre est élaguée, le style revu, mais le plan reste inchangé et Flaubert en publie plusieurs épisodes dans *L'Artiste*. À partir de 1869 et malgré une série d'interruptions, il entreprend les réfections qui aboutiront à la version de 1874 publiée chez Charpentier. Gisèle Séginger souligne que l'aspect des folios a notablement évolué depuis la première campagne de rédaction : la gestion de l'espace est moins chaotique et « les folios du plan se présentent le plus souvent comme des blocs de texte, éventuellement complétés, dans la marge de gauche ou du bas, d'additions assez régulières, qui apportent un renseignement supplémentaire, ou un détail documentaire à ne pas oublier. » (p. 27) Et, si dans les scénarios de 1849, une différence nette sépare le travail

scénarique de la rédaction, cela n'est plus le cas dans les manuscrits de 1874 où Flaubert utilise jusqu'à une étape avancée l'écriture en style télégraphique. Parallèlement, les références bibliographiques se multiplient, en liaison avec de nouvelles lectures. La recopie s'installe comme pratique de création et « les deux activités scripturales (la prise de note, la rédaction de scénarios), autrefois séparées, sont désormais indissociables. » (p. 27) Pour autant, Gisèle Séginger repère bien un « rythme dans le travail préparatoire » dont elle distingue les étapes : la *réflexion scénarique* où les notes de régie indiquent les orientations de l'œuvre à venir ; l'*apographisme infrascénarique* qui expérimente une structuration et précède la *composition discursive* où se joue la répartition argumentative entre les personnages et la préparation des dialogues ; l'*apographisme prés scénarique* où se construit la diégèse ; la *rédaction du grand plan*, enfin, qui détaille tout le déroulement de l'œuvre et les enchaînements narratifs. À cette dernière étape viennent s'adjoindre les *annexes*, sorte de réserve scénarique qui consolidera l'argumentaire des personnages. Particulièrement prolifiques, les notes de ce dernier type de folios « débord[ent très largement] les capacités d'absorption de la fiction » (p. 34), déviant, par l'inclusion de nouvelles références bibliographiques, vers d'autres possibles narratifs. Les scénarios de 1874 manifestent ainsi une fusion intime entre documentation et invention, comme s'il n'était désormais « possible d'inventer qu'au cœur de la Bibliothèque, entre les lignes des livres recopiés. » De l'œuvre nihiliste de 1849, Flaubert fait émerger, vingt-cinq ans plus tard, une « encyclopédie en farce » agnostique animée par « la force plastique des représentations » (p. 34).

Le parcours chronologique et typologique que propose Gisèle Séginger au sein des dossiers scénariques est à la fois une initiation scrupuleuse au travail de Flaubert et une plongée dans un « fantastique de la bibliothèque » (p. 34) exubérant et déroutant.

Florence Pellegrini