

***Hérodias* de Flaubert : Correspondance et confluences entre les arts**

Par : Moulay YOUSSEF SOUSSOU

1- La bibliothèque d'*Hérodias*

La génétique soulève la question de l'intertextualité. Un texte entretient un type de relation avec un autre. Cette relation ne peut mieux être vue que dans les notes et les esquisses préparatoires. Celles-ci montrent que derrière l'écrivain se cache Flaubert le grand lecteur et l'érudit chercheur. Dans une lettre à Edma Roger Genette, Flaubert mesure la quantité colossale de ses notes de lecture :

« Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bonhommes ? à plus de 1500 ! Mon dossier de notes a huit pouces de hauteur ». ¹¹¹

Cette phase de recherche préliminaire occupe une grande place dans l'écriture chez Flaubert qui procède de la même dynamique encyclopédique pour tous ces romans. Lisant et prenant des notes jour et nuit sans arrêt dans un travail qui devient une vraie galère, avant d'élaborer le plan de Salammbô, il écrit à Jules Duplan :

« Savez-vous combien, maintenant, je me suis ingurgité de volumes sur Carthage ? Environ 100 ! Et je viens en quinze jours, d'avaler les 18 tomes de la Bible de Cahen ! avec les notes et en prenant des notes ! J'ai encore pour une quinzaine de jours à faire des recherches ; et puis, après une belle semaine de forte rêverie, vogue la galère » ¹¹².

La lettre montre que Flaubert avait la grande capacité de lire de multiples volumes en un si peu de temps. Cette galère est aussi une soif livresque insatiable et un plaisir qui se nourrit des textes d'une façon inassouvissable. Pour la préparation d'*Hérodias*, Flaubert était absorbé dans des lectures aussi nombreuses que celles de *Bouvard et Pécuchet*. Les

¹¹¹ *Correspondance V (janvier 1876-décembre 1875)* édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p.796.

¹¹² *Correspondance III (janvier 1859-décembre 1868)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p.775 (Lettre écrite le 22 juillet 1857).

brouillons nous mettent devant une immense bibliothèque que Flaubert a consultée avant et pendant l'écriture d'un texte si court de trente-trois pages. Si *Bouvard et Pécuchet* a coûté pour Flaubert la lecture d'environ deux mille volumes, l'écriture d'*Hérodias* dérive des notes que Flaubert puise dans des centaines d'ouvrages anciens et contemporains. Les lectures intervenant dans la genèse de ce conte ne se comptent plus.

Quoique court, *Hérodias* résulte d'une recherche encyclopédique monumentale et d'un soif livresque comparables à celles des autres œuvres volumineuses comme *Salammbô*. Matthieu Desportes a énuméré plus de quatre-vingt-cinq ouvrages dont les traces apparaissent dans les différents manuscrits de Flaubert, certains de ces ouvrages sont publiés dans des dizaines de volumes¹¹³.

Les manuscrits des *Trois contes* (conservés dans la BNF Département des manuscrits)¹¹⁴ constituent plus de neuf cents folios dont un grand nombre est réservé à la documentation¹¹⁵. Cependant, cette écriture fictionnelle dont la genèse découle d'une immense érudition livresque nous laisse soulever plusieurs questions : où est l'effort créatif et la part imaginative dans cette pratique dont l'objet est l'imprimé ? Où réside la valeur ajoutée de l'écriture et de la création si ce n'est que recopier ce qui a été déjà écrit ? Dans *Hérodias* nous assistons à une pratique de réécriture plus évidente où l'auteur tend à s'effacer beaucoup plus que dans les deux autres contes (*Un cœur simple* et *la légende de Saint Julien l'hospitalier*), ces deux fictions dont l'écriture est due en grande partie à l'imagination de l'auteur. Dans le troisième conte (*Hérodias*), le statut de l'auteur comme créateur disparaissait de plus en plus. Mais d'où vient l'illisibilité de ce texte qui est réécrit à partir de documents historiques et d'épisodes bibliques.

La lecture est un élément indispensable dans l'acte d'écrire. Un écrivain n'écrit qu'en lisant les autres et qu'en se lisant lui-même. Une œuvre ne provient plus d'une muse qui insuffle à l'artiste l'objet et les moyens de sa créativité, mais plutôt d'un travail érudit et livresque. La création sort de la bibliothèque.

Michel Foucault cite l'exemple de *La Tentation de sainte Antoine* pour montrer que l'écriture ne vient pas des songes mais des savoirs érudits et des connaissances livresques. Il présume qu'il ne vient pas seulement de l'écrivain mais des autres livres

¹¹³ Mathieu Desportes, « *Hérodias* ou comment faire un cinquième Evangile », dans *La Bibliothèque de Flaubert ; inventaires et critiques*, sous la direction de Yvan Leclerc, Rouen, publications de l'université de Rouen, 2001.

¹¹⁴ La BNF conserve 30000 pages de brouillons et de notes documentaires de Flaubert.

¹¹⁵ Voir au-dessous le tableau « le contenu des folios d'*Hérodias* ». Les folios documentaires (du f°657 au f°701) évoquent des livres appartenant aux divers domaines du savoir, religion, Histoire, philosophie, Géographie, politique, mythologie, culture, philosophie, peinture, etc.

lus. Pour rêver, confirme-t-il, il ne faut pas fermer les yeux, mais il faut lire¹¹⁶. Nous avons déjà montré qu'un livre existe en rapport avec d'autres livres, mais dans chaque livre se joue la fiction des autres livres. Chaque ouvrage est le lieu où se déploie le rêve à l'écriture d'un autre livre ou des autres livres. Foucault essaye de nous prouver que le XIX^e siècle qui est l'Age de l'imagination et du fantasme n'est pas dû au sommeil de la raison mais à la recherche éveillée et à l'érudition livresque.

Pour expliquer cette idée, Michel Foucault commence son article évoquant quelques ouvrages que Flaubert a lus en écrivant *La Tentation de Saint Antoine*. En ne citant que les titres, le lecteur ne peut que ressentir la rencontre de l'imagination avec le savoir¹¹⁷. Certes, Flaubert est un grand lecteur et surtout un savant. Pour écrire *Hérodias*, Flaubert a lu un nombre incroyable de livres. Le contenu des folios correspondant à la phase pré-rédactionnelle, révèle la documentation foisonnante de l'auteur, son passage par une centaine d'ouvrages d'historiens, de géographes, d'exégètes, etc.

Avant d'esquisser le plan de son futur roman, Flaubert passe plusieurs heures de la journée dans une bibliothèque, et jusqu'à une heure tardive de la nuit, il demeure attablé devant son bureau encombré de livres et de carnets. Sans attendre que l'inspiration lui vienne, il travaille laborieusement sur ces documents. C'est à l'érudition livresque qu'on doit le fantasme flaubertien. C'est l'imprimé qui éveille son imagination non quelque chose d'autre ou comme le pense Foucault : « l'imagination se loge entre le livre et la lampe ». Elle naît, ajoute-t-il, de la surface noire et blanche des signes imprimés »¹¹⁸.

L'imagination découle moins de la nature que de l'écrit. Flaubert utilise une toponymie recherchée dans d'*Hérodias*, il avait demandé à son ami l'orientaliste Clermont-Ganneau de lui chercher des noms de villes dissyllabiques. Cet exemple montre que Flaubert n'invente pas les noms des lieux et des personnages mais recourt aux écrits des érudits pour y puiser des appellations susceptibles d'alimenter son imagination. L'imitation est une invention dans la mesure où elle fait du neuf avec le vieux. L'imaginaire émane d'entre les deux pôles de cette imitation, plutôt de cette rénovation :

« L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser, il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il se forme dans l'entre-deux textes. C'est un phénomène de bibliothèque. Sur un monde tout nouveau, le XIX^e siècle renoue avec une

forme d'imagination que la renaissance avait sans doute connue avant lui, mais qui avait entre-temps oublié »¹¹⁹.

Ce phénomène est le résidu qui subsiste à la rencontre de deux textes. La rencontre entre les livres est toujours ouverte et célèbre ce qui a été oublié. Cette célébration infinie de l'oubli, cet éveil constant d'un fond de résidus, sommeillant quelque part et fait ce que nous appelons « *l'imagination* ». Un écrivain écrit quelque chose qu'il a connue non qu'il a inventée. L'auteur réussit à mettre en œuvre ce que les autres n'ont pas pu faire. Cette œuvre n'est pas nouvelle, mais elle s'étend dans l'espace des livres existants. Il n'y a plus d'imagination, il n'y a que des connaissances. *Hérodias* est également une sorte d'anthologie des religions antiques. Si Flaubert s'attachait à la réécriture de *La Tentation*, c'est parce qu'il était lui-même tenté par les livres. Ses fictions ne sont que les signes de cette tentation. *Bouvard et Pécuchet* en est un. *Hérodias* en est l'expression la plus dense, imprévue et incompréhensibles.

2- La dimension picturale

Dans le texte définitif, c'est ainsi que Salomé est décrite : « de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes ». ¹²⁰ Mais après la danse, c'est de la tête coupée que jaillissait la lumière, laquelle lumière explique le mythe¹²¹ d'une manière moins claire dans le texte final comparé aux brouillons. Pour clore son conte, Flaubert écrit les mots suivants : mythe, tête, soleil. Leur association diffère d'un plan à un autre, comme dans le f°726 où le mot « mythe » se trouve détaché, avec l'ajout en interligne de la réaction de la foule et des pleurs d'Hérode :

La tête dans un plat
~~fills.~~ clameur — silence — pleurs d'Hérode
 My Soleil levant. Mythe

Nous y remarquons l'absence d'un lien entre la tête et le soleil ; mais dans le f°713 v nous trouvons une confusion de la tête avec le soleil :

Soleil levant - mythe. La tête se confond avec le soleil & des rayons en partent
 dont elle marque le disque —

¹²⁰ Flaubert, *Trois contes*, Paris, GF Flammarion, Présentation de P.M De Biasi, 1986. Edition augmentée en 2009, p.139.

¹²¹ La décollation de Jean-Baptiste devenue mythe dans les œuvres picturales, sculpturales, littéraires, etc.

Ce plan ajoute l'élément « des rayons » que nous allons découvrir dans les brouillons. La tête de Jean d'où émanent des rayons de lumières reflète l'image du soleil. La rature de « levant » renforce le lien que l'auteur veut établir entre la tête et le soleil, Or, toute la phrase sera rayée dans les brouillons tels que dans le f°705 v :

~~Soleil levant – Mythe. La tête confondue avec le soleil, dont elle marque le disque~~
~~des rayons ont l'air d'en partir~~ emportent

Ou dans le f°748 r :

~~Tout trois emportent la tête & s'envont. Le soleil se lève. elle marque son disque~~
~~descendu~~
~~Les rayons a l'ont l'air d'en p/sortir. – Jean n'est pas mort. Il est parti~~
~~silence dit~~
~~aux Enfers annoncer la venu de l'autre & M Phanuel répète cette phrase~~
Phanuel « je comprends ce qu'il voulait dire P^r qu'il il faut
~~qu'autrefois il n'avait pas comprise. « il faut que je croise & (que je diminue~~

Ce brouillon est le plus proche du texte définitif au point que nous y trouvons la célèbre phrase qui clôt le conte : « et tous les trois ayant pris la tête de Iaokanann »¹²². Le fragment contient tous les éléments nécessaires pour comprendre le conte, même s'ils sont raturés, c'est pour être repris différemment, séparément et indépendamment dans le texte définitif. D'abord, la tête est décrite, au moment de son exposition par Mannaei, de la façon suivante : « des candélabres à l'entour envoyaient des rayons »¹²³, Ensuite, quatre lignes après, quand elle fut posée devant Aulus : « les prunelles mortes et les prunelles éteintes semblaient se dire quelque chose »¹²⁴, Arrivant devant Hérode qui pleure, « les flambeaux s'éteignaient »¹²⁵, voulant ainsi construire un décor sombre afin de mettre en valeur la tête ensoleillée.

Quatre lignes après, nous retrouvons l'élément du soleil : « à l'instant où se levait le soleil, deux hommes, expédiés autrefois par Iaokanann, survinrent, avec la réponse si longtemps espérée »¹²⁶. Cette réponse est « la bonne nouvelle » annoncée par Jésus

¹²² Flaubert, *Trois contes*, op.cit.p.142.

¹²³ Ibid.141.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid. p.142.

telle qu'elle est écrite dans l'évangile de Mathieu¹²⁷. Le ravissement de Phanuel vient expliquer le mythe : la mort de Jean est nécessaire pour que le Christ naisse. La phrase ambiguë de Jean s'éclaircit : « Pour qu'il croisse, il faut que je diminue ».

3- Le mysticisme esthétique

Nous remarquons dans le fragment extrait du f° 748 r (évoqué là-dessus) que Flaubert a écrit d'abord « il faut que je croisse & que je diminue », avant de rectifier le premier *je* en le remplaçant par *il*. Nous pouvons reprendre la phrase avec les substitutions, les ajouts et les suppressions dans la transcription suivante : « [il faut que je] < pr qu'il > croisse & < il faut > que je diminue »¹²⁸. *Pour que* se substitue à *il faut que* et le pronom *il* à *je*. Le premier changement vient montrer la diminution de Jean (son assassinat) comme condition inévitable pour le croissement (la venue) de Jésus. L'autre changement évite la redondance de *je* sans pour autant cacher le lapsus laissé par l'auteur. Volontaire ou non, cette erreur révélerait la confusion qui s'établit dans l'esprit de Flaubert entre les deux prophètes au point que les deux deviennent un. L'obsession de la résurrection hante L'auteur au moment de l'écriture. Si l'Elie meurt, il naît en un autre, Jésus.

Cette coexistence nous fait penser à la conception mystique que Flaubert a de l'art et de son rôle. Pour que naisse l'œuvre, il faut que l'artiste meure dans ce monde. L'artiste est prophète comme Jean-Baptiste : il prêche dans le désert, annonce l'existence d'une autre vérité, et ne peut attendre quelconque récompense. La tâche sacrée de son travail littéraire le rend martyr de l'Art. Les affres du style et le profond ascétisme le conduisent à l'anéantissement. En se diminuant, son œuvre croît. L'artiste ne peut s'élever qu'en payant quelque chose aussi chère comme la tête de saint Jean.

Nous ne pouvons pas lire la correspondance de Flaubert- Collet sans remarquer la fréquence de ces deux mots : « Dieu » et « L'art ». Flaubert formule souvent en termes religieux ce qu'il pense de l'art et son désir du Beau. Flaubert a un respect du sentiment religieux parce qu'il constate son rapport avec l'aspiration de l'artiste, ce qui explique son intérêt pour l'histoire des religions qu'il met en scène dans *La Tentation de Saint Antoine* et dans *Hérodias*. Flaubert a paradoxalement une double attitude, il demeure hostile à toute croyance mais en même temps il a une tendance particulière de l'art en vantant les plaisirs

¹²⁷ « Nouveau Testament, Mathieu, 4-6, *La sainte Bible*, op.cit.p.736 : « Jean, ayant parlé dans prison des œuvres du Christ lui fit dire par ses disciples : Es-tu celui qui doit venir, ou devons-nous en attendre un autre ? Jésus leur répondit : Allez rapporter à Jean ce que vous entendez et ce que vous voyez : les aveugles voient, les boiteux marchent, les lépreux sont purifiés, les sourds entendent, les morts ressuscitent, et la bonne nouvelle est annoncée aux pauvres ».

¹²⁸ Folio 748 r.

des sacrifices. Il convient de noter ici la distinction qu'établit Flaubert entre la religion et le religieux. Pour lui les religions passent, mais le sentiment religieux survit en s'exprimant dans différentes formes telle que L'Art « c'est le fanatisme de l'Art qui est le sentiment artistique », écrit-il à Louise Collet¹²⁹. Il trouve dans L'Art la réponse à son aspiration. Celle-ci peut s'incarner en des expressions variées comme le mysticisme, la violence d'un désir ou "le fanatisme" de l'Art. Dans un Temps où rien ne répond à l'aspiration de l'Homme, Flaubert prévient de nouveaux égarements :

« Le temps n'est pas loin où vont revenir les langueurs universelles. Les croyances à la fin du monde, l'attente d'un Messie ? Mais la base théologique manquant, où sera maintenant le point d'appui de cet enthousiasme qui s'ignore ? Les uns le chercheront dans la chair, d'autres dans les vieilles religions, d'autres dans l'art ; et l'humanité, comme la tribu juive dans le désert, va adorer toutes sortes d'idoles »¹³⁰.

Le mythe de l'artiste ermite et le culte de l'art avait différentes représentations au XIX^e siècle, mais contrairement aux romantiques et à Balzac, Flaubert ne considère pas l'artiste comme le Messie d'une vérité nouvelle, mais plutôt il met en cause la croyance, le savoir, la vérité, la religion et la science. Flaubert a fait de lui-même « l'ermite de Croisset » en évoquant dans sa correspondance les supplices de l'écriture, ce qui pousse le célèbre Biographe Henri Guillemin¹³¹ pour qu'il l'appelle « le mystique sauvage », « un croyant qui s'ignorait ». Flaubert confirme lui-même qu'il « tourne à une espèce de mysticisme esthétique »¹³², et ajoute que « sans l'amour de la forme » il « peut être un grand mystique »¹³³.

La mort de Jean-Baptiste est également la fin de l'Absolu, l'art, ajoute-t-il, au bout du compte n'est peut-être qu'une immense blague »¹³⁴. L'aspiration et le désintéressement, l'attente et le renoncement sont les particularités du mysticisme flaubertien. L'artiste qui n'attend aucune récompense constitue sa véritable sainteté basée sur le désintéressement total, il confirme : « je n'ai pas besoin d'être soutenu dans mes études par l'idée d'aucune récompense, et plus m'occupant d'art, je ne crois pas plus à ça qu'à

¹²⁹ Cité in Séginger (Gisèle), *Flaubert, Une éthique de l'Art pur*, Paris, SEDES, 2000. p. 137. (Lettre à L. Collet le 31 mars 1853).

¹³⁰ Ibid. (Lettre à L. Collet 4 sept 1852).

¹³¹ Henri Guillemin, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, Paris, Nizet, 1963.

¹³² Cité in Gisèle Sginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, op.cit. p.137. (Lettre à L. Collet 4 sept 1852).

¹³³ Ibid. (Lettre à L. Collet 17 déc. 1852).

¹³⁴ Ibid. 139 (Lettre à L. Collet 3 nov. 1851).

autre chose, car le fond de ma croyance est d'en avoir aucune »¹³⁵. Flaubert n'attend rien d'autre que ce qu'il fait et les déceptions ne sont qu'un remède pour continuer à écrire de la façon la plus désintéressée. Tout en renonçant à tout absolu littéraire soit-il ou artistique, il fait de son œuvre une impossibilité et de son travail une humilité¹³⁶ qui se nie.

Contrairement aux autres textes de Flaubert, la particularité d'*Hérodiades* est de mettre en scène deux formes de paroles, la parole confuse et cacophonique des convives pendant le banquet et l'autre puissante et divine de Jean-Baptiste. La première parole est incompréhensible et intraduisible « Les prêtres ne comprenaient pas ses paroles. Phinéas, Galiléen d'origine, refusa de les traduire »¹³⁷, la seconde parole est incarnation de l'Absolu « la voix grossissait, se développait, roulait des déchirements de tonnerres, et, dans la montagne la répétant, elle foudroyait Machaerous d'éclat d'éclats multipliés »¹³⁸ et également Verbe Poétique tel que Flaubert l'écrit dans ce brouillon :

« Une voix se fait entendre par degrés-grave, lente, comme son d'une cloche. Invocation-un chant-psalmodie-indistinct-mais ça glaçait-puis s'élève peu à peu-on la distingue-elle disait-les intonations d'une lyre (...) l'écho la répétait-ce bruit était gros comme celui d'une foule. Elle chantait »¹³⁹.

La parole de Jean peut se tenir seul en faisant disparaître celui qui lui sert d'intermédiaire « la voix se fit douce, harmonieuse, chantante »¹⁴⁰, c'est une parole qui résiste à toute interprétation et que Jean exprime en tableaux et images : « il (Jean) annonçait un affranchissement, des splendeurs au ciel, le nouveau-né un bras dans la caverne du dragon, l'or à la place de l'argile, le désert s'épanouissant comme une rose »¹⁴¹, c'est enfin une parole qui échappe à la compréhension : « Il (l'Eternel) retournera vos membres dans votre sang, comme la laine dans la cuve d'un teinturier. Il vous déchira comme une herse neuve : il répondra sur la montagne tous les morceaux de votre chair »¹⁴².

Hérodiades raconte-il donc la mort de cette parole ? Permet-il à Flaubert de représenter le Verbe puissant perdu en son temps ? Comment l'écrivain pourrait-il retrouver un

¹³⁵ Ibid. (lettre à Collet 23 oct. 1846)

¹³⁶ Nous pensons à l'étymologie de ce mot « Humus » qui signifie « sol ». L'artiste est comme celui qui creuse dans la terre en ayant la tête souvent baissée.

¹³⁷ Flaubert, *Trois conte*. Op. cit., p.137.

¹³⁸ Ibid. p. 128.

¹³⁹ Foliop. 605.

¹⁴⁰ Flaubert, *Trois cones*, op.cit. p. 126.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

langage sans aliénation et sans discours ? Comment pourrait-il dépouiller les mots de leurs usages sociaux et politiques ?

Pour Flaubert, L'écrivain est comme Sisyphe, lutteur tragique contre l'empire de la Bêtise inscrite fatalement dans le langage, et qu'aucune parole ne peut échapper à ce destin, même celle de son œuvre. La lutte est le seul remède qui reste à l'écrivain à condition de le mener dans un sens particulier : au lieu de se servir du langage pour raconter l'histoire, Flaubert se sert de l'histoire pour raconter le langage.

Travailleur des profondeurs et non un rêveur des élévations, taupé et non Icare¹⁴³, Flaubert affirme : « on a nul besoin du vulgaire, de l'élément nombreux, des majorités de l'approbation, de la consécration »¹⁴⁴. En adoptant cette attitude, il ne pense d'aucune manière à une œuvre parfaite ou à la possibilité d'une écriture, mais elle essaye autant qu'il faudrait de construire un acte de résistance qui lui permet de se sauver de la bêtise. Loin de chercher le langage de l'Absolu, l'écrivain est celui qui avance la tête baissée tout en apprenant à dire le silence.

L'écriture synesthésique et l'Art total

Pour écrire cette séquence finale, Flaubert n'a pas été seulement influencée par la référence biblique, pour écrire, il ne se contente pas de lire, mais il a besoin de voir comme le confirme P.M. De Biasi :

« La rédaction flaubertienne prend souvent appui sur des images mentales. Parallèlement à un travail presque abstrait sur le choix des mots, Flaubert a besoin de « voir » comme en rêve, ce qu'il veut évoquer : les tout premiers brouillons d'un texte flaubertien sont organisés autour de micro-scénarios visuels qui se développent, parfois indépendamment les uns des autres, comme des noyaux d'images encore à peine verbalisées »¹⁴⁵.

Les scénarios de cette séquence se caractérisent par des propriétés visuelles. Dans le folio 713 v nous lisons : « la tête apportée dans un plat-acclamation //clameur-puis silence- pleurs d'Hérode // Soleil levant-mythe. La tête se confond avec le soleil « dont elle marque le disque » des rayons partent ». Il s'agit de notations de rêves et de

¹⁴³ Icare est un personnage mythique qui aspire aux hauteurs alors qu'il n'a que des ailes de miel qui en s'approchant du soleil, elles se fondent.

¹⁴⁴ Cité in Gisèle Séginger, *Flaubert une éthique de l'art pur*, op.cit. p. 141 (lettre à Collet le 22 septembre 1853).

¹⁴⁵ Cité in « introduction de Biasi » Flaubert, *Trois contes*, op.cit., p. 33.

représentations imagées qui se condensent sous formes de séquences programmatrices et de canevas articulant l'enchaînement du récit.

Cette dynamique scénarique fait partie des premières phases de l'écriture chez Flaubert où il a besoin de rêvasser pour construire ses premiers scénarios, ce qu'il annonce à sa nièce Caroline à propos d'*Hérodias* : « maintenant que j'en ai fini avec Félicité, *Hérodias* se présente et je vois comme je vois la Seine) la surface de la Mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur le balcon »¹⁴⁶.

Il a besoin aussi de voir, mais dans une étape plus avancée de la rédaction, dans le but de vérifier les descriptions en comparaison avec la réalité, c'est ce que Biasi appelle « la dynamique des validations par le réel »¹⁴⁷. Flaubert n'a pas voyagé à Carthage pour se documenter (les livres de Carthage se trouvent en France) mais plutôt pour vérifier si le pays correspondait bien à ce qu'il avait rêvé. D'une façon différente, les carnets de son *Voyage en Orient* lui auraient servi dans la conception et la validation de la description relative aux femmes orientales que nous pouvons rapprochées à celles rencontrées réellement en Egypte.

A côté de la fameuse danse des deux femmes égyptiennes dont nous avons évoquées le rôle joué dans l'écriture de la danse de Salomé, Flaubert a sans doute été influencé par l'œuvre de Gustave Moreau¹⁴⁸. Le passage de la tête coupée a été marqué par une dimension picturale jouant sur la couleur et la lumière. Plusieurs détails, des brouillons et du texte définitif, nous montrent la dimension picturale de l'écriture. La confusion entre la tête et le soleil est une idée que nous découvrons dans *L'Apparition* de Gustave Moreau qui représente et Salomé dansant et la décapitation de Jean, La tête y semble un disque d'où partait un faisceau de rayons lumineux. Divers tableaux de cette artiste,

¹⁴⁶ *Correspondance V (janvier 1876-décembre 1880)*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007. p.100.

¹⁴⁷ P.M de Biasi, « la dynamique de la genèse » mise en ligne le 18 janvier 2007, disponible sur le site de l'ITEM sous le lien : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13330>.

¹⁴⁸ Gustave Moreau (1826-1898) est un peintre symboliste français, son œuvre est **en grand partie une** illustration de figures bibliques et mythologiques. Moreau devient professeur à Paris l'École des Beaux-arts en 1891 et parmi ses nombreux élèves se trouvent les peintres fauves, Henri Matisse et Georges Rouault. Jules Flandrin, Theodor Pallady et Léon Printemps. Son œuvre contient le germe du surréalisme par l'exploitation du rêve et du subconscient, du fauvisme et de l'art abstrait par la violence et l'importance des coloris. Ce grand peintre représente le point de jonction de l'académisme classique du XIXe siècle et de la peinture moderne du XXe siècle.

Divers peintres ont déjà traité depuis la Renaissance le thème de la danse de Salomé et la décollation de saint Jean-Baptiste comme Benozzo Gozzoli, Roger Van der Weyden, Bernardino Luini, Cranach l'Ancien, Henri Regnault, Pierre Puvis de Chavannes...

reconnu comme le plus littéraire des peintres¹⁴⁹, montrent le corps de Salomé avec des diamants scintillants, des bagues, des ceintures, et des bracelets crachant des étincelles, avec sa robe triomphale brodée de perles, couturée de lamée d'or, de cuirasse d'orfèvrerie, de maille ponctuée de pierreries multicolores.

Le rôle joué de cette œuvre picturale dans l'écriture d'*Hérodiade* ne pourrait être démontré que par le recours aux brouillons, particulièrement les premiers scénarios tels ceux que nous avons étudiés, Car, nous y relevons des notes de régies qui représentent des images et des visions. Pour mettre en place ce qu'il conçoit comme le sens de son texte, Flaubert met sur le papier des mots programmeurs (soleil, tête, rayons, mythe, disque...) qui sont plus proche du non verbal que du verbal.

Les brouillons nous révèlent aussi que Flaubert fait autre chose que de lire un livre ou voir un tableau. Il s'agit d'écouter. Le sens auditif joue un rôle important dans le fonctionnement de l'écriture flaubertienne, le procédé célèbre du « gueuloir »¹⁵⁰ montre qu'il écrit avec son oreille. La dimension musicale s'y associe à d'autres types de langages et crée une correspondance synesthésique, texte littéraire et symphonie musicale. La danse fait chanter le texte comme l'auteur fait danser Salomé.

Les folios de la scène de la danse regorgent de riches allitérations des sons [s] et [f], notamment, le folio 643 r où Flaubert rature des phrases dans le fond de la page et les remplace dans la marge gauche par d'autres riches en consonnes [s] et [f] : « sans fléchir les genoux [écrasa prés si prés] que son menton touchait aux planches de sycomore. ». ¹⁵¹ La phrase raturée dans ce dernier extrait révèle la persécution des assonances et l'élaboration musicale de la phrase, faisant produire un chant particulier tout en accompagnant le rythme de la danse.

Avant de publier *Les Fleurs du mal*¹⁵², Baudelaire était un critique d'art. Dans son essai *Ecrits sur l'art*, il réfléchit sur plusieurs tableaux en déployant un langage musical.

¹⁴⁹ En tant que peintre, Moreau fait appel à l'imagination de quelques écrivains et artistes symbolistes. Il est l'un des principaux représentants en peinture du courant symboliste, imprégné de mysticisme. Critiques et littérateurs de son temps furent enthousiasmés par son œuvre (Huysmans, Robert de Montesquiou, Jean Lorrain). Il ne fut cependant pas à l'abri des critiques, notamment de certains de ses confrères. Le féroce Degas – dont l'œuvre se situe aux antipodes de celle de Moreau – disait de ce dernier : « Il veut nous faire croire que les Dieux portent des chaînes de montre ».

¹⁵⁰ Maupassant disait qu'en déclamant sa phrase à pleine voix « il (Flaubert) écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait des virgules avec conscience, comme les haltes d'un long chemin ». Cité in Lagarde et Michard, *XIX^e Siècle, les grands auteurs français*, collection « Textes et littérature », Paris, Editions Bordas, troisième édition, 1956, p.458.

¹⁵¹ Cf. l'annexe, le folio 643 r riche de ces allitérations en ([s] et en [f]) que nous avons notées en couleurs.

¹⁵² Publié en juin 1857 quelques mois après la publication de *Madame Bovary* de Flaubert en janvier 1857.

Voici ce qu'il écrit en critiquant un tableau de La Croix (le sultan du Maroc entouré de sa garde et ses officiers) :

« En effet, déploya-t-on jamais en aucun temps une plus grande coquetterie musicale ? Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies ? Un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants ? (...) ce tableau est si harmonieux malgré la splendeur des tons »¹⁵³.

Ce qui fascine dans cette peinture c'est son harmonie. Les couleurs se correspondent à tel point qu'elles deviennent une parole mélodieuse. La couleur est pour lui « une succession de mélodies et un hymne complet »¹⁵⁴. La métaphore musicale traverse les écrits de Baudelaire sur l'art et témoigne de sa sensibilité à écouter les couleurs. C'était comme s'il "voyait la lumière par son oreille et écoutait la musique par son œil". Baudelaire était très influencé par le musicien allemand Richard Wagner. Quand le « Tannhäuser » décevait le public, Baudelaire en était passionné :

« Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y'a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur. Ce sont ces considérations qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait »¹⁵⁵.

Le Tannhäuser était la tentative de la réalisation d'une œuvre totale (*le Gesamtkunstwerk*)¹⁵⁶ qui cherche non seulement la correspondance synesthésique des différents langages¹⁵⁷, ou la conversion des perceptions sensitives, auditives, olfactives et gustatives, tactiles et visuelles¹⁵⁸, mais surtout la mise en scène de la création et celle de son drame de naissance. Baudelaire s'inspire de Wagner en voulant créer à partir de rien, fonder un Art qui ne s'ancre à aucune forme artistique. La création se fait alors sans matière.

¹⁵³ Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'Art*, Paris, les classiques de poche, 1999, P. 60.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Baudelaire, postface « L'art romantique, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », *Les Fleurs du mal*, Paris, Presse, Pocket, 1981. op.cit.p.232.

¹⁵⁶ Wagner rêvait d'une œuvre d'art qui devrait revenir à l'origine grecque. Il veut que l'individu participe dans l'œuvre, qu'il s'identifie dans l'œuvre. Il appelle cet art : l'art globalisant, *le Gesamtkunstwerk*.

¹⁵⁷ Pour ne citer que le vers célèbre de Baudelaire tiré du poème « Correspondances » qui révèle la synesthésie de différents langages : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (*les Fleurs du Mal*).

¹⁵⁸ « La poésie, dit Jean Cohen, est un langage sans négation, un procédé de totalisation des sens ».

Raison pour laquelle, Baudelaire montre son acharnement à la quête d'un langage immatériel, insensible (langage olfactif).

Telle que l'œuvre baudelairienne ou wagnérienne, l'œuvre flaubertienne est à la recherche d'un Art Total qui ne s'appuie sur aucune référence et qui se fait à partir de rien (le roman sur rien de Flaubert)¹⁵⁹. C'est cette force d'altération et cette poéticité de perversion qui ont ouvert la voie à la création artistique moderne.¹⁶⁰ L'artiste doit puiser dans toutes les formes artistiques pour constituer son œuvre totale. Il doit aussi interroger perpétuellement la substance de son livre et questionne à la foi création et drame, œuvre et genèse, lecture et écriture.

Le brouillon est le lieu où l'écrivain ébauche la rencontre des sens et la correspondance entre le langage chorégraphique, onirique, pictural, musical, et verbale. L'écriture flaubertienne résulte d'une fortune artistique, littéraire et livresque que seule la méthode génétique pourrait révéler et mettre à jour.

¹⁵⁹ « Ce qui me semble beau, écrit-il à L. Collet le 16 janvier 1852, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau ».

¹⁶⁰ Au XX^e siècle, à l'instar de tous les autres arts, la littérature commence à se contester elle-même tout en interrogeant la substance de sa création.