

Matthieu DESPORTES

Doctorant, Centre Flaubert, Université de Rouen

LES PRATIQUES DE LA RÉÉCRITURE DANS TROIS CONTES DE GUSTAVE FLAUBERT

Flaubert avait un joli mot pour résumer le travail de l'écrivain, son aventure de la littérature, son métier de lecteur : « Par combien d'études il faut passer pour se dégager des livres ! et qu'il en faut lire ! Il faut boire des océans et les repisser »¹. Même s'il se plaisait à répéter que « la prose est née d'hier », lui qui admirait tant La Bruyère aurait pu reprendre à son compte le premier des *Caractères* : « Tout est dit, et l'on vient trop tard... »

À défaut de pouvoir corriger le fait que l'on vient trop tard, on peut tout du moins espérer qu'il reste encore quelque chose à dire – ou bien plutôt à *redire*. Le grand conteur basque Bernardo Atxaga propose d'ailleurs l'idée qu'il n'y a, dans le monde, que quatre ou cinq histoires à raconter et que toutes la littérature, si l'on suit les théories de Forster Harris – lesquelles, sur ce point, ne sont pas étrangères aux travaux de Propp – se construit par addition ou par soustraction de thèmes, d'éléments narratifs. Ainsi, la littérature, du moins dans le domaine du conte, ne sera-t-elle jamais qu'une refonte perpétuelle, soumise, si on l'observe de l'extérieur, à quelques lois arithmétiques².

On peut, à la suite de Flaubert, se représenter l'espace littéraire comme un monde d'océans, les uns se gonflant, les autres s'évaporant un temps, tous se touchant, avec un renouvellement constant au fil des marées. Et c'est toujours la même eau... À en croire la formule de Flaubert donnée plus haut, il y entrerait, dans sa composition, plus d'urine que d'eau salée, mais qu'importe la nature du ruisseau, tous les fleuves vont à la mer. Et c'est toujours de la littérature...

Le vocabulaire pour l'étude de la (ou des) réécriture(s) a été, en grande partie, fixé, normalisé et défini par Gérard Genette³ avec l'autorité que l'on sait au point que

¹ À Louise Colet, 8 mai 1852, *Correspondance* (référence ensuite abrégée en *Corr.* suivi du numéro de volume), éd. Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972-1998, t. II, p. 86.

² On renvoie ici au très bel ouvrage d'Atxaga, *Obabakoak* (Christian Bourgois éditeur, 1991) et particulièrement à la digression « À propos des contes », p. 205 et sq. Dans une interview donnée au moment de la parution de *Est-Ouest*, Salman Rushdie abondait dans le même sens, estimant que l'histoire de la littérature ne comptait que deux ou trois sujets, guère plus. Ni Atxaga ni Rushdie ne se sont risqués à préciser quels pouvaient être ces sujets. Cependant cette conception toute littéraire du *sujet*, et qu'Atxaga renforce en avançant l'intuition qu'une histoire doit pouvoir se résumer en neuf mots (*op. cit.* p. 113 et sq.), n'est pas éloignée, loin s'en faut, des principes théoriques de la mythocritique et des premiers travaux menés par les ethnologues sur les origines de la littérature.

³ « En grande partie » seulement, Gérard Genette disant en introduction sa dette envers d'autres « textologues » ou « herméneuticiens » dont Louis Marin, Michael Riffaterre et Julia Kristeva, laquelle a par ailleurs forgé le mot *intertextualité*. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Le Seuil, 1982, coll. « Points » (Essais), 1992, p. 7-9.

l'image – et le mot – de « palimpseste » est quasiment devenu une synecdoque de la réécriture. Il semble néanmoins qu'il faille nuancer le terme même de *palimpseste*, ou du moins lui assigner une valeur, selon la qualité et le résultat du grattage. Ainsi faudrait-il, en certains cas, parler de *bon* ou de *mauvais* palimpseste, ou de palimpseste *réussi* ou *raté*. Il ne s'agirait évidemment pas de juger de la qualité littéraire du nouveau texte produit (*hypertexte*), mais de mesurer l'écart qui existe entre celui-ci et le texte originel (*hypotexte*) : « Est-ce bien gratté ? Est-ce assez – ou trop – gratté ? Que voit-on transparaître ? En voit-on encore assez ? Ou plus du tout ? » En somme se trouve posée la question de la lisibilité du texte primitif à travers le texte nouveau ; au-delà, ce sont les rapports essentiels qu'entretiennent les deux textes entre eux que l'on mesurerait. À ce titre, un *bon* palimpseste serait celui qui, pour n'avoir pas été trop gratté, laisserait encore apparaître les traces d'une première écriture ; et le mauvais celui qui ne dirait rien de la source à laquelle il emprunte, celui où l'effort de création poétique l'a emporté sur la récréation parodique. Le texte n'est plus trahi par ses emprunts qu'il a fini par gommer ou qu'il a totalement assimilés. Le palimpseste n'en est plus un. Il est devenu une œuvre nouvelle, en propre, comme rédigée sur un vélin vierge.

Trois Contes, donc. Un titre générique, un « titre sommaire » qui ne signifie pas grand chose, surtout au XIX^e siècle où le terme de *conte* préféré à celui de *nouvelle*, est comme une « appellation commerciale »⁴, une « habitude » prise en rupture avec quatre siècles de tradition pour désigner tout récit bref⁵. Tout au plus pourra-t-on s'appuyer sur le double sens du mot *conte* (d'une part un *récit vrai*, d'autre part un *récit fait pour abuser*), pour signaler l'ambiguïté de l'entreprise, l'ambivalence du recueil. Tout y est vrai, tout y est faux ; tout y est inventé, tout y est réinventé. Trois contes ou trois mensonges vrais : dans l'ordre de lecture une histoire simple et, en apparence, originale (*Un cœur simple*) ; une légende (avec ce que ce terme implique d'emprunt à un folklore) où, en même temps que Flaubert désigne sa source il désigne son texte (« Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays »⁶) ; enfin une réécriture biblique évidente, identifiable. On va ainsi, au fil des récits, et à mesure que l'on entre dans le recueil, vers une pratique de la réécriture de plus en plus évidente, en même temps qu'on assiste à un effacement de plus en plus manifeste de l'auteur, dans son statut de créateur.

Une fois n'est pas coutume, commençons par la fin, ou plutôt parcourons l'ordre inverse de la rédaction.

Hérodiade ne pose, *a priori*, aucun problème : on est, sinon dans le degré zéro de la réécriture, du moins, dans un palimpseste évident, clair, neutre. À la limite, pourrait-on dire si ce mot n'était pas anti-flaubertien par excellence, c'est de l'illustration, avec ce qu'il faut de décors et de costumes, d'ornements pour « faire riche », la Bible travestie en péplum littéraire : le même parchemin, les enluminures en plus. Le sujet, ou

⁴ Raymonde Debray Genette, « *Saint Julien* : forme simple, forme savante », in *Métamorphoses du récit*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 131.

⁵ René Godenne, *La Nouvelle française*, PUF, coll. « Sup – Littératures modernes », 1974, p. 53.

⁶ *Trois Contes*, éd. Peter Michael Wetherill, Classiques Garnier, 1988, p. 222.

ce qui fait office de sujet principal et apparent, est lui-même assez neutre, c'est-à-dire, neutralisé par la connaissance que le lecteur a au préalable de la décollation de Jean-Baptiste, par son éducation, par sa religion, par sa culture. Le prophète Jean qui, au travers de ses prêches, a annoncé la venue du Messie et stigmatisé l'inceste impliqué par le mariage d'Hérode Antipas avec sa belle-sœur Hérodiad, a été jeté en prison sur l'ordre de cette dernière. Manipulé par sa femme, contraint par une promesse donnée à sa belle-fille Salomé après qu'elle l'a séduit en dansant, Antipas, à contrecœur, fait décapiter le prophète à l'issue d'un festin. C'est ainsi dans la Bible, chez Matthieu et chez Marc. C'est chez Flaubert qui emprunte aussi à Jean l'évangéliste le funeste présage du Baptiste (« Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue »⁷). Tout ce qui est dans les évangiles se retrouve dans le texte de Flaubert, qui sur ce point respecte le parchemin initial. D'où vient alors l'*étrangeté* – au sens premier – du conte ? D'où vient que, dans une pirouette rhétorique où le jugement de valeur se dissimule à peine derrière le discours critique, Gérard Genette puisse écrire – sans doute à la satisfaction de beaucoup de lecteurs... – qu'« *Hérodiad* est illisible »⁸ ? De la distance peut-être. Et d'abord de la distance prise par Flaubert avec son sujet biblique, un sujet censé être le dénominateur commun entre le public – et ce qu'il en sait – et l'auteur – et ce qu'il en fait. Pour être le « motif » central du conte, le personnage de Jean n'en est pas le sujet ni même le personnage principal. D'ailleurs, est-ce bien ce qui intéresse Flaubert, qui dit ne pas vouloir édifier, au sens chrétien, avec ce récit⁹. « L'histoire d'Hérodiad, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion »¹⁰. On s'éloigne déjà, et pour le moins sensiblement, de la Bible... Dans la même lettre, qui tient de la note d'intention, et semble mettre en retrait le prophète, Flaubert écrit encore : « Ce qui me séduit là-dedans, c'est la mine officielle d'Hérode (qui était un vrai préfet) et la figure farouche d'Hérodiad, une sorte de Cléopâtre et de Maintenon ». Voilà les deux véritables « héros », les deux pôles qui attirent l'écrivain dans cette histoire qui, pour s'ancrer dans un milieu géographique et temporel précis, finit par gagner des accents trans-historiques. C'est l'éternel féminin, la femme mythique, dominatrice, manipulatrice ; c'est l'éternel masculin, l'épicière, le bourgeois, le préfet : *Hérodiad* est la confrontation de ces deux « forces » et le résultat (forcément un gâchis, chez Flaubert) peut bien être le même, avec plus ou moins de résonances, dans l'antiquité pré-évangélique ou dans le présent de l'auteur. Ce qui, sous l'angle social des rapports de classes ou de valeurs, transforme ce petit texte en drame déguisé du second Empire. La distance est donc aussi temporelle.

La note d'intention reste incomplète. Flaubert achève en disant sa fascination pour cette époque où « la question des races dominait tout ». Au rapport de force

⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁸ Gérard Genette, « Demotivation in *Hérodiad* », in Naomi Shor and Henry Majewski : *Flaubert and Postmodernism*, Université of Nebraska Press, Lincoln and Lincoln, 1984, p. 201.

⁹ Voir la lettre à Edma Roger des Genettes, 19 juin 1876, *Correspondance in Œuvres complètes*, Club de l'Honnête Homme (ensuite abrégé en CHH suivi du numéro de volume), éd. Maurice Bardèche, 1971-1974, t. 15, p. 458.

¹⁰ *Idem.*

Antipas / Hérodiade, Flaubert en ajoute un autre, à plus grande échelle, celui qui oppose dans la Palestine de Jean les Romains, les Arabes et les Juifs et, au sein du peuple Juif, les Sadducéens, les Pharisiens, les Iduméens, etc. Rapports de force, rapports de classes, rapports de races, rapports de religions. Le destin du baptiste devient l'enjeu d'un suspense un peu éternel (quoi qu'il arrive, il va mourir à la fin), mais totalement original ; il devient l'objet de l'Histoire, un point de bascule humainement anecdotique mais symboliquement déterminant. C'est à partir de sa mort que le monde occidental va se déliter. Sous cet angle, *Hérodiade* devient une histoire telle qu'on ne l'avait jamais entendue, et peut-être telle qu'on ne l'avait jusqu'alors jamais envisagée. Pour la comprendre, puis pour la donner à comprendre, pour la lire et pour la transmettre en une trentaine de pages, Flaubert va passer par une centaine d'ouvrages (d'historiens, de géographes, d'exégètes...) dont il tire autant d'informations indispensables à la clarté de son propos que d'images poétiques fortes. La réécriture biblique se complique d'une réécriture encyclopédique, érudite et foisonnante, et d'une réécriture historique quelque peu vertigineuse. Et « pour se passer autant que possible d'explications indispensables » au lecteur¹¹, il faut que le vraisemblable ne soit pas toujours vrai, aussi Flaubert s'arrange-t-il avec la vérité historique : pour qu'on comprenne le rôle joué par les puissances romaines, l'empereur Vitellius est invité sur les lieux du crime (dont il n'a jamais été témoin) un an plus tôt que prévu, Hérode-Agrrippa est emprisonné par Tibère avec sept à huit ans d'avance, de même que Ponce Pilate (dont l'importance est déterminante dans la future histoire chrétienne) tient un rôle qu'il ne devait endosser que sept ans après, etc. La réécriture opérée par Flaubert est surtout un brouillage, un trucage historique, qui s'applique aussi au décor, aux costumes, aux coutumes. À la distance historique, à la distance temporelle, à la distance biblique attendue, s'ajoute la distance aux sources, aux cent et quelques textes récrits. Mais plus que tout, Flaubert ne s'adresse pas à l'imaginaire chrétien. Il reste au point de passage, celui qui, après la mort de Jean, va faire passer de l'Ancien au Nouveau Testament. Il n'y a aucune référence chrétienne dans le texte, pétri de culture juive jusque dans le nom des personnages. Ce n'est pas « celui que les Latins¹² appellent saint Jean-Baptiste »¹³, mais Iakob. On n'est pas non plus dans *La décollation de saint Jean-Baptiste*, titre un temps envisagé, mais dans *Hérodiade*. On n'est pas non plus dans le mythe fin de siècle ou décadentiste : ce n'est pas *Salomé*, titre que choisira Wilde pour sa propre réécriture flaubertienne. On n'est surtout pas dans la Bible, mais dans une zone incertaine de l'Histoire, marqué au sceau d'une vérité truquée par la poésie, par l'imagination sans laquelle « l'Histoire est défectueuse », comme nous l'apprennent Bouvard et Pécuchet.

L'illisibilité d'*Hérodiade* telle que l'entend Genette vient du trop grand brouillage du texte initial : on ne reconnaît plus le premier dans le second. D'autres sources,

¹¹ À Guy de Maupassant, 25 octobre 1876, Gustave Flaubert – Guy de Maupassant, *Correspondance*, éd. Yvan Leclerc, Flammarion, 1993, p. 107.

¹² Les *Latins*, et non les *Chrétiens*, donc...

¹³ *Trois Contes*, éd. citée, p. 225.

d'autres textes, trop nombreux, trop complexes, ont interféré dans le passage de l'un à l'autre. À ce titre, *Hérodias* est devenu une sorte de palimpseste multiple, de « super palimpseste ». Le parchemin de la Bible, à supposer qu'il n'ait pas été trop gratté, qu'il soit en partie resté lisible, a fini par devenir le canevas d'une partie du plan flaubertien, noirci et surchargé par différentes campagnes de brouillons sans que Flaubert change de folio. Le palimpseste est devenu *illisible* par le trop plein d'encre surajoutée.

Hérodias : palimpseste raté ; mais (ou donc) création poétique nouvelle et autonome réussie.

Un cœur simple, à la lecture, se présente comme une création pure, hors de tout registre de réécriture, sans (trop) d'attaches littéraires. En fait, c'est un texte où il se passe tellement *rien*, le récit d'une vie si neutre, si neutralisée par l'absence d'événements romanesques, une histoire si *simple* donc, qu'on voit mal à quoi ce *rien* emprunterait.

Des attaches, il y en a pourtant : on n'a jamais manqué de rapprocher *Un cœur simple* de *Madame Bovary* et, partant, de se souvenir que la servante des Bovary s'appelait Félicité, et qu'il y avait au cœur de ce morceau de bravoure qu'est l'épisode des comices, l'apparition d'une petite bonne, Catherine Nicaise *Leroux*, un demi-siècle de servitude récompensé. Justement, quand la Félicité d'*Un cœur simple* (au service de Mme Aubain pendant un demi-siècle elle aussi comme l'annonce le célèbre incipit) retrouve sa sœur sur la route de Trouville, c'est une certaine Nastasie Barette femme *Leroux*¹⁴. On touche là à un principe de réécriture particulière qu'on appellera *homogreffe* ou *autogreffe* : Flaubert opère une transfusion à l'intérieur de son propre œuvre. Il réchauffe un peu de l'encre du premier roman publié pour nourrir un nouveau personnage dans un récit annexe, créant, d'un livre à l'autre, des liens originaux de sororité. Doit-on cependant parler de réécriture à propos de ce procédé à mi-chemin entre le procédé balzacien du personnage récurrent et le clin d'œil littéraire ? Outre le jeu de mots (de noms), il n'est guère de points communs entre Félicité et les multiples ombres glissant derrière Emma, et Flaubert ne s'attache pas à développer en conséquence cette auto-citation, cette référence minimale, ni parodiée, ni amplifiée.

Des références, on s'est pourtant appliqué à en trouver depuis une centaine d'années, c'est-à-dire depuis les premières éditions de la *Correspondance* où la nièce Caroline avait placé en « préface » ses propres *Souvenirs* :

En écrivant *Un cœur simple*, il s'est rappelé ces années [d'enfance]. Mme Aubain, ses deux enfants, la maison où elle demeure, tous les détails si vrais, si sentis de cette simple histoire, sont d'une exactitude frappante. Mme Aubain était une tante de ma grand-mère ; Félicité et son perroquet ont vécu.

Dans les dernières années, mon oncle avait un charme extrême à revivre sa jeunesse. Il a écrit *Un cœur simple* après la mort de sa mère. Peindre la ville où elle était née, le foyer où elle avait joué, ses cousins, compagnons de son enfance, c'était la retrouver, et cette douceur a contribué à faire sortir de sa plume ses plus touchantes pages, celles peut-être où il a laissé le plus deviner l'homme sous l'écrivain.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵ Caroline Franklin Grout, *Souvenirs intimes*, in *Heures d'autrefois*, éd. Matthieu Desportes, PU Rouen, 1999, p. 143-145.

On touche là à une forme annexe et sans doute un peu bâtarde de la réécriture : la réécriture de soi, de son propre « texte », dans un dessein à la fois proche et opposé à l'écriture biographique. Cependant, et s'il n'est pas à négliger dans aucun des trois contes, où l'inscriptions de l'auteur nous semble probante et déterminante, le « palimpseste autobiographique »¹⁶ ne doit pas, en règle générale, avoir la primeur de l'étude, en ce que le texte récrit, à quelques exceptions près, est souvent inconnu, ou méconnu, ou connu de façon lacunaire, partielle et partielle quand c'est au travers des déclarations de l'auteur. Reste que cette forme de réécriture existe dans *Trois Contes*, et de la façon la plus lisible dans *Un cœur simple*, conte à clef. Mais laquelle ? L'identification n'est pas si simple. Certes, on retrouve là les terrains de jeux de l'enfance de Flaubert, les fermes de Trouville et de Pont-l'Évêque, dont il vient juste de se débarrasser à contrecœur ; certes, l'écart d'âge entre les deux enfants du conte coïncide avec l'écart d'âge entre Gustave et sa sœur Caroline. Mais encore ? Félicité est-elle une grand-tante de Flaubert ? Ou un double de l'écrivain qui, à la même époque, se fait appeler par son médecin « une vieille femme hystérique » ? Ce dernier rapprochement est d'autant plus tentant que Loulou est le surnom que Flaubert donne à sa nièce, sa seule – sa dernière – parente, à qui il sacrifie tout, comme Félicité à son perroquet. *Correspondance* en main, on a tôt fait de rapprocher tel fait narratif de tel autre réel : *Un cœur simple* paraît davantage un réinvestissement éclaté du biographique dans le fictionnel qu'une stricte réécriture « personnelle » ; un travestissement littéraire dirigé par le souvenir.

On pourrait cependant penser qu'il y a une réécriture manifeste, hors de tout contexte autobiographique, dans ce conte-ci, où une œuvre littéraire inscrit régulièrement son titre au fil des phrases. Les enfants de Mme Aubain s'appellent « Paul et Virginie ». Et pourtant, on va le voir, l'inscription du roman de Bernardin de Saint-Pierre semble davantage une incitation à la lecture biographique, une lecture du réinvestissement de la vie dans l'œuvre, qu'un banal exercice de référence, ou de citation livresque ironique. *A priori* la mention de l'ouvrage peut paraître une condamnation des bibliothèques romantiques pour jeune femme. Flaubert s'est déjà livré à ce petit exercice dans *Madame Bovary* :

Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans les grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau.¹⁷

Mme Aubain aurait été une autre Emma qui, par mode, aurait prénommé ses enfants selon un ouvrage fameux de son temps. Condamnation des effets de la littérature sur la vie personnelle ? Peut-être, à cette nuance près que Flaubert est loin de mépriser Bernardin de Saint-Pierre, qu'il admire pour sa sensibilité à l'égal de l'abbé Prévost. Paul et Virginie Aubain renverraient donc bien directement à Bernardin.

¹⁶ L'expression est de Maureen Jameson.

¹⁷ *Madame Bovary*, I, 6, éd. Claudine Gothot-Mersch, Classiques Garnier, 1971 / Bordas, 1990, p. 36.

Cependant, il est difficile de trouver des parallèles, des similitudes, des emprunts. De *Paul et Virginie* à *Un cœur simple*, il n'y a guère de commun que les deux noms des enfants. Mais la réponse, si elle n'est peut-être pas dans le roman de Bernardin, peut bien être dans le *livre* qui contient le roman où se trouve, généralement (et sur ce point l'édition que possédait Flaubert ne faisait pas défaut) une notice biographique de l'auteur¹⁸. Après qu'il en a fini avec sa carrière littéraire, Bernardin mène une vie de fonctionnaire, se marie sur le tard, fait des enfants. Après la littérature, la *vraie vie*. Mais cette seconde existence semble contaminée par la première. Une fille lui vient, qu'il appelle Virginie. Puis un fils, qu'il appelle Paul. Celui-ci ne survit pas ; quand il lui en vient un second, il le prénomme à nouveau Paul. Finalement, Bernardin, dans une vie comme dans l'autre, n'aura jamais fait que des Paul et Virginie, comme s'il avait voulu plier la vie réelle à la fiction, à sa fiction, donner une lecture rétroactive de son texte fictionnel dans son texte personnel. « J'ai fait Paul et Virginie, j'ai mis ma fiction dans ma vie, j'ai fait glisser l'une vers l'autre ; j'ai réécrit en vivant ; lisez et vous verrez », semble dire Bernardin. Les deux noms de Paul et Virginie peuvent alors paraître l'élément indicial de la démarche flaubertienne, ce par quoi elle se rattache à la démarche de Bernardin, mais en sens inverse : « J'ai mis ma vie dans ma fiction, j'ai caché l'une dans l'autre ; j'ai vécu en réécrivant ; relisez et vous comprendrez ». Le choix des deux prénoms peut alors être une autorisation masquée à débusquer l'autobiographique dans la création. Un autre détail, ou un autre élément de taille : l'épouse de Bernardin, la mère des Paul et de Virginie, s'appelait Félicité.

Le rapprochement entre l'épistolaire et le texte réserve quelques heureuses surprises, qui vont permettre d'avoir d'*Un cœur simple* une lecture « biographisante » tout en signalant les interférences, à l'intérieur de la nouvelle, d'écritures annexes.

En 1867, prenant des nouvelles de son amie George Sand, Flaubert écrit : « il faut boire du fer, se promener et dormir. [...] Autrement, *la Femme en bois* brisera »¹⁹. Et Félicité n'est pas décrite autrement que comme « une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique »²⁰. Voilà un lien entre la bonne dame de Nohant et *Un cœur simple*, connexion que Flaubert a désirée selon toute vraisemblance. Le [29 mai 1876], il écrit à Sand : « Vous verrez par mon *Histoire d'un cœur simple* où vous reconnaîtrez votre influence immédiate que je ne suis pas si entêté que vous le croyez »²¹. Et après la mort de sa correspondante, survenue pendant la rédaction du conte, Flaubert écrit à son fils Maurice : « J'avais commencé [ce texte] à son intention exclusive »²². Influence et intentions sandiennes, donc, pour *Un cœur simple*. N'allons plus chercher trop loin et, dans la masse des écrits de George Sand, prenons au hasard *Jeanne*, l'histoire d'une vieille fille, réduite à une sorte de domesticité et qui meurt

¹⁸ Il s'agit de l'édition Masson fils, de 1839, conservée à l'Hôtel de Ville de Canteleu. Voir *La Bibliothèque de Flaubert*, Yvan Leclerc (sous la dir. de), PU Rouen, 2001, p. 24.

¹⁹ À George Sand, [6 février 1867], Gustave Flaubert – George Sand, *Correspondance*, éd. Alphonse Jacobs, Flammarion, 1981, p. 125.

²⁰ *Trois Contes*, éd. citée, p. 158.

²¹ Gustave Flaubert – George Sand, *Correspondance*, éd. citée, p. 533.

²² À Maurice Sand, 29 août 1877, CHH 15, p. 593.

religieuse comme Félicité meurt « mystique ». À l'agonie, Jeanne confesse au curé qu'elle a eu en rêve, la nuit, devant les yeux, un bel anglais dont elle fut autrefois amoureuse. « Est-ce un péché mortel, monsieur le curé ? — Non, sans doute, mon enfant. » Dans le plan primitif d'*Un cœur simple*, Félicité fait aussi sa confession avant de mourir : « Il m'a semblé que les chaînettes des encensoirs étaient le bruit de sa chaîne [de Loulou]. — est-ce un péché mon père. — Non mon enfant »²³.

On pourrait citer d'autres exemples. Mais toujours est-il que voilà le rapprochement fait : à un certain endroit du conte, Flaubert signe sa dette envers Sand, écrit son hommage, récrit (au moins) un épisode d'un roman de l'amie pour en faire un de son conte. Mais, un problème demeure, et force est de reconnaître qu'il est embarrassant. On ne remettra pas en cause la profonde affection de Flaubert pour Sand, qui les fait échanger une des plus belles correspondances qui soit sur plus de dix ans. Mais le projet d'emprunter à Sand, de faire à la manière de Sand, s'inscrit dans le plan primitif du conte, alors appelé *Perroquet*, et que tout conduit à dater de 1856, à une époque où Flaubert avoue : « Tous les jours je lis du George Sand et je m'indigne régulièrement pendant un bon quart d'heure »²⁴, ou encore : « Dans George Sand, on sent les fleurs blanches, cela suinte, et l'idée coule entre les mots comme entre des cuisses sans muscles »²⁵. Vingt ans après, l'opinion a changé, pas les emprunts. *Un cœur simple* est-il écrit pour Sand, ou contre Sand, contre une certaine littérature « à la Sand » ? Ou faut-il voir dans l'attitude de Flaubert un changement radical de sensibilité ? Après tout, l'écrivain dit vouloir émouvoir les âmes tendres, en étant une lui-même, une âme tendre, un cœur simple.

Et d'ailleurs, cette expression de *cœur simple*, d'où vient-elle, hors de la Bible ? On l'a longtemps crue empruntée au seul Balzac, particulièrement au personnage de la Grande Nanon, la servante d'*Eugénie Grandet*, modèle probable de Félicité. Balzac la décrit ainsi : « D'ailleurs, le *cœur simple*, la tête étroite de Nanon ne pouvait contenir qu'un sentiment, qu'une idée »²⁶. Mais Balzac, que Flaubert estime et qui lui fournit un modèle ancillaire dont il ne manquera pas de se souvenir, n'est pas le seul, au XIX^e siècle, à employer cette expression. On la trouve chez Lamartine, en 1851, pour désigner Geneviève, autre servante littéraire : « Je [c'est l'auteur Lamartine qui parle] craignait de remuer plus longtemps dans ce *cœur simple*, les souvenirs de *Cyprien*, de *Josette*, de *Jocelyn*, qui devaient en renouveler les émotions »²⁷. Or, que raconte *Geneviève*, roman – et mélo invraisemblable – quelque peu tombé dans l'oubli ? C'est tout bonnement l'histoire d'une pauvre fille, d'une vieille fille, qui, croyante jusque dans l'aveuglement, se sacrifie à tous et, un temps, ne trouvera d'amitié que dans la présence d'un animal. Non pas un perroquet, mais un chien – mais un chien baptisé Loulou... Il n'y a pas, au reste, que *L'histoire d'une servante* qui soit édifiante dans le

²³ Jeanne, éd. Simone Vierende, Grenoble, Glénat, Collection de l'Aurore, 1993, p. 280-281.

²⁴ À Louis Bouilhet, [30 mai 1855], *Corr.* II, p. 576.

²⁵ À Louise Colet, [16 novembre 1852], *ibid.*, p. 177.

²⁶ *Eugénie Grandet*, éd. Pierre-Georges Castex, Classique Garnier, p. 38. Nous soulignons.

²⁷ *Geneviève, histoire d'une servante*, éd. Pierre Emmanuel, Jacques Vialetay et Daniel Oster, Vialetay, 1972, p. 229. Nous soulignons l'expression.

volume de Lamartine, il y a aussi celle de la couturière Reine-Garde, racontée en préface à *Geneviève*, préface autonome, mais d'importance. Reine-Garde est une ouvrière qui, venue trouver Lamartine à Marseille, est amenée à lui conter sa vie. C'est la vie simple et modeste d'une vieille fille, là encore, qui elle aussi s'est entichée d'un animal. Cette fois, c'est un oiseau : ça n'est pas un perroquet (ou plutôt, ça n'est hélas pas un perroquet), mais un chardonneret à la mort duquel elle a composé un poème. Ah ! «s'ils [les chardonnerets] ne mouraient pas, monsieur, s'ils étaient comme [les] perroquets [...] qui vivent, à ce qu'on dit, cent et un ans... »²⁸. Et à cet endroit se repose le problème soulevé par les emprunts faits à Sand dès 1856, car c'est peu de dire que Flaubert déteste Lamartine, toujours cité en contre-exemple littéraire ou poétique dans la *Correspondance*. Ainsi : «À propos de Lamartine, j'ai vu hier [...] quelques passages de *Geneviève*. Il y a dans la préface une revue des grands livres que je te recommande. C'est de la folie arrivée à l'idiotisme »²⁹.

On est là devant une pratique de la réécriture toute particulière, pour ne pas dire franchement perverse, qui revient, grossièrement, et en tenant pour honnête l'intention de Flaubert, à faire de l'aimable avec ce que l'on abhorre. Ou, autrement formulé : comment faire du bon avec du mauvais. Gérard Genette a envisagé un certain nombre de modalités de réécriture (parodie, pastiche, travestissement, charge, etc.), et de registres pour les qualifier (sérieux, ludique, ironique, polémique, etc.). On voit mal dans quel schéma faire entrer *Un cœur simple* sinon en tordant le cou à certains concepts, en proposant un statut contradictoire, dans son objectif de réécriture : charge sérieuse, polémique grave, forgerie ironique... Le problème étant qu'à aucun moment Flaubert ne fait rire ou ne se moque ouvertement de Lamartine ou de Sand, sources ou anti-sources ignorées, justement comme si elles n'existaient pas.

Au contraire d'*Hérodias*, les liens de la réécriture sont ici brouillés en ce que Flaubert semble s'être appliqué à effacer, voire à détruire les parchemins initiaux, jusqu'à les rendre invisibles, sinon inexistants, faisant de son propre texte un original insoupçonné (qui pourrait encore penser que Flaubert irait puiser sa matière chez Lamartine ?) ; mais, avec cet écrivain-là, la destruction passe aussi par l'ironie, la distanciation critique. Le personnage central du conte est un perroquet. Le titre du plan primitif était *Perroquet* (sans article, à lire quasiment comme une apostrophe, ou un titre définitoire, programmatique). L'oiseau psittacidé, l'oiseau «victime» du psittacisme, cette «répétition mécanique de mots, de phrases entendues, sans que le sujet les comprenne »³⁰ –, et qui conduit à répéter les stupidités des autres. *Un cœur simple* devient un conte du psittacisme, répétition des clichés des autres, sans que le lecteur les devine ; et où la voix nasillarde du perroquet fait place à un chant plus douceâtre, plus mélodieux ou plus sincèrement mélancolique. Un chant réussi et un palimpseste raté, qui, sous des abords innocents est, aussi, une mise en pièce d'une certaine bibliothèque

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ À Louis Bouilhet, 5 juillet [1850], *Corr.* I, p. 647.

³⁰ Définition du *Petit Robert*.

romantique, de Bernardin de Saint-Pierre à George Sand, en passant par Lamartine ou par Victor Hugo³¹.

C'est finalement le premier conte écrit qui donne le *la* des réécritures flaubertiennes dans *Trois Contes*. « Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays. » À *peu près* : sans doute est-ce là l'expression clef. Plus qu'il ne puise à une source, Flaubert la détourne et fait naître un grand écart entre le vitrail (supposée source originelle) et sa légende achevée (qui n'en est plus une, au sens générique), d'un saint (qui sous sa plume en est à peine un) qu'il déchoît même de son titre (dans le conte, et contrairement aux légendes précédentes, Julien n'est pas, ici, un *hospitalier*).

De même, en plus de la légende originelle³², Flaubert réinvestit là encore une bibliothèque romantique qu'il parodie ou pastiche, allant de Hugo à Chateaubriand, de Walter Scott à... Flaubert³³.

Mais, à supposer que Flaubert eût dit vrai, qu'il ait voulu récrire le texte de verre de la cathédrale de Rouen, il n'eût jamais pu que le renverser, en ce sens où, pour l'œil, le vitrail est l'exact opposé du texte écrit, un objet spéculaire qui se lit de bas en haut et de droite à gauche puis de gauche à droite : une littérature inversée qui ne peut se lire que dans ses ombres et dans ses lumières réfléchis, retournés.

Flaubert avait un temps rêvé une édition de luxe de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, où un dessin du vitrail aurait été reproduit. Il aurait aimé que l'on se demandât « comment a-t-il pu tirer ceci de cela », c'est-à-dire que l'on mesurât les écarts, d'un récit à l'autre, que l'on jugeât des transformations et du travail du conteur, que l'on dénombrât les modifications de la réécriture. *Conter* et *compter* ont bien la même étymologie, *computare*, « calculer ». Nous voilà revenus aux opérations

³¹ On ne peut s'étendre ici plus longuement sur les emprunts faits à ce dernier. On rappellera que la partie du texte dans laquelle Félicité, apprenant la mort de Virginie, se rend chez le médecin, porte l'incipit évocateur : « Le lendemain, dès l'aube... ». Pareillement, quand la servante va porter elle-même son perroquet mort à Honfleur (lieu du départ de Victor et de la mort de Virginie) pour le faire empailler, elle considère, arrivée sur une hauteur, le paysage où la Seine se jette dans la mer. Le manuscrit initial laisse clairement apparaître le nom de Harfleur (plutôt que de Honfleur, ici), et les voiles blanches que Félicité découvre. Autant d'allusions au poème de Hugo, « À Villequier ».

³² Pour autant que celle-ci existe, à l'état pur, et aux yeux de Flaubert, qui a pu consulter au moins trois versions différentes de l'histoire de l'hospitalier : la version de Voragine (*La Légende dorée*), la version de son professeur de dessin, traduction littéraire du vitrail de Rouen (*Essais sur la peinture sur verre*) et la version traduite d'un manuscrit du Moyen Âge par Lecointre-Dupont (*La Légende de saint Julien le pauvre*). On renvoie ici à l'ouvrage de B. Bart et R. F. Cook, *The Legendary Sources of Flaubert's « Saint Julien »*, University of Toronto Press, 1977.

³³ L'espace de la communication, resserrée sur une étude de la réécriture des deux contes « antagonistes », le temps manquait pour développer plus avant ces références. On signalera ici les plus marquantes. De Hugo, on peut noter l'influence dans la seconde chasse de Julien qui emprunte autant à *La Légende du Beau Pécopin et de la Belle Bauldour (Le Rhin)* qu'à l'épisode de la descente de Gringoire dans la cour des miracles (*Notre-Dame de Paris*). Le Hugo de *La Légende des Siècles* est également convoqué pour l'évocation de la vie chevaleresque de Julien (« Le Parricide », entre autres), de même qu'on retrouve, dans la description de la salle d'armes du père, un clin d'œil à l'acte III d'*Hernani*. La même salle d'armes, et la vie de châtelain menée par Julien, nous paraissent ranimer le souvenir des premiers livres des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand. Un épisode de l'*Ivanhoë* de Scott peut aussi avoir fait l'objet d'une réécriture dans le deuxième chapitre de *La Légende*. Enfin Flaubert convoque ses propres textes de jeunesse, tout emprunts d'un romantisme fasciné par l'histoire du Moyen Âge et du début de la Renaissance. On pense ici, notamment, à *La Peste à Florence*.

mathématiques évoquées plus haut. En écrivain, ou en observateur, on ne pénétrera jamais autrement dans la littérature que comme on passait autrefois sous le portail de l'Académie : « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre ».

Ce texte est la version rédigée d'une communication présentée lors du colloque des doctorants de l'Université de Rouen, sous la direction d'Yvan Leclerc et de Chantal Foucier, en 2001.

Son ambition était de s'inscrire dans la problématique commune proposée aux doctorants (« La Réécriture ») et de présenter un travail en cours, avec ce qu'il peut comporter d'état des lieux de la recherche flaubertienne déjà effectuée sur Trois Contes et de découvertes nouvelles, de réflexions originales.

Ces réflexions s'intégreront dans une thèse intitulée « Trois Contes » ou le Livre combinatoire de Gustave Flaubert.