



HAL
open science

Annoter pour la Bibliothèque de la Pléiade : l'exemple de la visite par Flaubert du musée royal Bourbon à Naples

Stéphanie Dord-Crouslé

► **To cite this version:**

Stéphanie Dord-Crouslé. Annoter pour la Bibliothèque de la Pléiade : l'exemple de la visite par Flaubert du musée royal Bourbon à Naples. Bulletin Flaubert-Maupassant, 2015, 31, pp.73-82. <halshs-01148835>

HAL Id: halshs-01148835

<https://shs.hal.science/halshs-01148835v1>

Submitted on 18 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le texte ci-dessous est la version « auteur » de l'article :

Stéphanie Dord-Crouslé

Annoter pour la « Bibliothèque de la Pléiade » : l'exemple de la visite par Flaubert du musée royal Bourbon à Naples

paru dans :

Bulletin Flaubert-Maupassant, n° 31, 2015, p. 73-82

EAN13 : 2848340738

A été ajoutée la pagination de l'article publié.

[p. 73 →]

Annoter pour la « Bibliothèque de la Pléiade » : l'exemple de la visite par Flaubert du musée royal Bourbon à Naples

Stéphanie DORD-CROUSLÉ, CNRS, LIRE (IHRIM), Lyon

Quand la maison Gallimard sollicite une collaboration scientifique en vue de l'édition d'un texte dans son emblématique collection de la « Bibliothèque de la Pléiade »¹, le travail à fournir est clairement défini. Le contrat insiste d'abord sur le volume attendu : en règle générale, apprend-on, la longueur de l'appareil critique ne peut être supérieure en nombre de pages au tiers de la longueur de l'œuvre concernée, sachant que l'appareil critique est un ensemble qui se compose, pour chaque œuvre, d'une notice, d'une note sur le texte, de notes et de variantes. Le calibrage des différents éléments revêt donc une importance primordiale et, une fois l'extension maximale fixée pour chacun d'entre eux, il est fortement déconseillé de la dépasser. Encore plus capitales et contraignantes sont les recommandations concernant le contenu des notes. *Dixit* le contrat : les notes « procurent des *informations* indispensables ou seulement utiles à l'intelligence de l'œuvre. L'annotation n'est jamais (ou ne devrait jamais être), dans la Pléiade, un commentaire. Explication du texte, et non pas "explication de texte" ». La prescription est donc double : il faut aller à l'essentiel car le nombre de caractères est compté – au sens propre ; et il faut s'astreindre à rendre le texte intelligible sans céder à

¹ On trouvera d'autres éclairages sur cette collection et ses évolutions dans le recueil : *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, éd. Joëlle Gleize et Philippe Roussin, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, « CEP ENS-LSH », 2009.

la tentation de le commenter, ce qui est pourtant une compétence professionnelle généralement valorisée chez les universitaires et dont la pratique est donc ordinairement encouragée. On voudrait ici s'arrêter sur cette double contrainte de concision et de simple élucidation, d'abord pour en souligner les aspects frustrants, mais aussi pour en louer les vertus formatrices et éthiques, dans le sens où elles amènent et obligent l'annotateur à s'effacer devant le texte qu'il annote.

[p. 74 →] Une fois connues sinon acceptées de bon cœur, ces contraintes ne conduisent pas l'annotateur, par définition zélé, à limiter le nombre et l'étendue de ses recherches. Au contraire (et parfois dans l'espoir – toujours renaissant bien qu'aussitôt déçu – de grappiller quelques dizaines de caractères supplémentaires), il lit avec conscience et application tout ce qui se rapporte à l'œuvre : autres productions de l'auteur, correspondance, littérature critique – sans oublier, dans le cas des récits de voyage, les textes d'autres voyageurs ayant traversé les mêmes pays à une époque similaire, les guides et itinéraires contemporains, ainsi que les catalogues de tous les musées visités, à la recherche de la moindre indication susceptible d'éclairer les points obscurs du texte et de débusquer tous les détails dont l'apparente simplicité pourrait en réalité cacher une secrète complexité. Car les endroits où l'intelligibilité du texte doit être restaurée n'apparaissent parfois qu'au prix d'innombrables lectures qui ont pour vertu première de mettre au jour des difficultés ou des contradictions qui, sinon, auraient échappé.

Pour l'annotation du *Voyage en Orient*² ont donc été dépouillés un grand nombre d'ouvrages, aussi bien des sources que de la bibliographie secondaire. Pour comprendre l'itinéraire emprunté par Flaubert dans les montagnes du Liban ou sur les neiges du Parnasse, il a fallu multiplier les recherches, faire et refaire le même chemin avec moult voyageurs, chacun éclairant un aspect différent du périple ou permettant de confirmer ou d'infirmier telle interprétation. Pour évoquer ce lent et tortueux processus d'annotation, plutôt que d'envisager le *Voyage en Orient* dans son intégralité et dans toutes ses dimensions, on a choisi de se cantonner à un lieu particulier, Naples, et à un type spécifique d'interrogations intertextuelles, celles que pose la visite par Flaubert du riche musée royal Bourbon à l'aide d'un ou, peut-être, plusieurs catalogues. Plutôt que de suivre le guide, on va donc se lancer à sa recherche.

² Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, texte établi et présenté par Claudine Gothot-Mersch, notes et cartes de Stéphanie Dord-Crouslé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, t. II, p. 591-1050.

Flaubert et Du Camp séjournent à Naples, dans ce « petit Paris méridional »³ entre le 21 février et le 27 mars 1851 dans l'ultime phase de leur voyage commun en Orient, sur le chemin du retour vers la France. Flaubert s'y plaît énormément : « Naples est vraiment un séjour délicieux »⁴ ; c'est là « qu'il faut venir pour se retremper de jeunesse et pour r'aimer la vie. Le soleil même en est amoureux »⁵, écrit-il à son ami Bouilhet. Flaubert [p. 75 →] et Du Camp passent l'essentiel de leurs journées « au Musée des Antiques qui est superbe »⁶, à admirer les tableaux, les sculptures et le produit des fouilles d'Herculanum, Pompéi, Stabies et Cumes. Dans l'économie du récit viatique lui-même, l'arrivée à Naples marque une rupture puisque le récit, justement, s'interrompt pour laisser la place à une succession de descriptions d'œuvres (tableaux, statues, bas-reliefs, etc.) plus ou moins développées, qui ne sont dorénavant plus reliées par un fil narratif, mais se présentent comme des notices séparées, plus ou moins ordonnées en fonction de la situation dans le musée des objets évoqués. Et il en ira ainsi pour toutes les villes d'Italie visitées par la suite, selon un modèle qui n'a rien de commun avec celui utilisé de l'Égypte à la Grèce⁷. Au fur et à mesure que Flaubert quitte l'Orient, le fil du récit se délie et l'Italie, bien qu'elle soit le dernier pays visité par le jeune homme lors de ce voyage, ne fait pas partie de l'Orient, ni même du « voyage ». En effet, l'écrivain, à plusieurs reprises, pose des bornes (« une fois arrivés à Constantinople nous regardons notre voyage comme fini. [...] en Grèce on est en Europe »⁸), avant de les reculer : dernière étape grecque avant l'Italie, Patras devient finalement « le terme [du] voyage », du moins du « vrai voyage »⁹, écrit le romancier.

Flaubert et Du Camp n'ont sûrement pas effectué toute la partie antérieure de leur périple en Orient sans utiliser un quelconque guide. Par exemple, en Grèce, ils ont très certainement eu recours à l'ouvrage de Buchon, *La Grèce continentale et la Morée*¹⁰. Cependant, le premier pourvoyeur d'informations est alors le drogman qui les cornaque. En Italie, ce personnage souvent haut en couleurs¹¹ s'efface : Flaubert et Du Camp se

³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 757.

⁴ *Ibid.*, p. 756.

⁵ *Ibid.*, p. 773.

⁶ *Ibid.*, p. 756.

⁷ Notons cependant que les deux modèles sont utilisés concurremment en Grèce.

⁸ *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 692.

⁹ *Ibid.*, p. 743.

¹⁰ Jean-Alexandre Buchon, *La Grèce continentale et la Morée. Voyage, séjour et études historiques en 1840 et 1841*, Paris, Gosselin, 1844.

¹¹ Trois drogmans tiennent une place importante dans le voyage : Joseph Brichetti, Stephano Barri (ou Stéphany) et François Vitalis.

promènent maintenant seuls et troquent leur guide en chair et en os contre des guides en papier¹². Si le vrai voyage est terminé, si l'Orient n'est plus qu'un souvenir et si Flaubert [p. 76 —>] doit utiliser les catalogues [qui servent à tous les autres voyageurs]¹³, il ne se résout cependant pas à devenir un « sot touriste », figure qui joue le rôle de repoussoir et qu'il observe avec une curiosité mêlée de réprobation dans les salles du musée Borbonico : « Le lorgnon sur l'œil, on fait le tour des galeries au petit trot, après quoi on referme le catalogue et tout est dit »¹⁴. Ce portrait-charge permet de tracer en creux le comportement approprié qui a dû être celui des voyageurs savants Flaubert et Du Camp, eux qui ont passé trois semaines à arpenter méthodiquement l'intégralité des salles du musée, ont tiré des informations du catalogue mais les ont aussi discutées, et surtout ont enrichi leurs notes de descriptions parfois très fouillées qui leur appartiennent en propre.

Mais comment peut-on être sûr que Flaubert a utilisé un catalogue aux *Studi* ? D'abord, de nombreuses descriptions de statues ou de tableaux présentes dans les notes prises par le voyageur rouennais mentionnent un numéro d'inventaire : par exemple, « ALBERT DÜRER. *La Nativité de Notre-Seigneur* (342, Galerie des chefs-d'œuvre) »¹⁵. Mais ce numéro qui apparaissait vraisemblablement sur l'œuvre elle-même n'est pas une preuve décisive. L'est déjà un peu plus la précision des numéros d'inventaire successifs qui ont été donnés à une même œuvre : par exemple, cette peinture murale que commente Flaubert et qu'il désigne comme l'« ex-ancien n° 901 »¹⁶. Il est peu probable qu'une telle indication ait jamais été apposée sur un tableau ou une statue. En revanche, on y reviendra, nombreux sont les catalogues à donner des tables de correspondance entre les numéros successivement alloués à une même œuvre.

Quoiqu'il en soit, le doute n'est plus permis lorsque Flaubert, dans ses notes, évoque explicitement un catalogue. Ainsi, commentant un portrait donné pour celui du chevalier Tibaldeo par Raphaël, le voyageur le rapproche d'une autre peinture, de la main du Parmesan, représentant Christophe Colomb. Or affirme Flaubert : « C'est là bien plutôt un cavalier, et le portrait indiqué comme celui de Tibaldeo pourrait bien être celui

¹² Outre le cas du musée royal Bourbon de Naples que l'on étudie ici, Flaubert mentionne explicitement l'utilisation de guides lorsqu'il est à Rome au musée Chiaramonti (« Le catalogue attribue à ce buste quelque ressemblance avec Zénobie, reine de Palmyre », *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 1014) et au musée Pio-Clementino (« bas-relief au crayon, non dans le catalogue », *ibid.*, p. 1016).

¹³ Sensible aux idées reçues et aux poncifs discursifs, Flaubert en arrive à parler couramment la langue stéréotypée des catalogues. À ses notes portant sur un tableau de Mieris exposé au musée des Offices, il ajoute ce commentaire informé : « Chef-d'œuvre du genre, comme dirait le catalogue ! » (*ibid.*, p. 1029).

¹⁴ *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 760.

¹⁵ *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 952.

¹⁶ *Ibid.*, p. 959.

de Christophe Colomb ; j'ai peine à croire qu'il n'y ait pas méprise dans le catalogue »¹⁷. L'autorité du catalogue est donc sujette à discussions ; les informations qu'il procure sont automatiquement passées au crible de la réflexion et de la culture du jeune homme.

[p. 77 →] D'autres exemples de cette allégeance contrôlée peuvent être trouvés dans les notes concernant le département des sculptures. À propos de l'une des statues en marbre représentant les filles de Balbus, Flaubert consigne la surprise qu'il a ressentie à la lecture du guide : « Autre [fille] selon le catalogue ; est la même ? »¹⁸. Plus loin, il met encore plus fortement en doute l'identification que formule le livret à propos d'une sculpture représentant « *Un homme et une femme sur le même cheval* » : « "On croit que c'est Tibère avec une de ses maîtresses !" (Catalogue) »¹⁹. Il recopie textuellement l'ouvrage sans oublier d'utiliser des guillemets et d'indiquer la source entre parenthèses, mais il manifeste sa profonde incrédulité en ajoutant à la citation deux points d'exclamation fort expressifs.

Aussi serait-il particulièrement intéressant d'arriver à déceler le ou les guides consultés par Flaubert sur place. En identifiant la source de l'information, son étendue, sa conformité ou non aux opinions des autres guides, on pourrait, par contraste, être en situation de mieux évaluer l'originalité et la pertinence des jugements émis par Flaubert. Plusieurs difficultés se font néanmoins jour. D'abord, pour annoter correctement les dizaines d'œuvres que Flaubert commente aux *Studi*, il est nécessaire de faire préalablement un petit détour d'histoire culturelle et de se demander à quoi pouvait ressembler le musée royal Bourbon au moment où Flaubert et Du Camp l'ont visité. Le premier souci de l'annotateur a donc été de se documenter sur cette institution en parcourant la littérature critique et un grand nombre de sources qui révèlent deux difficultés. La première est la conséquence de l'extraordinaire richesse de ce musée. Il comporte quinze collections très différentes et certains catalogues ne s'intéressent qu'à une fraction d'entre elles. Les guides ne présentent donc pas un panorama homogène des collections, ce qui rend les comparaisons particulièrement ardues. D'autre part, ce musée est « vivant » : il s'accroît incessamment des trouvailles issues des fouilles alors en cours sur les sites archéologiques environnants. Comme l'indique *l'Itinéraire instructif de Rome à Naples* de 1838, « La description du Musée Bourbon sera pendant longtemps imparfaite à cause des richesses qui y affluent continuellement »²⁰. Comme le

¹⁷ *Ibid.*, p. 957-958. Pour les attributions actuelles de ces tableaux, voir ci-après les figures 1 et 2, p. 82.

¹⁸ *Ibid.*, p. 972.

¹⁹ *Ibid.*, p. 977.

²⁰ *Itinéraire instructif de Rome à Naples, ou Description générale des monumens anciens et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs,*

nombre des objets augmente, leur classement [p. 78 →] et leur disposition sont de ce fait sans cesse modifiés. Aussi le *Guide du Musée Royal Bourbon* (1840) donne-t-il pour chaque objet plusieurs numéros utilisés dans des guides antérieurs et dans les « livres de l'Académie Ercolanese, à fin que le savant encor puisse retrouver dans le Musée les monumens illustrés de l'Académie, qui par tant de changemens sont en lieux différens de ceux où on les mit un jour »²¹. Mais rien ne prouve que le pauvre « savant » arrive finalement à localiser l'œuvre recherchée... Les peintures ne sont pas épargnées, comme l'indique *Le Musée Royal-Bourbon* décrit par le Chevalier Finati (1843) : « [...] la Galerie du Musée de Naples [n'est] pas encore disposée par époques, et par Écoles, et [...] tous les tableaux ne [sont] pas encore placés (2), [...] » Et le guide de préciser en note :

(2) Les tableaux placés jusqu'à présent [se] montent à neuf-cent [sic] environ. La plupart proviennent de l'héritage de la Maison Farnèse, des acquisitions que notre Auguste Souverain fait continuellement [sur] la proposition du Ministre de l'Intérieur qui ne laisse échapper aucun ouvrage qui puisse enrichir et compléter les écoles de la Galerie²².

Il n'est donc pas étonnant qu'en 1842 Louis Viardot fasse une description à proprement parler apocalyptique de cette partie du musée :

[...] une fois arrivé à la galerie des tableaux, le visiteur s'égaré, et tombe dans un vrai dédale, où nul fil conducteur ne peut plus le guider. On ne saurait se faire une idée du désordre qui règne dans cette galerie ; c'est un pêle-mêle, un chaos, le *tohu-bohu* de l'Écriture sainte. Il y a bien quelques bonnes âmes, telle que le réviseur et censeur royal Marcello Perrino, qui ont essayé de dresser un catalogue, et de classer même les tableaux par écoles [...]. Mais, comme le Musée est divisé en deux parties, à droite et à gauche du grand escalier, divisées elles-mêmes en plusieurs salles et cabinets, comme il subit chaque année un remue-ménage général, il arrive qu'aucun tableau ne se trouve dans la pièce et sous le numéro que lui assigne le livret, et que le visiteur se donne au diable en errant de salle en salle et de muraille en muraille, sans rien découvrir de ce qu'il cherche²³.

Et la situation ne paraît pas avoir connu une évolution favorable. En 1846, dans son *Guide pour la Galerie des tableaux*, Aloé confirme que le classement n'est toujours pas fait : « Comme la Galerie des Tableaux n'est pas encore disposée par époques et par écoles, nous nous bornons pour le [p. 79 →] moment d'indiquer les tableaux tels qu'ils se trouvent, nous réservant de donner de plus amples détails, quand on les aura classés

par feu le chev. M. Vasi, antiquaire romain, 4^e édition napolitaine, revue et considérablement augmentée, Naples, de l'imprimerie et papeterie du Fibrène, 1838, p. 124.

²¹ *Guide du Musée Royal Bourbon*, par F. A., Naples, 1840, p. 4.

²² *Le Musée Royal-Bourbon*, décrit par le Chev. G. B. Finati, Naples, De l'Imprimerie Virgilio, 1843, p. 7 du fascicule « Galerie des tableaux ».

²³ *Les Musées d'Italie, guide et memento de l'artiste et du voyageur, précédé d'une Dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne*, par Louis Viardot, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1842, p. 281-282.

dans l'ordre qui leur conviendra »²⁴. Ce n'est qu'en 1854, dans son *Nouveau guide du Musée royal Bourbon*, que le même auteur indique qu'il y a eu un « nouvel Inventaire général du Musée »²⁵. Pourtant, Du Pays dans son *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile* paru en 1855 regrette toujours que les peintures soient « dans un désordre déplorable pour une collection aussi importante. On doit bientôt, dit-on, les transporter dans un autre local, et alors sans doute on procédera à une classification intelligente de tous ces ouvrages. Peut-être alors cessera ce remue-ménage général, subi chaque année par le Musée et dont se plaignait, il y a déjà plusieurs années, M. Viardot [...] »²⁶ – comme on l'a vu.

Quant aux catalogues disponibles, si certains auteurs de guides²⁷ vont jusqu'à prétendre qu'il n'en existe pas, tous s'accordent pour dire que ceux qui sont proposés aux visiteurs sont tout à fait insuffisants. Ainsi, Louis Viardot remarque que le désordre de la galerie « n'empêche pas les gardiens du Musée de vendre à tout venant la *Generale guida pe' forestieri in Napoli*, sauf à déclarer loyalement, quand le livre est acheté, payé et coupé, qu'il ne peut plus servir à rien »²⁸. Et Du Pays de conclure sévèrement à ce sujet : « Il y a là un abus peu honorable que l'administration ne doit plus tolérer à l'avenir »²⁹. Tel est donc le contexte – surprenant pour le voyageur du XXI^e siècle – dans lequel Flaubert et Du Camp visitent le musée Borbonico. On aurait aimé pouvoir procurer cette acculturation au lecteur, mais il a fallu concentrer le propos en cinq très courtes lignes réparties dans deux notes...

D'autre part, en ce qui concerne plus précisément l'identification du ou des guides utilisés par Flaubert au musée royal Bourbon, il semble bien que [p. 80 —>] l'écrivain a eu recours au *Mystagogue* de Quaranta³⁰, un guide datant de 1844, comme l'a indiqué

²⁴ *Guide pour la Galerie des tableaux du Musée Bourbon*, par le chevalier Stanislas d'Aloé, Naples, typographie Virgilio, 1846, p. 2.

²⁵ « Le numéro que porte chaque monument correspond au nouvel Inventaire général du Musée » (*Nouveau guide du Musée royal Bourbon, Nouveau guide du Musée royal Bourbon*, par le commandeur Stanislas d'Aloé, Naples, de l'imprimerie Virgile, 1854, note 1, p. 6).

²⁶ Augustin Joseph Du Pays, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Hachette, 1855, p. 586

²⁷ Voir l'introduction de Louis Viardot à ses *Musées d'Italie* : « Le plus grand nombre des galeries italiennes, celle du palais Pitti, à Florence, celle du Vatican, à Rome, celle *degli Studi*, à Naples, n'ont pas le moindre catalogue, le moindre livret » (*op. cit.*, p. VI).

²⁸ *Ibid.*, p. 282.

²⁹ A. J. Du Pays, *Itinéraire... de l'Italie et de la Sicile*, *op. cit.*, p. 586.

³⁰ Chevalier Bernard Quaranta, *Le Mystagogue. Guide général du Musée Royal Bourbon*, Naples, Imprimerie et papeterie du Fibreno, 1844. L'auteur explique avoir intitulé son ouvrage ainsi « pour suivre l'exemple des Anciens dans une matière qui traite des monumens de l'Antiquité. Nous savons en effet qu'on appelait ainsi dans les temples et dans les villes ceux qui montraient et expliquaient aux étrangers tout ce qu'on y renfermait de rare et de précieux, et qui étaient aussi appelés *Exegetes* et *Periegetes* » (p. XI).

Adriane Tooke³¹. En effet, la comparaison systématique des notices rédigées par l'écrivain avec celles de ce catalogue fait apparaître des similitudes qui peuvent difficilement être dues au hasard. Ainsi, la description déjà citée de la sculpture représentant prétendument Tibère et l'une de ses maîtresses se retrouve mot pour mot dans la courte notice que Quaranta lui consacre (« On croit que c'est Tibère avec une de ses maîtresses »³²), à l'exception du double point d'exclamation qui appartient à Flaubert en propre. Il en va de même pour le cratère de Salpion dont le voyageur rouennais mentionne le parcours original : « Ce beau vase a longtemps servi sur la place de Gaète à amarrer les barques ; la corde a usé tous les personnages aux cuisses, il fut ensuite transféré dans la cathédrale de cette ville, où il servit de baptistère »³³. Quaranta utilise des termes très proches pour rapporter cette même histoire : « Sur la place de Gaeta il servait aux mariniers à amarrer leurs barques comme on le voit par les sillons que les cordages lui ont faits. Il fut transféré ensuite dans la Cathédrale de cette même ville pour y servir de baptistère »³⁴. Cependant, on ne peut passer sous silence l'intertextualité invétérée et incontrôlable de tous ces guides : ils se répètent les uns les autres ou croisent leurs informations sans qu'il soit toujours possible d'établir des filiations certaines en mettant au jour une sorte de *stemma codicum*. Dans *Le Mystagogue*, Quaranta se plaint d'ailleurs de ce que ses précédents ouvrages ont été pillés sans vergogne : son opinion sur un monument « a eu l'honneur de plusieurs traductions et de plusieurs plagiats » au nombre desquels il signale particulièrement « celui de M^r Viardot dans *son Guide et Mémento de l'artiste et du voyageur* »³⁵.

Loin d'être résorbé ou contenu par les discours qui décrivent les œuvres exposées, le désordre inhérent à un musée en constante reconfiguration semble ainsi être renforcé voire institutionnalisé par la succession orchestrée des inventaires vendus sur place, établis par un conservateur ou une académie, [p. 81 →] et appelés guides, catalogue ou manuels. Ces ouvrages sont ensuite eux-mêmes repris par la multitude croissante des guides de voyages plus généraux, dédiés à une ville, à une région ou à un pays, le plus souvent achetés par les voyageurs avant leur départ, et qui se recopient les uns les autres dans une inextricable intertextualité.

³¹ Adriane Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts. From Image to Text*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 242.

³² *Le Mystagogue*, op. cit., p. 71.

³³ *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 980.

³⁴ *Le Mystagogue*, op. cit., p. 48.

³⁵ *Ibid.*, p. XIII.

Néanmoins, quelles que soient les pertinentes conséquences qu'on arrive à tirer de ces rapprochements, ils n'ont pas leur place dans l'annotation destinée à la « Bibliothèque de la Pléiade ». En raison de l'exigence, exposée plus haut, d'extrême concision et de simple élucidation du texte, on a même dû complètement renoncer à de nombreuses notes dont la nécessité n'a pas résisté à un examen serré, ou qui ont dû s'effacer pour laisser la place à d'autres indications, jugées plus indispensables encore : les choix à opérer sont alors difficiles... Par exemple, il a fallu faire le deuil de la plaisante précision apportée à la première occurrence du nom du Parmesan :

Le nom de ce peintre fait la joie du « Garçon » (personnage grotesque inventé par Flaubert enfant et ses amis) qui croit que le fromage de Parmesan est l'auteur de tous les tableaux désignés sous ce nom. « – Et toutes les fois qu'il voit du Parmesan il lui fait des compliments, et cause peinture avec lui » (lettre à Du Camp du 30 mai 1851).

D'autres notes ont vu quant à elles leurs dimensions drastiquement réduites, comme cette note rédigée pour le tableau que Flaubert intitule, à la suite des guides contemporains, « CARAVAGGIO. *Judith coupe la tête à Holopherne* »³⁶. Voici la note dans sa version initiale :

Tableau (163 x 126 cm, inv. 375) aujourd'hui attribué à Artemisia Gentileschi elle-même, ce qui explique le rapprochement opéré par Flaubert aux Offices (p. 1024). En 1845, l'écrivain avait déjà pris des notes sur une toile de Véronèse représentant cette scène de l'Ancien testament (t. I, *Voyage en Italie*, p. 1097 et n. 103, p. 1618). Selon les Goncourt, « il y a une grossièreté de nature dans Flaubert qui se plaît à ces femmes terribles de sens et d'emportement d'âme, qui éreintent l'amour à force de transports, de colères, d'ivresses brutales ou spirituelles » (*Journal*, 21 février 1862, t. 1, p. 774).

Cette note s'est finalement trouvée réduite à sa portion congrue, c'est-à-dire à sa première phrase : « Tableau (1611-1612) aujourd'hui attribué à Artemisia Gentileschi, ce qui explique le rapprochement opéré par Flaubert aux Offices (voir p. 1024) »³⁷.

[p. 82 →] Aussi se félicite-t-on de trouver ici l'occasion de formuler quelques « commentaires rentrés » et de convertir en bribes d'explication *de texte* – qu'on espère éclairantes – quelques-uns des éléments glanés au fil de l'entreprise d'explication *du texte*, éléments qui se sont donc trouvés finalement écartés, à l'instar de beaucoup d'autres. Mais loin de s'arrêter à cette dimension quelque peu frustrante de l'annotation en Pléiade, on voudrait au contraire conclure sur les vertus formatrices, éthiques et peut-être esthétiques de l'exercice. Il y a quelque chose de l'ordre de l'ascèse dans une

³⁶ *Voyage en Orient*, éd. cit., p. 954.

³⁷ *Ibid.*, note 46, p. 1578.

entreprise qui consiste à remuer des montagnes pour ne laisser finalement subsister que de minuscules cailloux. Car il ne s'agit pas de n'importe quels cailloux : on veut croire que ce sont des cailloux dont le poli des surfaces dérive directement et nécessairement de la vaste opération de recherche antérieure. Aussi cette expérience d'annotateur pour la « Bibliothèque de la Pléiade » apprend-elle beaucoup : la nécessité de sérier et de hiérarchiser, d'abord, mais aussi une certaine humilité, celle qui consiste à accepter de se délester de ce qu'on pense être pertinent mais qui n'est pourtant pas nécessairement appelé pour l'intelligence du texte. Le défi est de parvenir à ce que, au bout du compte, la masse de savoirs rassemblés – même lorsqu'elle semble avoir quasiment disparu – pèse encore de manière occulte et informe aussi souterrainement qu'efficacement les annotations subsistantes, un peu comme lorsque Flaubert (sans pousser plus loin la comparaison, évidemment) utilise vingt pages de documentation pour rédiger une phrase unique qui garde, de ce savoir préalablement collecté et retraité, une trace inassignable, comme en un double fond.



Fig. 1 - Francesco Salviati, *Portrait d'un gentilhomme*, vers 1545, Naples, Musée de Capodimonte (Q142), Source : Wikimedia Commons.



Fig. 2 - Le Parmesan, *Portrait de Galeazzo Sanvitale*, 1529, Naples, Musée de Capodimonte (Q111), Source : Wikimedia Commons.