

## GENESE D'UN INCIPIT

### Écrire la première phrase de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*

#### Espace liminaire

La première phrase d'un récit n'est jamais indifférente : c'est à l'évidence, pour l'auteur autant que pour son destinataire, un moment clé dont certains écrivains, comme Aragon, ont cherché à construire la théorie<sup>1</sup>. Pour un narrateur comme Flaubert, qui prétend faire du roman un objet d'art à part entière, cet espace de prise de contact entre le lecteur et l'œuvre, prend le sens d'une zone liminaire décisive : celle de la confrontation directe avec un destinataire inconnu, où la stratégie d'approche paratextuelle (volume, titre de l'ouvrage, titre de l'œuvre, préface, avertissement, etc. <sup>2</sup>) se change en tactique de séduction et de capture immédiate. Il faut rompre le silence, y substituer l'ascendant d'une voix, et trouver la formule qui parviendra à placer le lecteur sous le charme. L'incipit doit introduire le lecteur dans un univers de représentations, un rythme d'écriture, un milieu narratif et symbolique, à la fois denses, ouverts et assez captivants pour mobiliser son attention en termes d'attente et de tension vers le futur du texte. Mais l'incipit ne se résume pas à un dispositif de captation rhétorique. C'est aussi un moment originaire où le texte se fonde, une formule initiatique qui introduit à l'ensemble du récit, une ouverture qui, au sens musical du terme, doit donner au lecteur les moyens de devenir l'interprète créatif de cette partition qu'est le texte. De manière au moins latente, les premiers mots impriment profondément leur trace dans la mémoire du texte. Parce qu'il surgit du silence, l'incipit porte au-delà de lui-même la résonance d'un écho qui sera d'autant plus sensible que l'œuvre sera de plus courte

---

<sup>1</sup> Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipits*, Flammarion-Skira, 1969.

<sup>2</sup> Voir Gérard Genette, *Seuils*, coll. Poétique, Le Seuil, 1987.

dimension. A l'échelle d'une narration comme celle de *Saint Julien*, à laquelle Flaubert ne veut pas consacrer plus d'une trentaine de pages, l'incipit n'est pas loin d'avoir l'importance qui est celle du "premier vers" pour une pièce poétique.

### **Avant l'incipit**

La première phrase d'une œuvre constitue une expérience rédactionnelle cruciale, pour Flaubert comme pour la plupart des écrivains, parce qu'elle représente un instant toujours un peu vertigineux (l'angoisse de la page blanche, ou plutôt bleu azur), une confrontation immédiate avec les "difficultés du style", un moment de vérité où s'éprouve l'entrée en littérature : le passage à travers un portail invisible qui ouvre lui-même sur un horizon encore entièrement virtuel. Il faut parfois des heures, des jours et des nuit pour traverser le seuil. Un an avant *Trois Contes*, le choc avait été rude, par exemple, pour l'incipit de *Bouvard et Pécuchet*, lorsque après une séance de travail de six heures ininterrompues, Flaubert n'avait pas mis moins de cinq jours pour venir à bout de sa première phrase. D'un autre côté, il ne faudrait pas s'exagérer le caractère métaphysique de l'incipit. Flaubert n'est pas un écrivain qui se lance la tête la première dans la rédaction. Sa technique, éprouvée, est celle de la programmation scénarique, et sa devise, empruntée à Goethe, "tout dépend du plan" : il n'entame la rédaction qu'en sachant point par point d'où il part, où il doit aller et par quelles médiations il devra passer. Quand il écrit sa première phrase, il y a déjà longtemps qu'il n'en est plus à sa première phrase : elle s'écrit à partir du déjà écrit, sur une idée déjà totalisée de l'œuvre programmée en détail dans un scénario. Elle ne s'invente qu'après un long parcours mental dont elle est paradoxalement la conclusion, une conclusion qui initialise. Avec *La Légende de saint Julien*, on pourrait même dire que le vrai problème de l'incipit, c'est l'engorgement du déjà écrit, de tout ce qui s'est accumulé et qu'il faut surmonter pour articuler un nouveau commencement : il y a le plan scénario, bien sûr, mais il y a aussi l'intertexte, les sources, ces multitudes de premières phrases enregistrées depuis des siècles dans les livres. Lorsqu'un récit porte le

titre de *légende* (et bientôt le surtitre de *conte*), les formules toutes faites ne manquent pas pour trouver une première phrase acceptable. La difficulté et le plaisir ne sont pas ici de commencer *ex-nihilo*, mais au contraire de composer avec l'in vraisemblable poids de la tradition : tous ces récits hagiographiques et ces contes de la tradition profane dont Flaubert entend servir pour nourrir sa propre narration, avec la distance d'un sourire, souvent ironique, et de sérieuses arrières pensées, morales et esthétiques.

### Approche génétique

L'évolution génétique de la première phrase de *La Légende* s'accomplit en dix étapes, sur sept folios qui forment l'ensemble exhaustif du matériel de conception et de rédaction de la première page du conte. Ces sept pages<sup>3</sup> sont le f° 492 (scénario initial de la première partie), le f°409v° (qui comprend deux versions de l'incipit), le f°410v°, le f°411v° (qui contient lui-même trois campagnes d'écriture) et, enfin, les folios 437 v° (manuscrit pré-définatif, avec correction) et 31 (manuscrit définitif, sans correction) qui, à une petite hésitation près, fixent comme définitive la formulation toute simple, trouvée au f°411 v° que l'on retrouve dans le texte imprimé :

"Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline."

Avec ce petit dossier, on possède tous les manuscrits de travail de 1875 qui ont permis à Flaubert d'aboutir à cette phrase d'une vingtaine de mots, et il est possible d'en reconstituer avec précision la genèse. Je voudrais utiliser cet exemple minuscule pour montrer trois choses : en premier lieu, bien sûr, le travail de Flaubert, sa méthode d'écrivain ; en second lieu, du point de vue de l'interprétation, l'importance des enjeux littéraires et symboliques qui se sont progressivement condensés dans cette petite phrase apparemment

---

<sup>3</sup> Bibliothèque nationale de France, Manuscrits occidentaux n.a.fr. 23 663 (1 et 2)

anodine ; enfin, histoire d'en finir avec la fiction de « la clôture du texte », un exemple, clair je l'espère, des profits que l'on peut attendre de l'analyse génétique pour la lecture et l'étude littéraire du texte imprimé.

Sur les circonstances de la rédaction, le sens et les singularités de *La Légende*, je renvoie le lecteur à mes publications antérieures, éditions et études, anciennes et récentes<sup>4</sup>. Je ne reviens pas non plus sur les questions générales de la génétique flaubertienne, notamment sur les notions de programmation scénarique et de phases (pré-rédactionnelle, rédactionnelle, pré-éditoriale) qui ont été développées ailleurs<sup>5</sup>.

Bornons-nous à rappeler que, pour *Saint Julien*, comme pour la plupart de ses œuvres, le secret de Flaubert a consisté à commencer par ne pas écrire. Confortablement installé dans sa petite chambre de l'hôtel Sergent, à Concarneau, Flaubert se raconte l'histoire de saint Julien dans sa tête, avec une méthode assez proche de ce que l'on appellerait aujourd'hui une *rêverie dirigée* : tranquillement installé sur son lit, couché sur le dos, il "rêvasse" l'histoire du saint parricide en regardant le plafond, ou mieux, les yeux fermés, en laissant spontanément

---

<sup>4</sup> G. Flaubert : *Carnets de travail* Paris, Balland, 1988, (Carnet 7), *Trois Contes*, éd. GF (Flammarion 1985), éd. « L'École des Lettres » (Seuil, 1993), éd. « Classiques de Poche », (Livre de Poche, 1999); "L'élaboration du problématique dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de G. Flaubert" dans *Flaubert à l'oeuvre*, Flammarion, coll. "Textes et Manuscrits", 1980 ; "Flaubert et la poétique du *non-finito*", dans *Le Manuscrit inachevé*, Ed. du CNRS, coll. "Textes et Manuscrits", Paris, 1986 ; "Un conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Gustave Flaubert", in *Romantisme* n°34, CDU et SEDES, Paris, 1981; "Le Palimpseste hagiographique. L'appropriation ludique des sources édifiantes dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de G. Flaubert" in *Revue Flaubert* n°2, "Mythes et Religions 1", Minard, *Revue des Lettres modernes*, Paris, 1986

<sup>5</sup> "La Critique génétique", in *Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, sous la dir. de D. Bergez, Bordas, 1990 ; "Édition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français, 1980-1995)" in *Éditer les manuscrits (archives, complétude, lisibilité)*, coll. "Manuscrits Modernes, sous la dir. de B. Didier et J. Neefs, PUV, 1996 ; "What is a Literary Draft? Towards a functional typology of genetic documentation", *Yale French Studies, Draft*, number 89 (M. Contat, D. Hollier, J. Neefs ed.), juin 1996 ; "Vers une science de la littérature : L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre", *Encyclopaedia Universalis*, volume *Symposium*, Paris 1985, 1990, 1998 (cédérom).

s'associer les images derrière ses paupières, en esquissant un découpage, en revenant en arrière pour modifier un détail, en reprenant inlassablement l'enchaînement des séquences, le découpage des scènes, en imaginant les décors, les costumes, la couleur des épisodes, etc. Bref, Flaubert, selon son habitude, commence par projeter, par *visionner* ce qu'il faut bien appeler, quel que soit l'anachronisme, le *film* de son histoire. C'est comme cela qu'il construit les éléments de son "scénario" (c'est prophétiquement le nom qu'il donne à ses plans détaillés) : ce fameux plan de trois pages qu'il met dix jours à écrire, fragment par fragment, presque sans ratures, entre le 22 septembre et le 2 octobre 1875. Il n'aura plus ensuite, en écrivant, qu'à laisser se redéployer ces noyaux d'images mentales : elles ont la persistance et la familière étrangeté des entités oniriques. Flaubert ne procédera pas différemment pour les deux autres contes, et c'est ce qui explique, ici, comme ailleurs dans son oeuvre, la stupéfiante densité visuelle de ses évocations. Si ses phrases libèrent de tels flux d'images, c'est qu'elles n'ont, originairement, pas d'autre source que la figurabilité du songe, cette faculté d'évocation visuelle interne que l'on pourrait appeler chez Flaubert l'unité spontanément figurale du processus de conception narrative.

## EVOLUTION GENETIQUE DE L'INCIPIT

### Étape 1 : le moment du scénario

#### Une textualisation anticipée en deux phrases

L'incipit de *Saint Julien* contient une légère anomalie génétique. Contrairement aux autres éléments, notés sous une forme plutôt elliptique, les premiers mots du scénario font l'objet d'un essai de textualisation, d'une rédaction scénarique initiale. Avant même de jeter sur le papier vierge du f° 492 les articulations de la première partie du récit, Flaubert, le 22 septembre, ne résiste pas au plaisir

d'esquisser, par provision, un incipit de deux phrases commençant par une formule évoquant l'esprit consacré du " Il était une fois ... " :

" Jamais il n'y eut meilleurs parents, ni d'enfant mieux élevé que le petit Julien.

Ils habitaient un château sur une montagne boisée, ensemble dans le paysage ..."6

Écrites visiblement à la hâte, dans une sorte de geste symbolique, ces deux phrases d'initialisation restent approximatives : la seconde est inachevée et la première contient deux méprises : une faute de syntaxe (" Jamais il n'y eut meilleurs parents ... que le petit Julien ") et une incohérence narrative (au moment où commence le récit, Julien n'est pas encore né). C'est cette erreur diégétique qui est la plus surprenante. Si l'on s'en tient à ce que prévoit le f°492, écrit directement à la suite de cette phrase, la naissance de Julien fera l'objet d'une narration particulière, qui doit venir après une description détaillée du château paternel et un portrait des futurs parents. Commencer par une image de Julien enfant entouré de l'affection de son père et de sa mère est prématuré. Il n'est pas impossible que cette image et l'allusion à la bonne éducation du héros (« ni d'enfant mieux élevé que le petit Julien ») trouvent leur origine dans l'incipit d'un ancien plan, écrit en 1856, à un moment où Flaubert avait songé à écrire cette œuvre. Le manuscrit, très bref, donnait précisément à la première ligne : « I. Éducation — Château », comme si l'éducation de Julien devait précéder la description du château familial. Il n'est pas impossible que Flaubert ait relu ce plan avant de se rendre à Concarneau, ou même qu'il l'ait emporté avec lui (mais c'est peu probable), ou encore qu'il ait gardé en mémoire plus ou moins inconsciemment cette ancienne formulation. Quoi qu'il en soit, l'idée n'est plus conforme au nouveau projet que Flaubert construit sur le f° 492 entre le 22 et le 27 septembre 1875. La difficulté, aperçue ou non, n'est pas corrigée par l'écrivain qui se consacre entièrement à la mise au point de son plan en trois parties : trois feuillets qui vont l'occuper

---

<sup>6</sup> Je transcrit en souligné les mots qui se retrouveront dans l'incipit du manuscrit définitif (f°31)

jusqu'au 2 octobre 1875, date à laquelle, il se lance dans la rédaction proprement dite.

Sous cette forme primitive et approximative, l'incipit paraît très éloigné de ce que sera la formulation définitive : les deux phrases rédigées « de chic » totalisent 26 mots parmi lesquels 5 seulement se retrouveront dans le texte du manuscrit définitif.

## **Étapes 2 et 3 : le premier brouillon : f°409v°**

### **L'invention de la seconde phrase**

Au moment de se mettre pour de bon à la rédaction, le 2 octobre, Flaubert, selon sa méthode, revient au feuillet initial de son plan-scénario, le f°492, qui va lui servir de guide pour écrire la première partie du récit, à commencer par la première page qui doit être consacrée pour l'essentiel au début de la description du château. Il y retrouve son esquisse de textualisation de l'incipit, avec satisfaction semble-t-il, puisqu'il en reprend le principe. Ce premier brouillon de l'incipit présente deux campagnes d'écriture : un premier jet sans rature, puis une reprise pour correction.

#### *Étape 2, f° 409 v° (1) : rédaction, premier jet*

Flaubert reprend la formulation du scénario en corrigeant la faute de syntaxe de la première phrase et en complétant la seconde phrase qui était restée inachevée. En fait, son attention se porte surtout sur cette seconde phrase qui, dans l'état antérieur, débouchait sur une énumération en style nominal. À ce stade initial du travail rédactionnel, pour Flaubert, c'est cette phrase qui constitue la médiation importante : elle doit introduire le passage descriptif sur lequel il va travailler. Pour cette seconde phrase, Flaubert trouve immédiatement et sans rature une formulation très proche du texte définitif, qui contient déjà les deux tiers des mots de l'incipit final, et dont le noyau ne sera plus remis en cause dans les brouillons suivants. Tout se passe ici comme si la vision était entièrement sûre d'elle-même :

“Jamais il n'y eut d'enfant plus joli que le petit Julien ni de meilleurs parents que son père et sa mère.

Ils habitaient un château au milieu des bois, sur la pente d'une colline dominant une large vallée.”

Cette localisation du château, à première vue assez étrange, est donc tout de suite inscrite dans l'avant-texte. Comme on va le voir en fin d'analyse, ce n'est pas l'effet d'un hasard. Quelque chose de fondamental est en jeu ici, et la suite de la rédaction ne fera que confirmer Flaubert dans son intuition initiale : il faut que le château soit bien situé « sur la pente d'une colline ».

Pour le reste, Flaubert conserve intacte l'idée d'un incipit en deux phrases, sans corriger l'incohérence diégétique que produit l'évocation anticipée de Julien enfant. Loin d'être remise en cause, la formule superlative "Jamais il n'y eût..." s'enrichit même d'un clin d'œil intertextuel puisque avec le développement "Jamais il n'y eut d'enfant plus joli que le petit Julien, ni de meilleurs parents...", Flaubert s'engage instinctivement dans la voie citationnelle. A ce stade on est très proche de deux modèles : l'incipit du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault (le "joli" au superlatif)<sup>7</sup> et les premiers vers d'un *Lais* de Marie de France -*Guigemar*- , que Flaubert connaît bien, et dont il se souvient car l'histoire ressemble fort à celle qu'il a l'intention de raconter<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *Le Petit Chaperon rouge* : " Il était une fois une petite fille (...) la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle..."

<sup>8</sup> *Guigemar*, dans le récit qui porte son nom, est un grand chasseur de cerfs; au cours d'une de ses chasses, il est victime d'une prophétie proférée par une biche magique qu'il vient de tuer d'une flèche entre les deux yeux, comme il adviendra pour Julien avec le cerf miraculeux. Quant à l'incipit, on retrouve, dans la présentation de *Guigemar* enfant, tout au début du lai, chacun des éléments qui sont utilisés par Flaubert dans ses deux premiers brouillons : l'extrême beauté du héros, l'extrême affection de son père et de sa mère

"Guigemar noment le dancel;

El reaulme nen out plus bel!

A merveille l'amot sa mere

E mult esteit bien de son pere"

Les *Lais* de Marie de France, publié par Jean Rychner, Champion, Paris, 1978, in *Les Classiques français du moyen-âge*, p.6 : " "*Guigemar*" vv. 37-40 : On appelle le jeune homme *Guigemar*. Il n'y en avait pas de plus beau dans le royaume. Sa mère le



Mais le résultat de ce retour aux sources ne satisfait pas du tout Flaubert. La phrase est embarrassée de “ ne ”, “ ni ” et “ que ”, de deux comparatifs, de six assonances en “ i ” et se termine sur un “ son père et sa mère ”... L'ensemble est musicalement désastreux.

*Étape 3, f°409 v° (2) : correction du premier jet*

À peine écrit, le premier brouillon est corrigé dans le sens d'une simplification qui réduit à néant la tentative citationnelle : "...d'enfant si joli que..." est biffé, et l'idée de jouer sur l'intertexte des contes est différée. L'auteur, pour voir, ne conserve que la notation sur l'excellence des parents :

“Jamais il n'y eut de meilleurs parents que le père et la mère du petit Julien.

Ils habitaient un château, dans les bois, sur la pente d'une colline, au fond d'une large vallée.”

Cette simplification resserre notablement la première phrase et, surtout, fait apparaître le syntagme “ le père et la mère ” qui se maintiendra dans toutes les mutations ultérieures de l'avant-texte. Quant à la seconde phrase, Flaubert hésite visiblement sur les éléments de description panoramique : le noyau (« habitaient un château », « les bois », « sur la pente d'une colline ») est stable et le restera ; mais « au milieu des bois » est transformé en « dans les bois », et les derniers mots de la phrase qui indiquaient une position élevée (« dominant une large vallée » ) c'est-à-dire en surplomb plus qu'à mi pente, sont modifiés dans le sens d'une inversion des repères spatiaux : d'une image supérieure et même « dominante » on passe à la tentative d'une localisation inférieure « au fond d'une large vallée », à vrai dire un peu contradictoire avec l'idée même de situation à mi pente. On peut supposer que ce panorama d'une large vallée boisée s'impose à l'imaginaire de Flaubert en prévision des scènes de chasse qui devront se dérouler aux abords immédiats du château. Mais ici,

---

chérissait étonnamment et son père l'aimait beaucoup”.

l'imaginaire se trouve en conflit avec une autre détermination, comme on le verra, plus structurale : la prédominance d'un modèle spatial à forte implication symbolique, cette fameuse situation de la forteresse à mi pente, incompatible avec l'idée d'un fond de vallée. Le conflit, dès la version suivante (410v°), se résoudra en faveur du noyau initial (« sur la pente d'une colline »).

À ce stade, l'ensemble de l'incipit reste encore beaucoup plus long que ne le sera sa forme définitive (176 %), mais son capital lexical est presque entièrement acquis : 18 des 19 mots de l'incipit définitif sont présents, à leur place respective, sous la forme de deux agrégats qui représente 95 % du texte final. L'essentiel de l'évolution génétique va donc maintenant se jouer sur des suppressions. Mais c'est précisément sur ces suppressions que les enjeux de significations vont pivoter, selon la méthode flaubertienne de la condensation.

#### **Étape 4, f°410v° : deuxième brouillon rédactionnel** **La finalisation de la seconde phrase.**

Le f°410v° enregistre un travail considérable pour la partie consacrée à la description du château, mais Flaubert ne change rien à la première phrase de l'incipit qui est copiée sur la version précédente 409 v° (2), sans aucune modification. Pourtant, plus le passage descriptif se précise, plus il devient clair que l'image de Julien enfant n'a pas sa place dans les premières lignes du récit. Le problème, malgré son acuité, est laissé en attente.

“Jamais il n'y eut de meilleurs parents que le père et la mère du petit Julien.

Ils habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline.”

En revanche, la seconde phrase connaît une transformation importante : elle perd un tiers de sa longueur par l'élimination de la dernière notation “ au fond d'une large vallée ”. Cette suppression apparemment anodine répond en fait à plusieurs exigences. D'un point de vue rythmique, la phrase y gagne une structure ternaire que

Flaubert affectionne et, avec le “ e ” muet de “ colline ”, une terminaison rêveuse dont le vague est assez bien venu. D’autre part, la description du château a évolué, et localisation “ au fond d’une large vallée ”, qui était déjà un peu contradictoire avec “ sur la pente d’une colline ”, ne s’accorde plus avec l’évocation du panorama prévu dans les brouillons. Mais surtout, il faut impérativement que la forteresse soit ressentie par le lecteur comme un édifice bâti à mi-pente, ni sur une “ montagne ” (comme il était dit au f°492), ni « dominant une large vallée » ni “ au fond d’une large vallée ”(comme dans les deux tentatives opposées du f° 409v°), mais à mi-hauteur, sur une pente : c’est maintenant pour Flaubert une affaire essentielle qui engage le sens même de son récit. Il vient de le découvrir en faisant évoluer sa description du château. Tout se tient, mais le plus petit détail compte, et celui-ci n’est pas des moindres. On verra de quelle façon un peu plus loin (étape 10 : la représentation en partie double). Avec cette suppression, la masse verbale de l’incipit s’est encore sensiblement resserrée. Elle n’est plus maintenant qu’une fois et demie (149%) supérieure au résultat définitif, ce qui signifie qu’il reste tout de même un tiers de l’avant-texte à éliminer. C’est ce qui va se produire, brusquement, avec le troisième brouillon rédactionnel.

### **Étapes 5,6 et 7 : troisième brouillon rédactionnel : f°411v°**

#### **La refonte décisive de l’incipit en une phrase unique**

Le f°411v° contient les traces de trois campagnes de réécriture de l’incipit, aux intensités très inégales : d’abord une simple copie, puis deux campagnes de corrections décisives. Selon une technique qui lui est habituelle, Flaubert, dans un premier temps, ne fait que mettre au propre la version antérieure pour travailler sur une page sans rature.

*Étape 5, f° 411 v° (1) : premier jet, copie du 410v° sans modification*

“Jamais il n’y eut de meilleurs parents que le père et la mère du petit Julien.

Ils habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d’une colline.”

Comme on l'a observé, la masse globale de l'incipit n'a cessé de décroître entre le premier et ce troisième brouillon : de 38 mots et 205 signes dans le f°409V° à 29 mots et 148 signes au f°411 v°(1). Mais cette condensation s'est accomplie sans que soit résolue la difficulté présente dès le scénario 492 : l'incohérence qui consiste à commencer par une évocation du " petit Julien " alors que le personnage n'est pas encore né. Le problème a été laissé en suspens depuis le départ. On pourrait s'attendre à ce que Flaubert, enfin, se décide à le résoudre. Eh bien non . Le f°411 v° (2) va opérer une modification radicale de l'incipit, mais sans régler cette question. C'est que Flaubert se trouve en fait attelé à une réflexion autrement plus importante, une question de sens à portée globale, vis à vis de laquelle cette affaire de cohérence diégétique n'est qu'un détail mineur.

*Étape 6, f° 411 v° (2) : première campagne de corrections*

En avançant dans la description du château Flaubert a fait plusieurs découvertes, ou plutôt, est parvenu à rendre opérationnelles plusieurs idées qui lui étaient venues pendant la phase de conception mentale du récit et dont le scénario porte trace. Ces idées concernent les règles fondamentales de la narration : les formes de la représentation, le genre même du texte qu'il compose et le statut de l'histoire qu'il raconte.

Le récit porte le titre de « légende » et, de ce fait, contient une ambiguïté générale : s'agit-il d'une légende pieuse, qui va raconter une vie de saint, comme en véhicule la tradition ou faut-il s'attendre à une légende profane et réaliste telle que la littérature moderne est capable d'en inventer ? Depuis le scénario, Flaubert croyait avoir trouvé l'astuce pour esquiver le dilemme : avec la formule " Jamais il n'y eut... ", reconduite à chaque nouveau brouillon, il renvoyait dos à dos les deux termes de l'alternative en optant pour l'allusion à un genre médiat qui transcende profane et sacré : le conte de fée. Mais ce que la rédaction lui fait entrevoir, c'est que cette astuce n'est pas tenable. Même pour décrire un château, il faut savoir si on se place du

point de vue de Dieu ou du point de vue des hommes. Laisser entendre qu'on va le décrire comme dans les contes de fée ne fait que compliquer les choses en introduisant une nouvelle dimension sans résoudre la question de Dieu qui resterait en suspens. En fait, l'écrivain en prend conscience, le recours plus ou moins explicite au conte de fée doit être réservé à un autre usage, plus secret. Le merveilleux n'a rien à faire en incipit. L'afficher d'entrée de jeu comme contrat de lecture serait réducteur. La nouvelle idée de Flaubert, c'est que la question du genre, au lieu d'être résolue dès le départ, doit au contraire être posée, construite comme un problème : elle doit être désignée et laissée précisément sans réponse.

Or, pour que le problème soit posé, il suffit d'un mot. Le nom de Julien en position d'incipit force le lecteur à revenir sur l'intitulé de l'œuvre et institue une ambiguïté des points de vue qui va porter sur toute la narration. Il y aura, d'une part, un regard littéraire et profane, rationaliste et laïcisé, qui prend le parti pris du réel et qui est celui du récit moderne ; et d'autre part un regard religieux, sacré et providentiel, qui a été celui de la tradition hagiographique ; et il faut que ces regards puissent coexister malgré leur antagonisme. Ce statut hybride produit ce qu'il est convenu d'appeler le principe du *récit en partie double*. Sans quitter sa position " ici-bas ", le lecteur doit pouvoir comprendre les événements selon la nécessité complexe mais vraisemblable d'une logique réaliste, en suivant la vie de Julien comme le récit d'un destin tragique, effervescent et chargé d'apparentes coïncidences, mais qui reste interprétable sans le moindre recours à la transcendance, par exemple comme un cas clinique un peu délirant. Mais le lecteur doit pouvoir aussi bien se situer du point de vue de Dieu, interpréter la vie de Julien en la considérant " d'en-haut ", en y reconnaissant à chaque instant les signes paradoxaux d'une intervention divine, la logique obscure mais irréversible de la Providence. Or, précisément, ces deux points de vue, à beaucoup d'égards inconciliables, trouvent leur médiation dans un troisième regard : celui du merveilleux, de la tradition médiévale, à la fois profane et croyante, dont l'analyse et l'utilisation discrète permettent de reconstituer la naissance du mythe hagiographique, les processus

de symbolisation les mécanismes d'une « providentialisation » du réel. Le modèle du conte de fée, (enrichi et éclairé par ses gloses savantes, la récente mythographie, l'étude scientifique des légendes) ne constitue pas un genre dont le récit pourrait se réclamer mais une source de moyens disponibles pour reconstituer le légendaire à l'état naissant, pour introduire dans l'histoire les médiations qui permettront au lecteur vigilant de comprendre comment la vision transcendante peut se former dans le champ même du réel.

L'incipit de la *Légende* doit rester neutre, opter pour le réel mais sans exclure le surnaturel, n'afficher aucune appartenance à un genre, et surtout pas au genre " conte de fée " : il s'agit de rendre le contrat de lecture indécidable, en laissant le lecteur responsable de son propre choix. Une ouverture sur le mode "Il était une fois..." ne se justifie plus, et doit même impérativement disparaître. À partir de cet instant, la réfection complète de l'incipit va de soi. L'abandon du syntagme "Jamais il n'y eut ..." entraîne automatiquement le naufrage de la formule comparative "meilleurs parents que le père et la mère ..." et c'est en fait toute la première phrase qui disparaît. Reste donc "le père et la mère du petit Julien" qui, comme groupe nominal isolé, vient naturellement se substituer au sujet "Ils" de la seconde phrase, à peu près stable quant à elle depuis la première rédaction, pour former le nouveau groupe sujet d'une phrase d'incipit désormais unique :

"Le père et la mère du petit Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline."

L'incipit se réduit ainsi à une simple proposition qui ouvre le récit en introduisant immédiatement la description du château. Reste le problème de cohérence diégétique, en suspens depuis le début de la rédaction. En procédant à la refondation de l'incipit, Flaubert a conservé la formule " petit Julien " qui induit l'évocation du héros enfant alors que sa naissance n'a pas encore eu lieu : inadvertance qui saute aux yeux de l'écrivain à la relecture et qui le conduit à une seconde campagne de correction. Il faut supprimer l'adjectif « petit ».

*Étape 7, f° 411 v° (3) : seconde campagne de corrections*

En passant de l'expression le " petit Julien " à la simple mention du nom " Julien ", Flaubert opère la dernière transformation fondamentale. Ce n'est pas seulement la cohérence diégétique qui se trouve rétablie, c'est toute la stratégie du récit en partie double qui s'amorce. Julien n'est plus présenté comme un enfant, mais comme la pure instance de son nom, dans une sorte de suspension initiale du temps qui approfondit singulièrement l'espace du récit. Ce nom – Julien - n'est pas encore tout à fait celui d'un personnage de la narration : il lui reste à naître et à recevoir un nom par le baptême. Mais d'un autre point de vue, celui de la tradition hagiographique, que le titre de l'œuvre ne permet pas d'oublier, le nom de Julien est évidemment déjà celui d'un Saint, d'un personnage de légende qui n'est plus de ce monde et dont la naissance, la vie, la mort sont écrites depuis longtemps, comme elles l'étaient avant même sa naissance, de toute éternité, par Dieu. Le récit va donc nous raconter par quelles voies étranges Dieu a voulu que passe l'âme de ce Julien toujours déjà sanctifié en dépit de ses errances. À moins que la vie de ce " Julien " (qui, ici, n'est plus qualifié de « saint » comme si ce titre lui était contesté) ne raconte au contraire la véritable histoire du prétendu saint Julien : une histoire humaine, trop humaine, qui n'a pas grand' chose à voir avec la sainteté... Réduit à son seul nom, le Julien de l'incipit devient une sorte d'enjeu comme si devait recommencer son procès en canonisation. Forme encore vide de sens, ce « Julien » n'existe, grammaticalement, que sous la forme secondarisée d'un complément de nom du couple parental. Ce qui se trouve ainsi projeté en tête du texte, dès les tout premiers mots de l'œuvre, c'est la structure même du trio familial : cette unité problématique dont les liens, la cohésion et la dissolution sanglante par un double parricide, seront un des ressorts essentiels du récit . Réciproquement, "Le père et la mère", qui n'ont jamais eu de nom, et qui n'ont plus maintenant d'autre qualité, ne sont finalement caractérisés que sous la modalité de leur relation à leur enfant mâle nommé Julien. Par ce double effet d'anonymat et de dépendance réciproque, ce qui s'énonce en position de sujet, ce qui " habite " le château, c'est le triangle œdipien.

“Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des grds bois, sur la pente d'une colline. ”

Par un étrange jeu de vases communicants, tandis que l'adjectif “ petit ” disparaît, l'incipit s'enrichit de l'adjectif “ grands ” (abrégé en “ grds ”) qui vient qualifier “ bois ”. Dans les dernières étapes de la rédaction, Flaubert va, encore une fois, hésiter entre “ au milieu des bois ” (f°437v° (1)) et “ au milieu des grands bois ” (f°437 v° (2)) pour finir par en revenir à son premier choix, présent depuis le tout premier brouillon. Cette hésitation est significative : pourquoi faudrait-il que les bois, autour du château, soient “ grands ” ? En réalité, il semble bien que, pour Flaubert, l'allusion à la forêt soit une façon de récupérer discrètement quelque chose du “ Jamais il n'y eut... ” : un paysage de conte de fée.

### **Étapes 8 et 9, mise au net corrigée : f°437 v°** **L'allusion intertextuelle**

Présente dès le scénario (“ sur une montagne boisée ”), la localisation du château “ au milieu des bois ” était évidemment indispensable au développement ultérieur des scènes de chasses. Mais elle répond aussi à l'exigence d'un décor de conte<sup>9</sup>, visiblement construit sur le modèle du château de *La Belle au Bois dormant*. La description ne laisse guère de doute : la “ forte haie d'épines ” qui entoure le château, et derrière cette enceinte, tout un monde qui semble s'être immobilisé dans une quiétude léthargique, hors du temps. Les brouillons notaient “ les chaînes du pont-levis étaient rouillées ”, le texte évoque le bonheur anesthésiant des pages blanches de l'Histoire : “ On était en paix depuis si longtemps... ”. Comme dans le conte de Perrault, le château est plongé dans une sorte de somnolence

---

<sup>9</sup> Sur les rapprochement possibles entre *Saint Julien* et les contes de fées, on relira avec plaisir le beau texte de Marcel Schwob : *Préface à la Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Ferroud, Paris, 1895; repris dans *Spicilège*, Mercure de France, 1896; reproduit en Annexe de l'édition “Folio”, Gallimard 1966-1973 de *Trois Contes*.



dont le symbole explicite est "la sentinelle", seul homme d'arme évoqué dans la description, dont la fonction est par définition de veiller, mais qui est le premier à s'endormir dans son échauguette dès que le soleil brille trop fort.

*Étape 8, f° 437 v° (1) : premier jet, copie corrigée du f°411 v° (3)*  
(formulation définitive)

Cette atmosphère "Belle au Bois dormant" était une exigence de départ pour Flaubert puisque sur les dix éléments prévus dans le scénario pour la description, trois s'y rapportent : l'environnement des "bois", une "enceinte de haies d'épines" et la "sentinelle inutile". Mais, comme le montrent les brouillons de la description du château, Flaubert s'amuse à doubler cette trame allusive par le palimpseste d'autres légendes : Combourg, par exemple, le moyen-âge romantique, Viollet-le-Duc, etc. Situé "au milieu des bois" le château construit un décor médiéval composite, situé hors du monde et de la temporalité : une sorte de petit paradis léthargique qui va, pour son malheur, se réveiller avec la naissance du héros. Le château est un lieu où l'histoire se rêve, toute l'aventure de Julien n'étant peut-être que le songe cruel qui hante la forteresse endormie, le cauchemar collectif de ses habitants :

"Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline."

Sous cette forme elliptique, qui compte exactement deux fois moins de mots que la version du premier brouillon f°409 v° (1), (soit une diminution de 50 % de la masse avant-textuelle initiale), l'incipit atteint un point de condensation définitif.

*Étape 9, f° 437 v° (2) : correction du premier jet*

Préoccupé par l'évocation latente du merveilleux, Flaubert va encore hésiter une dernière fois entre " au milieu des bois " et " au milieu des grands bois ", mais, sur l'essentiel le dispositif d'incipit est au point : le

récit va donc commencer par une phrase qui conduit directement le lecteur à la description du château. Du point de vue de l'économie narrative, c'est un choix efficace. La forteresse, par sa seule description, suffira à construire l'imaginaire initial du récit. Ce château doit servir de décor à toute la première partie du récit et fournir le cadre d'évocation historique et symbolique, dans lequel pourront prendre place le portrait du "bon seigneur" maître des lieux, celui de son épouse, la future mère de Julien, puis le récit de la naissance du héros qui permettra alors de recentrer toute la narration sur l'itinéraire biographique de Julien, en commençant par son éducation et ses enfances :

"Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des grds bois, sur la pente d'une colline."

### **Étape 10, le manuscrit définitif : f°31**

#### **Un coup de maître : la représentation en partie double**

"Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline.

Les quatre tours aux angles avaient des toits pointus, recouverts d'écailles de plomb et la base des murs ..."

La description, qui commence désormais dès la phrase d'incipit, va occuper près de deux pages du texte définitif et procéder, en sept paragraphes, à une sorte de balayage visuel du site en suivant un mouvement tournant assez complexe. Le lecteur est conduit d'une vision globale et extérieure du château à une exploration minutieuse des différentes enceintes de la forteresse et de ses dépendances ; puis, selon un principe développé dès le premier brouillon, le regard passe du dehors au dedans, circule à l'intérieur du château pour une visite plus détaillée qui mène naturellement à la présentation de son propriétaire, le futur père de Julien. Mais cet inhabituel procédé descriptif laisse à la lecture une sensation troublante de distorsion de l'espace qui contribue notablement à l'impression d'étrangeté que recherchait l'écrivain. Pour comprendre

cet effet, il faut revenir sur l'une des premières trouvailles de la rédaction : ce détail d'expression dans l'incipit qui place le château des enfances « sur la pente d'une colline »

Cette localisation à flanc de colline a souvent été relevée, par les commentateurs, pour son caractère improbable : les châteaux forts sont ordinairement bâtis sur des hauteurs, en terrain découvert, rarement dans les bois et encore plus rarement sur la pente d'une colline : ce serait une position trop favorable pour les assaillants, qui n'auraient qu'à se placer au sommet, ou plus haut sur la pente, pour observer l'intérieur de la place forte et l'attaquer en toute impunité, à la catapulte . Flaubert, qui avait pris une trentaine de pages de notes dans des traités d'architecture militaire du moyen âge, n'ignorait rien de ces questions. Pourtant, les brouillons le démontrent sans ambiguïté, ce choix de localisation bizarre est acquis dès la première version (409 v° (1)), et l'auteur ne revient à aucun moment sur ce détail au cours des campagnes de réécriture qui suivent. Qu'est-ce qui peut justifier cette option et cette persistance dans l'anomalie ?

En fait, les brouillons de la description le démontrent, ce détail coïncide pour Flaubert avec un choix fondamental, esquissé dès le scénario, qui porte sur le statut même de la représentation. Sous quelle modalité l'espace est-il pensé et représenté au moyen-âge ? L'espace médiéval s'interprète à travers une structuration hybride des trois dimension qui, on le sait, ne ressemble pas à la vue dite « naturelle » de la perspective. La perspective qui s'impose à partir de la Renaissance est un parti pris de simulation de la vue humaine, qui rapporte la représentation du monde aux proportions du corps et aux déformations induites par son optique binoculaire. C'est le monde terrestre, tel qu'il a été donné en partage aux hommes pour qu'ils en deviennent maîtres et possesseurs, garce aux lois de la géométrie. La fresque et l'enluminure médiévales représentent au contraire le monde en privilégiant le regard de Dieu, qui voit d'en-haut, *uno mentis ictu* (d'un seul coup d'esprit) en conjuguant ce point de vue avec celui d'ici-bas, celui des hommes qui ont pour devoir de reconnaître, dans le réel, les signes du sens, les traces de la toute puissance divine. La

vision médiévale n'est pas une pure axonométrie mais la combinaison d'un regard plongeant et de vues rapprochées par lesquelles les choses sont représentées selon les proportions relatives qui sont celles de leur valeur symbolique plus ou moins importante. C'est pourquoi, la représentation médiévale d'un château peut, comme dans un même plan, donner à voir l'ensemble de l'édifice vu d'en-haut, à la fois de l'extérieur avec certains aspects de façade vus en élévation, mais aussi, au mépris de toutes les conventions de la perspective, comme si l'on passait de l'autre côté des murailles, avec un aperçu détaillé de l'intérieur de l'édifice, de ses différentes parties, certaines étant données en gros plans et dotées d'une multitude de détails, sans aucun égard pour la proportion réelle de la partie et du tout.

Tout indique que ce mode de représentation visuelle est précisément celle à laquelle Flaubert a voulu donner forme pour sa description du château : une description qui soit celle de Dieu, conformément à la vision médiévale et à la tradition hagiographique. Mais pour que ce choix soit compatible avec le principe essentiel du récit en partie double, il fallait aussi, bien sûr, que le point de vue de Dieu puisse se conjuguer avec celui du monde réel, que la description transcendante puisse également s'interpréter comme une description profane. Au mépris de toutes les conventions de l'architecture militaire, il fallait donc que le château soit bâti à mi-pente, qu'il existe au-dessus de lui, un point de vue réel à partir duquel on peut le considérer avec des yeux humains comme le verrait Dieu. Et voilà pourquoi le château inexpugnable des parents de Julien est bizarrement édifié « sur la pente d'une colline ». Il fallait qu'on puisse le voir en perspective, d'en-bas, et tout aussi naturellement comme un plan, d'en-haut. Tout comme la vie de Julien devra être interprétable à la fois d'en-haut du point de vue de la Providence et d'en-bas du point de vue de la clinique psychiatrique.

Aux partisans de l'herméneutique textuelle, peut-être déçus de ne pas y avoir pensé, qui estimeraient ici que la génétique conduit à la surinterprétation, j'apporterai un démenti très simple, et lui-même génétique. Cette structure hybride de la représentation qui se

combine avec la formule du récit en partie double exigeait que Flaubert ait explicitement posé le principe d'une remise en cause de la perspective. Eh bien, cette remise en cause se trouve littéralement exposée dans une note de régie du f°492, quelques lignes après l'incipit, au beau milieu du paragraphe consacré aux indications descriptives : « *Vue en pente et d'un seul coup d'œil comme un plan* ». On ne saurait mieux dire. Cette note manuscrite permet de reconstituer le processus d'écriture, et notamment les liens complexes que Flaubert élabore pour sa narration entre une distorsion de l'espace de référence et le principe du récit en partie double. Ce travail sur les conditions de la représentation, on le découvre explicitement dans les dernières lignes du conte, doit être mis en relation avec un des enjeux majeurs de l'œuvre : la rivalité entre la représentation littéraire et la représentation plastique, ce « telle à peu près » qui, entre le vitrail et le texte, sanctionne l'alliance et l'incommensurabilité des deux dimensions — visuelle et littérale — de l'imaginaire.

En résumé, que nous a appris ce petit voyage au cœur des brouillons? Beaucoup de choses au sujet d'une phrase apparemment sans mystère qui s'avère condenser, comme la sphère de Leibniz, un maximum de volume sous un minimum de surface : position à l'initial du triangle œdipien, problématisation du genre, amorce d'un jeu sur l'intertextualité du conte de fée, structuration du récit en partie double qui combine les ressources de l'hagiographie et du récit réaliste, distorsion de l'espace, révocation de la perspective et mise en question du statut même de la représentation... quelques pistes interprétatives donc, et à travers elles, j'espère, de surcroît, l'idée que le texte imprimé de Flaubert, cet incipit de 19 mots, aura peut-être gagné un peu en intelligibilité. Et si la génétique, au fond, pouvait servir à renouveler notre lecture des textes?

Pierre-Marc de Biasi  
ITEM-CNRS