

Flaubert

Revue critique et génétique

30 | 2023

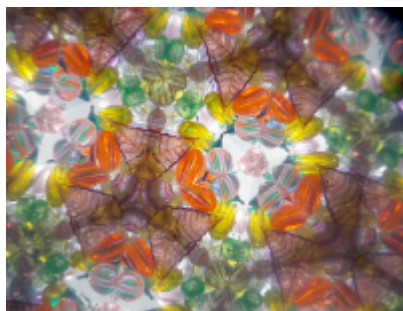
Scènes de première rencontre chez Flaubert

Aventures de la rencontre flaubertienne

STELLA MANGIAPANE

<https://doi.org/10.4000/flaubert.5453>

Texte intégral



Afficher l'image

- 1 Dans les premières pages du chapitre I de *Bouvard et Pécuchet*, après le résumé du passé des protagonistes et la brève description de leur terne présent¹, la rencontre des deux copistes est assimilée à une aventure : « Ainsi leur rencontre avait eu l'importance d'une aventure. Ils s'étaient, tout de suite, accrochés par des fibres secrètes.² » Dans les manuscrits du roman, le rôle joué par cet « événement » est formulé de manière plus explicite encore : « cette amitié nouvelle fut un gd événement. leur vie eut dès lors un but, leur cœur une occupation³ ». L'énoncé, biffé, est remplacé dans l'interligne supérieur par une nouvelle formulation : « Ainsi dans leur une vie monotone leur rencontre avait été une espèce d'aventure ». La phrase est déjà assez proche du texte définitif où, sans autre explicitation, c'est le mot « aventure » qui subsume les idées de nouveauté et de tournant positif dans la morne existence des deux bonshommes exprimées par la toute première formulation.

Événement souvent fortuit, au caractère singulier et parfois même surprenant,



chaque rencontre peut représenter un moment charnière dans une existence, car elle est susceptible d'impliquer l'individu dans des péripéties qui ont au début une grande part d'inconnu et dont la réussite est douteuse. Qu'il s'agisse d'une rencontre amoureuse ou d'une rencontre amicale ou encore d'une rencontre avec un objet qui acquiert une place prééminente ou symbolique dans une existence, la rencontre est toujours une « espèce d'aventure ».

3 Les textes romanesques abondent en ce genre de scènes : « la scène de rencontre est partout – ou presque » affirmait en 1981 Jean Rousset⁴. Chez Flaubert, elles sont nombreuses, surtout si on ne se borne pas à considérer la rencontre amoureuse mais si l'on prend en compte, comme le font quelques-uns parmi les auteurs des articles réunis dans ce numéro, d'autres sortes de rapports s'instaurant entre les acteurs de la fiction au moment de leur premier contact et ayant des répercussions importantes dans le récit. Même quand elles n'en ont pas immédiatement l'apparence, elles se placent sous le sceau de l'aventure, c'est-à-dire d'un « événement » qui brusque la monotonie – ou du moins la régularité – d'une vie et amène à des conséquences inattendues.

4 La rencontre perturbe un ordre établi, qu'il s'agisse d'un équilibre acquis ou subi et que le héros ou l'héroïne souhaiterait redéfinir ou pas. Peut-elle amener une évolution positive, la joie d'une existence renouvelée par l'arrivée de l'autre ? La plupart du temps, les rencontres flaubertiennes sont décevantes, voire frustrantes ou illusoire, ou même vouées à des conséquences tragiques. Dans le cas de Bouvard et Pécuchet, l'aventure de leur rencontre, telle un Janus bifrons, a un double visage et recèle ses côtés amers. D'une part, elle amène le confort d'un sentiment sincère d'amitié et de solidarité et interrompt la monotonie de deux existences ponctuées de pauvres occupations. D'autre part, elle entraîne à son tour une suite d'autres « aventures » – les aventures encyclopédiques des deux bonshommes – qui seront vouées à l'échec, jusqu'au moment où le cercle se referme et Bouvard et Pécuchet retournent à cette copie à laquelle leur rencontre les avait soustraits.

5 Dans *L'Éducation sentimentale*, quand Frédéric voit pour la première fois Madame Arnoux et qu'il s'éprend immédiatement d'elle, il a devant lui la perspective d'une période d'attente et d'ennui car, « nouvellement reçu bachelier, [il] s'en retournait à Nogent-sur-Seine, où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller *faire son droit*.⁵ » Son présent ne le satisfaisant pas, il cherche des compensations : « il se dédommageait de ne pouvoir séjourner dans la capitale, en regagnant sa province par la route la plus longue.⁶ » Il cultive de hautes aspirations – « Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir.⁷ » – et la rencontre avec cette femme qui l'éblouit s'affiche aussitôt comme l'« aventure » qui pourrait amener ce bonheur tant désiré. Elle ne sera, en revanche, que le début d'un intarissable inassouvissement. C'est toujours la tentative d'échapper à l'ennui qui colore d'espoir les rencontres d'Emma avec les trois hommes qu'elle choisit pour réaliser ses rêves de bonheur, alimentés d'une imagination dérégulée et imprégnée d'exaltation romanesque. Cette fois, la fin sera tragique, comme dans le cas de Salammbô et Mâtho et même dans celui de la rencontre avec l'objet d'un désir compulsif représentée dans *Bibliomanie*.

6 Les scènes de premières rencontres analysées dans les articles qui composent ce numéro permettent d'explorer tout l'arc chronologique de la production flaubertienne, des œuvres de jeunesse au roman posthume. D'un côté, cela ne fait que confirmer que la rencontre constitue dans toute œuvre romanesque « une scène-clé, à laquelle se suspend la chaîne narrative⁸ » ; d'un autre, les méthodes d'analyse présentées et les réflexions proposées par les auteurs agissent comme autant de kaléidoscopes à l'intérieur desquels la scène de rencontre se découpe en de multiples images, nous permettant de constater que, presque comme s'il était un personnage de la fiction à laquelle il appartient, ce *topos* romanesque vit lui aussi ses propres aventures.



Aventures de la genèse

- 7 La toute première aventure est évidemment celle de la genèse. Quand elle arrive à son terme, le texte final de l'œuvre livre la scène de rencontre au lecteur. Mais « rencontrer » les manuscrits où s'est produite sa genèse signifie connaître toutes les péripéties qu'un passage romanesque a vécues avant de parvenir – ou avant que l'écrivain ne parvienne – à sa configuration définitive.
- 8 L'élaboration de la rencontre entre Frédéric et Madame Arnoux dans l'avant-texte de *L'Éducation sentimentale*, sur laquelle se penche Éric Le Calvez, revêt un double intérêt. D'un côté, il y a les aventures vécues par les manuscrits eux-mêmes et qui ont toujours, inévitablement, d'importantes répercussions sur l'activité herméneutique des chercheurs généticiens. Pendant de nombreuses années, les deux scénarios du roman parisien contenus dans le Carnet 19 ont été considérés par les spécialistes comme les tout premiers rédigés par Flaubert. Mais la vie des dossiers manuscrits des écrivains réserve souvent des surprises – cela est bien connu – et voilà que, en 2015, la première vente Bergé à l'hôtel Drouot a « quelque peu perturbé cet état de faits ». Elle a dévoilé l'existence d'un ensemble de 52 folios manuscrits (appartenant toujours, aujourd'hui, à une collection privée) qui « comporte la première étape du roman, sous la forme d'un scénario intitulé “ Me Dubois ” », ou du moins, précise prudemment Le Calvez, « celle qui nous est parvenue [...] car on ne sait jamais ce qui peut manquer dans les dossiers manuscrits. » La scène de première vue n'y est pas « vraiment élaborée, visuellement parlant » ; toutefois, on ne peut pas – ou plus – se passer de prendre en compte, en étudiant la genèse du roman, cette version antérieure à celle du Carnet 19. Flaubert y reproduit le schéma de *Madame Bovary*, centre le récit sur le personnage féminin et se concentre plutôt sur des notations d'ordre psychologique et qui concernent le décor, en particulier le motif de l'eau (« au bord d'un fleuve ») qui sera si important dans la scène de la rencontre. L'étape du Carnet 19 ne peut plus être considérée comme la toute première du roman mais elle l'est encore, à moins d'autres surprises, en ce qui concerne la scène que Flaubert définit de « 1^{re} vue » et qu'il qualifie par un ajout au crayon d'« éblouissement », terme qui se retrouvera dans la version définitive, tout comme certaines notations autobiographiques ou auto-textuelles (le châle, par exemple). Pour retrouver le stade suivant il faut à nouveau revenir au dossier de la vente Bergé, c'est-à-dire à des scénarios intermédiaires qui couvrent la totalité du récit mais qui semblent bien témoigner du manque d'une autre étape scénarique : se révélera-t-elle aussi, un jour, par une autre vente qui permettra de connaître d'autres péripéties vécues par les manuscrits ? D'étape en étape, en rejoignant les brouillons conservés à la BnF, l'article reconstruit toute l'aventure génétique du passage qui a mérité d'être présenté parmi les « rencontres exemplaires » dans la fine étude de Jean Rousset⁹ (ce n'est donc pas un hasard si le titre de son ouvrage est une citation de *L'Éducation sentimentale*). Prévue dès les premiers scénarios, cette scène-modèle est associée principalement au motif de l'eau et ensuite du voyage. Si Flaubert a trouvé assez vite son mouvement fondamental (Frédéric sauvant le châle qui manque de tomber à l'eau), ce n'est toutefois qu'après maintes variations et transformations que la première idée a pu se concrétiser dans la forme accomplie où la rencontre s'effectue par les yeux, selon une formule qui est restée célèbre et qui en fait un archétype de la « première vue ».
- 9 Toujours dans le domaine de la rencontre amoureuse, Biagio Magaudda propose une nouvelle lecture de la première rencontre entre Charles et Emma à travers les brouillons du roman. La documentation avant-textuelle permet d'observer comment l'épisode a été conçu par l'écrivain. Des passages éliminés au cours de l'élaboration génétique aident à décrypter ce qui dans le texte du roman est plutôt laissé à l'interprétation du lecteur. Tel est le cas d'un passage des brouillons qui relate les pensées de Charles s'en revenant des



Bertaux. Si, dans la version finale, il est difficile de pénétrer dans l'espace secret du médecin (on ne peut qu'inférer la naissance de son intérêt envers Emma par le fait que « [a]u lieu de revenir au Bertaux trois jours après, comme il l'avait promis, c'est le lendemain même qu'il y retourna »), dans les manuscrits on voit Charles en proie à une « émotion nouvelle qui l'eût bien surpris, – s'il avait pu la comprendre » ; il pense « à Melle Rouault de toutes les forces involontaires de son souvenir – il était encore avec elle – il la voyait dans sa maison – et la suivait dans des endroits où ils n'avaient point été ensemble ». C'est indubitablement la naissance d'une passion que les brouillons décrivent et que, *a contrario*, l'écrivain a choisi de ne pas rendre explicite dans le texte définitif. De manière analogue, la scène des futurs époux qui consomment un repas rapide après la visite médicale est caractérisée dans l'avant-texte par une série d'éléments à connotation négative qui agissent de manière symbolique comme autant de mauvais présages. Tout est décliné sur un ton dysphorique : certains détails descriptifs qui créent une ambiance de négligence et d'abandon, certaines actions d'Emma qui dénotent son manque d'intérêt à l'égard de Charles (elle lui sert deux bouteilles de vin « toutes débouchées d'avance ») créent une ambiance inadéquate à l'épanouissement d'une relation amoureuse et semblent bien être « le présage de relations amoureuses tendues, monotones et privées d'élan passionnels ». Flaubert a finalement choisi d'éliminer ces indices qui auraient dévoilé peut-être trop tôt la naissance d'un rapport placé sous une mauvaise étoile. Les deux autres scènes de première rencontre amoureuse, celles avec Léon et Rodolphe, sont explicitement programmées dès les premiers scénarios sous le signe, la première, de l'affinité et, la seconde, de la sensualité. Les indices qui, au début, connotent ainsi les deux scènes seront comme partiellement repoussés dans la zone grise de l'implicite : l'élaboration génétique de ces passages semble bien être une aventure à l'enseigne du déguisement.

10 Parfois, des « rencontres » attendues, ou même souhaitées par les lecteurs ou par les critiques, ne se produisent pas. Il arrive qu'elles ne soient que vaguement envisagées pendant un moment ou un autre de leurs péripéties génétiques mais finalement destinées à être sacrifiées par les lois internes qui gouvernent la genèse de l'œuvre. C'est sur l'un de ces « rendez-vous manqués » que se penche Stéphanie Dord-Crouslé en s'appliquant, à travers l'analyse du dossier génétique de *Bouvard et Pécuchet*, à avancer quelques hypothèses sur les raisons qui ont poussé Flaubert à exclure de son roman l'examen critique de la peinture par ses deux protagonistes. Dans la version publiée, la « rencontre » entre les personnages de la fiction et cette discipline n'est pas au nombre des leurs aventures encyclopédiques, mais est-ce qu'elle l'a été, pendant un certain temps de la genèse ? Et si oui, quels « événements » ont entraîné son exclusion, à quel stade du développement génétique et pourquoi ? Le manque d'un chapitre consacré à cet art dans « l'encyclopédie critique en farce » a soulevé des questions chez les critiques. Christine Moulin, par exemple, en est même arrivée à imaginer le scénario de ce chapitre en s'appuyant sur des notes de lecture qui, en revanche, ont été rédigées par Flaubert autour des années 1860 pour la rédaction de *L'Éducation sentimentale* et dont on ne trouve pas trace dans les brouillons du roman. Adrienne Tooke, de son côté, se fondant sur l'existence d'un dossier intitulé « Peinture » parmi ceux conservés à la bibliothèque de Rouen, assure que Flaubert a supprimé tout un chapitre consacré à la peinture. Qu'en est-il en réalité d'après la reconstruction qu'en fait Stéphanie Dord-Crouslé ? Certains indices du vaste dossier génétique de *Bouvard et Pécuchet* permettent en effet de penser que l'écrivain avait prévu d'inclure un chapitre sur les beaux-arts, voire sur la seule peinture, dans son roman. Toutefois, « leur examen approfondi cantonne ce dessein au stade le plus ancien de la conception scénarique du roman ». En analysant, d'un côté, les scénarios de l'œuvre et, de l'autre, l'utilisation que Flaubert fait des deux pages de notes tirées des *Réflexions critiques sur la poésie et sur*



la peinture par l'abbé Dubos (1733), Stéphanie Dord-Crouslé explique comment et pourquoi l'écrivain a décidé à un certain moment de « supprim[er] aussi bien la mise en pratique que l'examen critique de la peinture par ses deux personnages, laissant à la littérature la première place ». Flaubert renonce au traitement des beaux-arts (la peinture « ne constituera jamais à elle seule le sujet d'un chapitre, ni même d'un épisode. Elle ne subsiste dans le roman que sous une forme anecdotique ») et choisit de privilégier la seule dimension esthétique de la littérature : « [n]e pas pouvoir faire corps avec l'objet qu'il s'agit d'exposer, ne pas être en situation d'en saisir le dessus et le dessous, est vraisemblablement ce qui a amené Flaubert à renoncer à la peinture ».

Aventures intermédiaires de la rencontre

- 11 Une fois sortie de la plume d'un écrivain et livrée à toutes sortes de lecteurs – y compris ceux qui en feront des adaptations intermédiaires – dans le texte qui en a dessiné les contours et fixé la forme, la rencontre romanesque peut vivre de multiples aventures, au cours desquelles elle connaît souvent des métamorphoses dues à la sensibilité de ceux qui l'interprètent. N'étant plus la propriété de celui qui l'a créée, elle se trouve bien des fois métamorphosée et représentée de manière différente par le biais de l'adaptation dans d'autres code sémiotiques, tels que les arts visuels ou le langage filmique.
- 12 Comportant toujours inévitablement un processus de transfert du sens, la transposition d'un texte écrit par l'image (gravure, dessin, bande dessinée...) ou par le *medium* filmique finit le plus souvent par produire une narration autre, du moins partiellement. Des éléments du texte de départ se trouvent à être nuancés ou même négligés dans le texte d'arrivée ; d'autres, en revanche, finissent par être exacerbés et d'autres encore, inédits, peuvent s'ajouter. Dans tout passage d'un code sémiotique à un autre on finit par *transduire* la forme et le sens produits par un texte premier dans un texte second ayant à sa disposition d'autres instruments de production du sens selon le *medium* choisi.
- 13 La transposition en images du geste de Salammbô offrant une coupe de vin à Mâtho pendant leur première rencontre est au centre des réflexions proposées par Bruna Donatelli dans « Bois ! ». *La rencontre fatale entre Salammbô et Mâtho dans les transpositions iconiques du roman* : « La coupe constitue [...] l'un des pivots du roman et le dispositif narratif qui alimente le récit, autant que le zaïmph, en ce qu'elle entraîne le désir, le pouvoir, le sexe, et la mort. » Présent dans la scène du premier festin, cet objet à la forte charge symbolique est doublement représenté dans la scène finale du roman : une « patère » dans la main de Mâtho et une « coupe » dans celle de la princesse carthaginoise. Malgré cela – ou peut-être justement en raison de la difficulté à rendre par l'image la complexité du rôle joué par ces deux scènes – les illustrations du roman ont généralement négligé leur transposition, à l'avantage du moment de la danse rituelle de Salammbô enlacée au serpent et de la scène d'amour sous la tente du mercenaire. Cependant, certains illustrateurs se sont révélés de véritables « interprètes à la grande sensibilité littéraire qui ont su mettre en valeur l[es] scène[s] en question ». Ce sont justement les transpositions iconiques de ces artistes que Bruna Donatelli choisit d'analyser car ils ont été capables d'« établir un pacte de complicité et un dialogue avec le texte qui ouvre sur des relectures nouvelles ». À chaque relecture nouvelle, les deux passages vivent une nouvelle aventure et ils se trouvent à être représentés différemment : autant de manières singulières d'entrer dans l'œuvre de Flaubert et de la faire revivre. Dans certains cas, comme dans celui des illustrations de Georges Rochegrosse, la mise en images des deux festins est fidèle au roman, sans pour



autant en être la reproduction mimétique. L'artiste, par exemple, « ajoute des détails à la description des ornements de Salammbô, tirant parti [...] d'une découverte archéologique postérieure à la mort de Flaubert ». Ses transpositions iconiques amplifient la richesse descriptive du texte flaubertien tout en réussissant, par des stratégies styliques appropriées, à « donner une place de primauté à [la coupe] parmi les nombreux éléments hétérogènes qui parsèment l'espace iconique ». Malhon Blaine, de son côté, « réinvente une Salammbô satanique, cruelle et ironique à la fois ». Mais il ne manque pas de donner à la scène de la coupe pendant le premier festin une place centrale, en lui dédiant le frontispice de l'édition illustrée de *Salammbô* publiée en 1927 par The John Day Company. Dans les illustrations en couleur des deux scènes que l'on doit à Suzanne-Raphaële Lagneau, les chromatismes choisis respectent ceux qui caractérisent les descriptions du texte flaubertien, bien que l'artiste les dispose différemment ; la coupe, quant à elle, est bien représentée, la première fois au bout du bras tendu de Salammbô en train de l'offrir à Mâtho, la deuxième, renversée sur le sol. Ces images renvoient « une interprétation littéraire et non littérale du texte qui laisse libre cours à l'imagination de l'artiste bien que certains détails l'ancrent fortement au roman ». Dans les albums de Philippe Druillet, enfin, sous son œil visionnaire et audacieux, la représentation iconique de l'explicit du roman transforme le visage de la princesse en quelque chose de sacré et inaccessible. La Salammbô qu'il met en scène est une femme aux multiples facettes, elle se présente sous des formes inédites qui multiplient et métamorphosent la physionomie de l'héroïne consacrée par le roman carthaginois : « [l]e spectaculaire du roman, son univers pourpre et ses tableaux vivants trouvent dans [l']ouvrage de Druillet l'espace privilégié de la démesure ».

14 À l'écran, la scène de première vue traverse aussi bien des « aventures ». Les rencontres d'Emma, avec Charles d'abord et avec Léon et Rodolphe ensuite, sont transposées de manière différente dans les deux adaptations cinématographiques de *Madame Bovary* dont Florence Pellegrini propose l'analyse : le film de Claude Chabrol avec Isabelle Huppert (1991) et celui de Sophie Barthes avec Mia Wasikowska (2014). Dans les deux cas, indépendamment de la volonté de fidélité des deux réalisateurs à l'égard du texte romanesque, par « [l]a place accordée à l'héroïne, les libertés prises – ou pas – avec la diégèse et la chronologie du récit, le cadrage et le jeu des points de vue dans les scènes de première rencontre », les spectateurs assistent à certaines recompositions du personnage d'Emma et, partant, à des reconfigurations de l'intrigue et des enjeux du récit. On est donc porté à se demander, avec Florence Pellegrini : « qui sont les Emma de Claude Chabrol [...] et de Sophie Barthes [...] ? sont-elles les mêmes et qu'ont-elles en commun avec l'héroïne de Flaubert ? ». Malgré la volonté déclarée de respecter fidèlement le texte du roman, Chabrol place la première rencontre avec Charles en ouverture du film, il met en scène une Emma habillée différemment par rapport au texte source (mais dans la scène avec Rodolphe il reproduit à l'identique son vêtement), remplace la focalisation interne du roman par un vision plus large englobant tous les personnages, supprime l'épisode de la cravache-nerf de bœuf et opère un sorte de « collage » entre cette scène et l'*incipit* du roman. Si pour le dîner au Lion d'or « [l]e film de Chabrol respecte la scénographie d'ensemble [...] [et] la conversation reproduit scrupuleusement les platitudes du dialogue flaubertien », pour l'entrée en scène de Rodolphe le choix du réalisateur est tout autre par rapport au texte de Flaubert. Chabrol ne peut donc pas éluder le transfert intersémiotique, comme il l'avait pourtant souhaité – ou prétendu –, et en définitive, malgré le « respect quasi maniaque de la diégèse et la recherche d'une équivalence parfaite entre texte et image », cette adaptation assez linéaire est caractérisée par des « choix platement illustratifs que le talent des acteurs ne parvient pas à relever. » Du côté de Sophie Barthes, les solutions adoptées sont bien différentes. La réalisatrice s'éloigne volontairement et consciemment du texte-source et,



par ses choix courageux, elle parvient à rendre compte de la « plasticité » de l'héroïne flaubertienne. Les interventions sont nombreuses : par exemple, elle « bouleverse la chronologie du roman pour construire un récit en forme de gigantesque analepse [et] elle choisit de ne pas conserver la scène de première rencontre entre les futurs époux Bovary », la remplaçant par la scène du mariage. Finalement, dans les trois scènes analysées, Emma apparaît « plus joyeuse, plus décidée mais aussi plus isolée et plus mélancolique que dans le film de Chabrol », se présentant aux spectateurs comme une héroïne tourmentée dans sa constante recherche de « trouver sa place en regard des figures masculines auxquelles elle est confrontée » et restituant donc plus fidèlement le caractère du personnage et l'intensité dramatique du roman.

Aventures interculturelles de la rencontre

15 Un autre type de transformation du texte originel est celui qui se produit souvent pendant la réécriture du déjà écrit par le biais de la traduction. Stefana Squatrito choisit d'analyser l'aventure interculturelle d'une « rencontre hors du commun » : celle qui intervient dans *Bibliomanie* entre Giacomo, un libraire espagnol, et l'objet de son désir compulsif de possession, le premier incunable de la Bible imprimé en Espagne. C'est le récit de « la montée d'une [véritable] passion dévorante » qui conduira le protagoniste à une fin tragique. Stefana Squatrito procède à l'analyse contrastive d'un passage central du texte flaubertien, celui qui relate la vente aux enchères où sera vendu le livre objet de la convoitise de Giacomo, avec ses quatre traductions italiennes. L'élément auquel elle porte attention est la restitution du rythme du texte de départ dans les quatre textes d'arrivée. Comme on peut s'y attendre, les solutions adoptées dans les quatre traductions « créent parfois de nouveaux effets de sens et de style, et, surtout, de nouveaux effets prosodiques capables d'accentuer ou d'atténuer les réseaux textuels originaux. » Certains traducteurs glissent sur l'effet d'insistance qu'on remarque par moment dans la phrase flaubertienne ; d'autres, en explicitant ou en effaçant les marques typographiques du discours direct, finissent par produire des effets différents en termes de continuité ou de morcellement de la phrase. Les différences entre les quatre versions italiennes (dans l'ensemble assez respectueuses du texte flaubertien) concernent donc surtout « la variation du rythme qu'on remarque, à plusieurs reprises et dans plusieurs cas [...] et qui est susceptible d'influencer la connotation passionnelle [...] et le dynamisme du passage ». Dans certains cas, par exemple, on remarque « une certaine tendance à atténuer l'emphase de la narration à travers la formulation de phrases plus longues, conformément au texte source utilisé » (les quatre traductions se servent de différentes éditions du conte) ; dans d'autres cas, en revanche, « le rythme saccadé des phrases brèves, les alinéas et les frontières typographiques [...] suggèrent et donnent à voir au lecteur la frénésie et la fougue » qui caractérisent le passage dans le texte de départ. Bien que ces changements ne concernent pas le contenu du message, il ne faut pas oublier que, comme l'affirme Henri Meschonnic, cité dans l'article, « même là où le sens des mots apparemment n'est pas modifié, le rythme transforme le mode de signifier » en donnant au texte un signifié nouveau. Dans l'esprit de l'analyse traductologique, et sans porter donc de jugements de valeur sur la qualité de chaque traduction, la comparaison effectuée fait ressortir « les avantages et les inconvénients de certains choix [ainsi que] le regard individuel et subjectif que chaque traducteur porte sur le texte qu'il traduit. » Certes, on ne pourra applaudir le travail du traducteur que si « les réseaux sémantiques sous-jacents, le style, les répétitions et le rythme de la



prose flaubertienne » (c'est-à-dire la manière par laquelle les différents signifiants d'un texte sont scandés et mis en relation les uns avec les autres) sont restitués de manière à ne pas trahir la substance et la forme du texte de départ et l'intention de l'auteur.

Notes

1 Pécuchet « vivait complètement seul, sans parents, sans maîtresse. Sa distraction était, le dimanche, d'inspecter les travaux publics » ; quant à Bouvard, « [q]uinze cents livres de revenu et ses gages de copiste lui permettaient d'aller, tous les soirs, faire un somme dans un estaminet », Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, « GF », Flammarion, Paris, (1999), éd. mise à jour en 2011, p. 52-53.

2 *Ibid.*, p. 53.

3 Bibliothèque municipale de Rouen, Ms g 225-1, troisième brouillon traitant le passage, f° 40v°.

4 Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Librairie José Corti, Paris, 1981, p. 7.

5 Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, « GF », Flammarion, Paris, (2001), 3^e édition corrigée, 2013, p. 43.

6 *Ibid.*, p. 44.

7 *Ibid.*

8 Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, *op. cit.*, p. 7.

9 Selon le titre du chapitre I : voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, *op.cit.*, en particulier les pages 24-27.

Pour citer cet article

Référence électronique

Stella Mangiapane, « Aventures de la rencontre flaubertienne », *Flaubert* [En ligne], 30 | 2023, mis en ligne le 12 décembre 2023, consulté le 19 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/5453> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/flaubert.5453>

Auteur

Stella Mangiapane
Université de Messine

Articles du même auteur

Varié pour décrire. Genèse des « chambres souterraines de la forteresse » dans *Hérodiades* de Gustave Flaubert (2) [Texte intégral]

L'écriture des brouillons : textualisation et variation

Paru dans *Flaubert*, Genèse

Varié pour décrire. Genèse des « chambres souterraines de la forteresse » dans *Hérodiades* de Gustave Flaubert (1) [Texte intégral]

L'écriture scénarique : concevoir, programmer, varier

Paru dans *Flaubert*, Genèse

L'ordre du récit dans les manuscrits de Flaubert : étude de quelques cas [Texte intégral]

Paru dans *Flaubert*, Genèse

Une enquête au cœur de l'œuvre flaubertienne : les études critiques et génétiques de Giovanni Bonaccorso [Texte intégral]

Paru dans *Flaubert*, 14 | 2015

Ponctuation et mise en page dans *Madame Bovary* : les interventions de Flaubert sur le manuscrit du copiste [Texte intégral]



Paru dans *Flaubert*, 8 | 2012

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

