

Article

« La projection du scénario »

Jacques Neefs

Études françaises, vol. 28, n° 1, 1992, p. 67-81.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035868ar>

DOI: 10.7202/035868ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La projection du scénario

JACQUES NEEFS

Claude Simon a souvent souligné que l'événement de l'écriture est premier, que rien ne se passe qu'au *présent* de l'écriture :

L'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention (*Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 25).

L'écrivain décrit « une image qui se forme en lui », mais dans une mobilité qui est à la fois de l'imaginaire et de la langue, par une redistribution constante de l'ensemble du « tableau », du « paysage intérieur » :

Forcé par la configuration linéaire de la langue d'énumérer les unes après les autres les composantes de ce paysage (ce qui est déjà procéder à un choix préférentiel, à une valorisation subjective de certaines d'entre elles par rapport aux autres), l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur le papier, touche aussitôt à ce prodigieux ensemble, ce prodigieux

réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit « parle déjà avant nous »... (*ibidem*, pp. 27-28)

La fiction est écriture, mais l'écriture est découverte de fiction, dans l'aventure de la langue :

Chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations. (Préface à *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970).

Une telle conception de l'écriture souligne que l'œuvre, s'écartant de tout naturalisme, est une aventure, une recherche aveugle, rigoureuse cependant, dans le chemin des mots et la forme d'une composition. L'œuvre est au terme du chemin dont elle est le tracé même :

À ce moment sera peut-être fait ce que j'appelle un roman (puisque comme tous les romans, c'est une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action), roman qui cependant ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette tout autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture. (Préface à *Orion aveugle*).

Une telle réflexivité exploratrice marque assurément le tournant du roman moderne, et s'écarte de l'œuvre « naturaliste » qui vaudrait par la seule fiction qu'elle projette devant elle, qui tirerait sa structure de cette fiction elle-même, de sa cohérence, de ses aventures. L'écriture ne peut ici que vouloir être une coïncidence, dans le présent, toujours renouée, avec ce qu'elle tente de capter, avec ce vers quoi elle se laisse guider, dans son mouvement, et doit retirer sa forme, sa tenue d'ensemble, d'une structure qui ne tient plus à la seule conduite d'une histoire. Pourtant c'est bien un monde, une histoire, que ces histoires prises dans la parole qui avance vers elles, portent encore devant elles, pour le lecteur. Mais elles le font avec une précarité ou un ressassement ou des fractures qui disent la venue de la représentation elle-même, ses déféc-tions, son événement :

Pauvre lumière dans une telle nuit.

Lumière quand même, elle annonce le blanc de l'œuvre.

Répéter l'œuvre à tout prix, pour matière cette page et cette plume, pauvre matière mais à chacun la sienne (Robert Pinget, *Théo ou le temps neuf*, Paris, Minuit, 1991, p. 68).

Le surgissement des images fait récit, drame, le récit de la parole envahit, incertaine :

Plus de repos possible.

Toutes les images sans lien avec le temps, subite découverte, à refondre dans le texte au fur et à mesure de leur apparition.

Mais la force manque ou le goût désormais de les unir avec méthode (*Théo*, p. 76).

De tels textes de l'événement de l'image invitent à approcher de l'élaboration fictionnelle avec une attention particulière. Il y a un régime moderne de la fiction narrative qui est proposition de scènes, approximation de représentations, offertes sous l'hypothèque de leur arrangement temporaire, de leur tenue fugitive, dans le seul *présent* de l'écriture, comme le dit Claude Simon. Le « présent » de l'écriture est à la fois le temps de la coïncidence et le don de l'événement (ce qui advient de monde, d'image, de sens, dans cette phrase, cette forme). Plusieurs formes sont possibles de cette projection de l'image, du contour, de la scène, qui se « présentent ». L'énonciation quasi scénarique de Marguerite Duras est une de ces formes, qui joue fantasmatiquement par les reprises et variations de configurations d'œuvre à œuvre, par les versions approchées du même propos, comme s'il fallait refaire toujours le « film » du récit (ce que fait Duras avec l'écart entre *l'Amant* et *l'Amant de la Chine du Nord*, ce qu'elle fait avec les déplacements entre « romans », films, théâtre), comme si le récit ne pouvait être que la possibilité « essayée » d'une scène, d'un moment, d'une tension. Les variations avec glissements progressifs de Robbe-Grillet, ou la fiction du « scénario » chez Hubert Aquin (*Prochain Épisode*, en particulier), sont d'autres formes encore de la virtualité concertée du récit. Il s'agit de produire au présent la possibilité d'une scène, mais de la défaire aussitôt, pour lui donner l'intensité de sa présence imaginaire.

L'écriture narrative contemporaine a déployé très efficacement les effets d'une telle « mise au présent » de la fiction, comme étant l'exercice constamment relancé et constamment déjoué du pouvoir de « représenter » et de « se représenter ». L'une des forces les plus grandes de l'écriture de Claude Simon, par exemple, est bien son pouvoir de lier (comme Proust le faisait par les métaphores) dans le mouvement de l'énonciation l'émouvante venue d'une présence singulière en même temps que sa pulvérisation en une complexité qui dit l'insaisissable et inépuisable présence du monde. Ou encore, chez Beckett, l'alternance du présent et de l'imparfait, qui construit des tentatives d'histoires coordonnées avec des pans de « présence », tisse un texte où l'événement de l'apparition,

de l'existence, est consubstantiel avec l'écriture et sa diction. L'événement de la représentation est joué pour sa puissance d'interrogation sur le fait d'exister.

Un tel développement de l'écriture des «virtualités» devenue forme des récits devrait nous permettre de lire avec une attention renouvelée les «scénarios» proprement dits, ceux des dossiers de préparation, scénarios de romans, moments où la fiction est d'abord racontée sous une forme programmatique, ou disposée selon des régularités et des équilibres qui sont expérimentés, essayés, pour ainsi dire. Car il y a déjà alors une activité esthétique qui est travail d'œuvre en même temps qu'approche d'une fiction. Il y a de fait une lisibilité qui peut nous devenir familière, en écho avec l'esthétique narrative contemporaine de la virtualité présente des «scènes», des scénarios d'écrivains «réalistes», ceux pour lesquels le «scénario» n'est que le schéma d'action que le texte devra absorber, rendre implicite, dans la continuité d'une prose qui mettra à une distance stable l'ensemble de la fiction: « Charles Bovary officier de santé 33 ans quand commence le livre veuf déjà d'une femme plus riche que lui épousée par spéculation ou plutôt par bêtise et dont il a été dupe son enfance à la campagne jusqu'à quinze ans vagabondage dans les champs à l'époque où l'on brasse trois ou quatre ans au collège... »

Ainsi commence le premier scénario de *Madame Bovary* (Ms gg 9, folio 1¹), riche d'implicite et de possibles narratifs, et qui ne peut évidemment être lu maintenant que par rapport au subtil prologue qu'est le premier chapitre du roman, vie et formation de Charles, vie complète, sur laquelle viendra se greffer, à la fois centrale et subordonnée, l'apparition, la vie et la mort d'Emma. Un ajout marginal, idée d'ouverture saisissante, est une indication pour la délimitation du récit lui-même en son *incipit*: « commencer par son entrée au collège ». Le scénario pose de l'histoire possible, donne des définitions, délimite des traits, joue des scènes: « un second amant [officier de spahis] 33 ans — homme d'expérience brun — cassant — spirituel — l'empoigne en blaguant et lui remue vigoureusement le tempérament — sous son apparente gaité c'est un homme [rongé d'ambitions] archi-positif chasseur en habits de velours — rude — hâlé — énergique et viveur, se ruine peu à peu. »

D'innombrables possibles romanesques sont déjà dans ces quelques notes. Et surtout, la manière dont Flaubert

1. Les transcriptions des manuscrits ont été simplifiées par la suite autant que possible: <ajout>, [mot raturé].

«pense» le détail de sa fiction montre bien qu'il s'agit de penser une «histoire», des liaisons, des situations, dans le format de l'œuvre. La pensée «scénarique» tente mimétiquement de démultiplier les liens significatifs, les figures consistantes, elle approche d'une structure diégétique toujours à préciser, virtuellement toujours plus complexe. Il faut faire la part, dans le travail du romancier, de cette capacité à développer jusque dans le détail ce qui pourrait être une vie, une société, mais dont les liens sont à souligner, à tenter. Il y va d'une expérimentation du vivant dans ces moments de la conception «scénarique», qui se retourne aussitôt en possibilité de forme narrative, en stylisation significative. La projection scénarique est un moment où le lisible est tenu en subordination par rapport à la disposition imaginaire qu'il faut organiser, conquérir.

On sait que Flaubert avançait très avant le détail de la structuration scénarique avant de passer à la «rédaction» proprement dite. L'équilibre de l'œuvre à atteindre, mais aussi sa présence imaginaire, l'irrécusable précision des actions et des personnages étaient pour lui à ce prix. Il en est de même, mais à un degré moindre, chez Zola, dont les scénarios sont une sorte de premier récit raconté à soi-même (en particulier ce qu'il appelle «l'ébauche»). Le travail scénarique de Flaubert a la particularité, dans la succession des formules, dans l'adaptation progressive des détails et de l'ensemble, de donner toujours plus de «présence» à la complexité des relations, des scènes, des liens, tout en méditant l'équilibre de l'œuvre.

Le texte des scénarios développe ainsi une double virtualité, qui est à la fois celle de la matière fictionnelle et celle de la composition de l'œuvre. La plénitude de l'invention mimétique tient dans ce double mouvement. Elle est bien antérieure à l'écriture proprement dite, et pourtant elle est déjà avancée dans ou vers l'écriture narrative, par la consistance imaginaire qu'elle élabore. En particulier, quand le scénario ne raconte pas, mais pose des termes, des lieux, des mots, il élabore des bribes de l'histoire qui sont autant de tensions d'instant, de suggestions de scènes, jusqu'à l'émergence d'une parole :

Le Perroquet. <reste en extase devant l'oiseau>. il entend la sonnette, l'appelle. Comme elle est sourde c'est le seul être vivant avec qui [elle] Félicité soit en communication directe. Et Me Aubain, de plus en plus difficile, roule ses gros yeux «Mon Dieu Félicité que vous êtes bête!» mais F. n'entend pas (Ms de *Un Cœur simple*, B.N. N.a. fr.23663, t. I, f° 387v).

L'idée dans le scénario compose l'univers, dispose les possibles: ainsi, sur la même page que celle dont est extraite

la citation précédente, en marge d'une indication de lieu et de description à faire, motivée par un événement narratif d'importance (« *Le Perroquet empaillé* est mis <placé> dans sa chambre — La chambre de Félicité »), Flaubert dispose un inventaire: « dans sa chambre, reliques pieuses & personnelles. La redingote de Monsieur. — Un petit chapeau de Virginie. — Une petite ceinture, ou un petit chapeau de marin — une couronne de prix de Paul. » L'indication, ici, des « reliques » donne à l'énumération sa dimension macabre, l'invention scénarique s'en tient à la simple liste, mais qui a valeur de récapitulation sinistre. La mise en récit, le passage en prose devront restituer cette première présence brute des choses pensées ici.

De même dans l'élaboration d'une « description », où l'on pourrait penser que l'organisation des choses se fait selon une disposition préalable, comme en extériorité, qu'il suffirait de reproduire dans l'ordre d'un texte, l'écriture du scénario est au contraire un moment mimétique de grande proximité, qui avance au présent avec une intensité toute particulière, qui invente son lieu en se posant dans l'espace, en disposant perceptions et choses par un même mouvement:

Au rez de chaussée petite salle, <basse, obscure>. les planches du sol sont élastiques larges & non cirées, meubles en merisier, deux fauteuils d'acajou. Sur la cheminée une pendule à pyramides, guirlandes. Gravures <tables à ouvrages près de la fenêtre. C'est là que se tenait Me Aubain> — L'escalier tournant. La cuisine en retour le bûcher & le cellier (Ms *Un Cœur simple*, B.N. N.a.fr. 23663, t. I, f° 390).

Nommer et coordonner, comme si le regard découvrait le réel, ses dispositifs, ses figures (déjà le « pyramidal » qui deviendra, dans les versions suivantes, le « tas pyramidal de boîtes et de cartons » rendu célèbre par Barthes). Dans un tel cas, le scénario est étrangement proche de la note de repérage (telles en particulier qu'on peut les lire dans les *Carnets de travail*), comme si concevoir était alors analogue à voir, parcourir, noter, décrire, pour ensuite, écrire.

« C'était là que se tenait Me Aubain »: l'énoncé scénarique vire cependant au récit, comme une phrase de la narration possible. Dans l'espace du scénario, le mouvement mimétique est frappant qui passe de la position, comme en avant de soi, des éléments qui se présentent, à la notation narrative qui lie dans le passé, qui arrime dans le lieu et dans le temps du souvenir qui sont alors conçus. C'est au moment où la fiction semble avoir trouvé sa consistance, son espace, que le récit peut naître, dans la nostalgie de l'imparfait.

«C'était là», en effet, comme si le narrateur «reconnaissait» l'endroit, revenant au lieu progressivement conçu jusqu'à être le réceptacle des «souvenirs», nous sommes bien dans le registre de la «deixis fantasmée» (Bühler) qui caractérise le texte de fiction. Inventer le texte de fiction exige de mimer progressivement l'espace du mimétique.

Dans les brouillons de Flaubert, le moment scénarique et l'écriture narrative se croisent souvent, du présent au prétérit, du passé au présent, même dans les étapes avancées de la rédaction. Ainsi de cette rédaction d'un épisode de retour dans la nuit, dans *Un Cœur simple* : «la soirée était splendide — un brouillard <qui d'abord> oscille <comme une écharpe> <sur la rivière comme une écharpe> s'élargit ... on hâta le pas — crainté de se perdre. terreur vague» (f° 290v). Raconter, voir, poser, exposer interfèrent dans la conception de la scène. De même, dans une page concernant la chambre de Félicité, l'une des premières, où la rédaction est encore essentiellement nominale, tout est posé comme au présent, avec pourtant la frêle perspective d'un passé narratif :

La chambre de Félicité. Peu de personnes y étaient admises, reliques personnelles & objets pieux. Une grande armoire au milieu <architecture de l'appartement> le corps de la cheminée, en plâtre les poutres de la toiture — <son lit, la table..la table de nuit> images dévotes, chapelets, Sts-Jeans, la redingotte de Mr — objets ayant appartenu à Victor, sa ceinture, les cadeaux qu'il <lui> avait faits — (Ms *Un Cœur simple*, B.N. N.a.fr. 23663, t. I, f° 406).

Un ajout initial conforte encore le registre narratif ouvert mais non prolongé par «Peu de personnes y étaient admises» : «<C'était tout un monde que> *La chambre de Félicité*». Les rédactions successives vont progressivement ajuster le rythme narratif, la marque du passé devenant voix de mémoire, récit qui rapporte l'univers fictif : «Cet endroit, où elle admettait peu de monde, avait l'air tout à la fois d'une chapelle & d'un bazar, tant il contenait d'objets religieux & de choses hétéroclites». À suivre de feuillet à feuillet les rédactions, du scénarique à la rédaction finale, c'est une mémoire interne, progressivement construite, d'un lieu, d'un espace, d'affections et de pensées, qui semble être travaillée, pour lui donner une intense présence, celle qui fera la tenue de l'univers fictionnel et de la prose romanesque.

«Dans la littérature narrative, les événements se déroulent dans un *hic et nunc* actualisé, sans que cette actualisation ait nécessairement le sens d'un présent temporel», souligne Käte Hamburger dans son analyse de «l'atemporalité de la

fiction²». La sphère du scénarique est elle-même envahie par ce « présent » de l'actualisation par l'écriture, dans la mesure où elle est l'espace où s'approche l'événement d'une fiction qui aura force de vérité, pouvoir de montrer, de faire participer à une recomposition du monde, des perceptions, des sensations, de la pensée sur les choses. Le passage aux temps grammaticaux du passé qui marque la rédaction, qui projette le récit dans sa narration marque alors le passage vers cet autre régime plus lié, plus continuellement ordonné par la voix narrative qu'est la fictionnalisation de l'imparfait. L'expérience d'actualisation fictionnelle semble devoir — jusqu'au roman moderne — s'accomplir plus uniment par la projection de la conception dans « le murmure indéfini de l'imparfait » (Musil). Mais c'est bien toujours de construire une scène, et de démultiplier une complexité d'existences et de monde qui soient comme du réel, de conduire à son degré d'efficacité extrême l'expérience fictionnelle du *hic et nunc* que la conception se charge, de son moment scénarique jusqu'à son effectuation prosodique. Les portants du mimétique (cette actualisation précaire, hypothétique, dont l'énonciation fictionnelle est le seul lieu, dont le caractère « virtuel » est lié au propos même du roman moderne) sont élaborés à chaque instant de la conception comme l'espace verbal et mental qu'il faut construire, comme la teneur d'une fiction dont la narration doit élaborer l'intemporelle présence.

Aussi peut-on lire le travail des scénarios pour ce qui s'y compose de projets, ce qui s'y essaie de vraisemblables et de raisons, de structures et d'espaces, ce qui s'y exerce et transforme du genre mis en œuvre, mais ce travail est toujours conduit sur fond de projection, projection de scènes, de liens, de figures signifiantes qui font la trame et la matière du mimétique, en même temps qu'il est exercice des registres de la diction. Étudier les scénarios enseigne énormément sur la gestion des contraintes structurales, idéologiques, référentielles aussi, génétiques et rhétoriques, qui président à la constitution d'une narration et de l'univers qu'elle propose.

La projection que représente le scénario est progressive, mais d'une certaine manière toujours complète, étant un état, plutôt qu'une version, du concevable en cours d'élaboration. Et de ce fait, elle est nécessairement subordonnée, même quand elle lui est mêlée au point de ne pouvoir en être

2. *Logique des genres littéraires*, traduction par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986 pour la traduction française, p. 98.

distinguée, à une autre projection d'ensemble, qui est celle de la complétude et de l'organisation de l'œuvre. Le scénario est corrélatif du plan, il est en relation active avec une organisation textuelle en cours d'élaboration. Le travail de la conception mimétique est pris dans le volume d'une réflexion sur l'exposition narrative et sur la forme de l'œuvre. L'exemple de Flaubert est là aussi éclairant. Les grands scénarios d'ensemble qu'il compose pour ses romans vont dans un grand détail d'articulations et d'organisations des scènes. Mais simultanément Flaubert essaie sur les pages l'équilibre des sous-ensembles, l'articulation des chapitres, les liaisons et glissements possibles, pour créer une disposition qui fasse forme avec la matière racontée, pour qu'une structure d'exposition se construise en corrélation avec les structures fictionnelles.

Plans et scénarios sont les deux faces d'une conception qui construit à la fois un univers fictionnel et une forme narrative. La logique des développements diégétiques, des relations de personnages, des situations et des actions, la logique des épisodes et la recherche de leur valeur démonstrative, la présence à trouver d'un espace et d'un lieu, d'un univers de perceptions, de croyances, de sensations, sont pris en charge par la projection scénarique, progressivement, grâce à la forte activité mimétique qui l'anime. Mais simultanément cette projection détermine un volume possible des articulations à dissimuler, de celles à souligner, et se combine avec une conception qui s'attache à l'équilibre à trouver pour l'œuvre dans son ensemble. Le partage est souvent difficile à faire, dans les feuillets de Flaubert entre plans et scénarios, comme d'ailleurs souvent entre notes et scénarios. Claudine Gothot-Mersch a montré, dans *la Genèse de Madame Bovary* (Paris, Corti, 1966), combien les scénarios d'ensemble approchent exactement de ce qui sera l'économie finale du roman, et que ces scénarios interfèrent avec des plans: le scénario III essaie un découpage en chapitres, le scénario IV (qui est plus strictement un plan succinct de tout le roman) détermine le plan en trois parties, le scénario X fait à son tour référence à un découpage en trois parties. Inversement, Giovanni Bonaccorso utilise plus généralement le terme de « plan » (reprenant ainsi la dénomination que Flaubert lui-même donnait à cette étape du travail préparatoire) pour les feuillets qui organisent la matière et le texte d'*Hérodiad* (*Corpus Flaubertianum II, Hérodiad*, tome I, édition diplomatique et génétique des manuscrits, Paris, Nizet, 1991), en soulignant cependant que ces « plans » sont souvent les pages où l'organisation scénarique, d'ensemble ou partielle, se conçoit. Le partage entre le scénario et le plan est celui qui sépare la conception mimétique

et la structuration formelle d'une œuvre. C'est aussi la frontière de leur constitution commune, réciproque.

Un moment cependant, dans la conception, dans ce travail d'organisation d'une matière narrative et d'une forme, simultanément, où les deux versants sont envisagés ensemble, semble être celui de ce que Flaubert appelle parfois le « résumé ». Le scénario IV de *Madame Bovary* peut être considéré comme cela, il en existe un pour *Salammbô*, un également pour *l'Éducation sentimentale*, et pour *Bouvard et Pécuchet*. Alors la conception de la matière romanesque semble devoir être soumise à une vision synoptique qui soit aussi l'organisation de l'exposition, l'articulation de l'œuvre. Il faut que la forme d'ensemble puisse être pensée au moment où la consistance de l'intrigue est déjà conçue.

Il n'en va pas de même avec d'autres écrivains, pour lesquels l'invention du récit creuse progressivement la forme entière de l'œuvre, par des avancées successives dans la matière même de ce que l'écriture cherche, comme pour Stendhal, par exemple, ou, différemment, assurément, pour Beckett. Il n'en est pas de même, non plus, pour les formes narratives dont la régularité est construite selon des structures hétérogènes à la stricte matière narrative, telle la sérialité des retours chez Claude Simon, ou plus radicalement encore les contraintes géométriques et combinatoires de Perec. On peut même imaginer que c'est lorsque la « naturalité » de la matière romanesque et de sa composition vraisemblable, de son déroulement causal et temporel, ne peut plus tenir lieu de forme pour l'œuvre, que le recours à une structuration esthétique totalement séparée de l'organisation de cette matière doit être mis en œuvre.

Le résumé ou plan flaubertien tient l'équilibre entre la gestion organique de la matière romanesque, de la structuration scénarique, et la détermination d'une ordonnance formelle de l'œuvre, d'un équilibre de son économie générale. Un exemple frappant et facilement saisissable est donné par ce « résumé » qui intervient assez tôt dans la préparation de *Un Cœur simple*, comme ont pu le montrer Giovanni Bonaccorso (*Corpus Flaubertianum I, Un Cœur simple*, édition diplomatique et génétique des manuscrits, Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1983) et Raymonde Debray-Genette (« Comment faire une fin », dans *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988) :

Le texte du « Résumé » aligne les épisodes, les désignant par un mot, une allusion, un titre programme :

- | | | |
|----|-------|---|
| | I. | Décrire la maison, Me Aubain & Félicité en général. |
| | | Félicité immuable (automatique |
| | [II] | Elle avait eu |
| II | [II.] | son idylle (sensible, pudique, tendre. |

- [III] *Les enfants.*
Paul & Virginie dans la maison de Pont-Levêque, les soigne, les gâte
personnages secondaires, habitués, les deux [fermiers, le gros et le grand] l'oncle
Mr Bourais, Guyot (pleine de respect & de douceur
- [II] Geffosses l'allée le taureau (brave. (13) Trouville (mer
- [III] départ de Paul envoyé au Collège [plaisir de l'église] (sa dévotion 14 (15 communion — départ Le Neveu Victor (maternelle. Mort de Virginie. voyage à Honfleur (19?)
- III [IV] Aime *Mme Aubain* de plus en plus (patiente, résignée, vertueuse.
cimetière, jardin. le Fils
Monotonie de leur vie « ses affaires » embrassade
- [V] *Le père Colmiche*
son bouge. [un vieux dégoût] (charitable un vieux dégoûtant l'aime d'un Amour filial exposé au soleil.
cadeau du perroquet (heureuse)
- V IV [VI] *Le perroquet*
vivant
empaillé dans sa *chambre*
décadence
- [VII.] *mort* de Félicité procession de la Fête-Dieu. apothéose du Perroquet.

Les « qualités » de Félicité sont ainsi déclinées dans la série des épisodes: « automatique », « sensible, pudique, tendre », « pleine de respect et de douceur », « brave », « sa dévotion », « maternelle », « patiente, résignée, vertueuse », « charitable », « Amour filial », « heureuse ». Le récit d'une vie est l'exposition successive des vertus. Mais surtout, ce « Résumé » est l'occasion d'une récapitulation qui devient une intense réflexion sur la répartition des volumes, sur l'économie du conte à construire, par les essais de découpages en parties, avec les chiffres romains dans la marge gauche; une version séquentielle, en sept chapitres, est abandonnée pour plusieurs essais de répartitions des épisodes, des accolades marquent les tentatives de regroupement et les hésitations. Cela est particulièrement net pour le début où les limites entre I et II, et II et III sont très fluctuantes. Ce qui tend à être isolé, c'est bien l'épisode du « Perroquet », numéroté IV, la mort de Félicité et l'apothéose du Perroquet se trouvant en conséquence reportées en V. Ce travail d'élaboration tend à penser l'équilibre réciproque d'une matière narrative et d'une forme d'exposition. Cela est stabilisé beaucoup plus nettement dans une étape ultérieure du travail, avec ce plan en cinq parties, où la

matière scénarique n'est plus qu'indicative, comme si son développement était déjà parfaitement connu :

La liste des épisodes est cette fois régulière, précise, et l'équilibre formel du conte en cinq parties est définitivement acquis, dans la première rédaction de cette page, y compris avec son amplification progressive de I à III et sa réduction progressive de III à V, la forme des chapitres mimant ainsi le développement et le retrait d'une vie :

- I. Figure de Félicité & la maison de Me Aubain
 - II. Son histoire
entre chez Me Aubain. les enfants. personnages secondaires
Geffosses — le taureau
Trouville Touques
Paul envoyé au collège
 - III. Catéchisme de Virginie & 1^{ère} communion
départ pour le couvent
son neveu
[voyage] paquebot d'Honfleur
inquiétudes sur son sort. — La havane.
sa mort. — [comment elle l'apprend] apprise par Liébard
maladie & mort de Virginie
veille & enterrement —
désespoir & [maladie] hypocondrie de Me Aubain
monotonie de leur existence. petits faits
le sous-préfet & ses dames
revue de ses affaires — étreinte
charités. Polonais le père Colmiche
arrivée du perroquet.
 - IV [Le Perroquet] description & [mœurs] gentilleses de Loulou.
- [V. mort de F.]

La structure formelle est ici dessinée, nettement, le scénarique devant entrer dans cette forme brève qui fait éventail. Flaubert travaille alors à nouveau sur la page en détaillant la quatrième partie dans toute la partie basse du folio (« haine de Bourais Fabu ses maladies les soucis qu'il lui cause s'égare commencement de surdité de Félicité redoublement d'amour pr Loulou sa mort crevé dans sa cage voyage le porte à Honfleur empaillé — chambre de F. culte du St Esprit mariage de Paul mort suicide de Bourais mort de Me Aubain — dépouillement de la maison — à vendre ou à louer. — vit seule La Simon s'alite. Fabu. »), et retrouve en fin la brièveté de la V^e partie :

- V. La fête dieu
[mort] agonie de F.
vision du Perroq.

Le plan-scénario pense ensemble les étapes et les composantes d'une fiction et la constitution équilibrée d'une forme.

La projection scénarique — concevoir *hic et nunc* une scène, des épisodes, un mouvement des choses, une présence des êtres — ne peut être assurée par sa seule force, par la seule capacité mimétique dont elle est l'exercice; mais, pour devenir récit, elle doit se dédoubler en un texte d'exposition narrative où se produira intemporellement l'événement de la fiction, et pour s'effectuer dans l'œuvre qu'elle concourt à produire, elle doit conquérir également une forme dont la cohérence et l'équilibre feront de la matière fictionnelle une portée organisée, rythmiquement significative, présente et mémorable. La lecture du scénarique est la lecture de cette tension fonctionnelle, tenace, complexe, entre la scène à «présenter», la parole à assurer, la forme à construire. Ce travail dans l'espace du mimétique et la tension propre à la diction narrative ont pu devenir le texte même du roman. Aussi peut-on également imaginer que c'est à la lumière de ces accomplissements esthétiques du mouvement mimétique, de ses impasses, de ses troubles, que l'on peut revenir au travail qui préside à l'élaboration des œuvres narratives, et dont le moment scénarique est très certainement celui où se jouent ensemble production de fiction et construction d'œuvre.