



HAL
open science

La vitesse du récit : retour sur la genèse de quelques ellipses dans L'Éducation sentimentale

Stéphanie Dord-Crouslé

► **To cite this version:**

Stéphanie Dord-Crouslé. La vitesse du récit : retour sur la genèse de quelques ellipses dans L'Éducation sentimentale. Flaubert. Revue critique et génétique, 2019, Autour de L'Éducation sentimentale, 19 | 2018, 10.4000/flaubert.3810 . halshs-02306047

HAL Id: halshs-02306047

<https://shs.hal.science/halshs-02306047>

Submitted on 4 Oct 2019

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.



Flaubert

Revue critique et génétique

19 | 2018

Autour de *L'Éducation sentimentale*

La vitesse du récit : retour sur la genèse de quelques ellipses dans *L'Éducation sentimentale*

Stéphanie Dord-Crouslé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/3810>

ISSN : 1969-6191

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Stéphanie Dord-Crouslé, « La vitesse du récit : retour sur la genèse de quelques ellipses dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert* [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 04 octobre 2019, consulté le 04 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/3810>

Ce document a été généré automatiquement le 4 octobre 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.

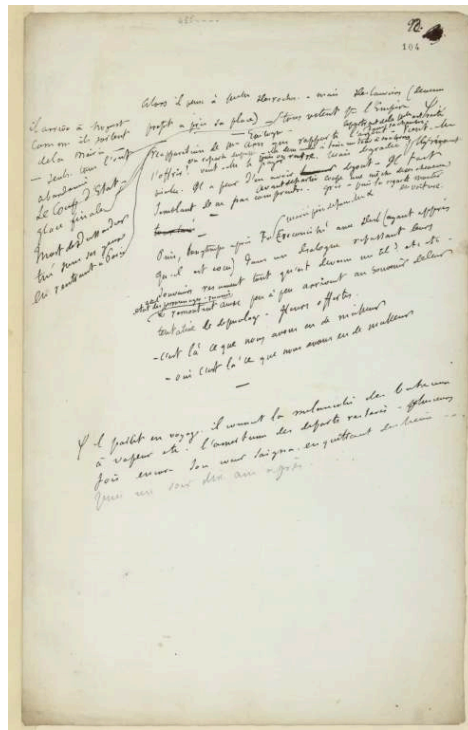
La vitesse du récit : retour sur la genèse de quelques ellipses dans *L'Éducation sentimentale*

Stéphanie Dord-Crouslé

1 En 1982, Claudine Gothot-Mersch analysait les aspects de la temporalité dans les romans de Flaubert et constatait que la chronologie des œuvres (le temps de l'histoire) était quasiment la seule à avoir intéressé les critiques : « Quand on quitte le niveau des événements racontés pour celui du récit racontant, on ne trouve que fort peu de choses »¹, commençait-elle par remarquer. Depuis lors, l'article de Claudine Gothot-Mersch lui-même ainsi que d'autres à sa suite ont fait notablement évoluer le paysage. Néanmoins, les rapports entre genèse et durée du récit n'ont peut-être pas connu tous les développements attendus².

2 Car étudier la durée, ou, comme il est plus correct de le dire depuis *Nouveau discours du récit*, la *vitesse* du récit³ – c'est-à-dire les variations de vitesse que connaît un récit –, et le faire dans l'espace de la genèse

oblige à prendre en compte un contenu textuel scénarique qui présente des spécificités rendant son analyse ni toujours pertinente ni même forcément possible. On se trouve donc souvent dans l'obligation de procéder à l'inverse. Il faut considérer la totalité du récit dans sa configuration achevée, en repérer les variations de vitesse, puis, par un



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 17611

système de carottages successifs, remonter des séquences textuelles définitives qui paraissent remarquables jusqu'à leurs scénarios, – à l'aveugle, sans savoir si quelqu'une de ces multiples microgenèses va finalement mettre au jour un fait particulièrement notable, ou mieux, faire surgir un système de variations cohérent. Ce processus est éminemment chronophage et très souvent infructueux. Et le répéter pour analyser la vitesse du récit dans toutes ses dimensions serait impossible à faire et surtout à exposer dans l'espace restreint d'un article.

- 3 Aussi va-t-on ici laisser de côté trois des procédés distingués par Genette (la scène, le sommaire et la pause) et s'attacher principalement au quatrième, l'ellipse⁴. *L'Éducation sentimentale*, quant à elle, va nous fournir un terrain d'étude propice car les nettes articulations du récit que présentent ses césures capitulaires offrent des repères appréciables dans les méandres de sa genèse. C'est dans ce cadre que vont être proposées quelques réflexions sur la vitesse du récit, en particulier sur la genèse des accélérations qu'elle connaît parfois, et l'utilisation différenciée que Flaubert fait de l'ellipse et du sommaire.

1- Vitesse du récit et scénarios

- 4 Analyser la vitesse du récit au stade des scénarios est une entreprise compliquée. Bien que certaines pages très anciennes comportent parfois des indications sur la manière dont les durées seront gérées dans le récit à venir, il existe une dualité inhérente au scénario : il est un « texte » qui – au-delà de son état lacunaire – peut être lu en tant que tel (il consonne parfois avec certaines proses contemporaines fragmentées), mais il est aussi un « non-texte » : il fait signe vers un texte à venir dont il porte et manifeste un certain nombre de virtualités mais dont il ne présente qu'un état « limbique ». Constitué autant par ses pleins que par ses manques, il œuvre à faire advenir autre chose que lui-même⁵.
- 5 Or, au stade des scénarios, quasiment tout est « sommaire » : le scripteur dresse une sorte de catalogue, il établit une succession de faits, d'événements reliés entre eux de manière plus ou moins logique et qui permet difficilement de présumer la manière dont l'histoire (les faits notés) sera finalement racontée. Des éléments similaires peuvent évoluer de manière divergente et donner lieu à une vitesse de récit différente voire opposée dans le texte définitif.
- 6 Prenons l'exemple du plan originel⁶ d'*Un cœur simple* conservé à Rouen dans les dossiers documentaires de *Bouvard et Pécuchet*. Il est intitulé « Perroquet » et est composé d'une quinzaine d'items. Le premier peut être rapproché d'une pause descriptive : « intérieur de la Cuisine – perroquet ». Puis vient un sommaire de nature analeptique : « Antécédents du perroquet (apporté par un neveu mousse) et de // Melle Félicité », suivi par un sommaire plus synchrone dont différents éléments pourraient néanmoins être développés sous forme de scènes : « Ses maîtres meurent. petite rente. – va vivre dans un galetas. // le perroquet souffre. s'ôte les morceaux de la bouche – // peu à peu – il meurt – // tristesses. // empaillement – // elle lui parle – mort. //démarches. le curé consent. » On trouve ensuite deux scènes successives caractérisées comme telles. La première est la vision du reposoir de la Fête-Dieu, rythmée par les « battements de cœur » et l'« appréhension » de la servante. La présence du terme « tableau » indique cependant que cette scène comportera vraisemblablement aussi une pause descriptive, plus ou moins développée et plus ou moins intégrée. Quant à la seconde scène, elle est

apparemment provoquée par la première : « L'émotion est trop forte – une attaque », et est elle aussi potentiellement liée à des moments de pause descriptive quoiqu'elle se déroule dans un endroit différent : « À l'hôpital, vision mystique, son perroquet est le Saint-Esprit. // Elle meurt saintement ». La servante trépassa, après avoir fait l'expérience d'une vision mystique et dialogué avec un prêtre dans le cadre de ce qui ressemble à une confession : « – "Il m'a semblé que les chaînettes des encensoirs étaient le bruit de sa chaîne. – Est-ce un péché, mon père ? // – Non, mon enfant." // Et elle expira. »

- 7 Le déroulé du récit – si on peut parler de récit à ce stade – laisse apparaître quelques invariants, c'est-à-dire des éléments structurels présents dans le scénario qui se maintiendront jusqu'à la version finale d'*Un cœur simple* : d'abord, c'est par une pause décrivant un lieu domestique que le conte doit commencer. Ensuite doivent être racontées l'histoire de Félicité ainsi que l'arrivée du perroquet. Enfin, il est prévu que le conte s'achève sur la mort de la servante, le récit et la vie de son personnage principal devant se terminer simultanément. Cependant, dans le scénario initial, la vision mystique paraît nettement précéder le décès de Félicité, qui est quant à lui plus précisément relié aux paroles échangées avec le prêtre. À l'origine, la scène finale du conte était donc dissociée entre l'émotion causée par le reposoir domestique et la vision ultérieure du perroquet-Saint-Esprit à l'hôpital. Or, dès l'occurrence suivante⁷, les deux scènes se trouvent réunies en une seule qui établit une unité de lieu et de temps, et bouscule la vitesse prévisible du récit : « Maladie & mort de Félicité. le perroquet St esprit, à la fête dieu - sur un // reposoir ».
- 8 Au stade scénarique, il semble donc ardu de repérer des invariants et encore plus des systèmes de variation cohérents, spécifiques au traitement de la vitesse dans le récit, tout simplement parce qu'il est difficile d'anticiper l'évolution de la plupart des notations qui pourraient en relever : certaines, similaires à ce stade, peuvent donner naissance à des réalisations divergentes, en particulier pour les scènes et les sommaires. Aussi se trouve-t-on dans l'obligation de renverser la perspective et de suivre une démarche certes téléologique mais qui est la seule à permettre des investigations plus poussées. Privilégier le seul procédé de l'ellipse va en outre permettre de repérer plus facilement certaines évolutions.

2- Suppressions et ellipses

- 9 Peter Michael Wetherill l'affirme à juste titre : « Les œuvres de Flaubert sont pleines de trous »⁸, ce que tout lecteur de Flaubert sent intuitivement. Mais ces « trous », ces manques, ces béances, sont de natures fort diverses. Ainsi, il ne faut pas confondre les phénomènes de suppression, parfois massifs chez l'écrivain, avec des ellipses, surtout lorsqu'il s'agit de passages entièrement rédigés, parvenus au terme de leur évolution, et qui sont brutalement raturés sur le manuscrit définitif voire sur le manuscrit des copistes. Il y a deux exemples particulièrement célèbres de ce phénomène de disparition brutale dans les manuscrits de *Madame Bovary* : l'épisode des verres de couleur au lendemain du bal de la Vaubyessard⁹ et la description du jouet des enfants Homais. Revenons rapidement sur la genèse du second¹⁰.
- 10 La description de cette « panogaudopole » prend naissance dans un plan d'ensemble¹¹. Flaubert y distingue sept étapes pour la fin de la seconde partie de son roman : 1- la maladie d'Emma ; 2- le succès des entreprises de Lheureux ; 3- le lent rétablissement

d'Emma durant l'hiver ; 4- les visites de l'abbé Bournisien ; 5- les changements qui s'opèrent dans le caractère d'Emma ; 6- le retour du printemps et les premières sorties ; et 7- la convalescence complète de la jeune femme. C'est au cœur de la cinquième étape que l'épisode du jouet va germer, à l'occasion des visites que différentes voisines rendent à la malade – en particulier Mme Homais, qui vient accompagnée de ses enfants dont Flaubert prévoit déjà d'indiquer concurremment le tempérament et l'avenir : aussi Franklin qui a des « dispositions pr la mécanique » est-il destiné à l'« école polytechnique ». Se fait jour ensuite l'idée d'un cadeau qui serait offert par Charles à Homais pour le remercier des soins prodigués à son épouse : c'est de là que naissent l'« incroyable joujou » et sa description foisonnante qui se développe finalement sur deux feuillets dans le manuscrit autographe¹² et sur trois dans le manuscrit du copiste¹³. Mais, à cette étape très avancée, sur les instances conjuguées de Bouilhet et Du Camp, Flaubert décide de supprimer entièrement l'épisode – bien que seule la première des trois pages de l'ultime manuscrit soit minutieusement raturée. La vitesse du récit se trouve alors modifiée dans le sens d'une plus grande rapidité si l'on compare le texte porté sur le manuscrit avec le texte publié. En effet, à l'ample description du jouet est peu ou prou substituée le seul point-virgule qui sépare ces deux propositions dans la version définitive : « Les petits Homais aussi venaient la voir ; Justin les accompagnait. » La panogaudopole toute entière s'est comme abîmée dans l'espace dorénavant occupé par un infime signe de ponctuation.

- 11 Cependant, la suppression de cet épisode qui comportait intérieurement à la fois des dimensions de scène, de sommaire et de pause ne crée pas pour autant une ellipse dans le texte final. Le récit amputé s'est recomposé ; la plaie a été parfaitement suturée et la cicatrice elle-même s'est effacée : il ne reste plus aucune trace perceptible de l'épisode supprimé. Le temps de l'histoire qui portait l'épisode de la panogaudopole s'est entièrement résorbé – sans que le temps du récit en garde la moindre mémoire¹⁴ : on est simplement repassé en mode « sommaire ». Car au sens narratologique du terme, il n'y a ellipse que lorsque le récit omet un événement qui a pourtant nécessairement eu lieu, quand il s'abstient de raconter une période pourtant couverte par l'histoire, ou pour reprendre les termes de Genette, quand « un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire »¹⁵. Il ne faut donc pas confondre le résultat de la suppression ou de l'éliision d'un épisode contingent avec la création d'une ellipse dans un récit¹⁶.

3- Ellipses et césures capitulaires

- 12 *L'Éducation sentimentale* présente des ellipses qui répondent à cette définition et qui sont intéressantes à analyser parce qu'elles se situent pour certaines à ces articulations stratégiques du récit que sont les césures capitulaires¹⁷. Sur les dix-neuf chapitres que comporte le roman, près de la moitié s'articule ou s'ouvre sur une ellipse qui peut être d'ampleur variable (se comptant en heures ou en années) et de durée plus ou moins précisément circonscrite.
- 13 Les plus restreintes se calquent sur la durée d'une nuit de sommeil pour le principal protagoniste : ainsi, à la fin du chapitre 4 de la première partie, Frédéric revient chez lui après avoir dîné chez le directeur de *L'Art industriel* ; pour se rapprocher de Mme Arnoux, il prend alors la décision d'être peintre et ne doutant pas de son succès, va dès le lendemain acheter le matériel nécessaire à sa nouvelle activité : c'est là le

début du chapitre 5. De même, à la fin du chapitre 6 de la deuxième partie, Frédéric s'endort aux côtés de Rosanette dans le logement préparé pour Mme Arnoux ; au début du chapitre suivant, il est réveillé par le bruit des événements de Février. D'autres ellipses couvrent une durée plus importante comme les deux mois qui séparent la conversation de Frédéric et Deslauriers à Nogent de l'arrivée de Frédéric à Paris entre les chapitres 2 et 3 de la première partie ; ou les « presque deux ans » qui s'écoulent entre l'ultime visite de Mme Arnoux et la conversation finale de Frédéric et Deslauriers. Enfin, certaines ellipses ont une durée beaucoup plus imprécise. Ainsi, on ne sait pas par combien de jours ou de semaines la réception par Frédéric du billet de la Maréchale (fin du chapitre 3 de la deuxième partie) est séparée du départ de Frédéric et Rosanette pour les courses (début du chapitre 4). Il en va de même pour la durée inconnue qui s'écoule entre la décision de Frédéric de quitter Nogent et son arrivée à Paris (fin du chapitre 5 - début du chapitre 6 de la deuxième partie), entre le coup de fusil du père Roque et la réception de Louise chez Mme Dambreuse (fin du chapitre 1 - début du chapitre 2 de la troisième partie) et, enfin, entre la tentative infructueuse de Louise pour voir Frédéric et la quasi installation du jeune homme chez Rosanette (fin du chapitre 3 - début du chapitre 4 de la troisième partie).

- 14 Arrêtons-nous sur l'ultime ellipse située en position capitulaire dans ce roman car sa genèse présente l'intérêt d'être déjà partiellement connue¹⁸ et de pouvoir être aujourd'hui complétée. Si l'on excepte le scénario intitulé « Mme Dubois »¹⁹, les plus anciens plans de *L'Éducation sentimentale* se trouvent dans le carnet de travail n° 19²⁰. Comme Jean Bruneau l'a montré²¹, il s'agit de deux scénarios qui ont vraisemblablement été rédigés entre le mois de mars et le tout début du mois de mai 1862. Ils mettent tous deux en scène quatre personnages qui sont le mari, la femme, l'amant et la lorette ; mais ils diffèrent quant à leur dénouement. Le premier prévoit une « fin en queue de rat. [...] on se revoit de temps à autres - puis on meurt » (f° 35r) et est complété par cet ajout : « Elle [la femme] finit folle, hystérique » (f° 36r). Le second plan introduit l'idée d'une « dernière entrevue » (f° 37v) entre l'amant et la femme, précédée – pour elle – par un internement dans « une maison de santé » (f° 38v). Notons que l'ami de Fritz (futur Frédéric) n'ayant pas encore été inventé, aucune scène finale ne réunit les deux hommes à ce stade.
- 15 Une seconde phase de programmation scénarique du roman a ensuite eu lieu entre décembre 1862 et juin 1863. Ces « scénarios intermédiaires », dont l'existence avait été présumée par Jean Bruneau au vu des lacunes que présentent les dossiers manuscrits acquis par la BnF en 1975, existent bel et bien : réunis sous le numéro de lot 91 (« *L'Éducation sentimentale*. Résumés et plans. 1869 », soit 52 folios jusqu'ici totalement inconnus des chercheurs²²), ils sont passés en vente²³ le 11 décembre 2015 lorsqu'a été mise aux enchères, à Drouot, la première partie de la bibliothèque de l'homme d'affaires et grand amateur d'art Pierre Bergé.

XIX. — rapports de Fr avec la petite Desr. les parents poussent au mariage. - Desl surveille

Fr. la refuse net. tout en se disant « quel sacrifice » car il la trouve gentille

Deslaur préfet. - épouse M^{lle} Desroches.

Me Ar Me Ar. rend l'argent.

XX — retour de Fr à Paris. Mais un fait physique & moral le dégoûte &

l'écarte radicalement de Me Arn. - prostration —

XXI. — revif par un désir de voyage. — il apprend que D est cocu & sa carrière

brisée ce qui le réconcilie avec lui.

l'esthétiseur le conduit à la diligence - & résume son opinion seul avec le

pilier

_____ vient lui rendre l'argent. elle a subi beaucoup de privations, est ignoble. - dégoût.

Figure 1 – Dossier Bergé, f° 944 (extrait)

- 16 Que nous apprennent ces pages inédites sur la fin du roman ? Dans un premier ensemble scénarique (f° 943-944), la matière est répartie en 21 chapitres. Les trois derniers présentent une organisation qui, dans ses grands traits, est finalement assez proche de celle que connaîtront les chapitres 5, 6 et 7 de la troisième partie du roman définitif : le chapitre XIX, qui concerne Mlle Desroches (future Louise Roque), met déjà en place les sentiments confus et changeants que Frédéric développera à son égard avant d'être finalement évincé par son ami Deslauriers devenu préfet : « Fr. la refuse net. tout en se disant “quel sacrifice” car il la trouve gentille » ; le chapitre XX est centré sur la réapparition d'une Mme Arnaud (et pas encore « Arnoux ») considérablement vieillie, qui vient rembourser ses dettes, scène qui cause la « prostration » de Frédéric ; quant au chapitre XXI, s'il fait bien retour sur Deslauriers et prévoit une réconciliation finale entre les deux anciens amis (« il apprend que D est cocu & sa carrière brisée ce qui le réconcilie avec lui »), deux différences substantielles sont à noter. Tout d'abord, l'aspiration viatique de Frédéric (« revif par un désir de voyage ») se déploie au début de cet ultime chapitre et non à la charnière entre les deux chapitres précédents ; et surtout, si le roman se termine bien par un « résumé » que font deux personnages, il ne s'agit pas encore de Frédéric et Deslauriers, mais de « l'esthétiseur », futur Pellerin, et du « pilier », futur Regimbart : « l'esthétiseur le conduit [Frédéric] à la diligence - & résume son opinion seul avec le pilier ». Néanmoins, la configuration de ce dernier chapitre semble avoir été très rapidement abandonnée puisque plusieurs traits verticaux en émaillent le contenu sans qu'aucune proposition alternative n'apparaisse.

Fr. pense à Mlle Desr. - mais Desl a pris sa place.

décadence

réapparit de Me Arn qui rapp l'argent - néant.

tous casés.

- récapitulation dans le dialogue avec Fr.

Figure 2 – Dossier Bergé, f° 942 (extrait)

- 17 Un second ensemble scénarique (f° 941-942) offre une reprise de la version précédente, peut-être rédigée dans la foulée, mais dépourvue de découpage en chapitres. Très allégée, elle prend néanmoins en compte les modifications les plus importantes

précédemment apportées. La fin du roman, pourtant à peine esquissée, présente une évolution notable en ce qu'elle modifie l'ultime épisode : bien que l'interlocuteur de Frédéric ne soit pas explicitement nommé, il semble bien que ce soit maintenant avec l'ami Deslauriers que se fasse une « récapitulation [finale] dans le dialogue ».

---- Il pense à M^{lle} Desr & la demande en mariage. Mais Desl qui vers le 2 Xbre
 a été envoyé en province comme journaliste officiel est devenu préfet. - Mlle Desr a réfléchi
 elle l'accepte. - Fr se trouve seul & vide Desl veut faire trop de zèle
& est remercié.
 --- Réapparition de M^e Arn qui rapporte l'argent. Mais décadence... --- sa femme en fuite, entretenue
idéal de luxe donné par Frédéric
 --- tous casés - apaisement. M^e Arn avec son fils troupié
en Italie meurt des fièvres à Rome
 réconciliation avec Deslaur en appren qu'il est cocu.
 --- Dialogue final entre Desl administr parfait & Fr. père de famille modèle - ils résument peu à peu
 toute leur vie. . . tentative de dépuclage « c'est là ce que nous avons eu de meilleur
 - oui c'est là ce que nous avons eu de meilleur »

Figure 3 – Dossier Bergé, f° 948 (extrait)

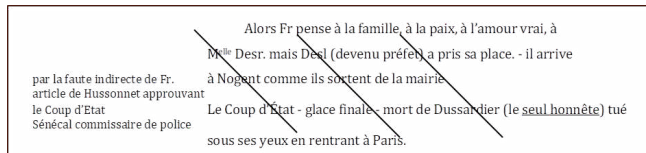
- 18 Un troisième scénario d'ensemble, de plus grande ampleur, se développe ensuite sur quatre pages (f° 945, 946, 947 et 948) et expérimente une répartition de la matière romanesque en quatre parties. Néanmoins, seuls des traits tracés *a posteriori* dans la marge proposent des ébauches de césures capitulaires, au nombre de quatre pour la matière qui constituera les trois chapitres finaux définitifs. Cette fin du roman (qui occupe le f° 948) présente d'abord plusieurs évolutions notables concernant la trajectoire de Deslauriers antérieure à son mariage avec la future Louise Roques (il « a été envoyé en province comme journaliste officiel [puis] est devenu préfet »), ainsi que son devenir : il a été remercié par le régime pour excès de zèle et sa femme l'a quitté. Mais surtout, le dernier chapitre met maintenant incontestablement en scène les deux anciens amis qui doivent apparaître, chacun dans leur genre, comme des parangons : « Desl[auriers] administr[ateur ?] parfait & Fr[édéric] père de famille modèle ». Se fait aussi jour pour la première fois le point nodal du dialogue, ce à quoi ils arrivent après avoir « résum[é] peu à peu toute leur vie », à savoir la « tentative de dépuclage » auquel le couplet final en forme d'écho offre déjà ici une ultime ponctuation : « “c'est là ce que nous avons eu de meilleur // - oui c'est là ce que nous avons eu de meilleur” ».

vide, ennui - rencontre de l'ancien ami marié, heureux. Pense aux vierges, à la pureté, au bonheur
 domestique - à M^{lle} Desroches
 Mais elle refuse Deslaur a pris sa place - préfet c'est Fr qui l'a poussé vers l'ordre & sans le vouloir
 l'a amené là
 Réapparition de M^e Arn. - pathé-tique - elle est trop vieille. l'idéal est usé
 puis il devint riche. - tous casés, - apaisement. est content de savoir que Fr est cocu
 Se marie n'est pas heureux mais calme - Vue du ménage en calèche aux champs Élysées
 [« se marièrent, eurent des enfants, & ne furent pas heureux »]
 Fin : un jour (Fr s'est laissé nommer memb du C général & D que préfet ne pose pas dans le tête à tête) - dialogue
 où ils résumèrent tout leur passé, en remontant peu à peu - « te souviens-tu - te souviens-tu »
 ils se rappellent leur tentative de dépuclage. bordel au bord de l'eau - putains en Canezou blanc fleurs
 offertes
 - C'est ce que nous avons eu de meilleur dit Deslaur
 Fr après un silence en soupirant
 - oui c'est vrai. C'est ce que nous avons eu de meilleur

Figure 4 – Dossier Bergé, f° 955 (extrait)

- 19 Un quatrième ensemble scénarique propose une nouvelle élaboration de la matière romanesque, plus étoffée encore, cette fois-ci distribuée en trois parties presque dénuées de césures capitulaires et s'étendant sur six folios (f° 949 à 955). Le dernier d'entre eux a toujours pour vocation de régler – très rapidement – le sort de deux des protagonistes féminines du roman : Mme Arnaud fait une réapparition « pathétique » (« elle est trop vieille. l'idéal est usé ») et, préalablement, Mlle Desroches épouse Deslauriers, ce qui empêche Frédéric d'accéder au « bonheur domestique ». Pourtant, à ce stade, Flaubert prévoit quand même pour son héros ce genre de félicité bourgeoise en imaginant pour lui un mariage qu'il indique sans plus de précision (« Se marie »). Cette amorce, si elle avait été poursuivie, aurait permis au romancier de s'inscrire en faux contre la clause des contes de fées et d'en proposer une réécriture critique puisque les deux personnages « se marièrent, eurent des enfants, & ne fur[ent] pas heureux ». Néanmoins, si cette union ne comble pas Frédéric, elle le rend « calme », ce que Flaubert envisage alors d'illustrer par une « Vue du ménage en calèche aux champs Élysées ». Quant à la matière du dernier chapitre, elle est manifestement séparée de ce qui précède par l'indication temporelle soulignée « Fin : un jour » qui laisse poindre de plus en plus clairement la mise en place d'une ellipse – d'une durée indéterminée mais sensible, qui doit se creuser entre les deux derniers chapitres.
- 20 Dans le dossier Bergé, on trouve ensuite une page (f° 972) difficile à classer dans un ensemble, mais qui paraît appartenir à un scénario de la troisième partie se développant sur sept chapitres. Elle présente une version très ramassée du contenu des trois derniers chapitres et appartient également à la période des scénarios intermédiaires puisque Mme Dambreuse n'y a pas encore reçu son nom et est toujours appelée « la Dame »²⁴. En revanche, d'autres pages du dossier Bergé sont vraisemblablement postérieures. Elles devraient être reclassées et réarticulées avec les scénarios connus conservés à la BnF. Ainsi, un dernier ensemble scénarique (f° 973, 974, 975, 976, 977 et 978) concerne la seule troisième partie du roman dont il développe la matière sur six feuillets et en neuf chapitres. Or le dernier feuillet (f° 978) fait montre d'une élaboration visiblement supérieure à celle du f° 104 du recueil NAF 17611 et constitue de ce fait le dernier moment de la genèse dépourvu de césure capitulaire.

version de ce qui deviendra l'incipit du sixième chapitre est particulièrement remarquable en raison de l'utilisation immédiate que Flaubert y fait du passé comme temps du récit alors que la plupart de ses scénarios sont habituellement rédigés au présent. La rédaction au passé semble opérer une sorte de figement définitif du contenu sous forme de sommaire. Cette solidification empêche la formation de toute excroissance narrative qui aurait pu être amenée à se développer dans la suite de la genèse en empruntant la structure d'une scène ou d'une pause. Les bases d'un rythme très particulier du récit semblent donc être posées dès ce moment.



- VIII Il partit en voyage, il connut la mélancolie des paquebots ...
l'amertume des départs réitérés - plusieurs fois encore son cœur
saigna en quittant des lieux choisis, des affections passagères
.....
Puis un soir réapparition de M^e Arn - chez lui . le portrait
de la M^e est accroché au mur. - Elle vient rapporter l'argent
seulement a-t-elle une
& le pose en entrant. - Vient-elle le payer ? y-a-t-il
arrière pensée de s'offrir ? On reparle du passé . elle conte
en trois mots sa vie depuis leur séparation . . . Elle demande
à faire un tour à son bras dans les rues. - puis on rentre
Elle est dégradée physiquement, vieille. il a peur d'en avoir
dégoût plutard . Il fait semblant de ne pas comprendre.
Avant de partir elle coupe une mèche de ses cheveux gris
& les lui donne. Il la regarde monter en voiture.
—
- IX Puis longtemps après Fr réconcilié avec D (ayant appris qu'il est
cocu) récapitule avec lui tous ses souvenirs - qu'est devenu un
tel un tel - & remontant peu à peu ils arrivent jusqu'à leur
tentative de dépucelage - fleurs offertes .
- C'est là ce que nous avons eu de meilleur
- Oui, c'est là ce que nous avons eu de meilleur

Figure 6 – Dossier Bergé, f° 978

- 23 Et en effet, le f° 978 du dossier Bergé confirme cette répartition de la matière dans des chapitres dûment numérotés - même si leur nombre (d'abord porté à neuf) est destiné à décroître par la suite. La notion d'épilogue disparaît. Mais la césure capitulaire située entre le futur chapitre V (ici VII) et le futur chapitre VI (ici VIII) est visuellement (grâce au tiret de séparation), fonctionnellement et historiquement en place : le chapitre VII doit se clore (nouvel ajout en marge) par la vision de Sénécals assassinant Dussardier (qui était « le seul honnête », précise Flaubert). Le chapitre VIII, quant à lui, doit commencer par ce même sommaire né au passé, apparu presque tel quel à l'étape précédente, dont l'évolution a d'emblée été interrompue et qui a pour fonction essentielle de permettre à deux scènes également mais inversement dramatiques de se succéder. Enfin, le chapitre IX présente déjà quasiment tous les traits que l'on retrouvera dans la version définitive : la manifestation claire de l'ellipse qui séparera les deux derniers chapitres par la formule « Puis longtemps après », le dialogue entre les deux amis, l'évocation du devenir des autres personnages, la remontée dans les souvenirs jusqu'à la tentative de dépucelage et le « couplet » final au discours direct.
- 24 Ainsi, on voit que l'ellipse qui sépare les chapitres 6 et 7 de la troisième partie du roman définitif, solidement assise sur une césure capitulaire, a été conçue très en amont dans

les scénarios et qu'elle présente un élément parmi les plus stables de la structure du futur roman. Elle a pour fonction d'articuler la succession des deux scènes conclusives. Néanmoins, son extension exacte reste encore floue au stade des scénarios : elle ne sera définitivement fixée que plus tard, quand la dimension politique du roman aura été plus intimement intégrée à la fiction et que les deux derniers chapitres se seront vu assigner le rôle de couvrir et escamoter tout à la fois l'intégralité du Second Empire.

4- Le « blanc », cette ellipse qui n'en est pas une

- 25 Dans l'exemple précédent, Flaubert utilise une ellipse renforcée visuellement par la présence d'une césure capitulaire pour accélérer la vitesse de son récit et rendre ainsi sensible le passage d'une substantielle quantité de temps, celle qui sépare « la fin de mars 1867 » du « commencement de cet²⁶ hiver », soit vraisemblablement le mois de décembre 1868 ou le mois de janvier 1869. Mais il y a d'autres procédés qui permettent de précipiter un récit, qui ne sont pas techniquement des ellipses et qui produisent pourtant eux aussi un important changement de rythme – d'autant plus lorsqu'ils sont également appuyés sur une césure capitulaire : ce sont les sommaires.
- 26 Pensons par exemple à la césure capitulaire qui précède directement celle que l'on vient d'analyser et dont on a simultanément retracé la genèse, c'est-à-dire celle qui sépare les chapitres 5 et 6 de la troisième partie, là où se situe « l'énorme blanc » rendu célèbre par Proust. Rappelons son commentaire :

Je ne me lasserais pas de faire remarquer les mérites, aujourd'hui si contestés, de Flaubert. L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. "Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal !" Ici un "blanc", un énorme "blanc" et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades (je reprends les derniers mots que j'ai cités pour montrer cet extraordinaire changement de vitesse, sans préparation) :

« Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

« Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint.

« Il fréquenta le monde, etc.

« Vers la fin de l'année 1867 », etc.²⁷

- 27 Dans *Figures III*, Genette a souligné l'entre-deux problématique dans lequel se situe l'analyse de Proust et son irréductible ambiguïté :

On ne sait donc si l'admirable est ici pour lui le *blanc*, c'est-à-dire l'ellipse qui sépare les deux chapitres, ou le *changement de vitesse*, c'est-à-dire le récit sommaire des premières lignes du chapitre VI : la vérité est sans doute que la distinction lui importe peu, tant il est vrai qu'adonné à une sorte de « tout ou rien » narratif, il ne sait lui-même accélérer, selon sa propre expression, que « follement » [...]²⁸.

- 28 Or Genette lui-même est ici ambigu car il n'y a – dans le texte de Flaubert à cet endroit – aucune ellipse²⁹, au sens narratologique strict du terme : il y a succession d'une scène,

d'un sommaire et d'une nouvelle scène, la première scène et le sommaire se trouvant par ailleurs séparés l'une de l'autre par une césure capitulaire. Au sein du sommaire qui ouvre le sixième chapitre, l'enchaînement des séquences introduites par « Il voyagea », « Il fréquenta le monde » et « Des années passèrent » prend en charge l'écoulement de la totalité du temps de l'histoire qui sépare le 2 décembre 1851 de la « fin de mars 1867 ». Ce temps n'équivaut donc pas à zéro même s'il est évoqué de manière particulièrement cursive. L'utilisation du sommaire suffit à produire l'accélération recherchée sans qu'il y ait lieu de faire intervenir l'hypothèse de l'existence d'une ellipse. Le sommaire remplit parfaitement ici sa fonction classique de « tissu conjonctif »³⁰ entre deux scènes. Quant à la césure capitulaire, si elle manifeste et objective dans la présentation matérielle du livre le drastique changement de rythme que le narrateur imprime à son récit, elle n'a pas non plus pour fonction automatique de matérialiser une ellipse.

I^{re} Partie, chap. III-IVIII^e Partie, chap. V-VI

<p>À la fin du spectacle, il se précipita dans les couloirs. La foule les remplissait. Arnoux, devant lui, descendait l'escalier, marche à marche, donnant le bras aux deux femmes.</p> <p>Tout à coup, un bec de gaz l'éclaira. Il avait un crêpe à son chapeau. Elle était morte, peut-être ? Cette idée tourmenta Frédéric si fortement, qu'il courut le lendemain à <i>L'Art industriel</i>, et, payant vite une des gravures étalées devant la montre, il demanda au garçon de boutique comment se portait M. Arnoux.</p> <p>Le garçon répondit : – « Mais très bien ! » Frédéric ajouta en pâlisant : – « Et madame ? » – « Madame, aussi ! » Frédéric oublia d'emporter sa gravure.</p>	<p>Il était cinq heures, une pluie fine tombait. [...] Mais, sur les marches de Tortoni, un homme, – Dussardier, – remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide.</p> <p>Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça de son épée.</p> <p>L'autre alors, s'avançant d'un pas, se mit à crier : – « Vive la République ! »</p> <p>Il tomba sur le dos, les bras en croix. Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut Sénécals.</p>
<p>L'hiver se termina. Il fut moins triste au printemps, se mit à préparer son examen, et, l'ayant subi d'une façon médiocre, partit ensuite pour Nogent.</p> <p>Il n'alla point à Troyes voir son ami, afin d'éviter les observations de sa mère. Puis, à la rentrée, il abandonna son logement et prit, sur le quai Napoléon, deux pièces, qu'il meubla. L'espoir d'une invitation chez les Dambreuse l'avait quitté ; sa grande passion pour Mme Arnoux commençait à s'éteindre.</p>	<p>VI</p> <p>Il voyagea.</p> <p>Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.</p> <p>Il revint.</p> <p>Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours encore. Mais le souvenir continu du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur.</p>
<p>IV</p> <p>Un matin du mois de décembre, en se rendant au cours de procédure, il crut remarquer dans la rue Saint-Jacques plus d'animation qu'à l'ordinaire. [...]</p>	<p>Vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante, comme il était seul dans son cabinet, une femme entra.</p>

Figure 7 - Comparaison de la structure de deux césures capitulaires (I, 3-4 et III, 5-6)

- 29 On peut s'en rendre compte en mettant en regard « l'énorme blanc » commenté par Proust avec un autre passage du roman situé à la fin du chapitre 3 et au début du chapitre 4 de sa première partie³¹. La structure des deux séquences est en effet étonnamment proche, d'abord en ce qu'elles voient se succéder les trois mêmes mouvements narratifs : une scène, un sommaire et, de nouveau, une scène. De plus, les deux premières scènes mettent en œuvre un identique processus de dévoilement ou de révélation : d'un côté, Frédéric croyant à tort Marie Arnoux morte apprend avec bonheur qu'il n'en est rien et, sous le coup de l'émotion, repart de *L'Art industriel* en oubliant la gravure qui lui avait servi de prétexte pour obtenir cette information ; de l'autre, Frédéric pensant assister à une simple émeute se rend compte avec horreur qu'il est le témoin du meurtre de son ami Dussardier par un autre de ses amis, Sénécals. La dimension éminemment dramatique et politique de la seconde scène remplace le caractère domestique et vaguement mélodramatique de la première. Mais chacune d'entre elles sanctionne la fin d'une époque.
- 30 La suite du récit est alors prise en charge par un sommaire qui évoque à grands traits et à très grande vitesse les événements saillants de la vie de Frédéric pendant les mois

(pour la séquence de la première partie) ou les années (pour celle de la troisième partie) qui ont suivi. Les deux passages illustrent chacun à leur manière le vide intérieur et la fuite sans but du personnage qui subit une sorte de délitement sentimental généralisé. Les deux sommaires sont exclusivement rédigés au passé simple, à l'exception de leurs ultimes propositions : « L'espoir d'une invitation chez les Dambreuse l'avait quitté; sa grande passion pour Mme Arnoux commençait à s'éteindre » fait pendant à « et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur. » Aussi bien d'un côté que de l'autre le temps s'étire, sous le jour de l'inactivité mais sans aucun vide, – et paraissant finalement amener le personnage à une sorte d'équilibre nouveau. En tous cas, aussi insignifiante que soit la vie de Frédéric pendant ces deux périodes, elle existe et suffit à remplir l'espace que circonscrit chaque sommaire.

- 31 Sur cette durée indéfinie se découpe brutalement la dernière scène des deux séquences, introduite à chaque fois par un passé simple qui fait épisode. L'une présente un contenu politique : « Un matin du mois de décembre, en se rendant au cours de procédure, il crut remarquer dans la rue Saint-Jacques plus d'animation qu'à l'ordinaire » ; tandis que l'autre reprend le fil interrompu de l'intrigue sentimentale : « Vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante, comme il était seul dans son cabinet, une femme entra ». Les deux séquences se révèlent donc construites en chiasme de part et d'autre de leur sommaire : pour l'une, l'atrophie sentimentale est interrompue par l'agitation sociale, tandis que, pour l'autre, l'atonie consécutive au coup d'État est momentanément troublée par l'irruption du sentimental. Pour ce qui est des échos, du rythme et de la vitesse du récit, les deux séquences semblent donc intimement consonner.
- 32 Pourtant, la localisation de la césure capitulaire diffère : dans le passage de la première partie, elle est située entre le sommaire et la seconde scène tandis qu'elle sépare la première scène du sommaire dans l'extrait de la troisième partie. Or, modifier la position des deux césures est envisageable : le chapitre 4 de la première partie commencerait alors par la proposition « L'hiver se termina », quand le sixième de la troisième partie débiterait par « Vers la fin de mars 1867, [...] ». La vitesse des deux séquences n'en serait pas modifiée puisque l'analyse en termes narratologiques resterait exactement la même. En revanche, l'effet produit serait différent. Sans créer une quelconque ellipse, le changement de chapitre crée un suspens, fait « transition »³² et amène à faire porter l'accent sur un mouvement narratif particulier dont il renforce l'importance au détriment des autres. En outre, dans ce cas particulier, la comparaison rapide de la genèse des deux séquences révèle des modalités d'élaboration différentes. Le sommaire de la première, en dépit de sa tonalité tout aussi désenchantée que celui de la troisième partie, n'est pas d'emblée composé au passé et les événements dont il est constitué sont progressivement, mais fermement, délestés de toute dimension scénique qui aurait pu amener à ralentir le rythme du récit. Surtout, la césure capitulaire apparaît ici fort tardivement : longtemps les scénarios ne prévoyaient aucune césure à cet endroit précis car le changement de chapitre ne devait intervenir qu'au moment de l'arrivée de Deslauriers à Paris.
- 33 Ainsi, en dépit de son caractère très partiel, mon analyse a tenté de souligner l'importance que Flaubert accorde – dès les scénarios – à la mise en place et à la variété des procédés qui rythmeront son récit. Pour en accélérer la vitesse, il recourt à l'ellipse ou au sommaire, en fonction de l'effet à produire, et souvent en contradiction avec l'idée reçue que la première permettrait de couvrir une durée plus importante que le

second. En revanche, les césures capitulaires, en fonction de leur localisation, lui permettent de créer un effet d'amplification indépendant du mouvement narratif lui-même, en obligeant le lecteur à tenir compte du « blanc » matériel qui sépare deux chapitres. Tous ces éléments concourent à la création du rythme du récit, élément ô combien crucial, comme l'affirmait Flaubert à Louise Colet pendant la rédaction de *Madame Bovary* : « J'ai fait cette semaine trois pages et qui, à défaut d'autre mérite, ont au moins de la rapidité. Il faut que ça marche, que ça coure, que ça fulgure, ou que j'en crève ; et je n'en crèverai pas »³³.

NOTES

1. Claudine Gothot-Mersch, « Aspects de la temporalité dans les romans de Flaubert », *Flaubert, la dimension du texte*, sous la dir. de P. M. Wetherill, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 7.
2. Une première version de ce travail a été présentée au séminaire Flaubert de l'ITEM le 7 avril 2018. La séance était partagée avec Stella Mangiapane (université de Messine) qui s'était intéressée à l'ordre du récit dans les manuscrits de Flaubert.
3. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1983, p. 23.
4. Rappelons les formules proposées par Genette, « où TH désigne le temps d'histoire et TR le pseudo-temps, ou temps conventionnel, de récit :
pause : TR = n, TH = 0. Donc : TR ∞ [infiniment plus petit que] TH
scène : TR = TH
sommaire : TR < TH
ellipse : TR = 0, TH = n. Donc : TR \ll [infiniment plus grand que] TH » (*Figures III*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1972, p. 129).
5. Les spécificités de l'état scénarique chez Flaubert, de l'œuvre en devenir, ont été déjà beaucoup commentées. On se reportera aux articles de Jacques Neefs (« La projection du scénario », *Études françaises*, 28-1, automne 1992, p. 67-81 ; « L'énonciation graphique (l'écriture des manuscrits) », *Énonciation et parti pris*, sous la dir. de Walter De Mulder, Franc Schuerewegen et Liliane Tasmowski, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 283-291 ; « L'écriture du scénarique », *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, sous la dir. de Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Nathan, 1992, p. 109-121 ; ou « Flaubert et la mimesis scénarique », *Flaubert et la théorie littéraire, en hommage à Claudine Gothot-Mersch*, sous la dir. de Marie-France Renard et Tanguy Logé, Bruxelles, Publications des Facultés Saint-Louis, 2005 (repris dans *Flaubert [En ligne]*, 20 | 2018), aux travaux de Gisèle Séginger sur les scénarios de *La Tentation de saint Antoine* (*Scénarios de La Tentation de saint Antoine. Le temps de l'œuvre*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, « Flaubert », 2014), ou à l'ouvrage d'Anne Herschberg Pierrot sur *Le Style en mouvement. Littérature et art* (Paris, Belin, « Belin sup lettres », 2005).
6. Bibliothèque municipale de Rouen, ms. g226(8) f° 195. En ligne, transcription réalisée par Stéphanie Dord-Crouslé pour l'édition des *Dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet*, sous la dir. de S. Dord-Crouslé, 2012-..., ISSN 2495-9979. Voir l'article fondamental de Raymonde Debray-Genette, « Comment faire une fin » (*Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1988, p. 85-112), qui analyse les transformations de l'excipit depuis le plan initial jusqu'au texte définitif.

7. BnF, NAF 23663 f° 387v°. En ligne sur Gallica.
8. « Flaubert et les incertitudes du texte », *Flaubert : la dimension du texte*, éd. Peter Michael Wetherill, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 253.
9. Jeanne Bem a publié les différents états de ce passage en appendice à son édition du roman (*Madame Bovary, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 2013, p. 542-547).
10. Pour l'analyse complète de la genèse de ce passage, voir Stéphanie Dord-Crouslé : « Genèse et disparition de la "Panogaudopole". L'épisode supprimé du jouet des enfants Homais (*Madame Bovary*, II, 14) » ; *Atti del convegno internazionale « Madame Bovary, Préludes, présences, mutations / Preludi, presenze, mutazioni »* (Messina, 26-28 octobre 2006), sous la dir. de Rosa Maria Palermo et Stella Mangiapane, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, « Accademia Peloritana dei Pericolanti – LXXXIII, suppl. 1 », 2007, p. 43-57 [disponible sur HAL-SHS].
11. Bibliothèque municipale de Rouen, ms. gg9 f° 30v°. En ligne sur le site *Les manuscrits de Madame Bovary*, Centre Flaubert, 2009, www.bovary.fr.
12. Bibliothèque municipale de Rouen, ms g221 f° 352 (toute fin du folio), 353 et 354.
13. Bibliothèque municipale de Rouen, ms g222 f° 314-315-316.
14. On se reportera *a contrario* à l'ellipse créée par la suppression du trajet vers la ferme de Geffosses dans *Un cœur simple*. Voir Jacques Neefs, « Les silences du récit », *Resonant Themes. Literature, History and the Arts in Nineteenth and Twentieth-Century Europe. Essays in Honor of Victor Brombert*, ed. by Stirling Haig, Department of Romance Languages, The University of North Carolina, 1999, p. 65-80.
15. Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 128.
16. Il en va de même pour les phénomènes de problématisation par ellipse qu'analyse Pierre-Marc de Biasi dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* (« L'élaboration du problématique dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* », *Flaubert à l'œuvre*, présentation par Raymonde Debray-Genette, Paris, Flammarion, « Textes et manuscrits », 1980, p. 69-102) : les médiations narratives supprimées font disparaître un élément d'explication important. Cependant, le désordre qu'elles créent n'est pas d'ordre temporel mais causal. Même si la vitesse du récit est mécaniquement accrue du fait de la disparition d'un bloc textuel et de l'élément d'information qu'il contenait, cela n'implique aucune transformation des rapports qu'entretiennent l'histoire et le récit.
17. Voir Florence Pellegrini, « Liaison et déliaison du discours narratif », dans Marie-Astrid Charlier, Laure Himy-Pieri et Florence Pellegrini, *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Neuilly, Atlande, « Clefs concours. Lettres XIXe siècle », 2017, p. 245-260.
18. Des éléments importants pour la genèse de ce passage se trouvent dans les articles de Jean Bruneau : « L'avant-dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* d'après les scénarios de la Bibliothèque Nationale » (*Nineteenth-Century French Studies*, 12, n° 3, Spring, 1984, p. 322-328) et de Peter Michael Wetherill, « C'est là ce que nous avons eu de meilleur », *Flaubert à l'œuvre, op. cit.*, p. 37-68), sans oublier l'édition procurée par Tony Williams (*L'Éducation sentimentale. Les scénarios*, Paris, Corti, 1992). Parmi de nombreuses autres analyses, voir Carlo Ginzburg (« Déchiffrer un espace blanc », *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Hautes études », 2003, p. 87-97), Jacques Neefs (« Flaubert, sous Napoléon III », *Comment meurt une République : autour du 2 décembre 1851*, éd. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle, Paris, Créaphis, 2004, p. 259-265) et Anne Herschberg Pierrot (*Le style en mouvement, op. cit.*, p. 145-149).
19. Voir Stéphanie Dord-Crouslé : « Du nouveau sur la genèse du personnage de Madame Arnoux, à la lumière d'un scénario inédit de *L'Éducation sentimentale* intitulé "Mme Dubois" », *Non solo Madame Bovary. Flaubert e i suoi personaggi*, sous la dir. de Letizia Norci Cagiano de Azevedo et Anna Maria Scaiola, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, « Quaderni di Cultura Francese », 2018, p. 47-65. La première page de ce scénario a été publiée par Jacques Neefs : « "Le mari, la femme,

l'amant..." En amont de *L'Éducation sentimentale* », *Europe*, n° 1073-1074, septembre-octobre 2018, « Gustave Flaubert », p. 252-253.

20. Ville de Paris / Bibliothèque historique, BHVP, Rés. Ms 80, en ligne sur Gallica.

21. « *L'Éducation sentimentale*, roman autobiographique ? », *Essais sur Flaubert en l'honneur du professeur Don Demorest*, éd. Ch. Carlut, Paris, Nizet, 1979, p. 319-320.

22. Pour avoir une vue complète du dossier de genèse de *L'Éducation sentimentale*, voir Stéphanie Dord-Crouslé : « Du nouveau sur la genèse du personnage de Madame Arnoux, à la lumière d'un scénario inédit de *L'Éducation sentimentale* intitulé "Mme Dubois" », article cité, p. 48-52.

23. Le libraire et expert de la vente Benoît Forgeot a autorisé Yvan Leclerc à photographier cet extraordinaire ensemble. À son tour, Yvan Leclerc m'a permis d'utiliser ses clichés, ce dont je le remercie chaleureusement. En l'absence de tout classement de conservation puisque ces pages manuscrites ont toujours été en mains privées, la foliotation indiquée ici est le numéro des photographies numériques prises par Yvan Leclerc. Je prépare actuellement l'édition des scénarios intermédiaires de *L'Éducation sentimentale*.

24. À propos de la genèse de ce personnage, voir Stéphanie Dord-Crouslé : « Naissance de Madame Dambreuse, la "grande dame", dans les "scénarios intermédiaires" de *L'Éducation sentimentale* » ; communication prononcée au colloque international « Histoire et étude de mœurs : *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* (1845 et 1869) », Paris, 25-27 janvier 2018, organisé par Juliette Azoulay et Gisèle Séginger ; à paraître dans *Flaubert, histoire et étude de mœurs*, sous la dir. de Juliette Azoulay et Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes et Savoirs », en 2019.

25. Jean Bruneau, « L'avant-dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* d'après les scénarios de la Bibliothèque Nationale », article cité, p. 324.

26. La valeur anaphorique ou déictique de ce déterminant démonstratif pose problème (voir Florence Pellegrini, *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, *op. cit.*, p. 252). Contrairement à ce qui apparaît dans la chronologie du roman établie en 2001 (*L'Éducation sentimentale*, éd. établie et annotée par Stéphanie Dord-Crouslé avec un dossier critique et une mise à jour bibliographique, Paris, Flammarion, « GF », [2001] 2013, p. 578), je serais aujourd'hui d'avis que l'hiver visé est celui de 1869 et non celui de 1868.

27. Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *La NRF*, n° 76, 1er janvier 1920, en ligne sur le site du Centre Flaubert de l'université de Rouen.

28. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 133.

29. Genette l'a pourtant indiqué d'emblée : « La confusion entre accélération et ellipse est d'ailleurs presque manifeste dans le célèbre commentaire que Proust a consacré à une page de *L'Éducation sentimentale* » (*ibid.*, p. 132).

30. « [...] le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIXe siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le "fond" sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène » (*ibid.*, p. 131).

31. De « À la fin du spectacle » à « un grand rassemblement autour du Panthéon », édition citée, p. 73-75.

32. Commentant l'expression de Proust « sans l'ombre d'une transition », Genette continue : « Comme si le changement de chapitre n'était pas précisément, une transition. Mais il est probable que Proust, qui cite de mémoire, a oublié ce détail » (*Figures III*, *op. cit.*, note 5, p. 132).

33. Lettre à Louise Colet du [25 février 1854] ; *Édition électronique de la correspondance de Flaubert*, par Yvan Leclerc et Danielle Girard, université de Rouen Normandie, 2017, en ligne sur le site Flaubert.

RÉSUMÉS

Comme il est impossible de réaliser l'analyse de la vitesse du récit au stade des scénarios, on propose de sélectionner un procédé particulier, l'ellipse, et d'en étudier la genèse en partant du texte définitif d'un unique roman, *L'Éducation sentimentale*. Après avoir distingué l'ellipse de la suppression, on analyse son fonctionnement en ce lieu stratégique du récit que sont les césures capitulaires, et on suit la genèse de plusieurs d'entre elles en recourant au dossier inédit des scénarios intermédiaires du roman, brièvement réapparus lors de la vente de la bibliothèque de Pierre Bergé fin 2015. On termine en proposant une relecture de « l'énorme blanc » rendu célèbre par Proust, à la jointure des chapitres 5 et 6 de la troisième partie, qui n'est pas une ellipse mais un sommaire.

INDEX

motcle L'Éducation sentimentale, Un cœur simple, Madame Bovary, genèse, scénarios, narratologie.

AUTEUR

STÉPHANIE DORD-CROUSLÉ

CNRS-UMR 5317 IHRIM