

Métagénétique: naissance de la focalisation (à partir des brouillons de *L'Éducation sentimentale*)

Il n'est plus besoin de démontrer, aujourd'hui, que l'étude génétique d'un texte apporte un savoir nouveau sur ce texte. C'est d'ailleurs l'une des premières réponses des généticiens aux attaques que subit la génétique, souvent à tort et à travers. Pour Louis Hay par exemple, "les manuscrits ont du neuf à nous dire"; pour Almuth Grésillon, la lecture des manuscrits "a de quoi ébranler nos savoirs et nos certitudes sur le texte"; je ne constituerai pas un florilège de citations, ce qui serait pourtant assez facile.

Dans la perspective métagénétique qui sera la mienne ici, il faut s'interroger sur cette notion un peu vague d'*apport*, la déplacer peut-être, en la nourrissant des *buts* ou des *ambitions* de la génétique, et en s'interrogeant sur leur nature. Là aussi, les généticiens sont souvent d'accord: la génétique, en nous montrant "comment ça fonctionne" (Louis Hay), propose une "réflexion sur le concept d'écriture" (Almuth Grésillon) et doit donc nous inciter à élaborer une "esthétique de la production" (Almuth Grésillon encore, expression que l'on rencontre aussi dans les travaux de Jacques Neefs). C'est-à-dire, pour faire bref, que ses enjeux sont *théoriques*. J'insiste sur cette expression, *enjeux théoriques*, car il est difficile de considérer comme *théorie* une discipline qui se fonde surtout sur la *pratique* (je reviendrai plusieurs fois sur ce problème au cours de cet exposé, qui se veut une esquisse de réponse à cette objection). En effet, un bon nombre de critiques concernant la génétique semblent reposer sur un malentendu: par une sorte de métonymie fâcheuse, on lui reproche de ne pas être ce qu'elle ne saurait être ou ne veut pas être: "on attend la théorie" (je caricature Graham Falconer). Or la génétique n'est pas une théorie, elle est une *méthode*, une approche, parmi d'autres, qui a des enjeux théoriques, c'est vrai, mais qui ne se confond pas avec eux.

Par rapport à cette première mise au point, à ces ambitions théoriques, on peut s'interroger maintenant sur la méthode mise en jeu, ou plutôt sur les problèmes méthodologiques que la génétique rencontre.

Le premier est évident, mais sans doute faut-il le rappeler encore, puisqu'il est lié de près aux critiques qui reprochent à la génétique son aspect empirique: c'est un problème matériel, celui de la complexité des dossiers. Complexité par leur *taille* (par exemple: 4800 pages de brouillons pour *L'Éducation sentimentale*, alors que le roman comporte 400 pages dans sa version publiée); complexité par leur *lisibilité* (toujours pour Flaubert: jusqu'à assez récemment, on considérait que ses ratures étaient indéchiffrables); complexité par leur *accessibilité* (les dossiers de Flaubert sont dans un total désordre; il faut les classer, les transcrire et proposer des transcriptions diplomatiques au public qui n'a pas souvent - ou pas du tout - accès aux brouillons). Ces phénomènes combinés coûtent de longues heures de patience, mais aussi d'énergie. Admettons, de façon un peu rapide ou idéaliste, que ce premier écueil soit résolu (ou du moins *assumé*), le problème reste entier; comme le dit Jean-Louis Lebrave dans son article (qu'on espère définitif) sur les rapports entre génétique et philologie, "il ne suffit pas de compulser des manuscrits pour être généticien".

Je rappelle ici quelque chose qui est à mon avis essentiel, et qui va peut-être tellement de soi que les détracteurs de la génétique y songent peu. Jacques Neefs l'a souligné lors d'un récent colloque: il n'y a pas *une pratique* génétique, mais *des pratiques* génétiques (et on retrouve ici, décidément, le terme de *pratique*). Si la génétique est bien une méthode, alors elle a le droit d'utiliser les outils qu'elle juge nécessaires à la réalisation de son ambition, qui peut elle-même varier. Accuserait-on un chercheur d'étudier un texte d'un point de vue psychanalytique plutôt que narratologique ou marxiste ? ça s'est vu (bien sûr), mais là on touche à un autre problème, qui est d'ordre idéologique. Pour l'esquiver, je dirai, avec Louis Hay, qu'il n'est pas "certain que l'étude des manuscrits ait vocation à trancher entre les options esthétiques ou philosophiques qui relèvent, me semble-t-il, d'une liberté de choix et de conviction plutôt que d'une méthodologie de la critique".

Pour répondre à la question "que peut la génétique aujourd'hui pour l'élaboration d'une théorie de l'esthétique" (et non pas: "pour se constituer en une théorie de l'esthétique"), si telle est bien son ambition, je voudrais me tourner maintenant vers un texte programmatique publié en 1977 par Raymonde Debray Genette sous le titre: "Génétique et Poétique: esquisse de

méthode". Dans cet article était posée la question suivante: "peut-on aller jusqu'à construire une poétique spécifique des manuscrits, qui serait peut-être quelque chose comme une poétique de l'écriture opposée à une poétique du texte ?" La réponse, bien sûr, était *oui*. Mais cette réponse était en fait multiple. J'en relève trois points importants:

1. la génétique mine l'assurance que pourrait donner le texte final plus souvent qu'elle ne la confirme;

2. la génétique rend sensible aux systèmes de variation (au pluriel);

3. la génétique *doit* être associée à la poétique, c'est une nécessité, je cite, "si elle ne veut pas tourner en rond en traitant arbitrairement de l'arbitraire ou se dévoyer en inventant de fausses et inutiles motivations, alors il lui faut s'appuyer sur les nécessités d'une poétique pour s'assurer une certaine liberté de lire et de faire lire." On trouve des remarques similaires chez Henri Mitterand: "l'étude génétique, pour être correctement menée, se réalise toujours en une poétique structuro-génétique".

Par cette association, la méthode génétique, pour être opératoire, trouve donc à la fois un garde-fou et un tremplin théorique. Plus encore: la poétique de l'avant-texte ne sera pas *opposée* à la poétique du texte, mais elle lui sera plutôt *complémentaire*.

Puisqu'elle nous montre comment l'écriture fonctionne, la génétique nous révèle, parallèlement, comment fonctionne tel phénomène textuel conceptualisé par la Poétique. Or, par une forme de retournement pervers sur la théorie, la génétique permet non seulement de redéfinir tel concept théorique, mais plus encore de le déplacer: en effet les brouillons nous enseignent que souvent le problème ne se pose pas dans les mêmes termes selon qu'il est considéré à partir de la seule version définitive des textes ou dans la dynamique de leur formation et de leurs transformations. Il s'agit ainsi d'établir (et de maintenir) une *interaction spéculaire* entre génétique et poétique (ce qui est d'ailleurs assez complexe concrètement) pour voir ce que l'avant-texte nous apprend, non pas seulement sur le texte, mais sur la théorie même. La génétique ainsi comprise apparaît comme une partie de la Poétique (élargie, si je puis dire), ou plutôt comme *consubstantielle* à elle. Vaste programme, qui ne peut se réaliser que par à-coups, j'y reviendrai.

Pour illustrer ces réflexions un peu abstraites, je prendrai l'exemple de la focalisation, concept important pour la Poétique du Récit (Genette lui consacre de nombreuses pages de son "Discours du Récit"), et non moins important pour la Poétique de la Description, les travaux de Ph. Hamon en témoignent, qui démontrent que l'utilisation de la technique de focalisation est une procédure institutionnalisée permettant de lier description et récit. J'étudierai cet exemple à partir du cas de Flaubert et plus particulièrement de *L'Éducation sentimentale* (auquel j'ai fait allusion plusieurs fois jusqu'à maintenant), cas privilégié puisque Flaubert fait de la focalisation une utilisation massive dès *Madame Bovary*.

Le premier phénomène qui frappe, quand on considère les manuscrits de *L'Éducation sentimentale*, c'est que si la focalisation des descriptions est le plus souvent implicite dans la version publiée du roman, il n'en va pas de même dans les brouillons. Une petite parenthèse s'impose ici: ce phénomène est rarement abordé par la narratologie, réticence qui est sans doute à mettre au compte de son caractère fluctuant et souvent difficilement saisissable. Mais heureusement, nous avons les brouillons. On peut même en déduire la règle suivante: chez Flaubert, les indices plus ou moins discrets d'une focalisation implicite sont souvent le résidu surfaciel d'une focalisation qui était, à l'origine, littérale.

Je prendrai tout d'abord l'exemple de la description de l'intérieur d'Arnoux, insérée lors du retour de Frédéric à Paris, au début de la seconde partie (p. 110, voir la Documentation, exemple 1). Même si le regard du personnage n'est pas mentionné par le texte, le contexte laisse sous-entendre qu'elle est implicitement focalisée:

ne retrouvant plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose...

d'autant que la déception de Frédéric est allusivement corrélée à la laideur, ou plutôt à l'aspect petit-bourgeois des détails évoqués par la description.

Or, dès la première occurrence manuscrite de ce texte, qui est un scénario (Documentation, *Transcription 1*), la focalisation est explicite. Elle vient s'ajouter en parallèle, dans la marge, avec les détails qui esquissent l'"intérieur médiocre, petit-bourgeois" dans le corps du texte: "tout en parlant regarde autour de lui" [17602 f° 50 v°].

Dans les brouillons suivants, cette séquence, alors rédigée, est déplacée à l'incipit de la description qu'elle permet d'introduire (Documentation, *Transcription 2*): "tout en parlant il regardait autour de lui" [17602 f° 76 v°]. Elle est maintenue jusqu'à la sixième rédaction, où elle est soudain raturée [17602 f° 81]: la focalisation devient implicite (Documentation, *Transcription 3*).

Prenons un autre exemple. Il s'agit cette fois de la rapide séquence décrivant le ciel, dans l'épisode des courses, et qui présage la pluie (p. 205, Documentation, exemple 2).

Cette fois-ci, le contexte sous-entend une focalisation implicite grâce à l'effet de modalisation qu'opère l'adverbe *cependant* et au style indirect libre de la séquence qui suit la description, "Rosanette avait peur de la pluie".

Or, dans les brouillons, la description germe indépendamment de tout regard (Documentation, *Transcription 4*): "le ciel est couvert. Gros nuages. etc. dialogue" [17604 f° 97 v°]. Elle est en focalisation zéro. Néanmoins la perception de personnages anonymes se manifeste dès le quatrième scénario: "on doute du temps." La focalisation change clairement de statut au cours de la cinquième occurrence du passage (Documentation, *Transcription 5*): il s'agit d'un scénario-esquisse, sur lequel Flaubert ébauche la rédaction [17605 f° 18]. Il ajoute, dans la marge: "leva le nez vers le ciel d'un air inquiet" (vraisemblablement Rosanette ici, à cause du contexte); le regard d'un personnage se substitue littéralement à la perception préalable du groupe indéterminé; mais il est raturé après huit rédactions, la focalisation devenant implicite (17605 f° 17; Documentation, *Transcription 6*).

Arrêtons-nous un peu sur ces deux exemples, qui permettent de faire une remarque plus générale sur le statut génétique de la focalisation. Il est évident, tout d'abord, qu'on ne peut définir de règle permettant de prédire la suppression ou le maintien de la focalisation explicite, ou même l'étape rédactionnelle au cours de laquelle la suppression interviendra, si elle a lieu.

Dans le premier exemple, Flaubert souligne le pronom appartenant à la séquence focalisante, *lui* (sur la neuvième occurrence, que vous n'avez pas) or je rappelle que les passages soulignés dans les brouillons de Flaubert signalent souvent un problème à résoudre, qui est, la plupart du temps, de l'ordre de la répétition. Il est évident que c'est ici l'assonance

qui gêne l'auteur, puisque *lui* répète le son du verbe *nuire*, qui le précède ("dans la peur de nuire à son passé"); tant pis si la focalisation n'est plus indiquée.

Il en va un peu différemment dans le second exemple. Sur la septième occurrence (que vous n'avez pas dans le dossier) [17605 f° 28 v°], les assonances en *en*, soulignées, préoccupent Flaubert; on a: *cependant*, *effleurant*, *grands*, *craignant*. Pourtant il semble vouloir maintenir ici la focalisation, puisque sur la huitième occurrence (que vous avez dans la Documentation, *Transcription 6* [17605 f° 17]), bien qu'il rature une première fois la séquence focalisante il rajoute en parallèle, dans la marge: "leva la tête" (et on trouve aussi un moment, dans l'interligne: "regarda le ciel"). Après plusieurs hésitations, il préfère la simplicité de la notation "avait peur de la pluie"; la suppression de la focalisation explicite est donc ici tout à fait aléatoire, d'autant plus que l'apparition du verbe *avait* implique une nouvelle répétition ("où il y *avait* des provisions de bouche", quelques lignes après la description); or elle ne semble pas pour sa part gêner Flaubert.

Ces premières remarques en entraînent une autre: dans les processus rédactionnels - ou stylistiques - de textualisation, la focalisation n'est pas considérée par l'auteur comme un procès isolé, ou même privilégié, qui serait à travailler indépendamment du contexte en formation. Autrement dit, non seulement le statut de la focalisation peut-il être modifié (de zéro à interne), mais de plus la littéralité de la focalisation est subsidiaire, voire aléatoire, et apparaît comme une structure de surface: il suffit que la perception des personnages soit implicite et que le texte ne porte plus que les traces (parfois équivoques) de processus temporairement explicites, pour que la situation de la description soit légitimée dans le récit.

Considérons maintenant un autre problème, auquel je n'ai fait qu'allusion jusqu'à présent: il s'agit des manifestations diachroniques de la focalisation dans les scénarios. En effet, dans les scénarios de Flaubert, le récit s'esquisse sans pour autant être rédigé, les éléments qui le constituent sont disposés, restructurés, les descriptions se mettent à germer. Or, la focalisation n'est pas uniforme d'un point de vue diachronique; son statut théorique ne l'est pas non plus.

Tout d'abord, il est évident que, pour qu'il y ait focalisation, il faut qu'une conjonction entre personnage et espace soit établie. Dans les scénarios, cette conjonction prend presque immédiatement la forme d'un *voir*. Je cite un scénario (que vous n'avez pas dans la Documentation car il est très bref): "promenades aux Champs Élysées - regarde les voitures" [17600 f° 41]; tandis que la marge contient les détails descriptifs qui aboutiront à la description focalisée des Champs-Élysées, au troisième chapitre (p. 23).

Le regard est donc *antérieur* à la description. Ce phénomène établit simultanément la focalisation de la future description et ses modalités d'introduction narrative. Plus encore: c'est la mention du regard qui semble impliquer l'élaboration de la description (le même phénomène se manifeste d'ailleurs lorsque la position des personnages est tout de suite stratégique, qu'il s'agisse d'un *balcon* ou d'une *fenêtre*). Dans tous ces cas où la focalisation est initiale et antérieure aux descriptions mêmes, elle apparaît comme un principe génératif inhérent à la narrativité, et participe donc des modalités du texte en expansion.

Néanmoins, dans les scénarios de Flaubert, le phénomène le plus fréquent est inversé d'un point de vue diachronique; il l'est aussi d'un point de vue théorique. Il ne s'agit plus, dans ces cas-là, d'un phénomène génératif, mais bel et bien d'un principe stratégique d'insertion descriptive. L'exemple 1 (cf. Documentation), auquel je retourne, le montre bien; lorsque le premier jet est corrigé, des détails apparaissent dans la marge; ils viennent illustrer et amplifier l'"intérieur médiocre" initial, vague et syncrétique, selon un principe d'expansion fréquent dans les manuscrits; parallèlement Flaubert ajoute la séquence focalisante.

La juxtaposition de signes réduits au minimum, sur le scénario, sert d'embrayeur à l'organisation sémio-narrative de l'énoncé. Lorsque la mention du personnage s'associe à celle de l'espace, le *faire* du personnage prend presque immédiatement (quoique *a posteriori*) la forme d'un *voir*. La notation du regard, devenant littérale, permet simplement de légitimer le statut narratif de la description. Cette étape franchie, la description peut s'affranchir de ces contraintes quasiment artificielles, et sa rédaction progresser.

La génétique nous montre donc que la focalisation, considérée en elle-même, a un double statut théorique dans les manuscrits. D'un côté elle représente une *motivation* initiale

qui participe de la générativité des unités descriptives, mais d'un autre côté elle peut n'être qu'un simple *tremplin* pour l'expansion descriptive, une règle stéréotypée que Flaubert applique presque systématiquement afin d'insérer des détails topographiques dans le récit, détails qui seront gonflés jusqu'à devenir une description focalisée. Ces statuts différents sont en fait inextricables quand ils sont examinés en synchronie; il est impossible, à partir de la version publiée des textes, de trancher pour l'un ou l'autre, ou même de désigner avec certitude la focalisation implicite, qui a toujours un effet d'ambiguïté.

Mais, je l'ai dit au début de cet exposé, la génétique rend sensible aux systèmes de variation (au pluriel). Il est donc probable que les processus entrevus ici sont complexifiés par d'autres. En effet, la focalisation ne constitue qu'un des phénomènes de la narrativisation des énoncés. Si la Poétique du Récit la distingue ou l'isole pour des raisons heuristiques, elle apparaît, en fait et en pratique, tout à fait imbriquée avec eux. Par exemple, la focalisation implique peut-être elle-même l'utilisation de processus d'*intermotivation*, comme si, tout en légitimant la situation narrative de la description, elle avait besoin, en contrepartie, de signes la justifiant elle-même. Ces processus d'intermotivation peuvent se voir à l'oeuvre dans les brouillons; ils relèvent de codes narratifs stéréotypés qui, selon Ph. Hamon, sont des composantes essentielles du texte lisible-réaliste. Pourtant, ils ne se manifestent pas tous de manière identique. Je vais brièvement considérer deux cas différents: tout d'abord les rapports entre focalisation et temporalité, et ensuite les rapports entre focalisation et détails intradéscriptifs.

La narratologie admet généralement que description, focalisation et temporalité interfèrent. D'une façon limitée cependant, qui peut se résumer ainsi: le regard du personnage permet d'établir une conjonction temporelle entre description et récit, car non seulement le cours du récit n'est pas interrompu brutalement, comme dans le cas des descriptions non focalisées (le personnage regarde l'espace dont on lit la représentation), mais de plus une diachronie interne est réintégrée, correspondant à la durée de l'acte contemplatif (le personnage regarde cet espace pendant un certain temps). La génétique permet de redéfinir ce

phénomène. Tout d'abord, elle démontre qu'il n'est pas un simple effet de texte; ensuite elle révèle l'*interactivité* (plus encore que l'interaction) des processus.

Je vais prendre l'exemple de la première description du château de Fontainebleau qui, dans la version publiée, est focalisée de façon explicite à sa borne inaugurale (p. 323, Documentation, exemple 3).

À l'origine, la focalisation est implicite (Documentation, *Transcription 7*). Le monument est "vu de façade" et rend les personnages "graves" [17607 f° 120 v°]. Le verbe *voir* sous-entend bien entendu une vision, mais il est utilisé comme un simple participe relatif au lieu (c'est-à-dire précisant sa disposition par rapport à la perspective descriptive) plutôt qu'à l'action des personnages; la contemplation de Frédéric et Rosanette n'est pas littérale, même si l'espace est capable de les affecter.

La focalisation devient explicite sur le folio suivant [17607 f° 118] (Documentation, *Transcription 8*), puisque Frédéric et Rosanette "admirent la façade". Or, si le texte dénote la vision des personnages, en même temps il établit leur attente, dans la marge: "on les fit attendre chez le concierge".

Cette perte de temps (narratif) va se transformer en regain de temporalité (intradcriptive), car elle s'élabore parallèlement à la focalisation, sur le même folio, où la description est copiée de nouveau et corrigée. La séquence introductive préoccupe vraisemblablement Flaubert, qui la réécrit plusieurs fois. Elle est en effet successivement modifiée de la sorte, vous pouvez le voir sur la transcription:

- * un sentiment de respect les saisit à voir la façade;
- * on les fit attendre derrière la grille, alors ils regardèrent la façade;
- * on les fit attendre derrière la grille, alors ils eurent tout le temps de regarder la façade;

Tout en justifiant regard, focalisation et insertion descriptive, ces signes sont de purs prétextes de concaténation, et permettent également de renforcer la diachronie de la description. Ils sont modifiés sur le folio suivant [17607 f° 119] (Documentation, *Transcription 9*):

En entrant par la grille, ils aperçurent sa façade;

(version qui est déjà très proche de celle du texte définitif); alors que la focalisation est maintenue (mais affaiblie, paradoxalement: *aperçurent* implique la brièveté de la vision) les notations motivantes ont disparu, Flaubert n'utilisant plus que le topos de l'*entrée* dans le lieu. Le texte final en porte d'ailleurs une trace; elle se trouve dans la séquence qui suit la description: "Enfin un domestique, portant un trousseau de clefs, parut". La modalisation effectuée par l'adverbe *enfin* (*subjectivème* qui connote, par exemple, l'impatience des personnages, dont l'attente est absente du texte maintenant), est le résidu surfaciel de cette interférence entre focalisation et temporalité, dont seule la génétique permet de rendre compte.

La focalisation est aussi en étroite relation avec la situation des détails intradescriptifs, on l'a remarqué plusieurs fois; le choix de certains termes, ou l'organisation de l'espace, n'ont souvent de sens qu'en fonction de la présence d'un personnage contemplatif. En fait, la génétique révèle que l'élaboration de certains de ces détails est parfois de pure convention, ne relevant plus tant du descriptif que du narratif, ou plutôt de contraintes codiques stéréotypées qui interagissent avec la focalisation.

Je prendrai l'exemple de la description du poste de garde. Elle contient, dans la version publiée, une proposition introductive qui la focalise de façon explicite (p. 318, Documentation, exemple 4). Contrairement à toute attente, la rédaction de cette séquence a posé beaucoup de problèmes à Flaubert, les brouillons en témoignent.

Comme dans le cas de nombreuses descriptions, la focalisation apparaît *après* l'actualisation des détails qu'elle ne semble justifier qu'*a posteriori*. Pendant deux scénarios la description est en focalisation zéro et vient, de façon toute balzacienne, illustrer l'"Aspect du poste la nuit", selon l'expression de Flaubert sur le second scénario [17607 f° 104].

La séquence "aspect du poste la nuit", justement, est raturée sur le troisième scénario et remplacée par une séquence focalisante qui annonce et légitime la description (Documentation, *Transcription 10*): "Frédéric ne peut pas dormir et regarde" [17607 f° 97]. Dans ce cas, Flaubert ne s'est donc pas contenté de l'indication du regard; il a introduit, pour l'introduire, une notation psychologique ("ne peut pas dormir"), comme si, de par le programme narratif du

sommeil, antérieur dans le récit, il avait besoin de motiver et donc de justifier le regard du personnage (non seulement c'est la *nuit* mais de plus Arnoux et les autres gardes nationaux sont endormis). Mais alors la *veille* doit elle-même être motivée, problème narratif qui est évident quand on consulte les brouillons suivants du passage. J'ai indiqué les différents incipits tels quels sur le dossier, sans en reproduire les transcriptions:

- 17607 f° 99. La chaleur était forte. Frédéric qui ne pouvait pas dormir se redressa et regarda.
 17607 f° 98. Frédéric qui ne pouvait dormir à cause des puces s'amusa par désœuvrement à regarder autour de lui.
 17607 f° 95 v°. Frédéric par désœuvrement regardait autour de lui.
 17607 f° 100. Frédéric, tourmenté par les puces, regardait autour de lui.

Le détail des *puces*, qui balbutie un instant avant de réapparaître à la fin de la rédaction, quoique narrativisé, vient s'ajouter à la description (il y a des *puces* dans le poste de garde) et à sa signifiante, renforçant par exemple l'aspect insalubre ou peu plaisant du lieu; néanmoins sa présence résulte d'un artifice que dévoilent les brouillons. Les motivations narratives (dont la focalisation) découlent en cascade, se motivant les unes les autres de façon interactive, si bien qu'elles semblent se confondre dans la version définitive du texte. Au contraire, la génétique permet de démontrer que si la focalisation est bien l'une des règles stratégiques d'organisation de la narrativité, elle n'a rien de systématique, et surtout est dépendante d'autres contraintes qui constituent la mise en forme de l'écriture même.

En guise de conclusion, je voudrais revenir sur un article publié l'année dernière par Raymonde Debray Genette dans *Genesis*, et qui fait écho à l'étude programmatique que j'ai mentionnée au début de mon exposé. Je cite: "une bonne étude génétique tend vers une généralisation, mais conclut rarement à une généralité" (fin de citation). Il est vrai que la génétique ouvre les perspectives ("ce qu'on peut encore dire") plutôt qu'elle ne les ferme ("ce qu'on ne peut plus dire"), mais ce faisant, elle tâche d'éviter les conclusions hâtives ou rigides. Je n'ai pas moi-même la prétention (ou la naïveté) de croire que j'ai proposé une sorte de "grammaire énonciative de la focalisation", dont *L'Éducation sentimentale* serait le parangon. Néanmoins, à la lumière de cette association spéculaire entre génétique et poétique, que j'ai

essayé d'illustrer à partir d'un exemple, il semble que l'on puisse apporter une réponse en plusieurs points.

* Tout d'abord, et là encore je me réfère à Raymonde Debray Genette, "l'extrême particularité peut avoir une valeur exemplaire". Si bien, d'ailleurs, que les critiques qui reprochent à la génétique d'être essentiellement *empirique* soulèvent un *faux problème*. D'une part, c'est ainsi que se sont lentement bâties les théories du texte issues du structuralisme. Ce mouvement de va-et-vient entre le particulier et le général, paradoxal mais nécessaire, se rencontrait déjà, entre autres, dans le modèle narratologique de Genette pour le récit (exemple proustien) ou dans le modèle narrato-sémiotique de Hamon pour la description (exemple zolien). D'autre part, ce qu'on attend de tels modèles, ce n'est pas qu'ils soient *falsifiables* mais *modulables*, et partant *opératoires*. Genette et Hamon multiplient d'ailleurs les exemples tirés d'autres auteurs.

* Cette remarque me conduit à mon second point. Pour qu'une poétique génétique puisse se constituer, elle doit multiplier les études traitant de concepts théoriques divers et diversifier les dossiers manuscrits qui lui servent de base. Aussi ne peut-elle s'effectuer que par à-coups, si elle ne veut pas proposer des modèles *ad hoc*, et qui seraient rapidement falsifiés par un simple coup d'oeil à un autre avant-texte. Ce vaste programme n'en est encore qu'à ses balbutiements, et est ralenti, sans aucun doute, à la fois par la multiplicité des pratiques génétiques et par les problèmes matériels que j'ai évoqués au début de mon exposé, et qui relèvent de la nature même des avant-textes.

* Ce qui m'amène à mon dernier point: certains dossiers sont plus révélateurs que d'autres, et la diversité et la complexité des phénomènes scripturaux, chez Flaubert, est une source inestimable et inépuisable pour les théoriciens comme pour les généticiens. On ne pourrait faire avec Zola le travail que j'ai fait sur la focalisation ou même, ailleurs, sur la description (en revanche, on pourrait envisager une *poétique de l'espace* à partir des *ébauches* zoliennes et des *scénarios d'ensemble* de Flaubert, puisque leurs caractéristiques linguistiques sont assez proches). Ce n'est pas à dire qu'il y a en génétique des auteurs plus valides que d'autres; mais plutôt que la génétique, encore plus que la Poétique, doit modeler et

diversifier ses objectifs en fonction des *méthodes* des écrivains et des dossiers dont elle dispose.

© Éric Le Calvez (1995)

Exemple 1: appartement d'Arnoux (p. 110)

Bref, il se fixait à Paris, définitivement cette fois; et il ne dit rien de l'héritage, - dans la peur de nuire à son passé.

Les rideaux, comme les meubles, étaient en damas de laine marron; deux oreillers se touchaient contre le traversin; une bouillotte chauffait dans les charbons; et l'abat-jour de la lampe posée au bord de la commode assombrissait l'appartement. [...]

Frédéric s'était attendu à des spasmes de joie; - mais les passions s'étiolaient quand on les dépayse, et, ne retrouvant plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose, porter confusément comme une dégradation, enfin n'être pas la même.

Transcription 1: extrait de 17602 f° 50 v° (premier scénario ponctuel, 5e occurrence)

B. tout en parlant

regarde autour de lui

appartement bas - une bougie

dans un Cabinet = ch. de Marthe

berceau près du lit -

meubles α rideaux de damas laine

brun à bandes de velours

d'une devant Serviettes qui sechent. sur la barre
[de la] grille [de] la cheminée. *M - interieur mediocre, petit*
mediocre) qqe chose de resserré. - veilleuse sur la commode
bourgeois. - [degringolade intérieure].
bahut. N α le moutard pleure
rappelle celui du café

Transcription 2: extrait de 17602 f° 76 v° (scénario-esquisse, 6e occurrence)

il
Tout en parlant regard/e/ait autour de lui. - appartement

α A N sur le lit deux oreillers, se trouvaient vertueusement, l'un près de l'autre (1)

bas, sombre, [encombré]. berceau près du lit. (1) [meubles α les]

Les meubles α (en que rehaussaient en
rideaux [de] damas de laine brun, à bandes [de] velours noir. *M*
λ etaient d'argent ciselé)

B. avait qq. chose de
commun α d'ineffablem
bourgeois.

toutes choses peu chères - sauf le coffret qu'il reconnaît -
α domestiques

- un des beaux bahuts du boulevard Montmartre [montant

(2) Cabinet entr'ouvert où l'on aperçoit le lit de
Marthe λ

jusqu'au [fl] plafond]. [(2)] *veilleuse de porcelaine, aspect*
blanche. en forme de tour λ

bourgeois]. Sur la grille qui est devant la cheminée
serviette qui chauffe. - une bouillotte dans le feu.

[en pleurant]

[Le moutard pleure α lui rappelle celui du Café.]

Transcription 3: extrait de 17602 f° 81 (sixième brouillon, 10e occurrence)

[*[Cependant]* Tout en parlant, *et* regardait autour de lui] Les rideaux comme *[et]*
étaient en damas de laine marron. deux oreillers se touchaient contre le
(2) traversin. Il y avait, près du lit, un berceau, dans les charbons une bouillotte
(1) et l'abat-jour de la lampe, posée au bord de la commode, assombrissait
l'appartement.

Exemple 2: atmosphère Champ de Mars (p. 205)

Cinq chevaux parurent, et on rentra dans les tribunes.

Cependant, de gros nuages effleuraient de leurs volutes la cime des ormes, en face. Rosanette avait peur de la pluie.

- « J'ai des riflards », dit Frédéric [...]

Transcription 4: extrait de 17604 f° 97 v° (scénario ponctuel, 3e occurrence)

Première course
[Première course.] Cause de la dimension du parcours, la vitesse de loin, n'était pas très apparente. Parvenus à l'autre bout du champ de Mars les coureurs semblaient se ralentir.
Le ciel est couvert. *gros nuages. etc.*
[dialogue] "parapluie provisions - - -
- nous nous entendons (1)

Transcription 5: extrait de 17605 f° 18 (scénario-esquisse, 5e occurrence)

ψ effleurant presque de leurs volutes la Cime des ormes dev. eux.
les chevaux engagés Course allait commencer. Les sergents de ville font évacuer la piste. [et on rentra] parurent. on rentra dans les tribunes [du pesage | par les deux faces laterales]. | *ψ* touchant au sommet des ormes.
Cependant [le ciel est couvert]. *etait de* qq gros nuages [blancs] *[effleur]* roulaient. [on doute du] *le va le nez vers*
le ciel d'un *riflards* temps]. « Mais j'ai des [parapluies] » dit fr.
air inquiet.

Transcription 6: extrait de 17605 f° 17 (dernier brouillon, 8e occurrence)

chevaux engagés parurent. [] on rentra dans les tribunes.
[Cependant le ciel] *[Cependant]* *Cependant* [gris] de gros nuages roulaient presque Des [gros] [nuages roulaient], effleuraient [presque] de leurs volutes la cime
Mais [gds] des [gds] ormes, en face. - Rosanette *[qui]* [leva la tête craignant la pluie].
[leva la tete.] - j'ai des riflards » dit Frederic, *[qui]* [qui] avait peur de la pluie, [regarda le ciel]
[qui]

Exemple 3: château de Fontainebleau (p. 323)

Le matin, de bonne heure, ils allèrent visiter le château. Comme ils entraient par la grille, ils aperçurent sa façade tout entière, avec les cinq pavillons à toits aigus et son escalier en fer à cheval se déployant au fond de la cour, que bordent de droite et de gauche deux corps de bâtiments plus bas. Des lichens sur les pavés se mêlent de loin au ton fauve des briques; et l'ensemble du palais, couleur de rouille comme une vieille armure, avait quelque chose de royalement impassible, une sorte de grandeur militaire et triste.

Transcription 7: extrait de 17607 f° 120 v° (scénario-esquisse, 7e occurrence)

Le lendemain, bras dessus bras dessous, ils ^{s'en allèrent} [vont] visiter le château.
 Cour des adieux. - gde. toute pavée ^{[façade] - Le monument [avec] vu de façade avec} fait) cinq pavillons ^[principaux], à toits aigus, briques α pierres, escalier en fer à cheval. [Le gd air du monument] les rendit graves. ^{air solennel, grave -}

Transcription 8: extrait de 17607 f° 118 (premier brouillon, 8e occurrence)

Le lendemain, bras dessus bras dessous, ils s'en allèrent visiter le Château. ^{dès 9 heures}
 [On les fit attendre] ^{Dès la} dans grille [- Cour des Adieux, ^{[gd espace tout] [toute] [admirent] [en face] [un corps de bat, à droite] [un autre à gauche]} pavée. [gde] façade. Cinq pavillons, à toits aigus] ^{entre les deux corps de bâtiment}
 [chez le concierge.] couleur de ses vieilles cordons de pierre) α son [pierres α briques, escalier en fer à cheval, aspect grave du monument.] ^{[royal.] [leur en impose] qq chose [d'impassible] [d'insensible]}
 On les fit attendre derrière la grille - devant le log. ^{emp} du Concierge. α ils eurent tout une gdeur militaire α triste ^[royal α de gd -]
 [Leur attention fut saisie par] ^{le temps de alors} [ils] regardè[ent] hte [du monumt]
 [Un sentiment de respect les saisit à voir] la façade [du monument] ^{[qui se dresse au fond de la cour] [qui donnait au fond de cour] composée de}
 [entre deux corps de bâtiments] ^{[parallèles] [principaux]} cinq pavillons à toits aigus. ^{[α son] [xxxxx gd]}
 [[Couleur de ses [pierres] vieilles briques cordons de pierres,] ^{α dont α le [avec un]} escalier en fer ^{se déploie}
 à cheval, ^{[qui] [s'ouvre] au fond de la cour} [au bout de ce long espace de pavé] - [qu'enferm]
 que bordent ^{parallèmt} deux corps de batiments ^{plus bas} [parallèles]. ^{cela}
 Des lichens [avaient] ^{tachetaient} ^{[marbraient] [sur]} poussé entre les pavés ^{[lichens] α briques} le monument tout entier ^{α tout cet ensemble etait}
 se ^{confondaient} [mariant] de loin ^{une vieille armure,} ^{quelque chose d'impassible, une} ^{avait} gdeur militaire α triste.

