

IOANNA ROKOKIDOU-KARRA

LE RECIT DANS LE RECIT DANS UN *CŒUR SIMPLE* DE FLAUBERT

La question que pose Maurice Bruézière sur l'alinéa narratif qui traite la mort de l'héroïne Virginie dans le conte de Flaubert *Un Cœur simple* fut à l'origine de cette étude :

La mort de Virginie [...]. Ne constitue-t-elle pas, par le soin avec lequel elle est composée, comme une courte nouvelle à l'intérieur même du conte¹ ?

Cette question semble peut-être entièrement rhétorique puisqu'il s'agit du conte, genre littéraire qui « va remplacer [...] le grand récit du XVII^e siècle à savoir le roman »² et qui est une « forme simple »³ un récit court⁴ et condensé où les emboîtements ne trouvent pas de terrain propice.

¹ G. Flaubert, *Trois Contes*, Paris, Nouveaux classiques Larousse, 1973, p. 154, note 17.

² A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, [trad. franç. 1972], p. 182.

³ *Ibid.*, p. 183.

⁴ a. « Flaubert voulait faire court, et, une fois écrit *Saint Julien*, donner un conte de dimension analogue, voilà qui est un pari formel auquel doit répondre une analyse du même ordre. La correspondance parle de 'petit conte' (18 février 1876) opposé à 'grand bouquin' (1^{er} mars 1876) ». R. Debray-Genette, « Réalisme et symbolisme dans *Un Cœur simple* », *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 152.

b. « Procédant d'une esthétique du resserrement, ils [les *Trois Contes*] en constituent la synthèse. Le conte est perçu comme un art du raccourci en même temps qu'un raccourci de l'art flaubertien. Roman en miniature, il est, de ce fait, un joyau d'une facture insurpassable. Grâce au conte, l'œuvre romanesque trouve son achèvement [...] ». F. Marotin, « Les *Trois Contes* : un carrefour dans l'œuvre de Flaubert », *Frontières du conte, Études rassemblées par F. Marotin*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982, p. 111.

c. Selon T. A. Unwin, Flaubert a écrit un récit si court sous la pression de problèmes financiers : « L'écrivain en difficultés financières aurait-il donc bâclé son œuvre, rédigeant au plus vite un recueil d'histoires quelconques

En considération donc du type de texte – en l'occurrence le conte – que concerne la question, nous essaierons de donner les réponses indiquées.

Dès les deux mots du titre du conte, nous constatons qu'ils sont en parfait accord et représentent entièrement tant le contenu significatif que le style narratif, c'est-à-dire la finalité que Flaubert voulait servir à travers ce texte : le mot « cœur » symbolise le sentiment et la tendresse qui se répandent diffusément dans toute la narration, à travers toutes les phrases de l'héroïne centrale, Félicité, permettant à l'auteur de démontrer son caractère sensible⁵ à tous ceux qui l'accusèrent du contraire, parmi lesquels George Sand aussi « qui lui inspira, sinon le sujet de ce conte, du moins le désir de l'écrire »⁶ et qui est morte deux jours avant que Flaubert ne l'achève sans avoir, ainsi, eu le temps de le lire⁷ : « A propos de ses œuvres antérieures, George Sand l'avait taxé de sécheresse, de dureté à l'égard de ses personnages, d'esprit trop volontiers critique envers le monde et la vie, de contention volontaire et systématique, d'objectivité inhumaine. »⁸

dans le seul but de mettre fin à ses problèmes matériels ? La composition extrêmement rapide de son volume et la disparité des trois sujets [...] sembleraient à première vue confirmer une telle hypothèse. » T. A. Unwin, « La présence de Flaubert dans les *Trois Contes* », *Les amis de Flaubert*, n° 53, décembre 1978, p. 12.

d. Pour M. Bertrand, « les *Trois Contes* sont peut-être un dérivatif heureux à l'état que présuppose la conception dénigrante du *Bouvard* : ils opposeraient leur économie à l'expansion stérile et offriraient une planche de salut à l'anxiété de l'enlissement langagier que représente l'entreprise *Bouvard et Pécuchet*. » M. Bertrand, « Parole et silence dans les *Trois Contes* de Flaubert », *Stanford French Review*, I, n° 2, Fall 1977, p. 191-192.

⁵ « Cette fois-ci, on ne dira plus que je suis inhumain. Loin de là, je passerai pour un homme sensible et on aura une plus belle idée de mon caractère. » G. Flaubert, *Correspondance*, t. III, Paris, Édition du Centenaire, 1924, p. 660.

⁶ G. Flaubert, *Trois Contes. Un Cœur simple, La Légende de Saint-Julien l'hospitalier, Hérodiade*, Paris, Garnier, 1950, p. VI.

⁷ « J'avais commencé *Un Cœur simple* à son intention exclusive, uniquement pour lui plaire, écrit Flaubert au fils de son amie décédée. Elle est morte, comme j'étais au milieu de mon œuvre. Il en est ainsi de tous nos rêves. » G. Flaubert, *Trois Contes. Correspondance 1876-1877*, t. 16, Lausanne, Rencontre, 1965, p. 11.

⁸ *Ibid.*, loc. cit.

Le deuxième mot du titre, l'adjectif « simple » symbolise en effet une histoire simple avec des faits quotidiens, quant au contenu narratif du conte – c'est le cheminement de toute une vie, celle de l'héroïne Félicité, depuis le début jusqu'à sa mort –, mais par contre bien moins simple quant à l'écriture qui, quoique étant sobre et dénuée de tout élément superflu, n'en suscita pas moins de difficultés à Flaubert que ses grands romans, comme il l'avoue lui-même⁹.

D'après François Marotin, « c'est le conte qui a permis à Flaubert de mettre au point cette esthétique dépouillée. Il a eu très tôt le pressentiment des possibilités qu'elle offre pour suggérer l'inanité du temps qui fuit [...]. Il a commencé à en tirer parti avec bonheur dans les quelques lignes de *L'Éducation sentimentale* par lesquelles il survole les quinze années [...]. Il en recueille le plus grand bénéfice artistique dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et dans *Un Cœur simple*. »¹⁰

Cette « esthétique dépouillée », dont parle Marotin plus haut, se traduit dans *Un Cœur simple* surtout par le manque d'action et d'intrigue : il s'agit de simples faits quotidiens qui entraînent la brièveté dans la narration et qui ne laissent de marge ni pour de longues scènes dialoguées ou non, ni pour de longues descriptions non focalisées, ni pour des commentaires philosophiques du narrateur, en un mot, pour tous ces éléments qui provoquent le déséquilibre en-

⁹ G. Flaubert, *Correspondance*, t. III, *op. cit.* :

- « J'aurais dû vous répondre immédiatement, mais depuis trois jours je ne *décolère pas*, je ne peux mettre en train mon *Histoire d'un cœur simple*. J'ai travaillé hier pendant seize heures, aujourd'hui toute la journée et ce soir enfin j'ai terminé la première page. » Lettre du 13 au 18 mars 1876, p. 636.
- « Mon *Histoire d'un cœur simple* avance très lentement [...]. » Lettre de fin avril 1876, p. 639.
- « Pourtant je ne suis pas encore trop avachi, et je lutte comme un forcené contre les difficultés de mon *Cœur simple*, qui augmentent de jour en jour. » Lettre du 1^{er} juillet 1876, p. 650.
- « Moi, je continue à hurler comme un gorille dans le silence du cabinet, et même aujourd'hui j'ai dans le dos ou plutôt dans les poumons une douleur qui n'a pas d'autre cause. À quelque jour, je me ferai éclater comme un obus ; on retrouvera mes morceaux sur ma table. » Lettre du 7 août 1876, p. 663-664.
- « Hier, à 1 heure de nuit, j'ai terminé mon *Cœur simple*, et je le recopie. Maintenant, je m'aperçois de ma fatigue, je souffle, oppressé comme un gros bœuf qui a trop labouré. » Lettre du 17 août 1876, p. 666.

¹⁰ F. Marotin, *op. cit.*, p. 113.

tre la narration et la « diégèse »¹¹. « L'écriture de Flaubert dans *Un Cœur simple* [...] procède d'une linéarité plane et horizontale », selon Svend Johansen¹², ce qui néanmoins ne signifie pas que Flaubert n'a pas gardé les éléments précis qui sont spécifiques au roman et qui créent, dans *Un Cœur simple*, « un déséquilibre prononcé »¹³.

Le conte [...] est aux yeux de Flaubert à la fois un genre spécifique et un genre apparenté au roman, auquel il prépare et dont il diffère autant (sinon plus) par le sujet que par la longueur. En 1875-1876, comme genre spécifique, il satisfait l'inspiration sacrée de l'écrivain ; comme genre narratif apparenté au roman, il lui permet de la tarir et de créer les conditions psychologiques et esthétiques d'un retour au roman de grande ampleur, comme le confirme le cheminement de Flaubert dans les *Trois Contes*¹⁴.

Le conte, qui s'étend sur une trentaine de pages, est divisé en cinq chapitres et cette structure qui fait encore sentir « l'influence de la forme dramatique [...] rappelle une pièce classique. »¹⁵

Deux noms apparaissent dès les premières lignes de la narration : celui de Mme Aubain et celui de sa servante Félicité, qui est l'héroïne centrale du conte : « Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-L'Évêque envient à Mme Aubain, sa servante Félicité » (p. 591)¹⁶.

Dans la proposition ci-dessus est résumé tout le contenu du conte qui est aussi quotidien et simple que les deux lignes qui le renferment : il s'agit de l'attachement au devoir et du dévouement à la

¹¹ Terme utilisé par G. Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72, n°1.

¹² S. Johansen, « Écritures d'*Un Cœur simple* », *Revue romane*, t. II, fasc. 2, 1967, p. 108-120, in R. Debray-Genette, *op. cit.*, p. 268.

¹³ A. Raitt, « Les styles de Flaubert dans *Trois Contes* », *Mélanges de littérature française offerts à M. Shackleton et C. J. Greshoff*, University of Cape Town, 1985, p. 66.

¹⁴ a. F. Marotin, *op. cit.*, p.116.

b. « Les *Trois Contes* s'écrivent dans la disparition du romanesque, c'est-à-dire dans un travail contre le roman (au profit du conte), mais ils conservent et même développent certains moments d'irrésolution, d'imprévisibilité, prenant alors la forme inversée (complémentaire) d'un travail pour le roman. » I. Daunais, « *Trois Contes* ou la tentation du roman », *Poétique*, n° 114, avril 1998, p. 180.

¹⁵ F. Marotin, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶ G. Flaubert, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952. Toutes les références renvoient à cette édition.

famille de Mme Aubain dont fait preuve la jeune Félicité. Son prénom a été imaginé probablement par euphémisme et à dessein par Flaubert, vu que le bonheur n'est pas symbolisé en la personne de l'héroïne, bien au contraire¹⁷ : « Sa vie, telle que Flaubert la décrit, n'est qu'une longue suite d'affections frustrées l'une après l'autre. Son besoin d'aimer est si fort que pour chaque affection évanouie, par la séparation ou par la mort, elle en trouve une nouvelle »¹⁸.

L'auteur lui-même confère cette même image obscure au conte en écrivant à Roger des Genettes ce qui suit :

L'Histoire d'un cœur simple est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote mais mystique [...]. Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet [...]. Cela n'est nullement ironique comme vous le supposez, mais au contraire très sérieux et très triste¹⁹.

En effet, un des « motifs »²⁰ de ce conte est la question religieuse étroitement liée à la dévotion et au mysticisme de Félicité et, par extension, au fait affligeant de la mort qui parcourt le conte, du début à la fin.

Le premier chapitre ne s'ouvre pas « ab ovo »²¹ par le récit premier, à savoir à partir du moment où Félicité est engagée en tant que servante auprès de Mme Aubain. Il fonctionne comme une introduction avec un récit rétrospectif qui nous renseigne sur la situation familiale de Mme Aubain et par deux longs passages descrip-

¹⁷ « Le nom *Félicité* n'est certainement pas choisi au hasard : qu'on le considère comme ironique étant donné la misère de son existence ou comme directement applicable au fait que sa vie intérieure est une réussite (ou même les deux à la fois), on est obligé de le mettre en rapport avec tout le sens du conte. » A. Raitt, *op. cit.*, p. 55-56.

¹⁸ P. Nykrog, « Les *Trois Contes* dans l'évolution de la structure thématique chez Flaubert », *Romantisme*, n° 6, 1973, p. 55.

¹⁹ G. Flaubert, *Correspondance*, t. III, *op. cit.*, p. 646.

²⁰ « Les spécialistes du conte ont une prédilection extraordinaire pour le 'motif' [...] et ils ont l'habitude de classer les contes selon leurs 'motifs'. On est même allé jusqu'à dire que le conte serait simplement l'assemblage assez arbitraire de motifs de cet ordre et qu'on pourrait en quelque sorte le décomposer en ses motifs pour le reconstruire à partir d'autres motifs, qu'on pourrait fabriquer les contes avec des motifs comme une mosaïque. » A. Jolles, *op. cit.*, p. 193-194.

²¹ Terme utilisé par J. Molino et R. Lafhail-Molino dans *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2003, p.272.

tifs²², l'un sur la maison de la famille – les lieux où l'intrigue se déroulera sont cette maison et l'église de Pont-l'Évêque –, l'autre étant consacré à Félicité, ce qui indique qu'elle jouera le rôle primordial dans le conte.

L'information la plus importante qui nous soit donnée ici est que le mari de Mme Aubain est mort en 1809 en lui laissant deux enfants. Cet événement, qui se place dans le temps bien avant le récit premier, ouvre une série de morts parmi lesquelles celle de Virginie – que nous commenterons exhaustivement –, fille de Mme Aubain, dont le prénom²³ ainsi que celui de son frère ne sont pas mentionnés ici : « Elle [Mme Aubain] avait épousé un beau garçon, sans fortune, mort au commencement de 1809, en lui laissant deux enfants très jeunes avec une quantité de dettes » (p. 591).

Cette mort, bien qu'elle ne constitue pas un événement d'importance pour la progression du récit, est toutefois datée précisément, ce qui n'est pas le cas des autres circonstances affligeantes similaires. Nous pourrions considérer que cet élément relève de la manière dont Flaubert datait les événements dans le roman, quelle que soit leur importance, et citer le commentaire suivant : « Il est probable que Flaubert hésite [...] entre le système balzacien, où les amours, leurs départs, leurs morts font date, et celui du conte où le temps passe sans même que le lecteur s'en aperçoive. »²⁴

Cette image de la mort est renforcée par la description ci-dessus dont la fonction n'est pas seulement ornementale mais aussi symbolique²⁵ : « La pendule, au milieu, représentait un temple de Vesta, – et tout l'appartement sentait un peu le moisi, car le plancher était plus bas que le jardin » (p. 591).

²² « Je crois que ça ne sera pas mauvais. Mais dans le commencement, je m'étais emballé dans de trop longues descriptions ; j'en enlève de charmantes [...]. » G. Flaubert, *Correspondance*, t. III, *op. cit.*, p. 651.

²³ « Paul et Virginie, les enfants de Mme Aubain, ce sont Gustave Flaubert et sa sœur Caroline [...]. Virginie meurt jeune tout comme mourut Caroline, et le 'désespoir illimité' de Mme Aubain, c'est le chagrin de Mme Flaubert. » R. Dumesnil, *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre*, Paris, Nizet, 1967², p. 384.

²⁴ R. Debray-Genette, *op. cit.*, p. 154.

²⁵ « L'évolution des formes narratives, en substituant la description significative à la description ornementale, a tendu (au moins jusqu'au début du XX^e siècle) à renforcer la domination du narratif : la description a sans aucun doute perdu en autonomie ce qu'elle a gagné en importance dramatique. » G. Genette, « Frontières du récit », *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 157.

Les mots « temple », « le moisi » et surtout l'adverbe « plus bas », qui enfouit le niveau de la maison dans la terre, nous suggèrent que c'est une première indication relative à la mort de Virginie, qui la conduisit en terre.

Shiguéhito Hasumi interprète cette description sous un angle différent, plus pratique, et l'associe à l'action :

Chacun des *Trois contes* débute par la description du décor où se déroulera l'action principale, ou bien là où elle prendra son départ. D'une histoire à l'autre, ce décor s'éloigne progressivement du niveau du sol. Dans *Un Cœur simple*, la maison de Mme Aubain se situe au ras du terrain, elle est même enfoncée dedans²⁶.

De même, deux autres morts sont présentées de manière pareillement sommaire ; celle du père et de la mère de Félicité qui ouvrent le deuxième chapitre : « Son père, un maçon, s'était tué en tombant d'un échafaudage. Puis sa mère mourut [...] » (p. 592).

Sous le même aspect morphosyntaxique, c'est-à-dire par des propositions courtes, à travers des passés simples successifs ou encore par un seul verbe qui clôt la proposition en créant le sentiment d'une chute brusque, nous sont présentées presque toutes les unités narratives du conte qui ont des « fonctions cardinales »²⁷ parmi lesquelles celles qui suivent et nous réservent d'autres morts.

La proposition de mariage que fait Théodore à Félicité : « Cette résistance exaspéra l'amour de Théodore, si bien que pour le satisfaire [...] il proposa de l'épouser. Elle hésitait à le croire. Il fit de grands serments » (p. 594) ; la manière dont Théodore trompe Félicité : « Le moment arrivé, elle courut vers l'amoureux. À sa place, elle trouva un de ses amis. Il lui apprit qu'elle ne devait plus le revoir » (*loc. cit.*) ; c'est en deux mots que Mme Aubain engage Félicité en tant que servante : « Soit, je vous accepte ! » (*loc. cit.*) ; par un verbe, la mort du pauvre père Golmiche est annoncée mais

²⁶ S. Hasumi, « Modalité corrélatrice de narration et de thématique dans les *Trois Contes* de Flaubert », *Études de langue et de littérature françaises*, XXI, n° 4, Université de Tokyo, 1973, p. 44.

²⁷ « Certaines [unités] constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; d'autres ne font que 'remplir' l'espace narratif qui sépare les fonctions-chaînières : appelons les premières des *fonctions cardinales* (ou noyaux) et les secondes eu égard à leur nature complétive, *des catalyses*. » R. Barthes, « Analyse structurale des récits », in R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

encore celle du neveu de Félicité, de Victor, et de tant d'autres amis de Mme Aubain :

- a. « *Il mourut* ; elle [Félicité] fit une messe pour le repos de son âme » (p. 612).
- b. « C'était un malheur... qu'on vous annonce. Votre neveu [...]. *Il était mort*. On n'en disait pas davantage » (p. 607).
- c. « Bourais [...] s'absenta mystérieusement ; et *les anciennes connaissances peu à peu s'en allèrent* : Guyot, Liébard, Mme Lechaptois, Robelin, l'oncle Gremenville, paralysé depuis longtemps » (p. 610)²⁸.

Dans les passages précités, il n'y a pas de lien de causalité d'une action à l'autre comme il n'y en a guère dans tout le conte. Les conjonctions de subordination sont rares, plus nombreuses cependant que dans les autres deux contes de Flaubert, comme le soutient A. Raitt : « C'est *Un Cœur simple* qui présente le plus grand nombre de propositions subordonnées – 243 contre 195 pour *Saint Julien* et 185 pour *Hérodias*. »²⁹

Le manque de transitions, c'est-à-dire l'asyndète des propositions crée un « ordre temporel haché »³⁰ qui accélère la vitesse sans que cela signifie toutefois une solution de continuité événementielle.

Ce « rythme brisé »³¹, qui « est celui d'une attente déçue, d'un espoir qui tourne court »³², aboutit finalement à la mort suivante, celle de Virginie, et à celle, ultérieure, de Félicité.

Le long récit de cette dernière mort, qui est l'ultime d'une série répétitive³³, est justifié par le fait qu'il s'agit de l'héroïne centrale du conte, dont nous suivons la vie depuis sa jeunesse jusqu'à sa vieillesse et sa mort qui, tenant lieu d'épilogue, intègre toutes les techniques narratives de clôture.

²⁸ C'est nous qui soulignons.

²⁹ A. Raitt, *op. cit.*, p. 57.

³⁰ Terme utilisé par R. Debray-Genette dans *Métamorphoses du récit*, *op. cit.*, p. 277.

³¹ Terme utilisé par A. Raitt dans « Les styles de Flaubert dans les *Trois Contes* », *op. cit.*, p. 61.

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ « C'est par l'accumulation de nombreux chagrins et de pertes successives et analogues que Flaubert s'ingéniera à effacer le dramatique et le romanesque chronologique au profit d'un système répétitif qui impose la monotonie, et, pour ainsi dire, le non-événementiel. » R. Debray-Genette, *op. cit.*, p. 155.

Mais pourquoi pour la mort de Virginie³⁴ avons-nous pareillement un récit si étendu qu'il se distingue par son autonomie et occupe une page entière ?

Le récit apparaît au milieu environ du troisième chapitre, c'est-à-dire au centre du conte qui se compose de cinq chapitres – tandis que « le projet primitif n'en prévoyait que quatre »³⁵ –, et constitue la seule mort entre tant d'autres (ajoutons celles du perroquet Loulou et de Mme Aubain) qui ne survienne pas soudainement, mais à laquelle le lecteur soit préparé à travers des indices³⁶ dès le début du conte.

Une première symbolisation « du signe pour la chose signifiée »³⁷ n'est-ce pas la « barrière » entre Virginie et Félicité, qui devient une ligne de séparation et les éloigne en atteignant le comble avec la mort de la première ? « L'arrivée des enfants la consola. Mais Paul devenait capricieux, et Virginie n'avait plus l'âge d'être tutoyée, ce qui mettait une gêne, une barrière entre elles » (p. 603-604).

Une allusion plus claire, « un germe insignifiant, et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective »³⁸, au mal qui va survenir est le fait que Mme Aubain, depuis des jours, n'avait plus reçu de lettre de Virginie, du couvent : « Sa mère exigeait du couvent une correspondance réglée. Un matin que le facteur n'était pas venu, elle s'impatienta [...]. C'était vraiment extraordinaire ! Depuis quatre jours pas de nouvelles ! » (p. 605), tandis qu'un peu plus loin, par un seul verbe « Virginie s'affaiblissait » (p. 607), le compte à rebours de sa vie commence.

Tandis que tout indique que nous atteignons l'événement tragique, le narrateur, par le monologue narrativisé de Félicité, qui, au tintement du glas, refuse de croire qu'il s'agit de la mort de la jeune fille – « Vers le milieu, elle entendit des sons étranges, un glas de mort 'C'est pour d'autres' pensa-t-elle ; et Félicité tira violemment le

³⁴ « Paul et Virginie. – Sous ces deux prénoms romantiques, on pense généralement que Flaubert avait voulu peindre sa sœur Caroline et lui-même, qui avaient trois ans de différence, comme les enfants de Mme Aubain [...]. » G. Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 207.

³⁵ S. Hasumi, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ « Les indices ont donc toujours des signifiés implicites ; les informants, au contraire, n'en ont pas, du moins au niveau de l'histoire [...]. Les indices impliquent une activité ». R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, *op. cit.*, p. 10-11.

³⁷ P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 79.

³⁸ G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 133.

marteau » p. 608 –, crée les conditions préalables de sorte à tromper un instant le lecteur et à donner principalement la force à Félicité – par cet effet de causalité que crée la fausse amorce du monologue – d'entrer dans le couvent et de décrire la mort de Virginie qui est un récit au premier degré, un récit diégétique.

L'introduction du récit nous place dans le lieu, qui est celui du couvent des ursulines où Virginie était pensionnaire, afin de recevoir une meilleure instruction : « Le couvent se trouvait au fond d'une ruelle escarpée » (p. 608).

Encore un espace clos, après la maison de Madame Aubain et l'église où les événements les plus importants survinrent, qui nous est présenté de l'extérieur vers l'intérieur et du bas vers le haut, en suivant le trajet que poursuit Félicité en entrant dans le bâtiment et en arrivant au deuxième étage, où elle se trouve face à Virginie morte :

Félicité parvint au second étage. Dès le seuil de la chambre, elle aperçut Virginie étalée sur le dos, les mains jointes, la bouche ouverte, et la tête en arrière sous une croix noire³⁹ s'inclinant vers elle, entre les rideaux immobiles, moins pâles que la figure [...]. La supérieure était debout, à droite. Trois chandeliers sur la commode faisaient des taches rouges et le brouillard blanchissait les fenêtres (p. 609).

Le verbe « aperçut » ne laisse aucun doute sur le fait que cette description est effectuée par Félicité, ce qui est renforcé par les deux verbes, « contemplait » et « remarqua », de l'image suivante : « Elle répétait les mêmes prières, [...] revenait s'asseoir et la contemplait. À la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni » (*loc. cit.*).

Mais plusieurs éléments, comme le schéma ternaire « les mains jointes, la bouche ouverte, et la tête en arrière », le contraste de couleur entre la croix noire au-dessus de la tête de Virginie morte et les taches rouges des chandeliers, le lexème « brouillard », élément répétitif dans les œuvres de Flaubert⁴⁰, qui devient environnement et est souvent assimilé à la charge émotive des personnes, et

³⁹ Dans la description initiale il avait le mot « large » : « sous une large croix noire ». G. Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁰ a. Voir D. d'Oria, « Relevé des constantes lexématiques syntagmatiques et structurales dans les *Trois Contes* », *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere*, Nuova Serie, n° 1-2, 1970-71, p. 51-52.

b. « On était aux premiers jours d'octobre. Il y avait du brouillard sur la campagne. » G. Flaubert, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, 1951, p. 435.

« l'immobilité », autre élément répétitif, dénotent indubitablement la participation du narrateur à la description, simultanément à Félicité.

En ce qui concerne la croix noire qui se trouve au-dessus du lit de la morte, Domenica d'Oria écrit :

La croix noire [...] rappelle en quelque sorte le « christ d'ivoire » de l'alcôve des parents de Julien [...]. Flaubert donc, au moment de la mort si différente de ces deux personnages, n'a pas oublié le détail chrétien et religieux du crucifix [...]. À la vision sereine de la « croix noire » s'oppose la vision dramatique et déconcertante du « christ d'ivoire » qui semble renouveler son sacrifice pour la Providence⁴¹.

L'image de Virginie morte est suivie d'un récit succinct des deux nuits que Félicité passa à veiller la morte :

Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir et la contemplait. À la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuèrent, le nez se pinçait, les yeux s'enfonçaient. Elle les baisa plusieurs fois, et n'eût éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple (p. 609).

En commençant par les deux nuits durant lesquelles Félicité accompagnait la morte, nous avons à remarquer qu'il s'agit d'une longue durée qui est nettement délimitée afin de souligner que la mort de Virginie était un événement distinct parmi tous les autres qui l'ont précédée.

Quant à la description du visage de la morte qui se fait, elle aussi, sous le regard de Félicité, avec le verbe « remarqua », Raymonde Debray-Genette relève que Flaubert n'aurait pas pu l'utiliser s'il avait présenté celle-ci aveugle dans son conte, comme il la fit paraître dans son scénario initial :

Dans [le] scénario primitif, Félicité est myope. Elle voit mal, mais elle entend et sa sensualité se réfugie dans son ouïe [...]. Mais priver Félicité de la vue, c'était priver le narrateur de toutes les descriptions focalisées sur son héroïne, ou faire intervenir des personnes secondaires qui prèteraient leurs regards, mais disper-

⁴¹ D. d'Oria, *op. cit.*, p. 47.

seraient l'attention. Pourtant, par la force de cette épargne scripturale la maîtresse sera dotée de cette myopie [...] tandis que Félicité deviendra sourde⁴².

Après la description de Virginie morte, dans les trois lignes du passage que nous commentons, nous observons ce qui suit : il y a le commentaire du narrateur « pour de pareilles âmes, le surnaturel est tout simple » où figure le présent « gnomique » ou « intemporel » qui « [a] plus valeur d'aspect que de temps [...] et constitu[e] un discours de l'histoire sur l'histoire, une sorte de méta-discours historique », selon A. Raitt⁴³.

« Le surnaturel » dont parle le narrateur dans le commentaire ci-dessus concerne Félicité qui, après s'être penchée et avoir baisé Virginie sur les yeux plusieurs fois et ne voulant pas croire qu'elle la quittait, imagina que celle-ci revivait : « Elle les baisa plusieurs fois, et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts » (p. 609). Il s'agit d'un point crucial du conte, où l'élément surnaturel, interprété à travers les deux conditionnels passés deuxième forme, qui créent « une transition hétérogène de deuxième degré, une métaphore temporelle »⁴⁴, et étroitement lié au mysticisme qui plane dans le récit, devint désormais et après cette mort, le thème dominant qui éloigne de plus en plus Félicité du quotidien et de la réalité.

Le récit continue par les préparatifs que Félicité accomplit, en vue de l'inhumation de la défunte :

Elle fit sa toilette, l'enveloppa de son linceul, la descendit dans sa bière, lui posa une couronne, étala ses cheveux [...]. Félicité en coupa une grosse mèche, dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir (*loc. cit.*).

Sur ce point, le récit change d'aspect et de rythme : les imparfaits répétitifs de la partie descriptive immédiatement précédente sont suivis de passés simples afin de densifier le contenu et d'accélérer le rythme, à mesure que la fin du contenu s'approche sans néanmoins que cette préparation de la morte soit un processus formel dénuée d'importance particulière.

⁴² R. Debray-Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans *Un Cœur simple* », *Langages de Flaubert*, Actes du Colloque de London (Canada), Paris, Minard, 1976, p. 97.

⁴³ A. Raitt, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁴ H. Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973², p. 232.

Les conditions sont créées à travers l'enchaînement des événements diégétiques, qui sont transposés par l'utilisation de passés simples successifs : « une relation logique »⁴⁵ qui permet à Félicité de couper et de garder une mèche de Virginie morte en croyant que, de cette manière, elle ne la quittera jamais. Comment le narrateur nous aurait-il transmis les réflexions intimes de Félicité si la préparation de la morte n'avait pas précédé ?

Les événements qui suivent sont, eux aussi, condensés et se réfèrent au corbillard qui ramène à Pont-l'Évêque la dépouille de Félicité (« Le corps fut ramené à Pont-l'Évêque [...] qui [Mme Aubain] suivait le corbillard », *loc. cit.*)⁴⁶, à la description de la procession vers le cimetière -mais non à la messe qui précéda- avec les personnes l'une après l'autre et, en dernier lieu, Félicité plongée dans ses pensées :

Après la messe, il fallut encore trois quarts d'heure pour atteindre le cimetière. Paul marchait en tête et sanglotait. M. Bourais était derrière, ensuite les principaux habitants, les femmes couvertes de mantes noires, et Félicité. Elle songeait à son neveu, et n'ayant pu lui rendre ces honneurs, avait un surcroît de tristesse, comme si on l'eût enterré avec l'autre (*loc. cit.*).

C'est avec cette clôture inattendue que se termine la partie narrative de la mort de Virginie : alors que l'on se serait attendu à l'enterrement et au débordement de Félicité sur la tombe, l'enterrement n'est pas décrit. Cette séparation ne peut être acceptée par Félicité : un fait qui a été indiqué par son geste symbolique précédent, consistant à couper et à garder une mèche des cheveux de Virginie morte, « résolue à ne jamais s'en dessaisir » (*loc. cit.*).

Toutefois, le narrateur omniscient nous ouvre le cœur de Félicité et, à travers la comparaison, identifie dans son esprit la mort de son neveu Victor et celle de Virginie. « Elle songeait à son neveu, et n'ayant pu lui rendre ces honneurs, avait un surcroît de tristesse, comme si on l'eût enterré avec l'autre » (*loc. cit.*).

Le discours hypothétique qui est aussi lié ici à l'élément surnaturel, tout comme dans la métaphore temporelle précédente, n'est pas lié seulement aux confusions de Félicité – « confusions comiques à la surface, tragiques au fond, confusions dues à l'impérieux besoin qu'éprouvent les hommes de trouver entre toutes choses des rap-

⁴⁵ P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 526.

⁴⁶ « M. Gerard-Gailly pense que Flaubert a fait revivre dans ces pages le souvenir de sa soeur Caroline, morte en 1846 [...]. » G. Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 211.

ports, ce qui les mène à voir une identité là où, au fond, il n'y a pas l'ombre d'une ressemblance »⁴⁷ –, mais aussi à la mort de son neveu Victor, qui occupe de nouveau le devant de la scène à travers cette image.

Est-ce la raison pour laquelle la description de la mort de Victor ne nous a pas été donnée précédemment afin que, selon la vision de Félicité, ces deux enfants, personnes qui lui étaient les plus chères, entrent dans la même tombe ?

Toutefois, la présence sur scène tant de Victor que de Virginie s'achève impersonnellement. Pour Félicité, le premier devient simplement le « neveu » tandis que la deuxième « l'autre ». Ne voulant pas les nommer, Félicité montre une image dure d'elle-même, tout à fait contraire à celle qui était mise en avant par son côté émotif. Son éloignement de ces deux enfants symbolise la rupture qui s'ensuit dans sa vie puisque, après la mort de Virginie, elle se replie sur elle-même et s'éloigne de presque tout son entourage.

C'est ce but que sert Flaubert par le récit long et détaillé de cette mort : que celle-ci constitue le noyau qui scinde la vie de Félicité en deux, à savoir la période antérieure, pleine de déceptions mais aussi d'espoirs, et la période postérieure où tout espoir s'efface.

Après ce que nous avons exposé, nous pouvons répondre à la question posée initialement en soutenant que la description de la mort de Virginie est en effet un récit dans le récit « reflétant la perspective ambivalente de Flaubert [...] entre la synthèse et le fragmentaire, le roman et le conte »⁴⁸.

⁴⁷ D. L. Demorest, *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 580.

⁴⁸ R. Killick, « Maupassant, Flaubert et *Trois contes* », in C. Lloyd et R. Lethbridge (éd.), *Maupassant conteur et romancier*, University of Durham, 1994, p. 52.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.
- BARTHES (R.), KAYSER (W.), BOOTH (W. C.) *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- BERTRAND (M.), « Parole et silence dans les *Trois Contes* de Flaubert », *Stanford French Review*, I, n° 2, Fall 1977, p. 191-203.
- CHARAUDEAU (P.), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hatte, 1992.
- DAUNAIS (I.), « *Trois Contes* ou la tentation du roman », *Poétique*, n° 114, avril 1998, p. 171-183.
- DEBRAY-GENETTE (R.), « La technique romanesque de Flaubert dans *Un Cœur simple* », *Langages de Flaubert*, Actes du Colloque de London (Canada), Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1976, p. 95-108.
- DEBRAY-GENETTE (R.), « Réalisme et symbolisme dans *Un Cœur simple* », *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 151-187.
- DEMAREST (D. L.), *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- D'ORIA (D.), « Relevé des constantes lexématiques syntagmatiques et structurales dans les *Trois Contes* », *Annali della Facoltà di Lingue et Letterature straniere*, Nuova Serie, n° 1-2, 1970-71, p. 35-53.
- DUMESNIL (R.), *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre*, Paris, Nizet, 1967².
- FLAUBERT (G.), *Correspondance*, t. III, Paris, Édition du Centenaire, 1924.
- FLAUBERT (G.), *Trois Contes. Un Cœur simple, La Légende de Saint-Julien l'hospitalier, Hérodiade*, Paris, Garnier, 1950.
- FLAUBERT (G.), *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- FLAUBERT (G.), *Trois Contes. Correspondance 1876-1877*, t. 16, éd. de M. Nadeau, Lausanne, Rencontre, 1965.
- FLAUBERT (G.), *Trois Contes*, Paris, Nouveaux classiques Larousse, 1973.
- FONTANIER (P.), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- GENETTE (G.), « Frontières du récit », *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 152-163.
- GENETTE (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- HASUMI (S.), « Modalité corrélatrice de narration et de thématique dans les *Trois Contes* de Flaubert », *Études de langue et de littérature françaises*, XXI, n° 4, Université de Tokyo, 1973, p. 35-52.

- JOHANSEN (S.), « Écritures d'*Un Cœur simple* », *Revue romane*, t. II, fasc. 2, 1967, p. 108-120, in DEBRAY-GENETTE (R.), « Réalisme et symbolisme dans *Un Cœur simple* », *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 151-187.
- JOLLES (A.), *Formes simples*, Paris, Seuil, [trad. franç. 1972].
- KILLICK (R.), « Maupassant, Flaubert et *Trois contes* », in LLOYD (C.) et LETHBRIDGE (R.) éd., *Maupassant conteur et romancier*, University of Durham, 1994, p. 41-56.
- MAROTIN (F.), « Les *Trois Contes* : un carrefour dans l'œuvre de Flaubert », *Frontières du conte*, Études rassemblées par F. Marotin, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982, p. 111-118.
- MOLINO (J.) et LAFHAIL-MOLINO (R.), *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2003.
- NYKROG (P.), « Les *Trois Contes* dans l'évolution de la structure thématique chez Flaubert », *Romantisme*, n° 6, 1973, p. 55-66.
- RAITT (A.), « Les styles de Flaubert dans *Trois Contes* », *Mélanges de littérature française offerts à M. Shackleton et C. J. Greshoff*, University of Cape Town, 1985, p. 52-76.
- UNWIN (T. A.), « La présence de Flaubert dans les *Trois Contes* », *Les amis de Flaubert*, n° 53, décembre 1978, p. 12-20.
- WEINRICH (H.), *Le Temps*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973².