



Pour une édition du *Voyage en Orient* de Flaubert

COMMUNICATION DE CLAUDINE GOTHOT-MERSCH

A LA SEANCE MENSUELLE DU 14 SEPTEMBRE 1991

Je suis heureuse de pouvoir vous présenter le travail d'édition du *Voyage en Orient* de Flaubert dont j'ai été chargée par la Bibliothèque de la Pléiade. M. Pierre Buge, le précédent Directeur littéraire de la collection, avait obtenu de Daniel Sickles la communication de deux manuscrits de ce voyage, un carnet de route¹ consacré à la visite de Thèbes (Louxor, Karnak, etc.), et le texte rédigé au retour sur l'Égypte, Rhodes et l'Asie Mineure². M. Jacques Cotin, Directeur actuel, a bien voulu m'autoriser à faire usage pour ma communication du microfilm de ces manuscrits que plus personne n'a utilisés depuis la première édition du *Voyage* chez Louis Conard en 1910³. Leur récente mise en vente va certainement réactualiser cette partie de l'œuvre de Flaubert (ainsi, une édition du *Voyage en Égypte* par P.-M. de Biasi devrait paraître incessamment), d'autant que, le récit de voyage étant à la mode, le voyage en Orient, qui fut l'initiation par excellence des écrivains romantiques⁴, devient un sujet privilégié l'anthologie de

¹ Je choisis cette dénomination de préférence à « carnet de voyage », que certains utilisent aussi bien pour le texte recopié que pour les carnets proprement dits.

² Exposition *Flaubert* de la Bibliothèque Nationale, 1980, numéros 130 et 120. J'appellerai le second de ces documents « manuscrit 120 », d'après son numéro dans le catalogue.

³ Les éditeurs qui ont tenté d'améliorer le texte de Conard (R. Dumesnil pour un épisode dans l'édition des Belles-Lettres en 1948, M. Bardèche pour l'édition du Club de l'Honnête Homme en 1973) l'ont fait à partir des carnets conservés à la BHVP (sur ces carnets, voir plus loin), et sans grande rigueur.

⁴ Sur « les Romantiques français et l'Orient », voir J. Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert*, Paris, Denoël, « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1973.

Jean-Claude Berchet⁵ connaît un succès qui tient évidemment à la qualité des choix et des commentaires, mais qui révèle que l'ouvrage vient à son heure.

Le *Voyage* de Flaubert n'a pas été véritablement rédigé, et sa publication tardive ne lui a pas permis de jouer un rôle dans l'histoire du genre ; il est cependant parmi les plus souvent cités, à côté de titres aussi glorieux que l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, le *Voyage en Orient* de Lamartine et celui de Nerval⁶. C'est pourquoi, après avoir retracé l'histoire du texte et indiqué quelques-uns des problèmes que rencontre son édition, je poserai brièvement la question de l'intérêt qu'il présente.

Les manuscrits du *Voyage en Orient* comprennent d'abord des carnets de route, de petit format, que Flaubert remplissait parfois au moment même de ses visites (description de monuments, par exemple), parfois le soir⁷, parfois quelques jours plus tard⁸. Usage courant des voyageurs, on le sait, avant la généralisation de la photographie. Les carnets utilisés pendant le voyage en Orient sont spécialement destinés à cet usage, comme l'indique le fabricant : « they will be found of great advantage to travellers & all persons who wish to preserve their writing » ; et de recommander l'utilisation des crayons spéciaux qui donneront une écriture « aussi durable que l'encre ».

Les carnets de route de Flaubert ont été légués au musée Carnavalet par sa nièce, Caroline Franklin-Grout, et sont maintenant conservés à la Bibliothèque

⁵ *Le Voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

⁶ Ainsi, André Jammes et Marie-Thérèse Jammes rassemblent une dizaine de Voyages en Orient photographiques sous le titre *En Égypte au temps de Flaubert* ; Maxime Du Camp, le compagnon de voyage de Flaubert, l'un des premiers sinon le premier à concevoir un reportage photographique sur l'Orient, a dû se retourner dans sa tombe... Et tout récemment, *Le Monde des Livres* entamait une série « Écrivains et photographes » par un voyage en Égypte sur les traces de Flaubert (5 juillet 1991). Voir encore M. Schneider, qui illustre son article du *Figaro Littéraire*, « Les écrivains fascinés par l'Orient » (29 juin 1987), des portraits, côte à côte, de Chateaubriand et de Flaubert.

⁷ « Nous rentrons le soir passablement échignés et, dès que nos notes sont prises, nous tapons de l'œil » (les citations de la *Correspondance* sont faites d'après l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade). Voir aussi Du Camp, *Le Nil (Un voyageur en Égypte vers 1850. « Le Nil » de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987), p. 103 : « Le soir en prenant mes notes avant de me coucher... »

⁸ Dans son édition des *Carnets de travail* de Flaubert (Paris, Balland, 1988), qui sont également conservés à la BHVP (ils contiennent essentiellement des projets, des notes de lecture et — comme les carnets de route — des observations prises « sur le vif »), P.-M. de Biasi a démontré que deux carnets se sont perdus depuis l'arrivée du legs, en 1936, au musée Carnavalet. Mais le carnet *Thèbes* ne peut évidemment pas être l'un d'entre eux, puisqu'il a fait partie d'une des ventes Franklin-Grout de 1931. Pour la numérotation des carnets, voir l'*Appendice*.

Historique de la Ville de Paris. Le voyage en Orient occupe les carnets 4 à 9, selon la répartition suivante :

- carnet 4 et début du carnet 5 : Égypte
- fin du carnet 5 et carnet 6 : Palestine, Syrie, Liban
- carnet 7 : Rhodes, Asie Mineure, Constantinople
- carnet 8 : Grèce, Italie
- carnet 9 : Italie

À cela il faut ajouter le carnet intitulé *Thèbes*, que la nièce de Flaubert, Caroline Franklin-Grout, n'a pas légué avec les autres au musée Carnavalet, et qui fut vendu, à son décès, dans le même lot que le manuscrit 120⁹. Pourquoi ce sort particulier, qui reflète, semble-t-il, l'état des dossiers à la mort de Flaubert ? Le carnet ne me paraît ni d'une conception différente, ni destiné à une autre utilisation que ceux de la BHVP, même s'il est d'un format différent. Peut-être parce que le carnet *Thèbes* ne peut s'insérer dans la série des carnets 4 à 9 : chronologiquement, sa matière intervient au milieu du carnet 5. Celui-ci évoque l'arrivée à Louxor, esquisse quelques bribes de description, puis reprend après le départ de Thèbes, à l'arrivée à Keneh, l'interruption est signalée au f° 35 par un trait horizontal. On dirait que Flaubert, devant la splendeur de Louxor et de Karnak¹⁰, a voulu consacrer à ces lieux un carnet à part. Ainsi fait régulièrement son compagnon de voyage, Maxime Du Camp¹¹.

⁹ « Nous allons visiter le Caire soigneusement et nous piéter à travailler tous les soirs, chose que nous n'avons pas encore faite. » L'alternance dans l'utilisation de l'encre et du crayon à travers les carnets permet de se rendre compte, jusqu'à un certain point, du rythme de rédaction des notes.

¹⁰ « C'est beaucoup ce que nous avons vu de plus beau en Égypte », écrit-il en quittant Thèbes.

¹¹ L'édition des carnets de Du Camp par G. Bonaccorso (Messine, Peloritana Editrice, 1972) donne d'abord l'impression que le voyageur travaille dans le plus parfait désordre, entamant plusieurs carnets à la fois et les remplissant selon sa fantaisie. Mais c'est que l'éditeur s'est contenté de reproduire les carnets selon leur classement numérique à la Bibliothèque de l'Institut. Si l'on se donne la peine d'examiner ces carnets du point de vue chronologique, on s'aperçoit (je me limite à l'Égypte) que deux d'entre eux (ms. 372I, carnets III et V) couvrent tout le séjour, du 15 novembre 1849 (arrivée à Alexandrie) au 22 juin 1850 (arrivée à Benisouef), la césure entre les deux étant constituée par l'embarquement sur la cange pour le voyage en Moyenne et Haute Égypte. Sur ce parcours s'intercalent successivement cinq carnets : l'excursion *Pyramides — Désert lybique — Sakkarah — Memphis* pendant le séjour au Caire, du 6 au 12 décembre (carnet IV) ; l'excursion *Lac Moeris, Birket El Fayoum* pour laquelle les voyageurs quittent la cange à Benisouef du 14 au 17 février (carnet IV, 2e partie) ; les notes sur la *Nubie inférieure*, 11 mars-16 avril (carnet VI) ; on lit dans le carnet V, à l'endroit correspondant : « voir notes de Nubie » ; les notes sur *Thèbes (Karnak*

À côté des carnet, on sait que Flaubert a constitué, au Caire, des dossiers sur certaines lectures qu'il faisait et sur les « leçons » qu'il recevait de Khalil-Effendi, que les deux jeunes gens avaient choisi pour informateur¹². Dans quel but amassait-il ainsi souvenirs et renseignements ?

Contrairement à Du Camp, il n'a jamais publié le récit de son voyage. Avait-il eu l'intention de le faire ? La réponse n'est pas aisée. Il tenait le genre en piètre estime¹³ ; en 1847, en train de rédiger *Par les champs et par les grèves*, il déclare : « ce travail ne demande ni grands raffinements d'effets ni disposition préalable de masses... » ; à Ernest Feydeau, qui songe à tirer parti de son voyage en Afrique du Nord, il écrit sévèrement : « Je repousse absolument l'idée que tu as d'écrire ton voyage : 1° parce que c'est facile ; 2° parce qu'un roman vaut mieux. As-tu besoin de prouver que tu sais faire des descriptions¹⁴ ? » Le témoignage de Du Camp est encore plus clair : « Je l'avais engagé à écrire notre voyage en Grèce (...) il rejeta mon conseil ; il me répondit que les voyages comme les humanités ne devaient servir qu'à *corser le style*, et que les incidents recueillis en pays étranger pouvaient être utilisés dans un roman, mais non pas dans un récit ; écrire un voyage ou rédiger un fait divers, pour lui c'était tout un, c'était de la basse littérature. » Je pense que la résistance de Flaubert vient peut-être aussi de ce que le récit de

et la vallée des rois), à partir du 7 mai (carnet VIII) et les notes sur l'excursion à Kosseir, du 18 au 27 mai (carnet IX) ; on lit dans le carnet V à l'endroit correspondant : « voir les notes de Thèbes et de Qosseir. »

¹² Au Caire, raconte Du Camp, un Arabe nommé Khalil-Effendi, assez savant (« il possédait toute notion sur les prescriptions de l'islamisme, les usages musulmans et sur les pratiques de la Kabbale »), venait chaque jour passer quatre heures avec eux et répondre à leurs questions. « La naissance, la circoncision, le mariage, le pèlerinage, les funérailles, le jugement dernier, ces six points qui, en Orient, contiennent la vie entière furent largement traités par Khalil-Effendi ; nous prenions des notes sous sa dictée. Je viens de revoir ce gros cahier ; le volume est fait, il n'y a plus qu'à l'écrire et il est probable qu'il ne sera jamais écrit. Flaubert comptait se servir de ces notions pour le conte oriental qu'il avait en tête et qu'il n'a point fait » (*Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882-1983). Khalil-Effendi est cité par Flaubert dans ses manuscrits et dans une lettre à sa mère du 18 janvier 1850. Sur les dossiers constitués au Caire, voir notamment A. Naaman, *Les débuts de Gustave Flaubert et sa technique de la description*, Paris, Nizet, 1982, p. 453. C'est sans doute dans un dossier de ce genre qu'il est allé rechercher le texte d'une chanson, ajouté dans la marge sur son manuscrit, f° 34 (*Notes de voyages*, Paris, Conard, t. I, p. 129).

¹³ Attitude d'ailleurs courante à l'époque, comme le signale J.C. Berchet, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴ Retenons que pour Flaubert « récit de voyage » équivaut à « descriptions ». Voir aussi une lettre à Louise Colet : « Enault doit être splendide, depuis qu'il est revenu d'Orient. Nous allons avoir encore un Voyage d'Orient ! impressions de Jérusalem ! Ah mon Dieu ! descriptions de pipes et de turbans. On va nous apprendre encore ce que c'est qu'un bain, etc. »

voyage relève du genre autobiographique, qu'il avait pratiqué dans sa jeunesse, mais dont il se démarque dès avant 1840.

Lors de son expédition en Orient, il a cependant hésité. Il renonce d'abord à une collaboration à la *Revue orientale* : « Si nous publions quelque chose, *ce serait au retour*, mais d'ici là que rien ne transpire. Lavollée m'avait demandé quelques articles ou des bouts de lettres pour *La Revue orientale*. — Il s'en passera malgré mes promesses. » Cette lettre est du 15 janvier 1850 ; du 6 au 20 février cependant, profitant des loisirs que lui laisse la lente navigation sur le Nil, Flaubert rédige avec soin, sous le titre *La Cange*¹⁵, un récit (en huit parties numérotées) du début de son voyage depuis le départ de Paris. Entreprise vite abandonnée : « il a fallu y renoncer dès que le khamsin s'est passé et que nous avons pu mettre le nez dehors. » Dorénavant il se borne à prendre des notes. C'est à son retour à Croisset qu'il écrira le manuscrit 120. Celui-ci comprend trois ensembles numérotés séparément : [*Égypte*] (100 feuilles écrites recto verso), *Rhodes* (8 feuilles), *Asie Mineure. Smyrne. De Smyrne à Constantinople par les Dardanelles* (14 feuilles). L'auteur signale à la dernière page qu'il l'a achevé « le Samedi soir minuit sonnante 19 juillet 1851 ».

Le manuscrit s'ouvre sur le départ de Croisset, le passage par Nogent, où Flaubert installe sa mère, l'arrivée à Paris et le bref séjour chez Du Camp. À ce point, Flaubert « intercale » (c'est son mot¹⁶) le texte écrit sur la cange, qui va du départ de Paris à l'arrivée à Marseille. Il déclare ensuite : « Ici finit *La Cange*. Je copie maintenant mes calepins. »

« Je copie » le mot étonne ; il est pourtant presque adéquat. Flaubert suit fidèlement ses carnets, ne les développe guère, modifie rarement l'ordre des passages, se contente très souvent du style télégraphique qui est d'utilisation normale pour des notes prises sur place, mais dont on s'attendrait à ce qu'il disparaisse d'une seconde version¹⁷. Quelques endroits cependant témoignent d'un

¹⁵ Ou plutôt, sans doute, *À bord de la cange* (voir plus loin).

¹⁶ Comprendons : recopie. La disposition du texte (*La Cange* commence au milieu d'une page) suffit à indiquer que Flaubert n'a pas intercalé dans le manuscrit 120 les feuilles mêmes utilisées sur le Nil.

¹⁷ Le style télégraphique est très rare dans l'anthologie de J.-C. Berchet je n'en ai trouvé que chez Lamartine, dont A.-S. Hendrycks estime, dans son mémoire de maîtrise *Flaubert et le paysage oriental* (Université de Paris IV, 1989), que son influence sur Flaubert dans ce domaine a été

effort de remaniement un peu plus poussé ; le début du texte sur Louxor combine par très petits passages les notes du carnet 5 et celles du carnet intitulé *Thèbes* ; plusieurs portraits figurant à la fin du même carnet *Thèbes* sont intercalés dans le récit, où ils complètent l'évocation des personnages ; toujours dans la « copie » de ce carnet, deux descriptions distinctes concernant les tombeaux de la vallée des rois sont regroupées ; le coucher de soleil sur les Pyramides (carnet 4) est entièrement réécrit dans la marge¹⁸. D'autre part, au début du manuscrit, Flaubert indique qu'il a sous les yeux une lettre qu'il avait envoyée de Paris à sa mère (celle du 27 octobre 1849) ; il a donc relu ses lettres à M^{me} Flaubert — et peut-être celles à Bouilhet ? — pour la rédaction du *Voyage*. Je n'ai pas encore tenté de déterminer si cette relecture a laissé des traces dans le texte. Par contre, j'ai tenu à vérifier une affirmation de Du Camp : Flaubert, écrit-il, prend des notes assidûment en Égypte et en Grèce ; « toutes ses autres notes relatives à ce voyage d'Orient ont été simplement transcrites sur les miennes, après notre retour ». Un rapide examen comparatif des textes de Flaubert et de ceux de Du Camp confirme, mais très partiellement, cette déclaration.

Pour la partie qui concerne l'Égypte, je pense qu'il n'y a pas d'emprunt de texte à texte, en effet ; les expressions et les images qui sont identiques dans les notes de Du Camp et dans le manuscrit 120 figurent déjà presque toutes dans les carnets de Flaubert. Les coïncidences sont dues à ce que les deux voyageurs vivent les mêmes événements, et en parlent entre eux : la mer Rouge est comparée à l'Atlantique, les crocodiles le sont à des limaces dans les notes de l'un comme de l'autre, sans qu'il y ait plagiat. Du Camp ne réclame pas non plus la paternité des notes sur la Grèce ; et, en Italie, les deux amis se séparent assez vite. Restent Rhodes et l'Asie Mineure. La comparaison fait apparaître que sur les 600 lignes consacrées à Rhodes (je n'ai pas contrôlé le texte sur l'Asie Mineure), une cinquantaine doivent avoir leur source dans les notes de Du Camp¹⁹. Comme le

supérieure à celle de Chateaubriand ; et chez Fromentin, mais il s'agit de notes qu'il n'a pas mises au net.

¹⁸ Dans l'édition Conard, on a maladroitement donné comme la suite l'une de l'autre les deux versions successives de ce coucher de soleil.

¹⁹ Conard, t. I, p. 387, I.15 — p. 388, I.11 (à l'exception d'une phrase) ; p. 389, I.11 — 21 ; p. 390, I.4 — 10 ; p. 394, I.3 — 18, à l'exception d'une ligne ; et p. 405, dernière note du ms. *Rhodes* : « Vingt-sept heures de marche à l'intérieur de l'île », note qui figure en tête du carnet de Du Camp (*Voyage en Orient*, p. 339).

dit Jean Bruneau : « Le témoignage de Maxime Du Camp est toujours, jusqu'à un certain point, fondé, et toujours sujet à caution²⁰. »

Pour tenter de déterminer si Flaubert a eu l'intention de tirer une publication de son voyage, il me reste à évoquer deux passages des manuscrits. D'abord, à la fin du carnet 5, trois pages qui font alterner un récit à la troisième personne et des mouvements lyriques qu'il est possible d'attribuer au personnage évoqué :

Souvent il s'écartait de ses compagnons, et s'allait coucher à l'écart, au milieu du jour — étendu par terre sous les pieds des chameaux immobiles, (entravés) et le visage tourné vers son pays il pleurait en parlant tout haut (...)

Ô Nil ! ma tristesse est débordante comme tes eaux. Et personne non plus ne saurait dire d'où elle vient c'est au milieu de mon été que l'inondation est accourue (...)

quand la nuit était venue alors il respirait plus à l'aise

Flaubert aurait-il eu l'idée d'écrire une nouvelle ou un roman en objectivant sa propre expérience ? Avait-il conçu une sorte de *René en Égypte*²¹ ?

L'autre passage intéressant figure sur un feuillet qui se trouve relié à la suite du manuscrit 120 (P 127²²). Flaubert y énumère à trois reprises les étapes du début de son voyage. Au coin supérieur gauche, quelques mots en colonne. À droite, cette proposition : « voir au bord de la Cange²³ ». Et en effet, la suite de la page est consacrée à une esquisse divisée en quatre paragraphes dont la numérotation commence à VI pour un passage qui correspond aux numéros VI et VII de *La Cange*.

Au verso, un autre « scénario », en dix points, qui commence au départ de Croisset et s'arrête au moment où les deux voyageurs vont entreprendre leur croisière sur le Nil. La numérotation, ici encore (elle va de III à XII), peut

²⁰ *Corr.*, t. I, p. 1072. Voir aussi p. 1100 : « Comme presque toujours, Du Camp dramatise et transforme, tout en restant relativement proche de la vérité. »

²¹ On pourrait croire aussi que Flaubert rêve là à son « conte oriental ». Mais J. Bruneau ne semble pas le penser, puisque, sauf erreur, il ne fait pas figurer ce passage parmi les manuscrits dudit conte.

²² On trouvera le texte du f° 127 (r° et v°) en appendice.

²³ Ces mots suivis d'un signe qui pourrait être un 9 (pagination ?) ou un ?. Question ou note de régie, ils prouvent que *La Cange* était rédigée quand Flaubert a mis sur papier les scénarios du f° 127. Je ne comprends pas pourquoi l'auteur du catalogue de la vente Sickles (I^e, partie, n° 60) estime au contraire que ces scénarios sont « probablement pour *La Cange* ». À mon sens, ils ne sont pas antérieurs au retour à Croisset (voir la note suivante).

s'expliquer par référence à *La Cange*, dont Flaubert comptait sans doute reprendre les deux premières parties (rappel de la fin du voyage en Corse, situation actuelle du narrateur sur le Nil). Avant de se borner à « copier ses calepins », l'écrivain a songé à prolonger *La Cange* dans un texte qu'il aurait feint d'avoir écrit tout entier sur le Nil. Il a choisi finalement de renoncer à tout « arrangement », affichant au contraire l'insertion du récit primitif dans le texte écrit au retour, et la qualité de simple duplicata de ce dernier²⁴. Et cela, même quand la copie littérale pose des problèmes auxquels l'écrivain, en lui, devrait être sensible. Je pense surtout à la position du narrateur, très mal définie dans la mesure même où celui qui dit *je* à Croisset, après le retour, se situe évidemment à une tout autre époque que lorsqu'il parlait pendant son voyage ; or Flaubert recopie les carnets tels quels, sans transposer. Lorsqu'il écrit : « Je copie maintenant mes calepins », le « maintenant » renvoie au mois de juin 1851, comme le confirmera plus loin la formule : « Aujourd'hui, 27 juin 1851... » Mais la fin de la première période au Caire se termine sur la date : « Mardi 4 décembre », qui renvoie au moment de la rédaction du carnet (décembre 1849). Autre exemple : l'épisode de la traversée de Malte à Alexandrie, par gros temps ; Flaubert explique qu'arrivé à bon port, le bateau débarque les voyageurs pour continuer vers Beyrouth, et il ajoute ce commentaire : « Je suis inquiet (...) en ce moment, (...) et je voudrais savoir le bateau revenu. » Dans le carnet, « en ce moment » renvoie au lendemain de la traversée. Recopiée dans le manuscrit 120, l'expression devrait, en bonne logique, renvoyer au moment de la rédaction de celui-ci : juin 1851... Les maladresses de ce genre, le Flaubert qui a produit *La Tentation de saint Antoine* et qui commence *Madame Bovary* en a dépassé le stade ; elles révèlent une indifférence envers les problèmes d'écriture qui montre que le but poursuivi est bien essentiellement, en effet, l'enregistrement des

²⁴ On pourrait hasarder l'hypothèse que c'est seulement après avoir écrit les premières pages du manuscrit 120 que Flaubert renonce à le rédiger sur un mode littéraire. Les arguments seraient les suivants. D'abord, le manuscrit 120 ne porte pas de titre, et débute exactement par les mots qui, dans le scénario du F 127 v, ouvrent le paragraphe III : « Je suis parti » ; n'est-ce pas parce qu'il avait encore l'idée de placer en tête les deux premières parties de *La Cange*, et son titre ? D'autre part, s'il avait eu, lorsqu'il rédigeait les premières pages, l'intention d'écrire un texte pour lui seul, pourquoi remplacer le familier « Ludovica » du carnet 4, f° 2 v, par le protocolaire « M^{me} Pradier » du manuscrit ? Enfin, alors que le début du manuscrit s'inspire déjà du carnet 4, c'est seulement après *La Cange* que Flaubert écrit : « Je copie maintenant mes calepins » ; cela n'indique-t-il que, jusque là, il ne considérait pas ses carnets comme un texte à copier mais comme tout autre chose : la simple documentation lui permettant d'écrire son récit ?

carnets et non la rédaction d'une œuvre : Flaubert veut un texte plus maniable, moins fragile (le crayon, cela pâlit) et chronologiquement ordonné (il intègre le carnet *Thèbes* à son rang dans la série). Mais il s'arrêtera à mi-chemin, apparemment trop sollicité par *Madame Bovary*.

Au lendemain de sa mort, sa nièce s'emploie à publier les inédits. Dès le mois de mars 1881, *La Cange* paraît dans *Le Gaulois* sous le titre *À bord de la Cange*. Le même texte se retrouve dans l'édition Quantin en 1885, puis chez Charpentier et chez Ferroud²⁵. En juillet-décembre 1910, quelques extraits du carnet 4 paraissent dans *Les Marges*, avec le texte intitulé *Rencontre*. La même année, c'est l'étape décisive, la publication chez Conard des *Notes de Voyages* en deux volumes.

Le voyage en Orient est composé du manuscrit 120, des carnets qui concernent la Palestine et Constantinople et, pour la Grèce et l'Italie, d'une combinaison de manuscrits sur laquelle mes renseignements sont actuellement trop lacunaires pour en parler avec sérieux²⁶. Aussi me bornerai-je aujourd'hui à comparer le texte du manuscrit et celui de l'édition Conard pour ce qui concerne la première partie du voyage, c'est-à-dire l'Égypte.

On peut, me semble-t-il, louer chez Caroline Franklin-Grout la façon dont elle a tiré parti de manuscrits lacunaires, épars, de statuts différents, pour en

²⁵ Cette reproduction inlassable des mêmes pages est un indice de ce que, dès cette époque, c'était là le seul texte rédigé que l'on connût sur le voyage en Orient de l'écrivain. Rien ne paraît donc s'être perdu dans ce domaine.

²⁶ Pour la Grèce et l'Italie, il existe d'autres manuscrits que les carnets, mais qui ne recourent ceux-ci que dans une assez faible mesure, et dont la matière paraît être essentiellement, comme celle des carnets, la description, objet par objet, de certains sites et de certains musées. Notes prises sur place, comme semble le penser l'auteur du catalogue de la vente Sickles pour ce qui concerne la Grèce, ou texte réécrit plus tard ? Je ne puis trancher pour l'instant. Les manuscrits de moi connus, outre les carnets, se répartissent comme suit : *D'Athènes à Delphes et aux Thermopyles* et *Péloponèse*, deux manuscrits distincts à la vente Franklin-Grout, actuellement reliés ensemble ; *Rome — Vatican — Florence*, trois manuscrits reliés en un ; un manuscrit de deux pages consacré à une salle du musée de Naples, dont Caroline Franklin-Grout ne semble pas avoir tenu compte en établissant le texte du *Voyage* (ce manuscrit est décrit dans le catalogue de la vente *Flaubert* à l'Hôtel Drouot le 23 octobre 1987 ; au décès de Caroline Franklin-Grout, il avait été vendu dans le même lot que *Rome — Vatican — Florence*). Il faut y ajouter un texte de quatre pages, intitulé *Rencontre (St Paul hors les murs)* et soigneusement écrit. Le sujet en est la rencontre par Flaubert d'une jeune femme dont la vue l'émeut au point qu'il a « eu envie, tout de suite, de la demander en mariage à son père ». Étant donné l'horreur de Flaubert pour tout étalage autobiographique, *Rencontre* doit être un texte à usage privé, destiné à perpétuer un moment d'intense émotion. Je citerai enfin la plaisante pochade dite *Chant de la courtisane* : discours lyrique et enamouré adressé par une courtisane égyptienne à un voyageur européen où il est aisé de reconnaître Maxime Du Camp (Fondation Bôdmer, Cologny, 4 pages).

construire un ensemble qui couvre tout le voyage de son oncle, et où ses interventions personnelles sont relativement peu importantes. Je dis bien : relativement. Un examen comparatif du manuscrit et de l'édition révèle tout de même au futur éditeur une série de problèmes à régler.

D'abord, comme pour toutes les éditions posthumes faites d'après un manuscrit, il faudra prendre des décisions concernant l'orthographe, la ponctuation, la typographie. Si la modernisation de l'orthographe est aujourd'hui de règle, que faire pour les noms propre arabes ? Moderniser n'est pas facile : certains noms de lieux ne sont même pas identifiés ; de surcroît, Flaubert écrit le même nom de plusieurs façons différentes. Je devrai bien unifier, ne serait-ce que pour permettre une utilisation commode de l'indispensable lexique.

La ponctuation pose un problème difficile, connu des flaubertiens. Tiret trop abondant, absence de signe de ponctuation en fin de ligne, point suivi d'une minuscule... On est obligé d'intervenir. Mais ponctuer, c'est interpréter. À de nombreuses reprises, Conard change le sens en changeant la ponctuation. Quelques exemples. Manuscrit, f° 92 : « Il y a quelques années à peine si l'on pouvait entrer dans ces grottes. On y étouffait au bout de cinq minutes » ; édition Conard : « Il y a quelques années à peine, si l'on pouvait entrer dans ces grottes on y étouffait au bout de cinq minutes. » Manuscrit, f° 91 : « Une inscription grecque sur une pierre. La nuit nous empêche de voir si elle est complète ou partielle » ; Conard : « Une inscription grecque sur une pierre, la nuit, nous empêche de voir si elle est complète ou partielle » [?]. Manuscrit, 19v : « les minarets de Fouah brillent en blanc à l'horizon [²⁷ à gauche au premier plan, prairie verte » ; Conard met un point-virgule après « gauche », il me paraît évident qu'il faut le mettre après « horizon » (fin de ligne). Manuscrit, f° 94 : « Le soir, nous allons avec Joseph pour chercher du lait » devient chez Conard : « Le soir, nous allons, avec Joseph, pour chercher du lait », tournure incorrecte.

Pour ce qui concerne la typographie — mais la question touche à la structuration du texte —, il faudra régler la question des titres et sous-titres. Le manuscrit comporte douze titres hétérogènes : titre littéraire (*La Cange*), titres géographiques, titre désignant un monument, titre désignant une date. Cela ne fait guère un système... Conard a mis la date en bout de ligne et en italique,

²⁷ J'indique par ce crochet l'endroit où commence une nouvelle ligne.

comme on fait d'une date de lettre ou d'extrait de journal, et réduit les désignations de monuments à l'état de sous-titres. Car le manuscrit présente aussi de très nombreux sous-titres, dans le texte et surtout en marge, soulignés ou non, qui mettent en évidence, soit le lieu de l'action (*Alexandrie*), soit le contenu du passage : trajet effectué (*D'Alexandrie au Caire*), monument décrit (*pyramide de Rhodopis*), scène observée (*saltimbanques de la place de Roumélie*), anecdote rapportée (*mort d'une Anglaise devenue musulmane. Les prêtres catholiques et musulmans se disputent son âme*)... L'édition Conard place en tête d'aliéna une bonne partie de ces sous-titres, en laisse tomber d'autres, en intègre certains dans le tissu narratif. Or ces sous-titres animent le texte (le morcelant, le rythmant), et je voudrais les conserver tous, tout en me rendant compte qu'il faudra bien simplifier, adopter une règle pour ce qui concerne leur emplacement et leur typographie.

Le collationnement de l'édition et du manuscrit fait apparaître plus de deux cents divergences (sans compter l'orthographe, la ponctuation, la typographie, la correction de formes erronées comme *tringuette*). Il y a là, bien sûr, un nombre non négligeable de mauvaises lectures : *des chiens inconnus* pour *des chiens du commun* ; *la nuit fut vigoureuse* pour *la nuit fut rigoureuse* ; *en veste de canne* pour *en veste & canne* ; *est anglaise* pour *en anglaises* ; *posés* pour *perchés* ; *les corps des charognes* pour *les côtes des charognes* ; coupures *cicatrisées* pour *cautérisées* ; trou à *l'arcade zygomatique* pour *de l'arcade zygomatique* ; *la croix aussi* pour *la croix ansée* ; *grasses, mais glissantes* [?] pour *grasses, noires, glissantes* ; à *un pied de la bête* pour à *un pied de la terre*... Quant à la description du sphinx, une addition mal intercalée par l'éditrice y devient peu compréhensible.

Soucieuse de la réputation de son oncle, Caroline corrige sans le dire la langue du manuscrit. Moins discrète, je signale à nos confrères linguistes les problèmes de Flaubert touchant les conjugaisons, la suffixation, la formation du féminin des adjectifs : *enfouite*, *s'Europisant*, *pluchues*, *crépité*, *tarifier*, *ils foncissent*, *émasculination*. Le plus curieux : l'adverbe *tête-bêche* est régulièrement écrit : *têt debèche*. Tout cela — et bien autre chose — est soigneusement corrigé dans l'édition Conard. Dans la Pléiade, je corrigerai les incorrections flagrantes, mais en signalant en note la tournure utilisée par l'auteur.

Caroline corrige aussi le style, avec une sévérité qui me paraît excessive. Elle recherche le terme propre : des *discours indécents* devient des *propos indécents* (il s'agit d'une conversation privée : pas de discours à proprement parler ; mais l'effet d'emphase ?) ; *effrayante* est préféré à *effroyable*, *second* à *deuxième*, *enfoui* à *enfoncé* (erreur de lecture ?), *parler* à *causer*, *d'un aspect* à *d'un effet*. Elle complète : *le papier n'en dit pas plus de soi qu'un autre papier*, là où Flaubert avait écrit : *n'en dit pas plus long de soi qu'un autre papier* ; elle ajoute le *pas* que Flaubert omet souvent (par exemple, dans : *une religion dont ils ne comprennent même les prières*²⁸), l'article dans certaines énumérations, le verbe dans une phrase nominale : *le ciel et le Nil sont tout bleus* ; elle transforme *partis pour les grottes* en *partis pour voir les grottes*, *des politesses et compliments* en *des politesses et des compliments*. Elle est obnubilée par l'emploi incorrect du possessif, changeant *sur ses flancs* en *sur les flancs*, mais aussi *nos bagages* en *les bagages*, *dans son divan* en *dans un divan*, *son dromadaire* en *un dromadaire*.

C'est pour expurger le texte, la chose est connue, que ses interventions sont les plus importantes. Pas d'attaque contre la religion Kuchuk-Hânem fera bien *beaucoup de charges* (de pitreries), mais pas *comme une vraie garce catholique*. Et surtout, pas de sexe. Caroline tolère le mot grossier — elle va même jusqu'à figoler une phrase autour du verbe *dégueuler* — mais la *putain* devient une *almée*.

La censure de ce qui touche à la sexualité est la raison principale des quelques grosses lacunes²⁹ de l'édition Conard par rapport au manuscrit. Si deux passages, en effet, ont été sautés pour des difficultés techniques dans la description d'un tombeau (ils tentent de décrire des formes et des bandes de couleurs, et mêlent énumérations et schémas)³⁰, les autres passages censurés concernent la sexualité, qu'il s'agisse de scènes prises sur le vif ou des visites de l'auteur dans les mauvais

²⁸ Elle supprime ici, et c'est loin d'être le seul cas, un archaïsme qui lui semble inacceptable. Sans doute serait-il intéressant d'étudier, du point de vue de l'évolution de la langue, ces corrections en 1910 d'un texte de 1850.

²⁹ Dans le cadre de cet exposé, je dois me borner à celles-là, mais la censure s'exerce aussi à maintes reprises sur une phrase ou sur un mot.

³⁰ La notice consacrée au carnet *Thèbes* dans le catalogue de la vente Sickles (I^{er}, partie, n° 59) est donc partiellement inexacte : ce passage est, en effet, inédit, mais il avait bel et bien été repris par Flaubert dans la rédaction de son voyage. Quant au second passage signalé comme inédit, la visite des tombeaux des rois dans la vallée de Biban-el-Molouk, s'il s'agit bien du passage des folios 9-10, il est partiellement repris plus loin, Flaubert ayant décidé de regrouper en une seule description plusieurs visites.

lieux. Cela commence par quelques lignes assez discrètes (épisode parisien, avant le départ) : « ce même soir (ou la veille) j'allai chez la mère Guérin et y fis passablement d'ordures avec deux garces nommées Antonia et Victorine ». Ensuite, pour l'épisode de la courtisane Hadély, l'édition substitue au texte du manuscrit celui, moins développé, du carnet 4, déjà publié dans *Les Marges* (deux mots sont remplacés par des points de suspension) ; même chose pour l'épisode qui figure sous le titre « à propos de bouffons », le manuscrit développant une scène de plaisanteries et de pantomimes à base homosexuelle qu'on ne trouve pas dans le carnet³¹ ; trois autres passages relatent des visites à des « lupanars ». Le dernier épisode, le plus long, le plus célèbre, est celui des rencontres avec Kuchuk-Hânem. Il avait également été publié par *Les Marges* dans le texte du carnet 4. Caroline a procédé en supprimant certains passages (dont la place est marquée par des lignes de points plus ou moins nombreuses) et en remplaçant d'autres — sans le signaler — par le texte du carnet (lui-même expurgé : là, les points de suspension sont scrupuleusement alignés). Si certains des passages omis bravent l'honnêteté (Flaubert y entre dans les détails techniques et dans la description précise des sensations éprouvées), d'autres sont anodins ; ainsi le tout premier : « elle nous a demandé si nous voulions nous amuser. Maxime a d'abord demandé à s'amuser seul avec elle et est descendu dans une salle au rez-de-chaussée — à gauche en entrant dans la cour — après M. Du Camp ç'a été M. Flaubert ». Certaines omissions sont vraiment malencontreuses ; ainsi, celle de ces lignes qui ont sauté avec le reste d'un épisode :

Le soir, pendant les danses je suis sorti dans la rue. Une étoile < très vive > brillait dans le Nord-Ouest sur une maison à gauche — silence complet — rien que la fenêtre de Kuchiouk éclairée — et le bruit de la musicienne et les voix des femmes qui chantaient.

³¹ Un autre passage, rapportant les dialogues et pantomimes des saltimbanques de la place de Roumélie, est également donné d'après le carnet 4, comme il l'avait été dans *Les Marges*. Or dans ce cas le texte du carnet est aussi leste que celui du manuscrit 120. Il semble donc qu'outre la prudence ou la pudeur, C. Franklin-Grout ait été guidée dans ses options par un autre motif : peut-être le souci de ne pas présenter sous une autre forme les passages déjà publiés.

La suppression de ce passage modifie évidemment la physionomie de l'ensemble, elle nuit à cette poésie de la prostitution que Flaubert s'attache précisément à mettre en valeur. Un travail de restauration du texte s'impose³².

Enfin, je devrai pour mon édition résoudre un problème qui concerne le texte de *La Cange*. C'est le manuscrit 120 qui a servi pour la publication dans *Le Gaulois*, comme en témoignent d'ailleurs les signes en marge, lettres capitales, *deleatur* et croix, indiquant les passages à retenir et ceux qu'on va laisser tomber³³. Mais à partir de l'édition Quantin le texte imprimé présente par rapport à celui du manuscrit un certain nombre de divergences qui ne peuvent s'expliquer que par le recours à un autre manuscrit. Au début de la II^e partie, on intercale le « déjà » dans : « il y a déjà dix ans de cela ». Dans la même partie, une phrase entière apparaît qui ne figure pas dans le manuscrit 120 : « et puis ajoutez par là-dessus l'éternelle rêverie de Cléopâtre et comme un grand reflet de soleil, le soleil doré des Pharaons ». La III^e partie évoque « un fleuve plus doux, moins antique » quand le manuscrit 120 dit seulement : « un fleuve moins antique ». Dans la VIII^e partie, le manuscrit comporte une demi-ligne en pointillé, indiquant une suppression voulue par l'auteur ; cette lacune est comblée à partir de l'édition Quantin par la phrase : « Comme je me suis senti pris d'amour pour cette mer antique dont j'avais tant rêvé ! » Plusieurs mots sont encore ajoutés dans les lignes qui suivent : « entre les hautes maisons » et, pour qualifier les plages, l'adjectif « brûlantes ». L'éditeur ne peut avoir inventé ces additions ; elles proviennent vraisemblablement de la version primitive écrite sur le Nil³⁴. Pour l'édition Conard, on a de nouveau revu le texte, et corrigé un certain nombre d'inadvertances, mais en prenant toujours pour base le manuscrit primitif³⁵. Comme lorsqu'elle compile les deux versions du

³² On trouvera en appendice l'épisode de Kuchuk-Hânem dans la version du manuscrit 120.

³³ Ces signes apparaissent quatre alinéas avant *La Cange* proprement dite, exactement à la phrase : « Maxime passe une partie de la nuit à écrire des lettres », et c'est précisément là que commence aussi le texte du *Gaulois* (la présence, dans le texte du *Gaulois*, de ces alinéas écrits au retour suffirait à prouver que la publication n'en a pas été faite directement d'après le manuscrit rédigé sur le Nil).

³⁴ Ce doit être cette version qui est décrite dans le catalogue de la vente Franklin-Grout de Paris (partie du n° 155) comme un manuscrit de 23 pages écrites sur les deux faces, portant le titre *La Cange*, et constituant un « brouillon » de notre manuscrit 120.

³⁵ Il existe un cas bizarre et sans doute révélateur. Dans l'édition Conard, un mot est mis entre parenthèses, alors que ce n'est pas le cas dans le manuscrit 120 : « ...les dents assez longues pour (pouvoir) écrire démesurément sur n'importe quoi ». Or ce mot est sauté dans l'édition Quantin et les deux suivantes. Cela me semble indiquer qu'il ne se trouvait pas dans le manuscrit primitif et

coucher de soleil aux Pyramides, la nièce de Flaubert se montre ici soucieuse de procurer le texte le plus complet possible. Respect mal entendu : il faut évidemment suivre la leçon du dernier manuscrit, et réserver pour une note les ajouts provenant d'ailleurs.

J'en viens à la question posée au début : pourquoi le *Voyage en Orient* de Flaubert jouit-il d'une telle réputation, alors qu'il comporte tant d'ennuyeuses descriptions de monuments ou de tableaux, tant de passages en style télégraphique ? Comment la fascination que l'Orient exerce sur Flaubert se transmet-elle au lecteur ? Pour tenter de répondre à ces questions, le commentateur dispose de plusieurs stratégies : mesurer l'originalité du texte de Flaubert par rapport aux autres grands *Voyages* de l'époque ; comparer ce texte à celui du compagnon de voyage, au *Nil* de Maxime Du Camp ; le comparer aux autres textes de l'auteur lui-même : à l'Orient rêvé des œuvres de jeunesse, à l'Orient toujours rêvé, mais également livresque de *La Tentation de saint Antoine*, aux lettres envoyées à M^{me} Flaubert ou à Bouilhet ; et le comparer à lui-même enfin : en quoi *La Cange*, très rédigée, se distingue-t-elle du reste ? Je ne ferai qu'effleurer quelques points de ce vaste programme.

Jean Bruneau a étudié l'Orient rêvé qui s'étale dans les œuvres (et les lettres) de Flaubert adolescent, et il a recherché les sources livresques de ce monde imaginaire. Mais on n'a pas fait le même travail pour les manuscrits du voyage. Or si un livre se construit toujours à partir d'autres livres, la chose est particulièrement vraie — contrairement à ce que l'on pourrait croire — pour les récits de voyage, où la citation des prédécesseurs est presque de règle ; voir Chateaubriand par exemple. Comme le dit Pierre Brunet³⁶, la littérature de voyage fait ainsi boule de neige, un récit s'enrichissant de la substance des précédents.

Flaubert a-t-il préparé son voyage par des lectures ? Il semble à première vue avoir été moins soucieux que son compagnon de documentation préalable. Certes, il a lu Volney (qu'il cite dans une lettre de 1847), Champollion-Figeac et

que Caroline Franklin-Grout, trouvant ici la version du 120 meilleure, l'a intégré tout en indiquant qu'il s'agissait d'une interpolation.

³⁶ Préface à *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.

Champollion, Chateaubriand (Du Camp raconte que devant Sparte Flaubert s'écrie, « comme autrefois Chateaubriand », « Léonidas ! Léonidas ! », puis, quand on est incapable de lui désigner les lieux antiques : « Et Sparte même semble avoir oublié son nom ! ») ; à sa mère il recommandera la *Description de l'Égypte*. Il y a aussi, bien sûr, tout ce qu'il avait dévoré pour *La Tentation de saint Antoine*, et dont il se sert lors de ses discussions avec les religieux qu'il amuse à provoquer sur leur terrain. Mais ce n'est pas la carte de l'érudition qu'il joue dans ses carnets. D'une manière générale, il est plutôt fier de proclamer : « je ne pense à rien du tout, contrairement aux grandes pensées que l'on doit avoir devant les ruines », ou encore : « je contemplais les flots au clair de lune, en m'efforçant de penser à tous les souvenirs historiques qui devaient m'arriver, et ne m'arrivaient pas ». On ne trouve chez lui que très peu de notations d'ordre politique, économique, géographique ou historique ; même les jugements artistiques sont rares. Bref, c'est le contraire d'un Volney.

Sera-t-il, alors, un Chateaubriand ? Celui-ci déclare, on le sait, que *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* « doit être regardé beaucoup moins comme un voyage que comme les Mémoires d'une année de ma vie ». Certes, c'est en partie le fait que le *je* qui parle n'est pas une pure personne grammaticale, mais un être doué d'une personnalité, qui rend un récit de voyage attachant pour le lecteur. Mais comme je l'ai rappelé, Flaubert est en train de tourner le dos à la tendance autobiographique. Dans les documents qui nous occupent, il lui arrive de s'analyser, mais rarement. Ainsi lorsqu'il se montre rongé par l'ennui : « Réflexion : les temples égyptiens m'embêtent profondément. Est-ce que ça va devenir comme les églises en Bretagne, comme les cascades dans les Pyrénées ? » Et, à Philae (!) : « Je ne bouge de l'île et je m'y ennuie. Qu'est-ce donc, ô mon Dieu, que cette lassitude que je traîne avec moi ! elle m'a suivi en voyage ! je l'ai rapportée au foyer ! la robe de Déjanire n'était pas mieux collée au dos d'Hercule que l'ennui ne l'est à ma vie ! elle la ronge plus lentement, voilà tout ! » Pose romantique ? Peut-être un peu. Mais Du Camp atteste la sincérité de ces propos : « Les temples lui paraissaient toujours les mêmes, les paysages toujours semblables, les mosquées toujours pareilles. »

La plupart du temps, c'est indirectement que le lecteur apprend à connaître la personnalité de l'auteur : nous découvrons sa sentimentalité dans la façon dont il

réagit à la douleur de sa mère lorsqu'il la quitte , mais aussi, dans le même passage, sa faculté de se mettre à distance de lui-même : il pleure, dans la diligence qui l'emporte, mais, ajoute-t-il, « les sons de ma voix (qui m'ont rappelé Dorval³⁷ deux ou trois fois) m'ont rappelé à moi » , il écrit à Mme Flaubert une lettre émue, mais plus tard, la relisant à Croisset au moment de l'utiliser dans son manuscrit, il constate sa froideur présente, et définit son état par une comparaison qui deviendra célèbre à propos de *Madame Bovary* : « Entre le moi de ce soir et le moi de ce soir-là, il y a la différence du cadavre au chirurgien qui l'autopsie » ; la méthode qui consiste à atteindre à l'impersonnalité par le « ressouvenir » — par le souvenir mis à distance — est déjà là tout entière.

L'émotion devant la beauté éclate dans ce passage exceptionnel, datant de l'arrivée à Thèbes :

C'est alors que, jouissant de toutes ces choses, au moment où je regardais trois plis de vagues qui se courbaient derrière nous sous le vent, j'ai senti monter du fond de moi un sentiment de bonheur solennel qui allait à la rencontre de ce spectacle, et j'ai remercié Dieu dans mon cœur de m'avoir fait apte à jouir de cette manière.

Mais pour le reste elle ne fait qu'affleurer dans quelques exclamations (« Enfin j'aperçois la ligne brune de la mer Rouge, sur la ligne grise du ciel. C'est la mer Rouge ! »).

L'amitié tendre pour le compagnon de voyage se déduit d'une simple notation : « Je suis réveillé avant Maxime ; en se réveillant, il étend son bras gauche pour me chercher³⁸. »

L'attitude de Flaubert envers la prostitution ferait le sujet d'une intéressante étude psychologique (et aussi sociologique, car son attitude, pour nous révoltante, est évidemment en partie celle de son époque). Les filles de joie sont considérées comme des objets dont on se sert sans ménagement : dans une lettre, il raconte comme une histoire drôle sa tentative de cacher à une prostituée adolescente les séquelles d'une maladie vénérienne. À côté de cela, il se montre naïvement senti-

³⁷ La comédienne Marie Dorval. Flaubert, paraît-il, l'imitait à merveille.

³⁸ Du Camp, lui, dans *Le Nil*, passe sous silence la présence d'un compagnon à ses côtés pendant le voyage. Je ne vois pas ce que son récit y gagne.

mental, se rappelle avec plaisir que Kuchuk-Hânem s'est coiffée un instant de son tarbouch, et s'exclame, en achevant de consigner l'épisode : « Quelle douceur ce serait pour l'orgueil si, en partant, on était sûr de laisser un souvenir, et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez dans son cœur ! » — mouvement sentimental corrigé, il est vrai, par la phrase suivante : « Le matin nous nous sommes dit adieu fort tranquillement. »

La comparaison des notes de voyage avec la correspondance, et particulièrement avec les lettres à Louis Bouilhet, est révélatrice : dans les lettres, Flaubert commente, ricane, applaudit ou s'indigne... bref, il se met — c'est normal — au centre du tableau ; ce qui nous fait bien voir que, dans le *Voyage*, il occupe une place beaucoup plus modeste³⁹.

La comparaison de *La Cange* avec le reste du manuscrit est également instructive, car les pages rédigées sur le Nil présentent une série de caractéristiques bannies d'autre part. L'auteur y parle de lui-même abondamment, se mettant en scène à dix-huit ans lors de son retour de Corse, évoquant, après le Nil, la Seine qu'il a quittée et la maison familiale : « Là-bas, sur un fleuve moins antique, j'ai quelque part une maison blanche dont les volets sont fermés, maintenant que je n'y suis pas... », interpellant les fleurs de son jardin : « Ô primevères, mes petites, ne perdez pas vos graines, que je vous revoie à l'autre printemps. » Il s'adresse au lecteur : « Vous raconter ce qu'on éprouve, à l'instant du départ (...), ce serait trop long » ; et plus loin, il feint de l'interroger pendant tout une page : « avez-vous jamais trépigné d'impatience dans une cour de diligence... ? » etc. Bref, Flaubert écrit ici comme dans *Novembre*, non sans talent d'ailleurs, non sans habileté. La temporalité, par exemple, est traitée de façon subtile : se mêlent le présent du narrateur (« Nous venons de dépasser Memphis »), le passé récent (départ du Caire) et un passé plus ancien (départ de Paris), qui constitue finalement le point de démarrage du récit ; à cela s'ajoute l'emboîtement des souvenirs : car son voyage en Corse, auquel le narrateur en train de voguer sur le Nil fait directement allusion au début du texte, il l'évoque aussi, plus loin, indirectement, comme un souvenir qui lui est venu à l'esprit pendant qu'il roulait de Paris à Marseille... Tout cela

³⁹ On a souvent remarqué la différence de ton entre les lettres de Flaubert et ses romans. Le *Voyage en Orient* offre là un terrain d'observation privilégié, puisque la matière des lettres et de l'œuvre est alors la même.

nous fait éprouver concrètement que Flaubert, dans la majeure partie du texte, refuse au contraire largement la rhétorique du genre autobiographique dont relève le récit du voyage. Il n'écrit ni des mémoires, ni une narration sans narrateur ; il s'efforce, selon sa propre formule, d'« être œil, tout bonnement⁴⁰ ».

C'est ainsi qu'il consacre beaucoup d'attention aux couchers et aux levers de soleil, si bien étudiés par Jacques Neefs⁴¹. Le temps me manque pour comparer les couchers de soleil de Flaubert à ceux des autres voyageurs en Orient (c'est là, en effet, un *topos* du genre). Très rapidement — trop rapidement —, je dirai que ces passages sont souvent d'un style plus soutenu que l'ensemble du *Voyage* (dans le manuscrit 120, je le rappelle, l'unique passage recommencé en marge est un lever de soleil), et que seuls les tableaux de Fromentin me paraissent nettement supérieurs à ceux de Flaubert. Mais Fromentin était peintre...

Je serai plus réservée, je l'ai signalé, à propos de la description des monuments, qui occupe une grande place dans le manuscrit comme dans les carnets : Flaubert note, salle après salle, sans aucun effort de rédaction le plus souvent, la disposition des colonnes, le sujet des bas-reliefs, l'état de délabrement plus ou moins prononcé, avec des « à droite », « dans l'angle », « après la petite salle » où le lecteur se perd irrémédiablement. La signification des peintures et sculptures est rarement évoquée, et quand elle l'est, c'est sous forme d'interrogation sans réponse : « Est-ce une mort subite ? quelque punition divine ? » ; souvent Flaubert se contente de noter que tel détail devait avoir « un sens symbolique ». Il est rarissime qu'il fournisse l'interprétation, comme ici : « l'âme, sous forme de porc dans un bateau, est renvoyée par un personnage qui la fouette ». Bref, la description des monuments (ou des tableaux en Italie) me paraît entrer dans la catégorie de l'aide-mémoire pur et simple. Même chose pour beaucoup de paysages, farcis de précisions sur l'orientation :

⁴⁰ Du Caire, il donne à Bouilhet ce conseil à propos de son conte chinois : « Quand tu auras comme couleur locale tes jalons principaux, laisse là les livres et mets-toi à la composition ; *ne nous perdons pas dans l'archéologie...* » ; il craint, dit-il, que son époque n'ait acquis le sens historique aux dépens de « l'innéité » qui fait l'artiste. Ses notes du voyage devraient être étudiées à la lumière de ces remarques.

⁴¹ « L'écriture des confins », dans *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, Presses universitaires de Lyon, 1989. Voir aussi le mémoire, déjà cité, d'A.S. Hendrycks.

À cet endroit, en se tournant vers le Nord, on a le paysage suivant au premier plan, des terrains gris ; entre deux avancées de palmiers, la verdure de la prairie ; au bout de l'île, le Nil dans la découpe des rochers, et, sur la droite, le palais blanc de Mahmoud-bey, qui semble tout au bout de la prairie quoique en étant très loin des deux côtés, le Nil ; à gauche, des collines de sable toutes jaunes à droite, Siout dans les palmiers.

Or, Flaubert est clair là-dessus, il ne s'agit pas d'enregistrer comme un appareil photographique, mais de formuler « l'indispensable, c'est-à-dire la sensation ». Et c'est par là qu'il nous retient, lorsqu'il évoque l'impression que font les chadoufs perpétuellement en action, ou lorsqu'il s'ingénie, par des comparaisons, à évoquer plutôt qu'à peindre ces animaux qui le fascinent comme ils avaient fait rêver Chateaubriand⁴², les chameaux : « quelques-uns ont, quant à la tête, des mines de girafes » ; « De temps à autre nous rencontrons d'autres caravanes. À l'horizon (...) bientôt on voit des petits points, les petits points s'élèvent, ce sont les têtes des chameaux qui marchent de front, balancement régulier de toute la ligne. Vues en raccourci, ces têtes ressemblent à des têtes d'autruches ». Le texte le plus vivant se trouve dans une lettre à Bouilhet, et nous fait regretter que Flaubert n'ait pas poussé davantage la réécriture de ses notes :

Une des plus belles choses, c'est le chameau. Je ne me lasse pas de voir passer cet étrange animal qui sautille comme un dindon, et balance son cul comme un cygne. Ils ont un cri que je m'épuise à reproduire. J'espère le rapporter, mais c'est difficile à cause d'un certain gargouillement qui tremblote au fond du râle qu'ils poussent.

Et, contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est un chameau que Flaubert évoque en ces termes :

Autre, petit et bossu, de figure ressemblant à Amédée Mignot en costume d'agrée au tribunal de commerce.

Dans ces deux passages se laisse entrevoir le côté loufoque de la personnalité de Flaubert, amateur de blagues, histrion sur les bords. D'autres traits qui vont dans

⁴² « Il me tardait de voir des chameaux » (J.-C. Berchet, *Le voyage en Orient*, p. 370).

le même sens (le jeu burlesque du *sheik* auquel il se livre avec Maxime, le goût du déguisement, commun à beaucoup de voyageurs, mais poussé chez lui jusqu'à se faire raser le crâne à l'exception d'une mèche) ne se trouvent mentionnés que dans la correspondance⁴³. Mais l'intérêt pour le comique, le burlesque, le pittoresque au sens actuel du terme, éclatent dans l'évocation des gens et des scènes de la vie quotidienne, et justifient le jugement de Jean-Claude Simoën⁴⁴ : les notes de Flaubert constituent « la description la plus cocasse, la plus amusante, la plus colorée que nous puissions lire » sur l'aventure que représentait à l'époque un voyage en Égypte.

Ce n'est pas seulement aux Orientaux que notre voyageur s'intéresse : monte-t-il sur un bateau ou dans une diligence, il retient les noms et les caractéristiques des passagers ; même chose pour les nombreux Européens auxquels il rend visite. Certes, ici comme dans la description des monuments, il se constitue des réserves. Mais surtout, il obéit à l'instinct sans lequel il n'y a pas, je crois, de romancier, et qu'il explique si bien dans le carnet 4 :

Quant à moi tourmenté par ma bosse de la causalité, je me promenais de long en large sur le pont du bateau, cherchant en mon intellect dans quelle catégorie sociale faire rentrer ces gens et de temps à autre pour secourir mon diagnostic jetant un coup d'œil à la dérobée sur les adresses des caisses, cartons et étuis entassés pêle-mêle au pied de la cheminée.

Car j'ai cette manie de bâtir de suite des livres sur les figures que je rencontre. Une invincible curiosité me fait me demander malgré moi quelle peut être la vie du passant que je croise. Je voudrais savoir son métier, son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure, ce qu'il regrette ce qu'il espère, amours oubliés, rêves d'à présent — tout jusqu'à la bordure de ses gilets de flanelle et la mine qu'il a quand il se purge — et si c'est une femme (d'âge moyen surtout) alors la démangeaison devient cuisante.

Flaubert excelle à camper un personnage à l'aide de traits physiques précis. Portraits souvent peu flattés, il faut le dire. Ses descriptions sont aux antipodes de

⁴³ C'est toujours la distinction entre la lettre où il s'affiche, et le texte non épistolaire où il se fait discret.

⁴⁴ *Le Voyage en Égypte*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1989, p. 48.

la galerie de portraits idéalisés que nous livre un Chateaubriand, rencontrant à chaque visite une ravissante jeune fille.

La Triestine est descendue, petite femme, blonde, rougeaude. La première des deux femmes, grosses lèvres, camuse, gaie, brutale, « *un poco mata signor* », nous disait la Triestine ; la seconde, grands yeux noirs, nez régulier, air fatigué et dolent...

Il y a des dizaines d'esquisses de ce type dans le *Voyage*, d'une précision souvent cruelle ; c'est par là que l'œuvre va vers le réalisme. Le personnage est fréquemment mis en situation : Flaubert croque une scène plutôt qu'il ne fait un portrait. Les grandes scènes de genre, passages obligés d'un *Voyage en Orient* (mariage, circoncision, charmeur de serpents, spectacles de danse, visite d'hôpitaux), ne sont pas esquivées, mais Flaubert évite le travers fréquent qui consiste à prendre prétexte d'une scène pittoresque pour se livrer à la description minutieuse d'une cérémonie qui peut durer plusieurs jours⁴⁵. Chez lui, les scènes de genre dépassent rarement les deux pages. Là où il se montre supérieur, toutefois, c'est dans la saisie d'une scène de quelques instants : la rencontre d'Anglais entrant à quatre pattes dans une grotte d'où Maxime et lui-même sont en train de s'extraire de la même façon, une belle esclave qui se cambre, poings sur les hanches, et le toise avec dédain quand il quitte le bateau des marchands, ou les saïs qu'il « régale de Vénus » lors d'une rencontre de filles à soldats, ce qui nous vaut quelques lignes fascinantes et terribles :

Je n'oublierai jamais le mouvement brutal de mon vieil ânier s'abattant sur la fille, la prenant du bras droit, lui caressant les seins de la gauche et l'entraînant, le tout dans un même mouvement, avec ses grandes dents blanches qui riaient, son petit chibouk de bois noir passé dans le dos, et les guenilles enroulées au bas de ses jambes malades.

Flaubert sait aussi trouver la comparaison qui fait voir : gynécée dont il compare la forme à celle d'un ventre, murs dentelés comme des mâchoires de requins, cange aux ailes de cigogne, intonation qui évoque « le claquement de bec d'un pélican ».

⁴⁵ Voir par exemple le mariage des Mainotes décrit par les Stephanopoli, le mariage à Chéronée décrit par Buchon, dans J.-C. Berchet, *Le Voyage en Orient*, p. 91-94 et 183-189.

Les pots contenant des ibis empaillés, dans un puits de la vallée des Rois, sont rangés « comme des pains de sucre chez un épicier, tête-bêche ; » autour des tombeaux, « des guenilles, des os blanchis paraissent à même dans la terre, comme une galantine coupée par la moitié ». Le prosaïsme de la comparaison fait mouche. De même lorsqu'il s'agit de rendre l'impression de gigantisme du temple de Karnak. Du Camp se lance dans une longue évocation imaginaire :

Les hommes qui habitaient ces palais, où, malgré soi, on parle à voix basse, devaient avoir cent coudées de haut, ils marchaient lentement à travers les colonnades, laissant traîner sur les dalles peintes les plis flottants de leurs robes blanches ; leur front casqué d'or ne regardait jamais la terre ; ils étaient muets et ne parlaient que par signes ; sur leurs tables de porphyre, ils mangeaient des oiseaux inconnus et des monstres pêchés pour eux dans les profondeurs des océans indiens ; des concubines plus blanches que du lait et vêtues comme des déesses les attendaient sur des coussins de pourpre ; ils allaient précédés par des lions familiers ; à la guerre ils montaient sur des licornes, ils vivaient pendant mille ans et ne riaient jamais⁴⁶.

Flaubert écrit seulement :

La première impression de Karnak est celle d'un palais de géants, les grilles en pierre qui se tiennent encore aux fenêtres donnent la mesure d'existences formidables ; on se demande, en se promenant dans cette forêt de hautes colonnes, si l'on n'a pas servi là des hommes entiers enfilés à la broche comme des alouettes⁴⁷.

La supposition cocasse et prosaïque de Flaubert est sans doute plus efficace que le film hollywoodien mis en scène par l'ami Maxime.

Jean Bruneau a montré que l'amour du soleil joue un rôle capital dans l'Orient de Flaubert. Il est pour quelque chose aussi dans la séduction qu'exerce le *Voyage en Orient*. La partie la plus réussie en est incontestablement, pour moi, celle qui évoque la lente remontée du Nil jusqu'à la deuxième cataracte. La marche du bateau, d'étape en étape, rythme et structure le texte ; dans ce cadre, les

⁴⁶ Cité par J.C. Simoën, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 175.

observations s'ordonnent en une progression bien mise en évidence par l'auteur ; la température s'élève en même temps que les habitations changent peu à peu de caractère, comme les vêtements, comme les méthodes de navigation : à Benisouëf, on rencontre des cages, et de grands radeaux faits avec des jarres reliées entre elles, alors qu'à la première cataracte, les noirs se jettent à l'eau en chevauchant des troncs de palmier. À mesure que le bateau s'enfonce dans la chaleur de la Nubie, Flaubert décrit avec précision les changements de race successifs :

Les dents des Nubiens sont plus longues, plus larges et plus écartées, la musculature est moins forte que celle des Arabes.

Ababdiehs : ils ont le type bien moins nègre que les Nubiens et la peau beaucoup moins noire aussi.

Ces hommes du Sennahar sont gras, sans musculature saillante ; poitrine développée et seins pointus comme une femme. Ils sont noirs, avec des traits caucasiens : nez peu larges, longs, fins, lèvres minces ; le regard n'est ni sémitique ni nègre, il est doux et malicieux ; l'œil est extrêmement noir sans que le blanc soit couleur café, comme chez les Nubiens.

Parallèlement, il note le dénuement de plus en plus marqué de la population : à l'arrivée, on se trouve devant des gens qui vivent sans vêtement, presque sans toit, avec pour tout bien quelques ustensiles de cuisine ; nous avons éprouvé dans le concret le passage de l'Orient arabe, bariolé, chatoyant, aux profondeurs de l'Afrique noire. Lire le *Voyage en Orient* de Flaubert, c'est, aux meilleurs moments, éprouver ce qu'il a reconnu un jour, malgré ses réticences, comme la qualité du genre « cela ouvre l'imagination délicieusement ».

POST-SCRIPTUM

Cette étude, lue à l'Académie le 14 septembre 1991 et déposée immédiatement sous sa forme actuelle à la salle *Flaubert* de l'ITEM (CNRS), n'a pu tenir compte de l'édition du *Voyage en Égypte* qui vient de sortir chez Grasset à la fin d'octobre, et

dont les principes me paraissent, à première vue, assez différents de ceux que je propose pour la Pléiade (notamment en ce qui concerne la présentation du texte : ponctuation, graphie des noms propres...). Le responsable de cette édition, Pierre-Marc de Biasi, avait reçu dès le 20 septembre, à sa demande, une photocopie de ma communication.

D'autre part, Jean Bruneau me fait savoir, et je l'en remercie vivement, qu'il a eu entre les mains un manuscrit de *La Cange* appartenant au libraire Marc Loliée. C'est très vraisemblablement celui qui fut écrit sur le Nil : élément à ajouter au dossier de l'édition du *Voyage en Orient*.

APPENDICE

I. Sur la numérotation des carnets

P.-M. de Biasi a raconté⁴⁸ comment les carnets de voyage de Flaubert ainsi que ses carnets de travail furent légués par Caroline Franklin-Grout au Musée Carnavalet, comment le legs faillit être refusé, resta en dépôt pendant plusieurs années au musée d'Antibes, arriva finalement à Carnavalet en 1936, et fut transféré à la BHVP en 1941. L'ensemble compte actuellement 31 carnets, l'un d'entre eux (que nous appellerons, avec Biasi, le carnet 0) ayant été composé par les soins de la Bibliothèque, comme en témoigne sa description dans la catalogue établi par Michel Bertogne, *Manuscrits de Gustave Flaubert* : « 10 feuillets autographes de notes diverses se trouvant primitivement à la suite du *Carnet n° 6* », description elle-même confirmée par le microfilm de sauvegarde, où les dix feuillets figurent en effet dans le carnet 6⁴⁹. Or il était arrivé 32 carnets en 1936 : il y en a donc deux qui ont disparu.

⁴⁸ Dans son édition des *Carnets de travail* de Flaubert, Paris, Balland, 1988.

⁴⁹ Ce fait semble avoir échappé à P.-M. de Biasi : il n'ose affirmer sans réserve que le carnet 0 n'a pas été créé à Antibes (*op. cit.*, p. 25). D'autre part, la date de fabrication du microfilm serait intéressante pour étayer ou infirmer au contraire son affirmation (présentée sans argument à l'appui) que la création de ce carnet « est sûrement antérieure aux années 60 » (p. 27 ; la date ne figure malheureusement pas sur le microfilm ; je signale que le microfilm du carnet 0 dans son état

À défaut de pouvoir consulter ces carnets manquants, il serait intéressant d'avoir une idée de leur contenu. Pierre-Marc de Biasi a examiné dans ce but la numérotation des carnets ; mais sa démonstration ne me convainc qu'en partie, et mes conclusions sont très différentes des siennes.

La promesse de legs de Caroline Franklin-Grout distinguait déjà des « carnets de voyage » et des « carnets sans attribution⁵⁰ ». On compte actuellement 18 carnets dits « de lecture », numérotés : 1-2-3-4-5-6-7-8-12-14-15-16-16 bis-17-18-18 bis-19 et 20 ; et 12 carnets « de voyage » numérotés de 1 à 13, le 12 n'existant pas. Je laisse tomber le carnet factice n° 0.

Il manque donc 5 numéros, et il y a 2 numéros *bis*. Pierre-Marc de Biasi, après avoir retourné le casse-tête en tous sens, déclare que la seule hypothèse possible, c'est que ce classement est « l'œuvre d'un bibliothécaire en délire » (p. 43). Il avait pourtant réussi à débrouiller une partie de l'écheveau. Je reprends, jusqu'à un certain point, son raisonnement.

D'abord, le « carnet de voyage n° 13 », qui comporte certes quelques pages datant d'un séjour à Londres, mais qui est consacré pour le reste à des notes destinées à *L'Éducation sentimentale*, a tout simplement été inséré dans la mauvaise série (comme l'avait vu, d'ailleurs, Maurice Bardèche⁵¹) : il s'agit en réalité du carnet de lecture qui manque entre le 12 et le 14, également consacrés à *L'Éducation sentimentale*. D'autre part, les carnets étant classés dans chaque série selon un ordre qu'on a manifestement voulu chronologique (même si la réalisation ne correspond que très partiellement à l'intention), Biasi avance l'hypothèse vraisemblable que les deux numéros *bis* sont des carnets qui ont été déplacés lorsqu'on s'est aperçu qu'on ne les avait pas mis à leur date : ils devaient porter à l'origine deux des trois autres numéros manquants (9, 10 et 11).

Mais ensuite, le raisonnement se gâte. Le carnet de lecture n° 4 a été rempli à Londres en 1851. Quoiqu'il contienne presque exclusivement la description de pièces de musées, Pierre-Marc de Biasi y voit « sans conteste possible un véritable

actuel porte la date de 1978). La rédaction du catalogue est en tout cas postérieure à l'établissement du microfilm.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 19. On ne voit pas alors pourquoi Biasi affirme plus loin que « cette bipartition lecture/voyage n'est pas le fait de Flaubert *mais de la bibliothèque* » (p. 39 ; c'est moi qui souligne).

⁵¹ « Nous l'avons publié dans notre tome 8, en même temps que les autres carnets de lecture à la série desquels il appartient », écrit-il dans la Notice des *Voyages et carnets de voyages* (son édition, t. X, p. 282).

carnet de voyage », et déclare qu'« il doit prendre la place du carnet n° 12 qui manque à cette série (p. 43) — sans s'apercevoir qu'une fois le n° 13 évacué, rien n'oblige à supposer que la série comprenait un n° 12 ; et sans penser que ce qui compte pour comprendre la numérotation et supputer les manques, ce n'est pas notre idée sur la série à laquelle on aurait dû rattacher tel ou tel carnet, mais la place qui lui a été attribuée par celui qui a fait le travail. Tout montre que celui-ci avait bien l'intention de faire du carnet n° 4 un carnet de lecture : il n'y a pas d'autre n° 4 dans cette série, et il y en a un dans les carnets de voyage. Le cas est donc totalement différent de celui du carnet 13.

Par contre, il est infiniment probable que le « carnet de voyage » n° 11 (voyage en Normandie pour *Bouvard et Pécuchet*) est, lui aussi, un carnet de lecture mal rangé ; Bardèche a montré quelque réticence à le publier avec les *Voyages et carnets de voyages* : il le fait figurer en appendice et Biasi lui-même le publie dans son édition des *Carnets de travail* (de lecture) je ne comprends pas pourquoi il ne tient pas à son propos le même raisonnement que sur le carnet 13.

Ma conclusion est donc que pas un carnet n'a disparu après la numérotation : si l'on admet que le 11 et le 13 sont des carnets de lecture, et si l'on veut bien considérer que les 16 bis et 18 bis sont les anciens carnets 9 et 10, on se trouve devant deux séries complètes : 20 carnets « de lecture » et 10 carnets « de voyage ». La numérotation, pour imparfaite qu'elle soit, n'est pas l'œuvre de la folie ou de l'ivresse — supposition d'ailleurs peu vraisemblable.

Si les deux carnets manquants ont disparu avant la numérotation, nous ne disposons plus d'aucun indice nous permettant de dire qu'il s'agit de deux carnets de lecture, comme le fait Biasi. Certes, celui-ci a raison de rappeler que Dumesnil a eu dans les mains un carnet de *L'Éducation sentimentale* dont on a perdu la trace, et d'avancer l'hypothèse que ce serait là un des deux carnets perdus. Mais ce n'est pas « la seule conclusion possible ». Dans son édition des *Voyages*, Dumesnil écrit : « Les carnets sont aujourd'hui — en grande partie — déposés à la BHVP » ceci laisse entendre qu'il connaissait plus d'un carnet en dehors de ceux de la Bibliothèque⁵². Biasi lui-même pense qu'un certain nombre de carnets de lecture

⁵² *Voyages*, Belles-Lettres, p. LVI. Comme le fait remarquer P.M. de Biasi, lorsque Dumesnil, dans son édition de *L'Éducation sentimentale*, cite le carnet aujourd'hui disparu, il cite aussi le carnet 12, sans donner son numéro, ce qui laisse croire qu'à l'époque (vers 1941) les carnets n'étaient pas encore numérotés. Or dans l'édition des *Voyages* (1948), Dumesnil fait état de la numérotation ; la

ont disparu (des carnets de *Salammbô* notamment) ; la chose me semble au moins aussi claire pour les voyages : par exemple, un carnet de notes a dû servir à la rédaction du voyage aux Pyrénées et en Corse ; et il est fort possible qu'il manque des notes du voyage en Orient, en tout cas pour la Grèce et l'Italie. L'existence d'un carnet de voyage au moins en dehors de la série conservée à la BHVP (le carnet *Thèbes*, connu, sinon consultable, depuis longtemps) aurait dû engager Pierre-Marc Biasi à ne pas écarter a priori cette hypothèse.

II. Scénarios du manuscrit 120, f° 127⁵³

[127 recto]

[mon]tée – lune – voir au bord de la Cange

[...rier]

[M]me Orv –

Saone

Lyon

Rhône

Marseille – finir par Roux – cabine fem

VI Marseille

VI Départ

paletot (lier aux cheveux)

MM les conducteurs. langue – surprise

Gleyre lyon Rhone (d'ensemble) à l'arrivée à Marseille

pluie -

VII. Souvenir de Marseille

VIII. cafés chantants – Juive – beauté de mon corps – Cauvière politique – Clot bey

– Sasseti se boissonne avec une contrebasse du théâtre -

formule « en grande partie » laisserait-elle entendre qu'il avait constaté la disparition de certains carnets entre ses deux consultations du dossier ?

⁵³ Je reproduis le texte sans modification. Les passages entre < > sont ajoutés dans l'interligne. Ceux entre sont des reconstitutions conjecturales. L'italique indique les mots barrés.

IX. le nil – groupes – <officiers> 1^{res} et 2^c – distinction des classes – mépris des classes – mépris du prochain pr son prochain – intérieur – coupé – impériale – rotonde – bêche – marchepied –
– revenir sur l'état-major – 1^{ers} jours – asseoir la table – Malte
[127 verso]

III.

Je suis parti. j'ai dit adieu -
Paris. – Nogent – insister sur le monsieur au [chien]
départ Paris étourdissement -
départ – en route -

IV.

M^{me} Orville, pleurant – relais. – montée au clair de lune – bateau de la Saone.
MM. les conducteurs. – Lyon – Gleyre – bateau du Rhône – Marseille – [...mot *barré*]

V.

rétrospectif – bains et baie de Lansac. – pantalon blanc – *beauté* tempaccio – beauté de mon corps. – cafés chantants –

VI. le Nil. passagers & temps coupé par Malte –

VII. Alexandrie – bains de Cléopâtre – Akakim bey – Norma –

VIII. Rosette –

IX. Mamudhia – arrivée au Caire. – premier effet du Kaire –

X. Pyramides, Memphis – Saccara –

XI. description du Caire et notre vie

XII. les Français en Egypte – égypte – réception du Consul

III. L'épisode de Kuchuk-Hanem dans le manuscrit 120⁵⁴

Maison de Kouchiouk-Hanem

Bambéh nous précède accompagnée du mouton elle pousse une porte et nous entrons dans une maison qui a une petite cour, et en face de la porte un escalier. Sur l'escalier, en face de nous, la lumière l'entourant, et se détachant sur le fond bleu du ciel, une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé.

Elle venait de sortir du bain — sa gorge dure sentait frais, quelque chose comme une odeur de térébenthine sucrée. Elle a commencé par nous parfumer les mains avec de l'eau de rose ; nous sommes entrés au premier étage (on tourne à gauche au haut de l'escalier) dans une chambre carrée blanchie à la chaux — deux divans — deux fenêtres — vue du côté des montagnes — une autre donnant sur la ville ; de celle-là Joseph me montre la grande maison de la fameuse Saphiah.

Kouchiouk-Hanem est une grande et splendide créature — plus blanche qu'une Arabe. Elle est de Damas. Sa peau, surtout du corps, est un [sic] cafétié ; quand elle s'asseyait de côté, elle a des bourrelets de bronze sur les flancs. Ses yeux sont noirs et démesurés — ses sourcils noirs — ses narines fendues — larges épaules solides — seins abondants, pomme. Elle portait un tarbouch large garni au sommet d'un disque bombé, en or, au milieu duquel était une petite pierre verte imitant l'épaule [sic] ; le gland bleu de son tarbouch était étalé en éventail, descendait, et lui caressait les épaules ; devant le bord du tarbouch, posée sur les cheveux, et allant d'une oreille à l'autre elle avait une petite branche de fleurs blanches, factices. Ses cheveux noirs frisants, rebelles à la brosse, séparés en bandeaux par une raie ; sur le front, petites tresses allant se rattacher sur la nuque. Elle a une incisive d'en haut côté droit qui commence à se gâter. Pour bracelet deux tringlettes d'or tordues ensemble et tournées l'une autour de l'autre ; triple

⁵⁴ Ici, j'ai normalisé l'orthographe, la ponctuation et la typographie (l'emploi de la majuscule en début de phrase). J'ai unifié la forme du nom Bambéh (Flaubert écrit une fois Bembeh) et préféré, pour celui de l'héroïne, la forme la plus souvent employée par Flaubert à celle que recommande A. Naaman dans *Les Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, Paris, Nizet, 1965, p. LXXIV (notons que si Flaubert écrit le nom de diverses manières, il ne le commence jamais par un R, contrairement à ce qu'on a prétendu parfois ; mais ses K majuscules comportent une boucle qui peut les faire confondre avec des R). Je n'ai pas signalé les mots raturés, et j'ai intégré sans commentaire les rares additions interlinéaires.

collier en gros grains d'or creux ; boucles d'oreilles : un disque en or, un peu renflé, ayant sur sa circonférence des petits⁵⁵ grains d'or. Elle a sur le bras droit, tatouées, une ligne d'écritures bleues.

Elle nous a demandé si nous voulions nous amuser. Maxime a demandé à s'amuser seul avec elle et est descendu dans une salle au rez-de-chaussée (à gauche en entrant dans la cour). Après M. Du Camp ç'a été M. Flaubert.

Les musiciens arrivent : un enfant et un vieux, l'œil gauche couvert d'une loque. Ils raclent tous les deux du rebbabeh, espèce de violon rond, terminé par une branche de fer qui s'appuie par terre, avec deux cordes en crin. Le manche aussi est très long par rapport au corps même de l'instrument. Rien n'est plus faux ni plus désagréable. — Les musiciens ne discontinuent pas d'en jouer ; il faut crier pour les faire s'arrêter.

Kouchiouk-Hanem et Bambeh se mettent à danser. La danse de Kouchiouk est brutale comme coups de cul. Elle se serre la gorge dans sa veste de manière que ses deux seins découverts sont rapprochés et serrés l'un près de l'autre ; pour danser, elle met comme ceinture pliée en cravate un châle brun à raie d'or avec trois glands suspendus à des rubans. — Elle s'enlève tantôt sur un pied, tantôt sur un autre, chose merveilleuse, un pied restant à terre, l'autre se levant passe devant le tibia de celui-ci, le tout dans un saut léger. J'ai vu cette danse sur des vieux vases grecs.

Bambeh affectionne la danse en ligne droite ; elle va, avec un baisser et un remonter d'un seul côté de hanche — sorte de claudication rythmique, d'un grand caractère. Bambeh a du henné aux mains (elle a servi de femme de chambre au Caire, dans une maison italienne, et entend quelques mots d'italien — un peu mal aux yeux). Leur danse du reste, sauf ce pas de Kouchiouk indiqué plus haut, ne vaut pas de beaucoup celle de Hassan el Bilbesi — l'opinion de Joseph est que toutes les belles femmes dansent mal.

Kouchiouk a pris un tarabouk — elle a, quand elle en joue, une pose superbe. Le tarabouk est sur ses genoux (plutôt sur la cuisse gauche), le bras gauche a le coude baissé, le poignet levé, et les doigts jouant tombant entrécartés sur la peau du tarabouk — la main droite frappe & marque le rythme — elle se renverse la tête un peu en arrière, gourmée, & la taille cambrée. Ces dames, surtout le vieux musicien absorbent considérablement de raki.

⁵⁵ Le mot est peut-être barré.

Kouchiouk danse avec mon tarbouch sur sa tête. Elle nous reconduit jusqu'au bout de son quartier et alternativement monte sur nos deux dos en faisant beaucoup de charges, comme une vraie garce catholique.

Café de ces dames : gourbi, avec des jours de soleil entrant par les branches et faisant des taches lumineuses sur la natte où nous sommes assis. Joie de Kouchiouk en voyant nos deux mèches et en entendant Max dire « la illah Allah Mahammed kasoun Allah ».

Seconde visite plus détaillée au temple. Nous attendons l'effendi pour lui remettre une lettre. Dîner.

Nous revenons chez Kouchiouk. La chambre était illuminée par trois mèches dans des verres pleins d'huile, mis dans des girandoles de fer-blanc accrochées au mur. Les musiciens sont à leur poste. Petits verres pris très précipitamment ; le cadeau de liquides et nos sabres font leur effet.

Entrée de Sophia Zougairah, petite femme à nez gras, yeux noirs enfoncés, vifs, féroces & sensuels. Son collier de piastres sonne comme une charrette. Elle entre & nous baise la main.

Les quatres femmes assises alignées sur le divan et chantant. Les lampes font des losanges tremblotants sur les murs ; la lumière est jaune. Bambeh avait une robe rose à grandes manches (toutes sont en étoffes claires) et les cheveux couverts d'un fichu noir à la fellah. — Tout cela chantait, les tarabouks sonnaient et les rebecs monotones faisaient une basse criarde, piano. C'était comme un chant de deuil gai.

Je descends avec Sophia Zougairah — très corrompue, remuant, jouissant, petite tigresse. Je macule le divan.

Second coup avec Kouchiouk. Je sentais à [sic] l'embrassant à l'épaule son collier rond sous mes dents. Son con me polluant comme avec des bourrelets de velours — je me suis senti féroce.

Kouchiouk nous danse l'abeille ; préalablement, pour qu'on puisse fermer la porte on renvoie Fergalli et un autre matelot, jusqu'alors témoins des danses et qui au fond du tableau en constituaient la partie grotesque. On a mis sur les yeux de l'enfant un petit voile noir, et on a rabattu sur les yeux du vieux musicien un bourrelet de son turban bleu. Kouchiouk s'est déshabillée en dansant — quand on est nu, on ne garde plus qu'un fichu avec lequel on fait mine de se cacher et on

finit par jeter le fichu. Voilà en quoi consiste l'abeille. Du reste elle a dansé très peu de temps et n'aime plus à danser cette danse. Joseph, animé, rouge, battant des mains : « là en, nia, oh en nia oh » — à [la] fin quand après avoir sauté de ce fameux pas des jambes passant l'une devant l'autre elle est revenue haletante se coucher sur le coin de son divan, où son corps remuait encore en mesure, on lui a jeté son grand pantalon blanc rayé de rose, dans lequel elle est entrée jusqu'au cou, et on a dévoilé les deux musiciens. — Quand elle était accroupie, dessin magnifique et tout à fait sculptural de ses rotules.

Autre danse : on met par terre une tasse de café — elle danse devant ; puis tombe sur les genoux et continue à danser du torse, jouant toujours les crotales et faisant dans l'air une sorte de brasse, comme en nageant ; cela continuant toujours, peu à peu la tête se baisse ; on arrive jusqu'au bord de la tasse que l'on prend avec les dents et elle se relève vivement d'un bond.

Elle ne se souciait pas trop que nous restions à coucher chez elle de peur des voleurs qui viennent lorsqu'ils savent qu'il y a des étrangers ; des gardes ou maquereaux (elle nous les montrait en nous disant « ruffian, buoni ruffian » et leur donnait de grands coups de pieds dans le cul et des soufflets, pour rire) ont couché au rez-de-chaussée dans une salle qui est entre la chambre voluptuaire et la cuisine.

Le soir, pendant les danses, je suis sorti dans la rue. Une étoile très vive brillait dans le Nord-Ouest sur une maison à gauche ; silence complet ; rien que la fenêtre de la maison de Kouchiouk éclairée — et le bruit de la musicienne et la voix des femmes qui chantaient.

Sa servante, qui passe la nuit dans la chambre à côté avec les gardes et Joseph, est une esclave d'Abyssinie, négresse qui porte à chaque bras la cicatrice ronde — comme une brûlure (ou un vésicatoire, mais moins régulier) du bubon pestilentiel. Elle s'appelait Zeeneb, et dans la nuit quand Kouchiouk l'appelait, elle traînait sur la première syllabe : « *ia, Zééneb — ia, Zééneb*⁵⁶ ».

Nous nous sommes couchés. Elle a voulu garder le bord du lit. Lampe : la mèche reposait dans un godet ovale à bec. Son corps était en sueur d'avoir dansé ; elle avait froid. Après une gamahuchade des plus violentes, coup. Elle s'endort la main dans la mienne, les doigts entrecroisés. Elle a ronflé. La lampe dont la

⁵⁶ Flaubert surmonte le *éé* d'un large accent circonflexe.

lumière faible venait jusqu'à nous faisait sur son beau front comme un triangle d'un métal pâle ; le reste de la figure dans l'ombre ; son petit chien dormait sur le divan sur ma veste de soie. Comme elle se plaignait de tousser j'avais mis ma pelisse sur sa couverture.

J'entendais Joseph & les gardes qui causaient à voix basse dans la salle à côté. Je la regardais dormir ; je songeais à des autres nuits où je regardais d'autres femmes dormir — et toutes les autres nuits que j'ai passées blanches. Je repensais à tout, je m'abîmais de tristesses & de rêveries. Je m'amusais à tuer sur le mur les punaises qui marchaient et ça faisait sur cette muraille blanchie de longues arabesques rouges-noires. Je sentais sur mes fesses son ventre (j'étais accroupi sur le lit) ; sa motte plus chaude que son ventre me chauffait comme avec un fer. Une autre fois je me suis assoupi le doigt passé dans son collier, comme pour la retenir si elle s'éveillait. J'ai songé à Judith et à Holopherne. Quelle douceur ce serait pour l'orgueil si en partant on était sûr de laisser un souvenir — et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez en son cœur.

À 2 h 3/4 elle se réveille. Recoup plein de tendresse ; nous nous serrions les mains ; nous nous sommes aimés, je le crois du moins. Tout en dormant elle avait des pressions de main ou de cuisses machinales, comme des frissons involontaires. — Je fume un chicheh ; elle va causer avec Joseph. Je sors dans la rue, les étoiles brillent, le ciel est très haut. Kouchiouk revient portant un pot de charbons allumés ; pendant une heure elle s'est chauffée accroupie autour, puis elle est revenue se coucher et se rendormir. Le pot de charbons était à la tête de son lit (calas de cannes de palmier) et elle dormait sa grosse couverture piquée par-dessus la tête — « basta ».

Le matin nous nous sommes dit adieu fort tranquillement.

Copyright © 1991 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Claudine Gothot-Mersch, *Pour une édition du Voyage en Orient de Flaubert* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1991. Disponible sur : < www.arllfb.be >