Flaubert
Revue critique et génétique
Genèse

L'ordre du récit dans les manuscrits de Flaubert : étude de quelques cas

Stella Mangiapane

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/flaubert/3865
ISSN : 1969-6191

Éditeur
Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique
Stella Mangiapane, « L'ordre du récit dans les manuscrits de Flaubert : étude de quelques cas », *Flaubert* [En ligne], Genèse, Études de genèse, mis en ligne le 01 septembre 2018, consulté le 03 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/flaubert/3865

Ce document a été généré automatiquement le 3 novembre 2019.

Flaubert est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'ordre du récit dans les manuscrits de Flaubert : étude de quelques cas

Stella Mangiapane

Ordre du récit et genèses romanesques

1 L'un des problèmes que doit affronter l'auteur d'un texte narratif pendant la gestation de l'œuvre concerne l'établissement de l'ordre du récit, c'est-à-dire, selon la définition qu'en a donné Gérard Genette dans son *Discours du récit*, la textualisation des rapports entre « l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif [et] l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire »[1].

2 Destinée à gérer la manière dont sont distribuées les informations nécessaires à comprendre ce qui se passe dans la diégèse en élucidant souvent les rapports de cause à effet qu'entretiennent les événements relatés, l'organisation de l'ordre du récit permet aussi d'imprimer une certaine variété, au niveau discursif, à la présentation des faits de l'histoire. En effet, les différentes sortes d'« anachronies narratives »[2] peuvent concerner des séquences narratives, descriptives ou dialoguées, assumées par le narrateur ou par les personnages eux-mêmes.

3 La question a été très étudiée – et souvent à l'aide d'exemples tirés des œuvres de Flaubert – en raisonnant surtout au niveau textuel et en se fondant donc sur les résultats obtenus par les écrivains, tels que les œuvres publiées nous les montrent[3]. En se (dé)plaçant dans la dimension avant-textuelle de l'œuvre littéraire, on pourra en revanche reconstruire et analyser les processus qui sont à l'origine de l'organisation temporelle parfois complexe d'un roman ou d'un conte, observer quand et comment les anachronies s'installent dans le texte en formation, suivre les voies que l'auteur a parcourues pour en arriver à une articulation chronologique des faits racontés qui le satisfait, et réfléchir sur le pourquoi et le comment des choix opérés par l'écrivain[4].

4 C'est donc en se basant sur les manuscrits flaubertiens qu'on se penchera sur les questions concernant l'ordre du récit. L'analyse dévoilera, entre autres, le rôle

diégétique que Flaubert assigne aux analepses pendant l'élaboration génétique et à quels différents types d'unités textuelles[5] l'écrivain, poursuivant sa poétique de la variation[6], attribue la tâche de prendre en charge ces segments temporels.

5 Flaubert travaillant à l'ordre du récit : les avant-textes de ses œuvres romanesques le montrent-ils en train de réfléchir aux rapports entre temps de l'histoire et temps du récit ? Si oui, comment l'écrivain gère-t-il au niveau opérationnel ces préoccupations, c'est-à-dire en quels gestes d'écriture se traduisent-elles ? Et surtout, si effectivement il existe des traces concrètes à ce sujet dans ses manuscrits de travail, est-ce qu'elles permettent de comprendre comment Flaubert envisage cet aspect du récit, quelles fonctions il lui attribue et comment il travaille pour résoudre les problèmes que cela lui pose, éventuellement, pendant la genèse de ses œuvres ?

6 Telles sont les questions posées à quelques-uns des avant-textes flaubertiens, à savoir les manuscrits de *Madame Bovary*, des *Trois contes* et de *Bouvard et Pécuchet*. Les raisons de ce choix sont multiples : tout d'abord, ces avant-textes ont fait l'objet d'éditions intégrales ; ils sont donc accessibles et, en particulier dans le cas de *Madame Bovary* et de *Bouvard et Pécuchet*, on peut faire aisément des recherches en s'aidant des ressources des éditions électroniques[7]. Mais surtout, ils permettront de réfléchir sur un trait de la méthode de travail de Flaubert du premier roman publié jusqu'au roman posthume et observer s'il y a à ce sujet, tout au long de la production littéraire de l'auteur, une continuité, des évolutions ou des écarts.

7 Sur la base d'un examen préliminaire et général du corpus choisi, on a procédé ensuite à deux autres choix, qui vont délimiter le champ de l'analyse. Tout d'abord, on se concentrera surtout sur ce qui se présente dans les manuscrits comme des lieux stratégiques de la mise en texte de l'ordre du récit. Ce sont des passages où les réflexions de l'écrivain sur les questions concernant les rapports entre temps de l'histoire et temps du récit se révèlent et s'imposent, dans l'écriture souvent chaotique de la page manuscrite, car elles sont confiées à un type et à un niveau de discours *sui generis*, caractéristiques de la méthode de travail de Flaubert. On se réfère ici à ces fragments avant-textuels qui entrent dans la catégorie du méta-texte génétique, selon la définition qu'en a proposée Henri Mitterand[8], ou, si l'on préfère, notes de régie[9], indications de régie[10], instructions métalinguistiques[11], selon les autres définitions courantes : autrement dit, les indications que Flaubert se donne sur la manière d'organiser et de textualiser ensuite tel ou tel passage de l'œuvre en formation. Ce choix implique une attention particulière réservée à l'écriture scénarique ; c'est en effet surtout pendant cette phase de la genèse, consacrée à l'*inventio* et à la *dispositio*, que ce niveau de discours avant-textuel se manifeste. Néanmoins, on fera aussi quelques incursions dans les brouillons, non seulement parce que le méta-texte génétique y est parfois présent, mais surtout pour examiner comment se fait la mise en texte de ces instructions et ce qu'elle implique en termes de techniques narratives et de choix des unités textuelles appelées à se charger des anachronies. D'autre part, on privilégiera le traitement des analepses car c'est sur ces « évocation[s] après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »[12] que se concentre principalement l'attention de l'écrivain pendant son travail de création.

8 Flaubert se sert souvent des analepses dans ses romans : tantôt elles sont assumées par le narrateur, tantôt par les personnages eux-mêmes ; elles ont le plus souvent une fonction explicative, quand la nécessité s'impose de fournir des informations à propos du passé des personnages de manière à rendre intelligible, motiver ce qui se passe dans

le récit premier. Mais les analepses sont aussi, parfois, un moyen dont l'auteur se sert pour exprimer les sentiments et les sensations des personnages – quand, par exemple, ils se penchent mélancoliquement sur leur passé – et souvent, dans ces cas, par le biais de l'indirect libre. Ainsi lorsque Emma, dans le chapitre X de la deuxième partie de *Madame Bovary*, reçoit la lettre de son père et repense à son enfance, l'indirect libre se charge de l'analepse, qui est de la sorte assumée par le personnage :

> Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui, sur l'escabeau, dans la cheminée, quand elle faisait brûler le bout d'un bâton à la grande flamme des joncs marins qui pétillaient !... Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient ... Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes. Quel bonheur en ce temps-là ! quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant[13] !

9 L'autre type d'anachronies, les prolepses[14], présentent dans les textes flaubertiens un type de traitement différent, comme l'observe Éric Le Calvez :

> La prolepse [...], au contraire de l'analepse, n'est pratiquement pas visible [...] car Flaubert préfère les amorces, bien plus implicites. [...] Il s'agit d'annonces qui vont créer une attente dans l'esprit du lecteur, « aussitôt résolue dans le cas de ces annonces à très courte portée, ou échéance, qui servent par exemple, à la fin d'un chapitre, à indiquer en l'entamant le sujet du chapitre suivant » [...] il s'agit plutôt d'effets de transition que de réelle coupure de la ligne temporelle[15].

10 Poursuivant son analyse, Éric Le Calvez commente un exemple toujours emprunté à *Madame Bovary* : le chapitre III de la première partie du roman se termine par l'annonce de la noce – « Il y eut donc une noce, où vinrent quarante-trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelque peu les jours suivants. » – et ensuite le chapitre IV raconte en détail la noce et commence par « Les conviés arrivèrent de bonne heure dans des voitures, carrioles à un cheval, chars à bancs à deux roues » [16]. Mais revenons aux analepses et surtout venons-en aux manuscrits.

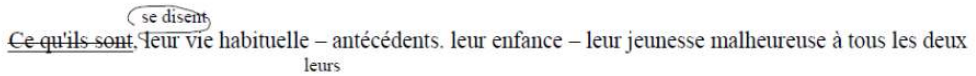
11 « Antécédents » : voilà le mot par lequel Flaubert signale le plus souvent dans ses manuscrits la nécessité d'un retour en arrière par rapport au récit premier et, se servant de ce terme, pose dans le texte en devenir un embryon destiné à être développé et à actualiser l'un de ces segments temporels que la narratologie moderne inclut dans la catégorie des analepses. Seul ou accompagné de déterminants, voire de substantifs qui en déclinent les différentes composantes, le terme affiche une remarquable capacité de synthèse car le noyau de faits qu'il désigne renvoie, dans le programme de l'écrivain, à des segments du passé des personnages dont l'ampleur peut se révéler très variable. De surcroît, dans les lieux de l'avant-texte où surgit le mot « antécédents », Flaubert réfléchit tour à tour, et parfois même simultanément, à trois questions principales : à quel point du récit premier doivent être exposés certains antécédents des personnages (car parfois le noyau migre d'un lieu à l'autre de l'avant-texte), quelle fonction ces segments textuels doivent jouer dans la construction de la diégèse et à quel type de séquence doit être confiée la tâche de « dire » dans le récit ce qui s'est produit à un moment antérieur de l'histoire, qu'il s'agisse, en termes genettiens, d'analepses externes ou internes plus ou moins amples[17].

Les analepses dans les manuscrits de Flaubert entre préparation de la matière romanesque et méta-texte génétique

12 Dans les manuscrits, toutes les analepses ne font pas l'objet d'une réflexion d'ordre méta-génétique : certaines d'entre elles relèvent de « la mise en texte intuitive, organique, non verbalisée en tant que telle, des composantes structurales et des techniques de composition et d'écriture »[18] de chaque œuvre, ce que Flaubert nomme la « poétique insciente »[19]. Ce caractère plus spontané et direct des gestes d'écriture introduisant dans le texte en formation des retours en arrière dans la ligne temporelle ne les rend pas moins révélateurs du travail que l'écrivain consacre à l'établissement et puis à la mise en forme de l'ordre du récit. Il permet néanmoins de distinguer deux classes d'interventions qui se répartissent normalement dans des phases différentes du travail de l'écrivain, la deuxième reposant souvent sur l'habituelle relecture et correction du déjà écrit avant de passer à une nouvelle rédaction. Dans ce dernier cas, la présence du méta-texte génétique révèle, de par son statut même – sa nature réflexive – ainsi que par son agencement dans le temps de la genèse (ajout dans l'interligne ou dans la marge, donc intervention postérieure au premier jet de l'écriture) des moments forts de réflexion à propos d'une catégorie donnée de problèmes d'ordre narratologique.

13 Quant à la première classe, en voici un exemple, tiré du premier scénario de *Bouvard et Pécuchet*[20] :

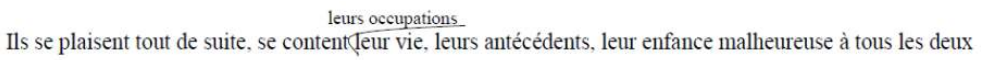
Image 10051EF000005CC5000008A4034337A5BFE325C8.emf



(Ms gg 10, fo 2)

14 On remarquera que, à ce stade encore initial de la genèse, l'ajout interlinéaire « se disent » affiche déjà une réflexion de la part de l'écrivain sur le type de discours à actualiser car il comporte un passage de témoin énonciatif entre narrateur et personnages. Dans la version suivante, la réécriture introduit aussi, par simple parataxe, un rapport de cause à effet reliant le mouvement immédiat de sympathie réciproque entre les deux protagonistes et le récit que chacun fait à l'autre de son passé :

Image 1003B7F800005D8E0000063064EA98B55037E86F.emf



(Ms gg 10, f° 33)

15 On reconnaît dans ces fragments les embryons des deux passages où, dans la première partie du chapitre I du roman, alors que Pécuchet va chercher Bouvard à son bureau le lendemain de leur rencontre, sont résumés brièvement les faits antérieurs de leurs vies, même si ces deux analepses « mixtes »[21], seront finalement prises en charge par le narrateur et non pas par les personnages comme l'écrivain l'avait prévu à ce stade de l'élaboration[22].

16 L'avant-texte d'*Hérodias* offre un autre exemple. Dans le premier Plan du conte, un ajout en bas de page relate l'emprisonnement de Jean, événement antérieur au début du récit premier :

Image 100471B00000395B00000C2D7FB901E20E7FD929.emf

(2) Hérodias avait suscité contre Jean une émeute
tâché de le faire tuer, s'il se débattait quand on l'enleva
jeté des serpents dans son cachot. mais ils
étaient tous morts.

(Nafr. 23663-2, f° 708)

17 C'est la toute première ébauche du passage qui, dans le texte définitif, suit l'autre longue analepse externe dans laquelle Hérodias, en discutant avec Antipas sur la terrasse du palais, se remémore sa première et dramatique rencontre avec Jean. Le fragment avant-textuel contient déjà l'essentiel de ce qui sera raconté dans le texte final :

> Iaokanann l'empêchait de vivre. Quand on l'avait pris et lié avec des cordes, les soldats devaient le poignarder s'il résistait ; il s'était montré doux. On avait mis des serpents dans sa prison ; ils étaient morts[23].

18 Bien que l'emploi des temps passés de la narration soit exceptionnel dans l'écriture des Plans, on en comprend la raison ici quand on sait que, pendant ses lectures documentaires destinées la préparation du conte, Flaubert a tiré des Évangiles d'Eichtal[24] la note suivante :

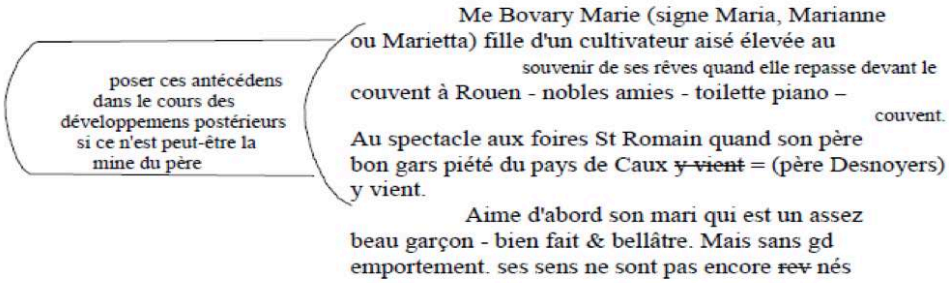
Image 1004879800004F64000008F0F462298CED8444AB.emf

Hérode ayant fait prendre Jean, l'avait fait lier & mettre en prison (Marc & VI. Luc IX)
Hérodiade lui avait toujours été hostile, & avait cherché l'occasion de le faire mourir –
Mais n'avait pas pu y parvenir. (Marc V)

(Nafr. 23663-2, f° 682)

19 Ces exemples concernant le passé de tel ou tel personnage semblent bien faire « partie de la préparation de la matière romanesque et n'[ont] rien d'une note de régie »[25]. Un écart les séparerait donc d'autres cas dans lesquels le mot « antécédents » se trouve dans des énoncés « qui réfléchissent sur la technique narrative, soit sous une forme d'auto-injonction, soit par un commentaire, soit par l'emploi d'un métalangage critique [...] [et] qui portent sur la narration, sur l'analyse, sur la description, sur le discours »[26]. On serait, dans ce second cas, en présence d'analepses que l'écrivain considère comme particulièrement importantes, stratégiques pour la construction de l'ordre temporel du récit, et qui exigent de sa part une attention et une application particulières. En effet, ces fragments viennent généralement s'ajouter au premier jet de l'écriture en révélant des décisions prises pendant la relecture critique du contenu d'un feuillet.

20 En voici un premier exemple tiré de l'avant-texte de *Madame Bovary* et plus précisément du premier scénario général. Dans ce folio, après le premier paragraphe consacré à Charles, le deuxième présente Emma avant le mariage, rapidement esquissé quant à lui dans le troisième paragraphe



(Ms gg 9, f° 1)

21 Dans le corps de la page, on reconnaît l'embryon de l'ample analepse interne contenue dans le chapitre VI de la première partie du roman, dans lequel seront développés les noyaux « couvent à Rouen – nobles amies – toilette piano ». Les lignes concernant l'enfance et l'éducation de la protagoniste sont isolées par une sorte de grande accolade et reliées à la notation méta-génétique de la marge gauche : « poser ces antécéden[t]s dans le cours des développement postérieurs ». L'énoncé contient l'instruction que Flaubert se donne, et qui programme de raconter ces événements fondamentaux pour comprendre un trait du caractère d'Emma adulte – surtout sa tendance à la rêverie (dans le corps de la page : « souvenir de ses rêves quand elle repasse devant le couvent à Rouen ») – en interrompant le récit premier et en revenant sur le passé du personnage. C'est justement sur l'*ordre* que Flaubert raisonne ici : où exposer le récit des premières années d'Emma ? Il se donne une consigne générique qui les destine à un moment « postérieur » au mariage avec Charles bien qu'il ne soit pas encore précisé. Et, en effet, dans le deuxième scénario général, l'ordre des noyaux narratifs est déjà modifié : le récit commence par l'entrée de Charles au collège[27], suivent la jeunesse du personnage et les études de médecine, le premier mariage et ensuite celui avec Emma, après lequel l'écrivain prévoit de revenir sur le passé de l'héroïne[28].

22 Ce genre de fragments s'impose donc dans la page manuscrite, en marquant des moments cruciaux de la planification de l'œuvre à venir, car ils ne se bornent pas simplement à signaler la future analepse par l'emploi du mot « antécédents », mais, par le biais d'instructions de nature méta-génétique, ils se chargent aussi, selon les circonstances, de préciser la place qui doit lui être assignée au sein de l'organisation temporelle du récit ainsi que le geste d'écriture à accomplir pour actualiser le programme ainsi établi ; dans le cas que nous analysons, cette fonction est remplie par le verbe « poser ». Ce verbe à l'infinitif revient souvent, non seulement dans les scénarios mais parfois même dans les brouillons, quand Flaubert envisage d'ajouter un élément nouveau et raisonne aussi sur les différents types d'unités textuelles à employer pour ce faire. Dans le métalangage critique et génétique de l'écrivain, « poser » est un verbe polysémique : aux sens génériques de « présenter, introduire, placer »[29] viennent généralement s'ajouter d'autres sens plus spécifiques, selon les circonstances et les exigences du texte *in fieri*. Tantôt le verbe prend le sens second de « raconter » et appelle donc un futur segment narratif, comme dans le cas que l'on vient d'analyser et qui en est l'exemple topique car tout un chapitre du roman dérivera de cette instruction[30]. Tantôt, il signifie « décrire » et demande l'insertion d'un passage descriptif (prosopographie ou topographie) : « poser la maison de Tostes » ou « poser Charles de face »[31]. D'autres fois encore, « poser » est relié à des questions d'ordre énonciatif et est accompagné par l'indication du type de discours à employer[32].

23 Certaines indications de régie sous forme de « commentaire » qui accompagne le signal habituel d'une analepse à construire (« antécédents ») peuvent se focaliser sur la fonction que la future séquence sera appelée à remplir : dans un ajout dans la marge gauche du troisième scénario général de *Madame Bovary*, à côté de la présentation du personnage éponyme, sont programmés les rapports de cause à effet entre les « antécédents moraux » d'Emma et sa future dérive vers la rêverie :

Image 1006AB800000317C0000154E9A9E23DEC2305B18.emf

Commencer par l'action du mariage
bonheur de Charles:
– la maison –
prquoi emma l'avait épousé
Antécédens moraux
amenant aux premières
langueurs = torpeur –
rêves de la lune de miel.

(Ms gg 9, f° 9)

24 Dans un autre scénario, dans un ajout en bas de page, c'est encore l'évolution du caractère de la protagoniste qui fait l'objet de la réflexion de l'écrivain :

Image 1002B4000000171F00001275D341BA60BCF27C68.emf

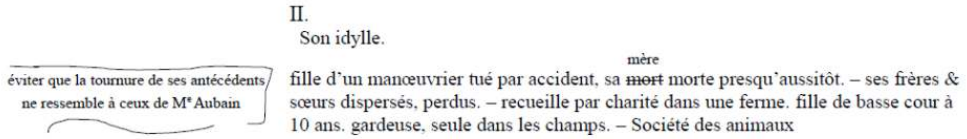
peindre d'abord Emma
par le moral comme
éducation & antécédens
de famille (ce qui fait
qu'elle épouse Charles qui
n'est pas un paysan) puis
par le physique – bonheur
de Charles.

(Ms gg 9, f° 4)

25 Dans l'intention de Flaubert, donc, les antécédents moraux et de famille d'Emma doivent contribuer à dessiner le portrait moral du personnage ; ils auront la fonction de faire comprendre l'évolution psychologique qui l'amènera à épouser Charles, pour s'acquitter de la vie à la campagne qu'elle déteste[33], et aussi à ses « premières langueurs ».

26 Aussi, en raisonnant sur tel ou tel autre segment analeptique, parfois l'écrivain énonce-t-il des préoccupations concernant l'*elocutio*, comme au sujet des antécédents de Félicité et de Madame Aubain. Préoccupé de varier la manière dont sera présenté le passé des deux personnages d'*Un cœur simple*, Flaubert se donne une instruction précise à propos de celui de Félicité :

Image 100A106C000061190000104D262200471A081F53.emf


II.
Son idylle.
éviter que la tournure de ses antécédents ne ressemble à ceux de Mme Aubain
fille d'un manœuvrier tué par accident, sa ~~mort~~ mère morte presqu'aussitôt. – ses frères & sœurs dispersés, perdus. – recueille par charité dans une ferme. fille de basse cour à 10 ans. gardeuse, seule dans les champs. – Société des animaux

(Nafr. 23663-1, f° 393)

27 Si dans le texte du conte le narrateur omniscient se charge de raconter le passé des deux personnages, c'est au niveau des contenus exposés et des formes discursives employées que les deux segments temporels diffèrent. Les antécédents de Mme Aubain occupent un court passage dans l'espace d'un paragraphe couvrant, au début du chapitre I, la période de sa vie adulte qui va du mariage à la mort de l'époux et aux difficultés financières qui s'ensuivent et rien n'est dit de son caractère, si ce n'est un synthétique « qui cependant n'était pas une personne agréable » à la fin du paragraphe précédent[34]. En revanche, l'analepse concernant Félicité dès le début du chapitre II est non seulement plus étendue au niveau textuel (elle occupe plusieurs pages), mais aussi beaucoup plus « ample » car elle couvre l'enfance de la servante, sa jeunesse, sa rencontre avec Théodore jusqu'à l'abandon de la part de ce dernier et l'arrivée chez Mme Aubain. En outre, de brefs segments de discours rapporté (discours direct, indirect subordonné ou libre) sont entremêlés au texte narratif et des traits du caractère de Félicité commencent à se dessiner par le biais des vicissitudes de sa vie.

Les analepses dans *Hérodias* : un modèle de variété

28 L'auto-injonction que Flaubert s'est donnée en travaillant à *Un cœur simple* énonce un important principe poétique de Flaubert, celui de la variation, qui n'affecte pas seulement le domaine lexical[35] ou phrastique[36] mais agit aussi au niveau des typologies textuelles appelées à structurer l'œuvre littéraire[37]. En ce sens, *Hérodias* offre un exemple remarquable, car le but de varier la manière de raconter les antécédents des personnages est poursuivi par le recours à des séquences textuelles de nature différente : narration, description et différentes formes de discours rapporté. En effet, si au niveau des plans et scénarios les analepses sont programmées souvent par l'emploi du mot « antécédents », l'écriture des brouillons s'occupera de varier les types de textes qui les prennent en charge montrant ainsi les nombreuses voies que l'auteur parcourt pour intégrer au récit premier l'évocation d'événements passés. Inutile, donc, de rechercher dans ce conte un modèle univoque pour la textualisation de toutes les analepses. La variété des procédés dont se sert l'écrivain pour ne pas reproduire le même moule textuel pour chaque segment analeptique assume, en revanche, la forme d'une inlassable recherche du divers pour la même catégorie narratologique, surtout dans ce conte qui présente de nombreuses analepses et qui demande donc de la part de l'auteur un grand effort pour parvenir à son idéal de variété.

29 En effet, nonobstant la concision requise par le genre narratif bref, *Hérodias* est caractérisé par un grand nombre de passages analeptiques en conséquence de sa structure temporelle, différente de celle des deux autres contes, et aussi du sujet traité : du choix de concentrer entièrement le récit pendant le jour du festin d'anniversaire d'Hérode Antipas et de ne raconter que les dernières vingt-quatre heures de la vie de Saint Jean Baptiste dérive la nécessité pour l'écrivain d'avoir fréquemment recours aux

analepses, car il lui faut bien expliquer pourquoi et comment on en est arrivé là. Flaubert en est parfaitement conscient ; le 25 octobre 1876, quand il se met à la rédaction d'*Hérodias*, il écrit à Guy de Maupassant :

> Mes notes sont terminées, et maintenant je débrouille mon plan. Le difficile, là-dedans, c'est de se passer, autant que possible, d'explications indispensables[38].

30 Et trois jours plus tard, le 28 octobre, sur le même ton, il explique à son ami à Tourgueniev :

> Mes notes pour *Hérodias* sont prises. Et je travaille mon plan. Car je me suis embarqué dans une petite œuvre qui n'est pas commode – à cause des explications – dont le lecteur français a besoin. Faire clair et vif avec des éléments aussi complexes offre des difficultés *gigantesques*[39].

31 Mais des « explications », du moins celles « indispensables » pour « faire clair et vif », l'écrivain doit bien en donner et c'est justement en ayant recours aux analepses qu'il le fait et qu'il arrive à surmonter ces « difficultés gigantesques » qui proviennent surtout du fait qu'il s'agit d'« antécédents » de nature différente, se référant tantôt aux protagonistes (Antipas, Hérodias, Jean), tantôt aux personnages secondaires (Vitellius, Aulus, Mannaei...), tantôt à des données historiques (les rapports entre le monde romain et le monde judaïque, les conflits qui existent à l'intérieur de ce dernier entre les différentes factions religieuses etc...). Flaubert distribue les différents noyaux analeptiques de manière inégale dans les trois chapitres du conte : la plupart – une quinzaine – se trouvent dans le chapitre I, environ la moitié dans le chapitre II et quelques-unes seulement dans le chapitre III. Récit du narrateur omniscient[40], discours rapporté, non seulement en style direct mais aussi indirect et indirect libre, ou encore discours narrativisé (souvent mêlés dans des passages où l'on glisse imperceptiblement de l'un à l'autre)[41], et même micro-séquences descriptives (comme dans le cas que l'on va analyser) : toutes ces formes de textualité sont appelées à intégrer les anachronies au récit premier.

32 Par exemple, l'évocation de la rencontre d'Antipas et Hérodias et du début de leur amour est assumée par la souveraine dans un passage au discours narrativisé dans lequel la présence de détails descriptifs contribue à créer un subtil mélange de formes discursives différentes. Et, pour aller vers la conclusion de nos analyses, c'est justement sur la genèse de ce passage que l'on va se pencher.

33 Les manuscrits du conte montrent, parmi les toutes premières préoccupations de l'écrivain dès qu'il se met à son plan, celle d'illustrer l'état des rapports entre le Tétrarque et son épouse ainsi que les faits qui les ont déterminés. On est dans les cinq premières lignes du premier Plan :

Image 10063C080000356B0000125CB4ECD254B919073B.emf

I.

Machærous. forteresse. ville – paysage. – Matin. le jour se lève
brouillard.
Le roi Antipas sur sa terrasse. – Un campement d'Arabes à gauche dans la plaine. . Cavaliers qui tourbillonnent. Ses inquiétudes.
~~Hérodiade & Antipas.~~
~~expliquer la/*leur* situation - & leurs antécédents.~~

(Nafr. 23663-2, f° 708)

34 La dernière ligne de ce fragment contient le tout premier embryon du court passage du chapitre initial dans lequel Hérodias, pendant sa conversation avec le Tétrarque sur la terrasse du palais, lui rappelle les temps heureux de leur rencontre dans la Ville éternelle et la naissance de leur amour, dans l'espoir de rallumer la passion d'Antipas, désormais éteinte[42] :

> Puis elle se passa la main sur les paupières, dit qu'elle n'y voulait plus songer, qu'elle se trouvait heureuse ; et elle lui rappela leurs causeries là-bas, dans l'atrium, les rencontres aux étuves, leurs promenades le long de la voie Sacrée, et les soirs, dans les grandes villas, au murmure des jets d'eau, sous des arcs de fleurs, devant la campagne romaine. Elle le regardait comme autrefois, en se frôlant contre sa poitrine, avec des gestes câlins. – Il la repoussa. L'amour qu'elle tâchait de ranimer était si loin, maintenant[43] !

35 Dans ce premier Plan, le syntagme « leurs antécédents » fonde la future analepse externe dont la finalité principale est contenue dans l'injonction de l'infinitif « expliquer », c'est-à-dire : il faut illustrer le passé des deux personnages dans le but de faire comprendre au lecteur quel est l'état de leurs rapports réciproques, car certains développements de l'histoire en dépendent directement. Les deux phrases – « expliquer la/*leur* situation - & leurs antécédents » – sont barrées et leur contenu est déplacé plus loin dans le feuillet, là où commence à s'esquisser la scène dans laquelle Hérodias, arrivée sur la terrasse, apporte au Tétrarque des nouvelles de Rome. Dans ce nouveau contexte, la « situation réciproque » des deux époux reçoit sa première connotation dysphorique :

Image 1008B0640000561400000FE809DDAB71590702FD.emf

Hérodias lui remonte le moral. Elle a des nouvelles de Rome
~~Ce qui se passe à Rome~~. Agrippa est en prison. – Tibère très malade
favorables
Conjonctures. – Leur situation réciproque & leurs antécédents. – Antipas ne bande plus
ennuyés l'un de l'autre

36 Quand il passe à la rédaction du deuxième Plan, Flaubert introduit une modification importante : il inverse la succession des deux syntagmes « Leur situation réciproque & leurs antécédents » et prévoit de commencer ses « explications » par le récit du passé des deux époux, pour en arriver ensuite à la situation actuelle. Il met donc en scène, dans l'ordre, leur rencontre, la naissance de la passion et sa dérive vers l'indifférence réciproque :

Image 1006A8080000567900000C14F1F66EEC8C1772AA.emf

Leurs antécédents α leur situation réciproque – ils se sont connus à Rome. Amour
sa
violent d'Antipas, maintenant éteint par l'âge. Il ne bande plus pr elle Mais elle garde ~~son pouvoir~~ puissance sur lui. ennuyés l'un de l'autre.

(Nafr. 23663-2, f° 722)

37 Mais surtout deux notations se trouvant dans la marge gauche de ce même folio se révèlent décisives pour que le passage assume la physionomie qu'il présentera dans le texte final.

38 La première :

Image 1005C770000024E5000018BEEAFF819722003455.emf

Antipas est en contemplation
H. en désignant les Arabes
- "tu la regrettes" ? la fille d'Arrêtas aux joues
bleues ? Il ne la regrettait, Mais φ
résumé de leurs amours.
~~Leurs~~ leur état présent à cet égard.
[...]
φ
bonne pour H. avait
~~la rupture~~ ~~a~~ brouillé une
situation bonne

39 La deuxième, toujours dans la marge, à côté des lignes qui expliquent les causes de la haine d'Hérodias contre Jean :

Image 1004E36C00002939000012A8646238C1E7BFFF5A.emf

d'autant qu'elle sentait
Ses charmes faiblir
Ant. pouv se lasser d'elle.
& la planter là – elle revient vers lui
~~Ant~~. H. lui rapp. leurs ancienn amours.
le caresse. Il ne bande plus.

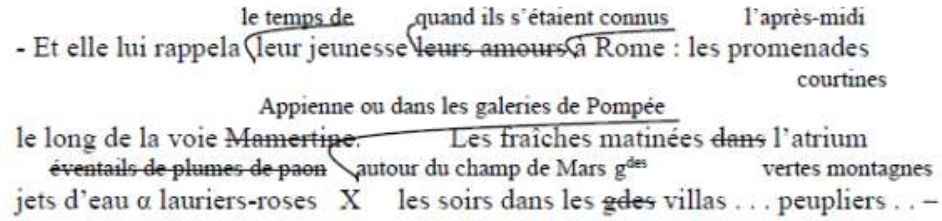
40 De la sorte, par l'emploi d'un mot appartenant au métalangage critique de l'auteur – « résumé » – et du verbe mnémonique « rappeler », l'analepse dont le contenu est maintenant condensé dans le syntagme « leurs anciennes amours » se présente maintenant comme l'embryon d'un discours narrativisé dérivant de la remémoration du personnage éponyme. En outre, le second fragment que l'on vient de citer contribue à éclairer les motivations profondes de la démarche d'Hérodias : craignant d'avoir perdu son pouvoir sur Antipas et donc la possibilité d'obtenir de lui l'élimination de Jean, son ennemi, elle tâche de raviver l'ancien attachement de son époux en lui rappelant leur passé heureux.

41 Ces choix ne sont pas sans conséquences car, dans le texte final, le lecteur connaît les « antécédents » des deux époux selon le point de vue d'Hérodias et non pas selon celui du narrateur. Et on comprend déjà l'intention de l'écrivain : celle d'ajouter à la finalité explicative initialement assignée au segment analeptique une autre fonction, peut-être même plus importante, car le passage sera mis au service de l'action, devenant l'instrument dont Hérodias entend se servir pour convaincre le Tétrarque de la seconder dans son projet de tuer Jean. Du point de vue de l'originalité des techniques narratives, un autre résultat sera ainsi atteint : comme on le constate en lisant le texte final du passage, on est en présence d'une analepse qui ne comporte pas vraiment de coupure de la ligne temporelle. Le récit premier n'est pas vraiment interrompu, les

« antécédents » du Tétrarque et d'Hérodias sont rappelés pendant que l'action progresse et dans un but bien précis de la part du personnage éponyme qui s'en charge.

42 On s'arrêtera enfin sur une dernière remarque : d'une rédaction à l'autre, selon le mouvement caractéristique de la méthode de composition de Flaubert, la matière verbale convoquée dans la fiction en train de se faire s'élargit, se détend et le passage se complexifie en intégrant de nombreux détails descriptifs. Nous reportons à titre d'exemple le fragment d'un brouillon :

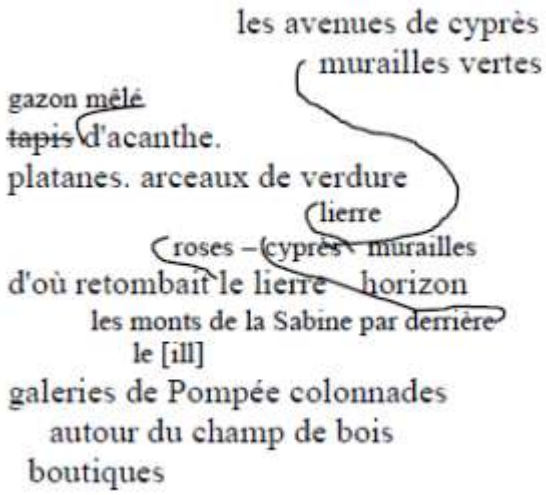
Image 10068E7000003CE5000010FDF162A6772F0F563F.emf



(Nafr. 23663-2, f° 549)

43 Dans la marge, d'autres détails viennent s'ajouter :

Image 1005F3900000202C00001D29030BE08742CB8CEF.emf



44 Dans la mesure où l'analepse est prise en charge par Hérodias qui s'adresse à son époux pour évoquer des souvenirs nostalgiques de leur passé, l'évocation de menus détails descriptifs chargés de connotations affectives devient légitime, d'autant plus qu'ils devraient être susceptibles, selon les souhaits de la souveraine, de ranimer l'amour d'Antipas. Le passage sera encore travaillé dans quatre brouillons[44] avant de parvenir à la forme que nous connaissons dans le texte final : une sorte de *locus amoenus* de la rencontre amoureuse, connoté par une couleur typiquement romantique, tant par le caractère mnémonique de la description que par l'évocation du monde antique.

Conclusion

45 D'après les exemples que l'on vient d'analyser, il nous semble bien que les avant-textes de Flaubert permettent de dire un mot sur le traitement de l'ordre du récit dans ses œuvres romanesques. Dans la méthode de travail de l'écrivain, et de manière constante tout au long de son activité littéraire, c'est surtout dans l'écriture scénarique que se manifestent l'attention et les soins qu'il consacre aux problèmes de la mise en texte de l'ordre du récit. En particulier l'analepse représente pour Flaubert un segment temporel à traiter avec soin, qui lui demande de la réflexion, de la programmation, et auquel il attribue souvent un rôle stratégique. C'est fréquemment par l'emploi du terme « antécédents » que Flaubert signale la nécessité de développer un noyau d'informations concernant le passé de tel ou tel personnage, pour éclairer le rôle que certains faits ont joué dans le développement de l'histoire. De plus, le terme se trouve souvent dans des énoncés d'ordre méta-génétiques ; par ces instructions qu'il se donne, l'écrivain précise la fonction qui est assignée à une analepse ou le type de discours qui doit la prendre en charge. Le programme ainsi établi est actualisé dans les brouillons au niveau des structures superficielles de l'écriture romanesque en textualisant le noyau analeptique par le recours à différents types de textes : narration, description, discours rapporté. On pourrait alors, peut-être, *mutatis mutandis*, en arriver à affirmer à propos des analepses flaubertiennes ce que l'auteur lui-même déclarait, à propos des descriptions dans *Salammbô*, dans une célèbre lettre à Sainte-Beuve, c'est-à-dire qu'« il n'y a point dans [ses] livre[s] une [analepse] isolée, gratuite ; toutes servent à [s]es personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action »[45].

NOTES

1. Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Seuil, « Poétique », Paris, 1972, p. 78-79.

2. Gérard Genette définit les anachronies narratives comme « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (*Ibid.*, p. 79). L'auteur distingue deux catégories principales, c'est-à-dire les analepses et les prolepses, avec leurs sous-catégories (*Ibid.* p. 90-114).

3. Cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, « Poétique », Paris, 1983, p. 15-22 et *Fiction et diction*, Seuil, « Poétique », Paris, 1991, p. 69-73 ; Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, « Poétique », Paris, 1988.

4. Voir par exemple à ce propos Éric Le Calvez, *Flaubert topographe : L'Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique*, Rodopi, « Faux Titre », Amsterdam-Atlanta, 1998.

5. Voir Jean-Michel Adam, *Les textes. Types et prototypes*, Nathan, Paris, 2001.

6. « On parle peu de la variation pour Flaubert alors qu'elle est l'un des principes essentiels de sa poétique », Éric Le Calvez, « Variation », dans *Dictionnaire Gustave Flaubert*, sous la direction d'Éric Le Calvez, Classiques Garnier, « Dictionnaire et synthèses », Paris, p. 1173.

7. Pour *Madame Bovary* nous avons consulté : *Les Manuscrits de* Madame Bovary. *Édition intégrale sur le Web* (sous la direction de Danielle Girard et Yvan Leclerc) et l'*Atelier Bovary* ; pour *Bouvard et Pécuchet*, *l'Édition électronique du manuscrit intégral de* Bouvard et Pécuchet, *premier volume* (sous la

direction de Yvan Leclerc); pour *Trois contes*, en revanche, nous nous sommes servie de : Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, *Corpus flaubertianum*, I, *Un cœur simple*, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1983, et *Corpus flaubertianum*, II, *Hérodias*, T. I, Librairie Nizet, Paris, 1991 et T. II, Sicania, Messina, 1995. Nous avons utilisé ces éditions pour notre étude mais nous proposons parfois une lecture différente des manuscrits. Les transcriptions diplomatiques des fragments avant-textuels cités sont les nôtres. Pour les *Trois contes* nous avons eu recours aussi aux manuscrits consultables sur la base Gallica de la Bibliothèque nationale de France à partir de l'adresse suivante : https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/flaubert-trois-contes?mode=desktop. Pour chaque citation des manuscrits les URL des folios sont données dans le texte.

8. « Une poétique explicite, réflexive, méta-énonciative, c'est-à-dire la nomination des formes inventées pour les contenus et l'expression de l'œuvre en gestation », Henri Mitterand, « Le méta-texte génétique dans les ébauches de Zola », *Genesis*, 6, 1994, p. 47. [En ligne]

9. « L'expression *note de régie* est employée par les flaubertiens dans un sens large. Parmi les instructions que l'auteur se donne, elle ne devrait désigner que celles qui concernent la gestion du texte », Claudine Gothot-Mersch, "La *dispositio* dans le travail de Flaubert", *The Romanic Review*, 86, 3, may 1995, p. 551.

10. « Il est une sorte d'écriture qui permet de condenser la maîtrise à venir et d'annoncer le type de développement, ce sont les indications de régie. J'emploie ce terme selon une tradition qui remonte à G. Blin. Il peut faire problème dans le contexte d'un scénario, dans la mesure où celui-ci, par rapport au texte final ou même à ses brouillons rédigés, pourrait être envisagé comme étant lui-même une vaste indication de régie. Mais de fait, ce que je désigne ainsi, ce sont des parties de scénario qui réfléchissent sur la technique narrative, soit sous une forme d'auto-injonction, soit par un commentaire, soit par l'emploi d'un métalangage critique. Ces indications sont très nombreuses [dans les plans et scénarios de *Madame Bovary*], plus d'une centaine, infiniment plus que pour les *Trois Contes* par exemple. Elles n'ont pas de place fixe, affectant aussi bien le corps du texte que les interlignes ou les marges. Partout Flaubert contrôle, incite et même innove. Pour plus de clarté d'exposition, on peut les répartir entre celles qui portent sur la narration, sur l'analyse, sur la description, sur le discours », Raymonde Debray Genette, « La poétique flaubertienne dans les *Plans et scénarios de* Madame Bovary », *Genesis*, 13, 1999, p. 56. [En ligne]

11. Ces « instructions métalinguistiques » aident à expliciter, tout en le condensant, les contenus d'une partie ou sous-partie du récit », Almuth Grésillon, J.-L. Lebrave, Catherine Fuchs, « Flaubert : "Ruminer Hérodias". Du cognitif-visuel au verbal-textuel », *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, CNRS éditions, « Textes et Manuscrits », Paris, 1991, p. 41.

12. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 82.

13. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Œuvres complètes*, t. 3, Édition publié sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2013, p. 302. Cf. à ce propos Éric Le Calvez, « Analepse », dans *Dictionnaire Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 67.

14. Prolepse : « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 82.

15. Éric Le Calvez, « Prolepse », dans *Dictionnaire Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 921-922. Dans son *Discours du récit*, Gérard Genette signale à propos de *Madame Bovary* les chapitres contenant des prolepses jouant le rôle d'« annonces » : « I(3), II(4), II(5), II(10), II(13), III(2) », (*op. cit.*, p. 111, n. 2).

16. *Ibid.*, p. 922.

17. « Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment "présent", c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place [...] Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son *amplitude*. [...] Nous pouvons donc qualifier d'*externe* [une] analepse

dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier. [...] Inversement, nous qualifierons d'analepse *interne* le chapitre six de *Madame Bovary*, consacré aux années de couvent d'Emma, évidemment postérieures à l'entrée de Charles au lycée, qui est le point de départ du roman », Gérard Genette, *op. cit.*, p. 89-90.

18. Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 47.

19. En février 1869, Flaubert écrit à George Sand : « Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en *soi*, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée. – Mais la poétique *insciente*, d'où elle résulte ? Sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? *Jamais* ! », *Correspondance* (éd. Jean Bruneau – et Yvan Leclerc pour le t. V), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, t. IV (1998), p. 15. Dorénavant *Corr.*, suivi du tome et du numéro de page.

20. Dans le roman posthume de Flaubert on trouve « peu de retours en arrière : deux "analepses externes" pour les antécédents des copistes et une "analepse interne complétive" au début du chapitre VII », Yvan Leclerc, *La Spirale et le monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, SEDES, « Présences critiques », Paris, 1988, p. 74.

21. « La classe mixte [...] est en fait déterminée par une caractéristique d'*amplitude*, puisqu'il s'agit d'analepses externes qui se prolongent jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier », Gérard Genette, *op.cit.*, p. 101.

22. Pour Pécuchet : « Il était le fils d'un petit marchand, et n'avait pas connu sa mère, morte très jeune. On l'avait, à quinze ans, retiré de pension pour le mettre chez un huissier. Les gendarmes y survinrent ; et le patron fut envoyé aux galères, histoire farouche qui lui causait encore de l'épouvante. Ensuite, il avait essayé de plusieurs états, maître d'études, élève en pharmacie, comptable sur un des paquebots de la haute Seine. Enfin un chef de division, séduit par son écriture, l'avait engagé comme expéditionnaire. Mais la conscience d'une instruction défectueuse, avec les besoins d'esprit qu'elle lui donnait, irritaient son humeur ; et il vivait complètement seul, sans parents, sans maîtresse. Sa distraction était, le dimanche, d'inspecter les travaux publics ». Pour Bouvard : « Les plus vieux souvenirs de Bouvard le reportaient sur les bords de la Loire, dans une cour de ferme. Un homme qui était son oncle, l'avait emmené à Paris pour lui apprendre le commerce. À sa majorité, on lui versa quelques mille francs. Alors il avait pris femme et ouvert une boutique de confiseur. Six mois plus tard, son épouse disparaissait, en emportant la caisse. Les amis, la bonne chère, et surtout la paresse avaient promptement achevé sa ruine. Mais il eut l'inspiration d'utiliser sa belle main ; et depuis douze ans, il se tenait dans la même place, MM. Descambos frères, tissus, rue Hautefeuille 92. Quant à son oncle, qui autrefois lui avait expédié comme souvenir le fameux portrait, Bouvard ignorait même sa résidence et n'en attendait plus rien. Quinze cents livres de revenu et ses gages de copiste lui permettaient d'aller, tous les soirs, faire un somme dans un estaminet. », Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume », dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé avec un dossier critique, Flammarion, « Garnier-Flammarion », Paris, 2011, p. 52-53. Dorénavant *BP* suivi du numéro de page.

23. Gustave Flaubert, *Trois contes,* éd. Pierre-Marc de Biasi, Flammarion, « Garnier-Flammarion », Paris, 1986, p. 115. Dorénavant *TC* suivi du numéro de page.

24. Gustave d'Eichtal, *Les Évangiles. Examen critique et comparatif des trois premiers Évangiles*, Première partie, Hachette, Paris, 1863. [En ligne] Les données prises en note se trouvent aux pages 63-64.

25. Claudine Gothot-Mersch, *op. cit*, p. 551.

26. Voir *supra*, n. 10.

27. Toujours dans le premier scénario général, une note de régie dans la marge, à côté de la première ligne de la page présentant « Charles Bovary officier de santé 33 ans quand commence le livre », donne l'instruction suivante : « Commencer par son entrée au collège. – use ses habits de campagne dans les récréations. » (Mss. gg 9, f° 1)

28. Nous reportons le premier jet de l'écriture : « il se marie à 30 ans à Melle Emma Lestiboudois – son père – type carré du fermier cauchois – éducations d'Emma élevée au couvent d'Ernemont avec les filles de gros bonnets – piano – dessein – broderie – etc – élégance native qque maniérée et fausse souvent. – pas artiste mais idéale – se ~~mar~~ laisse marier sans répugnance ni plaisir » (Ms gg 9, f° 3).

29. Par exemple, quand Flaubert programme dans un scénario la fin du futur chapitre I de *Bouvard et Pécuchet* : « dans ~~lequel~~ le voyage qu'ils font – ou qu'un des deux (Bouvard f~~ait~~ fait pr voir la maison de Campagne, poser qques uns des personnages secondaires q~~ui~~ utiles pr la suite. [...] – la Veuve – le médecin ? – un ouvrier socialiste – le Fermier – Le Curé – le notaire qui leur a vendu la propriété. » (Ms gg 10, f° 33) L'écrivain changera ensuite d'avis et les principaux notables de Chavignolles seront « posés » au début du chapitre II (*BP*, p. 66-67). Et aussi, dans un brouillon du chapitre VI du même roman : « Poser les partis de Chavignolles » (Ms g 225 (6) f° 614).

30. On en relève un autre exemple dans un scénario de *Bouvard et Pécuchet* ; à la fin du feuillet, dans un ajout de la marge gauche qu'un signe de renvoi (« X ») relie à un fragment du corps de la page (« Ils rêvent de se retirer à la campagne ! – X »), on lit : « X un événement arrive, l~~eur~~ (la retraite de l'~~un~~ Pécuchet et un héritage survenu à l'~~autre~~ Bouvard) qui leur permet de réaliser leur rêve. (avoir posé cela, dès le ch. Ier) » (Ms gg 10, f° 33).

31. « Si ce n'est "peindre", c'est "poser", terme d'apparence plus ample, mais aussi plus vague : "poser la maison de Tôtes" [...] [Ms gg 9, f° 3] [...] ; "poser Charles de face" [Ms gg9, f° 22], "le poser à la récréation de quatre heures" [Ms gg 9, f° 3]. "Poser" semble parfois ne signifier qu'introduire, comme pour Me Guillaumin (alors "Guillaumet") : "poser ce dernier dans la conversation entre Léon qui arrive & Homais" [Ms gg9, f° 15] mission qui ne sera pas accomplie dans la scène d'arrivée à l'auberge du *Lion d'or*, où le notaire n'aura aucune raison de mettre les pieds. », Raymonde Debray-Genette, *op. cit.*, p. 57.

32. Dans un brouillon du chapitre II de la deuxième partie de *Madame Bovary*, le fragment de la conversation entre Emma et Léon concernant la musique allemande et les Italiens – « - non, Madame, car je ne connais pas Paris. Mais j'irai habiter l'année prochaine pr finir mon droit » – est accompagné par l'indication « poser – indirect » (Ms g 223 (2), f° 51v°), sur laquelle l'écrivain changera d'avis car dans le roman le sujet sera traité un passage au discours direct (*M.B.*, p. 222) ; dans un scénario du chapitre II de *Bouvard et Pécuchet*, à propos du dîner organisé par les deux compères pour montrer leur jardin pittoresque, l'écrivain prévoit d'utiliser les conversations des invités pour caractériser ces derniers : « on y parle, (pr poser les caractères des personnages secondaires source d'action) de jardinage, curiosités, religion, médecine, politique, littérature, et enfin socialisme à propos du vagabond » (Ms gg 10, f° 20).

33. Cela, programmé depuis le deuxième scénario, dans la marge : « elle est bien aise de se marier pr être débarrassée de la campagne et des paysans » (Ms gg 9, f° 3).

34. « Elle avait épousé un beau garçon sans fortune, mort au commencement de 1809, en lui laissant deux enfants très jeunes avec une quantité de dettes » (*TC*, p. 43) Dans les manuscrits, Flaubert a esquissé à plusieurs reprise une description du caractère de Mme Aubain en contiguïté avec ses antécédents, pour parvenir finalement à la décision d'éliminer ces passages. À titre d'exemples : « Me Aubain n'avait rien pour attacher. – ~~Ses antécédents~~. Caractère naturellemt triste augmenté par des deuils & des revers de fortune » (Nafr. 23663-1, f° 390) ; « son caractère naturellement sérieux attristé pr des deuils & des revers de fortune, & le nécessités d'une position médiocre. » (Nafr. 23663-1, f° 382)

35. Cf. Giovanni Bonaccorso, « Synonymes : et l'instrument ronfle », *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Presses Universitaires du Mirail, XX, 1996, p. 117-127 ; Stella Mangiapane, *Variazione e descrizione nell'avantesto di* Hérodias, Edizioni Il Gabbiano, Messina, 1999.

36. « Flaubert fait tout ce qu'il peut pour varier sa phrase, pour éviter les répétitions de tours au même degré que les répétitions de mots. [...] il s'acharne parfois à changer chaque construction, à intervertir, d'une phrase à l'autre, l'ordre même des mots », Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, [1935], « Tel », Paris, 1982, p. 237. [En ligne]
37. « Mais au-delà des phrases, il s'agit de tout varier, du point de vue de Flaubert, les plans dans les descriptions, les discours dans les dialogues », Éric Le Calvez, « Variation », *op. cit.*
38. *Corr.*, V, p. 126.
39. *Corr.*, V, p. 127.
40. Comme dans le cas de ce passage du chapitre II qui explique pourquoi Vitellius est arrivé en retard porter son secours à Antipas : « Il avait tiré des otages du roi des Parthes, et l'Empereur n'y songeait plus ; car Antipas, présent à la conférence, pour se faire valoir, en avait tout de suite expédié la nouvelle. De là, une haine profonde, et le retard à fournir des secours. » (*T.C.*, p. 119-120)
41. Par exemple dans ce passage du chapitre III : « Alors il conta que lui, Jacob, ayant une fille malade, s'était rendu à Capharnaüm, pour supplier le Maître de vouloir la guérir. Le Maître avait répondu : "Retourne chez toi, elle est guérie !" Et il l'avait trouvée sur le seuil, étant sortie de sa couche quand le gnomon du palais marquait la troisième heure, l'instant même où il abordait Jésus. » (*T.C.*, p. 133)
42. Le passage en question suit d'ailleurs une autre importante analepse introduisant d'autres détails du passé des personnages et des récents événements politiques : « Puis elle étala son entreprise: les clients achetés, les lettres découvertes, des espions à toutes les portes, et comment elle était parvenue à séduire Eutychès le dénonciateur. – " Rien ne me coûtait ! Pour toi n'ai-je fait plus ?... J'ai abandonné ma fille ! " Après son divorce, elle avait laissé dans Rome cette enfant, espérant en avoir d'autres du Tétrarque. Jamais elle n'en parlait. Il se demanda pourquoi son accès de tendresse. » (*T.C.*, p. 113).
43. *Ibid.*, p 113-114.
44. Nafr. 23663-2, f°s 547, 576v°, 568v°, 635v°.
45. Lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862, *Corr.*, III, p. 278.

RÉSUMÉS

Dans la genèse des œuvres de Flaubert, l'écriture scénarique porte des traces éloquentes des soins que l'écrivain consacre à l'organisation de l'ordre du récit, surtout à l'égard du traitement des analepses. En parcourant les manuscrits de ses œuvres romanesques, en particulier ceux de Madame Bovary, des Trois contes et de Bouvard et Pécuchet, l'emploi fréquent du terme « antécédents », dont l'écrivain se sert habituellement pour signaler la nécessité de développer un noyau d'informations concernant le passé de tel ou tel personnage, témoigne de l'attention portée par l'écrivain à cet aspect du récit. Souvent, aussi, le terme se trouve dans des énoncés méta-génétiques par lesquels Flaubert réfléchit sur la gestion du texte en formation et précise la place et la fonction assignées à une analepse ou le type de discours qui doit la prendre en charge. L'écriture des brouillons, quant à elle, permet d'analyser la manière dont l'écrivain actualise au niveau des structures superficielles de l'écriture romanesque ses choix et les textualise.

In the genesis of Flaubert's novels, the *scénarios* bear some eloquent traces of the care the writer devotes to the organization of the order of the narrative discourse, especially with regard to the

treatment of the analepses. The manuscripts of his novels, especially those of *Madame Bovary*, *Trois Contes* and *Bouvard et Pécuchet*, show the frequent use of the term *antécedents*, which the writer usually uses to signal the need to develop some information about the past of his characters. Often, the term is found in meta-genetic statements by which Flaubert reflects on the management of the *avant-texte* and specifies the place and function assigned to an analepsis or the type of discourse to use.

AUTEUR

STELLA MANGIAPANE

Université de Messine