



Presses universitaires de Rouen et du Havre

Le bovarysme et la littérature de langue anglaise
| Yvan Leclerc, Nicole Terrien

Flaubert's Parrot
(1984) de Julian
Barnes ou le

perroquet infidèle de *Madame* *Bovary*

Vanessa Guignery

p. 169-190

Texte intégral

« You have your story—an old one you heard some years before, a dramatic, even melodramatic tale of the wife of a health officer, who takes one lover, then a second, who is filled with romantic fantasies, who is extravagant and scandalous, and who finally poisons herself. »

—Julian BARNES, « Justin : A Small Major Character » (1998)¹

Introduction

- 1 Dans une lettre à Louise Colet du 11 janvier 1847, Gustave Flaubert écrivait : « Il y a des œuvres tellement épouvantablement grandes [...] qu'elles écraseraient celui qui voudrait les porter. Armure de géant, le nain qui se la mettrait sur le dos en serait assommé avant d'avoir fait un pas ». ² Un lecteur contemporain ne pourrait manquer de faire figurer l'œuvre de l'« homme-plume » ³ lui-même parmi ces productions écrasantes, et pourtant nombre d'écrivains, de cinéastes et de metteurs en scène téméraires ont relevé le défi et se sont attelés au corpus flaubertien en procédant à des pastiches, parodies, adaptations ou transpositions. C'est le roman de 1857, *Madame Bovary*, et l'héroïne éponyme qui ont sans doute suscité le plus d'intérêt chez les créateurs ou recréateurs, tant en France qu'à l'étranger. Emma Bovary, empêtrée dans sa vie médiocre de petite bourgeoise de province, atteinte d'une névrose qu'on appellera bientôt de son nom, a finalement

eu le destin dont elle rêvait peut-être, celle d'une grande héroïne de roman devenue personnage mythique. Ses multiples réincarnations lui confèrent un statut archétypal mais soulèvent aussi l'éternelle question de l'originalité de l'œuvre d'art auxquels les auteurs de tant de récritures se trouvent nécessairement confrontés. Passer et repasser inlassablement dans les brisées de Gustave Flaubert n'est-il pas le signe d'un piétinement de la production littéraire, d'un épuisement de la créativité ? Au XVIII^e siècle, un certain Tristram Shandy s'interrogeait déjà : « Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another? Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? For ever in the same track — for ever at the same pace? ». ⁴ La gageure des ouvrages de « seconde main » ⁵ et des écrivains sous influence consiste alors à faire valoir que la citation, la parodie ou le pastiche ne sont pas synonymes de ressassement stérile et de rabâchage ennuyeux, et que la création naît d'une fine évaluation de la distance idoine entre répétition et différence, conformité et écart, psittacisme et émancipation.

- 2 Dans le domaine de la littérature britannique contemporaine, Julian Barnes s'est mis en quête de ce subtil équilibre dans un ouvrage insolite et enthousiasmant, *Flaubert's Parrot* (1984), qui allie une reconnaissance de dette littéraire et un effort de création original, tant sur le plan du fond que de la forme. L'ouvrage, qui oscille entre le roman, la biographie, l'essai et la critique littéraire, suit les déambulations géographiques et intellectuelles du narrateur, Geoffrey Braithwaite, le long des multiples chemins et bifurcations de l'œuvre et de la vie de Gustave Flaubert. Sur le plan fictionnel, la vie même de Braithwaite, médecin veuf à la retraite, et de son épouse décédée, se devine entre les lignes et révèle peu à peu ses affinités avec l'histoire de Charles et Emma Bovary. Nous tenterons de démêler l'écheveau des correspondances entre *Flaubert's Parrot* et *Madame Bovary*, et de déterminer si Julian Barnes parvient à porter le poids de l'héritage flaubertien sans en être assommé. Nous analyserons dans un premier temps les stratégies adoptées par l'écrivain britannique

pour orienter le lecteur sur la piste de *Madame Bovary*. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la manière dont Julian Barnes modifie certaines données de l'hypotexte afin de faire entendre une version inédite. Enfin, nous nous intéresserons plus spécifiquement au métadiscours et aux divers procédés de démystification qui permettent à Geoffrey Braithwaite d'éviter les écueils du bovarysme et de porter un regard dessillé sur sa propre vie.

Un hypotexte à mots couverts

- 3 La fascination de Julian Barnes pour Gustave Flaubert se manifeste certes ouvertement dans *Flaubert's Parrot* mais, bien au-delà de cet ouvrage, il semble que l'ombre de *l'ermite* de Croisset plane sur Julian Barnes depuis sa jeunesse et sa découverte de l'œuvre flaubertienne, et qu'elle l'accompagne dans ses diverses activités d'écrivain. Lecteur assidu, méticuleux, voire obsessionnel des différents écrits de Flaubert, Barnes présente de multiples affinités avec son narrateur, Geoffrey Braithwaite. Comme lui, il a effectué des pèlerinages en terre normande sur les traces du grand homme⁶, fait preuve d'un fétichisme poussé pour les objets ayant appartenu à Flaubert, et dissèque les textes flaubertiens comme Gustave charcutait le cœur d'Emma. En Grande-Bretagne, Julian Barnes, qui garde ironiquement ses distances avec le milieu universitaire, est devenu une autorité dans les écrits journalistiques relatifs à la vie et l'œuvre de Gustave Flaubert, qu'il qualifie indifféremment de « literary god »,⁷ « literary icon »⁸ ou « foreign genius ».⁹ Ses nombreuses critiques, en particulier des volumes traduits de la correspondance, ses préfaces et ses diverses réflexions, rassemblées pour la plupart dans *Something to Declare* (2002), témoignent d'une connaissance fine et méthodique de l'œuvre flaubertienne. Ses ouvrages de fiction sont également hantés par la présence de Gustave Flaubert, tant ils sont émaillés de citations, allusions et références à la vie et à l'œuvre de l'écrivain français.¹⁰
- 4 *Flaubert's Parrot* annonce dès le titre sa dette envers Gustave Flaubert et l'ouvrage s'apparente à une fouille

archéologique minutieuse qui évite soigneusement les écueils de la biographie et du travail universitaire. *Flaubert's Parrot* s'attache tant à l'homme qu'à l'écrivain, associe intertextualité et métatextualité,¹¹ et convoque les écrits fictionnels et épistolaires de Flaubert. Le narrateur cite, imite voir plagie son auteur fétiche au point parfois d'en devenir le perroquet.¹² Le critique Peter Brooks écrivait à propos du livre de Barnes : « His novel is rich in parody and parrotry, using Flaubert's words and free associations from them to write biography in subversive form ».¹³ En prenant appui sur des exemples précis, Yvan Leclerc indique pour sa part : « La complicité intertextuelle tient au fait que Barnes met en œuvre, dans sa propre fiction, les principes esthétiques de Flaubert [...] et ses procédés de composition »¹⁴ Il faut noter que *Flaubert's Parrot* ne se limite pas à un exercice métadiscursif et critique, mais met en place une intrigue fictionnelle autour du narrateur homodiégétique, Geoffrey Braithwaite, dont la vie présente d'étranges similitudes avec celle de Charles Bovary. *Flaubert's Parrot* participe par conséquent également de l'hypertextualité que Gérard Genette définit dans *Palimpsestes* (1982) comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » [13]. Genette précise que la relation entre hypotexte et hypertexte peut être de l'ordre de la transformation (parodie ou travestissement) ou de l'imitation (pastiche). En raison de son statut canonique, *Madame Bovary* a fait l'objet de nombreuses manipulations hypertextuelles et il est sans doute permis de s'interroger sur ce qu'une nouvelle transformation peut apporter d'insolite. Si l'on peut se ranger aux opinions de Julien Gracq — « Tout livre pousse sur d'autres livres »¹⁵ — de Michel Butor — « Il n'y a pas d'œuvre individuelle »¹⁶ — ou encore d'Umberto Eco — « les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà racontée »¹⁷ — il n'en demeure pas moins que la littérature contemporaine recourt plus que jamais à de multiples formes de réécriture et se délecte de ces pratiques de seconde main.

5 Pour citer Steven Connor dans *The English Novel in History : 1950-1995* (1996), « [i]n contemporary fiction, telling has become compulsorily belated, inextricably bound up with retelling, in all its idioms : reworking, translation, adaptation, displacement, imitation, forgery, plagiarism, parody, pastiche »¹⁸. D'aucuns déplorent cette tendance, tel John Updike qui envisage avec inquiétude l'avenir de la production littéraire : « These books made out of other books — are they what the future holds ? »,¹⁹ mais aussi le narrateur de *Flaubert's Parrot* lui-même qui se transforme pour un temps en dictateur de la littérature et stipule en dix points ce qu'il est autorisé et interdit d'écrire. La huitième interdiction porte précisément sur les ouvrages hypertextuels : « There shall be no more novels which are really about other novels. No “modern versions”, reworkings, sequels or prequels ».²⁰ Lassé de ce psittacisme littéraire très répandu dans la littérature de la fin du XX^e siècle, Geoffrey Braithwaite se prend à rêver que soit distribué un canevas de laines de couleur à chaque écrivain, accompagné de l'injonction : « Knit Your Own Stuff » [99]. Ce huitième point vise certes la production littéraire contemporaine mais il résonne aussi comme un commentaire métafictionnel ironique sur l'ouvrage de Julian Barnes dont l'intrigue fictionnelle suit la trame de *Madame Bovary*²¹ et qui peut se lire comme un essai stimulant sur l'art de la copie, de la duplication et de la répétition. Comme l'indique Mélanie Joseph-Vilain, la tendance psittacide contamine toutes les strates du texte et conduit à la conclusion suivante : « any writer is more or less a parrot repeating older texts (here, mainly, Flaubert's), re-working old genres (the biography, the examination paper, the bestiary, the autobiography...), while the reader, a kind of parrot as well, always rereads texts, bringing echoes of his former readings into them ».²² Toutefois, *Flaubert's Parrot* ne se présente nullement comme une parodie affichée du roman de Flaubert et l'hypertextualité avance au contraire à pas feutrés comme si le mythe d'Emma Bovary était en effet trop lourd à porter pour l'affronter directement, trop impressionnant pour l'aborder frontalement. La méthode de Julian Barnes se révèle ainsi

foncièrement différente de récritures plus systématiques et explicites où la démarche hypertextuelle est annoncée dès le titre et se poursuit tout au long de l'ouvrage, comme dans *Madame Bovary sort ses griffes* (1988) de Patrick Meunay, *Mademoiselle Bovary* (1991) de Raymond Jean, *Monsieur Bovary* (1991) de Laura Grimaldi ou la récente bande dessinée *Gemma Bovary* (1999) de Posy Simmonds.²³ Dans *Flaubert's Parrot* en revanche, les éléments relatifs au couple fictif des Braithwaite sont très peu nombreux et souvent elliptiques, noyés dans la masse intertextuelle et métatextuelle du dossier sur la vie et l'œuvre de Gustave Flaubert.

- 6 Les stratégies adoptées par Geoffrey Braithwaite pour évoquer sa propre histoire sont celles du retardement, de l'évitement, du contournement de l'hypotexte, et le narrateur se contente dans un premier temps de fournir de faibles indices diégétiques qui pourraient orienter le lecteur sur la piste du roman de Flaubert.²⁴ Dès la troisième page, le lecteur apprend que le narrateur est médecin à la retraite — « I was a doctor » [13] — et sent qu'une douleur indicible entoure la mort de son épouse : « My wife... died » [13].²⁵ L'aposiopèse marquée par les points de suspension, le mode elliptique et le choix du prétérit plutôt que du participe passé, « is dead », font peser un lourd mystère sur ce décès qui ne sera explicité que quelque cent cinquante pages plus loin. Au fil de l'ouvrage, les références à l'épouse de Braithwaite ou à sa vie passée surgissent inopinément et souvent brutalement au cœur d'un développement intertextuel, métatextuel ou biographique sur Flaubert et n'occupent jamais plus d'une ligne ou un paragraphe²⁶ ou bien se présentent sous une forme trouée par les aposiopèses,²⁷ comme si le narrateur luttait contre l'intrusion de sa vie privée dans le dossier flaubertien et retardait la confirmation de l'hypotexte qui sert de base à sa propre histoire. Le narrateur réticent met sa vie personnelle à distance et adopte un mode obtus, décalé, indirect, pour éviter de reconnaître que sa vie n'est peut-être qu'un perroquet de celle des Bovary.²⁸ Pour citer David Leon Higdon, « Geoffrey [...] knows that he and his wife have already been written, but he strives for a Flaubertian

detachment, objectivity and impersonality, struggling at all odds to avoid becoming Flaubert's "parrot", yet another husband merely repeating the pattern of Charles Bovary ». ²⁹ Soucieux de conjurer la malédiction du psittacisme, Braithwaite écarte tout procédé hypertextuel frontal et opte pour les chemins de traverse, comme il le reconnaît lors de plusieurs passages métadiscursifs : « As for the hesitating narrator — look, I'm afraid you've run into one right now » [89], « you can't define yourself directly » [95], « I don't like the full face » [102]. Braithwaite ne peut toutefois échapper à l'héritage flaubertien et à l'emprise du modèle des Bovary sur son histoire personnelle, et les indices identificatoires apparaissent essentiellement dans la deuxième moitié de l'ouvrage, tout d'abord sur un mode discret puis de façon de plus en plus explicite.

- 7 Au fil des chapitres, le lecteur peut rassembler les pièces du puzzle diégétique et composer un motif signifiant qui fait apparaître l'hypotexte flaubertien sous le discours du narrateur *barnesien*, à la manière du palimpseste composé de strates et couches de textes antérieurs. Ainsi, la personnalité de Geoffrey Braithwaite se dessine peu à peu et présente des similitudes avec celle de Charles Bovary. Les deux hommes partagent non seulement la même profession mais aussi un caractère réservé et un tempérament stoïque. Les deux portraits que Geoffrey Braithwaite dresse de lui-même, par le biais d'un pastiche de petite annonce [95] et en réponse aux suppositions erronées d'un lecteur imaginaire [102], révèlent un personnage relativement terne à l'image du petit médecin de campagne de Flaubert. À l'aveuglement de Charles qui ignore tout de l'amour torturé et inassouvi d'Emma pour Léon — « Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile » ³⁰ — répond la réserve de Geoffrey qui choisit de trouver refuge dans le silence et l'absence de confrontation : « I never provoked her ; I was cautious and defensive, as is my habit ; I didn't even ask questions » [126]. Le désespoir de Geoffrey à la mort d'Ellen — « the madness » [160], « the loneliness »

[160], « despair » [165] — est comparable à celui de Charles après le suicide d'Emma et la découverte des lettres et billets de Léon et de Rodolphe : « Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son cœur chagrin » [III, chap. 11, 445]. Braithwaite fait part de ses difficultés à parler d'Ellen après sa mort — « the right words don't exist » [161] — et cite spontanément la célèbre phrase de Flaubert sur l'inadéquation du langage, extraite de *Madame Bovary* : « “Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity” » [161].³¹

8 Au reflet spéculaire de Geoffrey Braithwaite et Charles Bovary répond un jeu de miroir plus systématique encore entre Ellen Braithwaite et Emma Bovary. Le personnage d'Ellen, introduit à tâtons dans un premier temps, s'étoffe au fil des chapitres et laisse apparaître, comme par transparence, la silhouette de l'héroïne flaubertienne. Le lecteur perspicace pourra ainsi noter l'identité des initiales d'Emma Bovary et d'Ellen Braithwaite dont le prénom n'est révélé qu'à la page 85,³² la proximité des développements sur *Madame Bovary* et des allusions brèves et elliptiques à l'épouse du narrateur dans la première moitié de l'ouvrage,³³ ou encore la fréquence des références au suicide tout au long de l'ouvrage.³⁴ La biographie factuelle minimaliste d'Ellen Braithwaite — « She was born in 1920, married in 1940, gave birth in 1942 and 1946, died in 1975 » [162] — les détails dérisoires la concernant — « She was just over five feet tall » [162], « she bruised easily » [162] — le bilan conventionnel de sa vie — « She had had a husband, children, lovers, a job. The children had left home ; the husband was always the same » [166] — tendent à suggérer un ennui pesant similaire à celui que ressent Emma Bovary à différents stades de son existence. S'interrogeant sur les raisons de la lassitude et du désespoir de son épouse, Braithwaite suggère une insatisfaction née de la prise de conscience de sa propre insignifiance en comparaison de vies plus excitantes : « Isn't my ordinary life summed up, enclosed, made pointless by someone else's slightly less ordinary life ? » [166]. On retrouve là un argument

développé tout au long de *Madame Bovary* où l'héroïne flaubertienne, souffrant de bovarysme, ne cesse de rêver d'un ailleurs moins morne et monotone que son quotidien : « Les autres existences, si plates qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un événement » [I, chap. 9, 96].

- 9 Dans le chapitre intitulé « Pure Story », les parentés entre Ellen et Emma sont abordées sur un mode plus explicite, en particulier les questions relatives à l'adultère et au suicide. Le narrateur tente de comprendre les motivations de son épouse et met à profit sa connaissance fine du roman de Flaubert et du personnage d'Emma, pour suggérer des parallèles éventuels. Ainsi, lorsqu'il décrit les piètres mensonges inventés par Ellen pour retrouver ses amants, il se souvient du procès intenté à l'auteur de *Madame Bovary* : « A phrase used by the prosecutor of *Madame Bovary* to describe Flaubert's art comes back to me : he said it was "realistic but not discreet" » [164]. Braithwaite se débat avec l'hypotexte flaubertien dans l'espoir d'y trouver des réponses aux frasques d'Ellen : « Did she, like Emma Bovary, "rediscover in adultery all the platitudes of marriage" ? » [164];³⁵ « Did she find, in Nabokov's phrase, that adultery is a most conventional way to rise above the conventional? » [164]³⁶. Si Braithwaite tend à répondre par la négative à ces questions, la comparaison explicite — « like Emma Bovary » — et le rapprochement systématique avec le texte flaubertien scelle une relation de type spéculaire entre Emma Bovary et Ellen Braithwaite, unies jusque dans le choix d'une mort volontaire. Ainsi, le caractère impulsif de la décision fatale chez Ellen — « Of course the act was impulsive ; she bolted, she bunked from it all » [168] — fait écho à la précipitation d'Emma au sortir de sa visite infructueuse chez Rodolphe : « Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant, traversa la planche aux vaches, le sentier, l'allée, les halles, et arriva devant la boutique du pharmacien » [III, chap. 8, 404]. Le destin fictif d'Ellen Braithwaite répète ainsi sur un mode psittacide celui d'Emma Bovary, comme s'il était vain d'espérer échapper au déterminisme d'un hypotexte aussi imposant. Il faut noter toutefois qu'en dépit des parallèles

discrets ou explicites entre les deux femmes, l'ouvrage de Julian Barnes tend aussi à prendre ses distances avec l'hypotexte flaubertien, comme pour signifier qu'il est possible de faire œuvre de création tout en rendant hommage à un monument littéraire du passé.

Les charmes de l'infidélité

- 10 La démarche hypertextuelle de Geoffrey Braithwaite dans *Flaubert's Parrot* repose sur un principe d'oscillation entre la conformité et l'écart par rapport à l'hypotexte : les échos à *Madame Bovary* permettent la reconnaissance de l'archétype qui, dans le même temps, est transformé, transposé, bousculé. Comme de nombreux théoriciens l'ont souligné, le mode parodique se doit en effet de comporter cette double orientation si la réécriture vise à un renouvellement et un réenchantement³⁷ de l'héritage culturel. Dans *A Theory of Parody* (1985) par exemple, Linda Hutcheon définit la parodie comme suit : « repetition with critical distance which allows ironic signalling of difference at the heart of similarity »³⁸. L'hypertextualité à l'œuvre dans *Flaubert's Parrot* fonde un horizon d'attente qui incite le lecteur à assimiler la destinée d'Ellen Braithwaite à celle d'Emma Bovary, mais tout l'art de Julian Barnes consiste à frustrer en partie ces attentes en introduisant des éléments inédits. Pour citer Catherine Bernard, « l'écriture peut s'ouvrir au libre jeu de la dérivation irrévérencieuse »³⁹. Ainsi, pour reprendre les termes de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, l'écrivain britannique propose une « transposition diégétique » ou « *transdiégétisation* » [420], c'est-à-dire la transposition du cadre spatiotemporel de l'action, du XIX^e au XX^e siècle, de Normandie en Angleterre. La translation est par conséquent « *proximisante* » [431] car la diégèse est actualisée et rapprochée géographiquement du lectorat anglophone. En outre, le protagoniste mis en exergue est cette fois le mari et non plus l'épouse, par le biais de la voix narrative à la première personne. Aucune focalisation ne s'opère sur Ellen Braithwaite, décédée en 1975 alors que le temps de la narration s'étend de 1980 à 1982. Le narrateur

présente par conséquent un récit rétrospectif et un unique point de vue sur sa vie de couple. Le lecteur est alors en droit de s'interroger sur la fiabilité de ce narrateur qui avoue en outre n'avoir jamais partagé la vie intérieure de son épouse : « We never talked about her secret life » [165], « both her secret life and her despair lay in the same inner chamber of her heart, inaccessible to me. I could touch the one no more than the other » [166]. Braithwaite en est réduit à des hypothèses, des suppositions, des affabulations, et une série de « perhaps » qui ne cessent de se multiplier dans les derniers chapitres : « I have to hypothesise a little. I have to fictionalise [...] I have to invent my way to the truth » [165]. Les termes « hypothesise », « fictionalise » et « invent » indiquent clairement les affinités de Geoffrey Braithwaite, imitateur, perroquet ou doublure, avec Gustave Flaubert, créateur de vies fictives. Il n'est guère que dans « Louise Colet's Version » que Braithwaite donne la parole à une voix féminine oubliée qui vient bousculer la version de Gustave Flaubert sur leur relation, et pourrait être considérée comme un double de l'éternelle absente, Ellen, ainsi que le suggère Barnes lui-même : « that, in a way, stands in for his own wife's version. He would think that it was presumptuous of him to offer the reader Ellen Braithwaite's version, but Louise Colet's version is another matter. It's about emotional transference : you can write the emotional life of a nineteenth century Frenchwoman more easily than you can write that of your own suicidal wife » (« Bookclub »). Selon Nicole Terrien, « ce point de vue féminin sert d'alibi au narrateur qui, à l'instar de Flaubert, choisit de voler la parole à son héroïne ». ⁴⁰

- 11 À défaut d'engagement émotionnel — « It might be because I'm English » [89] suggère Geoffrey Braithwaite — le narrateur s'efforce de s'en tenir aux faits bruts, comme la biographie minimale de son épouse a pu le démontrer. Soucieux d'échapper à l'emprise de l'hypotexte flaubertien, il s'attache en outre à mettre en évidence les distinctions flagrantes entre son couple et celui des Bovary. Julian Barnes lui-même signala dans un entretien les disparités entre les deux hommes fictifs : « When I created Geoffrey

Braithwaite, I was thinking him as a sort of more intelligent and I thought, more sympathetic and certainly more English version of Charles in the novel, Emma's husband in *Madame Bovary*, who is the sort of rather doltishly deceived husband » (« Bookclub »). Ainsi, tandis que Charles demeure éternellement aveugle aux infidélités de son épouse, Geoffrey perce ses mensonges même s'il choisit de ne jamais confronter Ellen sur ce sujet. Le narrateur barnesien présente d'ailleurs l'infidélité d'Emma et Ellen sur deux modes différents, comme pour éviter une assimilation hâtive. Braithwaite choisit d'illustrer l'adultère d'Emma Bovary par le remarquable épisode du fiacre qui transporte Emma et Léon à toute allure dans les rues de Rouen : « Emma's adulterous drive in the curtained cab » [68], « Emma's seduction in that careering cab » [91], « the most famous act of infidelity » [91]. L'attitude amoral est ici désignée sans euphémisme ni détour, tandis qu'une sensualité mystérieuse transparait de la mention des stores tendus. Dans le roman de Flaubert, rien ne transparait des ébats des deux amants mais la main entr'aperçue d'Emma dit toute la sensualité de la scène : « une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfle rouge tout en fleur » [III, chap. I, 322]. Les éditeurs de la *Revue de Paris*, où *Madame Bovary* était publié par livraisons, décidèrent d'ailleurs de supprimer ce passage, jugé sans doute « immoral » selon l'expression récurrente de l'avocat Pinard, du numéro du 1^{er} décembre 1856. Dans l'un des essais sur l'œuvre de Flaubert repris dans *Something to Declare*, Julian Barnes voit dans ce passage volontairement choquant un moment clef de l'évolution du personnage : « It is a key moment in Emma's degradation, a vortex of lust, desperation and snobbery ».⁴¹

- 12 Dans *Flaubert's Parrot*, l'inconstance d'Ellen est en revanche suggérée sur un mode oblique et presque tendre, par le biais d'allusions à ses mensonges d'une puérilité désarmante : « Sometimes she stayed away a little longer than seemed right ; the length of her shopping trips often yielded suspiciously few purchases » [164], « She rushed off

to cinemas we both knew to be closed ; she went to winter sales in July » [165]. Il semble que le narrateur cherche à protéger son épouse des accusations dont le personnage de Flaubert a pu faire l'objet. Ainsi, Braithwaite insiste à deux reprises sur les rapports sains d'Ellen avec l'argent : « she never ran up bills » [164] ; « Both Madame Bovarys [...] are brought down by money ; my wife was never like that » [165]. Le choix de l'adjectif « pure » appliqué à l'histoire d'Ellen et la négation répétée de toute corruption en elle — « she wasn't corrupted » [164], « She wasn't corrupted. Hers is a pure story » [168] — résonnent comme de farouches protestations contre l'identification d'Ellen au personnage fictif d'Emma, qualifiée par l'avocat Ernest Pinard dans son réquisitoire de femme lascive qui fait la « glorification de l'adultère ». ⁴² En dépit d'effets de brouillage ontologique récurrents provoqués par les multiples correspondances entre les deux femmes ⁴³, Braithwaite s'attache à souligner la différence de statut entre Ellen et Emma qui appartiennent à des niveaux ontologiques incompatibles. Tandis qu'Emma est la protagoniste fictive du roman de Flaubert, pour Geoffrey Braithwaite, Ellen s'inscrit dans le monde réel, d'où son affirmation : « Ellen's is a true story » [86]. Si Gustave Flaubert pouvait manipuler sa « petite femme » à sa guise, l'accabler de mille défauts et chagrins, et observer sa création objectivement, Geoffrey Braithwaite est en revanche réduit à protéger la mémoire d'une épouse dont il persiste à avoir une vision floue et idéalisée.

- 13 Toujours attaché au mode factuel et peu enclin à se laisser envahir par l'hyperbole, Geoffrey Braithwaite décrit le suicide d'Ellen en des termes fort différents de ceux de Flaubert dans *Madame Bovary*. À l'effusion et l'expansion flaubertienne répond une économie linguistique chez Braithwaite. Ainsi, Flaubert relatait l'absorption d'arsenic comme un geste précipité et approximatif : « elle [...] saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même » [III, chap. 8, 405]. Braithwaite en revanche opte pour le mode elliptique et le dosage précis : « she chose the exact dosage » [181]. Le narrateur barnesien révèle

nettement sa dextérité dans l'art de l'ellipse car son texte évite soigneusement le topos de l'agonie ainsi que les circonstances de la découverte du cadavre. Dans *Madame Bovary* en revanche, la lente et douloureuse mort d'Emma s'étend sur plusieurs pages [III, chap. 8, 406-418] et le narrateur ne nous épargne aucun détail concret et macabre : la « saveur âcre » et le « goût d'encre » [406] dans la bouche, la « nausée » [406] et les « vomissements » [407], les « frisson[s] », « gémissements », « hurlement[s] » et « convulsions » [407], « la face cadavéreuse » [412], « la bouche ouverte » [412], « la prunelle fixe, béante » [418]. On se souvient qu'en écrivant cette scène d'agonie, Flaubert lui-même goûtait au poison d'Emma qui lui donnait la nausée. Le 25 septembre 1861, il écrit à Jules Duplan : « L'empoisonnement de la Bovary m'avait fait dégueuler dans mon pot de chambre », et le 20 novembre 1866, il récidive dans une lettre à Hippolyte Taine : « Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, — deux indigestions réelles car j'ai vomi tout mon dîner ». ⁴⁴ Jean Starobinski voit dans ce processus « une circularité de l'expérience personnelle et de l'imagination littéraire » : « Flaubert figure dans le corps d'Emma des sensations qu'il a éprouvées lui-même ; et il éprouve dans son corps les sensations qu'il a figurées dans la subjectivité charnelle d'Emma ». ⁴⁵ Où l'on comprend peut-être un aspect de la formule célèbre mais souvent malmenée : « Madame Bovary, c'est moi, d'après moi ». ⁴⁶

- 14 Dans *Flaubert's Parrot*, Braithwaite adopte quant à lui un ton impersonnel afin de décrire en l'espace de deux paragraphes la scène où Ellen gît sur son lit d'hôpital. Geoffrey Braithwaite présente une mort aseptisée, protégée par l'arsenal médical de la fin du XX^e siècle qui occulte la brutalité intolérable du décès : « Ellen lay with a tube in her throat and a tube in her padded forearm. The ventilator in its white oblong box provided regular spurts of life, and the monitor confirmed them » [168]. Le vocabulaire technique — « tube », « ventilator », « monitor » — sert une

description neutre et distanciée qui fait disparaître la victime. Le narrateur semble avoir recouvré son identité de médecin : il recourt au jargon scientifique et contrôle la situation avec l'impassibilité d'usage. Dans *Madame Bovary*, Charles Bovary, spectateur impuissant, se tord de douleur devant son épouse mourante, et semble même « plus agonisant qu'elle » [410], « Pâle comme une statue, et les yeux rouges comme des charbons » [415] : « Il était debout, son mouchoir sur les lèvres, râlant, pleurant, et suffoqué par des sanglots qui le secouaient jusqu'aux talons » [410]. Dans *Flaubert's Parrot* en revanche, Geoffrey Braithwaite fait preuve de retenue et de sang froid, et s'avère un agent décisif dans la mort d'Ellen puisqu'il éteint lui-même la machine qui la maintient artificiellement en vie : « I switched her off. [...] It's not complicated. You press a switch on the ventilator, and read off the final phrase of the ECG trace : the farewell signature that ends with a straight line. You unplug the tubes, then rearrange the hands and arms » [168]. Dans cette description au caractère distancié et professionnel, le pronom à la deuxième personne, « You », permet au narrateur d'éviter une implication trop personnelle, tandis que l'euthanasie est assimilée à une manipulation technique sur une machine. La victime semble perdre son épaisseur en tant qu'être humain et femme ; elle n'est plus guère qu'une patiente, « the patient » [168], anatomisée, réduite à des membres que Ton replace correctement. Ce mode impersonnel signe le refus de toute dramatisation emphatique ou d'investissement affectif dans la narration.

- 15 Les disparités entre l'hypotexte flaubertien et le récit diégétique dans *Flaubert's Parrot* mettent en évidence les qualités d'invention de Julian Barnes. Pour citer Gérard Genette dans *Palimpsestes*, « l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens » [558]. La démarche intertextuelle et hypertextuelle n'est nullement tautologique et pléonastique mais résolument créative : l'écrivain prend appui sur un texte préexistant pour le faire bifurquer et composer une mélodie inédite. Julian Barnes lui-même a souvent loué les charmes de l'infidélité,

particulièrement dans le cas d'adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires⁴⁷ pour lesquelles il défend le principe d'une trahison fidèle, « faithful betrayal »⁴⁸. Dans *Flaubert's Parrot*, une déviation essentielle par rapport à l'hypotexte tient au statut du mari trompé et narrateur qui, loin de la crédulité de Charles Bovary, fait preuve d'une grande culture et d'une très fine connaissance des mécanismes mis en œuvre par Flaubert dans son roman. Tandis qu'Emma Bovary s'évertuait à faire coïncider ses lectures romantiques et sa vie, Geoffrey Braithwaite porte un regard dessillé sur les livres et tend à démystifier toute velléité de bovarysme.

La démystification du bovarysme

- 16 *Madame Bovary* se présente comme la dissection ironique et sarcastique d'une petite femme de province qui s'acharne à se concevoir autrement qu'elle n'est, pour paraphraser la définition du bovarysme proposée par le philosophe Jules de Gaultier dans *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892).⁴⁹ Comme Don Quichotte avant elle, Emma Bovary recherche dans la vie réelle le monde de ses lectures et s'efforce de calquer sa propre existence sur le destin des héroïnes d'ouvrages sentimentaux. Elle escamote la réalité et vit dans un univers fantasmagorique fondé sur des illusions et des stéréotypes. Dans *Flaubert's Parrot* en revanche, Geoffrey Braithwaite s'attache à démystifier toute lecture romantique ou idéalisée des sujets qu'il aborde. Par exemple, lorsqu'il s'attarde sur la célèbre scène d'amour entre Emma et Léon à bord du fiacre à Rouen, il apporte une information factuelle sur la taille du véhicule, tirée d'un ouvrage de Musgrave : « "The carriages stationed there are the most dumpy vehicles, I conceive, of their kind, in Europe. I could with ease place my arm on the roof as I stood by one of them in the road" » [92]. Cette précision prosaïque tend à ternir le vernis sentimental de l'épisode sulfureux du roman : « So our view suddenly lurches : the famous seduction would have been even more cramped, and even less romantic, than we might previously have assumed » [92]. Pourtant, c'est la version fictive idéalisée

qui a perduré, au point que la vie imite l'art : « In Hamburg, within a year of the publication of *Madame Bovary*, cabs could be hired for sexual purposes ; they were known as Bovarys » [172].

17 Dans un même effort de démystification, Geoffrey Braithwaite donne la parole à l'illustre maîtresse de Gustave Flaubert dans « Louise Colet's Version », ce qui lui permet de décoder les euphémismes de l'écrivain, mettre au jour ses mensonges et contredire la version officielle⁵⁰. Par exemple, Louise Colet démystifie l'anecdote de la fleur prétendument cueillie près de la tombe de Chateaubriand, accompagnée d'une missive pleine de lyrisme⁵¹ : « I could not help observing that a flower plucked from a grave brings with it certain reverberations when sent to one who has written *Ultima* on a letter received not long before. And I also could not help observing that Gustave's letter was posted from Pontorson, which is forty kilometres from St Malo » [142]. En proposant la version démystificatrice de Louise Colet, Braithwaite semble prendre ses distances avec les détracteurs de Louise Colet et la tradition de ce que Francine du Plessix Gray, dans sa biographie de la poétesse, nomme « Colet bashing »⁵². Il faut noter toutefois que dans cette prise de parole imaginaire, le grand flaubertiste qu'est Braithwaite présente une femme ambitieuse, exigeante et autoritaire qui n'attirera pas nécessairement la sympathie du lecteur. En outre, le titre du chapitre, « Louise Colet's Version⁵³ », et des formules telles que « hear my story » [137] ou « I have tales to tell » [137], suggèrent que ce point de vue subjectif est sans doute tout aussi mystificateur que celui de Flaubert dans sa correspondance.

18 Pour ce qui concerne sa vie privée, Braithwaite s'efforce de proposer un tableau aussi fidèle que possible et d'éviter toute tentation de bovarysme qui supposerait de concevoir sa vie autrement qu'elle n'est. Si le narrateur est certes tenté par les chemins de traverse et la mystification — « Mystification is simple ; clarity is the hardest thing of all » [102] — il prétend néanmoins viser la vérité : « I'm aiming to tell the truth » [96]. Aussi s'attache-t-il à accumuler les informations brutes sans engagement affectif ni émotionnel, comme nous avons pu le montrer

précédemment. À l'inverse d'Emma Bovary et de Don Quichotte, Geoffrey Braithwaite n'est ni un rêveur ni un idéaliste romantique. Plutôt que de « chercher le parfum de l'oranger sous des pommiers » comme Jules dans la première *Éducation sentimentale* de 1845⁵⁴, Braithwaite envisage sa propre vie mais aussi l'adultère et le suicide de son épouse sur un mode froid et détaché. Ellen Braithwaite n'est nullement présentée comme « l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers » [III, chap. 5, 346] que Léon fantasme en Emma Bovary ; elle n'est pas davantage identifiée à « la légion lyrique de ces femmes adultères » [II, chap. 9, 219] dépeintes dans les ouvrages sentimentaux que lit l'héroïne flaubertienne et que cette dernière croit avoir rejoint lorsqu'elle devient la maîtresse de Rodolphe : « Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié » [II, chap. 9, 219].

- 19 Loin de cette mythologie amoureuse conditionnée par des lectures romantiques, Geoffrey Braithwaite opte pour des détails factuels et prosaïques, tels que la taille de son épouse, la couleur de ses yeux ou sa tendance à se faire des bleus facilement [162-164], et décrète que l'infidélité d'Ellen n'eut aucune incidence sur sa conduite : « What it's hard to convey is how untouched by it all she was. She wasn't corrupted ; her spirit didn't coarsen ; she never ran up bills » [164]. La seule comparaison que le narrateur propose n'invite nullement à la rêverie car elle implique une certaine « Betty Corinder » [163], femme prétendument facile à propos de laquelle deux hommes éméchés s'échangent des plaisanteries salaces. Si Braithwaite évite soigneusement l'écueil du bovarysme, il reconnaît toutefois bien vite les limites de la présentation directe et prétendument objective — « Directness confuses » [102] — et la difficulté à regarder la vérité en face comme d'autres regardent le soleil. *Staring at the Sun* (1986), cet autre ouvrage de Julian Barnes, contemporain de *Flaubert's Parrot* dans sa rédaction, évoquait à Richard Pédot la « promesse d'un voyage vers le centre de la métaphore, c'est-à-dire vers une vérité autour

de laquelle tout tournerait »⁵⁵. *Flaubert's Parrot* révèle en revanche le caractère inaccessible de la vérité et met en évidence le désarroi de Geoffrey Braithwaite, incapable de comprendre le geste fatal de son épouse ou de trouver des réponses rassurantes à ses interrogations dans les livres de son écrivain fétiche.

- 20 On a pu constater qu'Emma Bovary modelait sa vie sur ses lectures et se laissait dicter sa conduite par des situations et personnages imaginaires. Comme l'indique René Girard dans *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961), « Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie ».⁵⁶ À rebours du principe néo-platonicien de représentation par imitation de la nature, la vie imite donc l'art, pour reprendre l'aphorisme d'Oscar Wilde prononcé à plusieurs reprises par Vivian dans « *The Decay of Lying* » (1889) : « Life imitates Art far more than Art imitates Life ».⁵⁷ Vivian explique le sens de sa formule provocante à Cyril : « Life holds the mirror up to Art, and either reproduces some strange type imagined by painter or sculptor, or realizes in fact what has been dreamed in fiction » [78]. Dans *Flaubert's Parrot*, Geoffrey Braithwaite choisit plusieurs exemples de cette inversion de la notion de modèle⁵⁸ et complète l'apophtegme de Wilde : « life imitates and ironises art » [68]. Pour citer Jean-Pierre Audigier, « le modèle est désormais l'art tandis que Limitation est la vie ; la réalité devient comme l'ombre portée et imparfaite de l'artefact ».⁵⁹ Geoffrey Braithwaite s'érige en faux contre cette inversion, réfute l'identification de sa vie avec celle du célèbre couple fictif des Bovary, et refuse de confondre réalité et fiction. En écho à D.H. Lawrence qui, dans un essai intitulé « *Why the Novel Matters* » (1936), écrivait : « Books are not life. They are only tremulations on the ether »,⁶⁰ Braithwaite avance : « Books are not life, however much we might prefer it if they were » [86]. Il reprend cette distinction et l'explicite dans l'antépénultième chapitre : « Books say : she did this because. Life says : she did this. Books are where things are explained to you ; life is where things aren't. I'm not surprised some people prefer books. Books make sense of life » [168]. Tout au long de *Flaubert's Parrot*, Geoffrey

Braithwaite n'a certes cessé de lire sa tragédie personnelle à la lumière des écrits privés et fictionnels de Gustave Flaubert, mais il n'a, pour autant, trouvé aucune réponse à ses propres questionnements et a en outre cherché à éviter le piège de l'identification entre l'art et la vie. Plutôt que de reproduire fidèlement la diégèse de *Madame Bovary* et de se contenter du rôle psittacide du mari trompé et veuf, Geoffrey Braithwaite propose une réécriture stimulante du chef-d'œuvre de Flaubert en optant pour une analyse des mécanismes du bovarysme et de la mystification au sein même de son ouvrage. Ces procédés de dénudation révèlent un désir de distanciation par rapport à une intrigue et un personnage amplement copiés et situent l'ouvrage de Julian Barnes dans le cadre d'une relation métafictionnelle et critique. Il s'agit pour le narrateur de théoriser et de déconstruire le bovarysme depuis le cœur de l'univers fictionnel afin d'en dégager les écueils et de s'en prémunir.⁶¹ Ce décalage par rapport à l'hypotexte flaubertien confère toute son originalité à l'ouvrage de Julian Barnes. Pour citer Neil Brooks, « *Flaubert's Parrot* [...] suggests that repetition need not be mere mimicry, but can be a profoundly creative act ».⁶²

Conclusion

- 21 Dans le chapitre central de *Flaubert's Parrot*, Geoffrey Braithwaite fait allusion aux *Mémoires intérieurs* (1959) de François Mauriac, dans lesquels l'auteur ne raconte pas ce qu'il a vécu, comme dans tout livre traditionnel de souvenirs, mais disserte sur ses acquis culturels, « the books he's read, the painters he's liked, the plays he's seen » [96]. Braithwaite conclut : « He finds himself by looking in the works of others » [96], ce qui pourrait fort bien qualifier la démarche du narrateur barnesien lui-même. Ses difficultés à faire face à son drame personnel poussent en effet Geoffrey Braithwaite à s'investir dans une quête littéraire tentaculaire, tandis que le lecteur ne peut s'empêcher de percevoir dans l'existence des Braithwaite une réplique de celle des Bovary. Comme Emma Bovary, Geoffrey Braithwaite mène par conséquent une vie par

procuration, rythmée par ses lectures. Toutefois, si Emma cherche à imiter les modèles des ouvrages romantiques dont elle s'est abreuvée dans sa jeunesse et qui ont conditionné sa vision de l'amour, Braithwaite se débat contre l'hypotexte flaubertien et pointe du doigt les infidélités diégétiques. La forme générique hybride de *Flaubert's Parrot*, qui emprunte tant à la biographie et à l'ouvrage de critique littéraire qu'à la fiction, permet précisément à l'auteur de ne pas marcher servilement dans les brisées de son illustre prédécesseur mais de proposer un renouvellement innovant de l'archétype flaubertien. Il faut souligner en outre, que malgré sa quête d'une voix propre, un écrivain tel que Julian Barnes ne semble pas se reconnaître dans la célèbre notion développée par Harold Bloom, cette « anxiety of influence »⁶³ qui désigne l'attitude de certains auteurs (en particulier des poètes romantiques), soucieux de nier l'emprise de leurs pères littéraires sur leur œuvre afin de mieux affirmer leur singularité et leur originalité. Julian Barnes revendique au contraire l'accompagnement des œuvres et des auteurs du passé, et en particulier le soutien de Gustave Flaubert : « It's not a question of direct influence, or tempted emulation [...] it's a question of feeling that someone sympathetic has been there before you, has seen it all, and is squinting down at you — benevolently, you hope » [Barnes, « Flaubert and Rouen » 14]. Puisque le principe d'une pure invention littéraire est utopique et puisque, pour citer Gérard Genette dans *Palimpsestes*, la littérature est « en transfusion perpétuelle — perfusion transtextuelle » [559], des écrivains tels que Julian Barnes, mais aussi A.S. Byatt, Michèle Roberts ou Peter Ackroyd, révèlent leurs talents de conteurs et de créateurs en arrangeant des matériaux existants dans des compositions inédites. Pour citer la romancière fictive Harriet Scrope dans *Chatterton* (1987) de Peter Ackroyd : « novelists don't work in a vacuum. We use many stories. But it's not where they come from, it's what we do with them »⁶⁴. Ainsi *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes revendique pleinement la filiation flaubertienne mais s'inscrit simultanément dans une perspective infidèle et donc créative. Dans *L'Orgie perpétuelle* (1974), Mario

Vargas Llosa suggère que les descendants littéraires de Flaubert se divisent en deux groupes : les réalistes et naturalistes d'une part, et les représentants du Nouveau Roman d'autre part. Dans son compte rendu de l'ouvrage de Llosa, « Flaubert's DeathMasks » (1986), Julian Barnes propose d'ajouter une troisième catégorie d'héritiers à Flaubert, parmi lesquels il semble bien se situer : « among his other descendants are writers who hear very precisely what he says yet do not necessarily obey. The true influence of a great writer is to say, simply and repeatedly, across the years : Go thou and do otherwise » [*Something to Declare* 158].

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

Ackroyd, Peter. *Chatterton*. 1987. Londres : Abacus, 1988.

Audigier, Jean-Pierre. « Ackroyd, Barnes, Swift ou la représentation vive. » *TLE* 7 (1989) : 39-48.

Barnes, Julian. « Flaubert and Rouen. » *Listener*, 18 Aug. 1983 : 14-15.

—. *Flaubert's Parrot*. Londres : Picador, 1985.

—. « The Follies of Writer Worship. » *New York Times*, 17 Feb. 1985 : BR1+.

—. « “Merci de m'avoir trahi.” » *Nouvel Observateur* 12 déc. 1996 : 114.

—. *Something to Declare*. Londres : Jonathan Cape, 2002.

Barth, John. « The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction. » *Atlantic* 245, 1 (Jan 1980) : 65-71.

Bernard, Catherine. « *Flaubert's Parrot* : le reliquaire mélancolique. » *Études anglaises* 54, 4 (2001) : 453-64.

« Bookclub. » Radio 4. 5 Dec. 1999.

Botton, Alain de. *The Romantic Movement*. 1994. Londres : Picador, 1995.

Brooks, Neil. « The Silence of the Parrots : Repetition and Interpretation in *Flaubert's Parrot* » *QWERTY* 11 (oct. 2001) : 159-66.

Brooks, Peter. « Obsessed with the Hermit of Croisset. » *New York Times*, 10 Mar. 1985, sec. 7 : 7+.

Butor, Michel. Introduction. *L'Arc* 39 (1969) : 1+.

Capet, Antoine, Philippe Romanski, Nicole Terrien et Aïssatou Sy-Wonyu, éd. *Flaubert's Parrot de Julian Barnes "Un symbole du logos ?"* Rouen : Publications de l'université de Rouen, 2002.

Connor, Steven. *The English Novel in History : 1950-1995*. Londres : Routledge, 1996.

Eco, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Paris : Grasset/Livre de Poche, Biblio Essais, 1985.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris : Gallimard, 1972.

—. *Correspondance I (janvier 1830 - juin 1851)*. Éd. Jean Bruneau. Paris : Gallimard/La Pléiade, 1973.

—. *Correspondance II (juillet 1851 - décembre 1858)*. Éd. Jean Bruneau. Paris : Gallimard/La Pléiade, 1980.

—. *Correspondance III (janvier 1859 - décembre 1868)*. Éd. Jean Bruneau. Paris : Gallimard/La Pléiade, 1991.

—. *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes, I*. Éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard/La Pléiade, 2001.

Fonseca, Isabel. « No Plot, no Characters, but a Great Skeleton. » *Wall Street Journal* 6 Oct 1989 : A10.

Gaultier, Jules de. *Le Bovarysme. La psychologie dans*

l'œuvre de Flaubert. Librairie Léopold Cerf 1892.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.

Gracq, Julien. *Préférences*. Paris : José Corti, 1961.

Guignery, Vanessa. « “My wife... died” : une mort en pointillé dans *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes, » *Études britanniques contemporaines*, 17 (déc. 1999) : 57-68.

—. « Du psittacisme à l'émancipation ? La transtextualité flaubertienne dans *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes. » *Études britanniques contemporaines* 20 (juin 2001) : 1-17.

—. *Flaubert's Parrot de Julian Barnes*. Paris : Nathan université/Armand Colin, 2001.

—. *Julian Barnes. L'art du mélange*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux/collection Couleurs anglaises, 2001.

Higdon, David Leon. « “Unconfessed Confessions” : the Narrators of Graham Swift and Julian Barnes. » *The British and Irish Novel Since 1960*. Ed. James Acheson. Houndsmill : Macmillan 1991. 174-91.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres et New York : Methuen, 1985.

« In Conversation. Julian Barnes and Hermione Lee. » Institute of Contemporary Art. Londres. 16 Oct. 1984.

Joseph-Vilain, Melanie. « The Writer's Voice(s) in *Flaubert's Parrot*. » *QWERTY* 11 (oct. 2001) : 183-88.

Kastor, Elizabeth. « Julian Barnes'Big Questions. » *Washington Post Book World* 18 May 1987 :1+.

Lawrence, D.H.. *Selected Literary Criticism*. Ed. Anthony Beal. Londres : Heinemann, 1956.

Leclerc, Yvan. « Comment une petite femme devient mythique. » In *Emma Bovary*. Éd. Alain Buisine. Paris : Autrement, coll. « Figures mythiques », 1997. 8-25.

McGrath, Patrick. « Julian Barnes. » *Bomb* 21 (Fall 1987) : 20-23.

Nabokov, Vladimir. *Littératures / 1*. Éd. Fredson Bowers. Paris : Biblio Essais/Le Livre de Poche, 1983.

Naugrette, Jean-Pierre. « Le perroquet de Barnes : de R.L. Stevenson à David Hockney. » *Symposium C.A.P.E.S. et agrégation 2002 des 17 et 24 novembre 2001*. Éd. Patrick Badonnel. Paris : Éditions du C.R.E.A.A.C.T.I.F., 2001. 39-48.

Pédot, Richard. « Voyage au centre de la métaphore : *Staring at the Sun* de Julian Barnes. » *Études britanniques contemporaines* 15 (déc. 1998) : 1-11.

Plessix Gray, Francine du. *Rage and Fire : A Life of Louise Colet, Pioneer Feminist, Literary Star, Flaubert's Muse*. Londres : Hamish Hamilton, 1994.

Roberts, Michèle. *The Looking-Glass*. New York : Henry Holt and Company, 2000.

Starobinski, Jean. « L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary*. » In *Travail de Flaubert*. Paris : Points Seuil, 1983. 45-78.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Harmondsworth : Penguin, 1985.

Wilde, Oscar. « The Decay of Lying. » In *De Profundis and Other Writings*. Harmondsworth : Penguin Classics, 1986.

Notes

1. Julian Barnes, «Justin: A Small Major Character,» (1998) in *Something to Declare* (Londres: Jonathan Cape, 2002), 291.

2. Gustave Flaubert, *Correspondance I (janvier 1830 - juin 1851)*, éd. Jean Bruneau (Paris : Gallimard / La Pléiade, 1973), 425.
3. C'est ainsi que Flaubert se définit dans une lettre du 31 janvier 1852 adressée à Louise Colet : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle ». Gustave Flaubert, *Correspondance II (juillet 1851 - décembre 1858)* (Éd. Jean Bruneau. Paris : Gallimard / La Pléiade, 1980) 42.
4. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (Harmondsworth: Penguin, 1985), 339.
5. J'emprunte l'expression à Antoine Compagnon dans *La Seconde main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979).
6. L'anecdote des perroquets qui forme la base de *Flaubert's Parrot* est un épisode réel de la vie de Julian Barnes qui la rapporte dans un article intitulé « The Follies of Writer Worship » (1985), en des termes étonnamment proches de ceux de Braithwaite. Julian Barnes, « The Follies of Writer Worship, » *New York Times*, 17 Feb. 1985: BR1+.
7. In Elizabeth Kastor, « Julian Barnes' Big Questions, » *Washington Post Book World*, 18 May 1987:9.
8. Julian Barnes, « Flaubert and Rouen, » *Listener*, 18 Aug. 1983 : 14.
9. In Patrick McGrath, « Julian Barnes, » *Bomb* 21 (Fall 1987) : 22.
10. Pour un relevé de ces références flaubertiennes dans l'œuvre de Barnes, voir Vanessa Guignery, *Julian Barnes. L'art du mélange* (Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux/collection Couleurs anglaises, 2001), 45-52.
11. Dans *Palimpsestes* (1982), Gérard Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », concept qui inclut cinq catégories, parmi lesquelles en particulier l'intertextualité et la métatextualité. Genette nomme intertextualité « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». L'intertexte apparaît sous la forme de la citation, du plagiat ou de l'allusion, et cette intertextualité se limite à des références ponctuelles, facilement repérables. La métatextualité est « la relation, on dit couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle ». [Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982), 7, 8 et 10.]
12. Pour une analyse plus détaillée de la transtextualité flaubertienne dans *Flaubert's Parrot*, voir Vanessa Guignery, « Du psittacisme à l'émancipation ? La transtextualité flaubertienne dans *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes, » *Études britanniques contemporaines* 20 (juin 2001) : 1-17.
13. Peter Brooks, « Obsessed with the Hermit of Croisset, » *New York Times* 10 March 1985, sec. 7: 9.

14. Yvan Leclerc, « *Le Perroquet de Flaubert* ou la biographie impossible, » in *Flaubert's Parrot de Julian Barnes " Un symbole du logos ?"* (Éds. Antoine Capet, Philippe Romanski, Nicole Terrien et Aïssatou Sy-Wonyu. Rouen : Publications de l'université de Rouen, 2002), 29-45.
15. Julien Gracq, *Préférences* (Paris : José Corti, 1961), 82.
16. Michel Butor, introduction, *L'Arc* 39 (1969) : 2.
17. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose* (1983. Paris : Grasset/Livre de Poche, Biblio Essais, 1985), 25.
18. Steven Connor, *The English Novel in History: 1950-1995* (Londres : Routledge, 1996), 166.
19. In Isabel Fonseca, « No Plot, no Characters, but a Great Skeleton, » *Wall Street journal* 6 Oct. 1989 : A10.
20. Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (Londres : Picador, 1985), 99. Toutes les citations ultérieures se réfèrent à cette édition de 190 pages et non à la réimpression Picador de 2001 de 229 pages.
21. Julian Barnes indiqua très explicitement ses intentions lors d'entretiens : « I wanted a parallel with Charles and Emma Bovary » [in McGrath], « the famous story [Flaubert] told in *Madame Bovary* chimes with Braithwaite's own story ». « Bookclub, » Radio 4, 5 Dec. 1999.
22. Mélanie Joseph-Vilain, «The Writer's Voice(s) in *Flaubert's Parrot*;» *QWERTY* 11 (oct. 2001): 187.
23. Voir dans le présent volume l'article de Danièle Wargny, « Emma, version B.D., version G.B. ».
24. Pour une analyse des stratégies de retardement et d'évitement, voir Vanessa Guignery, *Flaubert's Parrot de Julian Barnes* (Paris : Nathan université/Armand Colin, 2001), 87-95.
25. Voir Vanessa Guignery, « "My wife... died" : une mort en pointillé dans *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes, » *Études britanniques contemporaines* 17 (déc. 1999) : 57-68.
26. Les citations sont les suivantes : « I never asked my wife; and it's too late now » [40], « I never thought my wife was perfect » [76], « My wife's eyes were greeny-blue » [78], « My wife and I once went into a *pharmacie* in Montauban » [84], « as I once told my wife » [89]; « No, I didn't kill my wife » [97]; « As for my wife, she was not sensible » [102]. La récurrence du prétérit renvoie à un avant de la mort et révèle l'absence qui ravage le présent.
27. Les citations sont les suivantes : « I remember... But I'll keep that for another time » [76]; « Just getting braced to tell you about... what? about whom? » [85]; « I... I... Look at that seagull up there » [90]; « My wife... Not now, not now » [105].
28. La métaphore du perroquet aux multiples formes et avatars est

évidemment centrale dans l'ouvrage de Barnes. Dans « Le perroquet de Barnes : de R.L. Stevenson à David Hockney » (2001), Jean-Pierre Naugrette analyse en détail l'histoire de Henri K-, tirée d'une coupure de journal et copiée par Flaubert puis par Braithwaite [57-58]. Cet homme avait appris à son perroquet à répéter le nom de son épouse défunte, et, à la mort de l'animal, Henri K-, toujours inconsolable, se mit lui-même à imiter le perroquet. Cette réflexion sur le travail de deuil impossible est une mise en abyme de la propre histoire de Braithwaite, elle-même calquée sur celle de Charles Bovary, deux médecins veufs ravagés par le désespoir : « Si Braithwaite croit bon de reproduire in extenso l'histoire de Henri K-, n'est-ce pas parce qu'elle reproduit, en miroir déformé, exagéré, *gigantisé*, la sienne propre ? ». Jean-Pierre Naugrette, « Le perroquet de Barnes : de R.L. Stevenson à David Hockney, » *Symposium C.A.P.E.S. et agrégation 2002 des 17 et 24 novembre 2001* (Ed. Patrick Badonnel. Paris : Éditions du C.R.E.A.A.C.T.I.F., 2001), 43.

29. David Leon Higdon, «“Unconfessed Confessions”: The Narrators of Graham Swift and Julian Barnes,» *The British and Irish Novel Since 1960*, ed. James Acheson (Houndsmill : Macmillan, 1991), 180.

30. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris : Gallimard, 1972) II, chap. 5,153.

31. La version originale en français apparaît lorsque Rodolphe se montre indifférent et blasé face aux déclarations passionnées d'Emma : « la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire chanter les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles » [II, chap. 12, 254].

32. Lors d'un entretien public, Julian Barnes affirma : « I did mean the wife's initials to be the same as those of Emma Bovary's ». « In Conversation. Julian Barnes and Hermione Lee, » Institute of Contemporary Art. Londres. 16 Oct. 1984.

33. C'est par exemple dans le chapitre intitulé « Emma Bovary's Eyes » et consacré à la polémique sur la couleur des yeux d'Emma, que Braithwaite indique subrepticement : « My wife's eyes were greeny-blue » [78]. Lorsque le narrateur relate la visite de son épouse à la pharmacie à Montauban [84], il établit une correspondance avec le pharmacien de Yonville dans *Madame Bovary* : « The spirit of Homais still reigns » [84]. Après avoir évoqué un roman lu par Jean-Paul Sartre, Braithwaite conclut le paragraphe par « The book was *Madame Bovary* » [105], tandis que le paragraphe suivant se clôt sur « My wife... Not now, not now » [105].

34. « There was a man called Ledoux who maliciously claimed that Flaubert had committed suicide » [97]; « the suicidal spark » [127]; « In *L'Éducation sentimentale* Frédéric explains to Mme Arnoux that he took Rosanette as his mistress “out of despair, like someone committing suicide” » [165], « Daudet [...] tempted by suicide » [168]. Il faut noter que toutes ces références apparaissent dans un environnement proche

d'allusions à Ellen Braithwaite.

35. La citation dans *Madame Bovary* apparaît lorsque Emma se lasse de sa relation avec Léon : « Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage » [III, 6, 376].

36. Cette référence était apparue plus tôt dans *Flaubert's Parrot* lorsque Braithwaite citait Vladimir Nabokov définissant l'adultère lors d'une conférence sur *Madame Bovary* : « He said it was "a most conventional way to rise above the conventional" » [91]. Voir Vladimir Nabokov, *Littératures / 1* (Éd. Fredson Bowers. Paris : Biblio Essais / Le Livre de Poche, 1983), 202.

37. Le concept de « réenchantement » est emprunté à John Barth qui, dans « The Literature of Replenishment » (1980), rend compte de la régénération des formes littéraires par le biais de leur transformation et éventuelle subversion. John Barth, « The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction, » *Atlantic* 245, 1 (Jan. 1980) : 65-71.

38. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Londres and New York: Methuen, 1985), 6.

39. Catherine Bernard, « *Flaubert's Parrot* ; le reliquaire mélancolique, » *Études anglaises* 54,4 (2001) : 456.

40. Nicole Terrien, « Le psittacisme ou la parole de l'autre, » in Antoine Capet et al, éds, *Flaubert's Parrot de Julian Barnes "Un symbole du logos ?"* [116].

41. Julian Barnes, « Faithful Betrayal, » (2000) [*Something to Declare* 284].

42. « Réquisitoire, » in *Madame Bovary, op. cit.*, 486.

43. À propos du parallèle entre Emma et Ellen, Nicole Terrien souligne à juste titre : « Les frontières temporelles sont abolies ainsi que celles qui séparent fiction et vie » [in Capet et al, éds, *Flaubert's Parrot de Julian Barnes "Un symbole du logos ?"* 112].

44. Gustave Flaubert, *Correspondance III (janvier 1859 - décembre 1868)* (Éd. Jean Bruneau. Paris : Gallimard/La Pléiade, 1991), 176 et 562.

45. Jean Starobinski, « L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary*, » in *Travail de Flaubert* (Paris : Points Seuil, 1983), 67.

46. Comme l'indique Yvan Leclerc, la formule est passée par de nombreux intermédiaires : « le critique René Descharmes cite le mot d'après un certain E. de Launay qui le tiendrait d'Amélie Bosquet qui l'aurait entendu dire par Flaubert ». Yvan Leclerc, « Comment une petite femme devient mythique, » in *Emma Bovary* (Éd. Alain Buisine. Paris : Autrement, coll. « Figures mythiques », 1997), 22.

47. La réalisatrice Marion Vernoux a tourné en 1996 une adaptation

cinématographique du roman *Talking It Over* (1991) de Julian Barnes, intitulée *Love, etc.*, L'écrivain britannique lui indiqua qu'il comptait beaucoup sur son infidélité au texte originel : « J'espère que vous m'avez beaucoup trahi ». Julian Barnes, « "Merci de m'avoir trahi", » *Nouvel Observateur* 12 déc. 1996 : 114.

48. C'est le titre de l'essai que Julian Barnes consacre à l'adaptation cinématographique très scrupuleuse de *Madame Bovary* par Claude Chabrol [*Something to Declare* 271-287].

49. Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Librairie Léopold Cerf, 1892) 26. Voir dans le présent volume l'article d'Yvan Leclerc, « Bovarysme : histoire d'une notion ».

50. Dans *The Looking-Glass* (2000), Michèle Roberts s'inspire largement de la vie de Gustave Flaubert pour relater le destin des principales femmes qui ont entouré un certain Monsieur Gérard, double de Monsieur Gustave. Chacune des femmes prend la parole à son tour et propose sa propre version de ses rapports avec Monsieur Gérard. L'une des sections est prise en charge par Isabelle, copie de Louise Colet, et forme un écho intertextuel intéressant à « Louise Colet's Version ». Michèle Roberts cite d'ailleurs Julian Barnes et *Flaubert's Parrot* dans les remerciements : « This novel, though it concerns purely fictional persons and events, is partly inspired [...] by details from the life of Flaubert, as recorded in his own letters, and as celebrated by Julian Barnes in *Flaubert's Parrot* ». Michèle Roberts, *The Looking-Glass* (New York : Henry Holt and Company, 2000).

51. Cette lettre authentique adressée à Louise Colet date du 14 juillet 1847 [Flaubert, *Correspondance* 1461-463].

52. Francine du Plessix Gray, *Rage and Fire : A Life of Louise Colet, Pioneer Feminist, Literary Star, Flaubert's Muse* (Londres : Hamish Hamilton, 1994). Dans son compte rendu de cette biographie, « Not Drowning but Waving : The Case of Louise Colet » (1994), Julian Barnes précise toutefois : « the attention of the Colet-bashers, far from obliterating her, kept her alive. Her memory was preserved — if in a distorted and semi-demonized fashion — by her very association with Flaubert » [*Something to declare* 186].

53. C'est moi qui souligne.

54. Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes, I* (Éd. Claudine GothotMersch et Guy Sagnes. Paris : Gallimard/La Pléiade, 2001), 962.

55. Richard Pédot, « Voyage au centre de la métaphore : *Staring at the Sun* de Julian Barnes, » *Études britanniques contemporaines* 15 (déc. 1998) : 1.

56. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris : Grasset, 1961), 14.

57. Oscar Wilde, «The Decay of Lying,» (1889) in *De Profundis and*

Other Writings (Harmondsworth: Penguin Classics, 1986), 74, 78, 87.

58. Plusieurs Flaubertiens recherchent le perroquet authentique en s'appuyant sur la description fictive d'*Un Coeur simple*. Flaubert reçoit la Légion d'honneur en 1866, soit quelque dix ans après avoir rédigé la dernière phrase de *Madame Bovary* : « Il vient de recevoir la croix d'honneur » [III, chap. 11, 446]. Dans « Examination Paper », le sujet de psychologie consigne les similitudes entre la vie de El, soit Eleanor Marx, figure historique et première traductrice de *Madame Bovary*, et celle de E2, soit Emma Bovary, personnage fictif [176], et révèle qu'Eleanor Marx a, consciemment ou non, copié la vie de son modèle fictif. Le lecteur est tenté de compléter le sujet par un(e) E3, alias Ellen Braithwaite, qui, comme El et E2, « had an unclouded childhood but emerged into adulthood inclined to nervous crisis », « led a life of irregularity in the eyes of right-thinking people », « committed suicide » [176].

59. Jean-Pierre Audigier, « Ackroyd, Barnes, Swift ou la représentation vive, » *TLE* 7 (1989) : 39.

60. D.H. Lawrence, *Selected Literary Criticism* (Ed. Anthony Beal. Londres : Heinemann, 1956), 105.

61. On notera une démarche similaire dans *The Romantic Movement* (1994) d'Alain de Botton, où l'auteur revient sur la figure archétypale d'Emma Bovary, non pas en la transposant dans un nouvel univers diégétique mais en envisageant sa conduite amoureuse dans une perspective métacritique. Alain de Botton, *The Romantic Movement* (Londres : Picador, 1995), 145-146.

62. Neil Brooks, « The Silence of the Parrots : Repetition and Interpretation in *Flaubert's Parrot*, » *QWERTY* 11 (oct. 2001) : 159.

63. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Londres: Oxford University Press, 1973).

64. Peter Ackroyd, *Chatterton* (Londres: Abacus, 1988), 104.

Auteur

Vanessa Guignery

Université de Paris IV

Du même auteur

Oranges et pommiers in *Le bovarysme et la littérature de*

**langue anglaise, Presses
universitaires de Rouen et du
Havre, 2004**

**Sur la piste des perroquets in
Flaubert's Parrot de Julian
Barnes : « Un symbole du
logos ? », Presses
universitaires de Rouen et du
Havre, 2002**

© Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

Référence électronique du chapitre

GUIGNERY, Vanessa. *Flaubert's Parrot (1984) de Julian Barnes ou le perroquet infidèle de Madame Bovary* In : *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004 (généré le 28 décembre 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/purh/7291>>. ISBN : 9791024010830. DOI : 10.4000/books.purh.7291.

Référence électronique du livre

LECLERC, Yvan (dir.) ; TERRIEN, Nicole (dir.). *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*. Nouvelle édition [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004 (généré le 28 décembre 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/purh/7264>>. ISBN : 9791024010830. DOI : 10.4000/books.purh.7264.

Compatible avec Zotero