

La notion de "carnet de travail" :
le cas Flaubert

**par Pierre-Marc de Biasi
(ITEM -CNRS)**

Gustave Flaubert fait partie, après et avant beaucoup d'autres, de la grande famille des écrivains savants et érudits ; mais sa particularité en ce domaine est, semble-t-il, d'avoir donné naissance à une nouvelle génération, celle des "écrivains-chercheurs" pour qui la création implique non seulement toutes sortes d'investigations et de vérifications dans les différents domaines du savoir, mais aussi une curiosité "intempestive" qui déborde largement les exigences documentaires de l'oeuvre et qui se solde par une véritable remise en cause du concept de vérité. Une quantité considérable de notes autographes et de manuscrits de travail -vingt mille feuillets autographes environ- témoignent de cette singularité. Au milieu de cet océan de papiers que l'histoire nous a conservé, un petit ensemble d'un peu plus de mille pages -celui des Carnets de travail- occupe sans doute une position particulière pour l'élucidation du vaste problème de la création littéraire aux prises avec le savoir.

J'aimerais profiter de leur récente publication (1) pour proposer quelques hypothèses sur le statut spécifique de cet instrument de travail qu'est le "carnet d'écrivain", et pour formuler les deux ou trois remarques typologiques à valeur générale qui semblent pouvoir se dégager de cet étrange petit corpus. Il ne s'agira pas, bien entendu, de perdre de vue l'originalité de la démarche, des méthodes et des objectifs qui caractérisent la recherche flaubertienne, mais d'entrevoir, à travers les aspects novateurs du "cas Flaubert", ce qui se manifeste comme un nouveau type de dispositif instrumental au service de la création littéraire moderne. Les questions soulevées par ce simple balisage risquent, on le devine, d'être nombreuses et considérables, notamment du côté de la notion de "réalisme documentaire". Je me bornerai à indiquer par-ci par-là certaines pistes où l'on pourrait s'engager avec profit pour contourner quelques vieilles impasses.

Le corpus à l'état brut et la tradition terminologique

La série particulière des divers documents flaubertiens qui peuvent être rangés sous la catégorie "Carnets de travail" donne l'image d'un ensemble cohérent et fortement structuré par des différences à la fois matérielles, fonctionnelles, référentielles et génétiques. Mais une telle spécification, dont beaucoup d'aspects relèvent de l'évidence, a dû être conquise sur une sorte de chaos : sous la forme où il a été enregistré pour entrer dans les archives, le corpus des carnets de Flaubert ressemblait plutôt à une matière première brute, à du divers pur revêtu d'un simulacre de classement.

L'effort de clarification typologique était indispensable si l'on voulait jeter quelque lumière sur cette collection d'objets -les "carnets de Flaubert"- qui n'était jusqu'ici spécifiée que par leur appartenance nominale à un auteur connu sous ce nom, et par une subdivision en deux sous-ensembles : la série dite "Carnets de notes de voyage" et la série dite "Carnets de notes de lecture". Ce que j'appelle la série des "Carnets de travail" n'est donc pas un donné mais une façon de comprendre et de mettre en ordre un certain nombre des pièces (albums, carnets, calepins) contenues dans le legs que Caroline Franklin-Grout, la nièce de Flaubert, fit au Musée Carnavalet, legs qui, après bien des péripéties, fut livré en vrac et enregistré dans cet établissement avant d'être transféré à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris où les carnets sont actuellement conservés.

La bipartition lecture/voyage n'est pas le fait de Flaubert mais d'un bibliothécaire anonyme qui a simplement cherché à répartir l'ensemble indistinct des carnets en deux grandes familles. Malheureusement, ce classement rudimentaire n'est satisfaisant ni globalement du point de vue des intitulés, ni localement du point de vue des carnets qui ont été choisis pour constituer chacune des deux séries. La confusion qui en résulte est telle que l'appartenance même des calepins restait une notion ambiguë. Ainsi, au nombre de ces "carnets de Flaubert" on trouvait aussi bien des carnets effectivement *écrits* par Flaubert qu'un carnet non autographe *possédé* par Flaubert. Tel est le cas du carnet dit "de notes de lecture" n°5 qui ne contient d'ailleurs aucune note de lecture, et qui est de

la main de Louise Colet : c'est un calepin intitulé "Souvenirs", daté de septembre 1846 , où la jeune femme raconte, en douze pièces poétiques le séjour amoureux qu'elle avait fait à Mantes en compagnie de l'auteur. Ce calepin n'a rien à voir avec le reste du corpus; il a été classé dans la catégorie "notes de lecture" par hasard, faute sans doute de pouvoir appartenir à une espèce dont il aurait été le seul élément. Mais le problème est tout aussi sérieux à l'échelle des carnets autographes : la tradition terminologique "carnets de voyage"/"carnets de lecture", loin de clarifier le corpus, avait beaucoup contribué à l'opacifier. L'enquête sur l'histoire de ces manuscrits prouvait que plusieurs carnets avaient disparu. Enfin, la numérotation officielle qui avait été donnée aux carnets de ces deux ensembles -numérotation aberrante, non continue et lacunaire- n'avait fait qu'accroître la confusion en dissimulant les manques. Une remise à plat complète s'imposait, et pour y parvenir, il n'y avait guère d'autre solution que de créer de toutes pièces un nouveau petit appareil terminologique qui permît de rendre raison du système des similarités et des oppositions qui régit chaque élément du corpus actuellement conservé. Je ne reprendrai pas ici la discussion très technique des numérotations, ni le détail des erreurs d'intitulé et de classement commises au moment de l'enregistrement des pièces. Je me bornerai à la discussion du problème typologique en le considérant à la fois d'un point de vue formel, et comme une manière de comprendre la technique de travail de l'auteur, de reformuler la question de la création et de la genèse des oeuvres. Cependant je resterai nécessairement tributaire, pour désigner les carnets dans leur matérialité, de l'identification officielle (notamment pour la numérotation des carnets dits "de lecture") qui, tout erronée qu'elle soit, doit rester en vigueur si l'on veut savoir concrètement de quelle pièce on parle. Prenons ces numéros pour ce qu'ils sont: de pures conventions.

Les carnets dits "de notes de voyage"

Des deux intitulés par lesquels les carnets de Flaubert ont été répartis en deux séries distinctes, c'est celui-ci qui est , jusqu'à un certain point, le plus clair. La notion de carnet de notes de voyage est en effet conforme à une réalité historique : au XIXe siècle une personne cultivée ne se déplace pour un voyage touristique que munie de petits

albums et de calepins où il est d'usage d'enregistrer, par des notes et des dessins, les circonstances, les découvertes marquantes et les moments forts de la randonnée : le voyageur y note les itinéraires, les anecdotes frappantes de la journée, les curiosités, les beaux paysages, l'architecture des villes, les impressions littéraires et artistiques, etc. Cet usage n'a pas tout à fait disparu aujourd'hui, mais il est rare que le "journal de bord" ou le "carnet de route" du touriste ne soit pas surtout considéré comme un instrument complémentaire de l'appareil photographique, de la caméra ou du camescope, devenus en cette seconde moitié du XXe siècle, les moyens essentiels, et souvent exclusifs, de la mise en mémoire des voyages. Vers le milieu du XIXe siècle, la prise de vue photographique commence à faire de nombreux adeptes, mais reste une technique encore coûteuse et fort encombrante, qui de plus paraît assez barbare à la majorité des gens de goût. L'idée que la photographie puisse être un "art" n'effleure pas encore les esprits : c'est un moyen nouveau de reproduire le visible. Au cours de leurs dix-huit mois de randonnées en Orient, Maxime Du Camp qui a emporté son matériel, prend des centaines de clichés photographiques, tandis que Flaubert couvre de notes six carnets. Quand on est écrivain, le carnet de notes de voyage est un instrument qui s'impose, d'où la présence de ce type de manuscrit chez la plupart des auteurs du XIXe siècle. Cette série comporte aussi les carnets de notes utilisées par Flaubert au cours de ses voyages de jeunesse : le voyage en Italie de 1845, Carnet 1; la randonnée en Bretagne de 1847 : Carnets 2 et 3 ; et, bien sûr, le voyage en Orient, Carnets 4 à 9, auxquels il faut ajouter le carnet sans numéro intitulé "Thèbes" de 34 pages en 19 ff° (n°59 de la vente Sickles des 20-21 avril 1989, Salle Bourdelle, Drouaut-Montaigne.). A partir du Carnet 10, le problème se complique un peu : il ne s'agit plus de voyages "touristiques", mais de notes prises au cours de déplacements exigés par le travail littéraire de l'auteur. Le Carnet 10 contient les notes prises en Afrique du Nord lors du voyage d'avril-juin 1858 que Flaubert avait entrepris lors de la rédaction de *Salammbô* ; le Carnet 11, qui date de septembre 1877, est consacré aux excursions effectués en Normandie pour *Bouvard et Pécuchet*, pages suivies d'ailleurs de plusieurs notes de travail ; et le Carnet 13, qui comprend bien 11 folios de notes prises à Londres au cours de deux petits séjours en

1865 et 1866, se caractérise surtout par 91 pages entièrement consacrées à diverses notes de recherche pour *L'Education sentimentale*. En réalité ces trois carnets n'appartiennent que très inégalement à la catégorie des "notes de voyage". Le Carnet 10 pour Salammbô est paradoxalement celui des trois qui pourrait le plus facilement rester classé dans cette série : ses notes ne sont en fait que très partiellement relatives au travail de rédaction du roman carthaginois pour lequel Flaubert avait pensé devoir enquêter sur les lieux. En revanche, avec le Carnet 11, on a affaire en réalité à une série de notes de repérages pré-rédactionnels ou rédactionnels tout à fait comparables à celles que l'on trouve ailleurs mêlées à des notes de travail et de lectures, lesquelles ne sont d'ailleurs pas absentes de ce carnet. Dans un cas comme celui-ci, la notion de "voyage" devient donc très ambiguë : Flaubert part quelques jours faire des relevés topographiques dans un région peu éloignée de Croisset pour situer le décor d'un des chapitres du roman qu'il est en train d'écrire... S'agit-il vraiment de "notes de voyage"? Il lui arrive, exactement de la même manière, d'aller enquêter , carnet en main, dans les rues de Paris où il habite...Non, la tradition terminologique est à réviser : il s'agit bel et bien de carnets de travail. Enfin le cas du Carnet 13 , enregistré comme carnet de voyage peut être sérieusement discuté également puisqu'en dehors de quelques pages de notes prises en Angleterre, les deux tiers du carnet sont de toute évidence consacrés à diverses recherches, lectures et repérages effectués pour *L'Education sentimentale*. Bref, quelques calepins comme les Carnets 11 et 13 doivent visiblement être extraits de la série "voyage" où ils ont été classés sans réel examen, pour rejoindre la série "notes de travail", intitulé qui se substituera avantageusement à celui de "notes de lecture", traditionnel mais erroné.

Les Carnets dits "de notes de lecture"

Dix-huit carnets conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris portent sur leur couverture la mention "Carnet de notes de lecture".suivie d'un numéro L'intitulé est mal choisi, la numérotation est lacunaire et incohérente, et il convient ici encore d'extraire quelques carnets visiblement classés dans cette série par erreur, mais dans

l'ensemble c'est ce petit corpus qui constituera la matière essentielle de la catégorie "carnets de travail". Sur ces dix-huit carnets , deux éléments doivent être éliminés : d'abord le Carnet 5 qui n'est pas de la main de Flaubert , mais de Louise Colet, qui est daté de 1846 et qui raconte en douze pièces poétiques le séjour qu'elle avait fait à Mantes en compagnie de l'auteur. Il faut aussi extraire de la série "lecture" le Carnet 4 , intégralement consacré aux notes prises par Flaubert pendant son voyage à Londres en 1851 : c'est typiquement un carnet de voyage qui doit être rangé dans l'autre catégorie. Si l'on met de côté ces deux éléments hétérogènes et un carnet de notes scolaires de Flaubert (le Carnet 1, sur du vocabulaire grec) les 15 autres carnets de cette série ont en commun, non pas d'être des " notes de lecture" , loin de là , mais d'appartenir, selon diverses modalités, à l'espace de travail littéraire de l'auteur. En ajoutant à cet ensemble les Carnets dits de voyage n°11 pour *Bouvard et Pécuchet*, et n°13 pour *L'Education* (qui, comme on va le voir, sont tous les deux de véritables calepins d'enquête et de rédaction) et un Carnet sans numéro (répertorié comme notes de voyage) qui contient des notes pour *Hérodias*, on commence à voir se dessiner assez précisément les limites du corpus "carnets de travail".

Spécification : le corpus des carnets de travail

Le terme de "carnet de travail" n'appartient pas au vocabulaire de Flaubert qui, dans la Correspondance par exemple, parlait en général de ses "notes" de recherche, sans faire de différence particulière entre les feuilles volantes et les carnets reliés. On trouve dans les manuscrits de travail (c'est C. Gothot-Mersch qui me l'a signalé) au moins une mention autographe aux "carnets" : l'auteur y renvoie pour son usage personnel, dans une note de régie des brouillons de *L'Education*. . La notion de "carnet de travail" est pourtant indispensable, d'un point de vue critique, pour y voir clair. On peut la définir comme une catégorie typologique assez large (et divisible en sous-espèces) qui est destinée à caractériser , dans le corpus global des carnets de notes de Flaubert , la nature de ceux qui, n'appartenant pas au genre spécifique des notes de voyage, se rapportent

directement à l'exercice des activités littéraires de l'auteur. La frontière entre Carnets de voyage et Carnets de travail peut quelquefois manquer de netteté, lorsque ledit voyage est par exemple l'occasion d'un travail de repérage ou d'une enquête documentaire visiblement suscitée par un projet de rédaction. Mais cette ambiguïté est rare : sur le corpus total des trente et un carnets conservés, un ou deux cas font problème. Pour tous les autres cas, la discrimination typologique relève quasiment de l'évidence. Ce qui ne veut pas dire qu'elle est facile à formuler. Essayons tout de même de préciser, dans ses grandes lignes, l'opposition et la ligne de partage qui peuvent servir à délimiter ces deux grands ensembles.

Carnet de voyage et carnet de travail

Le "carnet de voyage" est tenu par l'auteur comme le journal, généralement chronologique, d'une expérience (touristique) dont le centre de gravité réside à mi-chemin entre le vécu contingent de la découverte (le spectacle du nouveau: expérience du voyageur) et la prise de note qui en fixe littérairement le souvenir et les significations (remémoration écrite de ce spectacle : expérience de l'écrivain). La note de voyage prend toujours assez directement sa source dans l'extériorité circonstancielle et singulière d'une situation qui se donne comme un état de fait quelquefois remarquable et inaccoutumé, mais nécessairement local et accompli. Son espace de référence est l'espace concret, et sa temporalité, loin de pouvoir prendre la forme d'un projet, est pour l'essentiel condamnée à ne se déployer que dans l'après-coup où la mémoire cherche à surmonter ses propres défaillances. La note de voyage se caractérise en fait par une double allégeance de l'écriture; celle qui la fait dépendre d'autre chose que d'elle-même : décrire cet ailleurs géographique que l'auteur a choisi de traverser sans autre finalité immédiate que le plaisir de la découverte et du dépaysement ; et celle qui la rend comptable d'une expérience éphémère, toujours déjà révolue et menacée par l'éloignement et l'oubli.

Le Carnet de travail est utilisé par l'auteur comme le support (éventuellement transportable) où il consigne et souvent regroupe, sans égard particulier pour la

chronologie, les résultats d'un travail préparatoire (réflexions, observations, recherches, enquêtes, etc.) dont la finalité appartient à un espace exclusivement littéraire. Cet espace de définition de la note de travail est difficile à délimiter : elle peut se rapporter au projet d'une oeuvre précise qui lui préexiste ou au contraire être elle-même à l'origine d'un projet d'oeuvre dont elle exprime la forme initiale le "premier jet" (plan primitif, scénario initial, etc.); elle peut aussi, indépendamment de tout projet précis, se faire documentation provisionnelle. La note de travail peut indifféremment prendre sa source dans l'extériorité d'un document écrit ou iconographique, d'un témoignage oral, d'une enquête sur le terrain, etc., ou dans l'intériorité d'une expérience purement psychique de l'auteur, aux prises avec une "idée". Mais dans tous les cas, elle se caractérise par cette vectorialité qui la rend indissociable d'un projet d'écriture : elle comporte spontanément une disposition à établir ou à servir un projet (concret ou hypothétique) de rédaction. En ce sens la note de travail a ceci de paradoxal qu'elle dépend fondamentalement de quelque chose qui n'existe pas encore au moment où elle s'écrit : le texte à venir dans lequel elle se trouvera éventuellement intégrée ou déployée.

Les carnets de travail de Flaubert font apparaître pour l'essentiel quatre grands cas de figure typiques de cette relation entre la note et le projet auquel elle se rapporte. La note peut répondre strictement à un besoin d'information qui apparaît au début ou au cours de la rédaction effective d'une oeuvre (c'est le cas de figure le plus courant); il arrive aussi qu'elle soit prise sans aucune nécessité impérieuse, en marge d'un tel travail de documentation, et qu'elle enregistre les opportunités d'une heureuse digression dans la recherche, avec quelquefois cette conséquence que le projet lui-même doit finalement être réaménagé pour pouvoir intégrer les résultats de l'enquête imprévue. Mais la note de travail peut aller jusqu'à exprimer le projet même de l'oeuvre (sous la forme d'une "idée", d'un plan, d'un scénario, de notes de régie, etc.) sans entretenir aucun rapport avec la moindre enquête documentaire. Enfin, la note de travail peut dans certains cas ne se rapporter directement à aucun projet préexistant mais participer à une sorte de documentation provisionnelle dans laquelle l'auteur sait qu'il pourra ultérieurement puiser la matière de nouveaux projets ou une profusion d'éléments utilisables.

Ces esquisses de définitions contrastées ne valent, bien entendu, que pour une approche globale des réalités que recouvrent les notions de carnet de voyage et de carnet de travail. Car, localement, dans le détail d'un carnet de voyage, on n'aurait aucune peine à trouver des fragments de notes que l'auteur destine presque certainement à une future exploitation littéraire : l'expérience contingente du vécu touristique peut devenir l'occasion d'une écriture très proche de celle de la fiction et produire du texte qui se retrouvera tôt ou tard dans une oeuvre. Le carnet de voyage peut même sans doute jouer un rôle décisif sur les projets de rédaction : le souvenir d'inoubliables paysages, ressuscitées dans toute leur fraîcheur par la relecture d'anciennes notes de voyage, peut guider l'auteur vers une oeuvre qui lui fournira les moyens d'y revenir en esprit, qui lui permettra de fixer littérairement en descriptions ce rêve de beauté dont les carnets ne contiennent que la trace mnémotechnique. Il est à peu près certain par exemple que les carnets de 1850-1851 n'ont pas été sans influence sur le choix que fit Flaubert de consacrer une bonne partie de son oeuvre à l'évocation de l'Orient. Mais le désir de décrire l'Orient était en Flaubert beaucoup plus encore que dans ses carnets, lesquels ont ensuite été utilisés, pour les descriptions, comme des carnets de travail.

Symétriquement, les carnets de travail contiennent parfois des "pensées d'auteur", des "choses vues", ou des remarques circonstanciées qui se rapprochent considérablement des caractéristiques que j'ai voulu assigner aux notes de voyage. Mais à l'échelle des documents pris dans leur totalité, la distinction est fortement marquée : même quand la note de voyage est d'emblée écrite avec l'intention d'alimenter une future chronique littéraire (comme c'est le cas par exemple pour les Carnets de voyage 2 et 3 qui donneront une partie du texte *Par les Champs et par les Grèves*, écrit en 1847 avec Ducamp), il reste que ce type de note prend massivement sa source dans une expérience extra-littéraire qu'elle convertit en écriture, tandis que le carnet de travail trouve à son origine le principe d'un effort qui a l'écriture pour cause et pour effet et qui, même dans l'enquête la plus concrète, se déploie exclusivement dans la logique d'un espace orienté par les mots et l'exigence de l'oeuvre.

Trois cas d'espèce : les carnets dits "de voyage" n°10, 11 et 0

Rapportés à ces définitions assez larges, les carnets de Flaubert se répartissent spontanément en deux grands ensembles bien distincts . Seuls trois cas atypiques restent un peu ambigus par leur appartenance visible aux deux catégories : les Carnets dits de notes de voyage n°11 pour *Bouvard et Pécuchet*, n°10 pour *Salammbô* et le Carnet de voyage sans numéro qui concerne *Hérodias*.

Le Carnet 11 contient les notes prises par Flaubert au cours de l'excursion en Normandie qu'il entreprit avec son ami Laporte au mois de septembre 1877 dans la seconde phase de rédaction de *Bouvard et Pécuchet*. Il appartient bien évidemment au dossier documentaire de ce roman puisque toutes ces notes étaient destinées à la préparation du chapitre IV du récit. De plus, ces notes topographiques d'enquête sur place (54 pages) sont suivies de 24 pages de notes de recherches documentaires extraites de diverses lectures (bêtisier). L'ensemble donne une image très voisine de celle d'un autre calepin , répertorié comme "carnet de notes de lecture", le Carnet 18bis dans lequel on trouve des notes de lecture, et plusieurs folios de repérage topographique relatifs à une autre excursion documentaire, effectuée trois ans plus tôt, au début de la rédaction du roman. La seule différence , c'est que dans le Carnet 11, les notes topographiques occupent les deux tiers du calepins , et que malgré une réelle focalisation sur la rédaction, cet ensemble présente plusieurs caractéristiques propres au carnet de voyage : apparente contingence de certains détail saisis sur le vifs au hasard des déplacements, et que Flaubert ne s'est pas interdits de noter malgré leur peu de rapport avec sa recherche, organisation chronologique des notes comme dans un journal de voyage. Mais pouvait-il en être autrement? Au fond quand Flaubert travaille dans les livres il lui arrive aussi de "divaguer" , de mener des recherches qui , de proche en proche, finissent par l'éloigner de son objet initial; et si, revenant à cet objet qui était cause de sa recherche, il rencontre sur sa route livresque des idées inattendues, bizarres, des détails nouveaux, il lui arrive aussi de les noter , comme cela, par provision. Quant à l'organisation chronologique de l'excursion documentaire, peut-être ne faut-il pas y voir

autre chose qu'un moyen de se remémorer plus précisément les moments de l'enquête, tout comme des notes de lecture peuvent comporter, en marge, des références de chapitres ou de pagination qui marquent aussi la progression séquentielle de la lecture, les étapes de ce voyage parfois plein d'imprévus à l'intérieur du volume? Certaines listes de livres lus, comme celles que l'on trouve dans le Carnet 15, se présentent d'ailleurs comme une sorte de journal de bord où l'auteur relève mois après mois, en datant consciencieusement ses notes, le nombre et les titres des volumes qu'il a avalés entre l'été 1872 et le printemps 1874 (trois cent environ!) Il va sans dire que ces lectures sont aussi une manière de voyager sans bouger de son fauteuil, une sorte d'aventure en chambre où le rêve tient une place au moins aussi importante que la recherche utilitaire. Il serait sûrement faux de concevoir le carnet de travail comme un instrument de recherche rationnelle et programmée, en l'opposant au carnet de voyage qui serait l'espace de la découverte fortuite et désintéressée. Les trouvailles "inutiles" abondent dans les carnets de travail Le Carnet 11, qui appartient bel et bien à la sphère des repérages sur le terrain et non à celle des voyages touristiques, le démontre en bien des endroits. Il faut le ranger dans la catégorie des carnets d'enquête et de rédaction.

Le problème est différent avec le Carnet de voyage n°10, déjà cité, écrit pendant l'excursion que Flaubert fit, en avril-juin 1858, pour la documentation topographique de *Salammbô*. Je pense que ce carnet se rapproche en fait beaucoup plus de la catégorie "notes de voyage" que de celle des notes de travail rédactionnel, et cela, pour deux raisons. D'abord il semble bien que le phénomène spécifique de la durée se traduise ici par une transformation très profonde de la nature du document : en deux mois l'objectif documentaire se laisse largement déborder par toutes sortes d'autres préoccupations. On trouve bien dans ce carnet quelques séries de folios contenant des renseignements utiles pour la rédaction du roman carthaginois, mais c'est l'exception et l'auteur semble s'intéresser beaucoup plus à l'Orient moderne de la colonisation qu'aux traces de la Carthage antique, et surtout ces quelques bribes d'enquêtes se trouvent intégrées dans un ensemble qui relève clairement du modèle "carnet de voyage", avec ce rythme particulier où les pages s'enchaînent systématiquement selon la successivité des jours et

des lieux, selon la logique et les contingences d'un itinéraire qui n'a plus l'exigence documentaire pour principale finalité mais plutôt pour prétexte. La seconde raison (qui explique la première) est que ce voyage du printemps 1858 n'avait pas pour Flaubert la signification d'un simple déplacement pour information. Il était parti "voir" les lieux pour pouvoir mieux les décrire, mais aussi parce que la rédaction en était arrivée à un tel point de blocage qu'il lui fallait de toute façon "décrocher", ouvrir la parenthèse, prendre l'air, bref, partir en vacances et se donner les chances de repartir sur de nouvelles bases après une coupure de plusieurs semaines. C'est d'ailleurs exactement ce qui se passa , et , beaucoup plus que par ses contenus d'enquêtes (qui restent assez minces) , c'est surtout par ce dépaysement propre au voyage que l'excursion de deux mois en Afrique joua un rôle décisif sur la rédaction de *Salammbô* . Le Carnet 10 est à classer dans la série des "notes de voyage".

Enfin le Carnet sans numéro (que j'appelle Carnet 0) , inédit jusqu'à mon édition, qui n'est pas un carnet original, mais qui regroupe sous une même reliure plusieurs petits feuillets réunis et utilisés par Flaubert pour la rédaction d'*Hérodias* : il a été classé comme carnet de voyage parce que certains de ses folios ont été extraits de notes de voyage, mais c'est visiblement un carnet de travail ayant servi à la préparation de ce conte.

Avec l'adjonction des Carnets 11 et 0, le nombre total des carnets de travail actuellement conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris s'élève donc à dix-huit pièces. C'est ce corpus qu'il s'agissait de mettre en ordre et d'interpréter.

Typologie des carnets de travail

La série des objets qui composent le corpus des carnets de travail présente des caractéristiques matérielles dont la diversité est immédiatement visible et qui recouvrent en réalité de véritables catégories fonctionnelles : l'aspect du carnet est indicatif de son utilisation. On peut de cette manière isoler deux ou trois types nettement distincts de

carnets, et se faire une idée plus précise de la façon dont Flaubert les utilisait successivement ou simultanément dans son travail de recherche et de rédaction.

Petits calepins et grands carnets

Un simple coup d'oeil suffit pour apercevoir que les dix-huit carnets du corpus ont un aspect assez diversifié qui permet de distinguer tout de suite deux grandes familles d'objets. Dans leur majorité, ces carnets se présentent comme de petits calepins de luxe, reliés en cuir ou en demi-chagrin, dans un format oblong à l'italienne, avec fermoir métallique, soufflet intérieur et pages dorées ou teintées sur tranche. Quatorze carnets sont ainsi des calepins de petites dimensions : leur taille varie entre 6 cm. sur 11 cm. et 9 cm. sur 17 cm., et ils sont manifestement conçus pour être transportés sur soi, dans une poche. En revanche les quatre carnets restants sont un peu plus grands (entre 17,5 cm. sur 22 cm. et 32 cm. sur 15,5 cm.) et se rapprochent plutôt, par leurs dimensions et leur aspect, du cahier relié, de l'album ou du grand carnet que l'on peut trouver sur un bureau.

Quand on ouvre ces carnets, la distinction entre les deux familles se confirme. dans la série des petits calepins, beaucoup ont visiblement été rédigés , en partie du moins, au cours d'enquêtes menées à l'extérieur. L'aspect de l'écriture ne permet pas d'en douter : la graphie, heurtée, souvent difficile à déchiffrer tant elle est déformée, est nettement caractéristique des postures inconfortables ou acrobatiques dans lesquelles l'auteur a pris ses notes, au crayon naturellement. A certains endroits on reconnaît sans ambiguïté les cahots du fiacre sur le pavé disjoint des routes vicinales...Ce sont des indications en style télégraphique , des notes prises à la hâte , carnet posé sur les genoux dans une diligence, dans le creux de la main devant une vitrine de musée, sur le coin d'un parapet en pleine tempête : bref, de la note de reportage. D'autres carnets -les quatre grands-, ou d'autres fragments dans les petits calepins, sont d'une graphie beaucoup plus régulière, et sont alors écrits généralement à la plume : ils ont été rédigés tranquillement par Flaubert à sa table de travail, chez lui, chez des amis , ou en bibliothèque. Ces deux

types de graphies coexistent assez souvent dans les petits calepins de poche; en revanche les grands carnets, qui ne pouvaient guère servir aux enquêtes sur le terrain, sont pour l'essentiel écrits à l'encre d'une écriture beaucoup plus régulière.

Ramenée à l'essentiel, cette opposition matérielle pourrait s'exprimer ainsi : le corpus des carnets de travail se compose de quatorze petits calepins d'enquête qui vont pouvoir se classer chronologiquement en fonction des rédactions auxquelles ils se rapportent directement, et de quatre grands carnets d'idées, utilisés par Flaubert à une autre échelle et sur des durées beaucoup plus longues. Une analyse des contenus prouve que les grands carnets d'idées ne constituent pas un tout homogène, mais se subdivisent en deux sous-ensembles distincts : les grands carnets d'idées et les grands carnets de projets.

XXX

Les grands carnets d'idées et de projets

Pour quatorze calepins d'enquête, on ne compte donc que quatre grands carnets d'idées et de projets. Cette faiblesse numérique est en partie compensée par leur dimensions et leur densité : beaucoup plus volumineux que les calepins, ils représentent à eux seuls, en quantité d'informations, près du tiers du corpus total des carnets de travail. Ce sont les Carnets 2, 19, 15 et 20. Outre leur taille ces quatre grands carnets ont en commun plusieurs traits distinctifs qui les opposent aux calepins d'enquête. Mais ils présentent aussi entre eux de telles différences qu'on doit faire intervenir une subdivision typologique entre "carnets d'idées" (Carnets 2 et 15) et "carnets de projets" (Carnets 19 et 20).

Caractéristiques communes

Sédentarité . Les carnets d'idées et de projets ne sont pas, comme les calepins d'enquête, des bloc-notes de repérage sur le terrain : ils sont même tout le contraire de ces petits carnets nomades que l'auteur tire de sa poche, le moment venu, pour griffonner une note en style télégraphique, prenant appui sur l'écritoire improvisée d'un

coin de table de restaurant ou d'une banquette de fiacre qui cahote. Ce sont des carnets absolument sédentaires. Flaubert les a sans aucun doute emportés avec lui dans certains de ses déplacements réguliers entre Paris et Croisset; mais il n'ont jamais été utilisés "à l'extérieur". Ils ont été réservés à une écriture domiciliaire, sur le grand bureau de la bibliothèque, au premier étage de Croisset, ou sur la table des "cabinets de travail" parisiens de l'auteur, boulevard du temple, rue Murillo, faubourg saint Honoré : toujours dans "le silence du cabinet", selon l'expression consacrée, et dans des circonstances où Flaubert savait qu'il pouvait prendre son temps. Ils étaient posés là, devant lui sur son bureau, ou sur une étagère à portée de la main, toujours prêts -et parfois pendant de très nombreuses années- à accueillir une idée, un mot, un bout de scénario, ou une citation bizarre à ne pas oublier.

Paratextualité. Les calepins d'enquête portent très souvent, sur la page de garde ou sur le premier feuillet, le nom de l'auteur et sa double adresse (à Paris et à Croisset), comme il est d'usage pour un agenda ou un petit carnet que l'on transporte souvent avec soi et que l'on risque d'égarer. Rien de semblable dans les grands carnets qui, quant à eux, restaient bien sagement à l'abri et n'ont jamais connu la menaçante expérience du monde extérieur. Mais à la place de ces indications de sauvegarde, on voit en revanche se manifester un certain souci paratextuel. Flaubert leur a donné des titres. Ceux des Carnets d'idées 2 ("Notes générales, lectures, etc.") et 15 ("Notes diverses lectures") restent assez banals; mais les Carnets de projets 19 et 20, respectivement intitulés "Plans Idées en l'air Spira! Spera!" et "Expansions -1870", prennent sous cet effet paratextuel une sorte d'identité esthétique, comme si l'auteur avait considéré que ces albums possédaient une certaine dimension propre, indépendante de leur fonction documentaire et instrumentale.

Durée et Sporadicité. Les quatre grands carnets ont eu une durée d'utilisation très inégale, mais toujours sensiblement plus longue que celle de la plupart des calepins d'enquête : deux ans pour les Carnets de projets n° 19 (1862-1863) et n° 20 (1870-1872), cinq ans au moins pour le Carnet d'idées n°15 (1869-1874 ?) mais peut-être bien

dix ans, et pour le second Carnet d'idées n°2 sans doute dix-huit ans (1859-1878). Ces durées d'utilisation ne désignent que les limites temporelles dans lesquelles le carnet a effectivement été écrit, c'est à dire a continué à accueillir plus ou moins sporadiquement de nouvelles notes. Mais, bien entendu, cet intervalle de temps dont la borne finale est parfois bien difficile à fixer, laisse entièrement ouverte en son aval la durée d'une éventuelle utilisation seconde du carnet par l'auteur : les relectures successives où Flaubert vient rechercher dans ses vieilles notes de quoi alimenter ses nouvelles rédactions. Dans cette utilisation différée, il arrive d'ailleurs que l'écrivain ne se contente pas de relire ses carnets, mais qu'il agisse sur le document en corrigeant tel ou tel détail, en soulignant un passage qui l'intéresse, en surchargeant d'une mention telle ou telle page, ou en ajoutant carrément du texte. La mention "à copier" par exemple, que l'on trouve dans de nombreuses occasions, date de la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*, à une époque où Flaubert revient à ses carnets pour en extraire ce qui deviendrait la matière du second volume du roman : les inepties, bizarreries et idées fausses que les deux greffiers devaient recopier sous forme d'encyclopédie. Cette campagne de relecture sélective n'avait d'ailleurs pas été réservée aux grands carnets : même les calepins d'enquête, pourtant déjà largement exploités pour la rédaction des oeuvres précédentes, furent passés au crible du bêtisier, comme le prouve, par-ci par-là, la même mention "copie" ou "à copier" qui, dans les dernières années, assujettit l'ensemble du corpus au projet totalisant de *Bouvard et Pécuchet*. Mais ces dernières relectures de grande amplitude avaient été précédées par beaucoup d'autres, au cours desquelles Flaubert ne s'était pas privé de remanier ses vieilles notes. D'où l'extrême difficulté qu'il peut y avoir localement à dater ce type de manuscrit. L'auteur utilise les grands carnets pendant plusieurs années en les remplissant au hasard des pages restées vierges sans la moindre préoccupation d'ordre dans la gestion des pages ; puis il y revient pour y retrouver des idées, et tombant, par exemple dix ans plus tard, sur un scénario de récit qui l'amuse, n'hésite pas à procéder à quelques petites réfections qui vont en modifier les contenus et la structure. Si ce scénario l'intéresse au point qu'il songe à le retravailler sérieusement, les réfections pourront aller jusqu'à transformer la

note initiale du tout au tout. Ces adjonctions et corrections sont visibles , mais sans un témoignage extérieur (comme une indication précise dans la Correspondance par exemple) il peut devenir presque impossible de savoir si ces transformations sont contemporaines de la prise de note, ou beaucoup plus tardives. Les généticiens du texte n'aiment pas beaucoup ce type de manuscrits qui les laisse quelquefois bien démunis pour reconstituer une chronologie fine des opérations de genèse; mais c'est le statut de ces grands carnets : du vivant de l'auteur, leur particularité est justement d'être en permanence menacés par cet effet de remise à jour sporadique pour lequel ils ont été conçus.

Transversalité .Ces grands carnets ne sont pas nés à n'importe quel moment. Ils apparaissent à deux périodes de transition (1859-1862 et 1869-1870) qui constituent des moments de réflexion ou de pause et qui scandent l'ensemble de l'itinéraire flaubertien schématiquement en trois temps : les années 1850 , les années 1860, et la dernière décennie, celle des années 1870. Flaubert a entamé le Carnet n°2 et le Carnet n°19 respectivement en 1859 et 1862, c'est à dire vers les dernières années de la période consacrée à *Madame Bovary* et à *Salammbô*. Ils vont assurer la transition vers la période de maturité, celle de la rédaction de *L'Education sentimentale* ; et après la rédaction de ce roman, tout en continuant à utiliser ses deux vieux carnets 2 et 19, l'auteur en entamera à nouveau deux autres : le Carnet n°15 en 1869, et le Carnet n°20 en 1870, qui ouvriront la période des dix dernières années, caractérisée, comme on le sait, par un intense foisonnement d'oeuvres: *La Tentation de saint Antoine*, *Trois Contes*, *Bouvard et Pécuchet*. Ces carnets accompagnent le travail de conception des oeuvres et se développent particulièrement dans les moments de pause réflexive que l'auteur ménage entre ses grands "chantiers" de création : ils sont pour Flaubert un moyen de projeter en raccourci et d'explorer par provision de nouvelles potentialités d'écriture avant de se déterminer pour un sujet précis et de s'engager complètement dans une rédaction qui le retiendra -il le sait- pendant de nombreuses années.

Il ne faut donc pas s'étonner d'y trouver parfois un mélange assez hétérogène de notes dispersées, où la référence bibliographique voisine une note de régie, un scénario primitif, une esquisse, une idée de plan, des noms de personnages, une "pensée" ou encore une "chose vue", une curiosité trouvée dans un journal, un mot entendu au café, etc. Ces carnets dans lesquels Flaubert engrange, un peu en vrac, ce qui lui passe par l'esprit, ce qui le tente ou l'amuse, ce qui l'étonne ou le séduit, sont par nature destinés à être relus, et souvent, on l'a vu, sans délais précis : dans l'avenir. C'est, entre autres, avec ces matériaux-là qu'il pourra, le moment venu, "rêvasser" (selon son expression) à un nouveau projet de rédaction. Ajouté à la sédentarité tranquille des prises de note "dans le silence du cabinet", cet usage "en différé" achève d'expliquer pourquoi l'écriture des grands carnets est beaucoup plus lisible que celle des calepins, du moins en général. Les notes d'enquête ont une finalité presque immédiate : l'auteur les relit pour les intégrer à sa rédaction quelques heures, quelques jours ou, au pire, quelques semaines après les avoir écrites, alors qu'elles sont encore toutes fraîches dans sa mémoire et liées à un objectif précis. Les notes d'idées et de projets, au contraire, doivent pouvoir être relues sans difficultés majeures après des mois ou des années. Ainsi le scénario primitif de *Bouvard et Pécuchet*, qui occupe les f°41 et 41v° du Carnet 19 a été rédigé en 1862-1863, à un moment où Flaubert hésitait encore sur le "roman moderne" auquel il se consacrerait après *Salammbô* (selon l'alternance spécifique à Flaubert : de l'antique, du moderne, de l'antique, etc.). Finalement, il opta pour *L'Education* (dont le Carnet 19 contient également les premiers éléments de scénario), et ce roman ne sera achevé que six ans plus tard, en 1869. Mais, en 1872, quand il termine *La Tentation de saint Antoine* (de l'antique...), il est à nouveau tenté par l'idée d'un "roman moderne", et c'est spontanément vers ses notes de 1863 qu'il revient, en sachant qu'il trouvera dans son vieux carnet quelques sujets à "creuser", et notamment l'esquisse de cet ancien projet des "Deux Cloportes" qui va devenir *Bouvard et Pécuchet*.

Qu'ils contiennent des scénarios proprement dits ou des notes plus ponctuelles, les quatre grands carnets paraissent ainsi avoir joué un rôle assez décisif de "trésor". Ce

sont des "mains courantes" où Flaubert enregistre, comme ils lui venaient, et souvent dans le plus grand désordre, les idées, plans ou observations dans lesquels il voyait, à des degrés divers, une notation exploitable un jour ou l'autre, ou l'amorce d'un projet de rédaction possible qu'il réaliserait peut-être au cours des années suivantes.

Différences et complémentarités. Cette fonction de main courante n'a évidemment ni tout à fait le même sens, ni la même fonction, ni la même durée s'il s'agit de notes de projets déjà plus ou moins articulées en schéma de récit, et s'il s'agit d'indications éparses que ne relie aucune syntagmatique précise ni aucune intention narrative repérable. Il est donc nécessaire de marquer nettement les différences. Flaubert n'est pas à chaque instant en train d'inventer des scénarios d'oeuvres futures. Cette activité programmatique peut certes intervenir au cours de la rédaction d'une oeuvre, rarement dans les premiers mois où il est tout à son sujet, mais plus tard, pendant certains moments de pause, de dépression ou d'exaltation : rien d'étonnant à cela, puisque chez cet auteur, les rédactions durent, en moyenne un peu plus de quatre ans. Il serait bien surprenant qu'aucune idée d'oeuvre nouvelle n'apparaisse au cours d'une si longue traversée ; bien souvent, selon la dialectique déjà évoquée, ce sont alors des projets qui prennent le contre-pied de la rédaction entreprise : Flaubert rêve de donner sa mesure dans un roman moderne s'il est en train de nager dans l'antiquité, ou au contraire imagine une vaste fresque de l'Orient ou des débuts de l'humanité s'il pioche un roman français contemporain...Mais c'est quand même dans les périodes de transition, entre deux chantiers, au moment du choix d'un nouveau sujet, que l'activité de conception et de programmation devient la plus marquée. Les deux Carnets de projets 19 et 20 ont été principalement écrits l'un et l'autre dans des périodes où l'auteur n'est pas entièrement absorbé par une rédaction : en 1862-1864, il est à la recherche de nouvelles idées de récit, et en 1870-1872, il travaille à la version définitive de *La Tentation*, mais dans les moments de répit que lui laisse cette période historiquement troublée, il se préoccupe déjà beaucoup de ce qui fera suite à cette oeuvre. D'ailleurs *La Tentation* est un cas un peu à part : l'idée de l'oeuvre lui est familière depuis un quart de siècle, c'est sa troisième

version , et malgré des périodes d'intenses recherches et de copie forcenée, il n'a pas besoin pour cette rédaction de la même concentration ni de la même durée de travail que pour ses autres textes. D'une manière générale, on peut dire que les notes de projets répondent à un besoin localisé dans le temps et qu'elles sont précédées et suivies par des phases où, devenant opérationnel sur un sujet précis, l'auteur cesse, sauf exceptions, de s'en préoccuper.

En revanche, ce 'est pas parce que Flaubert est plongé dans une rédaction qu'il perd la faculté de rêver sur les mots et les idées, de s'émerveiller devant les créations invraisemblables de l'esprit humain ni d'extrapoler le profit qu'il pourrait un jour tirer de telle ou telle curiosité aperçue dans un livre ou rencontrée par hasard au coin d'une rue. Bien au contraire. Les multiples lectures et enquêtes auxquelles ses rédactions donnent lieu le conduisent régulièrement dans les zones les plus diverses du savoir, de l'Histoire, de la culture, des techniques, du monde extérieur, et multiplient les occasions de rencontres fortuites. Bien plus, il y a là une tournure d'esprit tout à fait propre à Flaubert : sauf si la rédaction l'exige impérativement, il ne se contente pas, en général, dans ses enquêtes documentaires de filer droit au renseignement indispensable; il s'attarde. Il y va, mais par le chemin des écoliers. Chemin faisant, il furète et glane un peu partout, empruntant de proche en proche des sentiers de traverse de plus en plus écartés de son objectif initial, non par absence de méthode, car il sait toujours parfaitement où il va, mais par goût de l'aventure intellectuelle, par curiosité quasi malade, avec le secret espoir de rencontrer inopinément ce qu'il appelle "une beauté" : c'est à dire aussi bien une gigantesque ineptie ou une pensée stupéfiante de pertinence, une anomalie remarquable et inédite, un paradoxe vertigineux, une figure de rhétorique insensée, etc. , bref, quelque chose hors du commun qui contienne une véritable charge de rêve sensible ou théorique.

Il y a donc deux sortes de grands carnets : ceux qui servent à engranger ces trouvailles de chaque instant - je les ai appelés "carnets d'idées" (n°2 et 15) - et ceux qui sont plus

précisément destinés à enregistrer des scénarios, des plans, des idées de rédactions : les carnets de projets.

Ces deux types de carnets diffèrent beaucoup en aspect, en contenu, et en durée. Les carnets de projets s'écrivent pendant des périodes assez brèves de réflexion programmatiques où l'auteur projette sur le papier des hypothèses d'oeuvres diverses : parfois des projets littéralement impossibles comme ces scénarios de théâtre optique que l'on trouve au début du Carnet 19, et qui supposeraient pour être menés à bien l'invention d'une technique qui n'existe pas encore, le cinéma. Les projets flaubertiens de narration ne présentent pas tous le même degré d'élaboration : on voit se succéder au fil des pages des carnets, des esquisses plus ou moins développées qui peuvent occuper, selon les cas, quelques lignes en se bornant à deux ou trois indications schématiques, ou au contraire plusieurs folios consécutifs en formant déjà une ébauche assez solide de la structure du récit. Quelquefois, la structuration progressive du scénario laisse clairement apparaître (exprime explicitement) les raisonnements qui étayent l'évolution du projet. Partant d'un schéma simple, Flaubert en explore les divers prolongements possibles, posant l'un après l'autre des hypothèses de développement parfois contradictoires, et s'interrogeant sur les conséquences de ses choix à l'échelle du récit tout entier. Ce phénomène qui permet en quelque sorte d'assister à la naissance problématique du projet en temps réel, peut d'ailleurs concerner des scénarios fondamentaux comme celui de *L'Education sentimentale* par exemple, qui, dans le Carnet 19 passe par des versions extrêmement contrastées, et se découvre très progressivement par manipulation logique de ses éléments. Flaubert procède par expérimentations. Ainsi au f°36, posant l'idée d'un parallèle narratif possible entre la lorette (la future Rosanette) et l'héroïne bourgeoise et pure, Mme Moreau (future Marie Arnoux) Flaubert découvre que ce roman d'abord centré comme *Madame Bovary* sur la vie d'une femme et encore intitulé "Mme Moreau, roman", pourrait bien devenir l'histoire d'un jeune homme :

"Mais s'il y a un parallélisme entre les deux femmes, l'honnête et l'impure, l'intérêt sera porté sur le jeune homme. (Ce serait alors une espèce d'Education sentimentale?) Il

faudrait que la lorette fût très au second plan, comme repoussoir? (...) tout le livre (c'est alors un autre livre) ne serait que cela. La Bourgeoise et la Lorette, haine entre elles, avec tous les personnages secondaires de chacun de ces deux mondes et comme lien le mari et l'amant trempant dans les deux sociétés."

Ce type de travail sur la structuration du futur récit se poursuit dans les carnets jusqu'à un point de stabilité provisoire qui n'est pas du tout le scénario initial sur lequel se développera la rédaction, mais bien souvent une simple esquisse pré-rédactionnelle qui servira de point de départ pour l'élaboration définitive du plan-scénario de régie. A partir de cet instant, le travail se poursuit sur un autre support, celui des feuilles volantes qui constitueront le manuscrit de travail de l'oeuvre. Le carnet de projet peut encore servir un certain temps pour accueillir des indications ponctuelles que l'auteur prévoit d'utiliser dans la narration sans savoir encore précisément où ni comment, ou pour fournir quelques micro-scénarios annexes initialement prévus pour d'autres récits et intégrables dans le présent projet, mais une fois prise la décision de rédaction proprement dite, le carnet de projets entre en sommeil et passe le relais aux calepins d'enquête. Il n'en sera plus question sauf sporadiquement, jusqu'à la fin de la rédaction, quitte alors à ce qu'il redevienne le point de départ d'une nouvelle idée de récit choisie parmi les anciennes esquisses non utilisées.

Les carnets d'idées, au contraire, s'emplissent jour après jour, au fur et à mesure des découvertes et des petites surprises que l'auteur rencontre sur sa route, aussi bien pendant les périodes de transition qu'au cours des rédactions dans la mouvance des enquêtes documentaires, en marge des calepins.. Au lieu de se cristalliser en quelques mois, ils se constituent lentement par couches sédimentaires successives au fil des années, recueillant sans plan préétabli les "résidus" intéressants des diverses recherches de l'auteur. A la place des plans et scénarios des carnets de projets, on trouve ici des notes beaucoup plus ponctuelles: des réflexions sérieuses sur le métier d'écrivain, des observations circonstanciées, des citations baroques relevées dans les ouvrages les plus divers, des jugements critiques de l'auteur sur des publications récentes, etc. ...une foule de notations qui ne présentent aucun rapport visible les unes avec les autres, et qui se

trouvent consignées un peu au hasard des folios disponibles dans le carnet. Comme pour les projets auxquels l'auteur peut vouloir revenir à des années de distance, c'est ici la volonté de travailler sur le long terme qui explique sans doute le choix que Flaubert fit d'utiliser le carnet de préférence à un autre support : il fallait la réalité d'une reliure pour garantir tout à la fois une certaine protection du support papier , une cohésion concrète entre des informations sans cohérence réciproque et sans destination immédiate , et une localisation matérielle facilement repérable. Avec un carnet , l'auteur sait qu'il pourra, le moment venu, retrouver une note particulière , ou son trésor tout entier, sans avoir à se lancer dans la récupération hasardeuse de feuilles volantes qui auraient eu, en dix ou quinze ans, mille occasions au moins de s'égarer. Il sait aussi qu'il dispose en permanence et à portée de la main, d'une sorte de "fourre-tout" théorique bien commode pour engranger, sans se préoccuper de classement , les idées telles qu'elles viennent, simplement "par provision".

Les calepins d'enquête et de rédaction

Pour quatre grands carnets d'idées et de projets , on compte quatorze calepins d'enquête. En quantité brute de notes, ils représentent environ les deux tiers du corpus. Ce sont, dans l'ordre chronologique de leur apparition, les Carnets n° 3, 7 , 13, 14 , 12, 8, 16bis, 16, 17, 17, (0), 18bis, 11, 18 et 6. Les caractéristiques typologiques de cette série sont plus faciles à définir que dans le cas des grands carnets car ils ont tous à peu près la même fonction (enregistrer les résultats des enquêtes menées dans le cadre d'une rédaction précise) et ne se distinguent entre eux que par les différentes oeuvres auxquelles ils se rapportent.

Caractéristiques générales

J'ai choisi le terme de "calepin d'enquête et de rédaction" pour désigner tout à la fois la petite dimension de ces carnets de poche, et leur finalité documentaire presque toujours

interprétable en termes d'objectifs rédactionnels précis ; j'ai donné la préférence à la notion d' "enquête" sur la notion de "documentation" pour insister sur le fait essentiel que ces recherches ne se limitent nullement à des lectures comme pouvait le laisser croire l'intitulé traditionnel, mais recouvrent des démarches d'investigations très diversifiées et largement ouvertes sur le monde extérieur.

Finalité documentaire et rédactionnelle . La plupart des calepins d'enquête ont pour objectif direct la préparation d'une oeuvre que Flaubert se dispose à écrire ou qu'il est en train de rédiger : on y trouve les recherches initiales de la phase pré-rédactionnelle, effectuées dans cette période de conception où l'écrivain se renseigne pour "rêver" son projet, et surtout, les campagnes de documentation menées un peu plus tard, au moment de la rédaction proprement dite, aux moments où le manque de telle ou telle information gêne ou bloque l'auteur dans la poursuite de son travail d'écriture. Les calepins d'enquête peuvent donc assez simplement se classer en fonction des genèses auxquelles ils ont été consacrés : on trouve un carnet pour *Salammbô* (n°7, je pense qu'il y en avait quelques autres , mais on n'en trouve pas trace) , quatre calepins pour *L'Education sentimentale* (n°13,14, 12, 8, et il y en avait un cinquième aujourd'hui disparu), deux pour *La Tentation de saint Antoine* (16bis et 16) qui comportent aussi quelques notes pour *Trois Contes*, un pour *Hérodias* et un autre pour *La Légende de saint Julien* (n°0 et 17) et enfin quatre pour *Bouvard et Pécuchet* (n°18bis, 11, 18, 6). Dans ces séries, chaque calepin correspond en général à une étape précise de la rédaction : celui-ci a été utilisé pour préparer l'ensemble du projet au cours des recherches préliminaires, celui-là a servi à réunir les informations ponctuelles dont l'auteur avait besoin pour avancer dans la rédaction de son deuxième chapitre, cet autre calepin regroupe la documentation des quatre chapitres suivants, etc. Cet usage très finalisé qui permet d'associer les contenus documentaires à des objectifs rédactionnels très précis se traduit aussi par une délimitation chronologique des différents folios beaucoup plus nette ou du moins bien plus facile à reconstituer que dans le cas des grands carnets.

Durée d'utilisation et sporadicité .La durée d'utilisation des calepins d'enquête est habituellement assez brève : quelques jours ou quelques semaines. Les notes qu'on y trouve sont si précisément liées à l'histoire de l'avant-texte qu'on peut en reconstituer la logique en termes de questions-réponses. Ce sont des "colles" qui résultent des différentes contraintes constituées par le contexte du récit. Exemples, tirés des calepins de *L'Education* : qu'est-ce qu'on voit par la vitre d'un fiacre si on entre de nuit à Paris par la porte d'Ivry en allant jusqu'au Jardin des Plantes par le boulevard de l'Hôpital? Dans quelle clinique discrète des environs de Paris une femme non mariée pouvait-elle mettre au monde un enfant vers 1848? Et à quoi ressemblait extérieurement et intérieurement ce genre d'établissement? Quel est le vocabulaire technique et le rôle respectif du commissaire-priseur, du crieur et du commissionnaire dans une vente publique à Paris, comment se déroule la vente ? etc. On pourrait citer des dizaines d'exemples de ce type dans les calepins de *L'Education*, comme d'ailleurs dans tous les autres carnets d'enquête. Mais comment Flaubert procède-t-il concrètement ?

La situation la plus fréquente est approximativement la suivante : Flaubert est à Croisset en train de "piocher" une rédaction, et tout à coup , il s'aperçoit que plusieurs détails essentiels vont bientôt lui manquer pour continuer son travail. Il lui faut par exemple savoir avec précision quel itinéraire son personnage devra suivre pour se rendre entre tel lieu où il se trouve actuellement dans le récit et tel autre lieu qui sera le décor du chapitre suivant. Problème d'itinéraire et aussi de matériel descriptif : comment peut-on faire le trajet, qu'est-ce que l'on voit entre ces deux points , etc? L'auteur continue à rédiger jusqu'au moment où la sensation d'être sous peu "bloqué" devient trop forte. si les renseignements dont il a besoin sont surtout techniques et peuvent lui être communiqués par courrier, il demande à l'un de ses amis d'effectuer l'enquête pour lui (Duplan fera ainsi mille courses pour *L'Education*, et plus tard, ce sera le jeune Maupassant qui devra enquêter sur le terrain pour *Bouvard et Pécuchet*) ; et selon l'urgence , Flaubert attend alors tranquillement ou plus habituellement avec une bouillante impatience la missive documentaire, tout en continuant à écrire. Apparemment il préfère , quand c'est possible, déléguer son rôle d'enquêteur., car à

chaque fois qu'il doit interrompre sa rédaction, Flaubert sait que le rythme du travail s'en ressentira, qu'il lui faudra ensuite tout un temps d'accoutumance pour replonger dans le chantier effervescent des brouillons et dans la logique complexe de son récit. Mais, bien entendu, pour une recherche aussi précise que la topographie, où les détails les plus imprévisibles peuvent avoir un intérêt considérable et où seul l'auteur est vraiment à même de juger de leur pertinence par rapport à sa narration, Flaubert se sent presque toujours le besoin d'aller voir lui-même sur place de quoi il retourne. dans un cas comme celui-là, il interrompt sa rédaction, quitte en grognant sa table de travail, fait ses bagages, glisse un petit calepin dans sa poche et prend le train à destination de son lieu d'enquête : à Paris , s'il s'agit d'un roman comme *L'Education*, en Normandie sil s'agit des pérégrinations de Bouvard et Pécuchet. Arrivé sur place, il fait à pied ou en fiacre le parcours de son personnage et couvre d'observations diverses son petit calepin. Si c'est un travail de repérage en province où il lui faut traverser beaucoup de pays (comme pour les voyages où il recherchait "le" site de *Bouvard et Pécuchet* tel qu'il l'avait imaginé), Flaubert s'arrange naturellement pour faire l'excursion avec un ami , et pour descendre dans de bonnes auberges : cela fait quelques jours de vacances. Si l'enquête topographique doit avoir lieu dans la capitale, il essaie de faire coïncider ce séjour avec l'un de ses déplacements réguliers à Paris, ou, s'il n'y parvient pas, cherche à rentabiliser au maximum ce dérangement . Il en profite alors pour régler du même coup plusieurs autres problèmes de documentation qui se poseront dans la suite immédiate de la rédaction, et pour lesquels il sait qu'il ne trouvera pas à Croisset ou à Rouen les éléments d'information indispensables. Au lieu de faire un simple aller et retour de deux jours, il reste une petite semaine à glaner çà et là ses renseignements et remplit son carnet de cinq ou six enquêtes différentes : il se rend par exemple dans les grandes bibliothèques parisiennes pour les livres les plus rares ou les périodiques anciens, dans les musées de la capitale pour y prendre des notes sur tel ou tel objet exceptionnel, prend rendez-vous pour "interviewer" tel ou tel spécialiste dont l'avis lui est nécessaire sur une question technique, tel témoin d'un événement historique ou d'un fait divers qu'il devra décrire du point de vue de l'homme de la rue, etc. Quand Flaubert a fait "le plein"

des informations les plus urgentes, il retourne prestement à Croisset pour se replonger bien vite dans la "copie" , furieux d'avoir perdu tant de temps, et au fond tout excité à l'idée d'intégrer bientôt dans son récit ces petits bijoux documentaires dont il vient de faire provision.

Il se met au travail, avance dans la rédaction et deux mois plus tard, se retrouve devant la même situation : une nouvelle série d'enquêtes s'impose. Si son calepin est toujours utilisable , c'est à dire s'il contient encore par-ci par-là assez de pages blanches, il le reprend avec lui pour sa nouvelle excursion documentaire, quitte à renverser le carnet pour commencer , à l'envers, sur la dernière page ainsi transformée en nouvelle première page du calepin.

Une telle technique de travail au coup par coup explique pourquoi, malgré un certain désordre dans la gestion des folios, les notes des calepins sont souvent assez "faciles" à dater avec précision (en croisant la chronologie des déplacements de l'auteur et celle du travail rédactionnel) et pourquoi, dans un même carnet, on peut trouver plusieurs séries d'enquêtes datant de périodes relativement rapprochées mais distinctes. Chaque campagne de documentation est en général plutôt brève, mais un même calepin peut en comporter plusieurs menées successivement à plusieurs semaines de distance, au fur et à mesure des besoins engendrés par la rédaction.

Cette documentation au coup par coup ne résulte pas , chez Flaubert, on s'en doute, d'une insuffisance de la préparation initiale (qui l'occupe généralement plusieurs mois d'affilée avant qu'il ne se décide à passer à la rédaction). C'est un choix délibéré qui ne concerne habituellement que des points très précis de la rédaction selon deux cas de figure : ou bien ces points n'avaient pas été prévus dans le scénario initial et n'avaient pu être étudiés au cours de la phase préparatoire pré-rédactionnelle (une idée nouvelle née au cours de la rédaction, ou une réfection du scénario produite par les contraintes du récit) , ou bien , plus fréquemment d'ailleurs, ils avaient été prévus et volontairement laissés en suspens par l'auteur jusqu'au moment opportun. D'où la "mauvaise foi" évidente des protestations de l'auteur contre ces pertes de temps que représentent les enquêtes rédactionnelles. Flaubert, très souvent, attend, pour se documenter sur une

question précise, de savoir exactement dans quel contexte narratif, stylistique, symbolique il devra observer : quel "point de vue" relatif sur la chose observée pourrait être celui du personnage par lequel on la verra dans l'histoire. Il lui faut donc impérativement se documenter "à chaud", ou si l'on préfère "en situation", en se dotant des moyens de simuler psychologiquement le rapport que peut avoir l'observateur de la fiction avec cet objet observé. Cette technique est un peu celle d'un dédoublement : Flaubert a une capacité psychologique (qui l'inquiète parfois un peu) de se "dépersonnaliser" radicalement au profit d'un personnage de fiction ou même en faveur d'un objet observé, de "ressentir" comme cet autre ressentirait, c'est si l'on veut la part dionysiaque de l'expérimentation ; au même moment la part apollinienne enregistre tranquillement les résultats en tenant compte de toutes les variables qui constituent le cadre dans lequel cette documentation sera bientôt intégrée au récit. Flaubert a souffert et vomi quand il s'est renseigné sur l'empoisonnement à l'arsenic pour écrire "l'amer mort" d'Emma Bovary, mais la correspondance est pleine de confidences du même type tout au long de sa carrière. Cette double expérience mimétique (quasiment in vitro et en dimensions réelles) est la meilleure façon de satisfaire à l'exigence d'exactitude non pas réaliste et référentielle mais esthétique et stylistique (au sens large), exigence dont Flaubert fait une affaire quasiment éthique et qu'il résume par la formule "bien écrire".

Les recherches de la phase pré-rédactionnelle, qui peuvent être fort développées, n'ont qu'un rôle de documentation générale : il s'agit surtout pour l'auteur de se mettre "au parfum", de sentir l'atmosphère d'un cadre historique, de reconstituer psychologiquement une ambiance, un milieu qui lui donnera le contexte global dans lequel imaginer le scénario et en rêver les principales articulations. Mais dans le détail de l'écriture proprement dite, Flaubert a besoin à la fois de travailler avec une documentation "fraîche", qui garde intacte la mémoire de la sensation qu'il a lui-même éprouvée en se mettant à la place de son personnage pour observer, et, ce qui est un peu la même chose, une documentation précisément "orientée" selon la logique des points de vue et des contraintes narratives qui la rendront directement utilisable. C'est d'ailleurs en partie ce qui explique pourquoi des notes prises à la hâte et en style télégraphique

dans les calepins peuvent parfois passer presque telles quelles dans le texte, en étant seulement transcrites et textualisées, sans modification sensible de leur contenu au cours des huit ou dix versions de brouillons qui produiront la page de texte final : ce ne sont pas des notes brutes, des documents, mais déjà, sous une forme assez fine, une pré-élaboration textuelle rédigée face à l'objet ou à l'événement, c'est à dire de la rédaction "sur le motif", avec une conscience très précise des conditions ultérieures de leur intégration au récit.

Croisements et complémentarité . La plupart des calepins sont des instruments conçus pour une rédaction précise ; mais il arrive aussi qu'un calepin d'enquête porte non seulement sur plusieurs passages d'une oeuvre, mais également sur plusieurs oeuvres écrites à des périodes relativement éloignées. Le Carnet 16bis, par exemple, qui est globalement consacré aux notes prises pour la préparation et la rédaction des premières parties de *La Tentation de saint Antoine* (1870) contient aussi quelques notes relatives à *Hérodias* , qui fut écrit en 1876-1877. Ce type de contiguïté n'est presque jamais fortuit. A y regarder de près, on découvre que, si l'auteur a réutilisé ce vieux calepin, c'est parce qu'il savait qu'il y trouverait des notes utiles pour son nouveau projet. Autrement dit le croisement de notes documentaires qui dans un même carnet concernent deux oeuvres différentes peut devenir une piste intéressante pour élucider les filiations plus ou moins secrètes qui se sont opérées d'un projet à l'autre, parfois à plusieurs années de distance. Dans certains cas, la disposition matérielle des notes (un ou deux fragments de notes pour l'oeuvre B intercalés au milieu des notes pour l'oeuvre A) donne même à penser que le second projet n'a pas seulement été l'occasion de revenir sur une ancienne documentation, mais a bel et bien pris naissance , beaucoup plus tôt qu'on ne le croyait , dans le prolongement immédiat des recherches entreprises pour le premier projet : combinés avec les "expansions" des carnets d'idées et de projets, ce sont les "résidus" documentaires inexploités dans le cadre de la première rédaction qui ont produit l'esquisse d'une autre idée de rédaction possible. Il semble bien par exemple qu'*Hérodias* soit né , comme avant-projet, dans l'épaisseur même des notes de *La*

Tentation , et qu'il ne s'agisse pas d'une idée de récit créée ex nihilo en 1876 pour compléter les deux premiers récits de *Trois Contes*. Les spécialistes de ce texte l'avaient souvent pressenti; mais on n'avait guère de preuve ou de piste objective pour argumenter l'hypothèse; les carnets en fournissent. Quelques uns des folios qui concernent explicitement Machaerous, Jean Baptiste , Hérode-Antipas et Vitellius se trouvent intercalés dans les Carnets 16 bis et 16 à des endroits des calepins qui peuvent faire penser à des notes de la période 1870-1872. On relève d'autre part au début du grand carnet d'idées n°15 une dizaine de folios consacrés en juin et juillet 1869 (après que l'auteur eut terminé *L'Education*) à une lecture critique de deux livres de Renan (*Saint Paul*, qui vient juste de paraître, et *La Vie de Jésus*, de 1863) où Flaubert s'emporte laconiquement sur les faiblesses du style ("si j'ose le dire", "le comble de " qui reviennent sans arrêt sous la plume de l'historien) et sur les anachronismes de Renan. Certaines critiques sont amusantes et prouvent que Flaubert est allé assez loin dans le détail de sa lecture ; par exemple au f°6 sur une citation de *La Vie de Jésus* :

<< "Les jardins , à Tibériade , étaient des massifs de grenadiers, de citronniers, d'orangers." Les orangers datent du XIIe siècle.>>

En fait ce type de lecture critique est assez rare dans les carnets. On peut y pressentir une intention. Au delà des détails, ce qui se devine dans ces pages , c'est l'idée qu'il faudrait reprendre le projet autrement, travailler sur cette époque fondatrice du mythe chrétien , et comme pour *Salammbô*, se lancer le défi de fixer un mirage : employer les moyens du roman moderne pour reconstituer l'image de l'antiquité saisie au seuil de notre ère, à un moment où l'histoire du monde bascule vers une nouvelle culture. Le vieux projet de *La Tentation* sera dès l'année suivante une manière de répondre, un peu indirectement, à cette ambition, mais par ses multiples campagnes de recherche et de documentation, il deviendra aussi l'occasion de réexplorer l'autre idée, celle d'une narration qui prendrait pour cadre l'époque du *Nouveau Testament*. Les carnets, grands et petits, serviront de source pour la résurgence de ce projet , le moment venu, c'est à dire, six ou sept ans plus tard, à l'occasion de *Trois Contes*.

Cette complémentarité des grands carnets et des calepins, et cet effet de croisement des oeuvres dans les calepins ne doivent pas toujours être interprétés comme signes de filiation secrète. Flaubert utilise aussi ses calepins avec un certain désordre, et une certaine conception pragmatique de l'objet qui ne correspond parfois à aucune intention particulière : au moment de partir en enquête, il glisse dans sa poche un calepin sur lequel il reste assez de pages blanches pour écrire. La contiguïté peut alors être, sinon fortuite, du moins fortement circonstancielle et n'appeler aucune hypothèse de complémentarité documentaire. Ainsi les fameux Carnets 16 bis et 16 qui contiennent des notes croisées pour *La Tentation* et *Hérodiad*, ont été aussi utilisés pour des notes topographiques concernant *Un Coeur simple*, rédaction qui ne présente que bien peu de rapport avec ces deux textes. On peut simplement conjecturer que, partant pour son excursion de repérage en Normandie, Flaubert ait choisi d'emporter avec lui ce vieux calepin de préférence à un autre parce que à côté d'un nombre suffisant de pages vierges, il savait qu'il pourrait y trouver des notes exploitables pour le récit qui ferait suite à son conte normand, c'est à dire précisément *Hérodiad*. A moins que les choses ne se soient passées en sens inverse, et que ce soit justement le choix plus ou moins fortuit de ce carnet qui l'ait mis, au cours du voyage, sur la piste de ce qui deviendra *Hérodiad* en faisant ressurgir l'idée de 1869-1872. En tout cas, la coïncidence est éloquent, la première mention explicite du projet d'*Hérodiad* dans la Correspondance date du 20 avril 1876, c'est à dire du lendemain du jour où Flaubert revient de son excursion (17-19 avril), avec en poche son vieux calepin n° 16.:

"Mon *Histoire d'un coeur simple* avance très lentement. J'en ai écrit dix pages pas plus! Et pour avoir des documents j'ai fait un petit voyage à Pont-l'Evêque et à Honfleur! (...) savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela? L'histoire de saint Jean Baptiste. La *vacherie* d'Hérode pour Hérodiad m'excite. Ce n'est encore qu'à l'état de rêve, mais j'ai bien envie de creuser cette idée-là. Si je m'y mets, cela me ferait trois contes, de quoi publier à l'automne un volume assez drôle." (Lettre à Madame Roger des Genettes, 20 avril 1876)

Instrumentalité documentaire et types d'enquêtes

Ce qui caractérise essentiellement le calepin, c'est sa "transportabilité" : comparé à la sédentarité des grands carnets, le calepin est un instrument nomade qui peut accompagner l'auteur partout où ses enquêtes l'appellent. C'est dire combien il serait abusif de vouloir en faire (selon la dénomination qui leur est officiellement attribuée) des "carnets de lecture. Sur les quatorze calepins d'enquête et de rédaction, aucun n'est tout à fait dénué de notes de lecture, c'est vrai, mais neuf d'entre eux contiennent aussi une ou plusieurs "enquêtes sur place". Cinq carnets seulement ne comportent que des notes de lecture, soit un tiers environ de ce petit corpus.

En outre, même dans le cas où l'essentiel du carnet est consacré à des notes dites de lecture, c'est presque toujours dans une situation d'enquête que cette recherche a été menée : pour un objectif précis, dans un temps limité, et au cours d'une investigation "à l'extérieur", par exemple dans une bibliothèque publique. Il est franchement rare que Flaubert utilise un calepin pour prendre des notes chez lui sur un livre qui est à sa disposition durablement. Cela peut arriver pour des ouvrages qu'on lui a prêtés et qu'il doit rendre rapidement. Mais dans de tels cas, il le fera plus volontiers sur un grand carnet s'il s'agit de notes d'idées, ou sur des feuilles volantes empruntées au stock des feuilles de brouillon si c'est pour préparer un moment précis de la rédaction sur laquelle il travaille. Le calepin, quant à lui, est utilisé pour les enquêtes, y compris livresques, qui s'effectuent dans une certaine urgence et dans une situation relativement instable, inconfortable ou précaire : pour une interview, en repérage extérieur, au fichier de la bibliothèque, sur un coin de table dans la salle de lecture lorsque Flaubert compulse simultanément une vingtaine d'ouvrages à la recherche d'un détail précis.

La notion même de "notes de lecture" mériteraient d'ailleurs d'être précisée. Il y a par exemple une certaine différence entre une indication bibliographique, une citation entre guillemets, un résumé de livre ou de chapitre, une information de détail trouvée dans un ouvrage et réécrite par l'auteur, un relevé de données événementielles, statistiques ou chronologiques extraites d'un journal, le souvenir d'une idée autrefois trouvée dans un livre, le relevé du texte d'un prospectus ramassé dans la rue, ou d'une affiche aperçue sur

un mur, la sélection de quelques éléments dans une notice biographique, etc. Il conviendrait de donner de tous ces cas de figure une image cohérente, organisée typologiquement, en faisant bien ressortir la part de réécriture (de déstructuration, de modification et de restructuration) qui revient à l'auteur et dans laquelle on peut souvent mettre en évidence, par comparaison avec le texte-source, une dimension créative qui fait déjà de la note de lecture une sorte de matériel rédactionnel. Mais cette dimension créative n'est pas seulement proportionnelle à la textualisation seconde et à la réfection de la note de lecture. Il serait essentiel, tout comme pour les notes de repérages topographiques par exemple, de bien mesurer le sens de la sélection qui s'y opère. Dans un livre comme devant un paysage, l'auteur choisit, cadre et découpe sa vision, gomme tel détail, en souligne un autre, y ajoute un troisième, etc. Et le problème se complique encore, dans le cas des écrivains vicieux comme Flaubert (ils sont nombreux) qui n'aiment rien tant que le jeu avec le savoir et qui font de la note documentaire un exercice ludique : la note de lecture n'est alors plus sélectionnée pour le "côté historique et exact des choses" mais pour son "anomalie", pour sa capacité à prendre place dans ce futur jeu de pistes plein de traquenards culturels que sera le texte de l'oeuvre. Ainsi conçue, la note peut, comme on l'imagine, se trouver dotée d'un rôle stratégique considérable et négocier immédiatement des relations décisives à l'économie symbolique du récit.

Dans les notes d'enquête sur place et de repérage le phénomène sélectif est plus évident car le cadrage de la note descriptive ressemble plus directement à son équivalent photographique. Il y a passage direct (ou presque direct) entre une expérience sensorielle et sa transcription en mots, en formules et en phrases. Mais l'objectivité concrète de la "source" visuelle ne doit pas plus que la prétendue authenticité de la source textuelle, faire oublier que la sélection flaubertienne s'opérera en fonction de critères essentiellement mobiles parmi lesquels l'exactitude ne représente qu'une variable souvent secondaire, et où la tentation ludique n'est jamais complètement absente. Ici la source n'est plus textuelle (sauf médiation fréquente par le cliché et le souvenir littéraire) et c'est plutôt, avec toutes les configurations possibles de ce

dédoublément psychologique propre à la simulation expérimentale des points de vue, une sorte de rêverie dirigée comparable à celle du peintre devant le motif.

Bref, le motif lui-même, qu'est-ce que c'est? Cette question que lançait Antonin Artaud dans son *Van Gogh ou le suicidé de la société*, n'est pas différente de celle que les Carnets nous contraignent à formuler chez Flaubert, et vraisemblablement chez beaucoup d'autres écrivains modernes, au sujet des sources et des référents. Pour des raisons qui ne tiennent pas seulement à son statut instrumental mais à ce qui la projette bien au delà, au cœur même de la création littéraire, le carnet de travail s'avère tenir un rôle génétique assez proche de l'esquisse ou du brouillon. La note de calepin semble jouer le rôle d'une médiation concrète entre une recherche spontanément rêveuse et volatile sur les matériaux de l'avant-texte, et la rédaction proprement dite qui pose ses requisits, condense et intègre les résultats de l'investigation. Le calepin implique le texte qui s'écrit, tout à la fois comme sa cause et son effet. Comme sa cause car il tient des exigences de la rédaction sa capacité à sélectionner des objets et à pressentir la forme par laquelle la note pourra le plus aisément se textualiser. Mais le calepin fait aussi de l'avant-texte son effet car il lui apporte un irremplaçable foisonnement de matériaux filtrés par l'expérience d'une rêverie dirigée qui, en chacun des objets où elle se porte, explore, condense et finalement produit l'intensité potentielle des échanges entre mots et images. Le calepin d'enquête n'a peut-être pas d'autre mérite que celui de réinsérer dans l'oeuvre ce surplus de sens, ce "nouveau", cet imprévisible qui vient du contact avec le dehors : une expansion de l'âme et un flux polysémique d'images qui ont été éprouvés dans le face à face avec l'objet et qu'il a fallu transcrire sans avoir le temps de vraiment réfléchir, en quelques mots. Le carnet ne contient finalement que des notations plus ou moins mnémotechniques que l'auteur enregistre pour pouvoir, lorsqu'il s'agira d'écrire, retrouver dans toute sa singularité ce qui a été son rêve, sa sensation, au moment où il observait. Mais l'essentiel est déjà dans ce pense-bête : c'est avec ces approximations télégraphiques que pourra s'élaborer la plasticité du style, avec un matériau verbal qui semble prêt à se retransformer spontanément en image, des expressions rendues comme instables par leur haut coefficient de figurabilité. A toutes ces trouvailles qui

condensaient déjà l'émotion d'une expérience et les présupposés d'un point de vue, l'auteur infligera la rude épreuve d'une condensation seconde dans la rédaction . Certaines n'y résisteront pas et disparaîtront dans le naufrage des brouillons, quitte d'ailleurs à réapparaître beaucoup plus tard dans un autre avant-texte. Mais la plupart y trouveront la structure d'accueil d'un dispositif relationnel combinant leur singularité avec l'universalité d'une règle qui se cherche : celle des contraintes, c'est à dire des exigences narratives, symboliques et stylistiques du texte qui s'invente.