



HAL
open science

Flaubert relecteur de lui-même: le cas épineux de L'Education sentimentale

Stéphanie Dord-Crouslé

► **To cite this version:**

Stéphanie Dord-Crouslé. Flaubert relecteur de lui-même: le cas épineux de L'Education sentimentale. Mireille Hilsum. La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes, tome I " Tombeaux et testaments ", Editions Kimé, pp.201-214, 2007, Les Cahiers de Marge (n° 2). halshs-00143416

HAL Id: halshs-00143416

<https://shs.hal.science/halshs-00143416>

Submitted on 28 Oct 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[p. 201]

Flaubert relecteur de lui-même : le cas épineux de *L'Éducation sentimentale*

Stéphanie DORD-CROUSLÉ

Publiée pour la première fois en 1869 chez Michel Lévy, *L'Éducation sentimentale* reparût dix ans plus tard, en 1879, chez Georges Charpentier. Entre les deux “versions” du roman, près de 500 “variantes”, qui, dans leur grande majorité, sont la preuve d’une incontestable relecture de l’œuvre par son créateur, d’une relecture suivie et minutieuse. Le 22 juillet 1879, le romancier a d’ailleurs écrit à son nouvel éditeur : « Vous recevrez en même temps que ce billet les deux volumes de *L'Éducation sentimentale* [c’est-à-dire de la première édition du roman], soigneusement “revus et corrigés” »ⁱ. En particulier, Flaubert a supprimé de très nombreux connecteurs logiques et mots de liaison : 125 *mais*, 39 *alors*, 31 *puis*, 32 *et*, 23 *cependant*, 12 *enfin*, 8 *d’ailleurs*, 8 *en effet*, et 4 *donc*ⁱⁱ. Ces suppressions accentuent fortement un trait déjà présent dans l’édition originale du roman, que l’on considère aujourd’hui comme un des aspects principaux de sa modernité : la renonciation quasi systématique aux enchaînements temporels et causals « au profit d’une construction par similitudes et contrastes à tous les niveaux »ⁱⁱⁱ qui place le monde sous le signe du hasard et de la discontinuité.

Mon propos n’est pas d’analyser la relecture que Flaubert a effectuée durant la fin de l’été 1879. Je voudrais déterminer quelques critères

[p. 202]

qui encadreraient de la manière la plus rigoureuse et la plus satisfaisante qui soit l’étroite marge de manœuvre dont dispose l’éditeur scientifique de *L'Éducation sentimentale* pour départager les variantes qui sont le fruit de la relecture créatrice de l’écrivain, de celles qui sont le résultat d’erreurs typographiques non corrigées par Flaubert lors de sa relecture des épreuves. Car ces erreurs sont légion et elles ont profité de l’existence même des corrections opérées par le romancier, pour subsister et se pérenniser dans les rééditions ultérieures successives du roman, en dépit de leur illégitimité originelle. L’ouvrage publié en 1869 était d’ailleurs lui-même déjà porteur de coquilles que l’écrivain n’a jamais corrigées par la suite... Le défi que doit relever l’éditeur scientifique de ce roman est donc d’établir le texte voulu par Flaubert en 1879, en utilisant des critères cohérents et rigoureux qui permettent, tout en prenant acte des transformations délibérées, de déceler toutes les coquilles, ce qui est loin d’être le cas aujourd’hui encore.

Pour comprendre pourquoi ce roman pose tant de problèmes, il faut commencer par tracer un rapide portrait de Flaubert en correcteur d'épreuves. Que sait-on de la manière dont l'écrivain relisait les épreuves de la première édition d'une œuvre et revoyait le texte imprimé pour une nouvelle édition ? À la différence de Balzac, aucun placard, aucun jeu d'épreuves corrigées ne subsiste ; et les deux volumes révisés que j'ai mentionnés plus haut, qui ont servi à la composition de la seconde édition de *L'Éducation sentimentale*, ont été perdus. Cependant, les éditeurs qui ont fourni l'énorme travail de collationnement des différentes éditions de chaque roman nous apprennent que Flaubert relisait en effet ses œuvres et leur apportait des corrections chaque fois qu'une nouvelle édition (ou un changement d'éditeur) revêtait une importance particulière à ses yeux.

Pourtant, si l'on se tourne maintenant du côté de la correspondance, l'impression qui se dégage est celle d'un profond désintéret. D'abord, Flaubert voue une haine viscérale et tenace à tout ce qui se rapporte à l'imprimerie. À Ernest Feydeau, il déclare : « J'ai vu avec plaisir que la typographie commençait à te puer au nez. C'est, selon moi, une des plus sales inventions de l'humanité. J'y ai résisté jusqu'à trente-cinq ans, et dès onze ans je barbouillais »^{iv}. Cette antipathie profonde entraîne une absence de savoir-faire technique que Flaubert, bien à tort, n'identifie pas comme

[p. 203]

particulièrement préjudiciable à la qualité éditoriale de ses œuvres : « Ma haine pour la typographie est telle que je n'aime pas à entrer dans une imprimerie et que j'ignore la manière de corriger les épreuves »^v. Et quand il ne peut y échapper, les corrections le « tannent » profondément, comme il aime à le répéter dans sa correspondance^{vi}.

Mais surtout, une fois publié, le texte connaît un complet désinvestissement affectif :

Un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes. Nous nous sommes arraché du ventre un peu de tripes, que nous servons aux bourgeois. Les gouttes de notre cœur peuvent se voir dans les caractères de notre écriture. Mais une fois imprimé, bonsoir. Cela appartient à tout le monde ! La foule nous passe sur le corps ! C'est de la prostitution au plus haut degré et de la plus vile ! Mais il est reçu que c'est très beau, et que prêter son cul pour dix francs est une infamie. Ainsi soit-il !^{vii}

Cette déclaration comporte une dimension romantique et exaltée indéniable. Néanmoins, elle traduit aussi une caractéristique fondamentale de l'œuvre littéraire selon Flaubert : celle-ci est indéfectiblement manuscrite, et l'on peut supposer que le romancier n'aurait jamais pu composer directement sur une machine à écrire et encore moins sur un ordinateur. Le texte que l'on travaille est celui que l'on a écrit de sa propre main, à la plume d'oie, que l'on copie et recopie – à perte de vue – sur de belles feuilles de papier. Même la calligraphie soignée du copiste le rend déjà étranger à son auteur. Le 24 juin 1869, Flaubert écrit à George Sand : « Quant à mon roman, *L'Éducation*

sentimentale, je n’y pense plus, Dieu merci ! Il est recopié. D’autres mains y ont passé. Donc, la chose n’est plus mienne. Elle n’existe plus, bonsoir ! »^{viii}

Le tableau que je viens de dresser permet de commencer à se figurer l’étendue et la complexité des problèmes qui se sont posés et se posent encore à qui veut éditer scientifiquement *L’Éducation sentimentale*. D’une part, on se trouve face à un roman qui a eu, en 1879, les honneurs d’une relecture d’ensemble dont le détail était consigné sur un exemplaire de l’édition Lévy – exemplaire qui a malheureusement disparu ; et d’autre part, on est confronté à un roman dont la composition typographique très fautive n’a été que fort partiellement rectifiée par l’auteur lors de sa relecture des épreuves. La question est donc de savoir sur quels critères scientifiques

[p. 204]

peut se fonder une intervention rectificatrice de l’éditeur : comment va-t-il faire le départ entre correction d’auteur et coquille typographique ?

Je commence par une remarque préalable : les éditeurs successifs du roman, qui tous s’accordent à retenir l’édition Charpentier comme texte de base, l’ont tous déjà plus ou moins explicitement amendée au nom de “l’évidence” ou du réalisme revendiqué par Flaubert lui-même. Mais comme l’évidence des uns n’est pas celle des autres, le lecteur, sans qu’il en soit forcément informé, ne lit pas toujours le même texte dans les éditions actuelles courantes du roman. Si l’on schématise, deux camps s’opposent : d’un côté, on trouve les tenants d’une orthodoxie textologique radicale pour qui le dernier texte édité du vivant de l’auteur et relu par lui a force de loi, et pour qui seule la complète aberration textuelle est redevable d’une rectification éditoriale ; de l’autre côté, il y a les éditeurs qui, en dépit de leur reconnaissance de la primauté de la version Charpentier, l’aménagent plus ou moins, au coup par coup. Mais justement, comment justifier scientifiquement ces aménagements ponctuels et – surtout – la variabilité de leur étendue ? D’autant que, souvent, telle rectification voisine avec tel surprenant maintien qui semblerait pourtant redevable du même traitement. Ceci explique que le texte du roman tel que nous le lisons aujourd’hui dans toutes les éditions connues (y compris la mienne^{ix}) n’est pas encore établi de manière complètement satisfaisante. Bien que les phénomènes analysés ici n’altèrent ni la portée esthétique ni le sens profond du roman, ils ont leur importance dès qu’on s’intéresse au texte dans le détail.

Essayons donc d’établir quelques critères opératoires. Le premier est en quelque sorte un critère négatif et surplombant. Il se fonde sur l’existence – dans l’ensemble des variantes – d’un ou plusieurs systèmes de variation^x cohérents, qu’il s’agisse de l’inflexion ou de la consolidation d’une thématique déjà présente, de l’apparition ou du renforcement d’un trait stylistique particulier, ou encore de la suppression généralisée de tel ou tel type d’information. Toutes les variantes qui ressortissent à ces systèmes sont la preuve et les indices concrets de la relecture effective et orientée que l’auteur a faite de son texte. C’est donc *a contrario* quand une variante ne relève pas (ou ne

relève pas complètement) de l'un de ces systèmes de variation, qu'il faut l'examiner en fonction de critères différents

[p. 205]

afin de la réputer correction d'auteur ou coquille^{xi}.

Le premier véritable critère sera celui de la différence graphique minimale. Nombreux sont en effet les cas dans lesquels un mot de l'édition Charpentier diffère très légèrement de celui employé dans l'édition Lévy ; les deux mots se ressemblent visuellement, n'ont pas le même sens, mais ne s'opposent pas suffisamment pour produire une aberration indéniable. Le simple doute a alors souvent suffi pour légitimer la coquille dans les rééditions ultérieures. Fréquemment, la transformation n'affecte qu'une ou deux lettres. Ainsi, la robe de mousseline claire que porte Mme Arnoux lors de sa première apparition sur la *Ville de Montereau* (I, 1) est « tachetée de petits points » en 1869, mais « de petits pois » en 1879. Rappelé d'urgence par un billet de Mlle Vatnaz, Arnoux « remont[e] lestement vers les boulevards » dans la première édition (I, 5), alors qu'il ne se déplace plus que « lentement » dans la seconde. Préparant un attentat au péril de sa vie (II, 4), Sénecal dit adieu à ses amis en leur tendant la main « gravement », en 1869, mais « bravement » en 1879. Quant à Régimbart (II, 3), qui « rest[e] pendant des heures, en face du même verre à moitié plein », la première édition le présente comme « sobre néanmoins », alors que la seconde le qualifie de « sombre »^{xii}.

Ces coquilles dues à l'inattention du compositeur n'ont pas été repérées par l'écrivain parce qu'elles ne modifient quasiment pas la musique des phrases, pas plus qu'elles ne créent d'évidents non-sens. Un autre cas de figure peut en être rapproché, celui où une transformation est clairement due à l'ignorance d'un vocabulaire spécifique par le typographe et à son oubli par l'écrivain. Ainsi, pour se faire valoir, Deslauriers démontre au financier Dambreuse « que la loi de 1810 établissait au profit du concessionnaire un droit impermutable » (III, 4). Or, cette expression utilisée dans l'édition de 1879 n'a aucune signification précise dans le domaine juridique. Il n'en va pas de même pour celle que l'on trouve dans le texte de 1869, celle de « droit incommutable », qui a le sens exact de : « Qui ne peut légitimement changer de propriétaire, de possesseur ». Impermutable / incommutable : les deux adjectifs paraissent synonymes pour qui n'a pas fait d'études de droit ou a oublié la documentation réunie sur ce point très précis lors de la rédaction du passage ; c'est apparemment le cas de Flaubert en 1879. Le typographe ne maîtrise pas non plus le vocabulaire technique de la faïence : dans l'édition Charpentier, les

[p. 206]

engobes se muent en « englobes » (II, 3), sans que l'écrivain remarque la faute.

Autre critère qui peut être convoqué, celui de la répétition discriminante. Son application repose sur la conjonction de deux mécanismes antagonistes : d'une part, on le sait, Flaubert avait les

répétitions en horreur et les pourchassait ; d'autre part, selon un mécanisme bien connu, dans un processus de copie, on a plutôt tendance à simplifier la complexité lexicale (d'où la règle philologique classique de la *lectio difficilior*). Aussi, lorsque dans la nouvelle édition, un mot est répété à peu d'intervalle alors que l'édition originale utilisait un synonyme, un hyperonyme, un hyponyme ou un mot différent appartenant à la même catégorie grammaticale, on peut présumer que la variante est une coquille typographique. Par exemple, alors qu'il se promène dans la forêt de Fontainebleau avec Rosanette (III, 1), Frédéric « observ[e] presque du même coup d'œil les raisins noirs de [la] capote [de sa maîtresse] et les baies des genévriers ». Le texte de l'édition Charpentier donne à tort : Frédéric « observ[e] même du même coup d'œil ». Dans la petite maison d'Auteuil (II, 6), le héros contemple les mains de Mme Arnoux, « l'entrelacs de ses veines, les grains de sa peau, la forme de ses doigts ». Et le narrateur de continuer en 1869 : « Chacun de ses ongles était, pour lui, plus qu'une chose, presque une personne ». La version de 1879 remplace le substantif « ongles » par l'hyperonyme « doigts », déjà utilisé à peine quatre mots auparavant. Même répétition singulière lorsque Rosanette se rend compte que son enfant est mort (III, 4) : dans l'édition Lévy, elle « se laissa tomber au bord du divan, où elle restait la bouche ouverte, avec un flot de larmes coulant de ses yeux fixes » ; dans la version Charpentier, la proposition participiale présente, à la place du verbe « couler », le verbe « tomber », alors même qu'il a déjà été utilisé dans la proposition principale pour décrire l'affliction de Rosanette.

Un troisième critère peut permettre de trancher entre correction d'auteur et coquille typographique : il s'agit de la situation spatiale des éléments variants dans les pages de l'édition originale. En effet, ce ne sont pas seulement des critères d'analyse logique ou grammaticale qui doivent être pris en compte. On peut aussi se servir de l'examen matériel du support (la mise en page du manuscrit ou de l'exemplaire imprimé qui a servi à la composition) en gardant présent à l'esprit le fait que la concentration du typographe, comme celle de l'écrivain relecteur, n'est pas

[p. 207]

toujours optimale : la présence récurrente d'un grand nombre de coquilles sur une portion réduite et continue de texte indique vraisemblablement un relâchement de leur attention et renforce la légitimité de l'éditeur scientifique à identifier une semblable concentration de variantes a-systématiques comme un ensemble de coquilles typographiques qu'il doit rectifier. Je ne prendrai qu'un exemple : le moment où Frédéric est invité pour la première fois à dîner chez les Arnoux (I, 4). Après le repas, Mme Arnoux se met à chanter :

Sa voix de contralto prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait, et alors sa belle tête, aux grands sourcils, s'inclinait sur son épaule ; sa poitrine se gonflait, ses bras s'écartaient, son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme sous des baisers aériens ; elle lança trois notes aiguës, redescendit, en jeta une plus haute encore, et, après un silence, termina par un point d'orgue.

Il y a quelque chose de bizarre dans la gestuelle de ce chant, telle qu'on la trouve dans la version Charpentier ; comme une impossibilité à suivre les attitudes successives de l'interprète. Or, l'édition Lévy comportait une proposition supplémentaire qui lève tous les problèmes : « [...] sa belle tête, aux grands sourcils, s'inclinait sur son épaule ; elle la relevait soudain, avec des flammes dans les yeux ; sa poitrine se gonflait, [...] ».

L'omission d'une proposition complète par le typographe n'a donc pas été relevée par Flaubert, pas plus que celle qui touche la description du départ de Frédéric quelques lignes plus loin. Dans la version Charpentier, Mme Arnoux tend la main à Frédéric qui ressent « comme une pénétration à tous les atomes de sa peau ». La version Lévy précisait : « il éprouva, bien qu'elle fût souple et fondante, comme une pénétration à tous les atomes de sa peau ». Enfin, quelques lignes plus bas, une nouvelle disparition paraît bien être encore le fait des inattentions cumulées du typographe – lors de la composition du volume, et du romancier – lors de la relecture des épreuves. Elle touche cette fois l'évocation du retour euphorique de Frédéric chez lui après cette soirée. Dans la version de 1869, « Il n'avait plus conscience du milieu, de l'espace, de rien ; et, en battant le sol du talon, en frappant avec sa canne les volets des boutiques, il allait toujours devant lui, au hasard, éperdu, entraîné. » L'édition Charpentier, quant à elle, présente une curieuse rupture de construction due à la disparition

[p. 208]

de la préposition qui introduisait le premier des deux gérondifs, ce qui ne donne une leçon satisfaisante ni pour la grammaire ni pour le rythme de la phrase : « et, battant le sol du talon, en frappant avec sa canne les volets des boutiques ». La concentration – sur un espace réduit de texte – de ces différents phénomènes variants, incohérents avec les systèmes de variation régulièrement mis en œuvre par l'écrivain pour l'ensemble de l'édition Charpentier, semble l'indice probant qu'on se trouve ici en présence d'un fragment textuel à forte teneur en coquilles.

Les corrections liées ou en cascade relèvent d'un même traitement. En effet, il apparaît que plusieurs révisions ponctuelles indiquées par l'écrivain n'ont été que partiellement prises en compte par le compositeur. Ainsi, lors des manifestations de la jeunesse des écoles (I, 4), « Frédéric sen[t] quelqu'un le toucher à l'épaule ». En 1879, Flaubert modifie la leçon de l'édition Lévy, et, vraisemblablement sur les volumes envoyés à Charpentier, transforme le pronom complément d'objet direct (le) en complément d'objet indirect (lui) après avoir rayé la préposition (à). Mais le typographe n'a reporté que la première partie de la modification, celle qui porte sur le pronom, et a oublié la seconde ; d'où la curieuse leçon de 1879 : « Frédéric sentit quelqu'un lui toucher à l'épaule », conservée tant par Alan Raitt que par Claudine Gothot-Mersch^{xiii}.

Le quatrième et dernier critère opératoire est d'un maniement difficile ; il s'agit de l'argument réaliste qui concerne en particulier la vraisemblance documentaire, topographique et

chronologique des faits racontés. Ainsi, l'orthographe des noms propres doit certainement être rectifiée, déjà au même titre que celle des noms communs, mais en plus parce qu'elle touche au respect de l'exactitude documentaire qui obsédait Flaubert : c'est Lady Gower^{xiv} dont Lawrence a peint le portrait (III, 4) ; et les éminents juristes allemands avec lesquels « l'illustre professeur Samuel Rondelot » rivalise, se nomment Zachariæ et Rudorff^{xv} (I, 4). Cependant, à l'inverse, il ne faut pas tomber dans l'hypercorrection : Flaubert emploie couramment l'expression « avoir mal à faire quelque chose » ; ce trait stylistique, caractéristique de sa langue personnelle, n'a pas à être rectifié^{xvi}.

La topographie, quant à elle, pose des problèmes spécifiques. Lorsque c'est nécessaire, les toponymes exacts doivent être rétablis : Frédéric traverse la ville de Mormant^{xvii} (II, 1) et il « se précipit[e] vers la rue

[p. 209]

Paradis » (II, 3)^{xviii}. Mais d'autres cas sont plus épineux. Ainsi, au début de la troisième partie du roman, selon l'édition Charpentier, Frédéric « descen[d] les Champs-Élysées, d'où les coups de feu étaient partis ». Or il est impossible – vu le point de départ du héros et le lieu où l'émeute se déroule – que le personnage se trouve à ce moment précis sur la célèbre avenue. Les Champs-Élysées sont en revanche la direction que Frédéric doit alors prendre. Forts de cette évidence topographique, tous les éditeurs^{xix} ont rectifié le texte en : « Il descendait vers les Champs-Élysées... », ce qui est bien légitime^{xx}. Mais alors, pourquoi ne pas appliquer le même traitement à d'autres phénomènes similaires ? Par exemple, lorsque Frédéric achète une gravure à *L'Art industriel* (I, 3), il la choisit, dès l'édition Lévy, parmi celles qui sont « étalées devant la montre », ce qui est pour le moins curieux, surtout lorsqu'on lit dans le manuscrit autographe qu'elles étaient « étalées dans la montre »^{xxi}. Si intervention éditoriale il doit y avoir, et celle sur les Champs-Élysées en est bien une, il faudrait, pour démarquer la terminologie de la morale kantienne, que la maxime de son action soit universalisable, c'est-à-dire que tous les faits qui relèvent d'un traitement analogue le reçoivent.

Cependant, on ne peut pas tout corriger en fonction de la vraisemblance, fût-elle corroborée par la leçon du manuscrit définitif, dans le domaine de la chronologie en particulier. Si, à la fin de la première partie, le départ de Frédéric pour Paris doit forcément être reculé jusqu'au « surlendemain »^{xxii} (alors que l'édition Charpentier porte le « lendemain »), la grossesse de Rosanette, comme on le sait, a le discutabile privilège de durer presque 15 mois^{xxiii}. Il ne saurait pourtant être question, sans écrire un autre roman, de réduire son éléphanterque durée. Le simple respect de la logique argumentative met cependant sur la voie de certaines disparitions textuelles peut-être involontaires. Ainsi, lorsque Rosanette, après une longue absence, découvre le portrait que Pellerin a fait d'elle, deux propositions indépendantes se succèdent : « Enfin

[p. 210]

la Maréchale était revenue. Elle s'était même permis des objections ; [...] » (III, 4). Or rien n'explique logiquement, dans la seconde proposition, la présence d'un adverbe soulignant une gradation dans les réactions de la jeune femme. En revanche, l'édition Lévy de 1869 présentait une proposition intermédiaire, coordonnée, qui impliquait une évolution dans les réactions de Rosanette, d'abord intérieurement épouvantée, puis extérieurement critique : « Enfin la Maréchale était revenue. Mais cette peinture malpropre l'avait presque terrifiée. Elle s'était même permis des objections ; [...] ». Si Flaubert avait voulu supprimer la seconde proposition, il aurait ôté l'adverbe dans la troisième.

En dépit des incertitudes, la somme des quatre critères opératoires illustrés ci-dessus permet d'envisager une nouvelle édition du roman qui offrirait un accès plus complet et plus satisfaisant à l'œuvre telle que Flaubert l'a « relue et corrigée » en 1879, débarrassée de ses multiples scories typographiques grâce à un méticuleux et rigoureux établissement du texte. Cependant, pour prendre la pleine mesure de la lecture re-créatrice que Flaubert a opérée en 1879, il faudrait pouvoir comparer ce texte, établi d'après les critères énoncés ci-dessus, avec le texte originel, qui n'est pas celui de la première édition publiée en 1869, mais bien celui du manuscrit autographe original, porteur d'une identité quelque peu différente. En effet, si le roman est pour Flaubert d'abord un texte manuscrit, il est aussi intimement lié à un « moment » propre à son avènement ; il correspond à un état d'esprit particulier de l'écrivain. Le temps d'une œuvre est circonscrit, il n'est pas extensible dans la durée. Dans une lettre de novembre 1861, Flaubert l'explique à l'une de ses correspondantes : « Dès que j'ai fini un livre, il me devient complètement étranger, étant sorti de la sphère d'idées qui me l'a fait entreprendre. Donc, quand *Salammbô* sera recopiée – et recorrectée, je la fourrerai dans un bas d'armoire et n'y penserai plus, fort heureux de me livrer immédiatement à d'autres exercices »^{xxiv}. De même, à Ernest Feydeau, il affirme : « Lorsqu'une œuvre est finie, il faut songer à en faire une autre. Quant à celle qui vient d'être faite, elle me devient absolument indifférente et, si je la fais voir au public, c'est par bêtise et en vertu d'une idée reçue qu'il faut publier, chose dont je ne sens pas pour moi le besoin »^{xxv}. La lente et difficile genèse de l'œuvre peut même être comparée à une gestation : le point final s'accompagne d'une séparation physique et intellectuelle d'avec le « père-mère ». *Salammbô* terminée, Flaubert déclare aux frères Goncourt : « À présent, le cordon ombilical est coupé »^{xxvi}.

Cette relation privilégiée avec l'œuvre sous sa forme manuscrite est au cœur de la question qui nous préoccupe ici, à savoir celle de la relecture avant réédition. Elle dessine les contours d'un « temps de l'œuvre » qui semble se refuser à toute extension au-delà des strictes limites de la genèse

[p. 211]

pré-éditoriale. Au sein même du système et à l'aune des principes que Flaubert a lui-même définis, ceux d'une œuvre manuscrite qui ne lui appartient plus une fois passée à l'état imprimé, une fois rompu le lien organique qui attachait l'auteur à son œuvre de papier et d'encre, quelle autorité et quelle légitimité peut-on et doit-on reconnaître à des corrections faites *après* ce moment ? et parfois *très longtemps* après... La relecture de 1879 donne donc naissance à une version sensiblement *autre* de *L'Éducation sentimentale*, à une version qui radicalise dans l'œuvre des traits et des procédés que Flaubert n'utilisait pas encore avec cette vigueur lors de la composition initiale du roman, bref, à une version qu'on pourrait qualifier de "bouvardisante". Cette relecture est en effet contemporaine de la fin de la rédaction du dernier roman de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Elle s'effectue en liaison implicite avec l'écriture de cette œuvre-limite, au moyen d'une prose que l'écrivain aiguise expressément pour son « encyclopédie critique en farce » : le fait est loin d'être anodin.

En conclusion, je voudrais d'abord réaffirmer l'effectivité ainsi que les apports concordants et nombreux de la relecture de *L'Éducation sentimentale* que Flaubert a opérée en 1879. Encore faut-il – pour que cette relecture prenne sa véritable dimension – qu'elle soit dégagée de la gangue d'erreurs typographiques qui brouille sa cohérence, et que les futurs éditeurs scientifiques du roman fassent leur travail avec toujours autant de rigueur, mais parfois aussi avec un peu plus d'audace que leurs devanciers^{xxvii}. Ce sont quelques-unes des conditions de possibilité d'une juste appréciation de cette relecture que j'ai voulu esquisser ici.

Ensuite, je voudrais soutenir l'idée qu'une édition de la version originale du roman serait elle aussi tout à fait légitime, pertinente voire indispensable. Il ne s'agirait pas d'une édition du texte tel qu'il a paru chez Lévy en 1869, et qui est déjà porteur de nombreuses fautes dues à la fois au copiste professionnel qui a recopié le manuscrit de Flaubert et aux typographes qui l'ont composé, mais d'une édition du manuscrit définitif que le romancier, après une ultime séance de travail de près de vingt heures, a terminé le dimanche 16 mai 1869 à « 5 heures moins 4 minutes »^{xxviii}. Cette version est en effet la seule à correspondre avec exactitude au « moment de l'œuvre » tel que le romancier l'a défini, et à répondre exactement à la dénomination d'« *Éducation sentimentale* de 1869 ». La

[p. 212]

relecture de 1879 fait quant à elle basculer le roman dans une autre dimension, que l'histoire littéraire et la textologie privilégient à juste titre, mais qui est un moment *second*. Le texte initial s'y trouve révisé à l'aune d'un style conçu et expérimenté pour *Bouvard et Pécuchet*. Cette ultime relecture métamorphose l'identité textuelle intime de *L'Éducation sentimentale*, lui faisant quitter un état originel encore quasi bovaryen pour lui offrir une assomption assurément bouvardienne.

[p. 213]

Notes

- ⁱ L'inachèvement de l'édition définitive rend complexes les références à la correspondance de Flaubert. Pour la période 1830-1875, on renvoie à l'édition établie par Jean Bruneau pour la « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, tome III (1859-1868), 1991 ; et tome IV (1869-1875), 1998 (abrégés dorénavant en Pléiade III et IV) ; et pour la période 1875-1880, à l'édition des *Œuvres complètes* établie sous la direction de Maurice Bardèche, *Correspondance*, Paris, Club de l'Honnête Homme, tome 5 (1877-1880), 1975 (abrégé en CHH 5). Ici, CHH 5, p. 234.
- ⁱⁱ *Bibliographie de Gustave Flaubert*, par René Dumesnil et Dom Louis Demorest, Paris, Giraud-Badin, 1937, p. 179-185 ; et l'édition du roman par René Dumesnil, Paris, Les Belles Lettres, [1942] 1958, tome II, p. 391-392.
- ⁱⁱⁱ Claudine Gothot-Mersch, introduction à son édition de *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1985, p. 31.
- ^{iv} Lettre du 11 janvier 1859, Pléiade III, p. 5.
- ^v Lettre à Eugène Crépet de mars 1867, Pléiade III, p. 623. Voir aussi la lettre à Georges Charpentier du 17 juillet 1873 : « Je renvoie à l'imprimerie Raçon deux formidables paquets d'épreuves. Vous ferez bien de les faire revoir par quelqu'un, car je ne suis pas fort sur la typographie » (Pléiade IV, p. 685).
- ^{vi} Voir par exemple les lettres à sa nièce Caroline des 8 et 18 septembre 1879, CHH 5, p. 246 et 251.
- ^{vii} Suite de la lettre à Ernest Feydeau du 11 janvier 1859, citée précédemment.
- ^{viii} Pléiade IV, p. 60.
- ^{ix} *L'Éducation sentimentale*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, 606 p.

^x Sur la notion, voir Éric Le Calvez, *La Production du descriptif. Exogénèse et endogénèse de L'Éducation sentimentale*, Amsterdam / New York, NY, Rodopi, coll. « Faux Titre » - 224, 2002, p. 111.

^{xi} Les mécanismes de corruption de la philologie classique (comme la métathèse, l'haplographie ou la dittographie) ne sont pas directement utilisables dans notre cas. Leur connaissance peut néanmoins stimuler ou orienter l'attention de l'éditeur scientifique.

^{xii} Autres exemples : Frédéric, ruiné (I, 6), « rêvait à toutes les paroles qu'elle lui avait dites, au timbre de sa voix, à la lumière de ses yeux, [...] » (1869), et non « à toutes les paroles qu'on lui avait dites » (1879) ; lors d'une visite du héros (II, 2), les « petites mains » de Mme Arnoux lui semblent « faites pour épandre des aumônes, pour essayer des pleurs » (1869), et non « ses pleurs » (1879) ; l'huissier qui saisit Rosanette (III, 4) « examinait les cadres sur les murs. C'étaient d'anciens cadeaux du brave Arnoux, des esquisses de Sombaz, des aquarelles de Burriou, trois paysages de Dittmer » (1869), et non « d'anciens tableaux » ; ou encore, lorsque Frédéric se rend chez les Arnoux pour leur offrir les douze mille francs salvateurs, il entend « un claquement de porte » (1869), et non « craquement » (1879).

^{xiii} Voir leurs éditions respectives : Paris, Imprimerie nationale, coll. « Lettres françaises », 1979, tome I, p. 114 ; et *op. cit.*, p. 76.

^{xiv} Flaubert a écrit « Lady Glower » dans son manuscrit final (Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Ms Rés 98, f° 451). Les éditions de 1869 et 1879 comportent la même erreur.

^{xv} Le manuscrit final porte « Ruhdorff » (f° 32), comme les éditions de 1869 et 1879.

^{xvi} Il faut donc conserver : Frédéric « eut mal à contenir son enthousiasme » (I, 4), contrairement à la plupart des éditions qui corrigent en : il « eut du mal ».

[p. 214]

^{xvii} Le manuscrit final porte « Mormans » (f° 116), comme les éditions de 1869 et 1879.

^{xviii} L'édition de 1879 présente la forme erronée : « rue de Paradis », contrairement à l'édition originale et au manuscrit final (« rue Paradis », f° 195).

-
- ^{xxix} À l'exception de Pierre-Marc de Biasi. Voir son édition, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche classique », 2002, p. 423.
- ^{xxx} Le manuscrit de Flaubert confirme d'ailleurs cette leçon (f° 332).
- ^{xxxi} Manuscrit autographe, f° 30.
- ^{xxxii} « S'il eût écouté son impatience, Frédéric fût parti à l'instant même. Le lendemain, toutes les places dans les diligences étaient retenues ; il se rongea jusqu'au surlendemain, à sept heures du soir » (I, 6).
- ^{xxxiii} Voir l'article de Joseph Pinatel, « Notes vétilleuses sur la chronologie de *L'Éducation sentimentale* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1953, p. 57-61.
- ^{xxxiv} Lettre à Mme Jules Sandeau du 28 novembre 1861, Pléiade III, p. 185.
- ^{xxxv} Lettre du 2 (?) janvier 1862, Pléiade III, p. 194.
- ^{xxxvi} Lettre du 12 juillet 1862, Pléiade III, p. 230.
- ^{xxxvii} Je pense ici d'abord à ma propre édition du roman (voir la « Note sur la présente édition », *op. cit.*, p. 40-44).
- ^{xxxviii} Lettre à Jules Duplan, Pléiade IV, p. 45.