

Poétique et finalité de la prise de notes Balzac et Flaubert

Balzac et Flaubert ont été autant l'un que l'autre fascinés dans leur jeunesse par la philosophie. Lorsque Balzac décide de devenir écrivain et s'installe seul rue de Lesdiguières en 1819, c'est d'abord une œuvre philosophique – *Discours sur l'immortalité de l'âme* – qu'il projette avant d'écrire *Cromwell*, une tragédie qui alliera l'action à la pensée. Dans les années 1830-1840, Flaubert écrit une série de textes¹ qui ont conduit Jean Bruneau à parler de cycle philosophique². Avant de faire le choix définitif de la fiction, les deux écrivains en herbe ont éprouvé le besoin de faire des lectures philosophiques ; tous deux ont pris des notes, qui débordent l'objectif de l'œuvre à rédiger, surtout dans le cas de Flaubert qui constitue parfois des dossiers tout à fait autonomes, même si par la suite il ne s'interdira pas de les utiliser ou de les développer par une seconde prise de notes davantage finalisée par l'œuvre à écrire.

Très vite, au-delà des mois qu'il considéra lui-même comme une période de formation (l'année des lectures à la bibliothèque de l'Arsenal, proche de la rue de Lesdiguières)³, Balzac abandonnera la pratique des notes documentaires préliminaires, peut-être parce que d'autres pratiques prendront le relais : l'expérience par exemple lorsqu'il s'agit du domaine financier ou de l'imprimerie, la rédaction d'articles journalistiques quand il s'agit de politique ou d'histoire, l'archive mentale lorsqu'il s'agit des mœurs et de la société contemporaine. Réfléchissant sur la création, Balzac en viendra d'ailleurs à penser qu'il faut limiter le plus possible la différence entre la « conception » et « l'exécution » afin d'éviter l'impuissance qui frappe ces artistes ratés que sont Frenhofer ou Gambarà⁴. La rédaction des romans ne sera donc pas précédée d'une longue phase préparatoire contrairement à ceux de Flaubert, le travail balzacien permettant surtout de développer sur épreuves le premier jet du manuscrit.

Flaubert, pour sa part, accordera au contraire toujours plus d'importance, à partir de la fin des années de jeunesse (1845-1849), à la réflexion préparatoire : lectures, notes, notes de notes, plans. La pratique documentaire précèdera, accompagnera

¹ *La Femme du monde* (il s'agit de la Mort) en 1836, *La dernière heure. Conte philosophique* (1837), *Rêve d'enfer* (1837), *La Danse des morts* (1838), *Smar* (1839), la première *Tentation de saint Antoine* à laquelle il travaille de 1846 à 1849.

² *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Armand Colin, p. 70.

³ « Je ne fais qu'étudier et me former le goût » (lettre à Laure, août 1819).

⁴ Sur ce point voir G. Séginger, « Génétique ou "métaphysique littéraire". La génétique à l'épreuve des manuscrits du *Lys dans la vallée* de Balzac », *Poétique*, Paris, Seuil, 1996, p.259-270.

l'élaboration et la rédaction, et finira même par être mise en scène et en abyme grâce à Bouvard et Pécuchet. Flaubert lit en prenant des notes même lorsqu'il possède l'ouvrage dans sa bibliothèque. Ce n'est que très rarement qu'il souligne ou porte une indication sur un volume¹. Dès ses années de jeunesse, il a constitué des dossiers sur des sujets divers (philosophie, histoire, religions, littérature)², et parfois indépendamment de tout projet d'œuvre, même s'il ne s'interdit pas d'utiliser ultérieurement le dossier pour nourrir une fiction ou de revenir à l'ouvrage pour une nouvelle campagne de notes plus finalisée par le projet en cours. D'autres dossiers à l'inverse ont été spécialement élaborés pendant la phase préparatoire d'une œuvre. Les catalogues de vente dressent la liste de nombreux dossiers constitués pour la préparation de la *Tentation de saint Antoine* (1846-1849), première œuvre de Flaubert dont la rédaction est précédée d'un long travail d'élaboration (notes, scénarios, brouillons).

Le cas de Balzac est donc bien différent puisque l'étape des notes et scénarios n'existe presque jamais et que l'intégration du documentaire se fait au cours de la rédaction du premier manuscrit ou grâce aux additions des épreuves. Il existe toutefois une exception notable, dans les années de jeunesse : le dossier A 157 du fonds Lovenjoul (bibliothèque de l'Institut), présenté ainsi par Henri Gauthier : « C'est un recueil de fragments rédigés par sursauts entre 1818 et 1820 »³. Pour Roland Chollet et René Guise, il s'agit aussi d'un « amas de notes [...] et non pas un discours suivi »⁴.

Une partie du dossier est constitué en vue de la rédaction d'une œuvre que Balzac abandonnera pour écrire *Cromwell* – le *Discours de l'immortalité de l'âme* – et dont il n'a ébauché que l'avant-propos. Ce premier ensemble est suivi dans le manuscrit A 157 d'extraits commentés de *La Recherche de la vérité* de Malebranche, des *Méditations touchant la philosophie première* et des *Principes de la philosophie* de Descartes, de notes sur Spinoza et D'Holbach. L'ensemble a été repris – après des publications partielles et dispersées – par Roland Chollet et René Guise dans l'édition

¹ La bibliothèque de Flaubert est conservée à la mairie de Canteleu. Voir Yvan Leclerc (dir.), *La bibliothèque de Flaubert*, Publications de l'université de Rouen, 2001.

² Les catalogues des ventes de 1931 à Antibes (28-30 avril) et à l'hôtel Drouot de Paris (18-19 novembre), à la suite du décès de Caroline Franklin-Grout (nièce de Flaubert), répertorient de nombreux dossiers de notes philosophiques (sur la philosophie ancienne et en particulier Xénophon, Platon, Cicéron, Voltaire...) et historiques. Ces catalogues sont consultables sur le site Flaubert de l'université de Rouen : <http://flaubert.univ-rouen.fr/bibliographie/> Les premiers dossiers de lecture dateraient, selon ces catalogues, des années 1837-1838.

³ « Les essais philosophiques du jeune Balzac », *L'Année balzacienne*, 1984, p. 95-114.

⁴ Roland Chollet et René Guise, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, I, p. 1399. Les références dans le texte renvoient à cette édition, abrégée en *OD*.

des *Œuvres diverses*, sous le titre « Lectures de philosophes »¹. L'état de la première partie du dossier (les « Notes sur l'immortalité de l'âme ») – des fragments collés sur les folios 1 à 67 – conduisent les éditeurs à penser qu'initialement la recherche dépassait le cadre de l'œuvre projetée et que seuls les passages en rapport avec le sujet ont été finalement prélevés². La seconde partie du dossier réunit, sous le titre « Notes sur la philosophie et la religion » (f° 68 à 92), est constituée de des notes « moins nettement rattachées au sujet de l'immortalité »³. Enfin la troisième partie du dossier A 157 regroupe des notes sur Malebranche, Descartes, Spinoza et d'Holbach. Si elles présentent un intérêt pour la question de l'immortalité de l'âme⁴, toutefois elles abordent aussi d'autres sujets, témoignant ainsi d'une activité à finalité plus largement informative que strictement documentaire.

C'est ce premier Balzac, le Balzac d'avant Balzac, qui permettra une approche comparative, et en particulier le goût commun des deux jeunes écrivains : ils ont un goût commun pour les lectures philosophiques qu'ils soumettent à une pratique de la lecture critique, même si – dès les premières années – la poétique de la prise de notes est différente chez l'un et l'autre. Je confronterai les notes philosophiques de Balzac à un dossier des années de jeunesse de Flaubert sur l'*Esthétique* de Hegel qui n'a pas été constitué en vue d'une œuvre particulière même si la fin de la première *Éducation sentimentale* profite de réflexions esthétiques stimulées par la lecture de Hegel. Dès les années de jeunesse des deux écrivains, la différence de pratique dans la prise de notes laisse deviner des perspectives et des projets différents. La confrontation des deux pratiques nous intéresse aussi dans la mesure où la philosophie a joué un rôle dans la formation intellectuelle des deux écrivains : s'ils n'ont pas fait œuvre de philosophe ou de penseur – bien que la tentation ait été bien consciente et assez forte dans le cas de Balzac –, dans les deux cas les lectures philosophiques de jeunesse n'ont pas été perdues pour la fiction et la conception plus générale de l'œuvre littéraire et de sa portée cognitive. Dans les deux cas, l'écriture documentaire – car il s'agit déjà d'une écriture – est orientée par une conception de la pensée et de ce que doit être une œuvre. À propos des fictions balzaciennes – après l'abandon de la philosophie pour la fiction – Henri Gauthier écrit que « fréquemment une pensée de vaste portée se trame sur la

¹ *Ibid.*, p. 563-590.

² *Ibid.*, p. 1412.

³ *Ibid.*

⁴ Et on y trouve parfois même une idée qui est aussi présente dans le *Discours*. Ainsi, Balzac note : « Dieu est aussi inintelligible que le néant : le néant est aussi infini que Dieu, selon l'idée qu'on se forge du néant [...] » (*OD*, p. 563). Dans le *Discours*, on lit ce programme : « Discuter. / Le néant est infini. / L'Être Sup<rême> est infini. » (p. 551).

chaîne du récit ou de sa description »¹, et il reprend une phrase de Sartre : « la technique d'un romancier renvoie toujours à une métaphysique »². Mon propos dans cette confrontation des prises de notes balzacienne et flaubertienne aura pour objectif sera d'ébaucher une poétique comparée de l'écriture documentaire, et de m'interroger sur le rapport entre l'écriture documentaire et les projets littéraires, sur la conception de l'œuvre et de ses savoirs, celle-ci témoignant d'une certaine métaphysique au sens large et étymologique.

* * *

Ce qui frappe dans les notes philosophiques de Balzac, c'est la très forte présence et implication de leur auteur, l'omniprésence d'un « Je » qui prend à partie les philosophes lus, et les juge en termes d'erreur. Balzac construit sa vision philosophique du monde en se confrontant fortement aux positions dominantes et aux préjugés qu'il veut déconstruire, comme l'indique le titre du roman *Sténie ou les erreurs philosophiques*, qui aborde à sa manière les questions de la passion et de l'immortalité de l'âme³. Selon Madeleine Fargeaud, Balzac avait lu les matérialistes du XVIII^e siècle et en particulier le *Traité de l'âme* de La Mettrie, qui était suivi d'un « Abrégé des systèmes pour faciliter l'intelligence du Traité de l'âme » dans lequel étaient abordés les systèmes de Descartes, Malebranche, Leibniz, Wolf, Locke, Spinoza. Il était marqué par le matérialisme unitaire et fortement anti-cartésien qu'avait défendu l'auteur de *L'Homme machine*. Probablement avait-il lu aussi Charles Dupuis qui désacralise l'histoire des religions, niant l'existence des dieux dans par une interprétation matérialiste de l'histoire des religions ramenée à assimilées à des cultes astraux⁴. Georges Castex a signalé l'importance de l'anticléricale docteur Nacquart, lui-même lecteur de Bichat et Vicq d'Azir, et il définit la position du jeune Balzac comme un « monisme mécaniste et matérialiste »⁵.

De fait, la prise de notes sur Malebranche⁶ manifeste un point de vue philosophique bien arrêté. Le futur défenseur de la Monarchie et de la Religion (selon

¹ Année balzacienne, 1984, « Les essais philosophiques du jeune Balzac », p. 95.

² *Ibid.*

³ Roland Chollet et René Guise le datent de 1818-1822 et y voit le dépassement de la tentation d'une philosophie dogmatique et étroitement dogmatique.

⁴ Lettre de Mme de Balzac à Laure Surville du 3 mai 1836.

⁵ Paris, Corti, 1950, p. XXXII.

⁶ L'intérêt de Balzac pour Malebranche semble remonter à l'année 1818 selon la datation de Roland Chollet et René Guise (*OD*, p. 1401).

l'Avant-propos de 1842)¹, affirme dans ses années de jeunesse une opposition farouche au christianisme dont il refuse les illusions théologiques. La prise de notes se fait polémique :

Le père Malebranche, forcé par son état à mêler les dogmes chrétiens à la recherche des vérités métaphysiques, a souvent prouvé ses assertions par les mystères et c'est une fort mauvaise manière de raisonner en philosophie [...].

Il ne fallait pas admettre le christianisme, qui regarde toute vérité inutile à rechercher puisque tout y est croyance, révélation, foi, mystère, etc. dans un ouvrage de métaphysique où toute considération étrangère doit être interdite et où l'on doit raisonner, s'il est permis de parler ainsi, en l'absence de tout dogme révélé².

La forte présence d'un « Je » qui assume une position philosophique crée un dialogue dans la prise de notes. Balzac rétorque à Descartes en retournant sa formule célèbre : « Je pense donc je suis, dites-vous. Je prétends que l'on peut dire : je suis, donc je pense. Sans corps il n'y a pas d'âme et sans âme pas de corps »³. Sans prononcer le nom, Balzac joue Cabanis contre le dualisme cartésien. Au milieu de notes sur la conception philosophico-religieuse de l'âme selon Malebranche, il imagine une autre forme de connaissance qui s'appuierait sur des fondements positifs (médicaux), qu'il oppose au mystère qui fonde la pensée religieuse de Malebranche :

Je n'ai jamais ouï dire, ni lu que les médecins, qui s'occupent beaucoup de conjectures, aient cherché à examiner les criminels pour voir si la masse du sang viciée, etc., ne pouvait pas influencer sur la volonté ; il est cependant bien certain que presque toutes les maladies qui échauffent le sang, échauffent le cerveau, qui alors a des idées fort extraordinaires. Je suis certain pour l'avoir vu moi-même que toutes les paralysies affectent le cerveau, plus ou moins, on ne saurait croire combien presque toutes les sciences se tiennent et quel besoin l'humanité aurait d'une assemblée composée d'un ou deux hommes de chaque science pour faire marcher les sciences de concert et diriger les connaissances humaines vers un but quelconque en les mettant toutes à contributions et en correspondant avec l'univers. (*OD*, 565).

¹ Il faut toutefois signaler qu'il sera alors surtout défenseur – dans une perspective conservatrice – d'une religion qui peut jouer le rôle d'un ciment social, et maintenir l'ordre.

² *OD*, p. 566.

³ *Ibid.*, p. 573.

Balzac congédie la philosophie ; il imagine une science des sciences et un mouvement de synthèse vers un principe commun. Des notes, se dégage tout à coup une poétique de la pensée totalisante qui, dans sa structuration du moins, ressemble à celle qui présidera bien plus tard à la conception de *La Comédie humaine* (même si, dans les faits, l'élaboration inachevée de *La Comédie humaine* ressemblera à la construction d'une mosaïque infinie plutôt qu'à l'achèvement d'une totalité¹). Dans les éléments fragmentaires du *Discours sur l'immortalité de l'âme*, Balzac signale les difficultés de l'idée d'infini qui « est une abstraction » (OD, 551), sans vouloir nier son existence car il n'accepte pas une philosophie qui ne s'en tient qu'aux choses visuelles : « Il est, je crois, d'une philosophie trop sévère de nier l'existence d'un principe parce qu'il est caché. » (OD, 557). L'œuvre ultérieure et l'Avant-propos de *La Comédie humaine* montreront toute l'importance des principes cachés qui constituent la logique intérieure de la société (sa « raison »). On voit surgir dans l'ébauche philosophique de l'écrivain en herbe quelques idées fondamentales pour comprendre l'étude de mœurs et la construction d'ensemble de *La Comédie humaine* : « Lorsque la pensée humaine s'exerce sur les objets apercevables par les sens, elle trouve sa pâture naturelle. Elle les compare, elle les divise, les classe, les confond, elle en tire des rapports, elle en compose des ensembles, et de ces opérations magiques et dont le secret reste enseveli dans l'homme même, ont jailli les sciences, les arts, et les hommes, selon leurs organisations particulières, ont eu du génie ou de l'esprit, ont été inventeurs et malheureux ou jouissants et heureux. » (OD, 550). Dans l'argumentation antithéologique du *Discours sur l'immortalité de l'âme*, entre les lignes d'une pensée à la fois matérialiste et déjà sensible à ce qui, dans l'invisible, pourrait constituer la raison du visible, Balzac ébauche l'idée d'une « pensée humaine » – et je crois qu'il faut souligner le terme. Dans un texte à mi-chemin entre la prise de notes, et le montage en mosaïque de réflexions ébauchées ailleurs (dans la prise de notes), Balzac s'engage dans une réflexion qui porte tout autant sur l'immortalité de l'âme (sujet religieux) que sur le fonctionnement de la pensée elle-même et sur la bonne manière de philosopher, tenant ensemble l'observation et l'invisible. C'est le roman, seul, qui en fournira le moyen. Les notes des années de jeunesse et l'ébauche d'un texte hybride mettant en discours un dialogue avec les grands auteurs (déjà bien évident dans la prise de notes) ont eu une efficacité propédeutique. En écrivant de la philosophie contre le mystère d'une invraisemblable immortalité, Balzac pressent le mystère de l'homme et

¹ Dällenbach, Lucien, « Du fragment au cosmos », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 420-431 ; « Le Tout en morceaux », *Poétique*, n° 42, avril 1980, p. 156-169.

l'invisibilité de la vérité humaine. Classer, tirer des rapports, composer des ensembles pour comprendre l'homme : la logique de la future *Comédie humaine* est déjà là.

Toute autre est la prise de notes de Flaubert sur l'*Esthétique* de Hegel. Il établit un premier dossier quelques mois après sa maladie de 1844¹ à partir des deux premiers volumes parus de la traduction de Charles Bénard en 1840 et 1843. Il augmente le dossier de quelques folios en 1872, lorsqu'il prépare *Bouvard et Pécuchet* : il revient alors aux volumes déjà lus et reprend des notes, puis il les complète avec les trois derniers volumes parus entre 1848 et 1852. Ce dossier permet de mesurer l'évolution de la pratique flaubertienne. Dans les folios de la période de jeunesse, la présence de Flaubert est plus importante que dans les folios de 1872, mais elle est néanmoins très différente de celle de Balzac. Flaubert a déjà une méthode, qui caractérisera tous les dossiers de notes des années suivantes : il prélève et recopie des fragments, ou paraphrase des passages de l'*Esthétique*. Tandis que Balzac instaure dans ses notes mêmes un dialogue de pensée à pensée, une confrontation de position, et fait un choix dans les textes lus par rapport au débat qu'il veut instaurer sur un sujet (le dualisme du corps et de l'âme par exemple), Flaubert s'intéresse moins à la cohérence d'ensemble de l'ouvrage, à la position théorique générale. Il recopie des idées, des exemples, des détails, moins soucieux de synthétiser que de relever des formules, des tournures, des étrangetés ou des intuitions intéressantes. Il ne résume pas l'ensemble d'une pensée pour créer un affrontement entre deux systèmes. Il fragmente des textes qu'il semble aborder avec le regard du myope, l'œil collé sur des curiosités de pensée ou de langage. Contrairement à ce que manifeste le dossier balzacien, ses jugements à l'emporte-pièce ne débouchent pas sur des contre-propositions et sur une théorisation car ce sont des jugements qui portent non sur l'ensemble d'une conception mais sur des points particuliers. La fragmentation, méthode qu'il appliquera aux discours dans ses romans (discours religieux ou positivistes ou réactionnaires, ou républicains), caractérise déjà le dossier de notes sur Hegel. Malgré quelques interventions ponctuelles, on voit se mettre en place une poétique de la prise de notes qui allie la fragmentation du texte documentaire à l'effacement de Flaubert. Toutefois, l'effacement ne sera jamais complet même dans les dossiers ultérieurs, car parfois le simple choix des limites de la citation, le découpage suffisent à mettre en évidence l'étrangeté d'une idée et à créer dans les notes mêmes un effet d'ironie textuelle (sans jugement explicite). Il y a dans cette prise de notes quelque chose qui ressemble aux procédés d'ironie des textes de

¹ Dossier publié par G. Séginger, « Notes inédites de Flaubert sur *L'Esthétique* de Hegel », Paris/Caen, *Série Gustave Flaubert*, Éditions Minard, p. 263-330. Sur la datation voir p. 248-251.

fiction ultérieurs et au *silence éloquent* d'une impersonnalité qui n'est pas une absence, quoi qu'en ait dit Flaubert lui-même. Le jugement peut passer par un simple souligné (doublé éventuellement d'une croix dans la marge). Toutefois, le souligné est ambigu car il est utilisé aussi bien pour mettre en valeur des idées esthétiques que Flaubert peut partager, qu'il utilisera d'ailleurs ensuite dans les derniers chapitres de *L'Éducation sentimentale* de 1845 et la Correspondance, ou des idées qui l'irritent vraisemblablement comme celle-ci : « le pathos est le vrai domaine de l'art, les formes sont accessoires et n'ont pour fonction que de soutenir l'effet pathétique. » Tandis que le « Je » balzacien est tonitruant dans les notes philosophiques, la présence de Flaubert est le plus souvent implicite et seulement perceptible dans les découpages, les accentuations (par le souligné), ou éventuellement détectable à cause de l'ajout d'un titre dans la marge, comme lorsqu'il indique en face d'un développement : « Art pour l'art ». C'est une formule flaubertienne et non hégélienne – récurrente dans la Correspondance des années 1850 –, et qu'il a emprunté à la Préface de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier.

Au cœur du dossier sur l'*Esthétique* se trouve formulée par Hegel une conception de l'œuvre d'art qui retient l'attention de Flaubert, et qu'il souligne : « l'art est appelé à manifester la vérité sous la forme de la représentation sensible. À ce titre, il a son but en lui-même dans cette représentation et cette manifestation ». L'idée se retrouve aussi dans la Correspondance des années suivantes. Elle est indissociable d'un impératif d'impersonnalité qui sous-tendra la pratique documentaire et l'hybridation du savoir et de la fiction. Selon Flaubert, l'écrivain ne doit penser qu'à représenter, la littérature n'est pas probante. Le traitement du documentaire sera justement une pratique cathartique et une méthode pour se libérer des opinions et sentiments personnels, une pratique aussi de la pluralité qui permet de fragmenter puis de mêler des sources diverses voire divergentes dans des œuvres fictionnelles souvent polyphoniques. La fragmentation propre à l'écriture des notes flaubertiennes est toujours déjà une sorte de mise en disponibilité à disposition discursive des énoncés que la fiction pourra absorber ensuite¹.

Alors que l'auteur de *La Comédie humaine* aura à cœur dans l'avant-propos de 1842 de rappeler que l'écrivain est un penseur, un instituteur du genre humain – ainsi la vocation première du jeune homme philosophe n'est-elle pas perdue chez l'auteur des études de mœurs –, Flaubert met la parole en représentation et intègre dans les

¹ Sur le rapport intime entre écriture documentaire et écriture de la fiction, voir l'article d'Anne Herscheberg-Pierrot qui traite ce sujet en rapport avec l'écriture du *Dictionnaire des idées reçues* (« Sur les notes de lecture de Flaubert », *Flaubert, l'autre*, textes réunis par F. Leclercle et S. Messina, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 34-39).

œuvres des discours dont il surexpose la discursivité, la volonté de pouvoir et le désir de conclusion, à moins qu'il n'en démonte les propositions dans des confrontations sans solution, faisant œuvre d'antiphilosophie. Ce sont les notes documentaires qui alimentent ces représentations de paroles. Dans les manuscrits de la première *Tentation*, dans les scénarios du vol dans l'espace (saint Antoine est emporté sur les cornes du Diable), Flaubert organise l'itinéraire spatial du Diable et d'Antoine en agençant des théories philosophiques, en inventant des coups de théâtre argumentatifs, qui renversent tour à tour toutes les propositions pour laisser tomber finalement Antoine dans le vide du néant. Certains scénarios de l'épisode des Hérésies sont des scénarios d'organisation discursive qui distribuent les arguments entre les personnages et préparent la mise en voix des notes documentaires¹.

Flaubert invente une nouvelle conception du personnage : c'est une structure d'intégration du documentaire. Il construit des êtres de notes : le Diable, Bouvard et Pécuchet, Salammbô, Schahabarim. Dans sa Correspondance, tandis qu'il prépare son roman carthaginois, il déplore ses difficultés à imaginer la psychologie des personnages antiques². Il crée alors des *intériorités documentaires*. C'est particulièrement frappant dans le cas de Schahabarim, personnage absent de tous les scénarios généraux, qui apparaît tardivement dans les scénarios de parties, à un moment où Flaubert signale dans sa Correspondance qu'il a enfin fait suffisamment de lectures religieuses. Les derniers scénarios et surtout les brouillons lui donnent une intériorité érudite : Flaubert retravaille des notes (sur Pline, sur les stoïciens...) pour formuler les doutes religieux et les aspirations scientifiques du grand-prêtre de Tanit. La fragmentation, le montage en mosaïque des notes donnent une profondeur livresque au personnage. Dans *La Tentation* de 1874, cette pratique de la fragmentation et du montage des notes est mise en abyme lorsqu'Antoine repère dans le discours du Diable toutes les sources : « Ah ! c'est le Diable ! je me souviens ; – et même il me redisait tout ce que j'ai appris chez le vieux Didyme, des opinions de Xénophane, d'Héraclite, de Mélisse, d'Anaxagore, sur l'infini, la création, l'impossibilité de rien connaître ! »³

Les procédés d'hybridation qui transforment les notes documentaires en éléments de fiction sont divers, ils interviennent à des étapes variées du travail et ils touchent des unités de dimension variable : parfois l'ensemble de la composition du roman, d'autre fois des unités plus restreintes. Flaubert trouve le principe de composition de *Salammbô*, un dualisme qui structure à la fois la religion, la politique,

¹ Voir G. Séginger, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et les Tentations de saint Antoine*, Champion, 1997, p. 247 à 260, et 317 à 342.

² Lettre à Ernest Feydeau, juin-juillet 1857.

³ Édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, coll. « Folio », p. 216.

et les relations amoureuses, en intégrant en marge du sixième scénario général une note documentaire qui provient de notes sur la religion : la religion « roule sur deux idées : Baal et Astarté. Le terrible, sanguinaire, et le voluptueux, l'orgiaque »¹. Quant à l'investissement de la religion dans le roman, il n'est pas premier dans les scénarios. Il intervient au moment où Flaubert change le nom de son héroïne (d'abord Pyra puis Hanna)², en utilisant une note documentaire qui citait Salammbô comme l'un des noms d'Astarté. Une trouvaille ponctuelle au cours d'une prise de notes peut donc faire bifurquer la fiction dont les premiers scénarios faisaient simplement une histoire d'amour entre une femme civilisée et un barbare, sur fond d'événements historiques.

Flaubert trouve dans la documentation d'insoupçonnables potentialités imaginaires. Il retourne et transgresse parfois les prescriptions et les savoirs d'un document pour produire créer de la fiction. Dans ses notes sur les commentaires de Samuel Cahen au Cantique des cantiques, on trouve ce détail : « chainettes de jambes. Les chainettes de jambes, prenaient les accidents qui arrivent aux filles en faisant de trop gdes enjambées. cette sorte entraves avait pr but de conserver les signes de la virginité. V p. 37³ ». Dans l'épisode sous la tente, Flaubert érotise la scène grâce à un récit métonymique : la rédaction substitue au terme cru des scénarios (« la baisade »⁴), l'incident de la chaînette qui se déchire contrairement à la prescription biblique. Ce retraitement fictionnel des notes n'est pas propre aux œuvres érudites. Je peux en citer deux autres exemples dans les dossiers de *Madame Bovary* conservés à la fondation Bodmer de Genève. Flaubert utilise des notes sur le *Traité de médecine légale* de Mathieu Orfila pour inventer deux péripéties fictionnelles. Les analyses faites sur les cadavres disséqués dans le *Traité de médecine légale* de Mathieu Orfila⁵ sont à l'origine de l'idée saugrenue du pharmacien Homais qui, dans l'urgence de sauver Emma, conseille de faire procéder à l'analyse du poison ! Par ailleurs, le traité d'Orfila signale le pouvoir curatif de l'émétique en de rares occasions et à petites doses mais indique surtout qu'il agit dans les autres cas comme un poison violent qui provoque la mort. Dans son roman, Flaubert empoisonne deux fois Emma, et la seconde grâce aux soins du docteur Canivet :

[...] n'y allant pas, comme il le disait lui-même, *par quatre chemins*, il prescrit de l'émétique, afin de dégager complètement l'estomac.

¹ Manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote N.a.fr. 23671, f° 182 r°.

² N.a.fr. 23671, f° 181, f° 238.

³ Dossier conservé la Pierpont Morgan Library, *Le Cantique des cantiques*, f° 331.

⁴ N.a.fr. 23671, f° 238.

⁵ Paris, Béchét jeune, 1836. Voir G. Séginger, *Fiction et documentation*, Bâle, Schwabe, p. 50-57.

Elle ne tarda pas à vomir du sang. Ses lèvres se serrèrent davantage. Elle avait les membres crispés, le corps couvert de taches brunes, et son pouls glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une corde de harpe près de se rompre¹.

Le savoir documentaire alimente le non savoir des personnages de fiction. L'ironie du romancier qui sait n'est perceptible quant à elle suggérée que par le changement de paragraphe.

L'organisation générale d'un roman, l'invention d'un nouveau type de personnage, l'invention d'épisodes ou de simples péripéties, tout cela montre la fonction fabulatrice que Flaubert accorde aux notes, en les détournant de leur fonction référentielle (enregistrer un savoir à préserver, à utiliser pour assurer un fondement à la fiction dans l'ordre de la connaissance).

Les notes ont également un rôle dans la poétique flaubertienne du roman, selon laquelle l'harmonie est un critère de validation et un fondement de l'illusion de réalité. Le style n'est pas dissociable de la poétique dans la mesure où il contribue à l'harmonie générale du roman. Dans le cas de *Salammbô*, il y contribue en particulier par une pratique de la métaphore et de la comparaison qui renforce la cohérence de l'univers culturel de ce roman. Certaines des métaphores ou comparaisons naissent d'un retraitement de réserves documentaires. Dans ses notes sur *l'Histoire de l'art judaïque* de Félicien de Saulcy qu'il lit pendant la préparation de *Salammbô*, Flaubert avait relevé ce détail : « cymbales, le nom de salsal est également porté par une espèce de sauterelle »². Dans *Salammbô*, on lit : « malgré la fureur des clairons, les salsalim claquaient, comme des ailes de sauterelle »³. Dans la note de lecture, Flaubert puise une puissance de figuration qui produit une comparaison dont il faut souligner deux caractéristiques : elle introduit du visuel, du concret, et le comparant appartient à l'univers connaissable par les personnages. C'est souvent ce type de réécriture des notes dans le travail stylistique qui permet de créer l'harmonie nécessaire à l'illusion de réalité dans ce roman sur une réalité disparue. On peut donc comprendre cette réaction de Flaubert, lorsqu'il déclare malgré l'importance de ses recherches : « Je me moque de l'archéologie ! Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, [...] s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. »⁴

¹ *Madame Bovary*, édition établie par J. Neefs, Le Livre de Poche classique, p. 463.

² Notes de Flaubert : « Art judaïque (Saulcy) », Pierpont Morgan library, New-York, fonds Heineman, MS 88, f° 344. Transcription par Agnès Bouvier (http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/sal_saulcy_bouvier.pdf)

³ Édition établie par G. Séginger, Flammarion, coll. « GF », p. 329.

⁴ Lettre du 23-24 décembre 1862.

La prise de notes n'est donc pas une activité secondaire ou complémentaire. Elle est indissociable de l'invention, de la construction et du travail stylistique. La poétique flaubertienne de l'invention se distingue bien de celle de Balzac qui s'élançe ou qui tente de s'élançe (car il y a des ratés et des reprises) de son mouvement même, évitant que la conception ne dévore l'exécution (que la réflexion trop longue sur l'œuvre à faire ne compromette l'œuvre comme on le voit dans *Frenhofer*). Par contre dans le cas de Flaubert, lorsque *faire voir* est l'objectif de l'écrivain qui doute de la pertinence de la question trop philosophique du « pourquoi », de la question de la cause cachée, la représentation trouve sa force et sa densité non dans la signification qu'elle délivre, mais dans le rapport qu'elle entretient à un volume de représentations, d'images, d'idées que la prise de notes a rendu disponible (par la fragmentation), à une réutilisation fictionnelle, indépendante d'une volonté de savoir.

Pour autant, je ne pense pas qu'il faille aller trop loin dans le sens d'une opposition stricte entre Flaubert et Balzac, entre une visée qui serait déconstructiviste (dans le cas de Flaubert) et une perspective plus philosophique chez un Balzac, penseur du social et du politique. S'il est indéniable qu'il y a une sensibilité flaubertienne aux détails et aux rugosités de la langue et de la pensée qui le conduit souvent à fragmenter les textes, à isoler des unités discursives du système d'ensemble qui leur donnerait sens, si les détails de la documentation ont parfois une productivité fictionnelle qui semble sans équivalent chez Balzac – Flaubert écrit avec des piles de livres ou de notes sous le coude –, si les savoirs balzaciens semblent plutôt destinés à créer une illusion référentielle et non à déconstruire les illusions et fictions du réel, ce serait toutefois aller trop loin que de situer l'un du côté de la pensée et de la philosophie, l'autre (Flaubert) du côté de l'exposition et de la critique. L'exemple de *Madame Bovary* suffira à montrer qu'il peut aussi y avoir chez Flaubert une appropriation intuitive du savoir par la fiction (dans le cas du savoir financier), immédiatement intégré à la fiction (sans le relais d'une écriture documentaire qui initierait un processus de transformation) et orienté dans le sens d'une pensée implicite du social et du politique.

Flaubert donne à *Madame Bovary* un sous-titre, *Mœurs de province*, qui évite le mot balzacien « étude », mais qui fait tout de même signe vers Balzac. Certains folios conservés à la Fondation Bodmer montrent d'ailleurs ce rapport au prestigieux prédécesseur. Ce sont des folios centrés sur l'intrigue financière, la lutte de Lheureux et sa volonté d'ascension sociale. Ces folios font ressortir le rôle d'un personnage typiquement balzacien, l'importance de l'argent dans l'intrigue, le fonctionnement aliénant de l'escompte (thème balzacien aussi). Sur l'escompte Flaubert a obtenu des renseignements d'un notaire de Rouen – Fovard – (comme en témoigne sa

Correspondance¹) et sur l'endettement il a utilisé les Mémoires de Madame Ludovica (un surnom de Mme Pradier, la femme du sculpteur chez qui il avait rencontré Louise Colet), récit probablement rédigé par un(e) proche de la femme adultère, et peut-être à la demande de Flaubert². Dans le cas de cette intrigue financière, Flaubert ne semble pas être passé par une documentation financière spécifique. Le premier feuillet conservé dans le dossier de la Fondation Bodmer présente trois fragments :

- 1) dix lignes résumant un savoir sur l'escompte
- 2) Une ébauche de scénario centré sur Emma
- 3) Deux lignes consacrées à Lheureux et à ses pièges pour faire tomber Emma

D'un fragment à l'autre on voit comment Flaubert intègre ses connaissances sur l'escompte (fragment 1) dans l'intrigue (fragment 2 et 3)³.

Le folio 2 intitulé « L'heureux (résumé) », comme s'il était le personnage principal du roman, regroupe deux fragments collés ensemble mais rédigés à deux moments différents. Ils présentent une sorte de résumé/scénario hybride qui accompagne la rédaction du roman en faisant le point sur ce qui a été rédigé (la numérotation renvoie au manuscrit autographe). Lorsque la numérotation disparaît sur le second fragment, il se transforme en scénario. Quoi qu'il en soit, on voit que Flaubert est soucieux de ne pas perdre le fil de l'intrigue financière et d'en faire une véritable bataille. Il met en évidence l'alliance objective de Lheureux et du notaire qui forment une coalition financière pour remporter la bataille. L'idée des difficultés créées par l'escompte vient probablement des « Mémoires de Madame Ludovica » mais dans ce document, c'est la femme adultère qui réussit à gagner la confiance d'un épicier escompteur. En créant Lheureux, Flaubert choisit d'inventer un personnage plus balzacien et de raconter une conquête sociale par l'argent. L'usurier fait tomber Emma dans un engrenage de l'escompte qui malgré la différence de contexte n'est pas sans rappeler celui qui ruine David Séchard dans *Illusions perdues*. Comme Balzac Flaubert entre dans le détail des sommes en jeu et de l'émission des billets. Ce scénario raconte une nouvelle forme de guerre sociale, une poussée vers le haut, d'un personnage emblématique de ce que produit l'égalité et les « droits de l'envie » dont Balzac déplorait dans *Béatrix* la proclamation en 1789. *Illusions perdues* en montrait les effets cachés mais persistants au XIX^e siècle dans les mœurs, dans la vie privée,

¹ Lettre à Frédéric Fovart du 15 août 1855.

² Ce dossier est conservé à la Bibliothèque municipale de Rouen. Il a été publié sous le titre *Flaubert et Louise Pradier : le texte intégral des « Mémoires de Madame Ludovica »* (Paris, Minard, Archives des lettres modernes, n° 145, 1973).

³ Folios transcrits dans *Fiction et documentation*, *op. cit.*, p. 41-48.

dans les conflits particuliers comme celui qui oppose David Séchard à son ouvrier Cerizet : le désir d'ascension sociale de ce dernier en fait un allié des Cointet dans la bataille financière entre les imprimeurs. La révolution étant au cœur de la société, c'est « l'histoire des mœurs » qui est le plus appropriée pour rendre compte d'une évolution politique. Les folios de *Madame Bovary* centrés sur l'intrigue financière et Lheureux révèlent une approche très balzacienne du politique par la vie privée et par les luttes financières. On peut donc comprendre que le roman franchisse deux révolutions (1830 et 1848) et un coup d'État sans rien en dire. Les folios de la bataille financière montrent tout à la fois comment Flaubert tire parti d'un savoir financier pour construire la fiction et comment il donne à celle-ci une signification sociale et politique, immanente à la structuration d'une lutte financière imaginée dans l'intertexte balzacien et dans le rapport intergénérique avec l'étude de mœurs.

* * *

Les Notes philosophiques de Balzac sont les brouillons d'un devenir écrivain. Balzac se rêve en penseur à une époque où, comme le rappelle Bénichou, le sacre de l'écrivain est célébré au nom d'un prestige de la pensée et de la philosophie. Aussi les notes ont-elle une finalité particulière : Balzac essaie sa voix en se confrontant à la force de pensée de prestigieux devanciers, en opposant une autre modalité de la pensée à la spéculation abstraite. Aussi faut-il remarquer la volonté de globalisation qui anime ses notes en dépit de leur caractère fragmentaire. Même si Balzac en définitive abandonnera en apparence l'écriture philosophique, le désir de penser globalement le monde sous-tendra ce genre de récit très particulier qu'il appelle l'étude de mœurs – il s'agit de comprendre globalement la société, l'économique et le politique par le biais de la vie privée – ainsi que toute l'entreprise de *La Comédie humaine*, vaste édifice à trois étages qui doit aboutir à la pensée de l'auteur, lorsque des études de mœurs, en passant par les études philosophiques, on aboutit aux études analytiques¹. Balzac ne se documente pas pour acquérir des savoirs techniques et spécialisés, ni pour trouver une garantie référentielle pour ses inventions fictionnelles – il a un savoir vécu du social qui lui suffit – mais pour réussir à penser et donner forme à un monde. Pour Balzac, c'est la pensée qui fait exister le monde romanesque : pas de monde silencieux. La fiction laisse à penser, parce que le romancier est un « instituteur », qui a des « idées arrêtées » sur les choses, comme l'indique l'Avant-propos de *La Comédie humaine*. Dans ses notes philosophiques, Balzac exerce sa voix, la place et expérimente aussi la

¹ Lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834.

puissance de la pensée, qui peut résumer toute une philosophie dans une formule (« je pense donc je suis », versus « je suis donc je pense »). En dépit du caractère fragmentaire (pour des raisons circonstanciées) de ses notes, c'est une volonté de penser qui s'affirme. Dans les notes philosophiques de Balzac se dessine le désir d'une nouvelle forme de philosophie, moins abstraite, qui le conduira à renoncer non pas à la philosophie elle-même mais à une manière de philosopher trop conceptuelle. Le travers de l'abstraction mal maîtrisée, il le perçoit chez Malebranche dont il se moque : « Le père Malebranche, forcé par son état à mêler les dogmes chrétiens à la recherche de vérités métaphysiques, a souvent prouvé ses assertions par les mystères et c'est une fort mauvaise manière de raisonner en philosophie, où il faut prouver d'une manière claire ; car prouver des propositions obscures par des mystères incompréhensibles, c'est ne pas bien rechercher la vérité. » (*OD*, 566). Très tôt Balzac a abandonné la spéculation pour la fiction et le roman : *Sténie ou les erreurs philosophiques* emprunte quelques idées à la préparation du *Discours* avorté. La philosophie y est confrontée à la vie. Dans les jugements péremptores des notes philosophiques a surgi le doute fondamental sur l'efficacité de la spéculation abstraite qui va réorienter Balzac vers le roman. Il est en effet alors nécessaire d'inventer un nouveau régime de validation. On ne peut donc pas tout à fait parler d'abandon de la philosophie, mais d'adaptation aux nouvelles conditions d'une modernité qui conduisent Balzac à rêver plutôt d'une science générale de l'homme que d'une métaphysique abstraite¹.

Le refus du dualisme et de l'abstraction dans ses notes philosophiques nous en fournit la raison profonde. Le monisme initial de Balzac – qui ne l'empêchera pas de faire par la suite l'éloge de l'efficacité sociale de la Religion – aura une conséquence majeure. Sa conception du roman renvoie à une structure de pensée antimétaphysique, dont les notes philosophiques nous dévoilent la formation dans cette période où le jeune Balzac s'exerce contre Descartes et Malebranche. Il choisit en définitive une philosophie qui ressemble à une science, une nouvelle forme de totalisation, bien différente de la synthèse par le mystère, Geoffroy de Saint-Hilaire ou Cuvier et non pas Descartes. Il choisit le roman et le régime de l'immanence pour la philosophie, sauvant ainsi le désir de vérité et la foi dans la force de la pensée. Devenir romancier plutôt que philosophe n'empêche pas Balzac de se voir en penseur, apte à devenir politicien. Dans les notes philosophiques et la polémique anti-spéculative se dessine cette ambition :

¹ Félix Davin, *porte-plume* de Balzac, l'évoque avec un peu de mystère comme une « œuvre scientifique » encore difficile à dévoiler car pour bien la juger il faudrait pouvoir le faire dans toute son étendue, or elle est encore en cours d'élaboration, l'auteur n'ayant pas fini de la méditer (Introduction aux *Études philosophiques*).

Je suis plus que jamais engoué de ma carrière, [...] Notre révolution n'est pas encore terminée et de la manière dont les choses s'agissent, je prévois des orages. Le système représentatif exige de grands talents, et la multitude électorale ne se laisse pas attraper. Je remarque que les littérateurs sont les gens que l'on recherche le plus volontiers dans les crises politiques, parce qu'on sait qu'ils réunissent à la science et aux connaissances l'esprit d'observation et qu'ils savent le cœur humain. Ainsi, *si* je suis un *gaillard* (c'est ce que nous ne savons pas encore), je puis avoir encore autre chose que la gloire littéraire, il est beau d'être un grand homme et un grand citoyen [...]¹

Le jeune Flaubert a cru aussi à la prééminence de la pensée, et il rêvait à la fin d'*Un parfum à sentir* (1836) de s'emparer du monde par la pensée, de la dresser sur un piédestal pour qu'elle s'y tienne toujours². Mais, très vite, il en vient à douter de la possibilité d'une vérité, ce qui ne l'empêche pas – comme on l'a vu dans le cas de *Madame Bovary* – de mettre en texte une pensée. Mais tandis que la volonté balzacienne surplombe le monde pour le ressaisir par la pensée, le récit flaubertien s'immerge – le plus souvent et de plus en plus fortement – dans l'infinie matière des discours et des représentations, toujours provisoires et sujettes à caution, afin d'en restituer l'historicité, les implications idéologiques, épistémologiques. La fragmentation, le souligné, les titres, caractéristiques de la prise de notes flaubertienne, semblent dégager dès la première lecture les lieux communs et stéréotypes. L'objectif n'est pas de repenser le monde, mais de le critiquer. L'enfer des discours et des représentations se substitue à l'œuvre-monde balzacienne.

Gisèle SÉGINGER
LISAA – EA 4120
Université Paris-Est

¹ Lettre à sa sœur Laure de septembre 1820.

² *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, p. 114.