

Préface

Marc Escola

Une fiction dans une autre Prendre des nouvelles d'un classique

À dater de 1972 et de la publication de « Discours du récit » dans un troisième volume de *Figures* accueilli au sein de la collection « Poétique » fondée deux ans plus tôt aux éditions du Seuil, Gérard Genette fut regardé comme un austère théoricien de la littérature et un froid mécanicien du récit ; le temps passant, il se trouva des esprits chagrins pour imputer de loin en loin à ce très technique traité de narratologie la désaffection dont commençaient à souffrir les études littéraires. Au mois de mai 2006, le narratologue faisait paraître aux mêmes éditions du Seuil mais dans une autre collection (que la sienne) un ouvrage à plus d'un titre inattendu : *Bardadrac*, un abécédaire plein d'humour qui tenait « à la fois du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert et du *Je me souviens* de Perec » selon la promesse de la quatrième de couverture (que le détail de la mosaïque ne démentait nullement). La parution fut unanimement saluée comme une sorte de mue : le théoricien était devenu écrivain. Trois ans plus tard, le recueil se vit adjoindre un *Codicille*, qui prolongeait donc l'exercice « d'autodiction préposthume », sous les mêmes livrées de la collection « Fiction & Cie » et toujours sous la forme d'un

Collectif Épisode

capricieux abécédaire. À la lettre C et à l'entrée « Charles », le lecteur pouvait découvrir cette curiosité : une page retrouvée de *Madame Bovary*.

On lit dans un brouillon de *Madame Bovary* bizarrement publié par Jules Lemaître cette page heureusement exclue de la version définitive :

« Il avait, lui aussi, son secret d'amour. C'était le jeudi. Emma se levait, et elle s'habillait silencieusement pour ne point éveiller son mari, qui lui aurait fait des observations sur ce qu'elle s'apprêtait de trop bonne heure. Ensuite elle marchait de long en large ; elle se mettait devant les fenêtres en regardant la place. Le petit jour circulait entre les piliers des halles, et la maison du pharmacien, dont les volets étaient fermés, laissait apercevoir dans la couleur pâle de l'aurore les majuscules de son enseigne. Quand la pendule marquait sept heures et un quart, elle s'en allait au *Lion d'or*, dont Artémise, en bâillant, venait lui ouvrir la porte. [...]

Pendant ce temps, Charles, qui s'était éveillé en même temps qu'elle, s'habillait comme s'il partait pour ses visites. Sa première pensée, avant même d'anticiper les voluptés secrètes de cette journée dérobée au train-train conjugal, était régulièrement pour se féliciter de l'habileté avec laquelle il avait su persuader sa femme, depuis certaine représentation de *Lucie de Lammermoor*, de "se remettre" à la musique en allant chaque jeudi prendre des leçons à Rouen. Il avait si bien manœuvré que tout Yonville, à commencer par Emma elle-même, se figurait que c'était elle qui lui avait peu à peu forcé la main. Après tout, peut-être avait-elle aussi, en ville, ses plaisirs clandestins, dont il se souciait comme d'une guigne mais qu'il se représentait avec des imaginations troubles qui aiguïsaient son propre désir, aidées sans doute par le trot plus vif de sa monture.

Vers neuf heures, il arrivait à la ferme de Geffosses, dont il avait récemment traité le maître pour une pneumonie avec ce que les mauvais esprits qualifieront d'heureuse maladresse. La jeune veuve, encore tiède de sommeil mais fort bien éveillée, l'attendait dans la chambre où il montait directement, dégustant d'avance à chaque marche le contraste entre ces étreintes rustiques et les manières froides qu'étaient peu à peu devenues celles de son épouse. "Allons (c'était toujours sa première phrase, qui depuis des mois n'avait rien perdu pour lui de sa force stimulante), la musique a du bon !".

Un peu plus tard – lui dont la conversation, d'ordinaire, était plate comme un trottoir –, il renfilait sa métaphore, parlant de gammes, d'arpèges, de trilles, de morceaux à quatre mains, toutes locutions puisées au langage d'Emma, et que la Geffosses appréciait de confiance, sûre de leur intention générale. Charles savourait pour la première fois l'inexprimable trivialité des débordements féminins. Jamais il n'avait rencontré cette audace de langage, ces dénudations provocantes, ces poses de chatte alanguie. Il admirait l'exaltation de son corps et les dentelles de sa chemise. Quelques heures se passaient à ces niaiseries réciproques, puis Charles retournait à ses malades. Le cœur plein des félicités de la matinée, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent. Quoique médecin, il ne savait pas que, sur les terrasses des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et il fût ainsi demeuré en sa sécurité, lorsqu'il découvrit subitement, un jeudi de septembre, que la Geffosses était enceinte de quatre mois. Il prononça alors un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit : "C'est la faute à Walter Scott !". »

À vrai dire, je soupçonne un peu Jules Lemaître – à moins que ce ne soit votre humble serviteur – d'avoir forgé cette page de toutes pièces, à

Collectif Épisode

quelques lambeaux authentiques près. « Quand l'histoire se tait, dit Morand, la fiction reprend ses droits ». Il arrive aussi qu'une fiction se glisse dans les interstices d'une autre fiction. Contrairement à ce qu'on disait jadis en critique littéraire, le personnage fictionnel n'est ni « plat » ni « rond » : il est toujours lacunaire, et c'est au lecteur de le compléter, « en marge » ou ailleurs¹.

Mieux que l'hypothèse d'une complète forgerie, l'attribution de cette page à Jules Lemaître suffit à signaler son caractère parfaitement apocryphe, qui ne peut donc tromper personne : auteur d'un (précieux) *Corneille et la poétique d'Aristote* et de (copieuses) monographies sur Racine, Dancourt ou Rousseau, l'éminent professeur de littérature française signa aussi entre 1905 et 1907 une aimable série de « contes », réunis sous le titre *En marge des vieux livres* et qui constituent autant de variations iconoclastes sur les grands classiques ; car il est permis à un bienveillant lecteur de Rabelais d'imaginer, en marge de *Pantagruel*, un « Panurge marié » (Panurge épouse la fille d'un tavernier qui le trompe avec frère Jean...) ; à un admirateur de Cervantès de rêver au destin solitaire de « Dulcinée » en marge de *Don Quichotte* (revenu de ses folies, le héros meurt dans les bras de celle qu'il aime...) ; ou à un amoureux de la *Correspondance* de Mme de Sévigné de s'interroger sur les non-dits de la relation entre la marquise et sa fille, Mme de Grignan, en forgeant trois lettres

1. Gérard Genette, *Codicille*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 54-56. Ce deuxième volume instituait une « suite bardadraque » prolongée par l'essayiste jusqu'à sa disparition en 2018 : *Apostille* (2012), *Épilogue* (2014), *Postscript* (2016). — La distinction entre personnages *plats* et *ronds* est due au critique américain E.M. Forster (*Aspects of the novel*, 1927) qui opposaient ainsi les personnages qui n'évoluent pas au cours de l'intrigue (ex. : James Bond) et ceux qui sont appelés à connaître des changements, en ménageant des surprises au lecteur.

de « la marquise de la Troche à la comtesse de Guitaut », lesquelles viennent jeter un jour nouveau sur les relations orageuses qu'entretenaient « Mère et fille ». Les marges des grands livres sont faites pour accueillir non seulement les questions que les œuvres laissent sans réponse, mais aussi bien les hypothèses au seuil desquelles les fictions abandonnent leurs lecteurs. Les mondes fictionnels sont structurellement incomplets, et nul récit ne parviendra jamais à épuiser les possibles de chacun de ses personnages (nos modernes séries TV n'y parviennent pas davantage en aboutant une saison à une autre). La valeur des authentiques chefs-d'œuvre tient aussi à tout ce qu'ils ne disent pas, et qu'ils nous laissent imaginer – et c'est peut-être par là qu'on les reconnaît.

Genette a beau jeu de souligner au passage que la page apocryphe compte « quelques lambeaux authentiques », arrachés en l'occurrence au chapitre 5 de la Troisième Partie de *Madame Bovary*, et aux inoubliables matins du jeudi où Emma partait rejoindre Léon à Rouen, au prétexte, comme on sait, de prendre des « leçons de musique ».

« C'était le jeudi. Elle se levait, et elle s'habillait silencieusement pour ne point éveiller Charles qui lui aurait fait des observations sur ce qu'elle s'apprêtait de trop bonne heure. Ensuite elle marchait de long en large ; elle se mettait devant les fenêtres, elle regardait la place. Le petit jour circulait entre les piliers des halles, et la maison du pharmacien, dont les volets étaient fermés, laissait apercevoir dans la couleur pâle de l'aurore les majuscules de son enseigne.

Quand la pendule marquait sept heures et un quart, elle s'en allait au Lion d'or, dont Artémise, en bâillant, venait lui ouvrir la porte. Celle-ci déterrait pour Madame les charbons enfouis sous les cendres. Emma restait seule dans la cuisine. De temps à autre, elle

Collectif Épisode

sortait. Hivert attelait sans se dépêcher, et en écoutant d'ailleurs la mère Lefrançois, qui, passant par un guichet sa tête en bonnet de coton, le chargeait de commissions et lui donnait des explications à troubler un tout autre homme. Emma battait la semelle de ses bottines contre les pavés de la cour.

Enfin, lorsqu'il avait mangé sa soupe, endossé sa limousine, allumé sa pipe et empoigné son fouet, il s'installait tranquillement sur le siège.

L'Hirondelle partait au petit trot [...]. »

Manifestement sensible à la puissance du récit itératif dans l'épisode original comme aux vertus du discours indirect libre dans la suite de ce même chapitre, Genette a su mettre encore malicieusement à profit le point de vue de Léon, à l'issue de la scène adultère :

« Il savourait pour la première fois l'inexprimable délicatesse des élégances féminines. Jamais il n'avait rencontré cette grâce de langage, cette réserve du vêtement, ces poses de colombe assoupie. Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe. D'ailleurs, n'était-ce pas *une femme du monde*, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin ? »

Quel nom faudra-t-il donner à ce procédé inconnu de « Discours du récit » qui consiste à transférer au mari les pensées de l'amant, et à confondre dans le même enthousiasme viril les « grâces » d'une « femme du monde » avec les « étreintes rustiques » de la fermière ?

Mais l'essentiel est ailleurs : qu'est-ce qui a pu commander la rédaction d'une telle page apocryphe, sinon la curiosité d'un lecteur, laquelle n'a rien de fictive et s'énonce bien souvent sur le mode du *et si* ? Est-on bien sûr que Charles reste continûment

aveugle aux agissements de son épouse ? Ne peut-on imaginer que l'époux délaissé cherche quelque dédommagement dans de symétriques plaisirs adultères ? Pourquoi *Madame Bovary* ne serait-il pas aussi le roman de Charles ? L'hypothèse qui voudrait que Charles facilite les escapades d'Emma pour mieux jouir de sa liberté n'a-t-elle pas quelque chose d'ironique, assez conforme en définitive à la tournure d'esprit sarcastique que l'on prête volontiers à Flaubert ? Aussi désinvoltes qu'elles puissent paraître, de telles conjectures viennent asseoir une très sérieuse proposition de lecture sur ce qui constitue à chaque fois une *variante non autorisée*, hypothétiquement déduite de la lettre toujours « lacunaire » du texte : elles viennent ajouter un épisode à l'univers fictionnel pour (pouvoir) en délivrer une (nouvelle) interprétation. Dans *Fictions transfuges*, Richard Saint-Gelais a donné le nom de « parafictionnalisations » à ces opérations critiques, plus courantes qu'on veut le croire².

2. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, chap. 9 : « Critique et transfictionnalité », p. 457-458 : « Convenons qu'une partie de la diégèse dépend de l'intervention du lecteur, qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu : paraphrases à fonction d'élucidation, inférences, hypothèses, prévisions... Ce discours, je propose de le penser à l'aide de la notion de parafictionnalisation, de manière à souligner que le lecteur ne le produit que pour le verser aussitôt au compte de la fiction. Se dire, par exemple, que Holmes est plus fûté que Watson, que Hamlet est névrosé ou que c'est l'amour de Sonia qui décide Raskolnikov à confesser son crime, c'est contribuer à chaque fois à la diégèse par des propositions, qu'elles soient paraphrastiques, synthétiques ou conjecturales : ces propositions, lorsque nous les produisons, ne se rapportent pas tant au récit qu'à l'univers fictif. Ce qui définit la parafictionnalisation n'est donc pas son contenu propositionnel, éminemment variable, mais l'orientation diégétique qu'elle imprime à la lecture ». – Voir l'entretien avec l'auteur sur cette même notion, proposé dans *l'Atelier de théorie littéraire* du site Fabula du site Fabula en marge d'un séminaire tenu en 2023 à l'Université de Lausanne : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Critique_et_transfictionnalite.

Collectif Épisode

Il n'y a pas lieu dès lors d'opposer la passivité du lecteur à la créativité du romancier, et s'agissant de Gérard Genette qui nous sert ici de *go between*, le froid observateur des formes littéraires à l'essayiste dilettante, ou le théoricien (supposément repenté) à l'écrivain (qu'il serait devenu). Ce serait faire bon marché de l'affirmation qui venait clore dès 1983 *Nouveau Discours du récit* et dont on n'a peut-être pas pris alors l'exacte mesure : « Nous n'avons fait jusqu'ici qu'interpréter la littérature, il s'agit maintenant de la transformer »³. Le mot, qui parodie une formule célèbre de (Karl) Marx, est beaucoup plus qu'une boutade : la « poétique » ou théorie littéraire a pour vocation d'embrasser non seulement l'ensemble des œuvres disponibles (sans trop s'embarasser des distinctions de dates et de langues), mais encore la

3. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 108-109 : « Je n'opposerais plus le "scriptible" au "lisible" comme le moderne au classique ou le déviant au canonique, mais plutôt le virtuel au réel, comme un possible non encore produit, dont la démarche théorique a le pouvoir d'indiquer la place (la fameuse case vide) et le caractère. Le "scriptible", ce n'est pas seulement du déjà écrit à la réécriture duquel la lecture participe et contribue par sa lecture. C'est aussi un inédit, un inédit dont la poétique, entre autres, par la généralité de son enquête, découvre et désigne la virtualité, et qu'elle nous invite à réaliser. Qui est ce "nous" ? L'invitation s'adresse-t-elle seulement au lecteur, ou le poéticien doit-il lui-même passer à l'acte ? Je n'en sais trop rien, ou si l'invite doit rester invite, désir insatisfait, suggestion sans effet — mais non toujours sans influence : ce qui est sûr, c'est que la poétique en général, et la narratologie en particulier, ne doit pas se confiner à rendre compte des formes et des thèmes existants. Elle doit aussi explorer le champ des possibles, voire des "impossibles", sans trop s'arrêter à cette frontière, qu'il ne lui revient pas de tracer. Les critiques n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter la littérature, il s'agit maintenant de la transformer. Ce n'est certes pas l'affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime, mais que vaudrait la théorie, si elle ne servait pas aussi à inventer la pratique ? » — Pour un commentaire de ces lignes, voir dans *l'Atelier de théorie littéraire* de Fabula : « Inventer la pratique. Pour une théorie des textes possibles » (https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Inventer_la_pratique).

totalité des *possibles littéraires* ; si elle se propose de comprendre une œuvre singulière, c'est en la confrontant à ce qu'elle aurait pu être, et en s'autorisant à l'imaginer autrement. Lire en poéticien, c'est aussi apprendre à écrire.

* *

Certains romans se prêtent-ils mieux que d'autres au libre jeu des parafictionnalisations ? Si toute fiction narrative ou dramatique est en droit passible de telles opérations, l'on peut sans doute faire l'hypothèse qu'un récit dont la trame est particulièrement contrainte invite paradoxalement à s'interroger sur les rares ellipses que celle-ci a ménagées : si la fiction réaliste nous donne un monde plein – un monde où il faut au matin déterrer les tisons enfouis sous la cendre, et où les voitures ne partent pas sans que l'on ait attelé les chevaux –, la multiplication des notations a cette conséquence troublante que le lecteur en vient à s'interroger sur tous les détails que le récit ne lui livre pas. Élaborée des mois durant avec un soin maniaque, tout entière tendue vers le suicide d'Emma qui conditionne à rebours l'enchaînement rigoureux des causes et des effets, l'intrigue de *Madame Bovary* se laisse en outre mémoriser selon cette ligne unique, et donc parcourir en tous sens : c'est sans doute pourquoi elle appelle mieux que d'autres de telles interventions du lecteur. S'est-on d'ailleurs jamais demandé comment il peut se faire qu'un roman aussi parfaitement achevé ait suscité autant de continuations, prolepriques ou latérales ? On doit en effet à Raymond Jean une *Mademoiselle Bovary* (Actes Sud, 1991) et à Claude-Henri Buffard *La Fille d'Emma* (Grasset, 2001) ; l'on dispose déjà de trois vies de *Monsieur Bovary* (Jean Améry, 1994 ; Laura Grimaldi, 1999 ; Antoine Billot, 2006), ainsi que d'une *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* (Philippe Doumenc, 2009) et d'au moins un

Collectif Épisode

roman de *Madame Homais* (Sylvère Monod, 1988)⁴... Rouvrir *Madame Bovary* suffit aujourd'hui à ouvrir les portes de toute une bibliothèque.

En se proposant de prendre *Des nouvelles d'Emma*, le collectif Épisode s'inscrit donc dans une déjà longue tradition, tout en s'employant à mériter pleinement son nom – et à honorer celui de la collection qui accueille ce nouveau volume : « Hors-d'œuvre ». Chacun et chacune des treize auteurs et autrices réunis par la commune envie d'écrire en atelier s'est donné le droit de faire naître une fiction aussi inédite que personnelle du roman de Flaubert. Qu'il s'agisse d'éclairer autrement les motivations des personnages, et par exemple les pensées d'Emma au moment où elle consent au mariage dans « Tendres paroles » (Francine Wohnlich), ou les manigances de sa secourable professeuse de piano dans « La Sonate de l'Empereur » (Fanny M. Cheseaux) ; de s'interroger sur la réalité du suicide, pour mieux recevoir les aveux d'une coupable inattendue dans « La Croix d'honneur » (Solène Perriard) ; d'amener sur le devant de la scène la silencieuse servante de Charles, congédiée par Emma quelque temps après les noces – un cœur simple qui méritait d'avoir son histoire aussi bien qu'une autre, en lui donnant son nom : « Nastasie » (Gilles F. Jobin) ; de faire entendre la voix d'Emma dans une sorte de prosopopée, pour l'autoriser à refuser le mariage : l'auvent de la fenêtre restera fermé, et c'est un autre roman qui reste dès lors à imaginer (Claudine Gaetzi). Ou qu'il s'agisse de s'émanciper résolument de la lettre du texte, pour donner à l'héroïne les moyens de son émancipation en lui permettant d'apprendre à conduire, dans « L'Angle mort de l'Hirondelle » (Charlyne

4. Alors que nul n'a apparemment songé à affabuler le *Voyage en Orient* de Frédéric Moreau pour l'interpoler à l'ouverture de la troisième partie de *L'Éducation sentimentale* : les « froids réveils sous la tente » n'ont encore tenté personne.

Genoud), à l'instar du personnage incarné par Miou-Miou dans *Petites vacances à Knokke-le-Zout* (2009) d'Yves Mathey ; de faire d'Emma une romancière féministe en butte au *mansplaining* de toutes les figures masculines qui prétendent accompagner son travail (« La vérité l'emporte sur tout cela », de Noémie Moos et Dimitri Martić, qui ne vont pas chercher les propos prêtés à leurs protagonistes masculins ailleurs que dans le réquisitoire prononcé par l'avocat Ernest Pinard lors du procès intenté à Flaubert en 1857, au lendemain de la parution de *Madame Bovary*) ; de rêver au destin d'une pharmacienne d'Aubonne, qui se voit prescrire ses lectures par un taciturne ouvrier (« 0,1 gramme », d'Elisa Andrade) ; de regarder Emma comme la maîtresse de Charles avec les yeux d'Héloïse, son épouse légitime et quelque peu terrifiante (Giulietta Mottini, qui se souvient d'Héloïse Dubuc, la première Madame Bovary, pour laquelle Flaubert ne manifeste pas beaucoup de sympathie dans les deux premiers chapitres de la première partie) ; ou encore d'attacher une sorte de malédiction à une édition de *Madame Bovary* annotée de la main de l'auteur, comme il s'agissait d'en finir une fois pour toutes avec une lecture hallucinée du roman (« L'Échappée », de Santiago Basurto), ou avec les attentes d'une lectrice envers un romancier qui fut son premier amour (« L'Erreur », d'Avi Cagin), ou encore avec les tentations adultères d'un maquignon que bouleverse l'arrivée au village d'une « fraîchement divorcée » (Maël Graa).

* *

Il serait ainsi trop court de considérer que les douze nouvelles ici réunies ont institué en simple terrain d'exercice (et de jeu) ce classique parmi les classiques que constitue *Madame Bovary*. Car c'est l'inverse qui est vrai : un roman ne mérite l'étiquette de « classique » que s'il continue à se prêter à tous les usages –

Collectif Épisode

que si sa vie trouve à se prolonger dans des interprétations imprévues comme dans les récritures les plus audacieuses, sinon résolument iconoclastes. Parmi les quatorze réponses à la question *Pourquoi lire les classiques ?* formulées par Italo Calvino dans une conférence célèbre⁵, on trouve ces deux maximes : « ***Est classique ce qui persiste comme rumeur de fond, là même où l'actualité qui en est la plus éloignée règne en maître*** » ; et « ***Notre classique est celui qui ne peut pas nous être indifférent et qui nous sert à nous définir nous-même par rapport à lui, éventuellement en opposition à lui.*** »

L'accent doit être mis ici sur le possessif : les classiques ne viennent « en classe » que pour que nous nous les appropriions au sortir de l'école qui nous a permis de les rencontrer. Ils sont et doivent rester à tous usages, fussent les plus irrévérencieux. À l'encontre de tous les objets dont le monde marchand nous inonde, les classiques ne s'usent que si l'on ne s'en sert pas.

5. Recueillie dans le volume éponyme, qui a réuni à titre posthume, en 1991, plusieurs essais publiés entre 1954 et 1985 dans différents journaux et revues ; Seuil, 1983 pour la traduction française.