HAL
open science

Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert

Eri Ohashi

To cite this version:

Eri Ohashi. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert. Littératures. Université Rennes 2, 2013. Français. NNT : 2013REN20004 . tel-00790321

HAL Id: tel-00790321

https://theses.hal.science/tel-00790321

Submitted on 19 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE / UNIVERSITÉ DE RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de
DOCTEUR D' UNIVERSITÉ DE RENNES 2
Mention : littérature française
Ecole doctorale (Arts, Lettres, langues)

présentée par
Eri Ohashi
Préparée dans le Centre d'Études des langues et littératures anciennes et modernes
Langue et littérature françaises

Analyses des Manuscrits des *Trois contes* – la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert

Thèse soutenue le 25 janvier 2013
devant le jury composé de :

Steve MURPHY
Professeur, Université de Rennes 2 / *Directeur de thèse*

Jean-Nicolas ILLOUZ
Professeur, Université Paris 8 / *rapporteur*

Henri SCEPI
Professeur, Université Paris 3 / *rapporteur*

Denis HÜE
Professeur, Université de Rennes 2 / *président*

UNIVERSITÉ RENNES 2
Sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
École Doctorale – Arts, Lettres, Langues
Équipe d'accueil du CELAM

ANALYSES DES MANUSCRITS DES *TROIS CONTES* — la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert

Thèse de Doctorat
Discipline : Langue et littérature françaises

Présentée par Eri OHASHI

Directeur de thèse : Monsieur Steve MURPHY

Soutenue le 25 janvier 2013

JURY

Monsieur Steve MURPHY, Professeur, Université Rennes 2 (directeur de thèse)
Monsieur Jean-Nicolas ILLOUZ, Professeur, Université Paris 8 (rapporteur)
Monsieur Henri SCEPI, Professeur, Université Paris 3 (rapporteur)
Monsieur Denis HÜE, Professeur, Université Rennes 2 (président)

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Monsieur le Professeur Steve Murphy, mon directeur de recherches, qui m'a apporté une aide précieuse par ses conseils stimulants et ses encouragements. Sans ses suggestions, je n'aurais jamais fini mon travail. Je suis également redevable à Monsieur Akio Yoshi dont les conseils m'ont été d'un grand profit. Monsieur Chaussis m'a aussi aidée de ses connaissances avec patience. Madame Reiko Massé m'a soutenue avec une rare gentillesse dans des moments difficiles.

Je remercie enfin ma famille qui a si souvent facilité les conditions de mon travail.

Remarques préliminaires

Toutes les citations des *Trois contes* sont tirées de la nouvelle édition chez Flammarion, introduction, notes, chronologie et bibliographie mises à jour en 2007 par Monsieur Pierre-Marc de Biasi. Les numéros de pages sont indiqués dans le corps du texte, entre parenthèses.

En ce qui concerne les transcriptions des manuscrits de Flaubert qui se trouvent dans la section des manuscrits à la Bibliothèque Nationale de France, la ponctuation et les erreurs, accents et abréviations de l'auteur sont toujours respectés. Les additions sont en italiques et en caractères plus petits. Les numéros des folios sont indiqués entre parenthèses.

Sigles et abréviations

TC *Trois contes*, introduction, notes, chronologie et bibliographie par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Flammarion, 2007.

Corr. I *Correspondance I (1830-1851)*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1973.

Corr. II *Correspondance II (juillet 1851-décembre 1853)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Corr. III *Correspondance III (janvier 1859-décembre 186*8), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Corr. IV *Correspondance IV (janvier 1869-décembre 1875)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Corr. V *Correspondance V (janvier 1876-décembre 1880)*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Table des matières

Introduction 8

Chapitre I. La Genèse des idées des *Trois contes* 21

***A. L'Histoire de la critique des* Trois contes** 22

1. La critique du vivant de Flaubert 23
2. La critique poétique, phénoménologique et psychanalytique 28
3. La critique génétique sur les *Trois contes* 37

B. La correspondance et les œuvres de Flaubert 50

1. La correspondance comme documents 51
2. La correspondance comme théorie littéraire 55
3. La correspondance comme création 59

***C. La faillite et les motivations de la création des* Trois contes** 62

1. *Bouvard et Pécuchet* et la crise financière 64
2. L'argent et *Trois contes*. 70
3. De « quelque chose, de court » aux *Trois contes* 76

Chapitre II. Le chemin vers l'œuvre : les recherches sur les *Carnets* 93

A. Les couleurs à la lumière 95

1. Les couleurs des faucons dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* 96
2. La colombe dans le vitrail dans *Un cœur simple* 101

***B. L'accès à* Hérodias** 110

1. *Carnet 16 bis* : Vitellius, Aulus, Jean-Baptiste 112
2. *Carnet 16* : « le problème des races » 115
3. *Carnet 0* : la géographie les religions 118

Chapitre III. La création des personnages principaux 129

A. Les originalités de Julien et de ses parents 130

1. Les secrets entre la mère et le père de Julien 130
2. L'écroulement de la famille 135
3. La renaissance de la famille 138

B. Les transformations de Félicité 147

1. Félicité dans les manuscrits 148

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

2. La possession absolue de Félicité 152
3. Félicité comme « une femme en bois » 154
C. Hérodias et Salomé 163
1. Hérodias et les répétitions 164
2. L'apparition de Salomé 177
3. La danse de Salomé 188
Chapitre IV. La création des personnages secondaires 196
***A. Deux corps dans* La Légende de Saint Julien l'Hospitalier** 198
1. Un corps qui mûrit 200
2. Le corps décomposé 208
3. Le corps gigantesque 214
***B. Trois morts dans* Un cœur simple** 219
1. Victor, ou la mort en tant qu'idée 220
2. La mort de Virginie et son enterrement 230
3. Le père Colmiche, ou la mort vivante 236
***C. La fonction des symboliques des animaux dans* Un cœur simple** 243
1. Les animaux avant l'apparition du perroquet 246
2. L'humanité du perroquet 252
3. La sainteté du perroquet 258
***D. L'apparition des personnages historiques romains dans* Hérodias** 263
1. Les deux faces de Lucius Vitellius 264
2. Le publicain et l'interprète 270
3. Le désir d'Aulus 285
***E. Les apparitions des personnages fictifs dans* Hérodias** 301
1. Les caractéristiques des « races » 301
2. Évolution croisée des personnages fictifs 306
3. L'établissement de leurs originalités 310
Chapitre V. La répétition des épisodes 318
***A. Deux chasses dans* La Légende de Saint Julien l'Hospitalier** 319
1. Les cerfs chassés 321
2. La motivation de Julien pour la deuxième chasse 328
3. Julien chassé 330

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

B. Deux fêtes dans **Un cœur simple** 337
1. La pureté dans une « assemblée » de Colleville 338
2. La naissance de l'amour de Félicité 342
3. La diversité de la « Fête-Dieu » 351
C. Les trois sous-sols dans **Hérodias** 360
1. Les armées dans le premier sous-sol 362
2. La nature dans le deuxième sous-sol 367
3. Les mots dans le troisième sous-sol 371
Conclusion 378
Bibliographie 388
Index 437

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Introduction

Après avoir eu l'idée de *Bouvard et Pécuchet* en août 1872, Flaubert se documente énormément et commence à écrire ce roman autour de juillet 1874. Cependant, en avouant qu'il est « incapable d'aucun travail »[1] [*Corr. V*, p. 944], il s'arrête à la mi-août 1875, et à la fin de septembre de cette année, il commence brusquement l'écriture des *Trois contes*, qu'il finit en février 1877. C'est après qu'il se consacrera de nouveau à *Bouvard et Pécuchet*, son œuvre inachevée. Flaubert procède toujours à des recherches minutieuses avant chacun de ses écrits. Mais cela s'est fait de manière différente pour les *Trois contes*, et cette œuvre donne l'impression d'être un corps étranger qui s'insère brusquement dans la période d'écriture de *Bouvard et Pécuchet*. Dans une telle situation, les recherches sur les *Trois contes* n'avancent pas tellement en comparaison avec celles qui portent sur les autres œuvres de Flaubert, parce qu'on considère souvent que ces contes ne sont qu'une œuvre secondaire.

Cependant Pierre-Marc de Biasi remarque que « par leur réussite formelle, par la familière étrangeté des évocations, par l'extrême limpidité de la prose et de la composition, les *Trois Contes* se présentent effectivement comme la défense et illustration d'une Poétique narrative parvenue à un état d'équilibre parfait »[2]. Les *Trois contes* ont deux grandes particularités parmi les œuvres de Flaubert. La première est que cette œuvre a la forme d'un conte, c'est-à-dire qu'elle est courte, alors que toutes les autres œuvres sont longues. Ce qui attire notre attention c'est que le contenu de chaque conte est très varié. Les œuvres de Flaubert se divisent généralement en trois genres. Certaines sont sorties de l'imagination de l'auteur qui s'est inspiré néanmoins d'histoires réelles, se déroulant à Paris ou dans la région de la Normandie au XIXe siècle, comme *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*. D'autres encore sont basées sur l'histoire des saints au Moyen-Âge comme *La Tentation de Saint Antoine*, enfin la dernière catégorie est inspirée de l'histoire ancienne en Orient comme *Salammbô*.

---

[1] Lettre à Émile Zola, le 13 août 1875.

[2] Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009, p. 381.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Or en ce qui concerne les *Trois contes*, on peut dire qu'*Un cœur simple* correspond au premier genre, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* au deuxième et *Hérodias* au troisième : ils correspondent donc aux trois types d'inspirations qui se manifestent dans les romans de Flaubert [3]. Alors de quelle manière faut-il aborder ces contes ? Quelle signification ont-ils pour Flaubert ?

À dix-huit ans, il a raconté un de ses rêves dans sa correspondance :

> Je crois que j'ai été transplanté par les vents dans un pays de boue, et que je suis né ailleurs, car j'ai toujours eu comme des souvenirs ou des instincts de rivages embaumés, de mers bleues. J'étais né pour être empereur de Cochinchine, pour fumer dans des pipes de 36 toises, pour avoir six mille femmes et 1, 400 bardaches, des cimeterres pour faire sauter les têtes des gens dont la figure me déplaît, des cavales numides, des bassins de marbre »[4] [*Corr. I*, p. 76].

Ce n'est pas la première fois que Flaubert tente d'écrire un conte. Dans *Flaubert et ses projets inédits*, Marie-Jeanne Durry présente les f°55 v° et 56r° dont le titre est « Conte oriental »[5] ; ce sont des notes de voyage se trouvant dans le *Carnet 1* daté d'avril-mai 1845 où Flaubert fit avec sa famille un voyage en Italie.

Après ce voyage Flaubert écrivit les plans d'un conte oriental nommé *Les Sept fils du derviche : conte du désert.* À propos de cette œuvre Jean Bruneau a écrit *Le « Conte oriental » de Flaubert* où il analyse la conception générale de l'Orient du XIXe siècle, celle de Flaubert, puis comment Flaubert développe ce projet[6]. C'est dans une lettre à Alfred Le Poittevin que Flaubert le détaille pour la première fois :

> Je rumine toujours mon conte oriental, que j'écrirai l'hiver prochain, [...]. J'ai vu un tableau de Breughel représentant *La Tentation de Saint Antoine*, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre *La Tentation de Saint Antoine*.[7] [*Corr. I*, p. 230] .

---

[3] Pierre-Marc de Biasi définit la totalité des œuvres de Flaubert ainsi : « On peut se représenter l'ensemble de la création littéraire de Flaubert, à l'âge de la maturité, comme un vaste système d'alternance qui fait se succéder pendant plus de trente ans des récits de l'*ici-maintenant* (la France aujourd'hui) et de l'*ailleurs-autrefois* (l'orient antique) » (*ibid*, p. 382).
[4] Lettre à Ernest Chevalier, le 14 novembre 1840.
[5] Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 121-122.
[6] Jean Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert*, Paris, Denoël, 1973.
[7] Lettre à Alfred Le Poittevin, le 13 mai 1845.

Au vu de cette lettre, Jean Bruneau suppose que « ce serait donc en avril ou mai 1845 que Flaubert aurait écrit les deux pages du *Carnet 1* concernant le *Conte oriental* »[8].

Comme cette idée attire Flaubert, il écrivit aussi à Le Poittevin le 16 septembre 1845 : « Je vais m'occuper de régler un peu mon conte oriental, mais c'est rude » [*Corr. I*, p. 253]. Mais en avril 1846 il commence à renoncer à ce projet : « Mon conte oriental est remis à l'année prochaine et peut-être à la suivante et peut-être à jamais »[9] [*Corr. I*, p. 263]. Pourtant il en parle à Louise Colet en août de la même année : « Quant à moi, je fais toujours un peu de grec. Je lis le voyage de Chardin pour continuer mes études sur l'Orient, et m'aider dans un conte oriental que je médite depuis dix-huit mois »[10] [*Corr. I*, p. 296]. Après cela il ne s'intéresse plus au *Conte oriental*. Il tente d'écrire *La Tentation de Saint Antoine* mais il n'arrive toujours pas à composer son conte. Cependant plusieurs folios du *Conte oriental* se trouvent dans le *Carnet 3* dont la plupart sont probablement écrits pour la première *Tentation de Saint Antoine* entre 1845 et 1849[11]. Dans les *Carnets de travail de Flaubert*, Pierre-Marc de Biasi suppose que les f° 9 v° et 10 r° ont un lien avec le *Conte oriental* pour la seule raison qu'ils contiennent des listes de livres sur les voyages, sur l'histoire et les cultures concernant l'Orient. Il croit aussi que les f° 41 r°, 41 v°, 40 r°, 40 v°, 39 v°, 39 r°, 38 v°, 38 r° et 37 v° sont pour le projet inédit du *Conte oriental* et qu'ils ont été rédigés entre l'automne 1845 et l'automne 1849[12].

Pendant le voyage en Orient de novembre 1849 à mai 1851, Flaubert raconte à Louis Bouilhet dans sa lettre : « j'ai essayé en vain de bâtir quelque chose du conte oriental. J'ai pensé pendant deux jours à l'histoire de Mycerinus dans Hérodote (ce roi qui baise sa fille) »[13] [*Corr. I*, p. 601]. Mais après son retour en France, Flaubert commence à écrire *Madame Bovary* à partir de septembre 1851 et il ne mentionne plus le *Conte oriental*. Malgré cela, en 1853 il avoue à Louise Colet son projet : « tous mes livres ne sont que la préparation de deux, que je ferai si Dieu me prête vie, 1° celui-là, et le conte oriental »[14] [*Corr. II*, p. 367]. Ainsi il parle de temps en temps de son conte, mais peu après avoir confié à Louis Bouilhet sa passion pour le conte oriental, il cesse d'y faire allusion : « j'ai lu dans mes sueurs et salives *Le Pirate* de W. Scott, c'est fort joli, mais trop long. – Cela

[8] Jean Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert, op. cit.*, p. 88.
[9] Lettre à Maxime Du Camp, le 7 avril 1846.
[10] Lettre à Louise Colet, le 7 avril 1846.
[11] Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail de Flaubert*, Paris, Balland, 1988, p. 127.
[12] *Ibid.*, p. 131.
[13] Lettre à Louis Bouilhet, le 13 mars 1850.
[14] Lettre à Louise Colet, le 28 juin 1853.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

néanmoins m'a excité l'imagination, et je pensais énormément au conte oriental, tout en bavachant »[15] [*Corr. II*, p. 564]. Jean Bruneau en conclut qu'il y a « deux périodes essentielles, donc, durant lesquelles Flaubert s'occupe du *Conte oriental* : entre 1845-1849 et 1853-1854 »[16].

Evidemment Flaubert n'indique jamais la relation entre les *Trois contes* et le projet du *Conte oriental*. Cependant, considérant les situations du composition de ces deux contes, et leurs manuscrits, il est impossible de nier certains points communs entre eux.

D'abord, on comparera la situation où Flaubert écrivit le *Conte oriental* à celle des *Trois contes*. Dans la lettre du 13 mai 1845 à Louis Bouilhet qu'on a déjà vue, Flaubert raconte en même temps que son projet du conte oriental, celui de la première *Tentation de Saint Antoine*. Ensuite, à partir de 1848 il commence à rédiger *La Tentation de Saint Antoine* où les illusions païennes apparaissent successivement. Il finit cette première version en 1849 et dans une lettre en 1853, il dit ce à quoi il s'intéresse à présent : « je pense à l'Inde, à la Chine, à mon conte oriental »[17] [*Corr. II*, p.412]. Autrement dit, après avoir fini la première *Tentation de Saint Antoine*, Flaubert retente l'écriture de son conte oriental.

Quant aux *Trois contes*, il a écrit *La Tentation de Saint Antoine* (deuxième version) juste avant les premiers. Dans le *Carnet 16 bis* dont la plupart des folios concernent *La Tentation de Saint Antoine* (deuxième version), on trouve quelques folios sur *Hérodias* qui semblent avoir été inscrits pendant la même période que cette dernière. Pierre-Marc de Biasi croit que la préparation d'*Hérodias* se superpose à la rédaction de *La Tentation de Saint Antoine* : « je me bornerai à souligner ici une forte probabilité pour que la documentation d'*Hérodias* ait commencé dès la période de rédaction de *Saint Antoine* »[18]. Lorsque Flaubert a éprouvé de la difficulté à continuer *Bouvard et Pécuchet*, ne peut-on pas penser que *La Tentation de Saint Antoine*, qu'il avait écrite juste avant, lui a inspiré vaguement l'idée du conte ?

Jean Bruneau analyse ainsi l'influence de l'idée du conte oriental sur les autres œuvres de Flaubert :

---

[15] Lettre à Louis Bouilhet, le 7 août 1854.
[16] Jean Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert*, *op. cit*., p. 93.
[17] Lettre à Louis Bouilhet, le 24 août 1853.
[18] Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail de Flaubert, op. cit.*, p. 602.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> La richesse du *Conte Oriental* est donc considérable dans l'œuvre de Flaubert. D'une part en sont issues la plupart de ses œuvres historiques, qui ont précisément pour cadre l'Orient antique ; *La Tentation, Salammbô, Hérodias* ; de l'autre, les grands romans philosophiques, *La Tentation, Bouvard et Pécuchet*. [19]

Bien que Jean Bruneau mentionne *Hérodias*, il n'accorde d'importance ni à *Hérodias* ni même aux *Trois contes* en comparaison des autres œuvres. Cependant en lisant attentivement les manuscrits des *Sept fils du derviche : conte du désert*, on trouve des ressemblances entre les personnages et les intrigues de cette œuvre et ceux des *Trois contes*.

D'abord, étudions les relations entre *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et *Les Sept fils du derviche*. En concevant l'idée du conte oriental, Flaubert s'intéresse beaucoup aux œuvres d'Hérodote et prend de nombreuses notes dans le *Carnet 3*. Le f° 4 r° de ce carnet a probablement été écrit en juillet 1845 : « Au temps d'Hérodote, c'était le Nord, la Scythie, les pays de neige, la région blanche et sans soleil. On y plaçait les griffons qui gardent l'or »[20]. Cette phrase fait écho à la description du faucon que Julien prend parmi les nombreuses sortes proposées afin d'aller chasser : « C'était presque toujours un grand tartaret de Scythie, blanc comme la neige. [...], des grelots d'or tremblaient à ses pieds bleus » [*TC*, p. 85-86]. En principe, Flaubert note soigneusement ses pensées dans ses carnets. Il est donc possible qu'il ait choisi le « tartaret de Scythie » comme accompagnateur de Julien pour la raison qu'il se souvient de la phrase inscrite dans son carnet autrefois.

Au f° 9 v° des *Sept fils du derviche*, on peut différencier les sept frères qui ont chacun un caractère bien particulier. L'un est « iben Nassaraï (spiritual – [...] la bénédiction »[21]. Cette phrase suggère une prédiction que Flaubert ajoute à la légende originale dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : un vieillard qui apparaît sous un rayon de la lune prédit à la mère de Julien que son fils sera un saint à sa naissance. Et puis au f° 7 r° :

> Iben se met au service d'un médecin et l'aide dans ses drogues. […]

---

[19] Jean Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert, op. cit.*, p. 205.
[20] *Ibid.*, p. 134.
[21] On peut lire les manuscrits des *Sept fils du derviche* sur le site de Gallica (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000627d.r=.langEN). Ces manuscrits demi-reliés se présente sous la forme d'un livre, mesuré 320 mm sur 200 mm qui contient les 11 f°. Ils se trouvent dans le département des manuscrits à la Bibliothèque nationale de France (Gustave Flaubert. Œuvres de jeunesse (1re série), XVIII, *Les Sept fils du Derviche*, NAF 14152).

> Mais iben voulait savoir les Causes. […] il passe donc dans différentes religions au summum état d'abstraction, ascétisme, amour de Dieu. [NAF14152 f° 7 r° (extrait)]

Le personnage d'Iben est probablement proche de l'image de Saint Antoine, mais en même temps on voit ici des composantes du personnage de Saint Julien qui s'occupe du lépreux et monte vers le ciel avec Jésus-Christ en qui le lépreux se transforme.

Puis, Ermezoun, un autre des frères, a une vision au f° 5 r° : « ermez. Les guerriers dans le tombeau, chasses. Armes faisant partie du corps même de l'individu et ne pouvant pas s'en détacher ». Or *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* se décompose en trois parties : dans la première, Julien se livre à des chasses, dans la deuxième il devient guerrier et se marie avec la fille d'un empereur qu'il sauve, et dans la troisième son péché de parricide est pardonné par Dieu. En fait, on peut penser que Julien est créé par l'unification d'Iben Nassaraï et d'Ermezoun. Il ne faut pas oublier que Julien habite la maison orientale de sa femme dont la mère est orientale : « C'était un palais de marbre blanc, bâti à la moresque sur un promontoire dans un bois d'orangers » [*TC*, p. 93].

Certes *Un cœur simple* qui se déroule en Normandie n'a pas directement de lien avec l'Orient. Mais dans les manuscrits des *Sept fils du derviche*, on trouve le mot « bourgeois » qui est un des symboles de la société du XIXe siècle de l'Europe : Flaubert introduit son monde dans le conte oriental. Au f° 9 v° Ibrahim apparaît : « [Ibrahim] ~~Zeïn~~ bourgeois, ses com. Désirs bornés ». Puis au f° 5 v° :

> Toutes les fois qu'on reverra Zeïn il lui sera arrivé qq malheur, ou accident – mais nouvel espoir – ~~à~~ ma femme – ~~à~~ mon enfant [...] dévotion étroite de Zeïn. – ses frères se moquent de lui, il se moque d'eux. Zeïn remue peu dans l'his. chaque personnage ~~re~~passe tour à tour devant sa maison. [NAF14152 f° 5v° (extrait)]

Une femme qui ressemble aux personnages d'*Hérodias* se trouve dans les manuscrits des *Sept fils du derviche*. Au f° 7 r° : « faire figurer Rachitza aux joutes ~~de l'em~~ du Sultan, comme danseuse & jongleuse. – elle jouera avec des serpents, des lions et dansera sur des glaives & sur des fleurs ». Elle semble être non seulement à l'origine de Salomé mais aussi à celle d'Hérodias car celle-ci « ressemble à Cybèle accotée de ses lions » [*TC*, p. 138]. Et une autre femme apparaît au f° 3 v° : « La femme du gouverneur / caractère de perfidie – méchante – séduite par la force, aime ermezoun – bonhomie du gouverneur – elle le tue et livre à [Ali] ~~emerzoun~~ ». Cette femme a un point commun avec Hérodias qui trahit son mari

et séduit Hérode Antipas. Ce qui attire notre attention, c'est que lorsque Flaubert écrit à Louis Bouilhet qu'il essaie « en vain de bâtir quelque chose du conte oriental » pendant le voyage en Orient, il raconte aussi sa visite chez Kuchiouk-Hânem[22] [*Corr. I*, p. 606-607] qui est une prostituée célèbre. On peut supposer que lorsque Flaubert a créé les personnages des femmes orientales, il y a mis une partie de ces femmes orientales qu'il a rencontrées réellement.

Parmi les personnages dans les manuscrits des *Sept fils du derviche*, celui qui paraît être le plus intéressant est Hassan :

> Ali
> ~~Hassan~~. or. opiniatreté brigand & marchand, richesse, ruses antiques, esclaves, s'échappe plusieurs fois […]
>
> Hassan
> ~~Ali~~ sensuel il sera aimé fortement mais il préfère le vin, la bonne chère [NAF14152 f° 9 v° (extrait)]

Ali Hassan qui est attiré par le vin plus que par les femmes nous rappelle Aulus : dès son arrivé au château d'Hérode, Aulus avale du vin et s'endort pendant la danse de Salomé qui fascine tous les autres convives. Aulus qui deviendra Empereur romain n'est ni brigand ni marchand, mais il est riche, a un côté rusé et de plus préfère à Salomé, un jeune homme qui travaille dans la cuisine.

Au f° 5 r° Hassan a la vision suivante :

> Hassan. les mangeurs ~~voracité~~. table immense où l'on se gorge éternellement, vins couleur d'émeraude, on ne voit pas le bout de la table d'où part un ~~bruit~~ murmure lointain, comme de loin celui de la mer... voracité sinistre. ils mangent toujours toujours. [NAF14152 f° 5r° (extrait)]

Dans *Hérodias* l'appétit d'Aulus est souligné ainsi : voyant l'abondance de nourriture, « Aulus n'y tint pas. Il se précipita vers les cuisines, emporté par cette goinfrerie qui devait surprendre l'Univers » [*TC*, p. 121]. Dans la salle du festin « Aulus n'avait pas fini de se faire vomir qu'il voulut remanger. – « Qu'on me donne de la râpure de marbre, du schiste de Naxos, de l'eau de mer, n'importe quoi ! Si je prenais le bain ? » »[*TC*, p. 135]. Cette

[22] Lettre à Louis Bouilhet, le 13 mars 1850.

vision d'Hassan et du personnage d'Aulus se superposent. Ne peut-on pas penser qu'Hassan est à l'origine du personnage d'Aulus ?

En fait, comme on l'a déjà dit, Flaubert ne mentionne jamais le conte oriental pendant l'écriture des *Trois contes*. Pourtant entre le *Conte oriental* et les *Trois contes* quelques similitudes semblent s'établir non seulement par la forme du conte, mais aussi par celle des personnages et des épisodes. Comme le conte oriental est un projet que Flaubert conçoit depuis sa jeunesse, examiner les *Trois contes* permettrait de nous approcher des réflexions sur la création flaubertienne.

De plus, Pierre Bourdieu remarque « la structure chiasmatique qui se répète obsessionnellement tout au long de son œuvre [celle de Flaubert], et sous les formes les plus diverses, personnages doubles, trajectoires croisées »[23]. Il indique aussi qu'Albert Thibaudet et Léon Cellier soulignent la même tendance :

> Albert Thibaudet avait déjà repéré la « tendance aux symétries et aux antithèses », ce qu'il appelait la « vision binoculaire » de Flaubert : « Sa façon de sentir et de penser consiste à saisir, comme associés en couple, des contraires, extrêmes d'un même genre, et à composer à partir de ces deux extrêmes un genre, à partir de ces deux images planes, une image en relief »[24]. [...] Il [Léon Cellier] observe que Sénécal est à Deslauriers ce que Deslauriers est à Frédéric : Deslauriers protège Sénécal, l'héberge, comme Frédéric l'avait lui-même protégé ; Sénécal se sépare de lui, lui revient, il l'utilise (reproduisant l'attitude qui avait été celle de Frédéric envers lui) ; ils se mettent tous deux au service de la dictature, l'un comme préfet, l'autre comme agent de police.[25]

---

[23] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris**,** Seuil, 1992, p.152. Sylvie Laüt-Berr remarque une particularité des sept fils : « Chacun a une aspiration dominante : vérité spirituelle, argent, amour, gloire, plaisir de la table et du vin, confort bourgeois, simplicité idiote. Ils se croisent, trouvent ce qui aurait pu combler un autre, passent par différentes épreuves et expériences, parviennent à des satisfactions, ont des visons » (Sylvie Laüt-Berr, *Flaubert et l'Antiquité : itinéraires d'une passion*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 185)

[24] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 84.

[25] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 152-153. Voir aussi, Léon Cellier, « *L'Éducation sentimentale* », *Archives des Lettres modernes*, vol. III, n° 56, p. 2-20, 1964. Mario Vargas Llosa remarque aussi le nombre deux : « La réalité fictive a aussi, comme signe distinctif, une mystérieuse ordonnance dont le principe est le nombre deux. Elle est organisée par paires : ce qui existe donne l'impression d'être un et son double, la vie et les choses une inquiétante répétition. Dans ce monde binaire, un est deux, c'est-à-dire tout est un et sa réplique, parfois identique, parfois déformée ; presque rien n'existe par soi seul, presque tout se dédouble en quelque chose qui le confirme et le nie. On peut rechercher cette symétrie dans les personnages et dans les actions, dans les lieux et dans les objets » (Mario Vargas Llosa, *L'Orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, Paris, Gallimard, p.142).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Donc dans cette thèse, en réfléchissant sur le motif qui pousse Flaubert à écrire les *Trois contes*, nous analyserons l'évolution de son imagination créatrice du point de vue des croisements des personnages et des épisodes dans chaque conte ainsi que dans la totalité des *Trois contes*, et nous reconsidérerons sa conception littéraire qui continue à influencer la littérature moderne. Il sera indispensable d'interpréter l'avant-texte c'est-à-dire des carnets et de nombreux manuscrits des *Trois contes*.

Flaubert écrit d'abord *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, puis *Un cœur simple* et enfin *Hérodias*. Mais l'ordre dans lequel les *Trois contes* sont publiés est *Un cœur simple*, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et *Hérodias*. Cela serait dû au fait que l'éditeur juge que remonter le temps de l'époque contemporaine à l'Antiquité permet d'attirer plus facilement l'intérêt des lecteurs que la chronologie réelle de l'écriture des contes. Dans cette thèse, nous analyserons cette œuvre pour élucider le processus de l'imaginaire de l'auteur.

Je diviserai ma thèse en cinq chapitres : I. « La genèse des idées des *Trois contes* », II. « Les recherches sur les *Carnets* », III. « La création des personnages principaux », IV. « La création des personnages secondaires » et V. « La répétition des épisodes ».

Dans le premier chapitre je voudrais me référer aux livres et articles des précurseurs de cette recherche, surtout en matière de recherches génétiques portant sur les *Trois contes*. Grâce à ce processus, nous éluciderons des éléments auxquels nous devons nous référer afin de trouver la particularité de Flaubert. Puis avant de procéder à l'analyse des contes, nous examinerons de nombreuses correspondances de Flaubert. Il correspond sans cesse avec sa famille et à ses amis. Par cela, on pourra clarifier les relations profondes entre ses œuvres complètes et sa correspondance afin d'approcher sa conscience créatrice. Ensuite on examinera pourquoi et comment Flaubert écrit les *Trois contes* à travers sa correspondance.

Dans le deuxième chapitre, nous accorderons une importance particulière aux carnets de travail de chaque conte qui sont considérés comme une étape préparatoire avant le commencement de l'écriture des manuscrits. Avant et après la conception des projets de ses œuvres, Flaubert a l'habitude d'amasser de nombreux documents et de noter des phrases qui l'intéressent dans ses carnets : ce procédé a pour but de libérer son imagination. Pierre-Marc de Biasi qui édite les *Carnets de travail* confirme cette attitude de Flaubert ainsi : « Ici, ce n'est ni l'homme, ni l'auteur qui se profile ; c'est vraiment « l'homme-plume », celui par qui la littérature se pense et se cherche avant de se créer : une sorte de médiation

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

entre le possible et le déterminé, entre le toujours-déjà-écrit et l'avenir de l'œuvre »[26]. Dans ce chapitre nous vérifierons la signification des carnets en tant qu'étape indispensable dans le processus qui va de l'écriture libre de la correspondance à l'écriture raffinée de son œuvre.

En se référant aux carnets sur *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, on s'aperçoit que les notes concernant la chasse en occupe la plupart et que Flaubert s'intéresse surtout aux faucons qui n'apparaissent pas dans la légende originale. Puis dans les carnets d'*Un cœur simple*, on trouve des notes indispensables sur des habits folkloriques et des églises de Pont-l'Évêque en Normandie où ce conte se déroule. Finalement, la particularité des carnets d'*Hérodias* se résume en deux points : le premier est l'utilisation de croquis, de la carte de Palestine, et le deuxième est la référence aux photographies. En considérant de tels points d'intérêt de Flaubert dans chaque conte, nous examinerons s'il y a un lien entre les trois contes qui sont en apparence indépendants et nous pencherons sur ses créations dans les carnets qui en représentent le premier stade. De plus comme les folios des carnets sur *Hérodias* sont beaucoup plus nombreux que ceux des autres contes, le *Carnet 16 bis*, le *Carnet 16* et le *Carnet 0* qui se rapportent à *Hérodias* seront analysés en détail.

Ensuite, du troisième chapitre au cinquième, nous examinerons les manuscrits qui contiennent les plans. Flaubert a tendance à créer premièrement les plans, les scénarios, puis à les refaire et enfin à recommencer à écrire des brouillons après avoir la certitude que le résultat lui semblait bon. Dans ce contexte-là, lorsqu'on regarde les plans, on comprend que Flaubert considère trois choses comme étant les plus importantes pour ces contes : la première est la formation des héros ou des héroïnes, la deuxième est celle des personnages secondaires et la troisième ce sont les épisodes clés. Concernant les manuscrits des *Sept fils du derviche : conte du désert*, Jean Bruneau les analyse aussi du point de vue des épisodes et des personnages.

Dans le troisième chapitre, les processus de la formation des personnages principaux dans chaque conte seront donc examinés. Comme les plans de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* commencent par la description de l'existence des parents de Julien avant sa naissance, on s'aperçoit que les parents sont indispensables pour la création du personnage de Julien. Ainsi dans le contexte présent, on soulignera l'originalité de Julien de trois manières : la naissance de la famille de Julien avec les prédictions sur son futur, la

[26] Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 13.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

décomposition de la famille sous la malédiction du cerf, et la renaissance de la famille après le parricide.

Du fait que Flaubert écrit seulement le mot « Perroquet » à la première ligne du premier plan d'*Un cœur simple*, et qu'il explique brièvement les situations du perroquet et de Félicité à partir de la troisième ligne et jusqu'à la fin de ce même folio : le perroquet a un rapport étroit avec la création de Félicité. Nous analyserons donc tout d'abord le rapport entre Félicité et les couleurs du perroquet que Flaubert considère comme étant importantes. Ensuite, nous verrons la signification de la joie que le perroquet empaillé lui donne, et pour terminer nous considérerons le caractère de Félicité que Flaubert décrit comme étant « une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique » [*TC*, p. 45] dès le début du conte.

Dans le plan du dernier conte, Flaubert établit tout d'abord Hérodias comme un personnage qui succombe au souhait de sa famille de devenir souverain et prêtre. La particularité d'Hérodias sur deux plans, celui de la politique et celui de la religion, sera donc recherchée. Il ne faut pas oublier l'existence de Salomé, et plus particulièrement l'effet de son apparition dans ce conte et la fascination de sa danse qui la relie étroitement à sa mère.

Dans le quatrième chapitre, nous examinerons la création des personnages secondaires. *Un cœur simple* est une œuvre imaginaire, mais la plupart des personnages de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et d'*Hérodias* sont bien connus. Afin de savoir comment Flaubert établit son monde littéraire original, il serait donc indispensable de suivre le processus de création des personnages secondaires que Flaubert peut modeler plus librement que les personnages principaux.

Dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, les personnages qui attirent notre attention sont la femme de Julien et le lépreux qui se change en Jésus-Christ accompagnant Julien vers le ciel. En constatant la différence des rôles entre les personnages de la légende et ceux de Flaubert, nous verrons la signification de leur participation au conte du point de vue du corps.

Lorsqu'il a écrit les manuscrits d'*Un cœur simple*, Flaubert semble s'être intéressé à la variété des morts possibles. Alors qu'il énumère la mort du neveu de Félicité, celle de la fille de sa maîtresse et celle du père Colmiche dans les plans, on pourra clarifier le lien entre ces trois morts. Ensuite, on analysera le symbolisme des animaux. Bien que l'importance du perroquet soit claire, celui-ci n'apparaît qu'à partir du troisième chapitre sur les quatre que compte le récit. Dans les premier et deuxième chapitres, Flaubert

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

présente quelques épisodes concernant des animaux domestiques. Alors, faisant la mise au point non pas seulement sur le rapport entre Félicité et le bétail, mais aussi sur celui entre elle et le perroquet en tant qu'animal domestique, on clarifiera pourquoi Flaubert relie le perroquet empaillé au saint.

Dans le dernier conte, celui d'*Hérodias*, les personnages sont plus nombreux par rapport aux deux autres contes. Cette œuvre est créée à partir d'un épisode biblique souvent choisi comme sujet de tableau, de sculpture ou d'œuvres littéraires depuis l'Antiquité. Une des particularités d'*Hérodias* est qu'il y a deux types de personnages secondaires : des personnages historiques mais qui n'apparaissent jamais dans la scène de la décapitation de Saint Jean dans la Bible, et des personnages entièrement imaginaires. Ici on abordera le côté politique et surtout pourquoi Flaubert modifie le fait historique, et fait apparaître dans ce conte Lucius Vitellius, consul romain et son fils, Aulus Vitellius qui deviendra empereur romain. Puis, du côté religieux, on analysera la raison pour laquelle Flaubert doit créer surtout deux personnages imaginaires, Manaëi, Samaritain et exécuteur, et Phanuel, Essénien et astrologue.

Dans le cinquième chapitre, nous allons réfléchir aux épisodes-clés du point de vue de la répétition. Du fait que dans les origines de la légende de Saint Julien, il suffit d'une seule chasse pour changer le destin de Julien, la deuxième chasse après son mariage est complètement créée par l'auteur. On étudiera aussi la différence entre la première chasse où le cerf maudit Julien, et la deuxième chasse où Julien commet le parricide comme le cerf le lui a prédit.

Dans *Un cœur simple*, ce qui est remarquable ce sont les deux épisodes de la fête qui apparaissent au début et à la fin du conte. À la première fête, Félicité rencontre Théodore et tombe amoureuse pour la première fois, et lors de la dernière fête Félicité est morte et la figure du perroquet qu'elle aura aimé jusqu'à la fin apparaît dans un état de décomposition. Ici on analysera donc le côté réaliste et celui plus baroque de ces deux fêtes.

Enfin une des originalités d'*Hérodias* est l'existence du sous-sol caché. Nous recherchons la signification de ce sous-sol inventé par Flaubert qui se divise en trois niveaux : le premier est l'entrepôt des armées, le deuxième est l'écurie des chevaux de haut rang, et le troisième est la prison où Iaokanann est enfermé.

L'analyse des manuscrits nous aidera à élucider comment l'idée des contes que Flaubert concevait déjà avant la publication de *Madame Bovary* se cristallise comme sa dernière œuvre achevée. De plus, nous recherchons la raison pour laquelle l'enchevêtrement

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

d'épisodes familiaux, religieux, sociaux et politiques dans ces contes du XIXe siècle continuent à attirer les lecteurs d'aujourd'hui dans une société où les enjeux sont si différents.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Chapitre I. La Genèse des idées des *Trois contes*

Au XIXe siècle, comme les publications de séries de romans se succédaient, comme *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac ou *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola. Flaubert n'était pas un écrivain prolifique puisqu'il n'a publié que six œuvres entre 1857, année de la mise en vente de son premier roman *Madame Bovary*, et 1890, année de sa mort. Cependant chaque fois qu'un de ses romans paraissait, il devenait de suite l'objet de diverses critiques.

Au XXe siècle, Michel Tournier ou Michel Butor, estimèrent que Flaubert n'était ni un romancier réaliste ni un romancier naturaliste, mais au contraire un précurseur de la littérature moderne. Dans *La Bibliothèque fantastique*, Michel Foucault écrit sur *La Tentation de Saint Antoine* ceci :

> C'est une œuvre qui se constitue d'entrée de jeu dans l'espace du savoir : elle existe dans un certain rapport fondamental aux livres. C'est pourquoi elle est peut-être plus qu'un épisode dans l'histoire de l'imagination occidentale ; elle ouvre l'espace d'une littérature qui n'existe que dans et par le réseau du déjà écrit : livre où se joue la fiction des livres.[27]

Cependant comme on l'a déjà dit, les recherches sur les *Trois contes* ne sont pas très développées en comparaison avec celles consacrées aux autres œuvres. D'abord, dans le premier chapitre avant d'entrer en matière, nous donnerons une vue d'ensemble de l'histoire critique des œuvres de Flaubert afin de voir comment les *Trois contes* sont considérés par les lecteurs.

Ensuite, pour connaître les idées et les motivations de la création de Flaubert même, on lira attentivement sa correspondance. Celle-ci, Flaubert la commence en 1830 et la poursuit jusqu'à la veille de sa mort, en 1880[28]. Mais nous savons qu'après la mort de Flaubert, sa nièce Caroline a jeté ses lettres, en pensant qu'elles pourraient heurter l'honneur de son

[27] Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique » in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, p. 106.

[28] Sa première correspondance marquante est une lettre à sa grand-mère du 1er janvier 1830. Flaubert avait neuf ans. Nous supposons que sa dernière lettre s'adressait à Claudius Popelin le 6 mai 1880, et Flaubert mourut le 8 mai.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

oncle. D'après une discussion avec son ami Maxime Du Camp, Flaubert lui-même a brûlé la correspondance qu'ils échangeaient entre 1843 et 1857, craignant qu'elle ne soit publiée après leur mort :

> Ouf ! j'ai fini mon triste travail ! Toute notre jeunesse vient de défiler devant moi. Je suis brisé.
>
> Voici les seules lettres que je conserve 1° pour les relire quelquefois – (je ne puis me résoudre à les anéantir) et 2° pour les utiliser comme document.
>
> Etais-tu gentil dans ce temps-la ! Etais-tu gentil – et comme nous nous sommes aimés ! [29] [*Corr. V*, p. 191-192]

On ne peut donc pas dire que sa correspondance soit complète. Néanmoins, le fait qu'aujourd'hui encore il nous reste de nombreuses lettres, suffit pour nous éclairer sur la pensée de Flaubert concernant la littérature. Dans le deuxième et le troisième chapitres nous analyserons sa correspondace afin de nous rapprocher de la genèse des idées des *Trois contes*.

A. L'Histoire de la critique des *Trois contes*

D'abord nous regarderons comment les œuvres de Flaubert ont été reçues par les lecteurs jusqu'à aujourd'hui. Elles ont été publiées par beaucoup de maisons d'édition : comme œuvres complètes, il y a une édition chez Conard publiée de 1910 à 1954[30], celle des Éditions Rencontre[31] et celle du Club de l'Honnête Homme[32] dirigée par Maurice

[29] Lettre à Maxime Du Camp, le 24 février 1877. Voir Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, 2 vol., Paris, Hachette et Cie, 1882-1883 : « Notre correspondance, commencée à cette époque, n'a pris fin qu'à sa mort ; je crois avoir reçu le dernier billet qu'il ait écrit. Cette correspondance, très considérable, classée et souvent annotée, a été détruite par nous, d'un commun accord » [t. I, p. 241-242] : quand ils apprennent la publication de la correspondance de Mérimée, ils décident d'abandonner les leurs [*Corr. II*, p. 386, lettre à Maxime Du Camp, le 15 juillet 1853].

[30] *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. 13 vol., 1910-1930 et *Correspondance*, 13 vol., Paris, Conard, 1926-1954.

[31] *Œuvres de Gustave Flaubert*, 18 vol., Lausanne, Rencontre, 1964-1965.

[32] *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, 16 vol., Paris, Club de l'Honnête Homme, 1971-1975.

Bardèche. Toutes les fois qu'elles étaient rééditées, de nouvelles notes y étaient ajoutées. La plupart de ces éditions se trouvent sur le site de Gallica. Bien que l'édition la plus systématique de ses romans soit celle en deux volumes de la collection « Bibliothèque de la Pléiade »[33], il est difficile de dire qu'elle soit parfaite . Mais de nouveaux volumes très intéressants ont parus : les *Œuvres de jeunesse* de la collection « Bibliothèque de la Pléiade » en 2001[34] et le dernier volume de *Correspondance* de la même collection en 2007[35] qui contient des lettres inédites et des phrases supprimées. Du plus, récemment des éditions revues avec des notes précises et détaillées consacrées à chaque roman se succédent en format de poche : cela prouve que les œuvres de Flaubert continuent à nous faire découvrir un nouveau monde.

Cependant, des critiques sévères s'exprimaient jusqu'à ce que la modernité de Flaubert soit acceptée.

1. La critique du vivant de Flaubert

D'abord on établira un aperçu général sur l'évolution de la critique de ses œuvres. Il est certain que le procès fait à *Madame Bovary*, son premier roman publié, a déterminé les vues contemporaines sur Flaubert. *Madame Bovary* a paru en feuilleton dans *La Revue de Pari*s en 1856. Le procès pour immoralité contre Flaubert et *Madame Bovary* commença le 31 janvier en 1857. Le procureur Ernest Pinard a accusé ce roman d'être « une peinture admirable sous le rapport du talent, mais une peinture exécrable au point de vue de la morale »[36].

Pourtant grâce à la plaidoirie de son avocat Antoine Jules Sénard, Flaubert a été acquitté. Le jugement a été le suivant : « qu'il n'apparaisse pas que son livre ait été, comme certaines œuvres, écrit dans le but unique de donner une satisfaction aux passions sensuelles, à l'esprit de licence et de débauche, ou de ridiculiser des choses qui doivent être entourées du

[33] Gustave Flaubert, *Œuvres*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936.
[34] Gustave Flaubert, *Œuvres de Jeunesse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
[35] Gustave Flaubert, *Correspondance*, 5 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007.
[36] http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm.

respect de tous »[37]. Ce qui est intéressant est que *Madame Bovary* a été l'occasion de donner la définition du roman réaliste, non pas seulement par Ernest Pinard, mais aussi par le juge qui croyait que ce genre était immoral[38]. Ernest Pinard a condamné l'immoralité décrite sans limites dans *Madame Bovary* :

> En son nom l'adultère est stigmatisé, condamné, non pas parce que c'est une imprudence qui expose à des désillusions et à des regrets, mais parce que c'est un crime pour la famille. Vous stigmatisez et vous condamnez le suicide, non pas parce que c'est une folie, le fou n'est pas responsable ; non pas parce que c'est une lâcheté, il demande quelquefois un certain courage physique, mais parce qu'il est le mépris du devoir dans la vie qui s'achève, et le cri de l'incrédulité dans la vie qui commence.
>
> Cette morale stigmatise la littérature réaliste, non pas parce qu'Elle peint les passions : la haine, la vengeance, l'amour ; le monde ne vit que là-dessus, et l'art doit les peindre ; mais quand Elle les peint sans frein, sans mesure. L'art sans règle n'est plus l'art.[39]

En ayant jugé que Flaubert n'était pas coupable, le Tribunal a cependant stigmatisé l'omniprésence de l'érotisme qui caractérise *Madame Bovary* :

> Mais attendu que l'ouvrage dont Flaubert est l'auteur est une œuvre qui parait avoir été longuement et sérieusement travaillée, au point de vue littéraire et de l'étude des caractères ; que les passages relevés par l'ordonnance de renvoi, quelque répréhensibles qu'ils soient, sont peu nombreux si on les compare à l'étendue de l'ouvrage ; que ces passages, soit dans les idées qu'ils exposent, soit dans les situations qu'ils représentent, rentrent dans l'ensemble des caractères que l'auteur a voulu peindre, tout en les exagérant et en les imprégnant d'un réalisme vulgaire et souvent choquant ; […].[40]

---

[37] http://perso.orange.fr/jb.guinot/pages/plaidoirie1.html.
[38] Voir Atsushi Yamakawa, L*es Recherches sur Flaubert : l'histoire de la critique des œuvres de Flaubert (1850-1870)*, Tokyo, Kazama-shobo, 1970 (en japonais). On trouve aussi le réquisitoire et le jugement de ce procès dans cette edition : Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 483-583.
[39] http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm .
[40] http://perso.orange.fr/jb.guinot/pages/plaidoirie1.html.

Pourtant contre de pareilles critiques envers le réalisme dans son œuvre, Flaubert a constaté dans sa correspondance : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre ; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman »[41] [*Corr. II*, p. 643].

De plus, Edmond Duranty, cofondateur de la revue *Le Réalisme*, est l'un des plus sévères détracteurs de *Madame Bovary*. Son article daté le 15 mars en fait un résumé des critiques contemporaines de l'œuvre :

> *Madame Bovary*, roman par Gustave Flaubert, représente l'obstination de la description. Ce roman est un de ceux qui rappellent le dessin linéaire, tant il est fait au compas, avec minutie ; calculé, travaillé, tout à angles droits, et en définitive sec et aride.
>
> […] Le style a des allures inégales comme chez tout homme qui écrit *artistiquement sans sentir* : tantôt des pastiches, tantôt du lyrisme, rien de personnel.[42]

La sévérité de ces critiques n'est cependant pas la cause profonde du désir de Flaubert de s'isoler du réel :

> Je t'assure que je ne suis nullement troublé, c'est trop bête ! trop bête !
>
> Et on ne me clora pas le bec, du tout ! Je travaillerai comme par le passé, c'est-à-dire avec autant de conscience et d'indépendance. Ah ! je leur en f... des romans ! et des *vrais* ! j'ai fait de belles études, mes notes sont prises ; seulement j'attendrai, pour publier, que des temps meilleurs luisent sur le Parnasse.[43] [*Corr. II*, p. 667]

Même après avoir obtenu gain de cause, chaque fois qu'il publia une œuvre, des critiques diverses parurent. En ce qui concerne l'œuvre suivante, *Salammbô*, Eugène Fromentin[44] et

---

[41] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 30 octobre 1856. Gisèle Séginger analyse l'idée du réalisme pour Flaubert : « Flaubert considère le réalisme comme une hérésie artistique. Même lorsque le roman représente le réel sa véritable finalité pour lui est la beauté. Au contraire pour les réalistes qui condamnent l'imagination et l'invention c'est la représentation exacte du réel qui est le but et le style ne doit pas détourner l'attention. Il n'est qu'un instrument. Aux antipodes de cette position, Flaubert construit une toute autre hiérarchie qui donne la primauté au Beau. Et il définit la beauté comme une harmonie que crée l'artiste par son style » (Gisèle Séginger, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, 2000, p. 116).

[42] Edmond Duranty, *Réalisme*, 15 mars 1857, p. 79, (http://flaubert.univ-rouen.fr).

[43] Lettre à son frère Achille le 16 janvier 1857.

[44] Lettre de Eugène Fromentin à Flaubert, le 29 novembre 1862, citée in *Œuvres complètes de Gustave Flaubert (1821-1880)*, tome VII, *Salammbô*, la notice et l'index par Léon Abrami, Paris, Conard, 1910, p. 505.

Leconte de Lisle[45] ont loué le travail original de Flaubert, et Victor Hugo a estimé que Flaubert aurait mérité d'être membre de l'Académie Française[46]. Par contre Sainte-Beuve qui a donné une critique favorable à *Madame Bovary*, a écrit trois articles dans *Le Constitutionnel* les 8, 15 et 22 décembre 1862[47], reprochant au roman de *Salammbô* le manque de véracité archéologique. Flaubert a réfuté l'avis de Sainte-Beuve dans ses lettres. Bien que le débat des nombreux lecteurs qui s'intéressaient à ce roman ait fait grimper la vente de *Salammbô*, il n'y a pas eu beaucoup de bonnes critiques en raison de la complexité des descriptions : Carthage, disparue en 146 était peu connue des contemporains.

Puis plusieurs critiques ont reproché à *L'Éducation sentimentale* le surplus de descriptions jugées inutiles, mais Edmond de Goncourt a apprécié les descriptions dans sa correspondance du 24 novembre en 1869 : « la scène pour moi suprêmement chef-d'œuvreuse comme dirait Gautier, est la dernière visite à Frédéric ; je ne connais dans aucun livre rien de plus délicat, de plus tendre, de plus triste, et sans ficelle aucune »[48].

Cependant comme la plupart des critiques principales étaient sévères envers *La Tentation de Saint Antoine*, Flaubert a exprimé son mécontentement à George Sand dans une lettre :

> Ça va bien, chère maître, les injures s'accumulent ! C'est un concerto, une symphonie où tous s'acharnent dans leurs instruments. J'ai été éreinté depuis le *Figaro* jusqu'à la *Revue des Deux Mondes*, en passant par la *Gazette de France*, et le *Constitutionnel*. Et *ils* n'ont pas fini ! Barbey d'Aurevilly m'a injurié personnellement, et le bon Saint-René Taillandier, qui me déclare « illisible », m'attribue des mots ridicules. Voilà pour ce qui est de l'imprimerie. Quant aux paroles, elles sont à l'avenant. Saint-Victor (est-ce servilité envers Michel Lévy ?) me déchire au dîner de Brébant, ainsi que cet excellent Charles-Edmond, etc., etc.[49] [*Corr. V*, p. 794].

Mais Taine a grandement estimé l'esthétique de *La Tentation de Saint Antoine*. Parmi les illusions nombreuses qui se succèdent, il a admiré surtout celle sur « La reine de Saba » : « Un beau morceau, c'est le gymnosophiste ; un autre, affriandant et troublant,

---

[45] Lettre de Leconte de Lisle à Flaubert, le 16 décembre 1862, *ibid*., p. 502.
[46] Lettre de Victor Hugo à Flaubert, le 6 décembre, *ibid.*, p. 501.
[47] Le 8 décembre, 1862 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_sai1.php), le 15 décembre, 1862 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_sai2.php), le 22 décembre, 1862 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_sai4.php).
[48] *Gustave Flaubert - les Goncourt, Correspondance.* Texte établi, préface et annoté par Pierre-Jean Dufief, Flammarion, 1998, p.214.
[49] Lettre à George Sand, le premier mai 1874.

c'est la reine de Saba. Où diable avez-vous trouvé ce type moral et physique, et ce costume ? »[50]. Taine a loué la beauté du style et la constitution parfaite du texte qui construit un monde « physiologique et psychologique »[51]. Malgré cette très bonne critique, cette œuvre n'a pas attiré l'intérêt des lecteurs.

Lorsque les *Trois contes* ont été publiés, ils avaient une bonne réputation. Il n'est pas exagéré de dire que c'est l'œuvre qui a été la mieux acceptée de toutes celles de Flaubert par les lecteurs. On peut dire que l'article d'Alfred Darcel paru dans le *Journal de Rouen*, représente l'avis général des lecteurs, même s'il s'agit de louanges de la part d'un auteur régional :

> Nous ne savons si une pensée philosophique a présidé à la réunion des trois nouvelles que M. G. Flaubert vient de nous donner en un seul volume, mais on croirait qu'il a voulu nous montrer trois des états sociaux dans lesquels l'humanité s'est un moment arrêtée.
>
> *Un Cœur simple* est l'histoire d'une humble servante normande ; mais c'est aussi le tableau d'un intérieur étroit et bourgeois.
>
> *La Légende de saint Julien l'hospitalier* fait agir devant nous un châtelain grand chasseur, au milieu de sa cour fidèle et de ses forêts séculaires.
>
> *Hérodias* enfin nous reporte dans le monde semi-romain, semi-oriental des proconsulats de la Judée, au moment où le Christ va paraître.
>
> Ces trois contes, ainsi qu'il les intitule, ou ces trois tableaux, ont permis à M. G. Flaubert de montrer trois faces de son merveilleux talent d'écrivain, en même temps que l'immensité de son érudition. [52]

Pour ce qui est du réalisme, Théodore de Banville qui était aussi admiratif envers Flaubert que Théophile Gautier, a fait l'éloge de la poésie des *Trois contes* :

> […] ces contes sont trois chefs-d'œuvre absolus et parfaits, créés avec la puissance d'un poète sûr de son art, et dont il ne faut parler qu'avec la respectueuse admiration due au génie. J'ai

[50] Lettre de Taine à Flaubert, le premier avril 1874, citée in *Œuvres complètes de Gustave Flaubert,* Tome VIII, *La Tentation de saint Antoine*, la notice par M. Guignebert, Paris, Conard, 1910, p. 683. Voir Bruna Donatelli, « Taine lecteur de Flaubert. Quand l'histoire rencontre la littérature », *Romatisme*, n° 31, 2001, p. 75-87. Voir aussi Bruna Donatelli, « Flaubert et Taine : moments d'un dialogue », *Revue Flaubert*, n° 7, 2007 (Centre Flaubert, Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr).

[51] Lettre de Taine à Flaubert, le premier avril 1874, *op. cit.*

[52] Alfred Darcel, *Journal de Rouen*, 2 mai 1877 (Centre Flaubert de l'Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr).

> dit : un poète, et ce mot doit être pris dans son sens rigoureux, car le grand écrivain dont je parle ici a su conquérir une forme essentielle et définitive, où chaque phrase, chaque mot ont leur raison d'être nécessaire et fatale, et à laquelle il est impossible de rien changer, non plus que dans une ode d'Horace ou dans une fable de La Fontaine [53].

En revanche Ferdinand Brunetière a souvent condamné les œuvres de Flaubert : « éclairé par la critique, averti de son originalité vraie, l'auteur s'avisait un jour qu'il faisait fausse route ». Mais quant aux *Trois contes*, il a fini néanmoins sa critique sur ces lignes : « Comme on a mis en appendice le compte-rendu du procès intenté naguère à l'auteur, témoignage de l'innocence et de la pureté de ses intentions, on y mettra désormais *Un cœur simple*, qui dira quelles patientes études, quelles monographies laborieuses ont permis à M. Flaubert de donner ce relief et cette intensité de vie aux personnages de *Madame Bovary*. Allons ! tout est bien qui finit bien ; M. Flaubert n'aura pas à se repentir d'avoir débuté par son chef-d'œuvre et d'en avoir vécu ! »[54]. Émile Zola, lui, a fait l'éloge de toutes les œuvres de Flaubert en le définissant comme un écrivain naturaliste : « La première caractéristique du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type même, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. La composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique des développements »[55].

Pourtant Flaubert était mécontent de l'étiquette qu'on lui avait collée au moment de la publication de *Madame Bovary*, c'est-à-dire celle d'un écrivain réaliste ou encore de celle d'écrivain naturaliste donnée par son ami Émile Zola qui ne changea jamais d'avis jusqu'à sa mort.

2. La critique poétique, phénoménologique et psychanalytique

Après la mort de Flaubert, ses œuvres sont relues et donnent lieu à une nouvelle interprétation. *Le Bovarysme* de Jules de Gautier , paru en 1902, provoque ce changement.

---

[53] Théodore de Banville, *Le National*, 14 mai 1877 (Centre Flaubert de l'Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr).
[54] Ferdinand Brunetière, *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1877 (Centre Flaubert de l'Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr).
[55] Émile Zola « Sur *Madame Bovary, Salammbô, L'Éducation sentimentale, La Tentation de saint Antoine* », *Le Messager de l'Europe*, novembre 1875, (Centre Flaubert, Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr). Voir aussi Émile Zola, « Causerie », *La Tribune*, 28 novembre 1869 (Centre Flaubert, Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr).

Le mot « Bovarysme » très en vogue à l'époque signifiait « l'insatisfaction affective et sociale, la vanité, la mythomanie, la fuite dans l'imagination des jeunes femmes »[56]. Flaubert a été reconnu comme un écrivain qui décrit le désir typique de la société moderne.

Cependant les années vingt ont été une période de grand changement en ce qui concerne les critiques formulées envers les œuvres de Flaubert. Contestant l'incompréhension de Ferdinand Brunetière à l'égard de Flaubert et remarquant le rapport étroit entre l'inconscient de l'écrivain et ses romans, Albert Thibaudet a fait l'éloge du style de Flaubert dans *Gustave Flaubert* en 1922[57]. Puis Marcel Proust aussi a donné son jugement au sujet de la prose, du style, du discours direct et indirect, et surtout de la beauté de la description du « blanc » du temps : « L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement de modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de *L'Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc »[58].

De son côté, en 1921, Charles Du Bos place Flaubert dans un nouveau courant dans « Sur le milieu intérieur chez Flaubert » :

> Je voudrais seulement revenir, après beaucoup d'autres, sur le « milieu intérieur » selon la précieuse expression de Claude Bernard d'où l'œuvre de Flaubert est issue, que le constant labeur de son génie a eu pour objet de dominer d'abord, puis de canaliser.[59]

Malgré ces réactions abondantes, il est assez clair que les *Trois contes* ne paraissent pas avoir une grande importance, du fait que même Albert Thibaudet ne s'intéresse pas seulement aux *Trois contes* mais aussi à ceux, inédits, de sa jeunesse. Cependant Claude Digeon a consacré une partie considérable aux *Trois contes* dans *Le Dernier visage de Flaubert*[60]. Même son commentaire est du même ordre que celle d'Albert Thibaudet, il s'est contenté de signaler que les contenus des contes étaient plus limités que ceux des

---

[56] *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Librairie Larousse, 1982.
[57] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935. Il a publié son livre pour la première fois en 1922, et l'a remanié en 1935.
[58] Marcel Proust, « À propos du « style » de Flaubert », in *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, Textes réunis et presents par Gilles Philippe, Université Stendhal Grenoble, ELLUG, 2004, p. 91.
[59] Charles Du Bos, « Sur le milieu intérieur chez Flaubert » in *Flaubert*, texts recueillis et presents par Raymonde Debray-Genette. Paris, FDD, coll. « Miroir de la critique », 1970, p. 57.
[60] Claude Digeon, *Le Dernier visage de Flaubert*, Paris, Édition Montagne, 1946.

romans : bien qu'il ait eu de l'estime pour la perfection des *Trois contes*, il considérait qu'ils n'étaient que l'étude permettant de recommencer *Bouvard et Pécuchet*.

Dans les années cinquante, les œuvres de Flaubert ont été souvent l'objet de nouvelles critiques qui recherchaient la structure cachée, non pas du point de vue de la relation entre la vie de l'écrivain et ses œuvres, mais entre celle-là et l'autonomie du texte. Par cela, les romans de Flaubert étaient vivement discutés dans le domaine non seulement de la critique de la conscience et de la thématique, mais aussi des critiques psychologique, narratologique, sémiotique et sociologique.

D'abord, dans *Mimésis*[61], Erich Auerbach donne un aperçu de la scène du repas d'Emma et de Charles, qui ne représente pas leur vie quotidienne mais la vue intérieure du désespoir d'Emma lié à l'essence de ce roman, et où on peut retrouver la modernité de Flaubert. Puis Georges Poulet, reprenant les idées d'Edmund Husserl, a récusé la critique fondée sur le positivisme, ainsi que les critiques biographique et historiciste, et a suggéré la possibilité d'une approche nouvelle, proposant une critique de la conscience dans les *Études sur le Temps humain*[62] et dans les *Métamorphoses de cercle*[63] : il analyse les romans de Flaubert sous l'angle du temps et de l'espace. Dans « La pensée circulaire de Flaubert », il constate que le mouvement circulaire constitue le monde imaginaire de Flaubert : « Du centre à la circonférence, et de la circonférence au centre, il y a de mouvants et pourtant de constants rapports. Ce sont ceux mêmes que la conscience établit entre chacun des moments où elle vit, chacun des points locaux où elle se situe, et d'autre part son milieu à la fois intérieur et extérieur »[64].

En ce qui concerne les *Trois contes*, Georges Poulet a présenté la même idée :

> De fait, toutes les œuvres de la vieillesse de Flaubert ont pour thème l'existence rétrécie ou circonscrite. Songeons aux paroles de saint Jean dans *Hérodias* : « Pour qu'il croisse, il faut que je diminue. » La décapitation est un rétrécissement. La surdité aussi, comme le montre le passage suivant, tiré d'*Un cœur simple* : « *Le petit cercle de ses idées se rétrécit encore*. Et le carillon des cloches, le mugissement des bœufs n'existaient plus. [...] Un seul bruit arrivait maintenant à ses oreilles, la voix du perroquet ».

[61] Erich Auerbach, *Mimésis*, Traduction française par Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968. Ce livre a été publié en Allemagne en 1946.
[62] Georges Poulet, *Études sur le Temps humain*, Paris, Plon, 1949.
[63] Georges Poulet, *Métamorphoses de cercle*, Paris, Plon, 1961.
[64] Georges Poulet, « La pensée circulaire de Flaubert » in *Flaubert, op. cit.*, p. 116.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Ce perroquet, d'abord vivant, ensuite empaillé, est le seul objet qui subsiste finalement dans le cercle minuscule où la vieille servante continue son existence. […] Le dernier des *Trois contes* a pour sujet l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, dispersant sa vie de chasse en chasse, jusqu'au moment où les animaux poursuivis se retournent contre lui, l'entourent, le pressent, « *faisant autour de lui un cercle étroit* ». [65]

Mais il a traité, lui aussi, les *Trois contes* comme un récit complémentaire à ceux de *Madame Bovary* ou de *L'Éducation sentimentale*.

Jean-Pierre Richard, héritier des théories de Gaston Bachelard qui a essayé d'élucider les rapports entre l'imaginaire et la science, développe une critique thématique, acceptant la polysémie du texte, et clarifiant la structure potentielle basée sur la sensation caractéristique dans *Littérature et sensation*. Dans ce livre il remarque que la particularité de l'imaginaire de Flaubert est le pouvoir de pénétrer dans les objets comme de l'eau : « Flaubert rêve peu sur les eaux courantes : elles déchirent l'être avant de l'absorber, et c'est à la *perméabilité*, au lent passage d'un élément dans l'autre qu'il est d'abord sensible. Dans l'eau, vers l'eau, tout est enrobement, continuité »[66]. Indiquant une caractéristique visuelle à travers les motifs de la fenêtre, Jean Rousset analyse la rêverie de Flaubert qui fait surgir la structure de celle d'Emma[67]. Puis Pierre Danger affirme que dans le monde flaubertien, les descriptions et les objets peuvent être interprétés comme des sensations et des sentiments[68]. Malgré ces critiques passionnantes pour les œuvres de Flaubert, les *Trois contes* restent toujours un peu à part.

Puis en réfléchissant aux relations entre Flaubert et sa famille au travers de sa correspondance et toutes ses œuvres, dans *L'Idiot de la famille*[69], Jean Paul Sartre insiste sur le fait que Flaubert se considère comme une existence accidentelle, choisit de vivre en tant qu'acteur pour truquer la vision de lui-même, et essaie de devenir écrivain afin d'avoir confiance en lui-même, Dans cette œuvre incomplète, s'intéressant surtout à *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, il constate que le parricide de Julien est le désir de Flaubert même.

---

[65] *Ibid.*, p. 110.
[66] Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert » in *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 157.
[67] Jean Rousset, « *Madame Bovary* ou le Livre sur rien » in *Forme et signification*, Paris, José Corti Rennes, 1962.
[68] Pierre Danger, *Sensation et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.
[69] Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1971-1972.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Ainsi en 1953, mentionnant que Flaubert établit « une écriture professionnelle bourgeoise »[70] dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes suggère une nouvelle possibilité de l'interprétation des œuvres de Flaubert du côté du structuralisme. De plus, dans l'attitude du processus de création de Flaubert qui n'arrête pas de corriger des phrases, Roland Barthes tire la conclusion que « l'écriture est un être total » dans « Flaubert et la phrase » :

> écrire c'est vivre (« *Un livre a toujours été pour moi*, dit Flaubert, *une manière spéciale de vivre* »), l'écriture est la fin même de l'œuvre, non sa publication. […] écrire et penser ne font qu'un, l'écriture est un être total. [71]

À propos des *Trois contes*, Roland Barthes a mentionné la fonction narratif du perroquet : « l'intrusion du perroquet dans la maison de Félicité a pour corrélation l'épisode de l'empaillage, de l'adoration etc. »[72]. De plus il le nomme « l'effet de réel » comme au sujet d'un baromètre dans la pièce de Madame Aubain dans *Un cœur simple* :

> le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée. […] il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. [73]

La publication de *Figures I* de Gérard Genette qui applique la sémiologie à la critique littéraire et établit la narratologie sur des bases systématiques, permet un grand changement dans la critique littéraire. Dans « Le silence de Flaubert », analysant les descriptions en s'attardant sur les temps verbaux, il affirme que l'originalité de Flaubert est l'interruption de l'histoire c'est-à-dire le silence de l'auteur, et que « ce livre (*L'Éducation sentimentale*) était le premier à opérer cette *dédramatisation*, on voudrait presque dire *déromantisation* du roman car c'est par là que commencerait toute la littérature moderne »[74].

---

[70] Roland Barhes, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveau éssais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1953, p. 136.
[71] *Ibid.*
[72] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Œuvres complètes, tome II, 1966-1973*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 1994, p. 82.
[73] Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, p, 484.
[74] Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 243.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

En 1979, Raymonde Debray-Genette écrit « *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : forme simple, forme savante »[75]. Dans cet article, elle analyse la structure narrative. Elle considère surtout la dernière phrase: « 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 » [*TC*, p. 108]. Elle constate que cette légende appartient non seulement au modèle, « forme simple » de la légende médiévale, mais aussi à la « forme savante » moderne : ajouter le « savoir » et les sentiments de son époque à la légende produit la propre théorie littéraire de Flaubert : c'est ce que les mots « à peu près » symbolisent.

Mentionnant « l'effet de réel », Raymonde Debray-Genette analyse aussi la syntaxe et la rhétorique dans « Les figures du récit dans *Un cœur simple* ». Elle constate que les effets de la répétition, de la métaphore et de la métonymie dans la description des objets qui semblent insignifiants provoquent une illusion chez les lecteurs :

> Nous voici au seuil d'une interprétation réaliste ou symbolique. Flaubert nous impose de ne jamais franchir ce seuil, il nous impose de nous en tenir à l'illusion. Au terme de cette analyse, les figures ne sont figures de rien, sinon d'elles-mêmes. [76]

Ensuite, en 1971, se référant au *Discours du récit*[77] de Gérard Genette, elle analyse plus particulièrement la focalisation dans les *Trois contes* et conclut ainsi :

> La focalisation interne opère par un glissement naturel du narrateur vers son objet ; c'est comme un mouvement de sympathie où l'on concentre son regard pour l'intensifier et mieux faire comprendre. Au contraire, la focalisation externe est une restriction comme asséchée de toute compréhension, l'a-pathie du témoin n'est pas naturelle à un narrateur actif. [78]

Marie-Julie Hanoulle, elle, va lire ces contes du point de vue du narrateur, et considérer leurs liens étroits, les personnages et les lieux. Bien que les lecteurs puissent deviner à peu près l'histoire des trois contes dès le début, celle-ci n'est pourtant pas dévoilée aux personnages de ces contes. Mais Marie-Julie Hanoulle indique l'existence du système

---

[75] Raymonde Debray-Genette, « *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : forme simple, forme savante » in *Essais sur Flaubert*, Paris, Nizet, 1979.

[76] Raymonde Debray-Genette, « Les figures du récit dans *Un cœur simple* » in *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 288.

[77] Gérard Genette, *Discours du récit* (1972), Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

[78] Raymonde Debray-Genette, « Du mode narratif dans les *Trois contes* » in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 163.

particulier qui fait que toutes les descriptions ont un lien dans ces contes : après une description, un nouveau personnage apparaît pour lier le récit et la description suivante est racontée du point de vue de ce personnage[79].

Pour sa part, Shoshana Felman analyse les *Trois contes* en utilisant la narratologie et la psychanalyse. Dans « Illusion réaliste et répétition romanesque », en dénotant « le même mécanisme de répétition et de suggestion »[80] dans les paroles du perroquet et la prière de Félicité, elle considère que la répétition dans ce conte est « la figure de ce « livre sur rien » tant rêvé par Flaubert, c'est-à-dire la figure du *roman* lui-même, en tant que sa propre répétition, en tant que réflexion – et rappel – de ses propres moments linguistiques »[81]. De plus elle indique que le sang des parents de Julien éclairé par le reflet du vitrail est comme « la signature » de Flaubert :

> Le vitrail est inscrit à travers tout le texte comme une écriture qui consiste, précisément, *à tacher des espaces blancs* : une écriture – un jeu de couleurs et un jeu de lumière (un clair-obscur) – qui consiste à teinter les pages blanches du texte de l'encre du sang, ou du sang même de l'encre.
>
> C'est ainsi que la signature de Flaubert clôt la légende en marquant, dans le vitrail, la tache d'encre tracée par la tache de sang.[82]

La critique littéraire s'unit naturellement à la psychanalyse. Dans *En haine du roman*, Marthe Robert qui reconstitue le roman familial de Flaubert en portant un regard sur ses œuvres de jeunesse, trouve sa tendance à demeurer un « Bâtard », ce qui motive son écriture : « le Bâtard est chargé de mesurer, de comparer, d'observer, de faire des calculs et de compiler ; c'est lui qui réunit et classe le matériel livresque relatif à chaque sujet ; c'est lui qui entretient une énorme correspondance avec les spécialistes les plus divers »[83].

En 1972, dans *Le Texte et l'avant-texte*[84], Jean Bellemin-Noël définit que l'avant-texte est l'ensemble constitué de tous les documents urilisés par un auteur pour écrire son texte.

---

[79] Marie-Julie Hanoulle, « Quelques manifestations du discours dans Trois contes », *Poétique*, n° 9, 1972, p. 41-49.
[80] Shoshana Felman, « Illusion réaliste et répétition romanesque » (*Change : special issue entitled La Critique générative*, n° 16-17, 1973) in *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, 1978, p. 164.
[81] *Ibid*., p. 165.
[82] Shoshana Felman, « La signature de Flaubert : *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Revue des Sciences humaines*, n° 181, 1981-1, p. 57.
[83] Marthe Robert, *En haine du roman ; étude sur Flaubert*, Paris, Balland, 1982, p. 141.
[84] Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

En suivant cette idée, il utilise l'avant-texte pour sa critique psychanalytique. Dans *Psychanalyse et littérature*[85], il insiste sur la nécessité non pas seulement du concept de l'inconscient de l'auteur mais aussi de celui de l'inconscient du texte. S'intéressant aux *Trois contes* et utilisant les manuscrits, il identifie les relations sexuelles dans *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*[86] : dans *Un cœur simple*, celle entre Félicité sans père et le perroquet, substitute de son père. Indiquant que dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* la mère de Julien écoutant la prédication du vieillard sacré, peut s'identifier au lépreux qui devient Jésus-Chrsit accompagnant Julien au ciel, Jean Bellemin-Noël y trouve l'inceste inconscient. Dans *Hérodias* il interprète Salomé comme étant le symbole sexuel d'Hérodias qui demande la tête de Iaokanann. Dans « Gustave, Poulou, Julien et nous autres », Jean Bellemin-Noël conteste la psychocritique de *L'Idiot de la famille* de Sartre ; Jean-Paul Sartre y traite souvent le parricide, pour la raison même que Sartre le désire lui-même, et il s'identifie trop au Julien de Flaubert pour pouvoir en faire la critique correctement. Jean Bellemin-Noël dit que le vrai père de Gustave-Julien est la mère de Julien, parce que le père, qui lit des histoires à son fils, est efféminé, et que d'autre part, la mère qui écoute la parole du Saint posséderait le phallus, et en outre, le lépreux a beaucoup de traits communs avec elle : « Julien est à la fois Narcisse et Œdipe : étreignant son semblable pourrissant et le corps de sa mère dans un acte de transgression mortelle, que le désir de Dieu, du Moyen-âge et de Flaubert réunis métamorphose en sublime dissipation »[87]

Gérard Lehmann prend la suite de Jean Bellemin-Noël. Son livre, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier ; essai sur l'imaginaire flaubertien*[88] apporte du nouveau par une approche jungienne. Gérard Lehmann définit l'originalité de la légende flaubertienne, en réfléchissant sur trois points, celui du mythe héroïque, celui du mythe saint, et celui du personnage de Julien même: Julien garde toujours le caractère héroïque, mais en même temps, sort du conte traditionnel, et finit par devenir un Saint moderne, qui possède l'élément solaire de son père et l'élément lunaire de sa mère, franchissant le grand rite de passage, le parricide.

---

[85] Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., 1978.
[86] Jean Bellemin-Noël, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, Paris, P.U.F., 1990.
[87] Jean Bellemin-Noël, « Gustave, Poulou, Julien et nous autres » in *Gustave Flaubert 4 : Intersections*. Textes réunis par Raymond Debray-Genette, Claude Duchet et Bernard Masson, Paris, Lettres Modernes Minard, 1994, p. 18.
[88] Gérard Lehmann, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalie. Éssai sur l'imaginaire flaubertien*, Odense Unversity Press, 1999.

Cependant de telles approches psychanalytiques ne se développent plus et les recherches sur les manuscrits progressent vers un autre courant. L'idée de l'avant-texte, qui s'attache à la narratologie, produit un genre nouveau, la critique génétique. Aujourd'hui on peut dire qu'on voit rarement les recherches sur les œuvres de Flaubert sans prise en considération de l'avant-texte.

D'autre part, bien qu'on croie à l'autonomie du texte, chaque écrivain vit dans une société spécifique et il la reflète dans ses œuvres soit consciemment, soit inconsciemment : la société où l'écrivain vit influence naturellement ses textes. Georg Lukács affirme dans la *Théorie du roman*[89] que *L'Éducation sentimentale* est un texte où la structure littéraire et les éléments historiques et sociaux se lient de manière presque parfaite et que c'est ce lien qui fait justement la beauté de ce roman. Cette approche a été considérée avec intérêt ces dernières années.

Pierre Macherey essaie de clarifier la relation entre la sociabilité littéraire et l'idéologie contemporaine :

> C'est la grande parade des Dieux qui double en la parodiant celle des hérésies du christianisme. Or, à l'arrière-plan de cette exposition, se trouvait implicitement une conception syncrétique et comparatiste des religions qui pourrait sommairement se résumer ainsi : à l'image des visions qui les illustrent, toutes les religions véhiculent un même fond commun, dont elles dispensent le contenu à travers des formes indéfiniment variées, comme des facettes miroitant et se réfléchissant indéfiniment les unes et les autres. [90]

De plus, Pierre Bourdieu qui établit le concept d' « habitus », introduit « l'extérieur », autrement dit la société du XIXe siècle, dans l'analyse de *L'Éducation sentimentale*. Il dévoile que tous les personnages appartiennent à l'« habitus », classés comme dans la société réelle, et que leurs comportements et leurs façons de penser donnent expression à leurs classes. Il trouve « une objectivation extraordinairement réussie (et quasi scientifique) des expériences sociales de Flaubert et des déterminations qui pèsent sur elles »[91] dans *L'Éducation sentimentale* :

---

[89] Georg Lukács, *Théorie du roman*, Gallimard, 1989.
[90] Pierre Macherey, « L'irréalisme de Flaubert » in *À quoi pense la littérature ? Exercices de la philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 157.
[91] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 152.

Le travail d'écriture conduit Flaubert à objectiver non seulement les positions auxquelles il s'oppose dans le champ et ceux qui les occupent (comme Maxime Du Camp, dont la liaison avec Mme Delessert lui fournit le thème générateur de la relation entre Frédéric et Mme Dambreuse), mais aussi, à travers le système des relations qui l'unit aux autres positions, tout l'espace dans lequel il est lui-même inclus, donc sa propre position et ses propres structures mentales. [92]

3. La critique génétique sur les *Trois contes*

Dans l'étude philologique conventionnelle, on considérait que le texte définitif était une œuvre décisive et que les manuscrits étaient seulement des étapes pour comprendre mieux le dernier texte : ils étaient seulement un moyen de créer une meilleure édition et d'éclairer les « améliorations » et « perfectionnements » apportés par l'auteur.

Cependant, autour des années 1970, l'idée se forme qu'ils ne seraient pas seulement un apport de variantes, mais un texte, puis une littérature critique se forme et on commence à les appeler « avant-texte » comme on l'a montré précédemment.

En 1974, Louis Hay fonde le Centre d'Analyse des Manuscrits Modernes (CAM) laboratoire du CNRS (1974), qui s'est changé en Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), créé dans l'intention d'y réunir les manuscrits dispersés dans différentes bibliothèques sous la forme de microfilms afin de les utiliser plus facilement pour les recherches. En 1978, sous la direction de Raymonde Debray-Genette, l'équipe Flaubert s'est installée dans l'ITEM et on a commencé l'étude génétique systématique de l'œuvre de Flaubert à partir de ses carnets, plans, scénarios, esquisses, brouillons, copies et épreuves. Maintenant nous pouvons regarder la plupart des manuscrits des œuvres de Flaubert sur le site de Gallica, et les manuscrits de *Madame Bovary* et leurs transcriptions sur le site du Centre Flaubert à l'Université de Rouen.

En regardant concrètement le processus de l'étude génétique des œuvres de Flaubert, on peut considérer que Jean Pommier et Gabrielle Leleu sont les véritables pionniers du genre, à travers leur édition de *Madame Bovary* parue en 1949[93] avant la création de la critique génétique à proprement parler : la génétique repose en partie sur des préoccupations

[92] *Ibid.*.
[93] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, textes établis sur les manuscrits de Rouen avec une introduction et des notes par Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Paris , J. Corti, 1949.

philologiques traditionnelles. Puis, à la suite de *Flaubert ses projets inédits de* Marie-Jeanne Durry paru en 1954[94], une étude génétique sur *Madame Bovary, L'Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet* a été réalisée peu à peu. On peut dire que ce sont surtout *Plans et scénarios de* Madame Bovary de Yvan Leclerc[95] et *Introduction à l'étude critique et génétique des manuscrits de L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert – l'amour, l'argent, la parole* de Kazuhiro Matsuzawa[96] qui ont orienté les recherches d'aujourd'hui. Les recherches sur la critique génétique sont très actives depuis ces dernières années : *La Production du descriptif : exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale* d'Éric Le Calvez[97], *Flaubert et Salammbô : genèse d'un texte de* Bernard Gagnebin[98], *Naissance et métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et Les Tentations de Saint Antoine* de Gisèle Séginger[99] et *Flaubert épistémologue. Autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet* de Norioki Sugaya[100].

Dans ce courant, ce sont les recherches sur les *Trois contes* basées sur la critique génétique qui avancent le plus lentement pour la raison même que la quantité des manuscrits de ces contes est moins riche que pour les romans de Flaubert. L'analyse des descriptions des faucons de Julien faite par Marie-Jeanne Durry dans les carnets serait le commencement de la critique génétique sur les *Trois contes*. Dans « Les Figures du récit d'*Un cœur simple* », Raymonde Debray-Genette confirme le rapport important entre la théorie critique et l'analyse génétique. Ainsi les recherches consacrées aux *Trois contes* deviennent très actives.

Sylvia Douyère arrête, pour la première fois, son regard sur les variantes de la dernière copie d'*Un cœur simple* en 1974[101], puis François Fleury publie *Plans, notes, et scenarios*

---

[94] Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Librairie Nizet, 1950.
[95] Gustave Flaubert, *Plans et scénarios de Madame Bovary*, transcription du manuscrit et présentation par Yvan Leclerc, CNRS Éditions / Zulma, coll. « Manuscrits », 1995.
[96] Kazuhiro Matsuzawa, *Introduction à l'étude critique et génétique des manuscrits de L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert : l'amour, l'argent, la parole*, Tokyo, France Tokyo, 1992.
[97] Éric le Calvez, *La Production du descriptif : exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002. Éric le Calvez, *Flaubert topographe : L'Éducation sentimentale, essai de poétique génétique*, Amsterdam, New York, Rodopi, 1997.
[98] Bernard Gagnebin, *Flaubert et Salammbô : genèse d'un texte*, Paris, P.U.F., 1992.
[99] Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et Les Tentations de Saint Antoine*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1997.
[100] Sugaya Norioki, *Flaubert épistémologue : autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2010.
[101] Sylvia E. Douyère, *Un cœur simple de Gustave Flaubert*, nouvelle édition critique avec les variantes intégrales des manuscrits, Paris, La pensée universelle, 1974.

d'Un cœur simple en 1977[102]. Il ne faut pas oublier *The dossier of Flaubert's Un cœur simple* de George A. Willenbrink, paru en 1976[103]. Il organise les nombreux dossiers, notes, carnets et plans, ce qu'on ne faisait jamais, à partir de l'observation du développement du conte du point de vue de l'esprit de l'auteur. Mais, comme il le dit dans la préface, ce livre consiste seulement en des dossiers partiels qu'il choisit, et ne couvre pas tout l'avant-texte.

Les transcriptions des manuscrits des *Trois contes* de Giovanni Bonaccorso constituent des traveaux indispensables pour l'étude génétique : en 1983 *Corpus Flaubertianum. I, Un cœur simple*[104], en 1991 et 1995 *Corpus Flaubertianum. II : Hérodias* 1 et 2[105], et en 1998 *Corpus Flaubertianum. III, La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*[106]. Ces livres couvrent l'ensemble des notes, plans, brouillons, et copies finales des *Trois contes*. Giovanni Bonaccorso déchiffre les notes de Flaubert en marge, les suppressions, les retouches et les corrections, en essayant d'établir une chronologie qu'il est très difficile de reconstituer logiquement, et en apportant de nouveaux progrès dans les recherches sur les *Trois contes*. Mais en 1989, George A. Willenbrink a publié Un cœur simple *: remarques sur l'avant-texte*[107]. Bien qu'il admire le travail de Bonaccorso, il tente de remettre les manuscrits d'*Un cœur simple* dans un ordre chronologique nouveau et déchiffre les folios manquants du *Corpus Flaubertianum. I*.

En 1988, paraissent *Les Carnets de travail de Flaubert*[108]. Pierre-Marc de Biasi classe les carnets chronologiquement d'après les œuvres et fournit des notes détaillées. À la fin de ce livre, il y a une liste de noms propres, par ordre alphabétique, avec le nombre de folios. On peut dire que c'est un des résultats les plus significatifs de la génétique.

Depuis son apparition dans les années 70, Raymonde Debray-Genette s'intéresse progressivement à l'importance de la critique génétique. En juin 1975 au Colloque de

---

[102] François Fleury, *Gustave Flaubert. Plan, notes et scenarios d'Un cœur simple*, Rouen, Lecerf, 1975.
[103] George A. Willenbrink, *The Dossier of Flaubert's Un cœur simple*, Amsterdam : New York, Rodopi, 1976.
[104] Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, *Corpus Flaubertianum. I : Un cœur simple : en appendic. Édition diplomatique et génétique des manuscrits*, Paris, Société d'édition Les Belles lettres, 1983.
[105] Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, *Corpus Flaubertianum. II : Hérodias. Édition diplomatique et génétique des manuscrits,* tome 1, Paris, Librairie Nizet, 1991.
Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, *Corpus Flaubertianum. II : Hérodias. Édition diplomatique et génétique des manuscrits,* tome 2, Paris, Sicania, 1995.
[106] Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, *Corpus Flaubertianum. III, La Légende de saint Julien l'Hospitalier. Édition diplomatique et génétique des manuscrits*, Paris, Didier Érudition, 1998.
[107] George A. Willenbrink, *Un cœur simple : remarques sur l'avant-texte,* Amsterdam, New York, Rodopi, 1989.
[108] Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail de Flaubert, op. cit.*

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Cerisy, Raymonde Debray-Genette propose « Re-présentation d'*Hérodias* ». Elle met la narratologie au centre avec quelques citations des plans, mais en disant « je voudrais parler moins en narratologue qu'en généticienne »[109], elle fonde une poétique de la genèse des *Trois Contes*. L'année suivante au Colloque de Londres, Raymonde Debray-Genette présente de nouveau un texte sur la génétique intitulé « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple* : étude de genèse »[110]. L'emploi des mots « étude de genèse » dans le titre semble montrer qu'elle s'intéresse davantage aux recherches génétiques. Dans ce papier, elle essaie d'éclairer la technique du roman de Flaubert, en faisant usage des documents, des scénarios et des brouillons de celui-ci. A la suite de ses analyses sur le « perroquet », sur « la chambre de Félicité », sur les « portraits physiques », et enfin sur les « noms », elle remarque que les événements historiques et sociaux, ainsi que les souvenirs de Flaubert dans l'avant-texte disparaissent dans le texte définitif. *Un cœur simple* est finalement écrit pour viser la magnifique et dernière scène de la mort de Félicité qui considère son perroquet comme le Saint Esprit, dans la campagne tranquille, en plein soleil. Raymonde Debray-Genette constate qu'une telle suppression d'éléments avant-textuels fait partie des techniques du roman de Flaubert. Sa théorie nous montre sans aucun doute une nouvelle orientation de l'étude génétique.

Ainsi l'étude génétique développe plus d'un champ d'analyses et ouvre de nouvelles dimensions dans l'étude textuelle. En 1980, le premier livre génétique flaubertien, *Flaubert à l'œuvre,* paraît et les recherches sur *La Légende de Saint l'Hospitalier* de Pierre-Marc de Biasi défrichent le terrain génétique avec l'utilisation de l'ensemble des brouillons, carnets et notes. Dans « L'élaboration de la problématique dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* »[111], il remarque trois points. Du point de vue de la médiation narrative, le regard du père qui reconnaît la cruauté de Julien est supprimé et fait place aux regards des animaux, les victimes. Du point de vue de l'élément parodique, les exploits guerriers dans le deuxième chapitre sont influencés par *Ivanhoé* de Walter Scott, et le voyage de mendiant de Julien après le parricide vient des *Brigands* de Schiller et du *Dernier jour d'un condamné* de Hugo. Finalement, relevant l'excipit « Et voilà l'histoire de saint Julien

---

[109] Raymonde Debray-Genette, « Re-présentation d'*Hérodias* » in *La Production du sens chez Flaubert*, 10/18, 1975, p. 328.

[110] Raymonde Debray-Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple* : étude de genèse » in *Langages de Flaubert,* Actes du Colloque de London (Canada), Paris, Minard, Lettres modernes, 1976, p. 95-114.

[111] Pierre-Marc de Biasi, « L'élaboration du problématique dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » in *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980, p. 71-102.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

l'Hospitalier telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église dans mon pays », Pierre-Marc de Biasi déclare que *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* est un méta-symbole et que cette diversité, qui dépasse la légende traditionnelle fait l'originalité de ce conte. Son analyse détaillée avec l'utilisation de l'ensemble de l'avant-texte montre la voie à suivre pour l'étude génétique.

En 1984 paraît *Flaubert et après, Gustave Flaubert 1* dont la série continue jusqu'à aujourd'hui. Dans ce volume collectif, Raymonde Debray-Genette écrit « *Un cœur simple* ou comment faire une fin, étude des manuscrits » et explicite l'excipit :

> [...] tout aléatoire qu'il peut être, un *incipit* n'en conserve pas moins son caractère primordial (littérature et dans tous les sens) et décisif. Or on pourrait, à la limite, renverser ce paradoxe à propos de *l'excipit* : tout programmé qu'il semble devoir être par le début et le cours du récit, il n'en conserve pas moins son caractère arbitraire, au point qu'il peut parfois disparaître, de gré ou de force, sans entamer la réputation et l'efficacité d'un récit. [112]

D'après Pierre-Marc de Biasi, Raymonde Debray-Genette établit dans cet article une méthode concrète d'étude de la genèse des frontières du texte, c'est-à-dire, incipit et excipit.

De fait, elle écrit ainsi dans la préface de son livre, *Métamorphoses du récit* :

> Pour forcer un peu notre propos, disons que, si l'on a pensé jusqu'ici la génétique en termes d'évolution, le plus souvent même en termes de différence, lui accorder un fonctionnement plus autonome, lui accorder sa propre poétique. [113]

Raymonde Debray-Genette établit une distinction entre « l'exogenèse » et « l'endogenèse » dans le processus des recherches sur les *Trois contes*. L'exogenèse est le processus selon lequel on insère non pas seulement les sources des contes mais aussi tous les documents que Flaubert a utilisé dans les manuscrits. Après l'exogenèse, Flaubert fait l'endogenèse : supprimant les documents ou les déplaçant, il en tient compte dans son idée et les changent pour sa propre écriture.

Cette étude génétique va se lier à l'intertextualité théolisée par Julia Kristeva. Raymonde Debray-Genette dit donc dans la même préface :

---

[112]Raymonde Debray-Genette, « *Un cœur simple* ou comment faire une fin, étude des manuscrits » in *Gustave Flaubert 1 : Flaubert, et après*, Paris, Minard, 1984, p. 105-106.
[113] Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit, op. cit.*, p. 19.

> La génétique complète doit s'appuyer sur une poétique de l'intertextualité [...]. Le document doit susciter l'envie d'écrire, de réinsérer tel morceau de phrase, de faire fonctionner ce que nous appelons maintenant l'intertextualité. [114]

Il est naturel que des chercheurs introduisent l'idée d'intertextualité dans l'étude génétique sur les *Trois contes* qui fondent sur la légende et l'épisode de la Bible. D'abord on regardera le cas de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Benjamin F. Bart et Robert Francis Cook ont publié *The Legendary Sources of Flaubert's Saint Julien*[115]. Dans ce livre, ils analysent, en détail, l'origine de la légende de Saint Julien, l'intérêt de Flaubert pour les proses médiévales, l'interprétation du livre de Eustache-Hyacinthe Langlois et du vitrail de Rouen, et le manuscrit romantique de Recontre-Dupont à Alençon, utilisé comme source directe de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert. De ce fait, Benjamin F. Bart conclut que *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* est un développement personnel du vitrail de Rouen, et Flaubert s'amuse à faire la parodie des vies des Saints dans les autres légendes.

Dans « Un conte à l'orientale : la tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* »[116], Pierre-Marc de Biasi prouve les influences des épopées orientales dans ce conte : Julien qui s'est vu offrir une épée de sarrasin par son père vainc les Sarrasins et « reçoit en récompense la main de la jeune princesse » dont la mère est orientale. De plus, avant d'entrer dans la chambre où Julien va tuer ses parents, et aussi avant de quitter définitivement le château de sa femme après le parricide, il retire ses sandales. Cet acte nous rappelle le suicide d'Empédocle qui se jette dans le volcan ; Pierre-Marc de Biasi indique que ce conte symbolise une sorte de mélange de l'Occident de l'Orient.

Pierre-Marc de Biasi a aussi écrit « Le Palimpseste hagiographique, l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* »[117]. Bien que Flaubert ait fait apparaître, dans ses brouillons, le démon qui se

---

[114] *Ibid.*, p. 27.

[115] Benjamin F. Bart et Robert Francis Cook, *The Legendary Sources of Flaubert's Saint Julien*, Toronto, University of Toronto Press, 1977. Voir aussi Benjamin F. Bart, « D'où vient Saint Julien » in *Langages de Flaubert, op. cit*.

[116] Pierre-Marc de Biasi, « Un conte à l'orientale : la tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Romantisme*, n° 34, 1981

[117] Pierre-Marc de Biasi, « Le palimpseste hagiographique, l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de *La Légende de Saint Julien* » in *Gustave Flaubert 2. Mythes et religions*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1986.

trouve dans le vitrail de la cathédrale de Rouen, il l'a finalement supprimé. D'après cela, Pierre-Marc de Biasi suggère que Flaubert écrit l'excipit comme un trompe-l'œil. En 1986, Pierre-Marc de Biasi présente un nouveau « Flaubert et la poétique du Non-Finito »[118]. Dans cet article, il examine le trait original de Flaubert, « non-finito », parce que Flaubert a écrit « L'ineptie est de vouloir conclure » dans sa lettre. À partir de l'épisode de la flèche percée entre les cornes du cerf, il découvre que Flaubert mélange deux légendes, celle de Saint Hubert et celle de Saint Eustache, et aussi deux mythes, Œdipe et Narcisse, et que ces mélanges contribuent graduellement à la mobilité de signification dans le conte. De plus, Flaubert se réfère non seulement aux livres médiévaux de chasse et d'hagiographie, mais aussi aux livres de Chateaubriand et de Victor Hugo, puis aux notes de sa jeunesse et aux carnets de voyage. Il utilise également l'intratextualité. En fait, Pierre-Marc de Biasi conclut que la transtextualité produit un effet de non-conclusion.

En 2005, Matthieu Desportes pose la relation étroite entre le parricide et la chasse dans « Qui va à la chasse ? Sur le *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert »[119]: le père de Julien et le cerf, la mère de Julien et la biche, Julien et le faon se superposent : Julien peut devenir saint, en accomplissant deux chasses, c'est-à-dire, deux parricides : ce mélange des légendes contribue à l'originalité du récit.

Ensuite, en ce qui concerne *Un cœur simple*, Philippe Bonnefis présente « Exposition d'un perroquet »[120]. Du fait que dans les peintures du XIXe siècle, par exemple dans celles de Delacroix ou de Courbet, on trouve des perroquets, il mentionne l'intersémioticité entre *Un cœur simple* et les œuvres artistiques. Dans *Au pays des perroquets*, Marshall C. Olds traitant un projet d'une pièce de théâtre féerique inachevé en collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy, *Le Château au cœur*, éclaire la préférence de Flaubert pour la féerie, et en indiquant l'existence d'un tableau intitulé « Pays des perroquets » dans un des scénarios de la pièce, trouve l'effet fantastique dans la relation entre Félicité et le perroquet[121]. Après cela Julian Patrick Barnes a écrit un roman, *Flaubert's Parrot*[122].

---

[118] Pierre-Marc de Biasi, « Flaubert et la poétique du Non-Finito » in *Le Manuscrit inachevé*, Paris, CNRS, 1986.
[119] Matthieu Desportes, « Qui va à la chasse ? Sur *Le saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert », *Romantisme*, n° 129, 2005, p. 31-40.
[120] Philippe Bonnefis, « Exposition d'un perroquet », *Revue des sciences humaines*, n° 181, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.
[121] Marshall C. Olds, *Au pays des perroquets : féerie théâtrale et narration chez Flaubert*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001.
[122] Julian Patrick Barnes, *Flaubert's Parrot*, London, Jonathan Cape, 1984.

Maureen Jameson, de son côté, a présenté, en 1994, « De Villequier à Pont-l'Évêque : un palimpseste flaubertien ? ». En comparant *Un cœur simple* au poème, « Demain, dès l'aube » dans *Les Contemplations* de Victor Hugo, elle prouve que ces deux œuvres ont un point commun, la perte, c'est-à-dire le manque et l'absence: la perte des êtres aimés, Victor, Virginie et le perroquet, domine la vie de Félicité. Or Flaubert a assisté aux obsèques de la fille de Victor Hugo et il superpose la douleur de ce dernier à celle du problème de la faillite de sa nièce. « Harfleur » et quelques autres mots des œuvres de Victor Hugo se retrouvent dans les brouillons d'*Un cœur simple*. Maureen Jameson démontre ainsi qu'*Un cœur simple* est un conte partant de la vie même de Flaubert, à laquelle s'ajoutent les réminiscences des œuvres antérieures des autres :

> Et c'est peut-être là la trouvaille que le palimpseste de Hugo nous a permis de faire ; demander à l'écrivain de citer l'histoire d'une manière autre qu'il ne cite *les* histoires, c'est lui demander de maintenir une ligne entre le réel et l'imaginaire, ligne qui n'existe plus depuis longtemps.[123]

Dans *Le Papegai et le papelard*[124], Brigitte Le Juez examine aussi l'intertextualité d'*Un cœur simple*, c'est-à-dire les influences non pas seulement de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre et d'*Indiana* de George Sand mais aussi des mythes grecs. En se cantonnant aux symboles du perroquet, elle indique que « la détermination du sexe du perroquet n'est pas possible et même considére que Loulou est en réalité hermaphrodite »[125]. D'autre part, Éric Le Calvez proposant une étude microgénétique analyse minutieusement la scène du « baiser de Félicité » et indique le processus de l'écriture de Flaubert concernant la description et la narration : « chaque folio, chaque phase rédactionnelle témoignent d'une connivence entre narratif et descriptif. Un détail descriptif devient narratif, et vice-versa, l'apparition d'une séquence descriptive nécessite la correction ou la biffure d'une séquence narrative, indéfiniment jusqu'à ce que le texte ait enfin acquis son moule »[126].

Quant à *Hérodias*, Raymonde Debray-Genette développe plus largement une réflexion sur le processus de la genèse de la scène du festin d'*Hérodias* dans « Les débauches

---

[123] Maureen Jameson, « Le villequier à Pont-L'Évêque : un palimpseste flaubertien ? » in *Gustave Flaubert 4, op. cit.*, p. 184.
[124] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le papelard dans Un cœur simple*, Amsterdam : New York, Rodopi, 1999.
[125] *Ibid.*, p. 122.
[126] Éric Le Calvez, « La baiser de Félicité » in *Genèses flaubertiennes*, Amsterdam et New-York, Rodopi, 2009, p. 35-36.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias*) »[127]. D'abord, elle cherche des copies des documents dans les notes de lecture, et trouve comment Flaubert réduit avec soin les informations si nombreuses compilées dans les brouillons ; il recopie ses manuscrits à maintes reprises et n'arrête pas de les corriger. Raymonde Debray-Genette dit que ce remaniement qui est en même temps pour Flaubert un plaisir et une fonction littéraire stimule son imagination. Dans les brouillons, il exécute des descriptions des convives, de la nourriture et des vêtements, en faisant usage de beaucoup de documentation et de plus, le festin devient progressivement l'occasion de discussions portant sur le Messie, sur le mysticisme et sur les idées politiques. Ainsi, le festin devient une synthèse de tous ces éléments et cet excès du savoir de Flaubert produit un effet poétique, symphonique et dramatique.

En 1992, Raymonde Debray-Genette a écrit « Les écuries d'*Hérodias* : genèse d'une description ». Trouvant ses analyses génétiques antérieures portant sur *Hérodias* insuffisantes, elle tente, dans cet article, d'analyser, dans le détail, comment Flaubert incorpore les chevaux dans les grottes de Machærous dans le conte, de trois points de vue différents, « topographie », « prosopographie » et « éthopée ». Plus particulièrement, les oppositions des idées « artificiel » et « naturel », « ténèbres » et « soleil » qui se trouvent dans la scène des grottes sont liées à la variation des symboles trouvés dans les documents. Raymonde Debray-Genette finit par conclure que « l'ensemble des avant-textes, documentation comprise, est déjà littérature »[128]. Ce nouveau point de vue a influencé l'évolution de l'étude génétique.

D'autre part Giovanni Bonaccorso, qui affirme que le *Carnet 16* est précédé du *Carnet 16 bis,* prouve que Flaubert se réfère non pas seulement aux documents mais aussi aux images des monnaies dans « Science et fiction : le traitement des notes *Hérodias* »[129].

En 1997, François Rastier traite le problème de l'intertextualité externe et interne de l'incipit, dans « Parcours génétiques et appropriation des sources. L'exemple

[127] Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias*) » in *Romans d'archive,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.
[128] Raymonde Debray-Genette, « Les écuries d'*Hérodias* : genèse d'une description », *Genesis, manuscrits, recherche, invention,* n° 1, 1992, p. 111.
[129] Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodias* » in *Flaubert, l'autre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

d'*Hérodias* »[130]. Tout d'abord, la Bible apparaît comme intertextualité externe, mais on trouve que par l'analyse des symboles de l'eau et du minéral l'intertextualité externe s'unit à celle interne au cours des versions successives. En outre, Flaubert copie, au début, des descriptions du Temple de Jérusalem dans les livres de Michel de Vogüé[131] et de Flavius Josèphe[132]. Bien que le Temple disparaisse progressivement dans l'avant-texte, ses caractéristiques, « blanc », « neige », « cube », « plaques d'or » se retrouvent dans les descriptions de la plaine du Jourdain, la Tour Antonia et la Mer Morte. En fait, les méthodes d'appropriation de Flaubert, la copie, la citation, l'imitation, et la réécriture rendent l'intertextualité obscure par l'ampleur des descriptions particulières de Flaubert.

Dans son article « L'écriture du politique dans *Hérodias* »[133], Gisèle Séginger indique que les notes et les scénarios montrent comment Flaubert détache son conte de l'épisode de la Bible et tente de créer une nouvelle légende politique : dans le *Carnet 15*, il s'intéresse très certainement à Saint Jean, mais à partir du *Carnet 16*, le mot « nation » occupe une place importante. Au début des brouillons, on trouve « trois projets politiques » : Jean veut le royaume d'Israël, Hérodias veut devenir tétrarque avec l'appui des Romains, et Hérode hésite entre les Arabes et les Juifs.

Marie Thèrese Jaquet, de son côté, a publié un livre de recherches consacrées seulement aux *Trois contes*, Trois contes *ou plus*, où elle déchiffre chaque conte avec une approche particulière. Elle analyse *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* du point de vue du « sang noir » de Julien, qui est né de la chasse, et des éléments du conte de fées. Son étude d'*Un cœur simple* porte sur la pratique génétique : Marie Thèrese Jaquet conclut que des dialogues courts mais significatifs confirment « l'extrême pureté de l'écriture de Flaubert »[134] et qu'*Hérodias* obéit à une logique indéchiffrable : « *Hérodias* est donc un texte qui exile le lecteur, il lui refuse toute possibilité d'identification avec un personnage quelconque »[135].

---

[130] François Rastier, « Parcours génétiques at appropriation des sources. L'exemple d'*Hérodias* » in *Texte(s) et Intertexte(s)*, études réunies par Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (avec la collaboration de Sarah Alyn-Stacey), Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997.
[131] Melchior de Vogüé, *Le Temple de Jérusalem*, Paris, Noblet et Baudry libraires-éditeurs, 1864.
[132] Flavius Josèphe, *Guerre des Juifs*, (vers 75-80), traduite par Buchon, Paris, Delagrave, 1836 (http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Flajose/intro.htm#GUERRE_).
[133] Gisèle Séginger, « L'écriture du politique dans *Hérodias* », *Revue Flaubert [en ligne], 5, Flaubert et la politique*, numéro dirigé par Dolf Oehler, (Centre Flaubert, Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr).
[134] Marie Thèrese Jaquet, *Trois contes ou plus*, Schena-Didier érudition, 1999, p. 141.
[135] *Ibid.*, p. 170.

D'autre part, Cécile Matthey propose une lecture thématique dans « Fertilité de la pierre dans *Hérodias* de Flaubert », la puissance invisible qui domine tous les personnages et les paysages fige Hérode. De plus, la voix de la prédiction d'Iaokanann en colère associée à un ton caverneux prédit que Dieu détruira toutes les villes : tous sont pétrifiés. Cécile Matthey conclut que le sujet de ce conte n'est pas l'apparence de Jésus-Christ, mais la mort des croyances anciennes : « *Hérodias*, en reprenant le chapitre de la mort des dieux de *La Tentation*, développe en particulier l'instant transitoire et incertain qui caractérise la succession des religions »[136]. En 2008, elle déchiffre les problèmes de croyance dans les *Trois contes* du point de vue de l'intertextualité entre ces contes et les légendes, la Bible, les livres anciens et contemporains, par exemple de Hugo, de Michelet et de Renan.

On trouve également des recherches partant sur Salomé. Dans *La Naissance de Salomé – Flaubert et Wilde*, Yoko Kudo identifie Salomé, qui selon elle était à la mode, en tant que muse de l'art et de la littérature clarifiant la signification de l'Orient dans l'Europe du XIXe siècle qui prenait le chemin de la laïcisation[137]. Atsuko Ogane nous montre que les aspects sacrificiels du festin d'Hérode se reflètent au judaïsme et aux religions païennes à travers les influences, non pas seulement de *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan mais aussi des mythes anciens du soleil et de la lune, des œuvres artistiques grecques et égyptiennes et des peintures européennes jusqu'au XIXe siècle[138]. De plus, elle met aussi en évidence la relation profonde entre Iaokanann et Salomé en suggérant que la danse de Salomé symbolise la résurrection d'Élie.

En 2006, le Colloque de Cerisy, « Flaubert écrivain », que Jacques Neefs organise, a lieu afin de manifester la présence internationale de la génétique dans les études flaubertiennes. En 2008, dans « Où en est la génétique flaubertienne ? », Anne Herschberg Pierrot, chercheur de l'ITEM, suit l'histoire de l'étude génétique flaubertienne, qui se devise en deux genres : l'un est « une orientation plus directement génétique », déchiffrer, classer, et étudier les manuscrits de travail : les notes relatives aux idées, les notes de lecture, les brouillons ; l'autre est « une orientation de l'étude à composante génétique », avec l'étude poétique, thématique, sociologique, historique et linguistique du texte flaubertien, et qui s'appuie sur les documents de genèse. Elle mentionne aussi les

[136] Cécile Matthey, « Fertilité de la pierre dans *Hérodias* de Flaubert », *Romantisme*, n° 127, 2005, p. 8.
[137] Yoko Kudo, *La Naissance de Salomé : Flaubert et Wilde*, Sinshokan, 2001 (en japonais).
[138] Atsuko Ogane, *La Genèse de la danse de Salomé. L'« appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Tokyo, Presses Universitaires Keio, 2006.

éditions génétiques, et les éditions électroniques de l'ITEM et du Centre Flaubert de l'Université de Rouen. Cet article résume intelligiblement et brièvement la longue histoire de l'étude génétique flaubertienne, et a sûrement aidé les études ultérieures.

Un autre livre sur les *Trois contes* a paru, *L'Écriture hospitalière* de Cécile Matthey, qui étudie la « croyance » dans l'écriture de Flaubert. À travers la pratique intertextuelle, elle clarifie le mot-clé, l'« hospitalité » de laquelle résulte « une égalisation, une mise à niveau qui aurait vertu de transformer les deux corps en présence pour les conformer aux limites de l'espace qui leur est imparti »[139]. Dans *Hérodias*, en identifiant Hérodias avec Cybèle, mère des Dieux qui déchiffre le symbole de la danse de Salomé, Cécile Matthey conclut que « le christianisme qui vante ses mérites spirituels, par opposition au matérialisme des religions naturalistes ou païennes, rejoint pourtant, avec Flaubert, la primitive pesanteur de Cybèle »[140]. Elle trouve dans la croyance d'*Un cœur simple*, le « paganisme » de Félicité, qui est l'amour pour le perroquet empaillé. Mais ce fétichisme ne semble « gêner en rien la progression du christianisme, qui se réunit sous le consensus vague du grand soleil d'or qui rayonnait »[141] [*TC*, p. 78].

En 2009, paraît *Le Flaubert réel*[142] qui refonde le réalisme du point de vue des sciences et de la philosophie. Karin Westerwelle remarquant l'effet du miroir met en évidence l'influence du mythe de Narcisse qui décompose le soi, du fait que Julien arrête de se suicider en croyant voir son père se refléter lui-même dans la fontaine[143]. Cornelia Wild trouve que l'hospitalité de Saint Julien de Flaubert dépasse la légende hagiographique : « Saint Julien est un document de littérature moderne […], qui accepte que ce ne soit pas sa propre langue, qui accepte de ne pas parler sa propre langue »[144]. Peter Fröhlicher démontre que le « réel » pour Flaubert est souvent un élément indispensable pour mieux développer l'imagination lorsque l'auteur décrit des personnages et des épisodes : « C'est dans la tension entre le réel et l'imaginaire que se joue la poétique flaubertienne »[145].

---

[139] Cécile Matthey, *L'Écriture hospitalière : l'espace de la croyance dans les Trois contes de Flaubert*, Amsterdam : New York, Rodopi, 2008, p. 53.
[140] *Ibid.*, p. 103.
[141] *Ibid.*, p. 164.
[142] *Le Flaubert réel*, édité par Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 2009.
[143] Voir Karin Westerwelle, « Saint Julien et le mythe de Narcisse : les images du christianisme chez Gustave Flaubert » in *Le Flaubert réel, op. cit.*
[144] Cornelia Wild, « *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert : un face à face entre la littérature européenne et le Moyen Âge latin » in *Le Flaubert réel, op. cit.*, p. 138.
[145] Peter Fröhlicher, « Le saut dans l'imaginaire : les personnages flaubertiens face au réel » in *Le Flaubert réel, op. cit.*, p. 205.

Ces jours-ci, les méthodes de recherches changent grandement avec la diffusion considérable permise par l'internet. En effet les livres imprimés ont quelques désavantages : il est souvent difficile de les trouver ou encore cela prend du temps de se les procurer. Mais aujourd'hui, outre les livres, des documents et de nombreux manuscrits sont accessibles au public sur internet, et nous pouvons immédiatement nous y référer. Cela se remarque dans l'avancée des recherches.

En suivant le fil du courant de la critique sur les œuvres de Flaubert, on trouve la tendance à introduire dans la critique un élément ouvert comme l'intertextualité au lieu de déchiffrer purement l'intérieur du texte : à la différence de la critique philologique conventionnelle, la critique récente essaie d'analyser polysémiquement les textes, reconsidérant leur contexte extérieur autrement dit l'histoire, les connaissances, l'existence de leurs auteurs dans le contexte social de leur époque, tout ce qui fait naître les œuvres. Cette tendance se retrouve dans une parution intitulée *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre* de Pierre-Marc de Biasi, une des autorités de la critique génétique, qui raconte les relations entre la naissance des œuvres et la vie de l'auteur en parlant du symbolisme des chevaux qui apparaissent souvent dans les œuvres de Flaubert.

En fait, toutes ces recherches nous font découvrir une nouvelle lecture plus approfondie des *Trois contes*. Cependant la plupart des critiques ne sont que des articles : en effet les livres de critiques sur les *Trois conte*s sont peu nombreux. Comme on l'a vu, quant à *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* Benjamin F. Bart et Robert Francis Cook écrivent *The Legendary Sources of Flaubert's* saint Julien, concernant *Un cœur simple*, Brigitte Le Juez présente *Le papegai et le papelard* et sur *Hérodias*, Atsuko Ogane publie *La Genèse de la danse de Salomé : l'« appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans* Hérodias *de Flaubert* : tous ne choisissent qu'un seul conte pour objet de leurs recherches. En revanche, quelques livres traitent de la totalité des *Trois contes* : ce sont *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert* de Jean Bellemin-Noël, Trois contes *ou plus* de Marie Thèrese Jaquet et *L'Écriture hospitalière* de Cécile Matthey.

Ainsi, comme il existe de nombreuses et pour le moins excellentes études, nous nous intéresserons d'abord aux relations spécifiques entre la correspondance de Flaubert et les *Trois contes*. De plus, dans cette thèse, au fil des manuscrits et de leurs développement, nous voudrions faire une lecture globale des *Trois contes* sans nous réduire à singulariser chacun des contes afin de nous rapprocher du monde original de Flaubert et de son imaginaire. Qu'en est-il de Flaubert lui-même ?

B. La correspondance et les œuvres de Flaubert

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les *Trois contes* continue à provoquer des discours critiques très variés. Alors dans quelle intention Flaubert lui-même a-t-il écrit ces contes ? On commencera par analyser les relations entre sa correspondance et ses œuvres afin de trouver surtout le processus de la création des *Trois contes*.

En lisant la correspondance de Flaubert, on voit une nette différence entre l'écriture des lettres, qui sont rarement corrigées et qui sont rédigées en langage courant, et celle des romans, plus élaborée et dont les mots ont été soigneusement choisis. Mais, si l'on considère le point commun entre les deux, qui consiste en la présence d'un destinataire et en le fait d'écrire, il ne serait pas inutile d'analyser la relation entre les romans et la correspondance. On trouve déjà de nombreuses recherches intéressantes sur la correspondance. En 1968, Charles Carlut, a publié *La Correspondance de Flaubert*[146] où il analyse les pensées en général de Flaubert, son style, ou encore ses idées politiques, à travers sa correspondance. Martine Reid a étudié elle aussi ces courriers, de même que ceux de Guy de Maupassant, George Sand et Maxime Du Camp[147]. Thierry Poyet analysa de son côté l'esthétique de Flaubert, toujours en utilisant lui aussi les lettres de l'écrivain[148]. En 1993, *L'Œuvre de l'œuvre. Études sur la correspondance de Flaubert*[149] est publié comme l'analyse thématique des courriers de l'écrivain. Le but de ce chapitre sera donc de se réinterroger sur la signification de la correspondance de Flaubert comme une partie du processus de création.

---

[146] Charles Carlut, *La Correspondance de Flaubert. Étude et répertoire critique*, Paris, Nizet, 1968.
[147] Martine Reid, *Flaubert correspondant*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1995.
[148] Thierry Poyet, *Pour une esthétique de Flaubert. D'après sa corresopndance*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2000.
[149] *L'Œuvre de l'œuvre. Études sur la correspondance de Flaubert*, textes réunis et présentés par Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 1993.

1. La correspondance comme documents

Récemment, dans le domaine de la recherche littéraire, la correspondance a commencé à être considérée non seulement comme l'entreprise individuelle de chaque écrivain, mais aussi en elle-même, pour ce qu'elle contient en substance : les idées contemporaines, les changements économiques et sociaux ainsi que les coutumes d'une époque. Chez Flaubert, elle est aussi un moyen de maintenir une relation avec le monde extérieur.

Ainsi, ses destinataires sont bien souvent des membres de sa famille et des amis intimes qui entretiennent avec lui une relation privilégiée. Par conséquent, la correspondance de Flaubert est un document important qui nous permet de connaître l'importance de sa psychologie.

Jean Bruneau qui a fait une recherche sur le style de la correspondance de Flaubert, a remarqué qu'il évitait d'utiliser les verbes « être », « avoir » ou « faire », et qu'il préfère des verbes plus représentatifs, comme « attrister », et déteste les mots imprécis comme « cela » ou « chose », et les expressions conventionnelles[150]. De plus, il a analysé surtout l'emploi par Flaubert de « et » en début de phrase, qui signifie un nouveau commencement. Il a déterminé l'abondance de phrases qui commencent par « et » dans *Salammbô* et coïncident avec le style de sa correspondance. Il a suggéré aussi que Flaubert a essayé de répondre aux lettres de ses amis en entrant directement dans le vif du sujet, sans utiliser les expressions habituelles en début de lettre. Bien entendu, plusieurs lettres commencent avec des formules de politesse, mais la plus grande partie de sa correspondance commence par des phrases sans transition, comme s'il parlait sans s'arrêter. Par exemple, dans une lettre à son ami Laporte, « Rien ne s'oppose à ce que nous partions pour notre voyage de découvertes jeudi prochain » [151] [*Corr. IV*, p. 815], ou à Tourgueneff, « Moi aussi j'ai chaud, et je possède cette supériorité ou infériorité sur vous que je m'embête d'une façon gigantesque »[152] [*Corr. IV*, p. 821]. Cela signifie qu'aussitôt une lettre reçue, il envoie une réponse. Ainsi, il n'a pas obligatoirement écrit de lettres à ses amis, mais il aimait leur raconter des histoires et se comportait comme s'ils étaient tout près de lui.

---

[150] Jean Bruneau, « Autour du style épistolaire de Flaubert », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1981, p. 532-541.
[151] Lettre à Edmond Laporte, le 12 juin 1874.
[152] Lettre à Tourgueneff, le 2 juillet 1874.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

L'une des difficultés pour étudier la correspondance de Flaubert, c'est qu'il n'a pas mis parfois de dates sur ses lettres. Par ce fait on ne peut déterminer la date qu'en fonction du cachet sur l'enveloppe, et on ne peut donc connaître la date exacte de l'écriture[153]. Cela montre clairement la relation entre l'esprit de Flaubert et le temps présent :

> je me perds dans mes souvenirs d'enfance comme un vieillard... je n'attends plus rien de la vie qu'une suite de feuilles de papier à barbouiller de noir. Il me semble que je traverse une solitude sans fin, pour aller je ne sais où. Et c'est moi qui suis tout à la fois le désert, le voyageur et le chameau. [154] [*Corr. IV*, p. 917]

Ainsi, Flaubert, ni vieillard ni enfant, écrit qu'il ne pense qu'à son enfance. Dans sa conscience, le réel semble ne pas exister clairement. Dès lors, ni les mois ni les jours, ni le quotidien ni les dates n'ont de signification. Le seul moment qui importe pour lui, c'est le temps de l'écriture, qui devient un temps infini. Malgré la solitude et l'isolement du monde extérieur, le soi s'élargit jusqu'à envelopper le monde entier : « le désert, le voyageur et le chameau ».

Même lorsque Flaubert a des difficultés à créer ses romans, il écrit à de nombreuses personnes. Ainsi, pour éviter la ruine de sa nièce Caroline, il a vendu sa propriété et a fait les démarches nécessaires. À cause de ses soucis, il ne put continuer à écrire *Bouvard et Pécuchet*.

Dans cette situation, avant de partir à Concarneau, il s'épancha auprès de la princesse Mathilde dans une lettre : « Je ne ferai rien du tout, moi ; je n'emporterai ni papier, ni plumes »[155] [*Corr. IV*, p. 930]. Cependant, là-bas, il écrivit également plusieurs longues lettres à Caroline :

> Je voulais t'envoyer une description de l'endroit où je me trouve, mais je tremble de plus en plus. J'ai beaucoup de mal à écrire, matériellement, et les sanglots m'étouffent. Il faut que je m'arrête. Quand donc cela finira-t-il ? Ah ! Le chagrin me submerge, ma pauvre enfant ; mon cœur est plein, et pourtant je ne trouve rien à te dire.[156] [*Corr. IV*, p. 957-958]

---

[153] Voir Émile Gérard-Gailly, « Nouvelle datation des lettres de Flaubert », *Bulletin des amis de Flaubert*, n° 26 (mai 1965), n° 27 (dec. 1965), n° 28 (mai 1966), n° 29 (dec. 1966), n° 30 (mai 1967) et n° 31 (dec. 1967).

[154] Lettre à Geroge Sand, le 27 mars 1875.

[155] Lettre à la Princesse Mathilde, le 6 (peut-être) juillet 1875.

[156] Lettre à sa niece Caroline, le 21 septembre 1875.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Il est intéressant de voir qu'il écrivit beaucoup de phrases expliquant comment il s'était retrouvé dans l'incapacité d'écrire des lettres. Il utilise beaucoup le point d'interrogation, le point d'exclamation et l'interjection « ah » dans sa correspondance, qui conviennent au langage parlé : la fréquence de l'emploi de ces phénomènes retient notre attention. Dans sa relation avec Louise Colet, il essaya de rester lointain et ce même lorsqu'elle lui demanda de la voir plus souvent. Il lui a écrit dans une lettre : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle »[157] [*Corr. II*, p. 39]. Comme Flaubert l'avoue ici, il peut transformer la vie quotidienne mécanique et superficielle en une vie plus animée seulement par le pouvoir de la plume. Il revit tout ce qu'il a vu et senti, c'est-à-dire toute sa vie, lorsqu'il prend la plume. Sa vie se transforme en une réalité colorée pour lui-même et aussi pour les autres. Il écrivit ses sentiments pour Madame Foucaud à Louise Colet : « Tu me dis que j'ai aimé sérieusement cette femme. Cela n'est pas vrai. Seulement, quand je lui écrivais, avec la faculté que j'ai de m'émouvoir par la plume, je prenais mon sujet au sérieux ; mais *seulement pendant que j'écrivais* »[158] [*Corr. I*, p. 379].

De plus, Flaubert a tenté de se servir de la correspondance, qui permet d'avoir une idée d'une forme de réalité, afin de créer la réalité qui sera celle du roman. Ainsi a-t-il écrit à Louise Colet pendant l'écriture de *Madame Bovary* :

> Voilà deux jours que je tâche d'entrer dans des rêves de jeunes filles et que je navigue pour cela dans les océans laiteux de la littérature à castels, troubadours à toques de velours à plumes blanches. Fais-moi penser à te parler de cela. Tu peux me donner là-dessus des détails précis qui me manquent. [159] [*Corr. IV*, p. 56]

Dans cette lettre, on trouve la description de la rêverie de la jeune fille, celle d'Emma Bovary. Cette lettre devint le réceptacre des opinions de Louise, représentante de toutes les femmes, pour construire l'héroïne de son roman. Pour Flaubert, qui continue d'écrire loin de Paris, la correspondance est le moyen de collectionner des sentiments sur le vif afin de les réutiliser.

---

[157] *Ibid*.
[158] Lettre à Louise Colet, le 8 octobre 1846.
[159] Lettre à Louise Colet, le 3 mars 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Par ailleurs, il demanda à plusieurs personnes de lui envoyer des livres à consulter. Il avait pour habitude de lire de nombreux livres afin de se documenter sur les faits historiques et la société du passé, par exemple lorsqu'il écrivit *Salammbô* dont la scène était Carthage, une ville antique disparue depuis longtemps à son époque. On sait que Flaubert fréquentait beaucoup les bibliothèques et collectionnait le plus de documents possibles, lisant des livres non seulement d'histoire mais également de religion et de physiologie. De plus, il utilisait tout autant les lettres qu'il avait reçues. De fait, Flaubert avait décidé de détruire des lettres de Maxime Du Camp, tout en en gardant quelques-unes afin de les utiliser en tant que documents. Par exemple, dans la scène de l'émeute de Paris en 1848, dans *L'Éducation sentimentale*, presque toutes les phrases coïncident avec les lettres de Maxime Du Camp. Flaubert a obtenu grâce à lui tous les détails de la scène, et il s'agit donc de tout ce dont Maxime Du Camp lui-même a fait l'expérience. En réalité, la correspondance n'est pas seulement un moyen de récolter des informations, mais fait également office de document objectif, comme ceux des livres. Jacques Suffel remarque que Flaubert a utilisé quelques lettres de Maxime Du Camp :

> Maxime, qui séjourne alors à Bade, renseigne son ami sur certains épisodes de la Révolution de 1848. […] Au tome II de *L'Éducation sentimentale* (édition originaire, 3e partie, chapitre I, pages 160-164) Flaubert a repris, presque mot pour mot, toutes les informations de Maxime.[160]

Raymonde Debray-Genette remarque que Flaubert a demandé à Jules Duplan les caractéristiques des canuts, afin de prendre l'information nécessaire pour la vie de Rosanette, en écrivant *L'Éducation sentimentale*. Raymonde Debray-Genette a minutieusement analysé le processus d'écriture de cet épisode concernant Rosanette dans une lettre très courte écrite par Flaubert[161].

---

[160] Voir Jacques Suffel, « Quelques remarques sur la correspondance de Gustave Flaubert et de Maxime Du Camp » in *Essais sur Flaubert*, Paris, Nizet, 1979, p. 59-61. Maxime Du Camp a écrit à Flaubert le souvenir de la première émeute à Paris en juin 1848 dans trois lettres de 1868.

[161] Raymonde Debray-Genette, « Lettre à Jules Duplan : la pot-bouille et l'ensouple » in *L'Œuvre de l'œuvre, op. cit.*, p. 31-39. La lettre de Flaubert est ainsi : « Cher vieux, voici la chose. Je raconte, ou plutôt une cocotte de mon bouquin raconte son enfance. Elle était fille d'ouvriers à Lyon. J'aurais besoin de details sur l'intérieur d'iceux. 1° Trace-moi, en quelques lignes, l'intérieur d'un ménage d'ouvriers lyonnais ; 2° Les canuts (qui sont, je crois, les ouvriers en soie) ne travaillent-ils pas dans des appartements très bas de plafond ? 3° Dans leur propre domicile ? 4° Les enfants travaillent-ils aussi ? Je trouve ceci dans mes notes : le tisserand du métier à la jacquard reçoit sans cesse dans l'estomac le contrecoup des mouvements du balancier par l'ensouple sur lequel l'etoffe

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

La correspondance conserve une écriture discontinue, différente de celle du roman, dont la formulation est élaborée et continue. Au début, il semble donc que la correspondance se situe à la marge de l'acte de création. Cependant, en réalité, elle établit une relation parallèle avec cet acte. Les lettres, expédiées à un interlocuteur déterminé, sont une première étape avant les romans, destinés à un public indéterminé. En même temps, les lettres gardent comme but de demander aux autres leurs avis et d'aider à la création. Par conséquent, l'écriture de Flaubert se cristallise dans chaque œuvre en impliquant celle des autres.

2. La correspondance comme théorie littéraire

Pourtant la correspondance joue aussi un autre rôle : dans sa correspondance, il a développé sa théorie de la création dans des conseils destinés à d'autres écrivains et notamment à Louise Colet[162]. En 1853, Louise Colet a écrit le poème *Paysanne*, que Flaubert a critiqué en le corrigeant dans ses lettres. Après avoir fait la critique de quelques vers de ce poème, il a parlé ainsi à Louise :

> Tu as en toi deux cordes, un sentiment dramatique, non de coups de théâtre, mais d'effet, ce qui est supérieur, et une entente instinctive de la couleur, du relief (c'est ce qui ne se donne pas, cela). Ces deux qualités ont été entravées et le sont encore par deux défauts, dont on t'a donné l'un, et dont l'autre tient à ton sexe. Le premier, c'est le philosophisme, la maxime, la boutade politique, sociale, démocratique, etc., toute cette bavure qui vient de Voltaire et dont le père Hugo lui-même n'est pas exempt. La seconde faiblesse, c'est le vague, la tendro-manie féminine.[163] [*Corr. II*, p. 304].

Flaubert avait remarqué deux défauts dans la création de Louise Colet, mais ces défauts ressemblaient à deux particularités de Flaubert lui-même, qu'il expose dans une autre lettre :

---

s'enroule à mesure qu'elle avance. […] Bref, je veux faire en quatre lignes un tableau d'intérieur d'ouvrier pour contraster avec un autre qui vient après, celui du dépucelage de notre héroïne dans un endroit luxueux » (*Corr. III*, p. 794-795, Lettre à Jules Duplan, le 27 août 1868).

[162] Voir Peter-Michael Wetherill, *Flaubert et la création littéraire*, Paris, Nizet, 1964.

[163] Lettre à Louise Colet, le 13 avril 1853.

> Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ;[164] [*Corr. II*, p. 30]

Dans cette lettre, il n'a pas raconté ces particularités de façon négative, mais il les critique chez Louise Colet ; le « sentiment dramatique » coïncide avec le côté subjectif de Flaubert, « un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme ». L'autre critique faite à Louise Colet concernant les aphorismes sociaux et démocratiques a des points communs avec l'exigence d'objectivité qui recouvre toute l'œuvre de Flaubert : « un autre qui fouille et creuse le vrai ». De fait, Flaubert lui-même respecte Voltaire depuis sa jeunesse comme il le dit dans sa correspondance.

En effet, la critique faite à Louise lui permet de formuler sa propre attitude envers la création. Il est connu que Flaubert passe des jours entiers dans une passion douce, la rêverie de sa jeunesse. Cependant, il a fait de nombreux efforts pour maîtriser cette rêverie, en considérant qu'elle l'empêchait de créer de façon idéale : « Prends garde seulement à la rêverie : c'est un vilain monstre qui attire et qui m'a déjà mangé bien des choses. C'est la sirène des âmes ; elle chante, elle appelle ; on y va et l'on n'en revient plus »[165] [*Corr. I*, p. 264]. Flaubert a un caractère profondément rêveur, et il a décrit le danger de la rêverie et de l'illusion dans *La Tentation de Saint Antoine*. Ce sont elles qui mènent Julien à massacrer des animaux ainsi que ses parents dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Ainsi, les lettres écrites à Louise Colet sont en réalité une autocritique. Par conséquent, chez Flaubert au caractère pourtant ouvert et sociable, la correspondance se dirige aussi vers sa propre personne et lui apporte de la volonté et la certitude d'achever ses œuvres.

Dans sa correspondance, il parle souvent de la difficulté d'écrire tous les jours et des douleurs qu'il ressent. « Sais-tu, chère Muse, depuis le jour de l'an combien j'ai fait de pages ? Trente-neuf. Et depuis que je t'ai quittée ? vingt-deux »[166] [*Corr. II*, p. 296]. Cette lettre fut écrite en avril, ce qui explique que Flaubert compte les jours et les mois avec ses pages d'écriture. On a l'impression que les souvenirs de rendez-vous secrets avec Louise

[164] Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852.
[165] Lettre à Maxime Du Camp, avril 1846.
[166] Lettre à Louise Colet, le 6 avril 1853.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Colet ne sont qu'un prétexte pour compter les pages qu'il a écrites. Le passé mais aussi le futur sont comptés dans ces pages :

> Ah ! si ! J'ai quelque chose à te dire, c'est que ma *Bovary* n'avançant qu'à pas de tortue, je renonce à remettre à la fin du mouvement qui m'occupe notre entrevue à Mantes. Nous nous verrons dans quinze jours au plus tard. Je veux seulement écrire encore trois pages au plus, en finir cinq que j'écris depuis l'autre semaine, et trouver quatre ou cinq phrases que je cherche depuis bientôt un mois.[167] [*Corr. II*, p. 315]

Ici aussi, les pages de son plan sont clairement prioritaires sur les rendez-vous avec Louise Colet.

Cependant, Flaubert n'a jamais compté ses lettres ni le nombre de ses destinataires. Lui-même a pensé que la correspondance n'était pas un trésor personnel, mais il la voyait comme quelque chose d'enrichissant pour son esprit et comme un moyen pour s'épancher constamment. Flaubert conserve tous les papiers, même les plus insignifiants, concernant ses œuvres. Cependant, les lettres sont écrites pour être envoyées à des destinataires et lorsqu'il termine une lettre, elle ne lui appartient plus et disparaît. C'est la raison pour laquelle rien ne sert de compter les lettres, qui fonctionnent comme une discussion des livres dans lequel les sentiments transparaissent. La caractéristique de la correspondance de Flaubert, c'est que ses lettres sont souvent remplies par la crise de ses sentiments et par son autocritique. Ces critiques se lient naturellement à la douleur qui retarde sa création, car le but de sa vie est la création romanesque :

> Tu n'étais pas habituée, dis-tu, à ce dur métier. Oui, il est rude. Il y a des jours où il m'apparaît comme plus qu'humain. Il m'est maintenant impossible d'écrire une phrase de suite, bonne ou mauvaise.[168] [*Corr. II*, p. 229].

En utilisant tous les mots qui expriment sa douleur, il parle d' « écrire », mais ne cesse jamais d'ecrire et garde toujours une volonté très forte de continuer à écrire même dans la douleur :

---

[167] Lettre à Louise Colet, le 26 avril 1853.
[168] Lettre à Louise Colet, le 3 janvier 1853.

> Si vous voulez à la fois chercher le Bonheur et le Beau, vous n'atteindrez ni à l'un ni à l'autre, car le second n'arrive que par le sacrifice. L'Art, comme le Dieu des juifs, se repaît d'holocaustes. Allons ! déchire-toi, flagelle-toi, roule-toi dans la cendre, avilis la matière, crache sur ton corps, arrache ton cœur !.[169] [*Corr. II*, p. 401]

Chez Flaubert, la beauté est l'œuvre idéale, le sacrifice pour y parvenir étant la création. Il est remarquable que sa souffrance, qui porte le nom de sacrifice et est originellement issue de son intelligence, s'exprime comme une douleur purement physique. De plus, sa douleur n'est pas imposée de force par les autres, c'est Flaubert lui-même qui se l'impose volontairement. En pensant aux sentiments de Flaubert liés à sa création, on insiste souvent sur ses douleurs.

Pourtant, la joie intense existe certainement :

> J'ai des plans d'œuvres pour jusqu'au bout de ma vie, et s'il m'arrive quelquefois des moments âcres qui me font presque crier de rage, tant je sens mon impuissance et ma faiblesse, il y en a d'autres aussi où j'ai peine à me contenir de joie. Quelque chose de profond et d'extra-voluptueux déborde de moi à jets précipités, comme une éjaculation de l'âme. Je me sens transporté et tout enivré de ma propre pensée, comme s'il m'arrivait, par un soupirail intérieur, une bouffée de parfums chauds.[170] [*Corr. II*, p. 287]

Pour atteindre cette exaltation spirituelle qui est consubstantielle à sa douleur, Flaubert persiste dans l'écriture. Comme il est évident que sa vie tourne autour des pages de ses œuvres, cette exaltation franchit aisément la joie qui sort des rendez-vous avec sa maîtresse et de sa vie quotidienne. La joie apportée par sa création est un enchantement mythique et absolu, et c'est un sentiment immuable. En outre, ce bonheur est la deuxième face de la même médaille, car pour en arriver là il faut traverser la douleur. C'est la raison pour laquelle compter des pages constitue un critère de mesure de la douleur mais indique aussi la possibilité d'arriver à la joie. La douleur constamment racontée par Flaubert en écrivant contient donc potentiellement l'exaltation.

En réalité, la correspondance de Flaubert ne garde pas seulement un côté diplomatique ou celui de document, mais elle conserve également un côté intime qui voit Flaubert se chercher continuellement. La correspondance est un endroit pour parler aux autres et en

[169] Lettre à Louise Colet, le 21 août 1853.
[170] Lettre à Louise Colet, le 27 mars 1853.

même temps exprimer son monde original, et le seul moyen de s'affirmer. Après *Madame Bovary,* Flaubert a fait beaucoup d'efforts pour éviter consciemment l'introduction de l'auteur dans ses œuvres, donc il ne trouva le moyen de s'exprimer directement que dans ses lettres.

3. La correspondance comme création

Cependant, les lettres de Flaubert écrivain ne demeurent pas un monologue intérieur. Nous pouvons les traiter comme une sorte d'avant-texte, à l'instar des carnets, car dans ceux-ci Flaubert a noté des fragments de ses pensées et de son plan et des notes sur sa décision de s'en servir pour ses œuvres. Ainsi la correspondance fait partie de l'avant-texte, à la différence qu'elle n'est pas écrite dans le but d'être utilisée. Les lettres sont généralement écrites dans un style très libre, avec des phrases courtes ou longues, marquées par l'oscillation des sentiments. Par ailleurs, dans la correspondance, Flaubert utilise très souvent le tiret et le point d'interrogation, et les phrases sont coupées par des propositions subordonnées contenant des sentiments. Nous y retrouvons son désir plus clairement que dans les fragments qui sont destinés à sa création dans les carnets. Jean Bruneau remarque ce processus vers l'œuvre :

> Ces lettres [les lettres de voyages (Pyrénées-Corse, 1840 ; Italie, 1845 ; Orient, 1849-1851 ; Tunisie, 1858)], très belles, très longues, et qui comportent les seules descriptions de la *Correspondance*, sont donc fondées sur un « avant-texte » : les carnets de route. Le processus est le suivant : d'abord les notes prises au jour le jour, où l'on trouve déjà des recherches de style; ensuite les lettres à la famille et aux amis ; enfin les *Notes de voyage*, écrites au retour à l'aide des carnets et des lettres.[171]

En lisant les lettres de Flaubert, on voit qu'il essaie de s'assimiler à la conscience de ses personnages. Il raconte dans une lettre à Louise Colet en écrivant *Madame Bovary* : « il faut que j'entre à toute minute dans des *peaux* qui me sont antipathiques. Voilà six mois que je fais de l'amour platonique, et en ce moment je m'exalte catholiquement au son des cloches,

[171] Jean Bruneau, « Autour du style épistolaire de Flaubert », *op. cit.*, p. 533.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

et j'ai envie d'aller en confesse »[172] [*Corr. II*, p. 297]. Cette lettre est écrite au moment de la rédaction de la scène dans laquelle Emma se tourmente de son amour pour Léon et décide d'aller à l'église. Entrer « dans des peaux » signifie qu'il s'identifie à Emma elle-même et s'assimile complètement à elle avec tout son corps. « à toute minute » suggère que du point de vue temporel, il voit comme un personnage de roman pendant qu'il écrit. Flaubert a aussi essayé de s'identifier aux oiseaux : « Savez-vous qui j'ai devant moi sur ma table, depuis trois semaines ? un perroquet empaillé. Il y reste à poste fixe. Sa vue commence même à m'embêter. Mais je le garde, pour m'emplir la cervelle de l'idée perroquet. »[173] [*Corr. V*, p. 86].

Cependant, Flaubert n'a pas seulement essayé de s'identifier à ses personnages en écrivant ses romans. Lorsqu'il baignait dans les souvenirs de Louise Colet, tout seul dans sa pièce à Croisset pendant la nuit, il écrivit dans une lettre :

> [...], je me livre à toi, je t'aspire et ça me rafraîchit, et ça m'égaye, ainsi que ces bonnes brises nocturnes qui vous pénètrent l'âme de vie et de jeunesse. On ouvre sa fenêtre, on ouvre son cœur, pour s'emplir de ce quelque chose d'innommé qui est si doux et si grand. Il me semble que la nuit est faite pour un ordre d'idées tout particulier et autre que celui où nous vivons tout le jour ; c'est le moment des soupirs, des désirs, du souvenir et de l'espoir ; c'est là que, seule et éveillée, la pensée plane à l'aise entre la terre et le ciel, comme ces oiseaux qui vivent dans les nuages. Le corps aussi y a des joies plus violentes.[174] [*Corr. I*, p. 379]

La scène dans laquelle un personnage rêve d'un autre, tout seul, la nuit, est récurrente dans les romans de Flaubert. Il est fréquent que cela soit décrit sous la forme d'un enivrement plus que comme un événement réel. Dans cette lettre, en écrivant « je me livre à toi, je t'aspire », Flaubert élève ses sentiments et veut y baigner. Autrement dit, il peut être ivre de bonheur même quand l'autre personne n'existe pas devant lui. Pour cela, il a nécessairement besoin de temps, la nuit, lorsque la vie quotidienne s'arrête et que l'obscurité l'entoure.

De fait, c'est la nuit que Saint Antoine est séduit par le diable et se perd dans une illusion qui ne finit qu'avec l'aube. Emma aussi laisse aller son imagination pendant la nuit.

---

[172] Lettre à Louise Louise Colet, le 6 avril 1853.
[173] Lettre à Léonie Brianne, le 28 juillet 1876.
[174] Lettre à Louise Louise Colet, le 8 avril 1846.

Invitée au bal du marquis d'Andervilliers, elle ouvre la fenêtre et s'accoude sur le rebords de la fenêtre :

> La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraîchissait les paupières. La musique du bal bourdonnait encore à ses oreilles, et elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner.
>
> Le petit jour parut. Elle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués la veille. Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre. [175]

Ce bal dévoile le mécontentement potentiel d'Emma par rapport à sa vie. Dès lors, ce bal prend de l'importance en devenant un élément déterminant de sa vie. Cette méditation sur la nuit du bal approfondit les sentiments d'Emma plus que son expérience de la réalité. Le désir de se fondre dans la vie luxueuse à la fenêtre est son vœu le plus cher. Cela rappelle justement l'expérience de Flaubert lui-même : « le moment des soupirs, des désirs, du souvenir et de l'espoir ». Le désir de ce moment n'est qu'une rêverie, mais il est très proche de la joie que le corps ressent et il constitue une réalité plus vraie que nature. La nuit se distingue du quotidien, et permet de révéler tous les potentiels en latence. Lorsqu'elle pénètre de nouveau dans la vie quotidienne, elle la domine et la régénère comme le ferait la réalité. C'est un tel sentiment enivrant, comme dans la lettre que Flaubert envoya à Louise Colet au commencement de leur relation, qu'Emma ressentit lors des périodes heureuses de sa vie. Yoko Kudo remarque que l'expérience de cette lettre de 1845 est décrite comme un sentiment de son héroïne, dans la même situation dix ans après[176]. Cette expérience est sublimée comme une œuvre. De fait, il est très fréquent que les événements, les sentiments et les expériences décrits dans la correspondance deviennent des épisodes de ses œuvres quelques années plus tard. En écrivant ses lettres, il est plus facile pour l'expéditeur que ses sentiments restent dans sa mémoire.

Dès lors, la correspondance permet de considérer les plans des œuvres que Flaubert est en train d'imaginer. Flaubert raconte à Louise Colet la scène des comices agricoles de *Madame Bovary* :

---

[175] Flaubert, *Madame Bovary*, présentation, notes et transcriptions par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p. 149-150.
[176] Voir Yoko Kudo, *Les Lettres de Madame Bovary*, Tokyo, Chikuma-shobo, 1986 (en japonais).

> Ce soir, je viens d'esquisser toute ma grande scène des Comices agricoles. Elle sera énorme ; ça aura bien trente pages. Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ses détails (où *tous* les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur *chauffant* une dame. J'ai de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture, et à la fin (tout terminé) un article de journal fait par mon pharmacien [...]. [*Corr. II*, p. 386][177]

Il est intéressant de constater que même si cette citation est assez courte, le vocabulaire technique du théâtre est récurrent. Il utilise les mots « scène », « premier plan », « au milieu » et « dialogue ». Cela signifie que dans la pensée de Flaubert, les comices se déroulent comme sur une grande scène de théâtre[178]. Dans la phrase « tous les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent », les verbes utilisés nous peuvent suggérer l'image du théâtre. Donc dans sa correspondance, il fait se dérouler devant lui les comices en écrivant la scène. Ainsi, c'est la raison pour laquelle cette scène est indispensable et constitue un théâtre magnifique dans la correspondance. On peut dire que ne jamais écrire les noms des personnages, par exemple dans : « un monsieur », « une dame » et « mon pharmacien », permet d'imaginer la scène dans sa globalité plus librement, sans point fixe. Ces phrases n'ont plus pour but de communiquer avec le destinataire et ne sont pas des monologues purs sur les idées et les sentiments. Nous pouvons dire que Flaubert mûrit le plan de son œuvre d'écrivain dans sa correspondance et qu'elle fait fonction d'avant-texte.

C. La faillite et les motivations de la création des *Trois contes*

Comme nous l'avons vu , à travers la correspondance, de nombreuses discussions sur la création et sur la théorie de l'art attirent notre attention. Cependant, en considérant *Trois contes* comme une œuvre courte, la relation entre ce livre et la correspondance que l'auteur

[177] Lettre à Louise Colet, le 15 juillet 1853.
[178] Voir Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », in *Travail de Flaubert*, *op. cit.*.

tenait à cette époque a été trop peu abordé : la correspondance de Flaubert ayant été peu analysée, n'étant utilisée que partiellement afin de complémenter les critiques de ces contes.

Or, Flaubert parlait beaucoup des diverses difficultés auxquelles il faisait face au moment de l'écriture des *Trois contes* dans ses lettres, et sans ces dernières il est difficile d'arriver à une compréhension parfaite de son œuvre. L'analyse du processus d'écriture de Flaubert, essentielle, est possible grâce notamment à sa correspondance.

Au début, Flaubert n'a jamais pensé ajouter les deux autres contes après *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Flaubert raconte à Edma Roger des Genettes, pourquoi il s'attaqua à l'écriture de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* :

> Quant à la littérature, je ne crois plus en moi, je me trouve vide, ce qui est une découverte peu consolante. – *Bouvard et Pécuchet* étaient trop difficiles, j'y renonce ; je cherche un autre roman, sans rien découvrir. En attendant, je vais me mettre à écrire la légende de *Saint Julien l'Hospitalier,* uniquement pour m'occuper à quelque chose, pour voir si je peux faire encore une phrase, ce dont je doute. [179] [*Corr. IV*, p. 969-970]

De même, il écrit aussi son idée sur *La Légende de Saint Julien* à George Sand : « Cela me met dans un milieu plus propre que le monde moderne et me fait bien. – Puis, je cherche un roman contemporain »[180] [*Corr. IV*, p. 997]. Flaubert a tenté d'écrire un roman après ce conte de légende.

Alors pourquoi les *Trois contes* ont-ils été écrits ? Qu'est-ce qui a poussé l'auteur dans ce processus d'écriture ? Dans ce chapitre, en analysant la correspondance de Flaubert, nous chercherons d'abord à expliquer la raison de l'abandon de *Bouvard et Pécuchet*, et ensuite la motivation particulière pour la création des *Trois contes*.

---

[179] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 3 octobre 1875.
[180] Lettre à George Sand, le 16 décembre 1875.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

1. *Bouvard et Pécuchet* et la crise financière

On croit en général qu'il y a deux raisons à l'interruption de *Bouvard et Pécuchet*[181]. La première serait la mort de la mère et de proches de Flaubert, et l'autre viendrait de la ruine du mari de sa nièce. On se penchera donc d'abord sur l'étude de la première raison.

Au mois de juillet 1869, le meilleur ami de Flaubert, Louis Bouilhet, décède, et au mois d'avril 1872, c'est au tour de sa mère de le quitter soudainement. Par la suite, en octobre de la même année, Théophile Gautier meurt également, de même qu'Ernest Feydeau l'année suivante. Ainsi, beaucoup de proches de l'auteur disparurent brusquement, ce qui bien sûr affecta beaucoup Flaubert.

Il écrira ainsi à la princesse Mathilde en 1872, au sujet de la mort de Théophile Gautier :

> Ah ! Voilà trop de morts, trop de morts coup sur coup ! Je n'ai jamais beaucoup tenu à la vie, mais les fils qui m'y rattachent se brisent les uns après les autres. Bientôt il n'y en aura plus. Pauvre cher Théo ! C'était le meilleur *de la bande*, celui-là ! Un grand lettré, un grand poète, et un grand cœur. [182] [*Corr. IV*, p. 597]

Il exprime du fond du cœur sa tristesse. En 1874, il raconte aussi son chagrin face à la perte de son ami Bouilhet : « Je ne suis pas gai ! mais pas du tout ! Je regrette plus que jamais (sans compter les autres) mon pauvre Bouilhet »[183] [*Corr. IV*, p.852]. La solitude que l'auteur éprouva à cette époque est indéniable[184]. Il s'est analysé lui-même dans une lettre à sa nièce, le 10, août, 1876 :

> Faut-il te dire mon opinion ? Je crois que (sans le savoir) j'avais été malade profondément et secrètement depuis la mort de notre pauvre vieille. Si je me trompe, d'où vient cette espèce d'éclaircissement qui s'est fait en moi, depuis quelque temps ? C'est comme si des brouillards se dissipaient. Physiquement, je me sens rajeuni. [*Corr. V*, p. 338]

---

[181] Voir Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, écrivain*, nouvelle édition, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1980, p. 231. Voir aussi Herbert Lottman, *Gustave Flaubert* (Traduit de l'anglais par Marianne Véron. Préface de Jean Bruneau), Paris, Fayard, 1989, p. 406-415.
[182] Lettre à Princesse Mathilde, le 28 octobre 1872.
[183] Lettre à sa nièce Caroline, le août 1874.
[184] Flaubert a écrit les mêmes phrases à sa nièce Caroline le 25 octobre [*Corr. IV*, p.593], à Ernest Feydeau [*ibid.*, p. 596], à George Sand le 28 octobre [*ibid*., p. 598] et à Tourgueneff [*ibid.*, p. 600].

Mais avouant cette tristesse, Flaubert prépare progressivement *Bouvard et Pécuchet.* Par exemple, en août 1872, il raconte son projet sur *Bouvard et Pécuchet* avec passion.

> Je vais commencer un livre qui va m'occuper pendant plusieurs années. Quand il sera fini, si les temps sont plus prospères, je le ferai paraître en même temps que *Saint Antoine*. C'est l'histoire de ces deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce. Vous devez en avoir une idée. Pour cela, il va me falloir étudier beaucoup de choses que j'ignore : la chimie, la médecine, l'agriculture. Je suis maintenant dans la médecine. Mais il faut être fou et triplement frénétique pour entreprendre un pareil bouquin ![185] [*Corr. IV*, p. 558-559]

Ensuite, en 1873 il lit énormément de documents et prend des notes comme il l'a annoncé à Madame Roger des Genettes. Malgré l'échec de la représentation de sa première pièce, *Le Candidat* en mars 1874, et la mauvaise critique sur *La Tentation de Saint Antoine*, il écrit à Edmond Laporte ainsi : « Rien ne s'oppose à ce que nous partions pour votre voyage de découvertes *jeudi prochain*. […] Je vous préviens, mon bon, que je ne sais pas quand je serai revenu ici. – car il faut que j'en finisse ! Il faut que j'aie découvert, avant de rentrer, le logis de mes bonshommes »[186] [*Corr. IV*, p. 810]. Il voyagea ainsi avec Edmond Laporte en Normandie, pendant quelques jours, afin de chercher la place où ses héros, *Bouvard et Pécuchet,* habiteraient. Après l'avoir enfin trouvé il se sent prêt à écrire, et le 29 juillet 1974, il raconte sa décision à Tourgueneff : « Je serai revenu à Croisset vendredi (après-demain) et, le samedi 1er août, je commence, enfin, *Bouvard et Pécuchet !* Je m'en suis fait le serment ! Il n'y a plus à reculer » [*Corr. IV*, p. 843]. Au mois d'octobre, il écrit aussi à sa nièce : « Je prépare actuellement mon premier chapitre (l'agriculture et le jardinage). L'introduction est faite. C'est bien peu comme nombre de pages, mais enfin je suis en route »[187] [*Corre. IV*, p. 878]. Flaubert annonce donc à plusieurs reprises que sa création avance en bonne voie. À en juger par ses lettres, ses lamentations sur sa solitude ne gênent en rien son travail. Il est donc difficile de considérer la douleur due à la perte de ses proches comme la raison principale de l'interruption de *Bouvard et Pécuchet*.

L'autre raison, autrement dit sa crise financière, commence à retenir notre attention. Avant d'analyser concrètement ce problème, il est nécessaire de noter les idées de Flaubert

[185] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 19 août 1872.
[186] Lettre à Edmond Laporte, le 12 juin 1874.
[187] Lettre à sa nièce Caroline, le 15 octobre 1874.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

sur les rapports entre la création et l'argent. Avant tout, l'argent ne fut pas un problème pour lui pendant très longtemps. Cette pensée se retrouve souvent dans sa correspondanc : « Quant à gagner de l'argent ? à quoi ? Je ne suis ni un romancier, ni un dramaturge, ni un journaliste, mais un écrivain, or le style, le style en soi, ne se paye pas »[188] [*Corr. IV*, p. 940].

À la différence des autres auteurs de la même époque, venant d'une famille aisée, Flaubert pouvait considérer qu'écrire était indépendant de l'argent, et jouissait des bienfaits de sa fortune sans soucis. Flaubert conseille même à George Sand de ne pas publier son roman :

> Pourquoi publier, par l'abominable temps qui court ? Est-ce pour gagner de l'argent ? Quelle dérision ! Comme si l'argent était la récompense du travail, et pouvait l'être ! Cela sera quand on aura détruit la spéculation : d'ici là, non. Et puis comment mesurer le travail, comment estimer l'effort ? Reste donc la valeur commerciale de l'œuvre. Il faudrait pour cela supprimer tout intermédiaire entre le producteur et l'acheteur, et quand même cette question en soi est insoluble. Car j'écris (je parle d'un auteur qui se respecte) non pour le lecteur d'aujourd'hui, mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, tant que la langue vivra. Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains. Mon service reste donc indéfini et, par conséquent, impayable. [189] [*Corr. IV*, p. 619]

Cependant, en même temps, il avait conscience de l'importance de la richesse, dans un XIXe siècle où la bourgeoisie tenait une place importante. Des passages liés aux problèmes financiers se trouvent toujours dans ses romans. Dans *Madame Bovary*, Emma se suicide à cause de ses dettes, et non pas à cause de sa rupture avec son amant. De même, dans *L'Éducation sentimentale*, la raison de la séparation de Frédéric et de Madame Arnoux est l'échec de l'affaire de Monsieur Arnoux : Madame Arnoux doit quitter Paris avec sa famille. Surtout à la fin de *L'Éducation sentimentale*, on ne trouve beaucoup de scènes des problèmes d'argent : Rosanette se voit intenter un procès à cause de ses dettes, et Madame Dambreuse a le problème de l'héritage de son mari. La faillite de Monsieur Arnoux cause, soit directement soit indirectement, les séparations de Frédéric et de ces trois femmes.

[188] Lettre à Léonie Brianne, le 18 juillet 1875.
[189] Lettre à George Sand, le 4 décembre 1872.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Comme Pierre Bourdieu le remarquait dans *Les Règles de l'art*, les actes de Frédéric sont toujours orientés par des problèmes financiers :

> Installé dans la liberté que lui assure sa condition de rentier, il est commandé, jusque dans les sentiments dont il est apparemment le sujet, par les fluctuations de ses placements financiers, qui définissent les orientations successives de ses choix. [190]

Aux alentours d'août 1872, Flaubert commença à préparer *Bouvard et Pecuchet*, or peu après il se trouva face à ses premiers déboires financiers. Quelles en seront les conséquences sur sa création ? En avril 1875, lorsque le couple de sa nièce fait faillite, Flaubert fait face à de gros problèmes d'argent, thème qui devient graduellement récurrent dans sa correspondance. Il vendit sa maison à Paris pour faire éviter la catastrophe de ce couple en mai de la même année. Par la suite, il écrit à Caroline :

> si je le revoyais gagnant de l'argent et confiant dans l'avenir comme autrefois, si je me faisais avec Deauville 10000 livres de rente, de façon à pouvoir ne plus redouter la misère pour deux, et si *Bouvard et Pécuchet* me satisfaisaient, je crois que je ne me plaindrais plus de la vie. [191] [*Corr. IV*, p. 926]

Flaubert considérait la création, l'œuvre comme un art, et l'argent juste un moyen convenable pour mener sa vie quotidienne, mais cette pensée commença à changer au cours du mois qui suivit, et l'auteur se mit à considérer avec plus d'importance l'argent. Sa crise financière lui fit réaliser que l'argent était aussi important que son œuvre.

Mais il se rassura grâce à la possession de ses rentes. Il n'avait pas encore touché le fond. Le même jour, il écrit également à George Sand :

> Je ne vais pas sortir de chez moi d'ici à longtemps, car *je veux* avancer dans ma besogne, laquelle me pèse sur la poitrine comme un poids de cinq cent mille kilogrammes. Ma nièce viendra passer ici tout le mois de juin. Quand elle en sera partie, je ferai une petite excursion archéologique et géologique dans le Calvados. [192] [*Corr. IV*, p. 925]

---

[190] Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 20.
[191] Lettre à sa nièce Caroline, le 10 mai 1875.
[192] Lettre à Geroge Sand, le 10 mai 1875.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Cette lettre nous démontre donc bien qu'à ce moment l'écriture restait son premier intérêt. Pendant cette période, son intention d'écrire était évidente, il prévoyait même un voyage de recherches pour *Bouvard et Pécuchet*.

Pourtant au fur et à mesure de l'évolution de la crise, l'état de conscience de Flaubert changea. Sa situation financière empira et il hypothéqua sa maison à Croisset, où il avait le droit de vivre jusqu'à son décès, avant que la demeure ne soit prise. Ses courriers prirent un ton plus tragique. Le 3 juillet 1875, il confessa à Tourgueneff:

> Quant à moi, ça ne va pas ! Ça ne va pas du tout ! *B. et P.* sont restés en plan. […] Je m'en aperçois maintenant, et j'ai peur d'en rester là. Je crois que je suis vidé. Et puis, pour vous dire la vérité, j'ai dans ces moments-ci les plus grands chagrins (dans mon intérieur), des inquiétudes d'argent de la nature la plus grave. Ma pauvre tête est endolorie comme si on m'avait donné des coups de bâton. [*Corr. IV,* p. 929]

Sa création qui le passionnait tant stagne. Il décrit sa souffrance, et ressent la misère comme « des coups de bâton » et la compare à une violence réelle.

Malheureusement, cette crise ne s'améliora pas, et Flaubert finit par vendre son terrain de Deauville, et à la fin fut obligé de se séparer de nombre de ses biens. Il se confia à nouveau à George Sand le 18 août en 1875 :

> Ma pauvre nièce est complètement ruinée, et moi je le suis aux trois quarts. […] Eh bien je souhaite crever le plus vite possible car je suis fini, vidé et plus vieux que si j'avais cent ans. Il me faudrait m'enthousiasmer pour une idée, pour un sujet de livre. Mais la Foi n'y est plus. Et tout travail m'est devenu impossible.
>
> Ainsi je suis non seulement inquiet de mon avenir matériel, mais l'avenir littéraire me paraît anéanti. [*Corr. IV,* p. 946-947]

Cette lettre n'aborde plus *Bouvard et Pécuchet*, sujet que l'auteur avait à cœur jusqu'ici. Tout projet concernant l'œuvre disparaît et il ne ressent plus la passion de créer. Il ne peut plus écrire. Il faut de même remarquer l'apparition du mot *faillite* . Ce courrier commence par ce propos, et prouve combien Flaubert était tourmenté. L'écriture à laquelle il s'était dévoué toute sa vie, est remplacée pour la première fois par ses problèmes financiers. Non seulement la faillite lui ôta sa volonté de création, mais elle était aussi directement liée à sa mort.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Ce désespoir ressemble à la fin de *Madame Bovary*. Cette ressemblance entre Flaubert et ses personnages qui affrontent la faillite n'est pas seulement mentale. Emma demanda ainsi à de nombreuses personnes de l'aider à régler ses dettes, et Frédéric fit le tour des prêteurs afin de sauver Monsieur et Madame Arnoux, chose que Flaubert lui-même commença à entreprendre.

Mais dans le cas de l'écrivain, la différence est que sa correspondance se poursuivit avec ses amis sans interruption. Toutes ses actions se font par courrier. La particularité de ces lettres était notamment la demande franche d'argent avec des chiffres exacts. Le 28 août 1875, il raconte à Raoul-Duval : « Il s'agit de garantir ma nièce près Faucon pour une rente de 2500 francs, soit 25000 francs. […] Pour terminer avec M. Faucon, il reste à lui faire un versement de 50000 francs » [*Corr. IV,* p. 948]. Le lendemain, il demande à Agénor Bardoux de lui trouver du travail « dans une bibliothèque une place de 3 ou 4 mille francs avec le logement (comme il y en à la Mazarine ou à l'Arsenal) » [193] [*Corr. IV,* p. 949]. Puis, le 31 août, il répète à nouveau à Raoul-Duval qu'il doit rendre à Monsieur Faucon 50000 francs, en ajoutant que Laporte se porte garant de 25 000 francs, et demande à son ami l'autre moitié. Le 3 septembre, il écrit à Laporte : « J'ai vendu à M. Delahante ma ferme de Deauville pour 2 cents mille francs »[194] *Corr. IV,* p. 951]. Enfin le 6 septembre, il demande encore à Raoul-Duval de lui renvoyer la lettre adressée à Monsieur Faucon : « Envoyez-moi une lettre, adressée à Faucon et dans laquelle vous vous engagerez à garantir ma nièce pour 25000 francs, soit 2500 francs de rente pendant dix ans »[195] [*Corr. IV,* p. 953].

Ainsi, en perdant la plupart de ses biens, le 12 septembre, Flaubert rapporte à ses amis, Tourgueneff, Laporte, et Edma Roger des Genettes qu'il arrive tant bien que mal à éviter la faillite complète, C'est à cette période, que l'auteur reporte minutieusement le changement de sa situation en chiffres, mais ne consacre plus aucune ligne quant à ses créations. En même temps, Flaubert commence à ressentir une grosse prostration, mentale et physique.

Il se plaint à Edma Roger des Genettes : « la force physique me fait défaut et il me semble constamment que je vais mourir »[196] [*Corr. IV,* p. 954]. On ne peut donc pas considérer la succession des décès de ses proches comme la cause de son arrêt de *Bouvard et Pécuchet*, ce serait plutôt ses déboires financiers qui l'aurait plongé dans une dépression qui le priva de toute inspiration. L'argent n'est donc plus seulement le souci de ses héros,

[193] Lettre à Agénor Bardoux, le 29 août 1875.
[194] Lettre à Edmond Laporte, le 3 septembre 1875.
[195] Lettre à Raoul-Duval, le 6 septembre 1875.
[196] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 12 septembre 1875.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

marchands et banquiers dans ses œuvres, mais aussi le sien, influençant sa vie d'écrivain au fond. Tout comme le thème de la faillite, abordé dans nombre de ses écrits, et qui curieusement vient lier sa situation réelle et son existence comme écrivain à l'histoire de ses romans.

2. L'argent et *Trois contes*.

Les *Trois contes* abordent-ils le sujet des problèmes financiers ? Après avoir à peu près évité la faillite du couple de sa nièce, Flaubert resta à Concarneau à partir du 15 septembre 1875. Au début, comme il l'écrivit à la princesse Mathilde, son but était le repos complet : « Moi, je ne ferai rien du tout, je n'emporterai ni papier, ni plumes » [197] [*Corr. IV,* p. 930]. Mais quand on lit ses autres lettres de Concarneau, dont celle qu'il envoya à Caroline dix jours plus tard : « J'ai même essayé de commencer quelque chose de court, car j'ai écrit (en trois jours) ! Une demi-page du plan de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* »[198] [*Corr. IV,* p. 961]. Il commençait le plan d'une autre œuvre. Le 2 octobre, il confie à Laporte qui est garant de sa nièce, son nouveau, en évinçant le thème des dettes : « La semaine prochaine cependant, je veux me mettre à écrire un petit conte pour voir si je suis encore capable de faire une phrase ? Sérieusement, j'en doute. Je crois vous avoir parlé de *Saint Julien l'Hospitalier* » [199] [*Corr. IV,* p. 967]. Ici, on observe ainsi un retournement, un changement complet de sujet : le projet de sa nouvelle œuvre remplace complètement le sujet de sa faillite .

De fait, comme dans la lettre citée ci-dessus à Caroline, il commença à raconter à tous ses amis qu'il avait consulté pour ses soucis financiers, son nouveau projet d'écriture. Le 3 octobre, Flaubert écrit à Edma Roger des Genettes :

> je cherche un autre roman, sans rien découvrir. En attendant, je vais me mettre à écrire *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier,* uniquement pour m'occuper à quelque chose, pour voir si je peux faire encore une phrase, ce dont je doute. Ce sera très court ; une trentaine de pages peut-être.[200] [*Corr. IV,* p. 970]

[197] Lettre à la Princesse Mathilde, le 6 ? juillet 1875.
[198] Lettre à sa nièce Caroline, le 26 septembre 1875.
[199] Lettre à Edmond Laporte, le 2 octobre 1875.
[200] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 3 octobre 1875.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Puis il écrit le même jour à George Sand : « Pour m'occuper à quelque chose, je vais tâcher de « coucher par écrit » la légende de Saint Julien l'Hospitalier. Ce sera très court, une trentaine de pages, peut-être ? » [201] [*Corr. IV,* p. 971]. Et enfin à Tourgueneff : « Ce sera très court, une trentaine de pages tout au plus »[202] [*Corr. IV,* p. 972].

Ce que l'on remarque alors, est qu'il se soucie beaucoup du nombre de pages du conte, plus que du contenu de l'écrit lui-même. Ces combinaisons de chiffres, apparaissent notamment à de nombreuses reprises dans la correspondance qu'il entretint durant l'écriture de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Par exemple, le 7 octobre se plaignant du retard dans son travail, il écrit à sa nièce : « j'ai écrit à peu près une page de *Saint Julien l'Hospitalier* »[203] [*Corr. IV,* p. 974]. Puis le 11 octobre : « j'ai travaillé tout l'après-midi, pour faire dix lignes ! »[204] [*Corr. IV,* p. 979]. Et le 14, au mari de sa nièce : « J'ai travaillé tout après-midi, pour faire six lignes ! »[205] [*Corr. IV,* p. 981]. Enfin, le 19 octobre, il se confie à Laporte : « J'ai écrit à peu près dix pages de mon *Saint Julien* »[206] [*Corr. IV,* p. 984]. Il note ainsi minutieusement l'avancement des pages dans son écrit.

Ce qui nous amène à la question : pourquoi tous ces chiffres, que signifient-ils ? Dans *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, l'auteur définit l'écriture bourgeoise comme l'acte qui « va substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail »[207] Il situe ainsi Flaubert comme « une sorte de compagnonnage des Lettres françaises »[208] du XIXe siècle. Flaubert même se définit comme un des « ouvriers de luxe »[209] [*Corr. III,* p. 585]. Dans sa lettre à George Sand, Flaubert insiste :

> Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains. Mon service reste donc indéfini, et par conséquent impayable. [210] [*Corr. IV,* p. 619]

[201] Lettre à George Sand, le 3 octobre 1875.
[202] Lettre à Ivan Tourgueneff, le 3 octobre 1875.
[203] Lettre à sa nièce Caroline, le 7 octobre 1875.
[204] Lettre à sa nièce Caroline, le 11 octobre 1875.
[205] Lettre à Ernest Commanville, le 14 octobre 1875.
[206] Lettre à Edmond Laporte, le 19 octobre 1875.
[207] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 46.
[208] *Ibid.*, p. 47.
[209] Lettre à René de Maricourt, le 4 janvier 1867.
[210] Lettre à George Sand, le 4 décembre 1867.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

En prétendant au sublime de l'art, il utilise ironiquement des mots économiques, pour discuter de ses œuvres.

En fait, par les chiffres qu'il reporte sans cesse dans son courrier, et par son processus d'écriture, ne peut-on pas supposer qu'il calcule le travail fourni au travers du nombre de mots qu'il écrit ? Pour Flaubert, le nombre de pages écrit est la preuve de l'avancement de sa création et le résultat de son labeur. Il compare souvent les difficultés de la création au labeur : « Mon roman va piano. À mesure que j'avance, les difficultés surgissent. Quelle lourde charrette de mœllons à traîner! » [211] [*Corr. III*, p. 653].

L'année suivante, le 18 février 1876, Flaubert finit comme il l'avait prévu *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, et commença tout de suite le plan d'*Un cœur simple*. Mais alors qu'il commençait à aller mieux, une nouvelle épreuve approchait : c'est la mort de George Sand. Il écrit à Tourgueneff à propos de l'enterrement :

> La mort de la pauvre mère Sand m'a fait une peine infinie. J'ai pleuré à son enterrement comme un veau, et par deux fois. […] Quarante-huit heures après, j'étais rentré dans mon Croisset où je me trouve *étonnamment bien !* Je jouis de la verdure, des arbres et du silence d'une façon toute nouvelle ! Je me suis remis à l'eau froide (une hydrothérapie féroce) et je travaille comme un furieux. Mon *Histoire d'un cœur simple* sera finie sans doute vers la fin d'août. Après quoi, j'entamerai *Hérodias !* Mais que c'est difficile ! […] Vous apprendrez avec plaisir que les affaires de mon neveu ont l'air de prendre une bonne tournure. Il y a du moins un peu d'azur à l'horizon. [212] [*Corr. V*, p. 59-60]

Dans cette lettre, où il appelle son amie « la pauvre mère Sand », on comprend combien elle l'apaisait en tant qu'amie littéraire avec qu'il avait discuté ardemment[213], et que confidente qui lui rappelait sa mère décédée, toujours prête à le protéger[214]. De fait, quand Flaubert souffrit de problèmes financiers, elle lui proposa d'acheter sa maison pour le sauver, et bien

[211] Lettre à George Sand, le 12 juin 1867.

[212] Lettre à Ivan Tourgueneff, le 25 juin 1876.

[213] Claude Tricotel a analysé l'amitié qui liait Flaubert et George Sand (voir Claude Tricotel, *Comme deux troubadours. Histoire de l'amitié, Flaubert - Sand*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1978). Le 29 août 1877, Flaubert avoua au fils de George Sand, Maurice, qu'il avait écrit les *Trois contes*, afin de faire plaisir à George Sand [voir, *Corr. V*, p. 282].

[214] Flaubert partagea la tristesse de la perte de George Sand avec Maurice : « Il m'a semblé que j'enterrais ma mère une seconde fois » [*Corr. V*, p. 61].

que Flaubert refusât, il lui en fut très reconnaissant[215]. On imagine donc sa douleur à la disparition de cette amie si chère. Mais malgré cela, dans la dernière partie de sa lettre à Tourgueneff, il avoue qu'il se sent bien physiquement et mentalement, chose qui le surprend lui-même, alors qu'*Un cœur simple* progresse, et qu'il pense déjà à *Hérodias*. On ne trouve plus aucune trace de dépression de la part de l'auteur. En se penchant sur ce changement d'état d'esprit, on peut supposer que la résolution de ses problèmes financiers, abordée à la fin de sa lettre, a beaucoup influencé son travail, et a redonné l'espoir à l'auteur. Ne peut-on pas dire que les phrases « Après quoi, j'entamerai *Hérodias* ! […] Il y a du moins un peu d'azur à l'horizon » se reflètent dans l'expression suivante ? :

> Maintenant que j'en ai fini avec *Félicité, Hérodias* se présente et *je vois* (nettement, comme *je vois* la Seine) la surface de la Mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du temple. [216] [*Corr. V*, p. 100]

On retrouve une phrase à peu près identique dans une lettre adressée à Caroline, et que l'on redécouvrira au début d'*Hérodias*. *Hérodias* commence en effet avec une scène où, Hérode contemple la ville plus bas, du balcon de son château à l'aube : « Un brouillard flottait, il se déchira, et les contours de la Mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machærous, épandait une rougeur »[217] [*TC*. p. 109].

Après avoir trouvé « un peu d'azur à l'horizon », comme on l'a vu dans la lettre à Tourgueneff, Flaubert se plonge avec énergie dans son travail, et au fur et à mesure que sa créativité revient, son obsession du calcul le saisit à nouveau. Mais cette fois-ci, un autre calcul qui est différent de celui du numéro de pages apparaît. Par exemple, le 23 juillet 1876, il écrit à Émile Zola que « *L'Histoire d'un cœur simple* ne sera pas finie avant trois semaines » [*Corr. V*, p. 80], et le 7 août, à Caroline que « il faut finir ma *Félicité* d'une

[215] Le 8 octobre 1875, George Sand propose à Flaubert avec beaucoup d'attention: « Si ce n'était pas au-dessus de mes moyens, je l'achèterais et tu y passerais ta vie durant. Je n'ai pas d'argent, mais je tâcherais de déplacer un petit capital. Réponds-moi sérieusement je t'en prie ; si je puis le faire, ce sera fait » [*Corr. IV*, p. 977]. Proposition qui en restera là, mais renforcera le lien entre les deux amis, Flaubert étant très reconnaissant à George Sand. Même avant cette offre, le 20 août 1875, Sand demanda à Agénor Bardoux qui était avocat et sous-secrétaire d'Etat au minister de la Justice, de trouver un bon travail pour Flaubert.

[216] Lettre à sa nièce Caroline, le 17 août 1879.

[217] Claudine Gothot-Mersch affirme l'importance de la correspondance de l'auteur dans sa création (voir Claudine Gothot-Mersch, « La correspondance de Flaubert : une méthode au fil du temps », dans *L'Œuvre de l'œuvre, op. cit.*, p. 57).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

façon splendide ! Dans une quinzaine (ou peut-être avant), ce sera fait » [218] [*Corr. V*, p. 80]. De plus, après 3 jours, il va même jusqu'à faire des prévisions sur la date à laquelle il finira les *Trois Contes* : « Il me reste quatre pages à écrire pour avoir fini mon conte. Je vais en commencer la préparation ce soir. Bref, j'espère vers le 20 l'avoir terminé et recopié »[219] [*Corr. V*, p. 87].

Pourquoi Flaubert insiste-t-il sur des dates-limites d'écriture ? Quand on lit ses lettres à Tourgueneff une à une, tout devient pourtant clair. Flaubert écrit à Tourgueneff, le 25 juin 1876, ainsi : « Mon *Histoire d'un cœur simple* sera finie sans doute vers la fin d'août. Après quoi, j'entamerai *Hérodias* ! […] Et bien, et vous ? Travaillez-vous ? Et *Saint Julien* avance-t-il ? C'est bête comme tout ce que je vais vous dire, mais *j'ai envie* de voir ça imprimé en russe ! » [*Corr. V*, p. 60] . Ensuite, en octobre 1876, il écrit à son ami, alors que *Hérodias* n'est encore qu'un projet :

> Pour aller plus vite en besogne, j'ai bien envie de rester à Croisset très tard, jusqu'au jour de l'an, – peut-être jusqu'à la fin de janvier ? De cette façon, j'aurais peut-être fini à la fin de février. Car si je veux publier un volume au commencement de mai, il faudrait I° que j'aie fini *Hérodias* promptement, pour que la traduction pût paraître chez vous en avril. [220] [*Corr. V*, p. 127]

Flaubert insiste sur la date d'achèvement de son travail, car il a l'intention de faire publier ses *Trois contes* à la fin du mois de mai, de l'année suivante. D'où son acharnement à vouloir finir *Hérodias* et continuer à travailler efficacement. Ses phrases nous donnent l'impression que son but n'est pas l'accomplissement de son œuvre, mais plutôt le fait de finir avant la date-limite qu'il s'est imposée. Il presse ainsi Tourgueneff de publier la traduction de ses contes avant août 1877. Flaubert harcèle également son ami, afin de le presser de finir la traduction de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Avant les *Trois contes*, Flaubert n'avait pas envie de publier ses œuvres. Lorsqu'il a écrit *La Tentation de Saint Antoine*, il a avoué à Mademoiselle Leroyer de Chantepie le 5 juin 1872 ainsi :

> Mais je suis tellement dégoûté des éditeurs et des journaux que je ne publierai pas maintenant. J'attendrai des jours meilleurs ; s'ils n'arrivent jamais, j'en suis consolé d'avance.

[218] Lettre à sa nièce Caroline, le 7 août 1876.
[219] Lettre à Ivan Tourgueneff, le 25 juin 1876.
[220] Lettre à Ivan Tourgueneff, le 28 octobre 1876.

> Il faut faire de l'art pour soi et non pour le public. Sans ma mère et sans mon pauvre Bouilhet, je n'aurais pas fait imprimer *Madame Bovary*. Je suis, en cela, aussi peu homme de lettres que possible. [*Corr. IV*, p. 531]

Attitude nouvelle de la part de l'auteur, qui commença le 14 décembre 1876, où il réclame ainsi à Tourgueneff :

> Maintenant, mon bon, répondez-moi nettement. Mes trois contes peuvent-ils avoir paru en russe au mois d'avril prochain (*Hérodias* peut être finie en février) ? Dans ce cas-là, il me serait possible de les publier en volume au commencement de mai. La pénurie où je me trouve me fait désirer cela fortement. [*Corr. V*, p. 143]

D'après cette correspondance, il est clair que la date limite que Flaubert s'impose coïncide avec la date de mise en vente de ses « marchandises ».

Après la messe du 24 décembre de la même année, il envoie à nouveau à Tourgueneff :

> Mais la présente (style commercial) n'est que pour vous remercier relativement aux traductions. Vraiment, si je pouvais faire paraître au printemps ce volume, après l'avoir publié en feuilleton I° en Russie et 2° dans les journaux de Paris, ça m'obligerait grandement.[221] [*Corr.V*, p. 150]

On remarque particulièrement l'utilisation ironique d'un vocabulaire commercial, comme « la présente », et notamment son idée de tenir une chronique dans un journal, chose qu'il critiquait ouvertement auparavant : « Un journal enfin est une boutique. Du moment que c'est une boutique, le *livre* l'emporte sur les *livres*, et la question d'achalandage finit tôt ou tard par dominer toutes les autres »[222] [*Corr. II*, p. 291]. Ces phrases font donc bien transparaître l'idée de Flaubert, qui est de vendre les *Trois contes* dans une boutique, et sa demande de traduction à Tourgueneff nous révèle bien qu'il a une intention commerciale.

Il écrit d'ailleurs à Caroline : « Grâce à la paresse de ce cher Moscove, *Saint Julien* ne paraîtra russifié qu'en novembre. Je comptais sur 1400 francs, qui sont retardés »[223] [*Corr. V*, p. 99]. Il lui montre ses calculs et ses prévisions de vente, et se lamente du retard de la traduction de Tourgueneff. Car l'auteur voit en grand, il prévoit deux publications, la

[221] Lettre à Ivan Tourgueneff, le 24 décembre 1876.
[222] Lettre à Louise Colet, le 31 mars 1853.
[223] Lettre à sa niece Caroline, le 17 août 1876.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

première en français et la deuxième en russe, un acte commercial qu'il veut faire de manière bourgeoise, dans le sens où il compte réinvestir ses bénéfices. Il finit ainsi les *Trois contes* le 14 février 1877, comme il l'avait prévu, et le journal *Le Moniteur* publie *Un cœur simple*, et le *Bien public* imprime *La Légende saint Julien l'Hospitalier*. Le 24 avril, les éditions Charpentier publie les *Trois contes* qui feront de bons chiffres de vente.

Pour finir, nous étudierons comment Flaubert raconta le processus de publication de son œuvre, à ses amis. Une lettre à Léonie Brainne le 3 mars 1877, dit : « Le *Siècle* ayant reculé devant les mille francs que je lui demandais. Votre Polycarpe va gagner un peu d'argent »[224] [*Corr. V,* p. 196]. Courrier où il ne rapporte que ses exigences vis à vis de l'argent qu'il pourrait retirer de ses écrits. Par la suite, Tourgueneff achève sa traduction et *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* paraît dans le numéro d'avril du *Messager d'Europe*, et *Hérodias* paraît en russe au mois de mai. Ces traductions répondent aux espérances de Flaubert, et lui rapportent également quelques bénéfices.

Si Flaubert n'avait pas eu de problèmes de faillite, il n'aurait sûrement pas interrompu *Bouvard et Pécuchet*. En revanche, on ne peut affirmer que Flaubert ait achevé les *Trois contes*, sans penser à l'argent, celui-ci fut au contraire le moteur de son inspiration. Après avoir fini les *Trois contes*, Flaubert se reposa un peu, et se lança un défi en reprenant *Bouvard et Pécuchet* : « Quand je me serai un peu reposé, je reprendrai mes deux bonhommes auxquels j'ai beaucoup songé cet hiver, et que j'entrevois maintenant d'une façon plus vivante et moins artificielle »[225]. En fait, le succès économique et social des *Trois contes* fut une des raisons qui lui permirent de reprendre confiance, et lui redonnèrent l'envie d'écrire.

Cependant les *Trois contes* ne se distinguent pas seulement par leur relation avec le problème financier mais aussi par leur forme. Alors pourquoi Flaubert choisit-il la forme des contes ?

3. De « quelque chose, de court » aux *Trois contes*

Avant les *Trois contes*, Flaubert n'écrivait que des œuvres longues comme *Madame Bovary*, *Salammbô*, *L'Éducation sentimentale* et *La Tentation de Saint Antoine*. De plus,

[224] Lettre à Léonie Brianne, le 3 mars 1877.
[225] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 15 février 1877.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

lorsqu'il a commencé à écrire le roman *Bouvard et Pécuchet*, juste avant *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, dans une lettre du 29 juillet 1874 à Tourgueneff, il écrit : « il m'est impossible de faire une chose courte. Je ne puis exposer une idée sans aller jusqu'au bout » [*Corr. IV*, p. 843]. Il est donc difficile à dire pourquoi Flaubert a écrit les *Trois contes*, en tenant compte du fait qu'il les a commencés sans réelle envie d'en faire une œuvre et avant l'abandon de son roman.

Du fait, Raymonde Debray-Genette a essayé de rechercher des particularités de ces contes de Flaubert :

> Les *Trois contes* posent au narratologue des problèmes épineux quand il s'agit de définir le ou les genres auxquels ils appartiennent. On sait que le mot « conte » ne résout rien : il semble que ce soit une sorte d'appellation commerciale pour désigner un récit court. Il ne serait pas même pertinent de vouloir l'opposer au terme « nouvelle ». Nous avons pourtant le sentiment de la parenté formelle et générique des trois récits, en même temps que de leur différence.[226]

Elle a analysé *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, du point de vue de la légende et de l'histoire et a conclu que « La légende se fait mythe en même temps qu'en émanent des effluves romanesques. Tel est un des secrets de l'« à-peu-près » final. […] *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* est donc bien un exemple d'une forme simple actualisée en forme savante par Flaubert, après bien d'autres écrivains »[227].

De plus, Flaubert a commencé *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* sans aucune préparation. Quant aux deux autres contes qui suivent, il a établi leur plan au cours de l'élaboration du conte de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et les a écrits au fur et à mesure. Et comme il n'écrivait jamais la préface pour expliquer ses idées, c'est pour cette raison qu'il n'y a que dans sa correspondance que l'on peut suivre le processus de création de ses œuvres. Je voudrais donc analyser la signification des *Trois contes* d'un nouveau point de vue, c'est-à-dire comment il arrive à la forme du conte et pourquoi il a créé chaque conte.

---

[226] Raymonde Debray-Genette, « *Saint Julien* : forme simple, forme savante », in *Métamorphoses du récit, op. cit.*, p. 131.
[227] *Ibid.*, p. 149.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Hans Peter Lund dit que « « conte » est un terme souvent employé au XIXe siècle pour designer un récit bref »[228] ; le conte fantastique, la nouvelle et le récit court ressemblant à la légende. Il remarque que les *Trois contes* correspondent à cette formule :

> Le titre de Flaubert regroupe des textes disparates en ce qui concerne l'histoire racontée : histoire d'une vie entière dans le cas de Félicité, histoire d'une vie coupée en épisodes dans celui de Julien, ou formée d'un seul épisode dans celui d'Hérode. Les textes – passant ainsi de l'ensemble au fragment – semblent davantage obéir à des principes internes qu'à ceux d'un genre. Le premier a l'apparence d'une nouvelle inspirée du roman réaliste, le seconde celle d'un conte fantastique, le troisième celle d'un récit inspiré du roman historique. [229]

Pourtant au commencement de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, il n'a pas vraiment défini cette œuvre comme un conte. Le 25 septembre 1875, au centre de repos de Concarneau, il a raconté pour la première fois à sa nièce Caroline son projet de conte : « J'ai même essayé de commencer quelque chose de court, car j'ai écrit (en trois jours) ! une demi-page *du* plan *de La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » [*Corr. IV*, p. 961]. Au début, il voulait l'appeler « Quelque chose, de court » et ensuite il a sans cesse changé d'appellation. Le 2 octobre 1875, à Edmond Laporte il le nomme « cette histoire » [*Corr. IV*, p. 967] et le 3 octobre 1875 il en parle à George Sand sous le titre de « quelque chose » [*Corr. IV*, p. 971]. Le même jour, Flaubert a écrit à Edma Roger des Genettes « quelque chose » [*Corr. IV*, p.970], et à Tourgueneff « quelque chose » [*Corr. IV*, p. 972], puis le 4 octobre 1875 le qualifie de « ma petite historette » [*Corr. IV*, p. 981] à Commanville. Le 2 octobre 1875, il a écrit à Léonie Brainne « petit conte » [*Corr. IV*, p. 965]. Mais il a tout de suite changé cette appellation. Par cela, on peut supposer que Flaubert lui-même le considère comme une simple étude et jamais comme son œuvre.

Cependant, ce qui attire notre attention est que l'on trouve le mot « conte » dans ses lettres sans pour autant qu'il y ait un lien avec *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Par exemple, il écrit à Edma Roger des Genettes que « dans mes moments de désœuvrement, et ils sont nombreux, je lis quelques passages d'un Saint-Simon qu'on m'a prêté et, pour la millième fois, les contes de ce polisson de Voltaire »[230] [*Corr. IV*, p. 981]. Il a dit la même chose à Edmond Laporte le 19 octobre 1875 puis à Caroline et à Tourgueneff le 21, comme

---

[228] Hans Peter Lund, *Gustave Flaubert : Trois contes*, Paris, P.U.F., 1994, p. 31.
[229] *Ibid.*, p. 31-32.
[230] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 4 octobre 1875.

s'il était obsédé par les contes de Voltaire. De fait, les contes de Voltaire, qui n'étaient en aucun cas des documents spécialisés pour l'œuvre de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, étaient des documents qu'ils pouvaient facilement se procurer à la campagne. Flaubert décrit une partie de sa vie quotidienne sans intérêt particulier, mais suite à la lecture des contes de Voltaire, il ne parlera plus de ses contes comme de « quelque chose » ou de « ma petite historette ». On ne peut pas ignorer l'influence des contes de Voltaire sur les *Trois contes*[231], car Flaubert parle souvent de l'enthousiasme pour les contes de Voltaire depuis sa jeunesse. Il a écrit à Louis de Cormenin en 1844 : « j'avoue que j'adore la prose de Voltaire et que ses contes sont pour moi d'un ragoût exquis. J'ai lu *Candide* vingt fois » [232] [*Corr. I*, p. 210].

Est-ce par hasard qu'il a repris dès sa jeunesse l'idée d'écrire un conte dans une situation où il a été obligé de renouveler doucereusement sa vie ? De toute façon, après avoir parlé de la lecture des contes de Voltaire, il écrivit à sa nièce Caroline : « Le petit *Julien l'hospitalier* n'avance guère et m'occupe un peu ; c'est là le principal »[233] [*Corr. IV*, p. 983]. Dans cette lettre, il avait compris l'importance de cette œuvre pour sa condition mentale. Le 19 octobre, il écrit à Edmond Laporte : « j'ai écrit à peu près dix pages de mon *Saint Julien* » [*Corr. IV*, p. 984] et à sa nièce que « malgré mes résolutions, *Saint Julien* n'avance pas vite » [*Corr. IV*, p. 985]. Le fait qu'il n'emploie pas de mots ambigus et nomme son œuvre à chaque occasion montre sa décision sérieuse d'en faire une œuvre à part entière.

Mais on se rend compte qu'il voulait simplement finir *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et n'a pas encore l'intention d'écrire les *Trois contes*. Il a raconté une idée à George Sand, le 16 décembre 1875 :

> Vous savez que j'ai quitté mon grand roman, pour écrire une petite bêtise *moyenâgeuse*, qui n'aura pas plus de 30 pages ! Cela me met dans un milieu plus propre que le monde moderne et me fait du bien.

---

[231] Pierre-Georges Castex a remarqué l'influence de Voltaire sur *Madame Bovary* : « Il ressort de ces textes (lettres de Flaubert) que Flaubert se rattache à la philosophie des lumières et l'esprit voltarien ; qu'il se réfère à ce système de pensée auquel M Homais, dans *Madame Bovary*, donne une expression caracturale » (voir Pierre-Georges Castex, *Les Cours de Sorbonne : Flaubert, « L'Éducation sentimentale »*, Paris, Centre documentation universitaire, 1967, p. 88).
[232] Lettre à Louis de Cormenin, le 7 juin 1844.
[233] Lettre à sa nièce Caroline, le 17 octobre 1875.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Puis, je cherche un roman contemporain, mais je balance entre plusieurs embryons d'idées. Je voudrais faire quelque chose de serré et de violent. [*Corr. IV*, p. 997]

Le mot « contemporain » nous suggère le conte contemporain, *Un cœur simple*, mais Flaubert n'a jamais utilisé le mot *conte*. De plus *Un cœur simple* n'est absolument pas « violent ». On peut donc dire que Flaubert reste encore dans un état ambigu.

De fait, il a désigné *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* comme un conte dans une lettre à George Sand, le 6 février 1876 : « Après mon petit conte, j'en ferai un autre, car je suis trop profondément ébranlé pour me mettre à une grande œuvre » [*Corr. V*, p. 10]. Il lui raconte dans cette lettre que son sentiment d'insécurité dans l'écriture de *Bouvard et Pécuchet*, l'a amené à écrire un autre conte.

Pourtant il a dit à George Sand le 18 février ceci : « Maintenant que j'ai fait mon conte, je vais en faire un autre. Les deux réunis pourront former un petit volume que je publierai cet automne » [*Corr. V*, p. 19]. On peut penser que la réalisation de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* lui a donné envie de publier un volume. Et il a adressé la même indication à Léonie Brianne ainsi qu'à Madame Lapierre[234]. Mais à ce moment-là, il n'a osé écrire que deux contes avec l'ambition de continuer *Bouvard et Pecuchet* qui avait été interrompu.

Or, la plus grande différence entre ces deux contes est que dans le premier, Flaubert définit d'abord son contenu et son titre, mais dans le deuxième, il fait l'inverse et décide d'écrire un conte en premier. C'était après le 1er mars 1886 qu'il a commencé à mentionner le contenu du deuxième conte. Il dit ainsi à Edmond Laporte : « Le plan de mon second petit conte est fini. Je cherche maintenant des renseignements sur Pont-l'Évêque » [*Corr. V*, p. 21]. D'après cette lettre, on peut supposer par le contenu seulement que ce conte est en relation avec la région normande, et on voit que Flaubert n'avait pas du tout décidé du titre.

Après tout, c'était dans la lettre du 15 mars 1876 à Edma Roger des Genettes, c'est-à-dire, plus d'un mois après sa décision d'écrire un autre conte, que le titre a été spécifié. Il est intéressant de voir que cette lettre commence par l'annonce de la mort de Louise Colet, sa maîtresse de jeunesse de 1846 à 1854, à qui Flaubert a adressé le plus grand nombre de lettres :

---

[234] Le 18 février, Flaubert a raconté un projet à Léonie Brainne : « J'ai fini mon conte, et je vais en commencer un autre, afin d'avoir à l'automne un petit volume » [*Corr. V*, p. 15]. Il a aussi écrit les phrases analogues à Valérie Lapierre au même jour [*Corr. V*, p. 17].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Vous avez très bien deviné l'effet complet que m'a produit la mort de ma pauvre muse. Son souvenir ainsi ravivé m'a fait remonter le cours de ma vie. Mais votre ami est devenu plus stoïque depuis un an. J'ai piétiné sur tant de choses, afin de pouvoir vivre ! Bref, après tout un après-midi passé dans les jours disparus, j'ai *voulu* n'y plus songer et je me suis remis à la besogne. Encore une fin ! [*Corr. V*, p. 27]

Après cet aveu, il a raconté ses souvenirs et nommé son travail « *Histoire d'un cœur simple* ». Juliette Frølich a d'abord remarqué que « parler du cœur, avec cœur, exprimer, écrire, décrire avec les mots les émotions, les siennes, celles de ses personnages, dès le début de la rédaction de *Madame Bovar*y, on le sait, Flaubert non seulement se l'interdit, mais scelle cet interdit d'un strict tabou »[235]. Mais Flaubert raconte souvent dans ses correspondances, surtout à Louise Colet, que l'essence des phrases est le « cœur » : « Il faut avoir, avant tout, du sang dans les phrases, et non de la lymphe, et quand je dis du sang, c'est du cœur » [*Corr. II*, p. 128][236]. En définissant le « cœur » pour Flaubert, Juliette Frølich a trouvé la relation entre une scène où Félicité et Madame Aubain ont partagé la même tristesse de la mort de Virginie dans *Un cœur simple* en tant que « cœur » qui se trouve dans l'écriture vivante de Flaubert[237].

Ce changement a peut-être un lien avec la mort de Louise Colet, circonstances que l'on peut analyser à partir de la lettre du 20 avril à Edma Roger des Genettes:

> Mon *Histoire d'un cœur simple* avance très lentement. J'en ai écrit dix pages, pas plus ! Et pour avoir des documents j'ai fait un petit voyage à Pont-l'Évêque et à Honfleur ! Cette excursion m'a abreuvé de tristesse, car forcément j'y ai pris un bain de souvenirs. [238] [*Corr. V*, p. 35]

Comme on le voit dans cette lettre, *Un cœur simple* qui se déroule en Normandie, se superpose à la jeunesse de Flaubert. L'afflux de souvenirs qui surgit suite à la mort de sa maîtresse semble avoir été l'un des facteurs pour définir le titre *Un cœur simple*[239]. On ne

---

[235] Voir Juliette Frølich, « Poésies du cœur – poétique des choses » in *Flaubert et la théorie littéraire.* textes réunis par Tanguy Logé et Marie-France Renard, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2005, p. 185.

[236] Lettre à Louise Colet, le 22 avril 1854.

[237] Juliette Frølich, « Poésies du cœur - poétique des choses », in *Flaubert et la théorie littéraire, op. cit.*, p. 189-190.

[238] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 20 avril 1876.

[239] Raymonde Debray-Genette suppose la raison de l'effacement du mot « histoire » : « Flaubert a eu ses raisons pour supprimer le mot « histoire », qui peuvent être d'économie. Il ne nous le dit pas. Mais pour nous lecteurs, supprimer ce mot, c'est changer en partie la façon de raconteur, pour ainsi

peut pas ignorer qu'une phrase indiquant la mort de Louise Colet « Encore une fin ! » ressemble a une phrase d'un médecin au moment de la mort de Victor, neveu de Félicité « Bon ! encore un » ! [*TC*, p. 62].

Ce voyage en Normandie lui a permis non pas seulement de s'adonner à une réflexion sur son passé, mais aussi de se souvenir de sa passion pour la création :

> Savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela ? L'histoire de saint Jean-Baptiste. La vacherie d'Hérode pour Hérodias m'excite. Ce n'est encore qu'à l'état de rêve, mais j'ai bien envie de creuser cette idée-là. Si je m'y mets, cela me ferait trois contes, de quoi publier à l'automne un volume assez drôle. [240] [*Corr. V*, p. 35-36]

Le projet de parution des deux contes, juste après avoir fini *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, s'est changé en celui des trois contes, lorsqu'il a décidé du titre, *Un cœur simple*.

C'est à ce moment précis que l'idée des *Trois contes* semble s'être emparé de Flaubert, et celui-ci a rédigé régulièrement son troisième conte, même s'il venait seulement de commencer son deuxième conte. Le troisième conte est différent des deux autres, du point de vue du changement des titres. Le 20 avril 1876, il donne « *L'histoire de Saint Jean-Baptiste* » [*Corr. V*, p. 35] comme titre, et le 3 mai « *Iaokanann* (traduisez : saint Jean-Baptiste) »[241] [*Corr. V*, p. 36]. Et le 29 mai, il le nomme « Mon *Saint Jean-Baptiste* »[242] [*Corr. V*, p. 36].

Au début, il semble que Flaubert ait envisagé Saint Jean-Baptiste comme le héros de son livre, mais au fur et à mesure de ses recherches, l'existence du personnage d'Hérodias s'est affirmée. Le 29 mai 1876, il écrit ceci à George Sand : « J'ai commencé un autre conte intitulé *Histoire d'un cœur simple*. Mais j'ai interrompu ce travail pour faire des recherches sur l'époque de saint Jean-Baptiste, car je veux écrire le festin d'Hérodiade » [*Corr. V*, p. 42]. De ce fait, le 19 juin, il arrive enfin au titre définitif d'*Hérodias* : « L'histoire d'*Hérodias*, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion »[243] [*Corr. V*,

---

dire « désobjectiver » le récit, en affaiblissant le rôle du narrateur » (Raymonde Debray-Genette, « Du mode narratif dans les *Trois contes* » in *Travail de Flaubert*, *op. cit.*, p. 136).

[240] *Ibid.*

[241] Lettre à Tourgueneff, le 3 mai 1876.

[242] Lettre à Edmond Laporte, le 29 mai 1876.

[243] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 19 juin 1876.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

p. 58]. Sa réflexion de deux mois sur le titre d'*Hérodias* montre que Flaubert avait préparé suffisamment la documentation pour la création des *Trois contes*.

De plus, il est intéressant de voir qu'au moment où il s'est arrêté sur l'idée des *Trois contes*, Flaubert s'intéressait également à une autre œuvre dont une partie du titre était « conte ». Le 17 juin 1876, il raconte à Caroline qu'il a reçu un cadeau de Mallarmé :

> J'ai reçu un autre cadeau : un livre du FAUNE et ce livre est charmant, car il n'est pas de lui. C'est un conte oriental intitulé *Vathek*, écrit en français à la fin du siècle dernier par un mylord anglais. Mallarmé l'a réimprimé avec une préface dans laquelle ton oncle est loué. [*Corr. V*, p. 49]

Mallarmé a estimé la perfection de *Salammbô* et de *La Tentation de Saint Antoine* parmi les œuvres orientales dans la préface de réimpression de *Vathek* de 1876 :

> Voile mis, pour les mieux faire apparaître, sur des abstractions politiques ou morales que les mousselines de l'Inde au XVIIIe siècle, quand régna le *Conte oriental* ; et, maintenant, selon la science, un tel genre suscite de la cendre authentique de l'histoire les cités avec les hommes, éternisé par le *Roman de la Momie* et *Salammbô*. Sauf en la *Tentation de Saint-Antoine*, un idéal mêlant époques et races dans une prodigieuse fête, comme l'éclair de l'Orient expiré, cherchez ! sur des bouquins hors de mode aux feuillets desquels ne demeure de toute synthèse qu'effacement et anachronisme, flotte la nuée de parfums qui n'a pas tonné. [244]

Comme ce cadeau l'a impressionné profondément, il écrit la même chose à Tourgueneff le 25 juin. Analysant l'inflence de l'orientalisme sur les romans du XIXe siècle, Jean Bruneau mentionne l'importance de *Vathek* :

> *Les Mille et une Nuits* et leurs suites, origine essentielle du pittoresque oriental, n'en sont pas la source unique. Ces contes ont inspiré, au 18e et au 19e siècle, toute une littérature « orientale ». Parmi ces œuvres, certaines sont des chefs-d'œuvre : les contes orientaux de

[244] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, tome 2*, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 5. Voir aussi William Beckford, *Vathek*, réimprimé sur l'édition française originale avec préface par Stéphane Mallarmé, Paris, Lavitte / Genève, Impr. Fick, 1876.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Crébillon, ceux de Voltaire, *Vathek*. C'est le comte de Beckford qui a attiré l'attention de Byron sur l'Orient. [245]

Ce cadeau de *Vathek* dont le sous-titre est *conte arabe* qui lui a été offert par hasard, a rafraîchi sa détermination dans la création d'*Hérodias* qui est aussi un conte oriental.

En somme, Flaubert a eu besoin de deux mois pour choisir un genre de conte et de huit mois pour se décider à écrire les *Trois contes* . On ne peut pas nier que la lecture des œuvres de Voltaire et de Beckford, lectures qui l'ont affecté, soit un des facteurs qui l'ont amené à créer les *Trois contes*, même s'il ne l'affirme pas directement dans ses correspondances. De plus, d'après les nombreux changements des titres et le processus d'écriture des *Trois contes*, on peut constater que les *Trois contes* qui avaient commencé comme une étude ont été écrits avec passion à la fin, et deviennent une œuvre qui se déroule de l'Antiquité au temps moderne alors qu'un seul roman y parviendrait difficilement. C'est donc avec cette collection de contes que Flaubert réalise cet exploit. Alors nous allons analyser à partir de quelles motivations il est parvenu à chaque conte.

Il n'a jamais parlé de son intention d'écrire un « conte » de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* dans ses correspondances, mais il y avait une raison pour laquelle il a pu commencer ceux d'avant, à Concarneau où il est allé se reposer et où il ne possédait aucun document. Le 25 septembre 1875, de Concarneau, il a recommandé à Caroline de lire un livre de Langlois, sur les vitraux de la cathédrale de Normandie pour connaître le contenu de son histoire[246].

Ensuite, Flaubert a conseillé à sa nièce de lire un autre livre aussi :

> Lis dans la *Légende dorée* l'histoire de saint Julien l'Hospitalier. Tu l'as mal comprise dans Langlois (où elle est pourtant bien racontée). Tu peux reprendre les Buffon. Mets aussi de côté pour l'emporter à Paris les *Légendes pieuses du moyen âge* de Maury. C'est un petit in-8° broché en bleu qui se trouve en face des Buffon. [247] [*Corr. IV*, p. 963].

---

[245] Jean Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert*, *op. cit.*, p. 17-18.

[246] Voir Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monumens français et étrangers suivi de La Biographie des plus célèbres peintres-verriers*, Edouard Frére, Rouen, 1832. Pierre-Marc de Biasi a indiqué que la scène de la tempête dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* a été grandement influencé par les phrases de l'œuvre de Langlois (voir Pierre-Marc de Biasi, « Le palimpseste hagiographique : l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de *la Légende de saint Julien l'Hospitalier* » in *Gustave Flaubert 2*, *op. cit.*, p. 92-93).

[247] Lettre à sa nièce Caroline, le 30 septembre 1875.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Il a conté l'endroit exact du livre de Maury, dans son bureau à Croisset. Cette indication précise nous prouve qu'il avait déjà le projet de Saint Julien auparavant et ne l'avait donc jamais oublié. Pierre-Marc de Biasi a suggéré qu'au moins la première idée de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* était née en 1846 :

> *Saint Julien*, comme *La Tentation*, est en fait un très vieux projet de Flaubert, déjà travaillé en 1856, mais qui remonte à 1846 au moins, et vraisemblablement même à l'adolescence de l'auteur. C'est ce qui explique que Flaubert ait pu, sans documentation particulier, se mettre brusquement à la conception du scénario. [248]

De ce fait, le 1er juin 1856, c'est à dire, juste après *Madame Bovary*, il a envoyé cette lettre-ci à Bouilhet :

> Tu me demandes ce que je fais, voici : je prépare ma légende et je corrige *Saint Antoine*. […]. Je lis des bouquins sur la vie domestique au moyen âge et la vénerie. Je trouve des détails superbes et neufs. Je crois pouvoir faire une couleur amusante. Que dis-tu « d'un pâté de hérissons et d'une froumentée d'écureuils » ? Au reste, ne t'effraye pas, je ne vais pas me noyer dans les notes. Dans un mois j'aurais fini mes lectures, tout en travaillant au *Saint Antoine*. Si j'étais un gars, je m'en retournerais à Paris au mois d'octobre avec le *Saint Antoine* fini et *Saint Julien l'Hospitalier* écrit. [*Corr. II*, p. 614]

Comme il apparaît dans cette citation, en disant « ma légende », on peut supposer que Flaubert lui en avait déjà parlé auparavant et a conservé cette idée jusqu'en 1875, soit une vingtaine d'années. Donc, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de 1875 commence par une scène de la vie quotidienne du Moyen-Âge des parents de Julien dans le château :

> Toujours enveloppé d'une pelisse de renard, il [père de Julien] se promenait dans sa maison, rendait la justice à ses vassaux, apaisait la querelles de ses voisins. […] chaque matin, elle [mère de Julien] distribuait la besogne à ses servantes, surveillait les confitures et les onguents, filait à la quenouille ou bordait des nappes d'autel. [*TC*, p. 80]

[248] Gustave Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 701-702.

De plus Flaubert dit à sa nièce, le 17 octobre 1875 : « j'aurais besoin de quelques livres sur le moyen âge » [*Corr. IV*, p. 983]. Il relate également les livres de chasse qui mèneraient Saint Julien au « Grand Pécher » et a fini par créer la scène de la deuxième chasse qui n'existe pas dans la vraie légende.

Cependant, ce qui est remarquable encore, c'est son intérêt pour Saint Julien au moment où il est en train d'écrire la deuxième édition, *La Tentation de Saint Antoine* en 1856. La troisième, c'est à dire, la dernière version, *La Tentation de Saint Antoine*, écrite de 1869 à 1872, a été interdite à la traduction en Russie et interdite de publication en France. Mais ce livre a fini par être publié aux éditions Charpentier en mars 1874. Après, Flaubert se consacrait à la préparation de *Bouvard et Pécuchet*, mais, en même temps, mentionnait très souvent *La Tentation de Saint Antoine*. Comme on peut le voir dans cette citation à Tourgueneff le 2 juillet 1874 : « Vous me parlez de *Saint Antoine* et vous me dites que le gros public n'est pas pour lui. Je le savais d'avance, mais je croyais être plus largement compris du public d'élite » [*Corr. IV*, p. 821]. Puis le 10 juillet à Charpentier : « En tout cas, reprenez la collection des articles sur *Saint Antoine* »[249] [*Corr. IV*, p. 829]. Cette œuvre a eu, en même temps, de bonnes et de mauvaises réputations, mais comme elle se vendait bien, Charpentier en a décidé la réimpression à ce moment-là. Cette réimpression est la preuve encore de l'intérêt des lecteurs pour ce livre. Flaubert en a été content et s'y intéressa autant que ses correspondances le montrent. Flaubert a demandé à Charpentier le 28 juillet 1874 : « Quand ferez-vous paraître la petite édition de *Saint Antoine* » [*Corr. IV*, p. 841].

En somme, on ne peut pas nier que ce fut la réimpression de *La Tentation de Saint Antoine* qui lui suggéra *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, projet de jeunesse au moment de sa difficulté à écrire *Bouvard et Pécuchet*. Après tout, il n'y a que deux de ses livres dont une partie des titres contient le mot « Saint ». Pour cette raison on peut croire que ces deux Saints se sont superposés dans son esprit.

Nous allons donc analyser les motivations résultantes pour *Un cœur simple*. Le sujet de ce projet est apparu pour la première fois dans quelques lettres du 18 février 1876, comme il a été dit. Pour cette création, l'existence de Julie qui était une des servantes des Flaubert depuis 1825, est indispensable. Dans la lettre à sa nièce parlant sur *Bouvard et Pécuchet*, le 12 juin 1874, Flaubert lui raconte également la maladie de Julie :

[249] Lettre à Georges Charpantier, le 10 juillet 1874.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Hier matin, j'ai reçu une lettre d'Achille me disant que je pouvais amener Julie à l'Hôtel-Dieu. C'est ce que j'ai fait immédiatement. Je l'ai installée dans sa chambre, où tout était prêt, du reste. Émile a été la voir aujourd'hui. [*Corr. IV*, p. 809].

La servante fidèle, malade, suggère justement Félicité dans *Un cœur simple*. Jusqu'à ce moment-là, il n'avait pratiquement jamais mentionné Julie, mais après cette lettre, il en a trés souvent parlé.

Le 16 juin, Flaubert a visité l'hôpital de son frère Achille qui allait opérer Julie. Il a noté la description suivante :

> Ma débauche, depuis ton départ, a été, dimanche soir, d'aller sur la place de Croisset, voir la Fête. La plus grande décence y régnait, ou plutôt la plus complète somnolence. L'orchestre, les danseurs, les loteries, et jusqu'aux chevaux de bois, tout avait l'air de roupiller. Aucun « joyeux drille », pas même un pochard ! à la vue d'un quinquet, j'ai aperçu le Pseudo donnant le bras à une petite dame.[250] [*Corr. IV*, p. 812]

Cette fête ressemble à la seule fête nocturne dans *Un cœur simple*. Félicité se fait adresser la parole par Théodore, son premier et dernier amant, en écoutant jouer les violons, et en regardant les danseurs sous les lumières étincelantes. Ce soir-là, elle s'enfuit, mais lorsqu'ils se rencontrent la fois suivante, « elle marchait soutenue par son étreinte » [*TC*, p. 46]. Elle devient sa maîtresse après qu'il a fait allusion au mariage. Mais il l'a trahie et se marie avec une veuve riche. Ainsi, la gaieté et la joie simple qui cachent la frivolité et la tromperie attirent l'attention de Flaubert sur la fête. On peut supposer, en conséquence, que cette expérience s'est superposée à la maladie de Julie et l'a amené à l'épisode dans *Un cœur simple*.

Le 24 juin, Flaubert parle à nouveau de l'état de Julie à Caroline :

> J'ai aujourd'hui été à l'Hôtel-Dieu. L'opération a jusqu'à présent très bien réussi. Il est sûr que Julie verra d'un œil, et quant au second, c'est probable. Elle m'a tout de suite demandé de tes nouvelles, avant même de me parler de sa santé. En l'apercevant dans son lit, avec un bandeau qui lui cachait la figure et ne découvrait que le menton, le souvenir de notre pauvre vieille m'est revenu, et j'ai comprimé un gros sanglot. [251] [C*orr. IV*, p. 816-817]

[250] Lettre à sa nièce Caroline, le 16 juin 1874.
[251] Lettre à sa nièce Caroline, le 24 juin 1874.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Malgré sa maladie, Julie a demandé, tout d'abord, des nouvelles de Caroline, la fille de son employeur. Félicité aussi souhaite toujours le bonheur des gens qu'elle aime, Virginie, fille de Madame Aubain, son neveu Victor, son perroquet plus que pour elle-même. Le passage où Félicité tombe malade après la mort de sa maîtresse et trouve cela très naturel d'avoir la même maladie, fait référence à Julie tombée malade après la mort de la mère de Flaubert. Ainsi, ce n'est pas seulement le sentiment de Flaubert pour Julie mais aussi le caractère de Julie lui-même qui ont servi pour la création du personnage de Félicité.

Après la faillite de sa nièce, le moyen de la secourir est devenu central dans sa correspondance et Flaubert n'a alors plus parlé de Julie. Mais quand il a commencé à écrire *Un cœur simple*, il a reparlé de Julie. Le 27 et 28 juillet 1876, il écrit :

> Mon histoire d'*Un cœur simple* avance. – Dans quinze jours je serai bien près de la fin. Alors je retirerai le perroquet empaillé qui se dresse devant moi sur ma table.
>
> La pauvre *Julie* qui est ici depuis mardi me paraît complètement aveugle. Elle n'ose pas se promener dans le jardin. – Elle est, du reste, très maigrie et bien faible, [...]. [252] [*Corr. V*, p. 83-84]

À la fin du conte, Félicité devient sourde et est gravement malade. On peut constater que la femme réelle coïncide avec celle de sa fiction dans la lettre qu'il a écrite au moment où Julie est aveugle et mourante. En somme, ce n'est pas un hasard si le germe d'*Un cœur simple* apparaît au moment de la préparation de *Bouvard et Pécuchet*, et si la mort de Félicité, le double de Julie qui représente une partie de la vie réelle de Flaubert, s'accorde avec la fin de la création de ce conte. C'est à dire que l'accomplissement de ce conte a permis à Flaubert de surmonter sa difficulté dans l'écriture de *Bouvard et Pécuchet*.

Or, après *Un cœur simple*, Flaubert a fait de son mieux pour rechercher la documentation nécessaire à *Hérodias*. À partir du 23 août, il a commencé à les lire et a continué ses recherches pendant un mois[253]. Puis, lorsqu'il en a constitué le plan, Flaubert a éprouvé de l'inquiétude qu'il a relatée dans sa lettre à Edma Roger des Genettes le 27 septembre 1876 : « Cette histoire d'*Hérodias*, à mesure que le moment de l'écrire approche,

[252] Lettre à sa nièce Caroline, le 27-28 juillet 1876.

[253] La période de sa recherche des documents se divise en trois parties: la première est du 23 août au 1er septembre à Croisset, la deuxième est du 4 septembre au 18 à Paris, et la troisième est du 20 au 27 septembre à Rouen. Voir *Corr. V*. p. 1164.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

m'inspire une venette biblique. J'ai peur de retomber dans les effets produits par *Salammbô*, car mes personnages sont de la même race et c'est un peu le même milieu » [*Corr. V*, p. 120].

De fait, ces deux œuvres ont beaucoup de points communs. En comparant le nombre des documents sur *Hérodias* à celui des deux autres contes, Matthieu Desportes remarque ceci : « La soif livresque de Flaubert au seuil de la rédaction d'*Hérodias* est en grande partie comparable à celle qu'il éprouve quand il rédige *Salammbô* »[254].

Tout d'abord, nous allons analyser les circonstances entourant Flaubert, lorsqu'il a commencé à écrire *Salammbô* et *Hérodias*. Après avoir fini *Madame Bovary* en 1856, Flaubert a tout de suite commencé *La Tentation de Saint Antoine* et, en même temps, a élaboré le plan de *Saint Julien* comme je l'ai déjà dit. Cependant, d'après l'expérience du procès de *Madame Bovary*, il a renoncé à écrire *La Tentation de Saint Antoine* qui aurait provoqué à nouveau un débat et, a décidé finalement d'écrire un roman sur Carthage à la fin d'avril 1857 : « J'ai bien du mal avec *Carthage* ! Ce qui m'inquiète le plus, c'est le fond, je veux dire la partie psychologique » [*Corr. II*, p. 709]. En fait, après *Madame Bovary*, roman moderne, il a fait *Salammbô*, un roman historique sur l'Antiquité et, après *Un cœur simple*, conte moderne, il fait *Hérodias*, un conte antique.

Ce n'est pas le seul point commun entre Hérodias et Salammbô. Par exemple, Hérodias, femme du frère d'Hérode, a désiré le pouvoir suprême et a séduit Hérode avec sa beauté, puis l'a mené à la ruine. Bien qu'elle l'ait fait pour le dieu en lequel elle croyait et pour son pays, Salammbô a séduit Mathô avec son charme, le chef des mercenaires et a volé le zaïmph, détenteur du pouvoir mythique, ce qui lui a apporté la mort[255]. Nous ne pouvons pas non plus ignorer la similitude des détails. Le 3 ou 4 octobre 1857, Flaubert dit cela à son ami Jules Duplan :

> J'en suis arrivé, dans mon premier chapitre, à ma petite femme. J'astique son costume, ce qui m'amuse. Cela m'a remis un peu d'aplomb. Je me vautre comme un cochon sur les pierreries dont je l'entoure, je crois que le mot pourpre ou diamant est à chaque phrase de mon livre . [*Corr. II*, p. 767]

---

[254] Matthieu Desportes, « *Hérodias* ou comment faire un cinquième Évangile », dans *La Bibliothèque de Flaubert ; inventaires et critiques*, sous la direction de Yvan Leclerc, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 298.

[255] Voir Gustave Flaubert, *Salammbô*, édition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs (Appendice ; « Un chapitre d'explications », « Carthage » ; scénarios ; lectures critiques ; chronologie ; bibliographie), Paris, Le Livre de Poche, 2011.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

La robe pourpre de Salammbô est justement la même que celle d'Hérodias. Elle apparaît dans l'histoire ainsi : « Une simarre de pourpre légère l'enveloppait jusqu'aux sandales » [*TC*, p. 113]. De plus, Salomé, substitut de sa mère Hérodias, apparaît couverte de bijoux comme Salammbô. Par cela, Salammbô a la même nature qu'Hérodias et Salomé.

On peut aussi parler de la similitude de la structure des récits. Flaubert raconte le plan d'*Hérodias* ainsi : « La question des races dominait tout » [*Corr. V*, p. 58]. Dans *Salammbô* qui se déroule dans le Carthage antique, après la première guerre punique, des mercenaires ainsi que toutes sortes de peuples apparaissent. De plus, il y a une scène-clef dans *Salammbô* et dans *Hérodias*, où tous les opposants à Carthage se réunissent. Dans *Salammbô*, c'est la scène du banquet organisé afin de calmer les mercenaires mécontents à cause du salaire impayé et, dans *Hérodias*, c'est la scène du festin de l'anniversaire d'Hérode où plusieurs peuples de races et d'opinion différentes ont été invités. En écrivant *Salammbô*, Flaubert s'est dit « Il y aura ensuite de la graisse et des scories à enlever, afin de donner à la chose une tournure plus simple et plus haute » [*Corr. II*, p. 767]. Lorsque Flaubert a écrit *Hérodias*, il a souffert de la surabondance de documents : « Dans sept ou huit jours (enfin) je commence mon *Hérodias*. Mes notes sont terminées, et maintenant je débrouille mon plan. Le difficile, là dedans, c'est de se passer, autant que possible, d'explications indispensables » [*Corr. V*, p.126]. L'inquiétude de Flaubert exprimée dans la similitude de ces points augmente au fur et à mesure du processus de l'écriture d'*Hérodias* : « Tous mes efforts tendent à ne pas faire ressembler ce conte-là à *Salammbô* » [*Corr. V*, p. 160], et c'est Flaubert lui-même qui en a pris conscience.

Alors pourquoi Flaubert a-t-il décidé précipitamment d'incorporer le conte qui ressemble à *Salammbô* comme le troisième conte au moment du commencement du deuxième ? Pour en connaître la raison, il nous faut remonter à la période de la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*. Le 28 juillet 1874, Flaubert a demandé à Charpentier, son éditeur : « Quand publiez-vous *Salammbô ?* » [*Corr. IV*, p. 841], en même temps que la demande de publication de la petite édition de *La Tentation de Saint Antoine*. Il y a eu un projet de réimprimer *Salammbô* avec des appendices : ces trois appendices étaient des objections de Flaubert aux critiques de *Salammbô*. Le premier a été sa réponse aux critiques que Sainte-Beuve a publiées trois fois de suite dans la revue intitulée *Le Constitutionnel*, en décembre. Sainte-Beuve lui a donné une réponse simple le 25 décembre de la même année. Le deuxième a été une objection dans la revue, *Opinion nationale* du 21 janvier 1863,

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

contre la critique sévère de Frœhner dans la *Revue Contemporaine* du 31 décembre. Le troisième fut une objection plus courte dans la même revue du 4 février en réponse à une nouvelle critique de Frœhner dans cette même revue du 27 janvier.

Voici comment il l'a raconté à Caroline : « J'ai réglé les appendices à mettre à la fin de *Salammbô*. On les imprime et l'édition paraîtra dans très peu de jours »[256] [*Corr. IV*, p. 855]. En septembre, il a demandé à Charpentier les épreuves : « pressez l'impression de *Salammbô*, si vous voulez que les épreuves soient prêtes avant mon départ »[257] [*Corr. IV*, p. 858]. Le 13 septembre, il a dit à sa nièce avec satisfaction la fin de la correction : « Je viens de finir, aujourd'hui même, de corriger la dernière épreuve de *Salammbô* avec appendice »[258] [*Corr. IV*, p. 859].

Salammbô avait toujours une bonne réputation. Comme Flaubert a remercié Edma Roger des Genettes pour l'envoi d'un article à la fin du juillet 1876, *Salammbô* n'a pas perdu de sa popularité même douze ans après sa publication et a eu au contraire une réception plus internationale : « Je vous remercie de m'avoir envoyé cet entrefilet annonçant que l'on fait en Italie un opéra sur *Salammbô* » [*Corr. V*, p. 89]. Flaubert a aussi écrit à Caroline le 8 octobre 1874 que *Salammbô* serait traduit en Allemagne : « Tourgueneff m'a envoyé hier trois articles d'une gazette de Berlin sur *Saint Antoine*. L'auteur de ces articles, qui est un de ses amis, demande à traduire *Salammbô* » [*Corr. V*, p. 875]. L'opinion que Flaubert a de *Salammbô* est claire, lorsqu'il exprime son mécontentement à l'encontre de l'article de Montégut dans la *Revue des Deux mondes* le 1er décembre 1876 : « On nie tous mes livres, et on ne cite même pas *Salammbô* ! Mais, à propos de *Madame Bovary*, je suis comparé à Cervantès et à Molière, ce qui est d'une bêtise dégoûtante. N'importe ! Le revirement me semble comique ! » [*Corr. V*, p.145]. Ainsi il croyait que *Salammbô* pouvait être équivalent à *Madame Bovary* qui a augmenté d'un seul coup sa réputation. En tenant compte de ces points, on peut présumer que la réimpression de *Salammbô* avec les appendices, au moment de la préparation de *Bouvard et Pécuchet* a un lien avec la naissance d'*Hérodias* dont l'héroïne est une femme de l'Antiquité avec une forte personnalité, comme *Salammbô*.

Ainsi, c'est l'analyse de la correspondance qui élucide la grande motivation pour écrire les *Trois contes*, sa dernière œuvre. Autrement dit, la correspondance nous montre que les

[256] Lettre à sa nièce Caroline, le 30 août 1874.
[257] Lettre à Georges Charpentier, le 10 septembre 1874.
[258] Lettre à sa nièce Caroline, le 13 septembre 1874.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Trois contes sont le résultat de la crise financière de l'auteur, mais aussi que l'exhortation lui permit de s'en sortir et de reprendre la passion de créer des romans.

En fait, l'analyse de la correspondance est indispensable pour élucider le mystère de l'essence de l'écriture de Flaubert, et ce de la même façon que les carnets et les manuscrits. Malgré le fait que la correspondance n'ait pas de relation directe avec le contenu ni avec le style de ses œuvres, dans la conscience de Flaubert l'acte d'écrire des lettres est essentiel afin d'établir sa théorie littéraire et de se diriger vers la création : c'est en quelque sorte une étape obligatoire pour lui.

Cependant nous savons aussi que Flaubert a une autre étape indispensable avant le commencement d'écrire ses brouillons : c'est de préparer ses carnets.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Chapitre II. Le chemin vers l'œuvre : les recherches sur les *Carnets*

Roland Barthes insiste sur le fait que le langage littéraire se base sur une profonde ambiguïté :

> l'œuvre n'est entourée, désignée, protégée par aucune situation, aucune vie pratique n'est là pour nous dire le sens qu'il faut lui donner ; elle a toujours quelque chose de citationnel : en elle l'ambiguïté est toute pure.[259]

Ainsi, un texte entièrement déterminé est impossible. Dans l'ambiguïté, le texte contient en même temps oppositions et polysémie. Cela signifie qu'un texte ne peut pas avoir de limites précises mais qu'il s'infiltre dans d'autres textes où il se diffuse. Cette particularité apparaît également dans la relation entre le texte et l'avant-texte. Pouvons-nous nous rapprocher de la vérité du texte quand on suppose qu'il a la possibilité de se transformer et de prendre divers aspects ? On peut considérer que le texte est fermé sur lui-même, mais on peut aussi estimer qu'en analysant ce qu'il y a autour de lui, on parviendra mieux à le comprendre.

Il est connu que Flaubert laissait de nombreux manuscrits et carnets en-dehors de ses œuvres. En effet, il ne publia que six œuvres dans sa vie, mais il écrivit énormément de brouillons pour cela. Par conséquent, quand on réfléchit aux raisons pour lesquelles Flaubert a cherché autant de documents en prenant beaucoup de notes et a gardé autant de choses pendant toute sa vie, on s'aperçoit de l'importance de l'avant-texte.

Il est indispensable de saisir précisément l'écrivain Flaubert afin de pouvoir analyser le processus d'écriture jusqu'à la sélection finale. Considérant l'importance de Flaubert dans la littérature moderne, n'est-il pas important de connaître son processus de création ?

Le nombre de feuillets des carnets que Flaubert laissait est moindre que celui des brouillons dans lesquels il réfléchit à la formation de son œuvre et élabore des phrases, et

[259] Roland Barthes, « Critique et vérité » in *Œuvres completes, Tome II, 1966-1973*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, p. 37.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

des nombreuses correspondances qu'il écrivait en se laissant simplement guider par ses sentiments. Cependant, en distinguant l'écriture des brouillons, étroitement liée à la création des romans, de l'écriture libre des correspondances, presque sans ratures, on peut dire que les carnets sont révélateurs d'une autre forme d'écriture de la part de Flaubert.

Pierre-Marc de Biasi qui a publié les *Carnets de travail* confirme cette fonction de ces carnets ainsi dans son « avant-propos » :

> Les *Carnets de travail* seront une façon de se promener dans l'espace imaginaire de ces rêveries sans fin. On y trouvera des montages d'érudition, des expéditions lointaines vers les confins de l'histoire, une collection de monstres, des faits d'actualité, quelques confidences en forme de monologue intérieur des enquêtes menées en plein vent sur les falaises normandes ou sur le pavé des rues. On y verra s'écrire les œuvres, chapitre par chapitre, et s'inventer de nouveaux projets.[260]

Considérant l'attitude de Flaubert, qui n'arrête pas de rechercher des documents nécessaires à son œuvre, il est indispensable pour lui de noter simplement quelques phrases des documents. Loin d'être un travail insignifiant, c'est indispensable dans son processus de création.

Or, les carnets de Flaubert se présentent sous deux formes : les « Carnets de notes de lecture » et les « Carnets de notes de voyage »[261]. Dans ce chapitre, on analysera surtout les premiers qui sont profondément en relation avec les *Trois contes*. Le *Carnet 17* concerne *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et le *Carnet 16*, *Un cœur simple*. Les notes pour ces deux contes ne sont pas nombreuses. Quant à *Hérodias*, en revanche, Flaubert a utilisé trois carnets, le *Carnet 16* bis, le *Carnet 16* et le *Carnet 0*. On analysera d'abord des rapports particuliers entre les trois contes à travers les carnets, et on recherchera ensuite surtout à quels points bibliques et historiques Flaubert s'intéresse avant le commencement d'*Hérodias*.

---

[260] Pierre Marc de Biasi, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 13. Les carnets de Flaubert concernant aux *Trois contes* se trouve la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. on lit les folios des carnets de Flaubert dans BHVP, en se référant aux *Carnets de travail* de Pierre-Marc de Biasi.

[261] *Ibid.*, p. 39. Ces deux sortes des carnets ne sont pas distingués par Flaubert mais par la bibliothèque.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

A. Les couleurs à la lumière

Flaubert raconte dans sa correspondance la préparation de *Salammbô* :

> Je suis donc occupé en ce moment à prendre des notes pour une étude antique que j'écrirai cet été, fort lentement. Or, comme je veux m'y mettre à la fin du mois prochain et qu'à Rouen il m'est impossible de me procurer les livres qu'il me faut, je lis et j'annote aux Bibliothèques du matin au soir, et chez moi, dans la nuit, fort tard. [*Corr. II*, p. 701][262]

Cet acte de noter minutieusement et longuement est récurrent dans sa création depuis *Madame Bovary*. Ces recherches sans limites ne sont jamais douloureuses pour Flaubert, mais constituent une sorte de plaisir : « il m'est resté de ce que j'ai vu – senti – et lu, une inextinguible soif de vérité. […] C'est une grande volupté que d'apprendre, que de s'assimiler le Vrai par l'intermédiaire du Beau. *L'état idéal* résultant de cette joie me semble une espèce de sainteté, qui est peut-être plus haute que l'autre »[263] [*Corr. II*, p. 698]. Lire des documents et rechercher de la vérité est pour lui un plaisir intense qui coïncide avec un désir instinctif.

Lorsque Flaubert parle de ses recherches documentaires dans ses correspondances, il utilise souvent les verbes et les noms relatifs à la nourriture. Sa soif intense augmente avec le savoir. L'acte de satisfaire cette soif devient en même temps un plaisir. Cette expression se trouve même dans sa dernière œuvre, inachevée, *Bouvard et Pécuchet* : « Je suis surchargé de lectures pour *B. et P.* et on m'envoie des livres qu'il faut lire. J'ai avalé cette semaine, en dehors de mes lectures scientifiques, rien que six volumes. Aussi je ne sors plus du tout, et je refuse toutes les invitations » [264] [*Corr. V*, p. 210]. Lire des livres équivaut à manger et digérer. Ainsi, ce ne sont pas simplement des connaissances mais c'est un acte de création d'une partie de sa vie. Cela envahit la vie de Flaubert et en devient une partie existentielle.

Les phrases auxquelles il s'intéresse dans les livres sont souvent celles qui concernent la nourriture, même s'il n'en a pas forcément conscience :

---

[262] Lettre à Maurice Schlésinger, fin mars-début avril 1857.
[263] Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, le 30 mars 1857.
[264] Lettre à Edmond Laporte, le 29 mars 1877.

> Je lis des bouquins sur la vie domestique au moyen âge et la vénerie. Je trouve des détails superbes et neufs. Je crois pouvoir faire une couleur amusante. Que dis-tu « d'un pâté de hérissons et d'une froumentée d'écureuils » ? Dans un mois j'aurais fini mes lectures, tout en travaillant au *Saint Antoine*. Si j'étais un gars, je m'en retournerais à Paris au mois d'octobre avec le *Saint Antoine* fini et *Saint Julien l'Hospitalier* écrit. Je pourrais donc en 1857 fournir du moderne, du moyen âge et de l'antiquité.[265] [*Corr. II*, p. 614].

Comme nous nous en apercevons dans sa correspondance, Flaubert s'intéresse surtout aux détails des livres. C'est la raison pour laquelle il a ajouté le mot « superbes » aux petits détails de la vie quotidienne plutôt qu'aux faits historiques. Son souhait de 1857 de « fournir du moderne, du moyen âge et de l'antiquité » avec des détails s'accomplit en 1877, soit vingt ans plus tard.

Ainsi, le carnet est la trace de cet intérêt pour les détails intéressants et du plaisir de les noter, même s'ils ne sont pas utilisés directement dans ses œuvres. Les carnets sont indispensables pour élaborer le plan des œuvres en imaginant toutes sortes de choses. On peut penser que noter est un travail agréable qui contraste avec la douleur de l'écriture. Autrement dit, on peut y trouver l'origine du désir de la création. Le but sera donc de rechercher par quoi Flaubert est attiré au moment où naît l'idée de chaque conte.

1. Les couleurs des faucons dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*

Les notes concernant *la Légende de Saint Julien l'Hospitalier* débutent à partir de novembre 1875. Dans le *Carnet 17*, il y a 96 feuilles. Mais Flaubert a marqué son adresse en France au f° 1 r°. Du f° 2 au f° 6 v°, il s'agit du projet inédit, *Sous Napoléon III*, et le f° 84 v° concerne peut-être *Bouvard et Pécuchet*. De plus, du f° 12 v° au f° 72 r°, Flaubert n'a rien écrit sur ces feuillets. De fait, dans le f° 11 r° et le f° 12 r°, et du f° 90 v° au f° 72 v°, il s'agit de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Il faut marquer que du f° 90 v° au f° 72 v°, Flaubert a écrit ce calepin à l'envers[266]. Les carnets de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* sont classés dans le *Carnet 17*, qui comporte 32 folios, tous consacrés à la chasse, ce qui révèle l'intérêt particulier que Flaubert porta depuis le début aux épisodes de

[265] Lettre à Louis Bouilhet, le premier juin 1856.
[266] Voir Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail*, *op. cit*., p.711-713. Pierre-Marc de Biasi dit que le Carnet 17 est probablement utilisé pour *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* en novembre 1875.

chasse. Quelle est donc la signification de la chasse dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* ?

En regardant les notes sur les scènes de chasse, on comprend que les intérêts de Flaubert changent graduellement. Au f° 11 r° du *Carnet 17*, le premier folio de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, Flaubert a copié trois titres de livres sur la chasse : « *La Chasse*, de Gaston Phoebus, comte de Foix [...]. – *Livre du roy Modus et de la reine Ratio*, Eléazar Blaze, 1839. – *La Fauconnerie*, de Jean de Franchière, 1628 »[267] et le f° 12 r° du *Carnet 17* se compose aussi d'une énumération d'œuvres sur la chasse. Pierre-Marc de Biasi pense que Flaubert a utilisé ces livres en écrivant les phrases que Julien a apprises dans un cahier ancien de chasse que son père lui a offert[268] : « Le soir, pendant le souper, son père déclara que l'on devait à son âge apprendre la vénerie ; et il alla chercher un vieux cahier d'écriture contenant, par demandes et réponses, tout le déduit des chasses. Un maître y démontrait à son élève l'art de dresser les chiens et d'affaiter les faucons, de tendre les pièges, [...]. quels sont les vents les plus propices, avec l'énumération des cris et les règles de la curée» [*TC*, p.84]. Ces deux premiers folios correspondent donc au commencement de la pratique de la chasse par Julien.

Puis, au f° 90 r° du *Carnet 17*, le troisième folio, Flaubert a noté « Parfait accord entre le cavalier, le cheval, l'oiseau et le chien »[269]. Il semble que cette idée a été utilisée pour décrire les deux moyens de chasse préférés de Julien: « il préférait chasser loin du monde, avant son cheval et son faucon » [*TC*, p. 85]. « Il aimait, en sonnant de la trompe, à suivre ses chiens qui couraient sur le versant des collines » [*TC*, p. 86]. Ainsi, c'est à l'ensemble des hommes et des animaux de chasse que Flaubert s'intéresse particulièrement.

Cependant il n'a pas utilisé cette idée comme « parfait accord » heureux mais sinistre dans son conte. D'abord, Julien qui est fasciné par la chasse, devient comme animal : « il rentrait au milieu de la nuit, couvert de sang et de boue, avec des épines dans les cheveux et sentant l'odeur des bêtes farouches. Il devint comme elles » [*TC*, p. 86]. Cela prend encore plus d'importance dans le déroulement de l'histoire. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* est un conte dans lequel le héros tue ses parents à cause d'une malédiction prononcée par un cerf dont il a massacré la femelle et le petit. Les cerfs massacrés

[267] *Ibid.*, p.721.
[268] *Ibid.*
[269] *Ibid.*, p.723.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

n'apparaissent pas en tant qu'animaux mais en tant que symboles de la relation entre parents et enfants.

Lorsque Julien tua le faon, la biche « brama d'une voix profonde, déchirante et humaine » [*TC*, p. 89]. Le cerf se mit ensuite à parler « comme un patriarche et comme un justicier pendant qu'une cloche au loin tintait » [*TC*, p. 89] : « Maudit ! maudit ! maudit ! » [*TC*, p. 89]. Ainsi, les cerfs agissent comme des humains et en même temps ils gardent la force de leur animalité qui les rend plus puissants que les hommes et peuvent décider de leur destin.

L'assimilation des hommes aux animaux ne s'arrête cependant pas là. Lorsque Julien tue ses parents, il est comparé à une bête : « il trépignait, écumait, avec des hurlements de bête fauve » [*TC*, p. 100], et la voix de ses parents devient « le bramement du grand cerf noir » [*TC*, p. 100]. Ici, on observe que les actes des animaux deviennent ceux des hommes, dont l'esprit devient celui d'animaux. Il s'agit d'une inversion de valeurs. La transcendance résultant de cette inversion fait de Julien un Saint à la fin du conte. Ainsi, la phrase écrite par Flaubert dans les premières pages du carnet domine le courant de cette œuvre.

Or, d'après les carnets, il a consulté de nombreuses notes sur les faucons et il a utilisé beaucoup de pages de son carnet pour les décrire : du f° 80 v° au f° 72 v°, les 13 folios concernent les faucons. Dans le texte définitif, la scène des faucons est décrite ainsi : « La fauconnerie, peut-être, dépassait la meute ; le bon seigneur, à force d'argent, s'était procuré des tiercelets du Caucase, des sacrés de Babylone, des gerfauts d'Allemagne, et des faucons-pélerins, capturés sur les falaises, au bord des mers froides, en de lointains pays » [*TC*, p. 85]. Parmi ces faucons, Julien a choisi un tartaret de Scythie : « il préférait chasser loin du monde, avec son cheval et son faucon. C'était presque toujours un grand tartaret de Scythie » [*TC*, p.85].

Pourquoi Flaubert a-t-il pris autant de notes concernant les faucons pour finalement n'écrire que quelques mots à leur propos ? Les notes sur les faucons dans les carnets changent petit à petit. Tout d'abord, c'est aux moyens et aux techniques de chasse que Flaubert s'intéresse, comme on peut le voir aux f° 11 r° et 12 r° du *Carnet 17*.

Mais, le contenu des carnets passe ensuite de l'acte de chasser à la description des faucons. On lit particulièrement au f° 79 r° du *Carnet* 17 :

> *Le tartaret*, plus grand et gros que le pèlerin, vient de Barbarie.
> *Gerfaut* : Allemagne.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Sacre : plus grand que le Pèlerin.

Lanier : plus court, empiété.

Le pèlerin : la cuisse plus plate.

Le gentil : plus ronde. [270] (extrait)

Flaubert y décrit les caractéristiques de six espèces de faucons. Dans le texte définitif, la description du tartaret qu'il a choisi pour Julien est très courte : « blanc comme la neige » [*TC*, p. 85]. De plus, comme on a vu, Flaubert n'écrit que les pays d'origine des faucons que le père de Julien s'est procurés pour son fils.

Cependant, au regard du carnet, Flaubert s'intéresse plutôt aux apparences des faucons. Au f° 80 du *Carnet 17*, Flaubert écrit ainsi : « faucons <[ple] pèlerin> [...] Doit avoir ongles <bien> noirs et pointus, yeux grands, sourcils hauts, large sur le poing, un peu revers, mordant et familier. <Plumes> blanches colorées de vermeil »[271]. Flaubert a noté les détails des corps des faucons, et surtout leurs couleurs impressionnantes. Les couleurs rouge, noire, et blanche des faucons qui se trouvent dans cette note deviennent très importantes dans l'œuvre.

Au début, les couleurs, dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, sont au fond sombres et ambiguës. Le crépuscule possède une fonction symbolique dans le déroulement de l'histoire. En effet, lorsque le destin de Julien est prédit, il s'agit toujours de scènes crépusculaires, comme le soir ou l'aube où les lumières sont vagues et floues, et dans lesquelles on perçoit l'existence d'une ombre inconnue. Par exemple, lorsque la mère de Julien entend la prédiction selon laquelle son fils deviendra un saint, « elle aperçut, sous un rayon de la lune qui entrait par la fenêtre, comme une ombre mouvante. C'était un vieillard en froc de bure » [*TC*, p. 81]. Par ailleurs, le père a regardé le Bohème qui prédit que Julien deviendrait un empereur disparaître dans la brume du matin. Ces paroles prophétiques, qui n'ont ni une couleur ni une substance bien précise, suggèrent tous les événements qui surviendront par la suite et deviennent un élément important du déroulement de l'histoire.

Cependant, lorsque les chasses se réalisent, quelques couleurs apparaissent de façon très furtive. Par exemple, lorsque Julien, qui tuera par la suite de nombreux animaux, regarda la souris « blanche » qu'il tua pour la première fois, il s'aperçut que : « une goutte de sang

[270] Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail*, *op. cit*., p. 731. Le faucon tartaret que Julien a choisi est de la région de Barbarie mais Flaubert a décidé de le faire venir de Skitai dans le texte définitif, considérant que le mot sonnait mieux.

[271] *Ibid.*, p. 730.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

tachait la dalle » [*TC*, p. 83]. Cette goutte de sang et sa couleur rouge sont la métaphore du commencement du massacre, c'est-à-dire le symbole des péchés de Julien.

De plus, la couleur blanche apparaît souvent comme celle de sa mère : « Elle était très blanche » [*TC*, p. 80]. Et c'est vers son bonnet que Julien a lancé son javelot en pensant qu'il s'agissait d'une cigogne en voyant « deux ailes blanches » [*TC*, p. 91]. Par ailleurs, le noir est la couleur du cerf, qui symbolise le père, et qui maudit Julien : « Le cerf, qui était noir et monstrueux de taille, portait seize andouillers avec une barbe blanche » [*TC*, p. 89]. Le noir nous amène à la conclusion que dans le conte il représente la tragédie. La couleur rouge est aussi utilisée pour décrire le ciel en ce moment tragique : « le ciel était rouge comme une nappe de sang » [*TC*, p. 203].

En particulier, les couleurs se superposent ensuite lors de la scène où Julien assassine ses parents. Tout d'abord, la chambre et le lit où ses parents se couchent, lieu de la tragédie, sont plongés dans les ténèbres. Raison pour laquelle Julien confondra ses parents avec sa femme et son amant. Après le parricide, la couleur rouge domine « Des éclaboussures et des flaques de sang s'étalaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit » [*TC*, p. 101]. Leurs peaux blanches correspondent aux barbes blanches des cerfs, et les flaques de sang à la description rouge du ciel. Par cette concordance, les différences des meurtres des deux familles deviennent ambiguës.

Lorsque l'on pense à la chasse avec les faucons, qui est l'occasion, avec le meurtre de la famille de cerfs, d'introduire Julien au parricide, puis au sang, il est très naturel de retrouver toute l'histoire dans les couleurs du faucon. Dans le texte définitif le « faucon pèlerin » apparaît comme une espèce que le père de Julien élevait. Malgré cela, ses couleurs sont profondément liées aux effets des actes de Julien. En d'autres termes, ces couleurs sont les actes mêmes et leur métaphore, c'est-à-dire la réalité dans le conte. Ainsi, les notes sur les faucons peuvent sembler comme le double de Julien : elles commencent par la description d'une technique de chasse, celle qui utilise les faucons, puis elles concernent ses couleurs.

Ce qui est intéressent, vers la fin du carnet, et surtout à partir du f° 78 v°, les couleurs deviennent plus variées. Par exemple, au f° 77 v° du *Carnet 17*[272], l'envers des pattes est vert, au f° 77 r°, les yeux sont verts, et au f° 76 r° la langue de l'autour est noire. Ainsi, l'énumération des descriptions des couleurs qui n'ont aucune relation avec le texte définitif

[272] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 732. Dans ce folio, Flaubert note en detail une forme idéale des faucons : « Bonne forme de faucon : tête ronde, bec gros et court, le cou long, la poitrine large et dure d'ossement, cuisses grosses, jambes courtes, plante large, molle et verte ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

continue[273]. Du f° 76 r° à la fin du *Carnet 17*, le f° 72 v°, ce ne sont pas les faucons mais leurs couleurs qui sont les plus importantes :

f° 75 r° : Faucon hagard [bec] < yeux > et pattes jaunes, bec bleu, ailes brunes, corps blanc tacheté de brun. [274]

f° 74 v° : Faucon blanc : bec d'un jaune pâle.
La bonne couleur des mains est vert d'eau.
Ailes légèrement tachetées de noir ou plutôt brun
Tiercelet hagard le faucon d'Islande. Ailes brunes bordées de blanc, poitrine blanche, mouchetée de brun.
[Gerfaut : le bout des ailes fait la croix sur la queue. Gerfaut brun] [275] (extrait)

L'existence des faucons se transforme en définitive en l'expression des couleurs vives.

Les couleurs, jaune, bleue, noire, marron, ne nous suggèrent-elles pas celles des vitraux ? Comme le carnet est un premier état de l'avant-texte, la plupart de ses notes n'est pas souvent utilisée dans le texte définitif. Mais en considérant que Flaubert a fait référence à l'écriture de l'œuvre de Langlois sur les vitraux de la cathédrale de Rouen, on peut dire que ce n'est pas un hasard que l'inondation de couleurs des faucons qui est la dernière partie du carnet coïncide avec la dernière phrase du texte définitif : « 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 » [*TC*, p. 108] ? Et cette surabondance de couleurs se poursuit dans l'œuvre suivante, *Un cœur simple.*

2. La colombe dans le vitrail dans *Un cœur simple*

En ce qui concerne *Un cœur simple*, on trouve très peu de notes dans les carnets. La raison en est que l'œuvre traite de l'époque contemporaine et le contenu résulte de l'imagination de Flaubert. La plupart des notes concernant *Un cœur simple* se trouvent dans

[273] *Ibid*., p. 733. Au f° 76 v° du *Carnet 17*, Flaubert écrit que « Hynait […] Le meilleur est celui qui est rouge ».
[274] *Ibid*., p. 734.
[275] *Ibid*.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

le *Carnet 16*, qui contient également les notes sur *La Tentation de Saint Antoine*[276]. Il fut écrit de mars à avril 1876, et même dans ce court carnet les couleurs apparaissent de façon récurrente, comme dans les notes de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. 9 folios pour *Un cœur simple*, du f° 40 v° au f° 44 v°, se trouvent dans le *Carnet 16*.

Ce qui est décrit pour la première fois dans les carnets, ce ne sont pas des couleurs d'animaux (comme les faucons) mais celles de vêtements d'hommes. Dans le texte définitif, les vêtements de Félicité sont ainsi décrits : « un bonnet lui cachant les cheveux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole un tablier à bavette » [*TC*, p. 44]. Les couleurs du texte définitif donnent une impression de simplicité. Mais, de fait, les vêtements ont des couleurs très vives au f° 43 v° du *Carnet 16* :

> *Costumes de Pont-l'Éveque* (Lailé, 1821).
> Robe violette, châle jaune à bordure cachmire, gants verts, fraise, bonnet. […]
> <et une guirlande grise et rosâtre> [277] (extrait)

L'abondance de couleurs est la même que celle des faucons dans les carnets. Dans le texte définitif, ces deux contes donnent l'impression d'être clairement différents, mais dans les carnets ils se succèdent.

La façon de traiter les vitraux vient prouver cela. Les vitraux se trouvent au f° 58 v° du *Carnet 16*: « Maître autel – Au-dessus, trois fenêtres. Celle de droite, [second] < 2e > rangée, une Sainte Vierge < + > assise les mains jointes, au-dessus d'elle un Saint Esprit dans les flammes tordues »[278]. On peut penser que Flaubert a écrit cette note lorsqu'il a voyagé en Normandie pour *Un cœur simple*. Sur l'église de Pont-l'Évêque, Flaubert a écrit les f° 57 v°, f° 58 r°, f° 58 v° et f° 59 r° du *Carnet 16*.

Dans le texte définitif d'*Un cœur simple*, les vitraux ont une relation positive avec les saints et influencent l'esprit de Félicité en dominant son aspect intérieur : « sur un vitrail de l'abside, le Saint-Esprit dominait la vierge » [*TC*, p. 54]. L'esprit auquel pense Félicité en regardant les vitraux, c'est la colombe[279], comme on voit que Flaubert écrit nettement « un St Esprit Colombe dans des flammes tordues » au f° 391 v°. Cette image de « l'Esprit dans

[276] *Carnet 16* contient les notes de décembre 1871 à février ou mars 1872 sur *La Tentation de Saint Antoine*, mais il contient aussi celles de l'année 1876 pour *Un cœur simple* et *Hérodias*.
[277] Flaubert, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 674.
[278] *Ibid.*, p.692.
[279] Voir les f° 300 v° et 298 v°.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

les flammes tordues » se trouve aussi au f° 304 v°. Flaubert efface les mots « les flammes tordues » après, mais cette image se trouve justement dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier.* Au-dessus de la couchette du petit Julien, « une lampe en forme de colombe brûlait » [*TC*, p. 82]. De plus, l'Esprit qui est symbolisé par une colombe suggère le faucon blanc comme neige dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, et en même temps elle insiste sur le symbole et condense la sainteté. Dans le texte définitif de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, le faucon blanc est le double de Julien qui se transforme en saint et la légende de Julien se trouve dans celle des vitraux de la cathédrale.

Cela prend une signification très profonde. Les vitraux dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* donnaient l'occasion à l'histoire de se dérouler en restant symbolique, mais dans *Un cœur simple* c'est un élément du vitrail, la colombe, qui importe, et satisfait l'esprit de Félicité. Lorsqu'elle regarde les vitraux, elle imagine l'esprit avec plusieurs visages :

> elle [Félicité] aima plus tendrement les agneaux par amour de l'Agneau, les colombes à cause du Saint-Esprit.
>
> Elle avait peine à imaginer sa personne ; car il n'était pas seulement oiseau, mais encore un feu, et d'autres fois un souffle. C'est peut-être sa lumière qui voltige la nuit aux bords des marécages, son haleine qui pousse les nuées, sa voix qui rend les cloches harmonieuses ; et elle demeurait dans une adoration, jouissant de la fraîcheur des murs et de la tranquillité de l'église. [*TC*, p. 55]

La couleur blanche de la colombe est à l'origine de toutes les autres. Elle suggère d'infinies possibilités par son image innocente. Dans les vitraux, elle est en relation avec l'existence sublime de l'esprit et elle permet de l'imaginer sous toutes ses formes, c'est-à-dire la totalité du monde.

Dans *Un cœur simple*, la colombe égale l'Esprit, qui est une partie des vitraux regardés par Félicité et lui fait voir des illusions sous la forme d'une série d'histoires. Elle ne cesse de charmer Félicité. En réalité, l'histoire de Julien, qui était celle des vitraux, entre dans la partie des vitraux d'*Un cœur simple*. Finalement, elle se développe comme l'histoire de Félicité.

Il est très intéressant de constater la coïncidence entre le perroquet et l'esprit dans l'image d'Épinal :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

À l'église, elle [Félicité] contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. Sa ressemblance lui parut encore plus manifeste sur une image d'Épinal, représentant le baptême de Notre-Seigneur. Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou.

L'ayant acheté, elle le suspendit à la place du comte d'Artois, – de sorte que, du même coup d'œil, elle les voyait ensemble. Ils s'associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit, qui devenait plus vivant à ses yeux et intelligible. Le Père, pour s'énoncer, n'avait pu choisir une colombe, puisque ces bêtes-là n'ont pas de voix, mais plutôt un des ancêtres de Loulou. [*TC*, p. 73]

La ressemblance absolue entre le perroquet et l'esprit, que Félicité a trouvée, ce sont les couleurs vives. Cela permet d'assimiler directement le perroquet au faucon, sans interposer la colombe qui suggère la pureté par sa couleur blanche mais ne fait pas sentir la vitalité. Dans cette citation, on ne trouve plus l'image du faucon blanc dans le texte définitif de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*.

En réalité, dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, le faucon qui a des couleurs vives au stade du carnet devient de couleur blanche dans le texte définitif et via ce changement Julien se transforme en saint. Cependant, le faucon, dont la couleur très vive semble disparaître totalement dans le texte définitif, réapparaît sous un autre aspect dans *Un cœur simple*. L'esprit, dans *Un cœur simple*, ressemble au perroquet qui garde des couleurs vives par l'intermédiaire de la colombe blanche : le conte subit le processus inverse de celui de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. En achevant ce passage, qui se trouve entre les deux œuvres, le faucon aux couleurs vives, qui n'existait que dans les carnets, c'est-à-dire au stade des idées, finit par apparaître dans le texte définitif sous la forme du perroquet. Cela signifie aussi que le temps indéfini de l'époque médiévale devient le temps précis de 1809. Ainsi au moment où Félicité reconnaît le perroquet comme esprit, L'existence potentielle dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* devient l'existence absolue.

En effet, lorsque Flaubert écrivit ce conte, il dessina plusieurs fois dans ses carnets. Il dessina une partie des vêtements de la région de Pont-l'Évêque, les bonnets, et la tour carrée de l'église de la ville, ainsi que des épées à crans comme l'image de deux fenêtres de maisons et deux fenêtres en demi-lune d'un couvent à Honfleur[280]. Les bonnets sont un

[280] Le croquis des bonnets se trouvent au f° 43 v°, celui de la tour carrée de l'église est au f° 44 v°, celui des fenêtres à Honfleur se trouve au f° 56 et celui des fenêtres du couvent à Honfleur est au f°55 v° du *Carnet 16*.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

élément indispensable pour exprimer l'apparence extérieur de Félicité, et l'église de Pont-l'Évêque est le lieu où elle formera son esprit. La ville d'Honfleur, où elle va faire empailler son perroquet, impressionne Félicité, et les lumières des maisons nous suggèrent la vie et non pas l'image du perroquet mort. Le couvent à Honfleur est l'endroit où Virginie, la fille de Madame Aubain, mourut, et on sait que l'école du couvent à Honfleur où la mère de Flaubert était élève lorsqu'elle était jeune fille est restée le modèle de Flaubert[281].

Ainsi, ces croquis servent aux scènes importantes et ne sont pas là arbitrairement. Dans *Un cœur simple*, les tableaux et les dessins ont un rôle indispensable dans le processus de création et pas seulement dans le conte, mais aussi dans le processus créatif de l'auteur. En regardant ses croquis, Flaubert fait passer le temps quotidien et l'espace réel à un niveau imaginaire et créatif. Ce processus ressemble à celui que Félicité met en œuvre en voyant l'esprit qui occupe l'essence de son âme à partir des vitraux et de l'image d'Épinal, puis par le perroquet empaillé. En voyant les dessins, on oublie les apparences déterminées et on trouve les sensations pures par la fiction. Dans cette œuvre, les vitraux, les images d'Épinal et celle du perroquet empaillé se superposent en gardant chacune leur existence. Chez Flaubert, les dessins et les tableaux on un effet très proche des écrits. Lorsqu'il parle de ses œuvres, il utilise souvent les mots « faire voir ».

Dans sa correspondance, il affirme : « je ne crois seulement qu'à l'éternité d'une chose, c'est à celle de l'*Illusion*, qui est la vraie vérité. Toutes les autres ne sont que relatives »[282] [*Corr. I*, p. 429]. Cette illusion que Félicité, illettrée, gagne par les images des livres pour enfants, par les vitraux et les perroquets, lui permet d'arriver à l'éternité sous la forme de l'esprit. Flaubert, comme elle, est intéressé par l'illusion sans fin procurée par les images des œuvres pour enfants :

> Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfant. Je suis à moitié fou, ce soir, de tout ce qui a passé aujourd'hui devant mes yeux, depuis de vieux keepsakes jusqu'à des récits de naufrages et de flibustiers. J'ai retrouvé des vieilles gravures que j'avais coloriées à sept et huit ans et que je n'avais pas revues depuis. Il y a des rochers peints en bleu et des arbres en vert. J'ai reéprouvé devant quelques-unes (un hivernage dans les glaces entre autres) des terreurs que j'avais eues étant petit. Je voudrais je ne sais quoi pour me distraire ; j'ai presque peur de me coucher. Il y a une histoire de matelots hollandais dans la mer glaciale, [...]. Mes

[281] Flaubert, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 694.
[282] Lettre à Louise Colet, le 5 janvier 1847.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

voyages, mes souvenirs d'enfant, tout se colore l'un de l'autre, se met bout à bout, danse avec de prodigieux flamboiements et monte en spirale. [283] [*Corr. II*, p. 55]

Ces phrases font partie de la correspondance de Flaubert durant l'écriture de *Madame Bovary*, mais elles coïncident également avec l'expérience de Félicité. Lorsque Flaubert parcourut les livres illustrés pour enfants, il voulut ressentir l'essence de leurs personnages afin de l'exprimer ensuite dans ses œuvres. Comme caractéristique de cette illusion, il y a la montée en spirale des images. Félicité elle aussi voit s'envoler son perroquet vers le ciel à la fin du conte.

3. Le paysage sous la lumière dans *Hérodias*

L'œuvre suivante, *Hérodias*, commence par la description des hauteurs, comme si nous étions situés du point de vue du perroquet qui s'envole, sur la tête de Félicité montant au ciel. Depuis le balcon du château, Antipas voit les montagnes, les vallées, la Mer Morte et plusieurs villes qui s'étendent :

> L'aube, qui se levait derrière Machaerous, épandait une rougeur. Elle illumina bientôt les sables de la grève, des collines, le désert, et, plus loin, tous les monts de la Judée, inclinant leurs surfaces raboteuses et grises. Engaddi au milieu, traçait une barre noire ; Hébron, dans l'enfoncement, s'arrondissait en dôme ; Esquol avait des grenadiers, Sorek des vignes, Karmel des champs de sésame ; et la tour Antonia, de son cube monstrueux, dominait Jérusalem. Le Tétrarque en détourna la vue pour contempler, à droite, les palmiers de Jéricho ; [*TC*, p. 109]

Le paysage d'Antipas est en même temps celui que Flaubert imagina au stade de la mise au point du projet pour *Hérodias*. C'est dans sa correspondance à Caroline du 17 août 1876 que Flaubert révèle précisément son intention d'écrire *Hérodias* :

> Maintenant que j'en ai fini avec *Félicité*, *Hérodias* se présente et *je vois* (nettement, comme *je vois* la Seine) la surface de la mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du temple. [*Corr. V*, p. 100]

[283] Lettre à Louise Colet, le 3 mars 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Dans cette correspondance, on remarque particulièrement la solidité de l'illusion que Flaubert garde en écrivant *Hérodias*. En décrivant la Seine qu'il voit concrètement depuis sa fenêtre, Flaubert essaie de transposer l'un ou l'autre les étincellements des eaux de la mer Morte. Par ailleurs, en traversant un élément comme l'eau, le regard de Flaubert devient directement celui d'Hérode. L'eau qui coule partout et peut prendre n'importe quelle forme continue en même temps à avoir la même homogénéité. C'est l'intermédiaire qui unit le présent au passé, et les vivants aux personnages de légende. Par exemple, Saint Antoine entre dans le monde des légendes en flottant dans la rivière dans une petite barque et en se mettant à rêver : l'eau a donc un rôle unificateur entre la réalité et la fiction.

Or la quantité de folios du carnet d'*Hérodias* est plus importante que pour les deux autres contes. Cependant, dans ses carnets, Flaubert ne semble pas s'intéresser tellement aux couleurs. Il fait surtout attention à prendre beaucoup de notes sur le paysage des villes qui bordent Machærous en bas du balcon du château. Le f° 1 r° [284], le premier du *Carnet 0* commence par des notes sur la Vallée de Hinnom, qui coule dans le Sud-Est de Jérusalem. Dans ce folio, un croquis sur le toit permet de comprendre que Flaubert a considéré le paysage des hauteurs comme important. Le paysage vu d'en-haut est pittoresque et plein de reliefs. Le f° 5 r° [285] du *Carnet 0* est la carte de la Palestine à l'époque de Jésus Christ. L'en-tête est constitué par la Mer Morte, et le bas par la mer Méditerranée, avec au centre à gauche le Lac de Genesaret . Parmi ces dessins, les noms des villes, Samarie, Damascus et Tibériade, etc., sont écrits à la bonne place. Dans *Hérodias*, les dessins n'ont aucune influence sur les personnages, mais le paysage qu'Antipas regarde au début du conte est exactement le même que celui du croquis. Par conséquent, dans le lever du soleil, le gris des rochers, le noir de la ville d' Engaddi, le blanc du Jourdan et le bleu du lac apparaissent dans la brume matinale sous la lumière rouge de l'embrasement du soleil levant. Ce n'est plus le croquis qui se compose de couleurs fixes, mais plutôt des images de la réalité qui change petit à petit.

Citant les phrases dans le *Voyage en Orient*, Jacques Neefs remarque que Flaubert a souvent essayé d'« enregistrer la lumière » :

> Le soleil perce les nuages, ils se retirent des deux côté et le laissent couvert d'un transparent blanc qui l'estompe. [...] derrière l'acropole d'Argos, à notre droite, près de nous et sur elle, un petit nuage blanc, cendré. La lumière tombant à ma droite et Presque d'aplomb, éclair

[284] Flaubert, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 745.
[285] *Ibid.*, p. 750.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

étrangement François et Max à ma gauche, qui se détachent sur un fond noir, je vois chaque petit détail de leur figure très nettement ; elle tombe sur l'herbe verte et a l'air d'épancher sur elle un fluide doux et reposé, de couleur bleue distillée. [286]

Décrire non les choses mais la lumière qui fait apparaître, s'ouvrir, se découper en circonstances. L'écriture-regard rencontre cet instant où il faudrait faire être l'être dans sa densité fugitive, dans sa définition pour l'œil. Décrire est moins prendre possession par l'intelligence du quadrillage topographique, de l'interprétation, du classement, qui viser la consistance du visible, sa distillation en espace et lumière (ses condensations fugitives : « un petit nuage blanc, cendré »). [287]

Ce qui nous intéresse, c'est qu'il a utilisé des photos pour décrire le paysage du début d'*Hérodias* : il l'a noté au f° 6 du *Carnet 0*, « Mer Morte. De Luynes – Photographies – Vignes »[288]. Mais Flaubert a écrit souvent que les photographies lui répugnaient. Lorsque Louise Colet lui envoya une photo d'elle, Flaubert déclara ainsi : « N'envoie pas ton portrait photographié. Je déteste les photographies à proportion que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela vrai »[289] [*Corr. II*, p. 394]. De plus il ne s'intéressait pas à la photographie lors de son voyage en Orient. Il prenait exclusivement des notes, bien que son compagnon Maxime Du Camp s'appliquât à prendre de nombreuses photographies. D'Égypte, Flaubert écrit ainsi à Louis Bouillet : « Le jeune Du Camp est parti faire une épreuve; il réussit assez bien »[290] [*Corr. I*, p. 609]. Après son voyage avec Flaubert, Du Camp remporte un grand succès avec son livre de voyage illustré de photos publié à Paris. D'autre part, Flaubert ne pensait qu'à ses romans pendant ce voyage à Damas : « La mémoire fout le camp peu à peu. Puis de grandes rages littéraires. Je me promets des bosses au retour »[291] [*Corr. I*, p. 678]. Dolf Oehler analyse l'idée sur la photographie dans les romans de Flaubert, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet* : « chez Flaubert, le refus de la photographie et du portrait photographique reste implicite : il

[286] Flaubert, *Voyage en Orient,(1849-1851), Égypte, Liban-Palestine, Rhodes, Asie Mineure, Constantinople, Grèce, Italie*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, annotation et cartes de Stéphanie Dord-Crouslé, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006, p. 444.
[287] Jacques Neefs, « L'Écriture des confins », in *Flaubert l'autre, op. cit.*, p. 61.
[288] *Ibid*., p. 751.
[289] Lettre à Louise Colet, le 14 août 1853.
[290] Lettre à Louis Bouilhet, le 13 mars 1850.
[291] Lettre à Louis Bouilhet, le 4 septembre 1850.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

n'a pas de héros porte-parole et il renonce également à toute réflexion théorique, à tout commentaire sur la portée de l'épisode »[292].

Pourquoi a-t-il osé utiliser les photos pour *Hérodias* ? En parallèle des photos, Flaubert a noté minutieusement beaucoup de noms de villes et a listé leurs caractéristiques, qui apparaissent au début d'*Hérodias*. Les photos nous donnent des connaissances exactes et c'est toujours le but de Flaubert, qui écrit les œuvres historiques. Mais dans ce conte, il a besoin les photos pour une autre raison : on peut remarquer que le paysage contemplé par Antipas et sa façon d'apparaître dans la lumière du soleil levant ressemblent aux photos, qui fixent les images par l'intermédiaire de la lumière. En fait, *Hérodias* est un conte qui apparaît par la lumière : ce que Flaubert a vu est « la surface de la mer Morte brillant sous le soleil », et dans cette scène Hérode et Hérodias regardent les toits en or du temple brillant depuis le balcon du château. La lumière est l'origine de toutes les couleurs et de ce fait *Hérodias* s'accomplit en s'unifiant à la lumière qui transcende les couleurs. Regarder les photos est une pratique indispensable à Flaubert, non pas afin de les réutiliser directement dans son œuvre, mais afin de créer un monde original et d'entrer dans l'illusion éternelle de l'œuvre.

En réalité, en analysant les *Trois contes* à l'aide des carnets, on comprend que chaque conte a un contenu différent, mais qu'ils gardent une structure commune. Les couleurs sombres des vitraux dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* deviennent les couleurs vives du perroquet d'*Un cœur simple*, et finalement se résument dans la lumière qui sublime toutes les couleurs dans *Hérodias*. C'est le choix de Flaubert de décrire suffisamment les couleurs en s'attachant aux détails « du moderne, du moyen âge et de l'antiquité », comme il l'écrit dans sa correspondance en 1857. Il a souvent écrit sur les couleurs :

> Où la Forme, en effet, manque, l'idée n'est plus. Chercher l'un, c'est chercher l'autre. Ils sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur et c'est pour cela que l'Art est la vérité même. [293] [*Corr. I*, p. 91]

[292] Dolf Oehler, « La Répudiation de la photographie Flaubert et Melville » in *Flaubert, l'autre*, *op. cit.*, p. 111. Par exemple, il cite le passage à la fin de *L'Éducation sentimentale* à fin de montrer l'attitude ironique de Flaubert vis-à-vis de la photographie : « Pellerin, après avoir donné dans le fouriérisme, l'homéopathie, les tables tournantes, l'art gothique et la peinture humanitaire, était devenu photographe: et sur toutes les murailles de Paris, on le voyait représenté en habit noir avec un corps minuscule et une grosse tête » [*L'Éducation sentimentale*, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, coll. « Pocket classique », 1989, p. 515-516] (voir Dolf Oehler, « La Répudiation de la photographie Flaubert et Melville », *op. cit.*, p. 107).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Chez Flaubert, la couleur est une idée, c'est-à-dire qu'elle appartient à l'essence du roman. La couleur n'est pas la partie complémentaire du roman mais elle est l'illusion même de l'œuvre. Ainsi, exprimer les couleurs crée les caractéristiques des romans et permet l'illusion complète. Il s'agit d'un élément indispensable pour arriver à l'art, en d'autres termes à la vérité, et cela devient certain en analysant les carnets.

Il est évident que le carnet est fragmenté arbitrairement par rapport aux brouillons, et il est difficile de dire qu'il répond à l'ordre et la signification des œuvres. Il est par conséquent impossible de conduire l'analyse des œuvres sur la seule base des carnets. Cependant, du fait que les carnets ne sont qu'une partie du processus de création, peut-on dire qu'ils dévoilent clairement la volonté profonde de l'auteur ? Ces connaissances partielles sortent l'œuvre de son carcan et lui donnent une structure nouvelle qui permet d'infinies possibilités. C'est ainsi que de nombreux fragments des documents qui n'ont pas été utilisés directement et semblent insignifiants sont introduits dans l'œuvre, et qu'il ne faut donc pas ignorer les carnets. L'approche par les carnets n'est pas seulement un processus inévitable de compréhension de l'œuvre, mais également le mieux fondé.

Cependant, les carnets d'*Hérodias* ne racontent ni les couleurs, ni les paysages après les notes des photos. Flaubert s'intéresse ensuite aux noms de nations et à leurs caractéristiques, lieux et noms propres. Nous analyserons ce problème dans le chapitre suivant.

B. L'accès à *Hérodias*

Les carnets d'*Hérodias* se trouvent surtout dans les c*arnets 16 bis, 16* et *0*. Parmi ces carnets, la plus grande partie des *Carnets 16 bis* et *16* concerne *La Tentation de Saint Antoine* et 10 folios d'*Hérodias* sont inclus dans le *Carnets 16 bis* et 13 folios dans le *Carnets 16*. Mais le *Carnet 0* qui consiste en 14 folios contient uniquement des notes concernant *Hérodias*.

Par cela, Pierre-Marc de Biasi explique qu'on peut penser que le projet d'*Hérodias* naît au moment de la collecte des documents pour *La Tentation de Saint Antoine*. De fait, au f° 3,

[293] Lettre à Louise Colet, le 15-16 mai 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

une note sur *La Tentation* de 1870 au *Carnet 16 bis* montre des mots de Vitellius, et dans le même carnet f° 22 de 1876, on trouve à nouveau son nom[294]. Au moins, on peut imaginer qu'en prenant des notes sur *Hérodias* Flaubert se réfère aux notes de *La Tentation de Saint Antoine*[295].

Ainsi, par rapport aux deux autres des *Trois contes*, il reste dans les carnets plus de folios concernant *Hérodias*. Cela suggère que Flaubert a pris beaucoup de temps avant de commencer les manuscrits d'*Hérodias*, et aide à comprendre comment l'œuvre a été élaborée à partir de l'idée de départ. On ne connaît pas l'année exacte de l'écriture des carnets, mais Pierre-Marc de Biasi suppose que le *Carnet 16 bis* a été écrit en 1870-1871 et 1876, le *Carnet 16* en 1871-72 et 1876, et le *Carnet 0* en 1876. De plus, au *Carnet 20*, considéré comme ayant écrit entre 1870 et 1879[296], figure un seul folio que l'on suppose être celui d'*Hérodias*. C'est le f° 24 v°, dont on pense qu'il a été écrit en 1871-1873 ou en 1876 :

Tristram. *Land of Moab* Murray ?

de
Atlas Mencke bible-atlas
Ruines ~~Arak~~ Aarak el Emir, décrites dans

le second voyage de Saulcy

Vogüé Du temple

Luynes : gr^d^ ouvrage

Description des bains de Callirho près de

Macherous

= Màkahous

dans l'itinéraire de Fortia d'Urban.

Monnaies :

Madden, History of Jewish coinage.

Géographie du Talmud : Derembourg.

Graëtz, Hist des Juifs. [297] (extrait)

---

[294] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 601.

[295] Marie-Jeanne Durry suppose que Flaubert a décidé d'écrire *Hérodias* dès 1871 : « ne nous étonnons point de voir, en 1871, les traces des recherches qui aboutiront dans *Hérodias*, dont Flaubert, à notre connaissance, ne fait pas mention avant 1876 : ne décrira-t-il pas Salomé avec les mots mêmes dont il se servait jadis dans ses notes, après sa nuit d'Égypte auprès de Kutchuk-Hânem » (Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits, op. cit*., p. 335).

[296] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 533-537.

[297] *Ibid.*, p. 571-572.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Pierre-Marc de Biasi affirme ainsi :

> le projet d'*Hérodias* semble avoir eu initialement beaucoup de rapports avec les recherches documentaires de *La Tentation*, et paraît s'être formé aux alentours de 1870-1873. Dans ce F°24v°, certains indices semblent montrer que Flaubert n'en est encore qu'à un stade très préliminaire de ses recherches.[298]

Au f° 24 v° du *Carnet 20*, Flaubert a noté les titres de plusieurs livres de géographie et de voyages autour de la Mer Morte. Ce folio est très différent des autres du carnet. Il est bien possible que ce soit une liste des références à consulter pour mettre au point son œuvre. Malgré le flou sur l'année, on ne peut s'empêcher de penser que ce f° 24 v° se situe au premier niveau de l'écriture d'*Hérodias*. Dans ce folio, on trouve deux fois le nom de la région, « Macharous » et « Makahous », ce qui laisse à penser que Flaubert avait déterminé Machærous comme l'espace de l'action de son conte dès le stade du plan. Ainsi, ce carnet est la source de l'idée d'*Hérodias*. Il ne montre que ce à quoi Flaubert s'intéresse et ce qu'il doit consulter. Comment Flaubert en est-il arrivé à l'écriture d'*Hérodias* en notant une liste d'œuvres dans ce carnet ?

1. *Carnet 16 bis* : Vitellius, Aulus, Jean-Baptiste

Les *Trois contes*, et surtout *Hérodias*, sont potentiellement liés au processus d'écriture de *La Tentation de Saint Antoine*. Au f° 1 v° du *Carnet 16 bis*[299], Flaubert a noté son nom et deux dates :

> Gustave Flaubert
> 18 juillet 1868. Laffitte 7 h

[298] *Ibid., p*. 537

[299] Le *Carnet 16 bis*, qui est celui avec une couverture rouge (7.2 x 12cm), contient 48 folios (voir *ibid*., p. 599). Ce qui nous intéresse est la note sur Saint André au f° 20 v° : « Saint André, d'abord disciple de Jean, puis de Jésus » (*ibid*., p. 639). Flaubert écrit à Caroline le 15, septembre, 1876, « Je vais retourner à la Bibliothèque pour voir dans les Bollandistes la vie de saint André, qui sera, je crois, un des personnages de ma petite historiette » [*Corr. V*, p. 127]. Cependant Saint André n'apparaît pas dans *Hérodias*.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

6 7bre 1876. [300] (extrait)

Cela montre qu'il a écrit ce carnet pour *La Tentation de Saint Antoine* à la première date et qu'il a ajouté une note sur *Hérodias* huit ans plus tard[301]. Pierre-Marc de Biasi suppose que le *Carnet 16 bis* a été écrit avant les *Carnets 16* et *0*[302].

Il faut remarquer que seulement trois personnages s'y trouvent : Vitellius, son fils Aurus et Jean-Baptiste (Iaokanann), décrits à la même période que le carnet de *La Tentation de Saint Antoine*. Au f° 3 r° du *Carnet 16 bis*, on lit que « Un Vitellius plus maigre. Grand œil, nez droit, menton napoléonien »[303]. Il est décrit au début comme l'homme puissant de Rome et comme un personnage dominateur dont le visage ressemble à celui de Napoléon. Ensuite, au f° 5 v° du *16 bis*, Flaubert a noté 16 espèces de chevaux en latin. Au f° 6 r°, Flaubert écrit « les chevaux ont de hauts panaches tout droits entre les oreilles sur la tête […]. Ornements (de perles ?) au poitrail »[304]. Les ornements des chevaux rappellent la beauté des cent chevaux blancs cachés dans le souterrain du texte définitif. Ces chevaux ne sont pas des animaux que l'on fait travailler mais ils sont précieux comme un trésor vivant et sont le symbole du pouvoir.

Comme on l'a vu, Flaubert commence par décrire Vitellius au f° 3 r° du *Carnet 16 bis*, puis énumère les noms des chevaux au f° 5 r° et finalement raconte en détails leurs caractéristiques au f° 6 r°. Cet ordre tel qu'il apparaît dans les carnets symbolise le déroulement du conte. Dans *Hérodias*, Vitellius demande à Hérode de lui montrer les sous-sols du château avant d'y trouver des armes et une centaine de chevaux. Ensuite, après la découverte de Iaokanann enfermé dans le souterrain, le rôle de Vitellius prend un tour très dramatique. On analysera dans les autres chapitres que Vitellius et le sous-sol représentent clairement le présage de l'apparition de Iaokanann.

---

[300] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 607.

[301] Au f° 1 v°, « 1876 » est certainement marqué, mais Pierre-Marc de Biasi pense qu'il y a une possibilité que Flaubert a écrit quelques feuilles qui ont concerné même *Hérodias*, quatre ou cinq ans auparavant. Il suppose aussi que Flaubert a peut-être écrit les f° 22 r°, f° 22 v°, f° 23 r° et f° 23 v° sur *Hérodias* en 1871 (*ibid.*, p. 599). On peut penser que l'idée d'*Hérodias* est apparue dans le processus de *La Tentation de Saint Antoine*.

[302] Pierre-Marc de Biasi suppose ainsi : « j'ai la nette impression que les deux carnets « bis » (le *16 bis* et le *18 bis*) sont des carnets qui étaient primitivement numérotés *9* et *10*, ou *9* et *11*, ou *10* et *11*, et qui ont été rebaptisés hâtivement *16 bis* et *18 bis* en raison des similitudes de contenues tout à fait réelles qui lesrapprochaient des *Carnets 16* et *18* » (*ibid.*, p. 43).

[303] *Ibid.*, p. 608.

[304] *Ibid.*, p. 610.

D'autre part, au f° 22 r°, Flaubert écrit : « Vitellius, l'empereur, jeune, Nez en truffe, gras, fortes, joues, œil enfoui »[305]. Celui dont il s'agit dans ce folio, c'est le fils de Vitellius, Aulus. Sa grande taille et son allure lourdaude expriment son manque d'esprit, tel un bloc de viande, comme il apparaît dans tous les livres historiques, et sont exactement l'inverse de la figure de son père. Le fils apparaît dans *Hérodias* avec un visage figure quasiment identique à celle du carnet.

Il est arrivé au château de Machærous après l'arrivée de son père. Cependant, il n'est pas venu pour voir les sous-sols du château comme son père. La scène où il apparaît plusieurs fois dans le conte est celle du festin de l'anniversaire d'Hérode dans le troisième chapitre. En apparence, il nous semble qu'Aulus n'a presque pas d'importance dans le conte. Néanmoins, en lisant la scène du festin attentivement, on retrouve son personnage constamment.

Dans la salle du festin, on trouve de nombreuses sortes d'aliments venant de toutes les régions et le rassemblement de multiples nations. Il s'agit d'un modèle réduit du monde, dans lequel Vitellius est le symbole de la conscience de la domination intellectuelle sur les nations, et Aulus celui du désir instinctif des humains, de l'appétit et du plaisir sexuel, contrairement à Vitellius. On examinera précisément plus tard le rôle d'Aulus.

D'autre part, dans le *Carnet 16 bis*, des notes nombreuses sur Jean-Baptiste se trouvent aux f° 24 v°, 24 r°, 23 v° et 23 r°. Aux f° 24 r° et 23 v°, Flaubert a noté la légende des saints et aux f° 24 v° et 23 r° le nom de Jean-Baptiste. Au f° 24 v°, « Jean-Baptiste. = H~~o~~annah Le sang ne peut s'étancher jusqu'à ce qu'une grande désolation soit arrivée […] Tunique blanche conservée par les Juifs et qui re-saignait »[306]. Ici, on ne trouve aucune description de son apparence physique mais l'utilisation de la répétition du mot « sang » illustre son existence, différente de celle d'Élie, en rappelant un corps humain. De plus, au f° 19 v° du *Carnet 16 bis*, Flaubert a noté : « Selon saint Jérôme, Hérodias perça sa langue avec son aiguille de tête, comme avait fait à Cicéron la femme d'Antonine »[307]. Ici aussi, la torture de Jean-Baptiste apparaît très concrètement et on peut facilement imaginer sa douleur. Dans le carnet, par l'insistance sur les mots « sang » et « langue » qui sont des parties de son corps, Jean-Baptiste est représenté non pas comme un saint surnaturel mais un homme dont le sang coule et qui sent la douleur.

---

[305] *Ibid.*, p. 638.
[306] *Ibid.*, p. 636.
[307] *Ibid.*, p. 640.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

En apparence, il n'y a donc aucun point commun entre eux trois, Vitellius, Aulus et Jean-Baptiste, mais en réalité ils sont en étroite connexion par chacune de leurs caractéristiques. Vitellius exprime le pouvoir terrestre, Aulus le désir terrestre et Jean-Baptiste la supériorité de l'esprit humain. Ainsi, en analysant le *Carnet 16 bis*, on comprend que les trois réunis constituent le monde entier à travers leur relation.

2. *Carnet 16* : « le problème des races »

Le *Carnet 16*[308] contient les folios correspondant à *La Tentation de Saint Antoine*, les *Trois contes*, et *Bouvard et Pécuchet*. Il a été écrit entre 1871 et 1876 environ. On y trouve seulement 13 folios liés à *Hérodias*. Les notes sur *Hérodias* dans le *Carnet 16 bis* concernent les personnages, tandis que celles du *Carnet 16* concernent la description de la route qui mène à Machærous, ainsi que des religions et les coutumes de l'époque d'Hérode. Le f° 38 v° du *Carnet 16* précède les autres folios et il est intéressant de constater qu'il décrit le chemin qui arrive au château. « Pour aller à Macheron, blocs pente de de grès rouge. Restes de voie antique »[309]. Cette description d'un chemin ancien et de la pente de grès rouge ne revient pas dans le texte définitif. Il est très important de connaître l'intention de Flaubert qui a mis ce f° 38 v° juste avant les folios d'*Un cœur simple*, qui fut pourtant écrit avant *Hérodias*[310]. Il est donc différent des autres folios, qui furent écrits juste avant *Hérodias*. Ce trajet décrit au f° 38 v° est aussi celui de Flaubert qui essaye d'entrer dans le monde historique d'*Hérodias*. De plus, le cheminement de la pensée de Flaubert correspond à ceux de Vitellius, Aulus et Iaokanann qui se sont rendus à Machærous. Comme l'évoque l'expression « pour aller à Machærous », ce chemin ancien est un trajet indispensable pour entrer à l'intérieur de l'histoire. Par conséquent, il semble évident que le f° 38 v° succède aux autres folios du *Carnet 16 bis* en faisant figure de point de passage que les personnes extérieures doivent emprunter.

---

[308] Le *Carnet 16*, qui est celui avec une couverture noire (11.2 x 6.5cm), contient 82 feuilles dans lesquelles il y a 115 folios. Elles sont écrites au crayon et soulignées ici et là. On y trouve 19 folios sur *Un cœur simple* (voir *ibid*., p. 643).
[309] *Ibid*., p. 671.
[310] Pierre-Marc de Biasi dit que ce folio a été écrit avant le 17 avril 1876 car il se trouve avant les notes pour *Un cœur simpl*e (*ibid*).

Ensuite, après le f° 38 v°, on trouve une partie du f° 45 r° au f° 50 v° qui est supposée avoir été écrite juste avant la rédaction des manuscrits d'*Hérodias*, donc à partir à la fin août et jusqu'à la mi-octobre 1876[311]. Aux f° 45 r° et f° 45 v° en particulier, Flaubert note le culte de Dusarès à l'Arabie, les noms des soldats romains. C'est à l'Empire Romain que le pays d'Hérode appartient. Sans la grande puissance de Rome, *Hérodias* n'aurait pas pu exister. Au f° 46 r°, Flaubert note que « Hérode avait établi trois mille Iduméens sur la lisière de la Tranchonite »[312]. Le père d'Hérode le Grand est Iduméen et la Trachonitide est le domaine d'Hérode le Grand. Hérode disposa des soldats d'Idumée dans une région reculée de Trachonitide afin d'affirmer sa domination qui semblait en danger : ces folios montrent que la situation politique d'Hérode est marquée par une grande incertitude sur les plans historique et généalogique.

Flaubert parle d'Hérode le Grand, le père d'Hérode, au f° 46 v°: « La famille d'Hérode le Grand était entrée dans la gens Julia »[313]. En ce qui concerne Vitellius et Aulus, il raconte des particularités physiques mais n'évoque jamais, même dans le texte définitif, le corps et le visage d'Hérode qui est pourtant un des personnages les plus importants. Ce que Flaubert écrit au sujet d'Hérode, c'est sa position compliquée par rapport aux autres nations, le pressentiment de la ruine de son pays et sa peur instinctive envers Iaokanann. Aux f° 46 r° et 46 v°, qui n'ont pas directement de relation avec le texte définitif, on voit la situation politique difficile d'Hérode qui a hérité les problèmes d'Hérode le Grand. Cette atmosphère spécifique au texte définitif est déterminée par ces faits historiques précis.

Par ailleurs, Vitellius est gouverneur de Syrie, pays qui menace celui d'Hérode, toujours dans une situation historique compliquée. Dans le carnet, Flaubert note le nom d'Émèse, une ville syrienne qui se trouve au centre d'une religion particulière et s'appelle Homs aujourd'hui. Au f° 47 r°, Flaubert a écrit les noms des princes de la dynastie qui dominait Émèse pendant deux ou trois siècles avant Jésus-Christ. Il a aussi mentionné la religion du Soleil : « À Homs, culte du soleil, Élagabale en était le grand prêtre »[314]. De plus, par une phrase « Shemesh est le dieu Soleil »[315] au f° 47 v°, on devine que Flaubert s'intéresse beaucoup à cette religion au stade du carnet. Du fait qu'à Émèse, il existe un temple très connu de El-Gabal qui est dieu de soleil, cette religion donne du pouvoir à Vitellius et il

[311] *Ibid.*, p. 648-649.
[312] *Ibid.*, p. 676.
[313] *Ibid.*, p. 677.
[314] *Ibid.*, p. 678-679.
[315] *Ibid.*, p. 680.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

s'oppose ainsi non seulement à Hérode mais aussi au monde chrétien. En outre, au f° 48 v°, Flaubert note : « Aglibal : dieu lune »[316]. C'est le nom du dieu de la Lune, l'inverse du dieu du Soleil. Au f° 48 r°, « Allath, divinité femelle adorée par les Arabes » apparaît. Ces notes sur les dieux païens et sur une déesse qui ne fait pas partie du catholicisme montrent qu'Hérodias est écrit sur un mode détaché du christianisme. Cette diversité de religions se lie directement avec la diversité des peuples et des personnages. Aux f° 48 r° et f° 48 v°, beaucoup de noms d'hommes et de femmes se succèdent juste sous les notes concernant les dieux[317]. Au f° 48 r°. on trouve également la citation : « Noms propres d'hommes : M'annaï, Wahballath, Elabel, Belaqab. Femmes : Segol, Belthiban, Amtha, Bathseibeida »[318]. Une telle juxtaposition entre les noms des dieux et ceux des hommes semble montrer que Flaubert indique l'univers de croyances confuses qui est l'essence d'*Hérodias*.

Cependant, dans le *Carnet 16* on finit par trouver deux noms de personnes influentes qui vont détruire le pays d'Hérode. Au f° 49 v°, on trouve une note sur Altas, roi d'Arabie :

> Souverains nabathéens : Harethath Philodème = Aréras aeneas (7 avant Jésus-Christ – 40 après Jésus-Christ), fils d'Obodas, eut deux femmes : Hulda et Séqailath. Beau-père d'Hérode Antipas, tétrarque de Galilée, lui déclara la guerre à cause de son mariage avec Hérodias et le battit. Tibère envoya Vitellius au secours. [319] (extrait)

Le nom d'Aréras ne se retrouve pas directement dans le texte définitif, mais Flaubert suggère ainsi son existence :

> Le lac, maintenant, semblait en lapis-lazuli ; et à sa pointe méridionale, du côté de l'Yémen, Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir. Des tentes brunes étaient dispersées ; des hommes avec des lances circulaient entre les chevaux, et des feux s'éteignant brillaient comme des étincelles à ras du sol.
>
> C'étaient les troupes du roi des Arabes, dont il avait répudié la fille pour prendre Hérodias, mariée à l'un de ses frères, qui vivait en Italie, sans prétentions au pouvoir.
>
> Antipas attendait les secours des Romains ; et Vitellius, gouverneur de la Syrie, tardant à paraître, il se rongeait d'inquiétudes. [*TC*, p. 110]

---

[316] *Ibid.*
[317] Au f° 48 v°, sous le dieu de la lune, Flaubert écrit « Haouran : Noms propres : Maleikath, Moaieron » [*ibid*., p. 681].
[318] *Ibid*. M'annaï deviendra Manaëi dans *Hérodias*.
[319] *Ibid.*, p. 681.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Dans cette citation, l'anonymat d'Arétas produit un effet de suspense. Bien que ces armées n'attaquent pas immédiatement, elles attendent au loin. Les hommes et les chevaux ressemblent à des ombres et les feux de camp rappellent des feux d'artifice. Ce spectacle ressemble à une illusion. Cependant, cette illusion fait augmenter la peur d'Hérode et donne à Arétas une existence solide. En réalité, c'est Arétas, comme la note du f° 49 v° le précise, qui est la raison de la venue de Vitellius au pays d'Hérode et c'est lui qui finit par détruire ce pays[320].

De plus, au f° 50 r°, on trouve le nom de Caligula. Il n'apparaît pas non plus dans le texte définitif, mais l'inquiétude d'Hérode suggère son existence: « Agrippa, sans doute, l'avait ruiné chez l'Empereur ? » [*TC*, p. 110]. En effet, historiquement, Hérode sera expulsé de la place du Tétrarque à cause de la déclaration de son neveu Agrippa à Caligula, et sera forcé au vagabondage. Aréras et Caligula qui apparaissent dans le carnet se cachent derrière le texte définitif comme des éléments déterminants qui conduisent le monde d'Hérode à l'écroulement.

Ainsi, après la lecture du *Carnet 16*, il devient évident que ce n'est pas le but de Flaubert que d'écrire l'histoire d'Hérode, Hérodias, Salomé et Iaokanann telle qu'elle apparaît plusieurs fois dans les écrits du passé avec un nouveau procédé d'écriture. Il ose au contraire s'opposer au temps historique qu'il connaît bien et faire coïncider l'arrivée de Vitellius et le coupage de la tête de Iaokanann et crée son propre temps historique. En effet, son intention est de décrire la chute inévitable du monde d'Hérode dans le chaos.

3. *Carnet 0* : la géographie les religions

On ne peut pas connaître exactement la date de l'écriture du *Carnet 0* qui n'est pas un calepin. La bibliothèque a relié 10 feuillets dans une reliure moderne. Dans les « Manuscrits de Gustave Flaubert » que Michel Bertogne a écrit pour BHVP ainsi : « 10 feuillets autographes de notes diverses se trouvant primitivement à la suite du *Carnets*

[320] Giovanni Bonaccorso trouve que « des douze feuillets de ce *Carnet*, le plus important nous paraît de loin le 49 v° […]. Ces notes représentent, de toute évidence, le fondement historique et le « noyau » principal d'*Hérodias*. […] Le conte commence justement par le portrait d'Antipas, qui se ronge d'incertitude sur l'arrivée des secours » (Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodias* » in *Flaubert, l'autre*, *op. cit*., p. 87).

6 »[321]. Flaubert avait utilisé ce *Carnet de voyage 6* à l'occasion du voyage autour de la Mer Morte qui allait de Jérusalem à Damas vers 1850. On ne sait pas exactement quand Flaubert a écrit le *Carnet 0*, mais il l'a sûrement écrit pour *Hérodias* ; Pierre-Marc de Biasi suggère que Flaubert qui a relu son carnet de voyage, a glissé ces feuillets dans le *Carnet de voyage 6*[322]. Il suppose aussi que ce carnet a été réorganisé juste avant l'écriture du manuscrit, c'est-à-dire entre septembre et octobre 1876, au moment de la recherche des documents, ou encore fin avril 1876, lorsque Flaubert interrompit l'écriture d'*Hérodias* afin d'écrire *Un cœur simple*[323].

Dans ce carnet, Flaubert écrit des notes plus détaillées et plus développées que dans les autres. Les f° 1 r°, 2 r° et 3 r° sont des notes de lecture. On remarquera particulièrement la note concernant Hérode Agrippa. Agrippa est le petit-fils du grand Hérode et le petit-frère d'Hérodias, mais il est hostile à Hérode Antipas. Au f° 2 r°, Flaubert note à la première ligne « numismatique », mais ensuite il parle d'Hérode Agrippa. « Her Agrippa parasol avec des clochettes ou pompons Agrippa 1er son beau-frère et neveu était roi de Jérusalem – Antipas n'y exerça jamais la souveraineté »[324]. Quand il note le visage de Vitellius, il le décrit enfin sur la base de pièces de monnaie et il en va de même pour Agrippa. C'est le témoignage de la volonté de Flaubert qui a envie d'écrire sur des personnages non pas décrits de façon abstraite mais comme des hommes qui possèdent autant que possible une réelle apparence physique. Giovanni Bonaccorso remarque que « Flaubert fait trésor de tout ce qui peut lui être » : « Dans *Hérodias* il semble s'être contenté de médailles et de monnaies, où il puise de petites détails sur les traits de ses personnages »[325].

Aux f° 3 v°, 4 r°, 4 v°, 5 r° et 6 r° du carnet, on trouve les descriptions des terres qui ont une relation avec le château de Machærous, celle de la lenteur de la Mer Morte et celle des montagnes des Moab. À la lecture de ces folios, on peut penser que l'intérêt de Flaubert se tourne vers les détails du monde alentour. Par exemple, au f°3 v°, il note « animaux, fruits, feuilles »[326]. Ainsi, il s'intéresse aux choses d'une façon synthétique. Cette particularité

---

[321] Claudine Gothot-Mersch, « Pour une édition du *Voyage en Orient* de Flaubert » [en ligne], Bruxelles, Academie royale de langue et de litterature francaises de Belgique, 1991, http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gothotmersch140991.pdf. Voir aussi Flaubert, *Carnets de travail*, p. 745.
[322] *Ibid.*, p. 739.
[323] *Ibid.*, p. 740-743.
[324] *Ibid.*, p. 746.
[325] Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : la traitement des notes d'*Hérodias* » in *Flaubert, l'autre*, *op. cit.*, p. 91.
[326] Flaubert, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 748.

devient plus claire au regard des notes. Dans le folio suivant, on trouve les mots « lions, gazelles, hommes » et les notes se résument à une énumération d'animaux. Dans la dernière moitié du f° 3 v° les animaux et les plantes qui apparaissent ici vivent près de la Palestine.:

> agnila naevia
> coucou
> cypselus melba
> tulipe sauvage Gesneriana
> La rivière de Callirhöé coule parmi les oliviers sangliers sauvages – on y pêche une espèce de poisson ressemblant à des chabols *scaphiodon capoeta* [327] (extrait)

Le nom de Callirhöé est celui d'une ville thermale près de Machærous. Ainsi, en unissant de façon successive les noms des villes puis ceux des animaux et des plantes, de plus en plus concrètement, et malgré leur absence de relation directe avec le conte, la totalité de la géographie du conte apparaît alors pour la première fois.

Après ce procédé général, la totalité du paysage se retrouve au f° 4 r°, qui est une citation de Henry Baker Tristram dans *The land of Moab*[328] :

> Au bout de trois heures, nous arrivons à l'énorme torrent basaltique – La vallée a d'abord l'air fermé but really a narrow and rapidly deepening cleft descends from nearly half the height of the mountains on either side.
> […] In part of [the] the valley the water disappears, dried up by the sun or sinking into its shingly bed, the oleanders and the water always keeping company and preserving each other. [329]

Flaubert a traduit plusieurs phrases de ce livre anglais en français, mais le reste est en anglais. Dans ce f° 4 r°, on trouve une vallée avec une nature hostile où l'écoulement rapide et basaltique d'une rivière apparaît. L'eau qui coule longuement creuse en profondeur, au fil du temps, le paysage basaltique. La force de l'eau qui n'est pas contrôlable humainement, attire particulièrement l'attention de Flaubert. L'existence des animaux et des plantes disparaît et un paysage qui n'accepte aucune forme de vie domine. Finalement, ce paysage

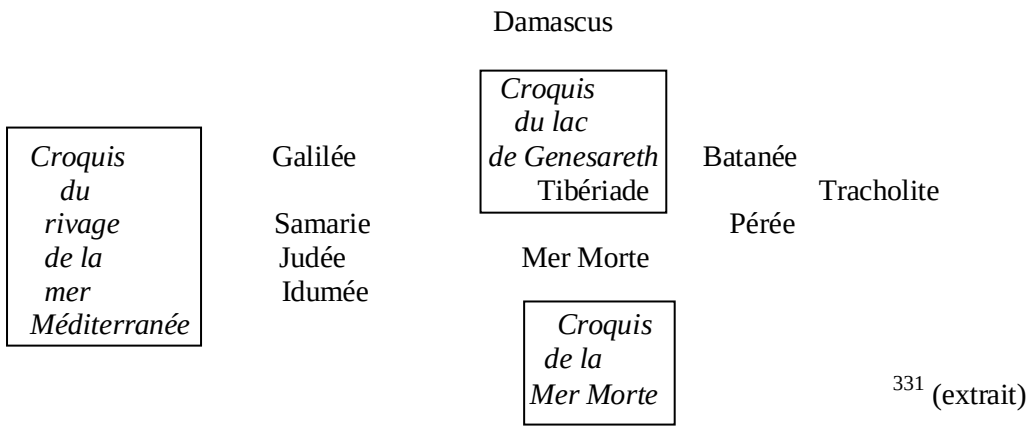
---

[327] *Ibid.*
[328] Flaubert a aussi noté cette citation au f° 24 v° dans le *Carnet 20*. Voir Henry Baker Tristram, *The Land of Moab, travels and discoveries on the East Side of the Dead Sea and the Jordan*, London, J. Murry, 1873.
[329] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 749.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

primitif se lie à celui du début d'*Hérodias* : « La citadelle de Machaerous se dressait à l'orient de la mer Morte, sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône. Quatre vallées profondes l'entouraient, deux vers les flancs, une en face, la quatrième au-delà » [*TC*, p. 109]. Le basalte, la Mer Morte, les flancs, c'est-à-dire le monde qui ne suggère pas l'existence du vivant, est approprié au commencement de ce conte, en signifiant l'origine du monde géologique. Dans cette façon d'utiliser du vocabulaire géométrique comme pour le pic de basalte en « forme d'un cône », les flancs, une en face, la quatrième, on peut lire l'intention de l'écrivain, qui veut créer le champ de ce conte en forme d'espace solide et de relief[330].

On voit cela sur une carte simple de la Palestine à l'époque de Jésus Christ dessinée par Flaubert au f° 5 :



[331] (extrait)

Il est assez rare que Flaubert dessine ainsi une carte. On ne trouve aucune carte dans les autres contes. L'important, ce n'est pas la description, comme au f° 4 r° où c'est le point de vue des lecteurs qui permet d'imaginer le château Machærous. D'autre part, plusieurs noms de villes, de lacs et de la mer au f° 5 r° coïncident avec le point de vue d'Hérode. En effet, ce carnet représente son point de vue lorsqu'il regarde en bas depuis le balcon du château, après le point de vue des lecteurs, qui peuvent entrer dans le conte. Autrement dit, le point de vue du récit passe du lecteur à Hérode. Les trois auteurs de « Flaubert : « Ruminer

[330] François Rastier indique la signification du mot « cube » de la tour Antonia qu'Hérode a vue du balcon : « la tour Antonia, de son cube monstreux, dominait Jérsalem » [*TC*, p. 110]. Il constate que la description de la tour Antonia fait « la synthèse des traits endogènes venus des brouillons de l'incipit, et des traits exogènes venus de Melchior de Vogüé (*Le Temple de Jérusalem*, Paris, Noblet et Baudry libraires-éditeurs, 1864) » (François Rastier, « Parcours génétiques et appropriation des sources. L'exemple d'*Hérodias* » dans *Texte(s) et Intertexte(s)*, *op. cit.*, p. 207). Il remarque aussi que « La tour Antonia conjoint le caractère militaire et le plan carré des tours de Machærous, comme le volume cubique et la masse du Temple » (*ibid.*).
[331] *Ibid.*, p. 750.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Hérodias ». Du cognitif-visuel au verbal-textuel » remarquent l'importance des croquis dans les brouillons d'*Hérodias* afin d'écrire le paysage de l'incipit :

> les éléments les plus frappants sur le plan graphique sont sans doute l'esquisse d'un croquis amorcé dans la marge et les dessin au crayon qui occupe le bas du folio (732 v°) [...].
>
> Cet effort de représentation visuelle de la citadelle de Machaerous est tout à fait remarquable, et rappelle – même au niveau du détail d'une description qui n'occupera pour finir que quelques lignes – l'importance de la vision dans l'écriture de Flaubert. [332]

Par ailleurs, le f° 6 r° relie la description du paysage près de la mer morte au f° 4 r° avec les noms propres du f° 5 r°. Le f° 6 r° est ce que Flaubert écrit avec ses propres mots :

> *Machœrous*
>
> Les débris couvrent deux collines – du sommet de l'acropole on voit très bien la mer morte dans les environs d'Engaddi, Jérusalem, Hébron, Jéricho, Naplouse. [333] (extrait)

Le paysage ainsi décrit est la condensation de celui du conte. Il est clair que le f° 6 r° influence la description des lieux regardés par Hérode. Lorsqu'on compare des noms des villes dans les carnets précédents, tous les noms des villes du f° 6 r° se retrouvent dans le texte définitif, sauf celui de Naplouse :

> Un brouillard flottait, il se déchira, et les contours de la mer Morte apparurent. […] Engaddi au milieu, traçait une barre noire ; Hébron, dans l'enfoncement, s'arrondissait en dôme […] la tour Antonia, de son cube monstrueux, dominait Jérusalem. Le Tétrarque en détourna la vue pour contempler, à droite, les palmiers de Jéricho. [*TC*, p. 110]

De plus, le f° 6 r° n'a pas seulement une relation avec l'espace extérieur qui entoure le château au début, mais il mentionne aussi l'espace intérieur :

> Le *Menzil* = lieu de descente
> Deux niveaux : au fond un pour les hommes –
> le second pour les chevaux

[332] Allmuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, Cathrine Fuchs, « Flaubert : « Ruminer *Hérodias* ». Du cognitif-visuel au verbal-textuel », in *L'Écriture et ses doubles, op. cit.*, p. 52-53.
[333] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 751.

Se rappeler les Khans de la Grèce [334] (extrait)

Il est évident que cette note est à l'origine de la grotte que Vitellius trouve dans le château de Machærous. On ne peut pas ignorer l'importance de ce folio, qui précède le manuscrit et dans lequel les deux grottes où sont cachés les chevaux et Iaokanann apparaissent déjà. De plus, cette phrase est écrite tout de suite après la description de la scène de ce conte, celle du château. On analysera plus tard l'importance de cette grotte.

D'autre part, à partir du f° 7 r°, les éléments géographiques ne se trouvent plus dans les carnets et on trouve les phrases concernant l'aspect intérieur des personnages : « Hyrcan et Aristobule se disputaient la dignité de grand prêtre de leur dieu – on ne sait quel est ce dieu – et cette dignité confère le pouvoir suprême dans leur pays »[335]. Hyrcan, qui est juif, lutte contre son frère Aristobule et perd, puis part se mettre sous la protection du roi Arétas. Mais ensuite, il assiège Aristobule dans le temple à Jérusalem et le tue. Cet événement a une relation profonde avec Mannaëi, le vassal d'Hérode :

> Sans avoir reçu ces ordres, Mannaëi les accomplissait ; car Iaokanann était Juif, et il exécrait les Juifs comme tous les Samaritains.
>
> Leur temple de Garizim, désigné par Moïse pour être le centre d'Israël, n'existait plus depuis le roi Hyrcan, et celui de Jérusalem les mettait dans la fureur d'un outrage, et d'une injustice permanente. [*TC*, p. 111-112]

Mannaëi a de la rancune envers les Juifs, qui sont le peuple du roi Hyrcan. C'est ce sentiment que Mannaëi garde contre Iaokanann. Cet épisode du carnet, à première vue, n'a aucun sens, et semble une sorte de dérive, mais il a le rôle d'une métaphore de l'épisode le plus tragique du conte, la décapitation de Iaokanann. De plus, dans le même folio, on lit : « Simon disait qu'il était le grand ange des Samaritains »[336]. Simon, dans cette phrase, est le Simon de Gittoï qui est magicien samaritain, a vu le miracle du Christ et s'est converti au christianisme[337]. Dans le texte définitif, les invités parlent de lui dans la salle du banquet. « On y causait de Iaokanann et des gens de son espèce. Simon de Gittoï lavait les péchés

[334] *Ibid.*
[335] *Ibid.*, p. 754.
[336] *Ibid.* Voir aussi Actes des Apôtres, VIII, 9-16.
[337] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 755.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

avec du feu. Un certain Jésus..... » [*TC*, p. 132][338] . En outre, ces paroles rapportées au début du banquet sont liées à Mannaëi, qui tente de tuer Iaokanann à la fin du banquet. Il est l'exécuteur envoyé par Hérode et de plus Samaritain, et il essaie de tuer Iaokanann, personnage objet de haine pour les Samaritains. Mais malgré cela, il est menacé par l'archange samarien de la même race que lui[339] :

> Il rentra, mais bouleversé.
>
> Depuis quarante ans il exerçait la fonction de bourreau. C'était lui qui avait noyé Aristobule, étranglé Alexandre, brûlé vif Matathias, décapité Zosime, Pappus, Joseph et Antipater, et il n'osait tuer Iaokanann ! Ses dents claquaient, tout son corps tremblait.
>
> Il avait aperçu devant la fosse le Grand Ange des Samaritains, tout couvert d'yeux et brandissant un immense glaive, rouge et dentelé comme une flamme. [*TC*, p. 140]

L'Ange possède des yeux qui permettent de deviner la vérité. En revanche, Mannaëi, qui est exécuteur depuis l'époque du grand Hérode, et qui obéit toujours aux ordres des rois, est en réalité aveugle[340].

Mannaëi est un personnage purement imaginaire, créé par Flaubert pour exécuter Iaokanann. On ne trouve pas une seule fois son nom et son existence au f° 7 r°. Ainsi, il n'est pas un personnage historique mais un anonyme à l'époque d'Hérode. La note sur l'opposition des gens qui gardent les pouvoirs au f° 7 r°, symbolisés par Hyrcan et Aristobule, finit par être utilisée afin de faire de Mannaëi le symbole de tous les anonymes qui sont sacrifiés injustement, physiquement et spirituellement. À la fin du f° 7 r° : « Les juifs célébraient à Rome une fête en l'honneur d'Hérode où ils illuminaient les fenêtres et buvaient abondamment »[341]. Bien sûr, ce banquet n'est pas celui d'*Hérodias*, mais on ne peut pas nier que cette fête qui représente l'essence de tous les épisodes du f° 7 r° n'ait aucune relation avec le festin dans *Hérodias*. Raymonde Debray-Genette remarque l'importance de « manger » dans le festin :

---

[338] *Ibid.*
[339] *Ibid.*
[340] Bonaccorso a écrit un article sur le mélange de la partie créative et la partie historique concernant Iaokanann.Voir Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodias* » in *Flaubert, l'Autre*, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
[341] Flaubert, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 754.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Si l'on mange beaucoup chez Flaubert, c'est parfois sans qu'on y prenne garde, sauf à souligner l'incivilité ou l'inconvenance religieuse des mets. On y mange pour ainsi dire, presqu'autant par prétérition que par nomination : « et des gens de Sichem ne mangèrent pas de tourterelles, par déférence pour la colombe Azima » [*TC*, p. 135]. [342]

D'autre part, si le f° 7 r° est potentiellement relié à Mannaëi, le f° 9 r° a une relation indirecte avec Hérode. Les notes du f° 9 r° ne sont pas directement reprises dans le texte définitif, mais beaucoup de mots très intéressants se trouvent dans ce folio. Par exemple, Flaubert note que « la démonologie était un terrain neutre où se rencontraient les monothéistes juifs et les païens ». Cette phrase coïncide avec les paroles sur Jésus Christ par plusieurs sectes religieuses dans la scène du festin du texte définitif :

> mais guérir sans voir ni toucher était une chose impossible, à moins que Jésus n'employât les démons.
>
> Et les amis d'Antipas, les principaux de la Galilée, reprirent en hochant la tête :
>
> – « Les démons, évidemment. » [*TC*, p. 133]

On peut penser que les phrases sur le diabolisme sont un élément nécessaire pour les paroles dans la salle du banquet, espace du chaos des races et des sectes mais aussi espace neutre du fait de la diversité des invités. Jacques Neefs remarque l'idée de Flaubert sur les mythes et religions dans ses œuvres : « Flaubert refuse l'assomption de tout point de vue triomphant. Mais non tant pour égaliser les différents savoirs religieux (prétentions à être le vrai rapport au divin) dans un scepticisme généralisé que pour montrer le vouloir-dominer inhérent à toute affirmation de vérité »[343]

De plus, une phrase du f° 9 r° dit : « Kamos, dieu des Moabites ». Ce moab apparaît pour la deuxième fois au f° 9 r° : « Le roi des Moabites envoie chercher au-delà de l'Euphrate un maudisseur Balaam »[344]. Un Moab apparaît aussi dans les paroles de Iaokanann, qui crie du fond de sa prison :

---

[342] Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias* » in *Romans d'Archive*, 1987, Presses Universitaires de Lille p. 72.

[343] Jacques Neefs, « L'exposition littéraire des religions » in *Travail de Flaubert*, *op. cit.*, p. 129-130.

[344] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 758.

« Il faudra, Moab, te réfugier dans les cyprès comme les passereaux, dans les cavernes comme les gerboises. Les portes des forteresses seront plus vite brisées que des écailles de noix, les murs crouleront, les villes brûleront ». [*TC*, p. 126]

Dans la Bible, Moab est le fils de Loth. Le peuple dont il est l'ancêtre éponyme, les Moabites. Le territoire de ce peuple se situa sur la rive orientale du Jourdain et au nord des rivages de la Mer Morte. Historiquement, les Moabites et les Juifs avaient souvent des conflits. Dans l'Ancien Testament, des femmes moabites séduisirent les Hébreux menés par Moïse et les firent assister au culte de leurs dieux, dont Belphégor, avant leur arrivée au pays de Canaan. 24000 Hébreux étaient morts à cause de la maladie que Yahweh, furieux, a répandue[345]. Après, Moab fut soumis par David.

En outre, on trouve le peuple Édom à la fois dans le texte définitif et dans les notes du f° 9 r° : « Orotal (lumière ou feu de El) celui des Édomites et des Ismaélites ». Hérodias insulte Hérode : « Et, exhalant le mépris de la patricienne pour le plébéien, la haine de Jacob contre Édom, elle lui reprocha son indifférence aux outrages, sa mollesse envers les Pharisiens qui le trahissaient, […] » [*TC*, p. 116]. Dans l'Ancien Testament, Édom est le surnom d'Essaü, frère aîné de Jacob à qui il vend son droit d'aînesse pour un plat de lentilles[346]. Le peuple dont il est l'ancêtre éponyme était l'ennemi d'Israël avec Moab. Ce peuple habitait dans la région au sud de la Mer Morte. Après les conquêtes hasmonéennes de Hyrcan premier, les Édomites s'étaient convertis au Judaïsme. Hérode le Grand, qui avait Édom pour ancêtre, est devenu le roi de Judée.

Ainsi, le diabolisme correspond au Jésus-Christ, les Moabites sont l'ennemi des Juifs et Édomit est à l'origine de la famille d'Hérode, ce qu'Hérodias lui reproche. Les mots : diabolisme, Moab et Édom, sont des métaphores profondément liées à Hérode, lequel insultera également Jésus-Christ dans l'avenir. Ainsi, l'existence d'Hérode est fondamentalement niée par ces trois éléments. Ces négations superposées provoquent l'anxiété et la terreur perpétuelle d'Hérode, tout en étant l'essence du personnage. On peut dire que c'est le néant qui règne derrière ce conte.

Le *Carnet 0* se termine sur des notes concernant les religions païennes. Cela est très important car elles annoncent la fin des carnets sur *Hérodias*, et en même temps c'est ce qui décide Flaubert à commencer les brouillons. Au f° 9 v°, on peut voir les noms des dieux.

[345] Voir le chapitre 25 dans le Livre des Nombres.
[346] Voir chapitre 25-36 dans le Livre de la Genèse.

L'originalité de ce folio, contrairement au *Carnet 16*, est la présence de symboles sexuels : « Baal-Peor est le dieu des voluptés farouches, de l'amour indompté qui déchire le sein des vierges »[347]. Les femmes Moabites vont au temple de Baal Peor qui est égal Belphégor pour se prostituer pour lui. On peut considérer que cette prostitution au temple attire l'intérêt de Flaubert. Il note au f° 9 v° : « La prostitution sacrée s'exerçait dans le temple. Rois XXIII.7. Josias détruisit les cellules »[348]. Par ailleurs, il note : « Les femmes de Jérusalem portaient sur elles des symboles d'Azchera en or ou en argent Ézechiel XVI 17 »[349]. Azchera est la déesse du désir et du plaisir, qui contraste avec Baal Peor, et son symbole est en forme de fin croissant. Le dieu farouche qui conduit les prostituées ou la déesse du plaisir dont le symbole est la lune nous suggèrent Hérodias. Elle a justement deux visages, l'un masculin et l'autre féminin. C'est Hérodias qui trahit les autres et séduit les hommes par son charme sexuel et ne s'intéresse jamais à la volonté divine, par désir de garder le pouvoir. Elle transcende les autres personnages. Elle est bien entendu plus farouche que son mari, lui reproche sa faiblesse et ne craint absolument pas Iaokanann. Ainsi, elle est absolue par sa personnalité et garde des points communs avec les dieux païens. Le f° 9 v° influence donc la formation du personnage d'Hérodias.

Flaubert note aussi des histoires de femmes mauvaises au f° 10 r° : « Lilith à l'origine est l'une des épouses du dieu assyrien Samas le soleil, est une goule funèbre qui prend l'apparence d'une jeune épouse et tue les hommes »[350]. Lilith apparaît dans le Livre d'Isaïe chapitre XXXIV, verset 14 : « Les bêtes du désert s'y rencontreront avec les chacals, et le bouc sauvage y criera à son compagnon. Là aussi la Lilith se reposera et trouvera sa tranquille habitation. ». Dans *The Alphabet of Ben-Sira*[351], livre écrit du VIIIe au XIe siècle, Lilith est l'autre femme d'Adam. Ève est la femme qui est admise par Dieu, mais Lilith est la femme diabolique qui rejette Dieu. Elle ignore les conseils de Dieu de rester avec Adam et le menace de tuer ses futurs enfants si les anges font disparaître ses enfants qui sont de petits diables. Hérodias, qui n'a pas du tout peur de l'absolu, nie Hérode en le séduisant. On peut penser qu'elle mène la même existence que Lilith. Il y a beaucoup de discussions au sujet de Lilith et dans l'une de ces discussions, après son mariage avec Adam, elle se marie

[347] Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 759.
[348] *Ibid.*, p. 759. Voir le chapitre 23 dans le Dexième Livre des Rois : « Il abattit les maisons des prostituées qui étaient dans la maison de l'Éternel, et où les femmes tissaient des tentes pour Astarté ».
[349] *Ibid.*
[350] *Ibid.*, p. 760.
[351] Voir *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*, texte traduit par David Stern et Marl J. Mirsky, Yale Judaica Series, 1998.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

avec Samas, qui est le dieu païen. Elle a massacré les hommes après les avoir séduits par sa beauté. Hérodias se marie deux fois et ruine Hérode. Elle fait couper la tête de Iaokanann, qui est Élie.

En somme, les derniers f° 9 v° et f° 10 r° du *Carnet 0*, nous suggèrent le processus de création du personnage d'Hérodias. En analysant les carnets on trouve les significations que Flaubert a voulu donner à ses personnages et aux lieux qu'il a inventés et la raison pour laquelle il choisit finalement le nom d'Hérodias comme titre pour son œuvre. Dans les carnets, après les récits concernant les personnages qui finissent par détruire Hérode, ceux sur les désaccords des païens ou encore sur les peuples différents qui se forment à cette époque, ou même le fait que c'est le christianisme, symbolisé par Jean-Baptiste, qui va dominer le monde après cette époque, les carnets se terminent sur une suggestion concernant Hérodias, puisque c'est à elle que Flaubert s'intéresse le plus. Hérodias est un personnage qui détruit les idées reçues et les préjugés. Même si elle provoque finalement sa propre défaite, elle a un point commun avec Madame Bovary et Salammbô, car elle est fidèle à elle-même tout en se laissant guider par son désir.

Les carnets sont donc écrits en préalable à l'écriture. On trouve quelques intentions pour la création, mais les carnets sont très arbitraires et manquent d'action. De plus, leur contenu est un assemblage de fragments, par exemple des titres de livres, des notes, des citations ou des énumérations de mots qui ne forment pas de phrases. On peut dire que les carnets se situent ainsi à l'opposé des textes définitifs qui sont beaucoup plus élaborés. De fait, en ce qui concerne Flaubert, il existe des sujets qu'il termine au niveau des carnets et qui n'arrivent pas au stade d'œuvre. Dans les carnets d'*Hérodias*, la plupart des notes ne sont pas utilisées, même dans les brouillons. Cependant, on ne peut ignorer que les carnets représentent des fragments de pensées, augmentent les possibilités d'écriture et décident Flaubert à commencer une œuvre nouvelle. Même si les épisodes des carnets ne sont pas toujours exploités directement au final, ils continuent à exister potentiellement derrière les mots des œuvres définitives.

Alors comment Flaubert a-t-il commencé à créer ses trois contes après le stade des carnets ?

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Chapitre III. La création des personnages principaux

Une des particularités des *Trois contes* est qu'on trouve deux noms propres parmi les trois titres. Le titre représente la totalité de l'œuvre : cela signifie que le titre qui contient le nom montre surtout aux lecteurs l'importance de l'existence de ce personnage. Saint Julien et Hérodias dans les titres des *Trois contes* font imaginer immédiatement aux lecteurs non seulement de personnages principaux fameux et scandaleux mais aussi les trames même des histoires dramatiques : le premier devient malgré son parricide et la dernière fait couper la tête d'Élie.

Cependant Flaubert a conté son idée sur la création à George Sand à la fin du décembre en 1875 où il a écrit *Trois contes* : « Je me suis toujours efforcé d'aller dans l'âme des choses et de m'arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné exprès de l'accidentel et du dramatique. Pas de monstres et pas de héros ! »[352] [*Corr. IV*, p. 1000]. Du point de vue général, Julien est conçu en tant qu'héro et Hérodias en tant que femme monstrueuse. L'idéal de Flaubert est d'écrire un « livre sur rien » :

> [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. [...] La forme, en devenant habile, s'atténue : elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure ; [...].[353][*Corr. II*, p. 31]

Alors en considérant l'importance des noms propres, comment Flaubert a-t-il donné leurs caractéristiques aux personnages principaux, non seulement à Félicité, personnage fictif, mais aussi à ceux qui se trouvent dans la légende et dans la Bible ?

[352] Lettre à George Sand, fin décembre 1875.
[353] Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

A. Les originalités de Julien et de ses parents

La différence entre *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et les deux autre contes tient à ce que le premier a été écrit sans documents, tandis que les derniers l'ont été avec les préparations suffisantes. Par ailleurs, si l'on compare *Un cœur simple*, dont l'action se situe au siècle de Flaubert, avec *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, qui se déroule au Moyen Âge, les personnages du second incarnent des fonctions actancielles et mythiques[354]. En réalité, le brouillon de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* est plus court que celui des deux autres contes, bien que le nombre de pages de la version imprimée du premier conte soit équivalent à celui des deux autres contes. Les brouillons de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, du f° 407 r° au f° 513 v° (NAF 23663) se trouvent à la Bibliothèque Nationale de France.

La Légende de Saint Julien l'Hospitalier commence ainsi : « le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline » [*TC*, p. 79]. Je souhaiterais, donc, en utilisant les notes de lecture et les brouillons originaux, clarifier la façon dont le personnage de Julien a été créé par Flaubert à travers sa relation avec ses parents.

1. Les secrets entre la mère et le père de Julien

L'histoire de Julien commence avant sa naissance, par la description de ses parents. L'expression « un château au milieu des bois » montre que l'espace intime de Julien et de ses parents est doublement ceinturé, à la fois par le château et par la forêt.

Pour commencer, mettons en évidence une phrase concernant la mère, tirée d'une note de lecture :

[354] Pierre-Marc de Biasi analyse les brouillons de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* du point de vue de la méditation narrative, de l'élément parodique, et de l'élément méta- symbolique : voir Pierre-Marc de Biasi, « L'élaboration du problématique dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » in *Flaubert à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 69-102. Raymonde Debray-Genette étudie la narratologie de ce conte (Raymonde Debray-Genette, « *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : forme simple et forme savane » in *Essais sur Flaubert*, *op. cit.*, p. 233-252).

– réjouissances à sa naissance. parmi la foule d'inconnus

~~au lit~~ une bohémienne lui avait prédit que son fils serait un saint

s'introduit dans sa chambre [NAF23663 f° 492 r° (extrait)]

Au commencement, la prédiction est donc énoncée par une femme. La précision est importante. En effet, dans le deuxième chapitre, les parents de Julien partent à sa recherche, et lorsqu'ils trouvent son château, où Julien vit avec sa femme, une phrase du brouillon qui n'apparaît pas ensuite dans le texte définitif, nous dit que la femme de Julien pensa, en voyant sa belle-mère :

Sa grosse jupe tombait à plis droits sur ses sabots, & l'on voyait

le bout de son nez

à peine dans l'enfoncement de son bonnet [NAF23663 f° 441 v° (extrait)]

Au lieu de l'image d'une reine, la femme de Julien eut donc celle d'une bohémienne et ne put deviner que cette femme était en réalité la mère de son époux. Dans la note de lecture, en apparence, la voyante se situe donc comme une femme qui ressemble à la mère de Julien.

Cependant, la bohémienne fut ensuite changée en vieillard dans le brouillon. Mais, tout en devenant un vieillard, elle devient en même temps un personnage mythique :

de *laine*

~~*et pied nus*~~,

~~*& pieds*~~

en capuchon ~~*de laine*~~

C'était un vieillard ~~en robe de bure α à barbe blanche~~ avec une besace

~~*rosaire*~~

sur l'épaule, un chapelet↑- au côté, | ~~un bâton à la main~~ | , toute l'apparence

d'un ermite. […]

~~*l'ermite*~~

Elle allait crier mais ~~l'ermite aussitôt [quitta des pieds la terre]~~ glissant

~~les~~

à reculons sur le rais de la lune [~~tandis qu'il la regardait~~↑~~avec de petits hochemts~~

de plus en plus

~~*il*~~

~~*bénins*~~,

~~de tête anodins~~ ~~il~~ s'élev~~ait~~ ~~toujours~~ ~~& finit par disparaître~~

~~*dans l'air*~~

dans l'air doucemt. [NAF23663, f° 411 r° (extrait)]

Le vieillard prédit également que Julien deviendrait un saint, mais son apparence suggère que lui-même est un personnage sacré. En effet, après avoir regardé la mère de Julien, il lui donna la bénédiction. Il s'en fut ensuite « dans le rai de la lune » et s'efface petit à petit en montant vers le ciel. Cela signifie qu'il appartient non pas au monde terrestre mais au monde céleste. Dans le texte définitif, Flaubert écrit ainsi : « C'était un vieillard en froc de bure, avec un chapelet au côté, une besace sur l'épaule, toute l'apparence d'un ermite. […] Elle allait crier, mais, glissant sur le rai de la lune, il s'éleva dans l'air doucement, puis disparut » [*TC*, p. 81]

Le personnage qui prédit l'avenir à la mère de Julien a donc pris l'apparence d'un homme, mais, à l'intérieur, il ressemble à celle-ci. Dans les brouillons, ces mots sont répétés à de nombreuses reprises : « l'intérieur son domestique était réglé comme un monastère » [f° 409 r°], et dans le texte définitif également : « son domestique était réglé comme l'intérieur d'un monastère » [*TC*, p. 80]. Un jour, Julien, aperçut « deux ailes blanches qui voletaient à la hauteur de l'espalier » [*TC*, p. 91] d'une cigogne et lança son javelot. Mais c'était en réalité sa mère.[355] Comme le vieillard mythique qui se tenait près d'elle pour l'anniversaire de Julien, sa mère appartient donc également au monde céleste, dont elle possède, à l'image de la cigogne, la blancheur et la pureté[356].

---

[355] Marie Thérèse Jacquet déchiffre le symbolisme de la cigogne : « Cet oiseau blanc ne manque pas de nous rappeler la colombe, oiseau de Vénus et représentation du saint Esprit à la fois, de se faire l'image d'une sagesse pour laquelle le héros n'est sans doute pas encore prêt. Voici comment la définit M.-L. von Franz : « La cigogne [...] représente l'être qui porte lui-même la loi divine dont il ne peut dévier […] le fait qu'elles tuent et mangent les serpents, figures du démon, en fit un symbole du Christ » (Marie Thérèse Jacquet, « Une lecture de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* a la manière d'un conte de fées » in *Trois contes ou plus, op. cit.*, p. 78). Les cigognes sont aussi un symbole de tendresse parentale.

[356] Au f° 492 r°, Flaubert écrit :

on regorgeait de venaison.- J. n'y touchait pas.

~~Ses chiens si féroces qu'ils étaient doux p. lui Sa mère tremblait quand il entrait dans le chenil~~

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

D'autre part, comment le père de Julien apparaît-il dans le texte de Flaubert ? Dans la scène où il rencontre à son tour un prédicateur, on peut lire : « un astrologue avait prédit au père que son fils arriverait aux plus h^{tes} charges » [f° 492 r°]. Dans les brouillons, c'est l'astrologue qui lui prédit que son fils arriverait à une place très haut placée dans la société. En considérant que l'astrologue est plus proche d'un scientifique que la « bohémienne », sa prédiction donne donc l'impression au père d'être plus proche de la réalité. Par ailleurs, dans le brouillon, l'astrologue se transforme en juif :

c'était
les yeux malades
~~*serge verte*~~
Un juif à barbe jaune […] air narquois
~~*rouge*~~ [NAF23663, f° 412 v° (extrait)]

À l'époque, les juifs étaient représentés comme de mauvais commerçants à la recherche du profit. Cela fait partie de l'anti-judaïsme prévalent au XIXe siècle où le jaune est la couleur de Judas, liée à la trahison et au déicide. Le changement de l'astrologue en juif rend donc la prédiction encore plus proche du monde terrestre. De plus, les yeux malades du juif et son air narquois lui donnent un air sinistre. Sa disparition est particulièrement révélatrice de son appartenance au monde souterrain :

~~Le châtelain lui jeta son aumône~~ Il se baissa. p. la ramasser
s'aplatit comme une lame d'épée sur le sol de l'herbe
se confondit avec la d'. —s'évanouit—à la
~~place, un brouillard.~~ plus rien [NAF23663, f° 411 r° (extrait)]

Au contraire du prédicateur qui s'adressa à la mère en lui donnant la bénédiction, le juif qui s'adressa au père reçut de lui l'aumône. Par ailleurs, l'épée qui est la métaphore de ce juif, est l'instrument qui sert à déterminer le destin de Julien. En portant l'épée, Julien chasse et massacre des animaux, et un grand cerf dont il tua la femelle et le petit finit par prononcer une malédiction contre lui. En conséquence de cette malédiction, Julien se mit à tuer avec son épée des humains ennemis du christianisme. Par ailleurs, le juif, qui se confond avec la

---

Malgré le fait que les chiens féroces obéissent à Julien, sa mère ne veut pas qu'il entre dans le chenil. Cette attitude nous montre qu'elle possède la voyance pour la raison qu'elle devine la férocité commune à tous les deux, Julien et ses chiens, et a le pressentiment d'être chassée par son fils comme par les chiens cruels.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

terre, appartient au monde souterrain et au royaume des morts. Cependant, dans le texte définitif, il devient un « bohème » avec des anneaux d'argent qui apparaît devant le père de Julien. Du fait qu'on n'y trouve plus la métaphore de l'épée, il devient un symbole du profit plus fort encore que l'image du juif figurant dans le brouillon : « C'était un bohême à barbe tressée, avec des anneaux d'argent aux deux bras, et les prunelles flamboyantes » [*TC*, p. 81].

En outre, ces caractéristiques terrestres ne sont pas seulement celles du « bohème » mais aussi celles du père. Au début du brouillon, celui-ci donne sans hésiter l'aumône au prédicateur, attitude qui est la même dans le texte définitif. Le père est toujours décrit comme possesseur de nombreuses richesses, et il transmet naturellement sa fortune à son fils au f°423 v° :

son père
n'hésita pas devant la dépense fit
~~élargir le chenil~~
composa une
[…]. meute splendide [NAF23663, f° 423 v° (extrait)]

Ici, il dépense de l'argent pour agrandir son chenil afin de mieux pouvoir chasser. Comme sa mère, représentée sous l'apparence d'une cigogne, le père de Julien est donc décrit en relation avec les animaux. Au début du brouillon, Flaubert le décrit :

feutre toujours
~~Le chef toujours couvert d'un bonnet de marte~~ enveloppé d'une pelisse d'hermine [NAF23663, f° 416 v° extrait]

Et dans le texte définitif il écrit qu'il porte un manteau de renard. « Toujours enveloppé d'une pelisse de renard, il se promenait dans sa maison » [*TC*, p. 80]. Ceci signifie peut-être que l'on peut interpréter cet habillement comme une manière métonymique de rapprocher le père du monde animal. Or c'est son père qui donne à Julien de très dangereux chiens de chasse, ce qui rendit sa mère très anxieuse. À partir de là, on peut supposer que le père a non seulement un rapport avec les chiens de chasse mais aussi avec les animaux massacrés.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

En effet, il est à la fois le chien de chasse et l'hermine et le renard tués dans le massacre. Ainsi, le « bohème », qui disparaît dans la terre comme l'épée sur le sol, qui symbolise la richesse terrestre et celle du royaume des morts, se superpose à la figure du père.

2. L'écroulement de la famille

Dès lors, comment la relation entre Julien et ses parents s'établit-elle ? Ce que nous remarquons au début dans le brouillon, c'est la description de la période où Julien était bébé. Il reçut beaucoup d'affection de ses parents et fut élevé dans les meilleures circonstances, comme l'héritier de son père. Au f° 417 v° la chambre de Julien est décrit comme suit : « ~~Des aromates~~ ~~brûlaient p. purifier l'air~~ », ce qui suggère une atmosphère religieuse. De plus, « ~~Son premier sourire~~ ~~fut p. une croix d'argent au sommet d'un dressoir~~ » et non pas à son père ni à sa mère. Cette phrase souligne très exactement la tendance sacrée de Julien. Et après les phrases suivent ainsi :

Quand il eut sept ans, sa mère lui apprit à chanter. ~~Tandis~~ qu'elle

laine

tiraient les fils de sa longue tapisserie [~~il restait près d'elle tranquillemt~~

flocons de ~~floc~~

~~sur ses pieds~~, il *à* *laine*

~~jouant par terre~~ jouait par terre sur ses pieds avec les ~~brins~~

ou se parlait à lui-même, dans un coin, en gazouillant comme un oiseau.

[NAF23663, f° 414 v° (extrait)]

Quand Julien était petit, il se trouvait toujours aux pieds de sa mère, qui lui apprit à chanter. C'est donc par sa mère que Julien apprit quelque chose pour la première fois. En réécrivant plusieurs fois ces phrases dans le brouillon, Flaubert semble considérer la relation de Julien avec sa mère comme plus fondamentale que celle de Julien avec son père. Le père n'apparaît en effet qu'après la description du bébé Julien souriant à la croix d'argent et jouant avec sa mère.

Par ailleurs, dans ce conte, il existe une autre femme importante : c'est la femme de Julien. En apparence, Julien s'étant enfui du château de ses parents et s'étant marié avec elle, sa femme n'a donc aucun rapport avec sa mère. Elle est la fille de l'empereur que Julien reçut comme récompense pour avoir sauvé celui-ci. L'image du château où Julien et

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

sa femme habitent est déterminée lors de l'écriture du brouillon et ne change pas jusqu'au texte définitif :

> C'était un palais de marbre blanc, bâti à la moresque sur un promontoire dans un bois d'orangers. Des terrasses de fleurs descendaient jusqu'au bord d'un golfe où des coquilles roses craquaient sous les pas. Derrière le château, s'étendait une forêt ayant le dessin d'un éventail. Le ciel continuellement était bleu et les arbres se penchaient tour à tour sous la brise de la mer et le vent des montagnes qui fermaient au loin l'horizon. [*TC*, p. 93]

Au contraire du château de son père, où Julien est né, le château où il vit avec sa femme est un don de la mère de celle-ci, et possède un caractère très féminin. Les plantes du château du père, du basilic et de l'héliotrope, ne sont pas très resplendissantes, tandis que le palais de la femme de Julien est entouré d'orangers dont les fleurs blanches symbolisent le mariage et la virginité. Par ailleurs, ce palais est construit de « marbre blanc », couleur qui rappelle également la mère de Julien. Ce château symbolise plutôt le domicile maternel.

De plus au f° 462 r°, « Sa femme, soumise, gracieuse, souriante l'entourait de provenances. [...] le laissait jouer avec le bout de ses cheveux ». Flaubert a ajouté à sa femme l'attitude d'entourer Julien « de prévenances » : Julien semble être protégé par sa femme. La fin de la citation suggère la scène où le petit Julien joue avec le fil de laine de sa mère. L'acte de Julien qui veut toucher le bout des cheveux de sa femme représente son souhait de s'attacher à elle comme il a voulu s'attacher à sa mère. Au f° 469 r°, lorsque Julien va chasser, « elle veut partir avec lui, de peur des accidents » : elle est comme la mère qui s'inquiète pour son enfant. Sa femme est donc un substitut de la mère de Julien. De fait, Julien, en se trompant, assassina son père et sa mère qu'il avait pris pour sa femme et son amant. Dans le texte définitif, toutes les phrases des manuscrits disparaissent. On peut penser que Flaubert aura trouvé la suggestion de la ressemblance entre la mère et la femme un peu trop appuyée.

Par ailleurs, comment peut-on définir la relation entre Julien et son père ? C'est son père qui a appris la chasse à Julien ; chasse qui devint également la raison pour laquelle il s'enfuit de chez ses parents. Julien avait découvert qu'il aimait la chasse lorsqu'il tua une souris qui courait sur l'autel de l'église. Mais on trouve ici une différence fondamentale entre le brouillon et le texte définitif. Dans le brouillon, quand les parents regardent Julien prier à genoux durant la messe ;

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~ses parents~~, ~~assis~~ à ses côtés […]

mouillé de larmes

sa tête, un regard de tendresse & ~~remerciaient en leur âme, le très h~~[t]

tel

d'avoir un ~~pareil~~ enfant [NAF23663, f° 413 r° (extrait)]

Ses parents remercient Dieu de l'existence de leur fils, car ils lui attribuent sa beauté : ils sont convaincus que Julien a une relation directe avec Dieu.

Cependant, dans le texte définitif, cette phrase s'efface complètement. Pour cette raison, cela enlève totalement à Julien son caractère sacré, et il découvre qu'il a du plaisir à tuer les animaux. En même temps, la disparition de ces phrases change la relation de dépendance entre Julien et sa mère, le fait sortir de l'enfance et devenir un homme indépendant. Au moment où il tue pour la première fois des animaux, Julien se découvre comme individu et commence à avancer sur le chemin de l'indépendance.

Pour cette raison, le père, qui n'apparaît presque pas avant la scène où Julien tue la souris, prend la place de la mère dans la relation de dépendance qui la reliait à son fils. Dans le brouillon, lorsque Julien ne peut réfréner son désir de tuer des animaux après avoir tué la souris, son père assiste avec émotion au changement de son fils :

au souper *sérieuse*

Le soir ~~à table~~ , son père remarque qu'il avait la figure ~~changée~~

et dans toute sa personne

qq chose ~~de plus grave &~~ de plus ~~mâle~~. [NAF23663, f° 408 r° (extrait)]

À vrai dire, c'est le réveil de la cruauté et du plaisir qui découle de la chasse, mais son père ne peut pas encore deviner les dangers qui leur sont sous-jacents. Il perçoit ce changement comme le signe de l'assurance gagnée par son fils. On lit dans la marge : « comme si la barbe lui avait poussé le matin » [f° 408 v°]. Cette expression symbolise le passage de Julien à l'âge adulte ainsi que sa prise d'indépendance, tout comme la distance entre le père et le fils, car celui-là ne peut deviner le nouvel état de son fils.

Dans le texte définitif, son père s'oppose à Julien, qui ressent un immense plaisir dans tout son corps après avoir tué la souris et le pigeon : « Le soir, pendant le souper, son père déclara que l'on devait à son âge apprendre la vénerie » [*TC*, p. 84]. Ici, on ne peut plus sentir le regard paternel affectueux sur Julien. Il ne lui recommande la chasse qu'en raison de son âge. Son père n'aperçoit pas du tout le changement intérieur de Julien. La

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

recommandation du père ne coïncide donc que par hasard avec le désir de Julien de se mettre à chasser.

En somme, dans le texte définitif, la relation de Julien avec son père se fait plus superficielle. Le lien entre le père et le fils s'étiole. Ainsi, la relation entre le père et le fils se situe à l'opposé de celle qui existe entre la mère et le fils. Par le fait que la première prend le pas sur la deuxième, la famille de Julien, heureuse en apparence, contient potentiellement en elle un facteur de division qui conduit à sa destruction, causée par le désir de massacre de Julien.

3. La renaissance de la famille

Cependant, la caractéristique du conte de Flaubert tient dans le fait que la relation entre Julien et ses parents se détruit pour ensuite se reconstruire de façon étonnante. La relation entre les membres de la famille est plus forte dans le premier chapitre, où ils vivent ensemble dans le même château, que dans le deuxième, où Julien est parti.

Ce qui nous intéresse, c'est que leur relation se reconstruit grâce à la passion de Julien pour la chasse, qui est en même temps la cause de sa destruction. Julien, en prenant sa mère pour une cigogne, croit la tuer à la fin du premier chapitre, et après décide de ne plus jamais chasser. Cependant, sa décision changea. Il entendit des pas, dans le palais de sa femme. Au f° 475 r°, Flaubert écrit: « on entend des pas d'animaux sous la fenêtre ». Au début, il s'agit donc de pas d'animaux. Cependant, en lisant le f° 469 r°, les pas d'animaux sont rayés d'un trait par Flaubert : « ~~pas d'animaux sous les~~ sous les fenêtres ». Et dans le texte définitif il s'agit de « pas légers sous la fenêtre » :

> Quand il entendit le jappement d'un renard, puis des pas légers sous la fenêtre ; et il entrevit dans l'ombre comme des apparences d'animaux. La tentation était trop forte. [*TC*, p. 95]

Rappelons-nous que le père de Julien est « toujours enveloppé d'une pelisse de renard » [*TC*, p. 80]. Marie Thérèse Jacquet remarque la signification de ce choix du renard par Flaubert : « Flaubert, de façon indirecte, confirme en fait la passion du seigneur pour la chasse ainsi que la maîtrise qui fut la sienne, pour le moins. Ne serait-ce que parce que le renard ne fournissant que peu de peau, on est en droit d'imaginer que ladite pelisse a

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

nécessité la mise à mort de plusieurs animaux… »[357]. Les parents de Julien arrivèrent juste après le départ de Julien pour la chasse. En lisant dans le texte définitif on peut penser que c'est Julien qui prend ses parents pour des animaux. Flaubert suggère que ce que Julien va tuer, ce ne seront pas des animaux, mais bien ses parents[358].

En étudiant la deuxième scène de chasse dans le brouillon, il devient évident que les animaux correspondent aux parents. Tout d'abord, lorsqu'il recommence à chasser, ce qu'il s'était interdit jusqu'alors, Julien ressent un profond bonheur l'envahir. Au f° 472 v°, ses sentiments sont minutieusement décrits :

il ~~marchait~~

heureux

allait d'un pas ~~*léger*~~ ~~*la pente du terrain la douceur de l'air*~~

~~allègremt~~, ~~se sentait~~ ~~comme rajeuni, délivré~~. ~~Il jouissait de la douceur~~

~~*de l'herbe*~~

~~du gazon~~, ~~lui faisait plaisir sous les pieds~~. [NAF23663, f° 472 v° (extrait)]

En ressentant ce grand bonheur en marchant dans l'herbe, Julien se confond totalement avec la nature. Il n'avait jamais eu l'occasion de ressentir un tel bonheur depuis son départ du château de ses parents. Un tel état de béatitude rappelle celui de son enfance auprès de ses parents. Par l'expression « heureux comme rajeuni », on suggère que Julien redevient enfant ou adolescent. La douceur de la nature qui l'entoure se confond avec l'amour de ses parents.

On remarquera que les animaux rencontrés par Julien dans cette forêt se comptent toujours par trois. Au f° 472 v°, on peut lire :

~~il aperçut~~ […] dans un sillon, trois

~~petites masses noires qui ne pouvaient être que~~ des lièvres – Il arriva

d'eux *au gîte*

~~tout auprès~~ et reconnut trois ~~gros~~ cailloux . [NAF23663, f° 472 v° (extrait)]

[357] Marie Thérèse Jacquet, *Trois contes ou plus, op. cit*., p. 41.

[358] Pierre-Marc de Biasi analyse cette scène ainsi : « si le sort des parents est lié à celui des bêtes, au point qu'il puisse les confondre dans l'ombre avec des animaux, ce n'est pas seulement sous l'effet formel de la malédiction. C'est aussi qu'il y a pour Julien, depuis les début du conte, une certaine bestialité dans l'« apparence » de ses parents » (Pierre-Marc de Biasi, « L'élaboration du problématique in *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *op. cit*., p. 87).

La couleur noire des lièvres nous rappelle la couleur du grand cerf qui prononça une malédiction contre Julien. Malgré l'effacement du chiffre « trois » dans le texte définitif, ce choix de « trois » montre que les lièvres sont aussi nombreux que la famille de Julien. En outre, cette phrase suggère que la famille de Julien se transforme ensuite en cailloux sans vie, en relation étroite avec la mort, comme dans la prédiction du cerf.

Après cela, Julien arrive au cimetière en ruine au sommet de la colline[359]. Au f° 475 r° , Julien voit encore trois hyènes :

~~*trois*~~
- X viennent le flairer, en ~~car~~ cercle. la tête oblique
Des ~~hyènes~~ Elles se dispersent dans toutes les
~~*une claudication*~~ *poil de leur échine levé M*
directions [NAF23663, f° 475 r° (extrait)]

La transformation des animaux de lièvres en hyènes, mais en conservant le même nombre trois, montre qu'ils conservent la même qualité potentielle Ceci est accentué dans la scène que Julien observe dans le cimetière. Au f° 471 v° :

un cimetière
de vieilles
~~*leurs bras informes sur le ciel*~~
abandonné、 ~~plusieurs~~ croix ~~à demi pourries~~, ~~faisant des angles~~.
[NAF23663, f° 471 v° (extrait)]

Dans la marge, à côté de ce paragraphe, Flaubert a illustré la phrase en dessinant trois croix. En considérant que Flaubert n'a presque pas dessiné dans les autres brouillons de ce conte, cette illustration est donc essentielle. Les angles et les croix figurent la relation entre les membres de la famille.

Au f° 465 v°, les croix sont décrites en détail :

de vieilles ~~*tombées*~~
croix ~~à demi pourries dessinaient~~
~~*toutes gâtées*~~

[359] Dans les premières pages des brouillons, il est « vieux loup. blanc » [f° 472 v°] qui l'amène au cimetière. Dans le texte définitif la couleur du loup s'efface, mais il ne faut pas oublier que le symbole de sa mère est aussi le « blanc ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

mutilés
~~dans le ciel~~ avec leurs bras ~~informes~~ comme des signaux de détresse.
[NAF23663, f° 465 v° (extrait)]

Ici, la phrase où les croix sont décrites avec des angles a disparu. Au lieu de cela, Flaubert raye les mots « tombées » et « à demi » et ajoute l'expression « toutes pourries ». La disparition des angles, qui symbolisent la relation entre les parents et Julien, et l'état des croix toutes pourries renvoient au profond désespoir de Julien. L'expression « dans le ciel avec leurs bras informes, mutilés, comme des signaux de détresse » accentue ce malheur. Toute la famille de Julien sombre dans la détresse et ne peut que prier le Seigneur de leur venir en aide. Dans le texte définitif : « des pierres plates étaient clairsemées entre des caveaux en ruine. On trébuchait sur des ossements de morts ; de place en place, des croix vermoulues se penchaient d'un air lamentable » [*TC*, p. 97]. Flaubert a donc effacé les expressions tragiques qui figuraient dans le brouillon, mais la description réaliste et dépourvue de sentiments met en relief la douleur profonde des parents et de Julien.

Cependant, leur relation ne reste pas marquée par le désespoir. En apparence, la scène qui suit celle du cimetière, celle où Julien tue ses parents dans le lit de sa femme, est semblable à la précédente car l'ombre de la mort y plane. Pourtant, et de façon surprenante, les deux scènes sont très différentes. La misère et la laideur des croix à demi pourries s'oppose aux visages de ses parents après leur mort, tels qu'ils sont décrits dans la marge du f° 457 r° :

Leur visage ~~tourné~~ vers ciel
avait une expression hautaine – et impassible
majestueuse douceur un commencemt d'éternité
l'impassibilité des choses
éternelles secret. et presque souriants
immobiles. [NAF23663, f° 457 r° (extrait)]

Tout d'abord, il faut remarquer les mots « impassibilité », « majestueuse douceur », « hautaine » et « éternel secret ». Malgré leur mort provoquée par leur fils bien aimé, leurs visages restent sereins au lieu d'être déformés par la peur. Leur expression « hautaine » reste mystérieuse, et évoque l'idée qu'ils se défont de toute douleur et de tout désespoir. La prière de ses parents au Seigneur tout puissant, symbolisée par les bras levés vers le ciel dans le cimetière, s'est donc réalisée. Comme s'ils connaissaient « l'éternel secret », ils ont

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

la conviction que la prière de leur fils se réalisera plus tard. La scène qui doit être la plus tragique s'avère donc être une scène remplie de béatitude. Dès lors, le cimetière où Julien est arrivé en chassant représente son propre désir qu'il ne peut retenir. Ses parents, qui sont représentés sous forme de croix, demandent à Dieu de sauver Julien. Cette prière se réalise au moment le plus cruel, lorsque Julien les tue. En réalité, le désir de massacre qui obsédait Julien disparut complètement à ce moment précis.

De plus, au f° 436 r° :

> les taches ~~de pourpre~~ *~~rouges~~* […] sur les
> murs – qui étaient violacés ~~bleuâtre~~ *~~verdâtres~~*, livides [NAF23663, f° 436 r° (extrait)]

Le rouge du sang s'est changé en une couleur verdâtre, comme si la chambre était alors ornée de vitraux. Il semble donc que le sang des parents purifie toutes les choses alentour. Si on considère la dernière phrase du conte, « 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 » [*TC*, p. 108], alors la description des couleurs de la chambre prend un sens profond par rapport à la vie de Julien. En versant leur sang, les parents de Julien ont joué un rôle qui fit de Julien le personnage des vitraux.

Dans le texte définitif, la description des visages de ses parents est simplifiée et beaucoup de couleurs disparaissent :

> Son père et sa mère étaient devant lui, étendus sur le dos avec un trou dans la poitrine, – et leurs visages d'une majestueuse douceur, avaient l'air de garder comme un secret éternel. Des éclaboussures et des flaques de sang s'étalaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit, par terre, le long d'un Christ d'ivoire suspendu dans l'alcôve. Le reflet écarlate du vitrail alors frappé par le soleil éclairait ces taches rouges, et en jetait de plus nombreuses dans tout l'appartement. [*TC*, p. 100-101]

Dans cette phrase, l'élément le plus important est le Christ d'ivoire et non le sang des parents. Les couleurs du tableau sont le rouge et le blanc, et tout le sang se déverse vers le Christ d'ivoire. Le reflet du vitrail a seulement la fonction d'accentuer la couleur rouge. Ainsi, dans le texte définitif, la chambre se change en une église au centre de laquelle se trouve le Christ d'ivoire. Tous les éléments se résument au Christ et les parents de Julien ne

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

dessinent plus l'histoire de Julien avec leur sang sur les vitraux mais font figure de martyrs. Leur mort rétablit la relation entre eux et Julien en sens, et la fortifie plus que jamais sous la forme de ce martyre.

Cependant, la relation entre Julien et ses parents ne reste pas unilatéralement marquée par la mort des parents. Du fait de cette tragédie, Julien s'enfuit du palais de sa femme et vagabonde une nouvelle fois. Dans la première ligne de la première page du troisième chapitre du brouillon, Flaubert écrit :

[Pèlerinage. Stations aux endroits saints les plus fameux.– ~~baisers de~~
tombeaux des martyrs
reliques. – absolution du Saint-Père] [NAF23663, f° 439 r° (extrait)]

Le but de son périple est d'abord le pèlerinage et la visite des « endroits saints ». Pour lui, les « reliques » qu'il veut baiser symbolisent les dépouilles de ses parents, et les « martyrs » évoqués ne sont autres que ses parents. Ceci est décrit ensuite plus cruellement et minutieusement :

~~rien n'atténuait ses remords. qui le troublaient~~
~~Mais tous les pèlerinages, les mortifications~~, ~~dans~~ les prières
~~pensée atroce α cruelle~~ ~~comme une torture~~
~~impitoyable~~ *~~arrachait~~*
l'idée fixe ~~le creusait~~ [~~je les ai tués, je les ai tués~~]
narines elles *la puanteur*
Ses mains, quand il les portait à sa bouche avaient l'odeur des charniers.
[NAF23663, f° 438 v° (extrait)]

Julien ressent une douleur semblable à une torture, même au moment de la prière, où il devrait ressentir l'aide de Dieu. Au lieu des paroles de prière, les mots qui lui viennent sont l'expression de la souffrance qu'il ressent pour avoir tué ses parents. Comme le montre la description de l'odeur des charniers qui émane de ses mains, il ne peut empêcher sa conscience de lui rappeler son péché. La puanteur qui émane de certaines parties de son corps, comme les « mains », la « bouche » et les « narines », suggère que, comme ses parents, lui aussi est en état de putréfaction. C'est donc Julien qui se transforme en cadavre plus que ses parents morts en réalité.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Cependant, les cimetières où les morts reposent ne lui procurent aucun sentiment de paix :

croyait
[~~Souvent il~~ se ~~reposait dans les~~ cimetières mais il ~~lui semblait~~ ~~que les dalles~~
sentir *sous les dalles*
~~se relevant, laissaient voir au fond du trou~~ son père & sa mère
[NAF23663, f° 443 v° (extrait)]

Il n'est jamais pardonné de son péché, même parmi les morts. Par ailleurs, on lit :

~~si elles le~~ frôlaient
~~Les longues~~ | Les herbes ~~le f~~ le faisaient ~~tressaillir~~ comme au
tressaillir
contact d'une chevelure [NAF23663, f° 443 v° (extrait)]

Cette phrase montre que tous les lieux ne sont que les cimetières pour lui, et font croître sa douleur.

Dans le texte définitif, la description de la puanteur qui émane du corps de Julien et celle du cimetière et la ressemblance entre les herbes et la chevelure de son père s'effacent. À la place, Flaubert accentue la description de la souffrance liée à la nature :

> Il rechercha les solitudes. Mais le vent apportait à son oreille comme des râles d'agonie, les larmes de la rosée tombant par terre lui rappelaient d'autres gouttes d'un poids plus lourd. Le soleil, tous les soirs, étalait du sang dans les nuages. [*TC*, p. 103]

Le vent, le soleil et les gouttes d'eau deviennent des symboles de la mort et représentent que le monde où vit Julien est celui de la mort.

Julien ne parvient pas à trouver le moyen de sortir de ce monde douloureux, car il est mort, lui aussi. Alors, comprenant qu'il ne peut pas se libérer de la douleur malgré les années, il tente de mettre fin à ses jours :

> Et un jour qu'il se trouvait au bord d'une fontaine, comme il se penchait dessus pour juger de la profondeur de l'eau, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche, et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre aussi pleurait.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Tout à coup, il poussa un cri. C'était son père, et il ne pensa plus à se tuer. [*TC*, p. 103]

Julien n'est plus lui-même, il devient son propre père. Mettre fin à ses jours signifie donc qu'il tue son père une nouvelle fois. Lui qui pensait avoir tué son père parvient à comprendre que tuer son père c'est se tuer soi-même. En résumé, à l'occasion de la mort de ses parents, il devient lui-même un mort vivant et devient son propre père. Par ce phénomène de renversement, Julien coïncide pour la première fois avec ses parents sur les plans spirituel et physique.

Après cela, Julien ne tente plus de mettre fin à ses jours et décide d'accepter son destin. Il tente de sauver des gens au bord de la rivière en passant avec son bateau. Cette action est très symbolique. En effet, la rivière où Julien, mort vivant, passe en bateau, est celle qui coule entre deux mondes : celui des vivants et celui des morts. Dans le brouillon, quand il s'allonge dans son lit, fatigué, Julien est ramené dans le passé sans en avoir conscience :

> tous les trois vivaient dans une
> *bonté*
> atmosphère de richesse, d'innocence […]
> *& de vertu*
> *au milieu des loisirs & d'opulence* [NAF23663, f° 466 r° (extrait)]

Ici, le passé et le présent se mélangent, et la conscience du temps qui passe s'efface complètement. Le monde où Julien vit est celui, ambigu, qui n'appartient à aucun des deux mondes : c'est un monde où le temps et l'espace sont particuliers. Ce monde symbolise l'essence de la douleur de Julien.

Cette ambiguïté est symbolisée par un lépreux qui appelle Julien pendant une nuit de tempête. Les caractéristiques physiques de cet homme sont décrites avec insistance. Il est décrit comme un mort sorti du tombeau dont le corps est « plus froid qu'un serpent » [*TC*, p. 107] et « ses lèvres bleuâtres dégageait une haleine épaisse comme du brouillard, et nauséabonde » [*TC*, p. 107]. Rappelons-nous une phrase sur Julien du f° 438 v° : « Ses mains, quand il les portait à sa bouche, narines avaient l'odeur des charniers ». Il est évident que cet homme est en réalité Julien, qui vit au seuil de la mort.

Enfin, le nombre des personnages de ce conte est très limité : il s'agit de Julien, de ses parents, de sa femme et du lépreux. Mais il n'y a que Julien qui ait son propre nom : les

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

autres personnages sont appelés suivant leur relation avec Julien, par exemple son père, sa mère, sa femme. Bien que Julien les quitte définitivement, non seulement ces personnages mais aussi les animaux se résument dans l'existence du Julien.

Finalement, Julien est autorisé à monter au paradis en serrant contre lui le lépreux qui devient Jésus-Christ :

> Cependant une abondance de délice, une joie surhumaine descendait comme une inondation, dans l'âme de Julien pâmé ; et celui dont les bras le serraient toujours, grandissait, grandissait touchant de sa tête et de ses pieds les deux murs de cabane. Le toit s'envola, le firmament se déployait, – et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel. [*TC*, p. 108].

Cette scène représente la renaissance de Julien. Saint Julien à moitié traditionnel et à moitié imaginaire, se change en un personnage atypique sous la plume de Flaubert. Il n'est pas seulement un saint nommé Julien et sauvé par Dieu mais aussi une existence qui s'étend infiniment couvrant tout l'univers.

Cette unification ne ferait-elle pas perdre sa propre personnalité à Julien, c'est-à-dire le rendrait impersonnel ? Flaubert insiste souvent sur l'importance de l'impersonnalité dans les romans :

> Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au dehors sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. [360] [*Corr. II*, p. 463]

C'est justement Julien qui absorbe l'objectif et le fait circuler en soi-même. Julien est un personnage légendaire dans le monde religieux, et Flaubert parle ainsi de la religion dans sa correspondance :

> Le fanatisme est la religion ; et les philosophes du XVIIIe siècle, en criant après l'un, renversaient l'autre. Le fanatisme est la foi, la foi même, la foi ardente, celle qui fait des œuvres et agit. […] Dans l'Art aussi, c'est le fanatisme de l'Art qui est le sentiment artistique. […] Et bien, si vous voyez exclusivement le monde avec cette lunette-là, le monde sera teint de sa

[360] Lettre à Louise Colet, le 6 novembre 1853.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

teinte et les mots pour exprimer votre sentiment se trouveront donc dans un rapport fatal avec les faits qui l'auront causé.[361] [*Corr. II*, p. 291-292]

Pour lui, la croyance est donc assimilée à un art. On peut donc dire que Julien est toujours attiré par le fanatisme. Au début, il est attiré par le plaisir du massacre et de la chasse, puis par la souffrance infinie de son parricide. Cependant, transcendant ces fanatismes, il s'unit au monde. Lorsque l'on compare cette légende aux deux autres contes, ce n'est pas hasard que la fin de celle-ci soit remplie de joie. Comme Julien trouve l'harmonie du monde en s'unissant au Christ, Flaubert trouve « une abondance de délice » en s'unissant à l'art. Ne pourrait-on pas dire que Julien, le seul personnage nommé, est aussi le double de Flaubert ?

B. Les transformations de Félicité

Flaubert a commencé à écrire *Un cœur simple* en mars 1876 et finit son œuvre en août de la même année. Les folios de ce conte vont de 233 r° à 406 v° du NAF23663. Dans « *Un cœur simple* ou comment faire une fin », en analysant en détail les 12 variants de l'excipit, Raymonde Debray-Genette affirme que Flaubert ne propose au lecteur un choix entre une lecture réelle et une lecture spirituelle, il essaie de lui apporter les deux. En d'autres termes, en achevant une histoire, Flaubert tente toujours d'ouvrir sur une réflexion, qui laissera une ambiguïté parfaite[362].

De plus Flaubert lui-même parle de l'attitude des lecteurs de ses œuvres dans sa correspondance : « Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons que m'aura demandées un livre si simple ? Quelle mécanique que le naturel, et comme il faut de ruses pour être vrai ! » [*Corr. II*, p. 296][363]. Dans ce chapitre nous analyserons la transformation de l'héroïne, Félicité, qui a le cœur « simple », en découvrant petit à petit

[361] Lettre à Louise Colet, le 31 mars 1853.

[362] Raymonde Debray-Genette, « *Un cœur simple* ou comment faire une fin, étude des manuscrits », in *Gustave Flaubert I, op. cit.*, p. 130-131.

[363] Lettre à Louise Colet, le 4 juin 1853. « J'ai esquissé, gâché, pataugé, tâtonné. Je m'y retrouverai peut-être maintenant. Oh ! Quelle polissonne de chose que le style ! » (à lettre à Louise Colet, le 31 janvier, 1852) [*Corr. II*, p. 39].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

quelles étaient les intentions cachées de Flaubert, quelles notes il coucha sur le papier afin de mener à bien son œuvre.

1. Félicité dans les manuscrits

La classification des manuscrits dans un ordre chronologique est essentielle afin d'analyser au mieux les avant-textes. Flaubert écrivait à la fois au recto et au verso de ses papiers, alors que ces derniers n'avaient aucune continuité, aucune relation, ce qui rend le classement encore plus difficile[364]. Parmi ces manuscrits, on trouve un folio non daté, mais qui doit être le premier plan d'*Un cœur simple*. Flaubert a écrit « le perroquet » en tant que titre du plan, bien que l'héroïne soit Félicité. L'idée d'origine d'*Un cœur simple* se trouve dans la correspondance, où Flaubert choisit le malheur d'une femme de la campagne naïve et dévote comme sujet, qui deviendra Félicité. Il est très intéressant alors de noter que l'idée du perroquet surgit dans la tête de Flaubert au tout commencement de son œuvre.

Au f°195 r°, qui se trouve à la Bibliothèque Municipale de Rouen, le plan titré « perroquet » est rédigé ainsi :

Perroquet.
Intérieur de la cuisine – perroquet.
Antécédents du perroquet (apporté par un neveu mousse) et de
Mlle Félicité. Myope. y voit peu. – La couleur de sa peau grise semblable à la couleur des pattes du perroquet. [...]
Vision mystique. son perroquet est le St Esprit.
elle meurt sainement.
– il m'a semblé que les chaînettes des encensoirs étaient le bruit de sa chaîne.
– Est-ce un péché mon père.

[364] Lorsque Giovanni Bonaccorso a édité *Corpus Flaubertianum*, il a eu beaucoup de difficultés de classification des manuscrits : « Dernier des problèmes les plus importants, la chronologie des feuillets. Le classement effectué par la B.N. n'ayant malheureusement aucun ordre génétique (copie finale, manuscrit du copiste, mise au net, brouillons, plans, notes et scénarios), il était impensable de suivre un tel classement. D'autre part, chaque folio n'est numéroté qu'au recto, selon ce qui semblait être le développement du récit d'après un déchiffrement sommaire ; il s'agit donc d'un numérotage incomplet, car la plupart des brouillons sont écrits soit au recto soit au verso. Le contenu du recto n'ayant souvent rien à voir avec celui du verso, nous avons par conséquent refait entièrement le classement » (Giovanni Bonaccorso, *Corpus Flaubertianum I, Un cœur simple, op. cit.*, p. 17).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

On remarque également que l'action principale ne subira pas beaucoup de transformations jusqu'au texte définitif. Dès le premier plan, l'image de Félicité et son caractère sont clairement établis, tout comme la scène de l'empaillement du perroquet, et le moment où l'héroïne commence à voir en son animal le Saint Esprit.

Cependant, on peut tout de même observer quelques différences. Tout d'abord, dans le texte définitif le conte commence par la narration de la vie de Madame Aubain et la description intérieure de sa maison, alors que dans le plan l'histoire débute avec la description de la cuisine où le perroquet vit. De plus, contrairement au texte définitif où le perroquet est donné à Madame Aubain par un voisin, dans le plan l'oiseau est la possession de Félicité dès le début, cadeau de son neveu. Par ce présent, Flaubert fait du perroquet le substitut de son neveu, Victor. Mais, dans le texte définitif, où le perroquet attire l'attention de Félicité par son exotisme, en effet il vient d'Amérique du Sud là où son neveu est parti, la relation ambiguë établie entre les deux personnages est beaucoup plus subtile.

On a déjà constaté que les couleurs des faucons dans les carnets de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* influençaient *Un cœur simple*. Le plus remarquable dans le plan, c'est la liaison que Flaubert établit entre la couleur de la peau de Félicité et celle des pattes du perroquet. En général, un perroquet est caractérisé par la couleur de ses plumes, mais Flaubert met en avant la couleur grise des pattes de l'oiseau.

Dans *Le Papegai et le papelard,* Brigitte Le Juez a parlé de la relation entre le perroquet et la colombe dans les peintures du XIXe siècle . Par exemple, Eugène Delacroix a peint *Femme caressant un perroquet* en 1827 :

> [...] l'inspiration de ce tableau est attribuable à une œuvre de Sustris, qui se trouve au Louvre, *Vénus et Cupidon*. Dans le tableau de Sustris, une femme nue, allongée sur un sofa, se penche pour caresser une paire de colombes. Dans le tableau de Delacroix, la femme, toujours nue, est coiffée d'un turban et porte de riches bijoux. Les colombes ont été remplacées par un perroquet.[365]

[365] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le papelard, op. cit* , p. 62.

C'est la couleur qui « justifie le passage de la colombe au perroquet »[366]. En outre, on peut ainsi penser que le perroquet et Félicité ont une relation très étroite. Le perroquet représente à la fois le neveu de Félicité, mais aussi Félicité elle-même.

Une autre grande différence réside dans le fait que dans le plan Félicité est gravement myope, presque aveugle, alors que dans le texte définitif elle devient sourde, et uniquement à la fin. Suivant cette différence, à la fin du plan, le son émis par la chaîne du brûle-parfum est pour Félicité celui de la chaîne du perroquet. Mais dans le texte définitif, au moment de sa mort, Félicité croit voir le perroquet s'envoler tel le Saint Esprit[367]. Cela signifie que Flaubert a finalement estimé que la vue était plus importante que l'ouïe.

L'analyse du changement du perroquet lors de genèse d'*Un cœur simple*, est un élément indispensable pour comprendre le processus de création de Félicité. Au f° 388 r°, l'expression « Perroquet amazone » se trouve dans la première ligne, soulignée. Ce que l'on remarque alors surtout est que la phrase est mise au singulier. Dans le texte définitif, le perroquet vient de l'Amérique du Sud, et plus précisément, de l'Amazonie. Or, contrairement au f° 388v° où les perroquets sont mis au pluriel, au f° 388 r°, le perroquet nommé est subitement au singulier. Cela montrait que pour Flaubert, le perroquet amazone était celui de Félicité. Les perroquets gardent toujours leur beauté originale pour Flaubert. Au dessous de la première ligne du f° 388 v°, où apparaît le « Perroquet amazone », Flaubert note les couleurs vives des plumes des perroquets. Puis, au-dessous de la citation du deuxième « perroquet amazone » du f° 388 r°, l'auteur décrit encore avec plus de détails la vivacité de ses couleurs :

> <u>Perroquet amazone</u>
>
> vert clair, le front bleu de ciel, les joues et la gorge jaunes, le pli de l'aile rouge, plumes latérales de la queue rouges à leur face interne, le bec gris foncé recouvert à sa base d'une peau

[366] *Ibid.* Cela rappelle que, dans le *Carnet 16*, Flaubert a noté plusieurs fois les images de la colombe en tant que Saint Esprit dans les vitraux.

[367] Raymonde Debray-Genette a analysé la myopie de Félicité du point de vue de la narratologie : « priver Félicité de la vue, c'était priver le narrateur de toutes les descriptions focalisées sur son héroïne. [...] On voit, par cet exemple, s'affronter l'imaginaire et ce qu'on voudrait appeler le narratologique, et s'opérer leur adaptation et leur emboîtement. Flaubert gardera donc de l'encens l'odeur si chère à ses héroïnes, mais à l'audition des chaînettes il substituera une vision, tandis que, de myope, Félicité deviendra sourde » (Raymonde Debray-Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple* : étude de genèse », *op. cit.*, p. 97. Raymonde Debray-Genette indique aussi que « le référent qui veut que les pattes de perroquets soient grises, et le symboliques, la grisaille d'une vie » *ibid.*, p. 97).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

noire, pattes d'un gris cendre saupoudré de blanc, l'iris est jaune orange en dehors, jaune claire en dedans [NAF23663 f° 388 r° (extrait)]

Fait qui montre que l'originalité de Loulou dépend en grande partie de ses couleurs. Mais, dans le texte définitif, Flaubert utilise uniquement la description notée après la première citation du « Perroquet amazone », plus simple : « Il s'appelait Loulou. Son corps était vert, le bout de ses ailes rose, son front bleu et sa gorge dorée » [*TC*, p. 67]. Les couleurs sont plus simplifiées qu'au f° 388 r°. Le plus intéressant reste cependant les détails et les couleurs effacées. Flaubert supprime en effet les couleurs rouge des plumes et du cou, grise du bec, et orange et jaune de l'iris. Or dans le texte définitif le rouge et le gris sont deux couleurs des vêtements de Félicité. Elle porte une jupe rouge, et des bas gris. Ce qui nous amène à dire que ce n'est pas dû au hasard, mais volontaire de la part de Flaubert. Ces couleurs propres à Félicité sont ainsi empruntées à celles du perroquet. Félicité renferme alors elle aussi une partie du mystère et de l'exotisme de l'oiseau.

Les couleurs de l'iris au f° 388 r°, quant à elles, ne se trouvent pas directement dans le texte définitif. Mais elles ne disparaissent pas totalement pour autant, car elles suggèrent la description des yeux vitreux du perroquet empaillé qui étincelaient à la fin, sous les rayons du soleil. Ainsi, toutes les couleurs du perroquet amazone des notes demeurent dans le conte.

D'autre part, au f° 388 r°, essentiellement constitué de notes courtes, le pronom « elle » apparaît soudainement :

~~se~~ dès qu'elle entrait (la fille de la maison) le perroquet courait à sa rencontre, se perchait sur son épaule, s'agitait de plaisir, babillait comme s'il voulait converser avec elle. Il répondait aux caresses en pressant sa joue contre celle de sa maîtresse. il prenait son doigt dans son bec, lui mordillait les lèvres sans lui faire du mal. [NAF23663 f° 388 r° (extrait)]

On peut supposer que Flaubert a copié ces phrases d'un autre livre, et « elle » ne serait bien sûr pas Félicité. L'affection qu'« elle » porte au perroquet ressemble pourtant étrangement à l'attitude que Félicité a envers Loulou, et malgré le fait que le personnage soit jeune, il suggère clairement Félicité. Avant cette citation tous les personnages qui ont une relation avec le perroquet sont désignés sous le pronom personnel « on », au caractère indéfini. L'apparition brusque de ce « elle », montre donc un changement. Au départ il n'est pas

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

censé représenté Félicité, mais au fur et à mesure des notes, « elle » se clarifie et se change peu à peu en l'héroïne d'*Un cœur simple*.

Les f° 388 v° et 388 r° semblent à première vue n'être que des notes, mais ils renferment en fait l'essence de l'histoire. Les premières étapes des manuscrits, même les notes, représentent donc des éléments essentiels pour Flaubert.

2. La possession absolue de Félicité

Lorsqu'on cherche la raison pour laquelle le perroquet attire Félicité, on retrouve souvent le mot « possession » dans les manuscrits, Au f° 405 r°, Flaubert décrit le sentiment de Félicité au jour où le perroquet est arrivé chez Madame Aubain :

> Grande joie ~~et amour~~ C'est sa propriété. qque chose, qqu'un à elle. C'est sa propriété. qque chose, qqu'un à elle. [NAF23663 f° 405 r° (extrait)]

La raison qui pousse Félicité à ressentir plus de joie à chérir le perroquet que dans ses autres relations avec les hommes réside dans ce concept de possession.

De plus au f° 368 v°, les mots « affection » et « joie » disparaissent :

> Ce fut peut-être le plus beau jour de *sa* vie. ~~de Félicité. Elle aurait~~ ~~avait~~ Elle possédait qq chose à elle. un ~~objet~~ *être* vivant, presque un enfant. Le sentiment de la possession et de la maternité .

Le plus beau jour de sa vie, est bien celui où pour la première fois elle possède quelque chose bien à elle. Cela signifit que l'acte de posséder s'apparente à l'assimilation de soi-même pour l'héroïne. De plus, ici « l'objet » est vivant et proche de l'homme. Cette conscience de soi-même en est d'autant plus forte, et la satisfaction éprouvée d'autant plus profonde.

Au fur et à mesure des manuscrits, le plaisir de posséder a une relation forte avec l'affection. Au f° 358 r°, Flaubert écrit: « Son amour ~~p~~ le perroquet ~~fut~~ se renforçait par le

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

sentiment de la propriété] ». Ici, l'affection est sujet, mais contrairement au f° 326 v°, l'acte de possession devient sujet :

~~Le sentiment de la propriété centupla~~

~~Le sentiment La joie de la possession augmenta son amour~~ –

exagéra son amour
accrut

La joie de la possession ~~fit grandir son amour~~ [NAF23663 f° 326 v° (extrait)]
développa

L'amour de Félicité pour le perroquet se change du sujet en complément d'objet direct. On a l'impression alors que c'est le sentiment de possession qui agrandit l'affection. Flaubert utilise de nombreux verbes qui démontrent l'émerveillement de Félicité à être maîtresse de Loulou : « exagéra », « accrut », « fit grandir » et « développa ». En ajoutant le mot « joie » de possession au mot « sentiment », Flaubert clarifie plus précisément l'état de cœur de Félicité.

Ce changement se lie à l'acte de Félicité qui fait empailler le perroquet, car lorsque le perroquet est vivant, il s'enfuit une fois de Félicité et ne lui obéit pas toujours, mais après sa mort, Félicité peut le garder dans sa chambre, croyant qu'il est Saint Esprit. De fait, le perroquet empaillé devient encore plus sacré pour Félicité que le perroquet vivant. Dans le texte définitif, on trouve ces phrases :

> Enfin, il arriva, – et splendide, droit sur une branche d'arbre, qui se vissait dans un socle d'acajou, une patte en l'air, la tête oblique, et mordant une noix, que l'empailleur par amour du grandiose avait dorée.
>
> Elle l'enferma dans sa chambre.
>
> Cet endroit, où elle admettait peu de monde, avait l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar [...]. [*TC*, p. 72]

Quand Félicité fait entrer son perroquet dans sa chambre, Flaubert utilise le verbe « enfermer », mais au f° 327 v°, il avait choisi le verbe « mettre » : « elle le mit dans sa chambre ». Au début, Félicité avait donc traité Loulou de manière presque désinvolte, mais avec ce changement de verbe, sa volonté s'affirme envers son oiseau. Dans le même brouillon , quand le perroquet empaillé est arrivé, il était décrit ainsi :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

splendide verni

En fin il arrive ~~superbe~~ luisant [NAF23663 f° 327 v° (extrait)]

De son vivant, les couleurs des plumes étaient d'une beauté remarquable, mais après avoir été empaillé Loulou lui-même se change en lumière, devenant source de toutes les couleurs.

En regardant le manuscrit, on trouve alors une autre raison pour laquelle Félicité a emporté l'animal empaillé dans sa chambre, chose qu'elle ne fit jamais du vivant de l'oiseau. Flaubert écrit clairement que Félicité ne laissait jamais entrer quiconque dans sa chambre :

elle n'aimait pas à la montrer.

elle en faisant mystère.

par une sorte d'égoïsme et de

y mettait une pudeur [NAF23663 f° 330 v° (extrait)]

Sa chambre est sacrée pour elle, mais en devenant lumière Loulou accède enfin au droit d'y pénétrer. En étant empaillé, Loulou renaît ainsi sous la forme de l'existence la plus sublime. Plus le perroquet est possédé par Félicité, plus il est un être supérieur. Finalement, juste au moment où Loulou meurt et devient un « objet », il devient Saint Esprit inaccessible, objet divin.

3. Félicité comme « une femme en bois »

Alors comment Flaubert créa-t-il cette héroïne même qui avait l'idée curieuse de considérer le perroquet comme Saint Esprit ? Maria Francesca Davì Trimarch a analysé l'apparition de Félicité dans l'incipit de ce conte :

> [...] ; la structure du première chapitre est ainsi présenté : « Décrire la maison, Me Aubain et Félicité en général. Félicité immuable (automatique) » [f° 381 v°], alors qu'au f° 376 nous lisons : « I. Figure de Félicité et la maison de Me Aubain ». Il y a donc la suppression d'une description, celle de Mme Aubain, qui toutefois ne sera pas perdue, car elle trouvera sa place ailleurs dans le conte. […] Voici la construction matérielle, charnelle oserions-nous dire, de

Félicité : bouche, taille, poitrine, yeux, peau, rides, soutenue par une recherche minutieuse de détails concernant son authenticité paysanne. [368]

Et dans le plan, f° 390 r°, Flaubert décrit Félicité ainsi :

Elle était de Tocques, fille de très pauvres gens [...].
60 fr. de gages par an […]
Félicité taille, moyenne, très blanche, nez droit, ~~petite~~ bouche rentrée, petits yeux gris, blonde.
[NAF23663 f° 390 r° (extrait)]

Au fur et à mesure des manuscrits l'apparence de Félicité se modifie graduellement, pour devenir quelqu'un au physique quelconque, presque laid :

long
maigre
~~*et la peau de*~~ *son visage était*
~~*était*~~
~~Sa taille était moyenne sa poitrine~~ plate, ~~son nez droit~~ ~~avec~~ sa bouche
gris *couleur* ~~*le teint claire*~~
un peu rentrée, ~~les yeux bleuâtres et la peau du visage de même~~ de la même
également
~~teinte~~ – cinq
~~couleur que ses mains~~ . Pas un pli ne ridait son front, ~~et~~ à vingt ans
on lui donnait quarante, […].
aux maladies
~~Ordinairement silencieuse, dure au froid, à la chaleur, à la fatigue, incapable~~
~~*droite*~~
~~*la taille moyenne droite*~~
~~de toute curiosité, la voix aiguë, les gestes monotones~~ et le regard
les hanches plates,
~~*indifférent*~~
tranquille, semblait | ~~celui~~ | ~~d'u~~ une femme en bois fonctionnant d'une manière automatique.
[NAF23663 f° 270 v° (extrait)]

Dans cette citation, Flaubert abrège les détails concrets sur la situation sociale. Cette omission est efficace dans le sens où elle rend le personnage plus irréel. À partir de ce brouillon, Flaubert ne mentionne plus aucun détail superflu sur Félicité, qui révélerait ses origines, comme si sa vie commence après avoir travailler chez son patronne. On découvre

[368] Maria Francesca Davì Trimarchi, « La « Pyramide » » in *Corpus Flaubertianum. I, op. cit.*, p. 64.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

donc une Félicité dépendante de la maison de Madame Aubain, elle fait presque partie des meubles. De plus les couleurs utilisées pour l'héroïne au f° 390 r°, « blanche », « gris », « blonde » deviennent soudainement plus floues, moins précises au f° 270 v°, où les couleurs, « teint clair » et « bleuâtre » se trouvent. L'auteur efface également tout détail sur la couleur de ses cheveux, c'est sa manière pour rendre Félicité moins réelle.

Dans le texte définitif cette tendance est peu à peu évidente :

> En toute saison elle portait un mouchoir d'indienne fixé dans le dos par une épingle, un bonnet lui cachant les cheveux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital.
>
> Son visage était maigre et sa voix aiguë. À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante ; dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; – et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique. [*TC*, p. 44-45]

Flaubert omet complètement la description du corps de Félicité. Il ne décrit plus que son maigre visage et le caractère de sa voix particulière. De plus, la voix aigue de l'héroïne, suggère la voix jouée des marionnettes. Ses vêtements aussi, comme son bonnet, cachent son corps, et la font paraître anonyme. Par exemple, au f° 273 r°, sa jupe est couleur « café au lait », mais dans le texte définitif, comme on a déjà vu qu'elle devient « rouge ». Yvonne Bargues-Rollins associe cette couleur rouge à la mort :

> Ce rouge met la touche décisive à ce portrait de la mort qu'est celui de la servante, dont le narrateur souligne la maigreur et l'aspect mécanique : [elle] « semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique ». Le rouge s'associe clairement à la mort dans la scène d'agonie de Virginie : « trois chandeliers sur la commode faisaient des taches rouges » [*TC*, p. 63]. [...] Il retrouve sa vigueur macabre dans ce sang qui coule de la joue de Félicité, après qu'elle ait été flagellée par le postillon de la voiture : « Elle sentit une brûlure à la joue droite ; ses mains qu'elle y porta étaient rouges. Le sang coulait » [*TC*, p. 71]. Enfin, les premiers signes de la maladie qui l'emportera se manifestent dans des crachements de sang. Quant au rouge distinctif du perroquet, il nous est présenté par le biais de l'image d'Epinal où Félicité confond le Saint-Esprit avec Loulou : « Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou ». [*TC*, p. 73] [369]

[369] Yvonne Bargues-Rollins, *Le pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 318.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Cette modification des couleurs est destinée à réduire des portraits physiques particuliers. De la même façon, l'allusion à son âge et à son visage vieilli nous donne une impression qu'elle ne semble pas être une existence vivante. Au f° 273 r°, elle « au lieu de rire, toussait » : cette phrase dénote qu'elle a de la difficulté à montrer ses sentiments. Toutes ces descriptions aident à montrer sa ressemblance avec les poupées automatiques. Cependant son intérieur est d'une richesse humaine autrement grande que l'intérieur de ceux qui l'entourent.

C'est le décès de Victor, son neveu unique et bien aimé, qui bouleverse le plus Félicité. Ses sentiments pour lui se caractérisent par la peur de sa perte, alors qu'il est encore vivant. Dans la scène du f° 318 v°, où Félicité raccompagne son neveu qui partira pour le long voyage, au quai, Flaubert écrit « F. sentit le besoin de faire une longue oraison. Immobile, à genoux, en prières, comme la, Ste Vierge au pied de la croix ». Et au f° 311 v°, Flaubert exprime plus concrètement l'attitude de Félicité :

~~Il lui fallut~~ ~~elle voulu~~ recommander à Dieu ce qu'elle chérissait le plus
~~Félicité sentit le besoin de faire une oraison~~ ~~e~~t elle y pria ~~à genoux~~
pendant longtemps
vers les nuages
la face ~~mouillée de larmes~~ et les yeux ~~levés~~ ~~les mains jointes comme la S^te^~~
baignée de pleurs
~~Vierge au pied de la croix~~]. [NAF23663 f° 311 v° (extrait)]

Aux f° 318 v° et 311 v°, Félicité prie comme « Ste Vierge au pied de la croix », en pleurant. Mais dans le texte définitif, la référence à la Sainte Vierge disparaît et elle pleure: « Félicité, en passant près du Calvaire, voulut recommander à Dieu ce qu'elle chérissait le plus ; et elle pria pendant longtemps, debout, la face baignée de pleurs, les yeux vers les nuages » [*TC*, p.58]. Par cela, on comprend que la relation entre Félicité et son neveu qui était au début le symbole de la mère et du fils, se généralise en celle d'une personne aimée, et d'une personne aimante.

Même après le départ de Victor, croyant aux superstitions, Félicité ne peut échapper, s'enfuir de l'idée que Victor est mort :

~~Peut être est-ce que jamais il ne~~ ~~En reviendrait-il?~~ ~~[N'avoir pu lui~~
De si loin et avec tant de dangers sur la route ~~pourrait jamais revenir~~

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~Faire ses adieux au dernier moment lui semblait devoir porter malheur~~]
~~quel hasard s'il revenait!~~

Dans la côté de x
la ville au soir, ~~sur la route elle avait rencontré un prêtre - et au~~
un prêtre l'avait croisée

~~temps~~ *~~et bien que ce ne fut pas l'époque~~*
même moment un chien hurlait. ~~Un peu plus loin des corbeilles.~~

~~avaient passé près~~ *mort*
~~Bien trois sig~~nes de ~~malheur~~ [...]

~~imagination~~ *que rien n'occupait*
Dès lors, son esprit ~~qu'aucun travail n'occupait~~ se livra à des imaginations
de Félicité

funèbre
~~folle~~.. *- sans cesse* [NAF23663 f° 310 r° (extrait)]

C'est seulement dans le cas de son neveu que Félicité est hantée par l'idée et la peur de sa mort. La mort de Victor est le commencement : dans ce passage, se succèdent les décès de Virginie, du perroquet et de Madame Aubain[370]. On peut supposer que Flaubert a écrit ces superstitions à propos de la mort afin de montrer l'ignorance de Félicité. Mais il les efface dans le texte définitif. Comme on l'a vu, le perroquet est un cadeau de Victor dans le résumé et le premier est considéré comme le substitut du dernier. L'épisode le plus important et le plus original dans ce conte est que Félicité croit que le perroquet ressemble au Saint-Esprit . D'un côté, l'esprit de Félicité est absurde pour les autres, mais d'autre côté il est pur et libéré des forces du monde. Sa hantise des superstitions est une possibilité de montrer qu'elle s'attache trop au monde banal et à l'insensibilité, et d'abîmer son « cœur simple ». On peut penser que Flaubert a donc décidé de supprimer ces phrases du f° 310 r°, en laissant la scène de la prière de Félicité devant le Calvaire. Raymonde Debray-Genette affirme le caractère indéfini de Félicité : « Félicité n'est présentée ni comme une prolétaire exploitée ni comme une sainte naïve. Entre le misérablement et l'hagiographie, Flaubert opte pour le récit neutre »[371].

[370] Raymonde Debray-Genette a remarqué l'importance de la mort de Victor pour le commencement des morts des le début des manuscrits : « Dans le « Résumé », sa mort, si importante, ne vient pas encore redoubler celle de Virginie, non plus que celle de Mme Aubain, non moins importance. De façon générale, ce que Flaubert sait le mieux, c'est son commencement et sa fin » (voir Raymonde Debray-Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple* : étude de genèse », *op. cit*., p. 98).
[371] *Ibid.*, p. 105.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Or, après avoir appris la mort de Victor au cours de ce voyage, Félicité pleure encore au f° 315 r° : « le courant, les herbes, le vent. ~~la~~ liaison des idées. pleure ». Ses pleurs sont représentés directement par le paysage. Le courant de la rivière, les courbes des herbes et le souffle du vent, toute la description introduit finalement les larmes de Félicité. Autrement dit, ses larmes existent comme une partie de la nature et sont créées en suivant les images du courant.

Cependant Flaubert efface l'image de Félicité pleurant au bord du cours d'eau. Maria Francesca Davì Trimarchi remarque le suppression des sentiments de Félicité :

> [...] : l'action physique de voir ne fait qu'entraîner, chez elle, un réflexe de sa besogne quotidienne – des femmes passent avec du linge, elle les voit et se rappelle sa lessive – et non une réaction émotive.[372]

Elle analyse la suppression des larmes de Félicité dans la scène de la mort de Victor, afin d'exprimer les sentiments de l'héroïne grâce à la description des objets qui l'entourent. Ce changement était pour Flaubert le moyen d'allier les sentiments directs de son personnage à son environnement.

Au f° 318 r°, la description se change ainsi :

sortit de ~~à pas tranquillement~~
elle ~~quitta~~ la salle simplement
sans un dire un mot [...]
Elle donnait des
~~et les~~ coups de battoirs ~~herbages les arbres~~
rapides ~~*violents*~~
la paririe, l'horizon, – ~~le vent dans les herbes~~ […] .
~~*larmes*~~
~~alors~~ elle se retint encore sa chambre son cœur éclata
~~Dans la son cœur éclate~~. Puis le soir dans son ~~lit~~ sur le ventre.
~~*dès qu'elle fut*~~ [NAF23663 f° 318 r° (extrait)]

Ici, quand elle quitta la maison, elle était silencieuse, imperturbable. Ce silence continue jusqu'à la fin de sa lessive, mais on peut deviner que son calme impassible n'était que

[372] Maria Francesca Davì Trimarchi, « La « Pyramide » », in *Corpus Flaubertianum. I, op. cit.*, p. 65.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

superficiel. Au f° 315 r°, ses larmes décrites sont donc connectées à la description de la nature. Mais au f° 318 r°, le bruit du linge frotté exprime sa lamentation intérieure et sa tristesse à la perte d'un être cher. La prairie et les herbes ne suggèrent alors plus les larmes de l'héroïne. Elle laisse cours à son chagrin après la lessive. Finalement, ce qui résume tout, est l'acte physique de Félicité pleurant dans son lit la nuit. Scène que Flaubert supprimera dans le texte définitif :

> Elle jeta sur la berge un tas de chemises, retroussa ses manches, prit son battoir ; et les coups forts qu'elle donnait s'entendaient dans les autres jardins à côté. Les prairies étaient vides, le vent agitait la rivière ; au fond, de grandes herbes s'y penchaient, comme des chevelures de cadavres flottant dans l'eau. Elle retenait sa douleur, jusqu'au soir fut très brave ; mais dans sa chambre, elle s'y abandonna, à plat ventre sur son matelas, le visage dans l'oreiller, et les deux poings contre les tempes. [*TC*, p. 61]

Quand elle apprend le décès, elle ne pleure à aucun moment. Elle supporte sa peine, dans un désespoir profond, comme si elle ne savait pas exprimer ses émotions. Sa tristesse n'est pas directement décrite, mais est suggérée par ses attitudes. Au moment où elle reçoit la nouvelle, elle reste immobile et silencieuse, puis soudainement se souvient de sa lessive et va à la rivière. Son cœur déchiré symbolisé par la plante aquatique venue du fond de la rivière se superpose à l'image des cheveux de son neveu, au cours de la navigation.

Au fur et à mesure des changements de ce passage, Flaubert efface donc clairement les phrases lyriques. Les descriptions du paysage reliées aux sentiments intérieurs de Félicité se changent en phrases objectives. Puis le débordement des émotions de l'héroïne, dans un espace ouvert en plein jour, que l'on trouve au début, se modifie peu à peu, pour finir par une scène où elle cache dans l'oreiller son visage sans larmes en pleine nuit. Pourquoi Flaubert fit-il autant de corrections quant aux sentiments cachés de Félicité ?

Marie-Julie Hanoulle indique l'interchangeabilité des personnages pour Félicité :

> [...] dans ces contes, l'acte perd de son originalité et se généralise en se répétant, les indices, eux, se détachent facilement de l'objet qu'ils caractérisent. On peut remarquer leur extrême mobilité. Une des conséquences de cet échange de qualités entre les êtres et les choses est leur indistinction, leur confusion, la création d'une sorte de climat commun qui sous-tend le récit.
> […] Dans *Un cœur simple*, Félicité confond le perroquet avec Saint-Esprit, se met littéralement à la place de Virginie : « avec l'imagination que donnent les vraies tendresse, il lui sembla

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

qu'elle était elle-même cette enfant » [*TC*, p. 56] ; elle est satisfaite de mourir de la même maladie que Mme Aubain « trouvant naturel de suivre sa maîtresse » [*TC*, p. 75] . [...] Il y a donc chaque fois une confusion des objets aimés de Félicité, dont les qualités sont diffuses et comme interchangeables. [373]

Tous les personnages contenant le perroquet sont en connexion, forment une continuité, qui s'achève avec Félicité. La relation amoureuse entre la mère et l'enfant, de même que celle plus distante entre la maîtresse et la servante, se fondent et se subliment à la fin de l'existence de Félicité qui est comme « une femme en bois, fonctionne d'une manière automatique » [*TC*, p. 45]. Il est intéressant que Flaubert décrive son héroïne en tant qu'objet dès le début. Rappelons-nous que le perroquet est considéré comme le Saint-Esprit seulement après avoir été empaillé, c'est-à-dire après être devenu un « objet ». La figure de Félicité, « une femme en bois » n'est donc pas négative chez Flaubert. Pierre Danger indique la signification particulière des objets dans les romans de Flaubert : « c'est dans la démesure même qu'il faut trouver la poésie, se laisser prendre au délire et accepter cette perspective déconcertante au premier abord, que l'objet plus que le personnage est au centre de l'œuvre »[374]. Le désir ultime de Saint Antoine est justement « descendre jusqu'au fond de la matière, – être matière »[375]. Ce souhait est aussi l'état de Flaubert devant les objets. Jean-Pierre Richard a analysé les objets pour Flaubert:

Flaubert, dit Brunetière, ne voit que la surface des objets. Etonnante erreur: il a au contraire le sens de leur épaisseur et de leur en dessous beaucoup plus que celui de leur écorce. Et c'est pourquoi la perception n'apparaît jamais chez lui comme un viol des apparences : la surface lui semble béante comme un appel ; quand il regarde longtemps et de très près, elle finit même par s'évanouir et les objets deviennent porosité pure :

« Je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses, parce qu'ils se fourrent le nez dessus » [*Corr. II*, p. 343].

---

[373] Marie-Julie Hanoulle, « Quelques manifestations du discours dans *Trois contes* », *art. cit*, p. 48.

[374] Pierre Danger, *Sensation et objets dans le roman de Flaubert*, *op. cit*., p. 128. Du plus, Pierre Danger indique une tendance de Flaubert aux objets : « ce qui prédomine dans le regard que Flaubert porte sur les objets, c'est l'humour, un humour teinté de tendresse et de pitié : ils sont toujours charmants, un peu mélancoliques et surtout dérisoires ces pauvres objets qui connurent des jours glorieux et se retrouvent comme Loulou, le perroquet empaillé, dans une fête religieuse parmi des flambeaux d'argent, des vases de porcelaine, un sucrier de vermeil, des pendeloques en pierres d'Alençon, deux écrans chinois, etc. » (*Ibid*., p. 127).

[375] Gusatve Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, édition présenté et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1983, p. 237.

> Ce qu'on nomme surface ou limite n'est donc en réalité pour lui que l'effleurement d'une certain texture matérielle vers une texture différente et immédiatement voisine. [376]

Rappelons-nous dans le plan, Félicité est « myope » et « voit peu ». Les sentiments de Félicité apparaissent de moins en moins au niveau des brouillons parce qu'elle devient une existence privilégiée qui peut se transférer et transparaître dans les autres personnages et des objets. Ne peut-on pas dire que Félicité qui s'unit avec toutes les existences est aussi la figure idéale de Saint Antoine ?

En fait, le perroquet n'apparaît que dans le quatrième chapitre, c'est-à-dire au tiers du conte. Mais en étudiant les plans et les brouillons, on prend conscience qu'il se situe tout de même au centre de l'œuvre avec Félicité. L'évolution du personnage de Félicité qui verra ses sentiments freinés au fur et à mesure du conte, montre bien le processus de création de Flaubert. La douleur et la joie de Félicité ne sont qu'une esquisse au niveau du plan, débordent dans les manuscrits, pour être remaniées et se condenser en paysages ou en actions dans le texte définitif. Les phrases qui expriment ses sentiments se changent donc bien en descriptions laconiques qui produisent un effet de beauté infinie et silencieuse.

Ainsi, au moment où les sentiments ne sont plus exprimés par Félicité elle-même, ils renaissent et transparaissent de manière plus belle. Et pour arriver dans cet état, il vaut mieux que Félicité soit représentée comme « une femme en bois ». Claude Duchet constate même la relation entre l'objet et l'écriture chez Flaubert : « À l'horizon du monde flaubertien se profilent [...] les normes d'une civilisation de l'objet, et la construction d'un monde d'objets y est solidaire de la construction d'un langage, du façonnement d'un style »[377].

Flaubert a évoqué son idée sur l'art dans sa correspondance : « L'art comme Lui dans l'espace, doit reste suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur »[378] [*Corr. II*, p. 62]. Ne peut-on pas dire que Félicité comme « une femme en bois » qui arrive à intégrer, à assimiler tous les personnages et le perroquet empaillé en elle-même est le symbole de la conception de l'œuvre idéale, à laquelle Flaubert fait allusion ?

---

[376] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation : Stendhal et Flaubert*, préface de Georges Poulet, Paris, Seuil, 1954, p. 145.
[377] Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Europe*, 485-486-487 (septembre-octobre-novembre), 1969, p.177.
[378] Lettre à Louise Colet, le 27, mars, 1852.

C. Hérodias et Salomé

Flaubert a écrit d'autres livres où les personnages sont inspirés des Saints du christianisme, par exemple, *La Tentation de Saint Antoine* et *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier.* Mais dans *Hérodias*, il a directement choisi un épisode de la Bible comme sujet. En particulier, concernant la création du personnage d'Hérodias, jusqu'au texte définitif, il ajoute sans cesse des modifications à l'étape du plan et du brouillon.

D'autre part, lorsqu'on analyse le personnage d'*Hérodias*, nous ne pouvons pas ignorer l'existence de sa fille Salomé. Depuis l'époque de la Renaissance italienne, Salomé apparaît avec Hérode et Hérodias souvent en peinture dans la scène où Saint Jean Baptiste a la tête coupée. Cependant c'est au XIXe siècle et au début du XXe siècle qu'elle attire le plus l'attention, du fait que l'orientalisme devient très à la mode. On a commencé à penser que Salomé est le symbole de la femme de l'Orient mythique, qui garde en même temps la cruauté, la sensualité et la beauté.

Parmi les nombreux tableaux où elle figure, on notera celui de Gustave Moreau où elle apporte la tête de Saint Jean Baptiste sur un plateau en argent en 1876. Mais c'est surtout dans le domaine littéraire que Salomé stimule l'imagination des créateurs. Par exemple, en Allemagne, en 1843 Heine fait apparaître Salomé dans les poèmes, *Atta Troll*[379] et en Angleterre Oscar Wilde a écrit *Salomé* en 1886[380] dans le domaine théâtral.

Cependant Flaubert choisit une méthode différente de celle utilisée au XIXe siècle, le titre de son œuvre n'est pas Salomé comme les autres créateurs, mais *Hérodias*, exemple de son originalité. La modification des personnages ne relève pas simplement de la création pure. Flaubert construit un monde imaginaire tout en conservant une dimension biblique.

Dans ce chapitre, nous examinerons les manuscrits concernant la création d'Hérodias, et puis le changement de Salomé en comparaison avec les autres œuvres de Flaubert, afin de mieux comprendre son processus créatif.

---

[379] Heinrich Heine, *Poèmes et Légendes*, Paris, Calmann Levy, 1880 (traduction d*'Atta Troll* (1847) dans la *Revue des Deux Mondes* (mars)).

[380] Oscar Wilde, *Œuvres*, introduction par Pascal Aquien, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 (*Salomé* (1893), texte présenté par Marie-Claire Pasquier, annoté par Véronique Béghain et Marie-Claire Pasquier). En 1832, Silvio Pellico, écrivain italien, écrivit *Hérodias*. Et en 1896, Eugenio de Castro écrivain portugais, écrivit *Salomé*.

1. Hérodias et les répétitions

Nous allons, dans un premier temps, regarder comment Hérodias est décrite dans la Bible. La description de l'Évangile selon Saint Marc, chapitre 6, versets 17-28 :

> Car c'était lui, Hérode, qui avait fait arrêter Jean et l'avait mis en prison. En effet, il avait épousé Hérodiade, la femme de son frère Philippe, et Jean lui disait : « Tu n'as pas le droit de prendre la femme de ton frère ». Hérodiade en voulait donc à Jean, et elle cherchait à le faire mettre à mort. Mais elle n'y arrivait pas parce qu'Hérode avait peur de Jean : il savait que c'était un homme juste et saint, et il le protégeait ; quand il l'avait entendu, il était très embarrassé, et pourtant, il aimait l'entendre. Cependant, une occasion favorable se présenta lorsqu'Hérode, pour son anniversaire, donna un banquet à ses dignitaires, aux chefs de l'armée et aux notables de la Galilée. La fille d'Hérodiade fit son entrée et dansa. Elle plut à Hérode et à ses convives. Le roi dit à la jeune fille : « Demande-moi tout ce que tu veux, je te le donnerai ». Et il lui fit ce serment : « Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, même si c'est la moitié de mon royaume ». Elle sortit alors pour dire à sa mère : « Qu'est-ce que je vais demander ? » Hérodiade répondit : « La tête de Jean Baptiste ». Aussitôt la jeune fille s'empressa de retourner auprès du roi, et lui fit cette demande : « Je veux que tout de suite tu me donnes sur un plat la tête de Jean Baptiste ». Le roi fut vivement contrarié ; mais à cause du serment fait devant les convives, il ne voulut pas lui opposer un refus. Aussitôt il envoya un garde avec l'ordre d'apporter la tête de Jean. Le garde s'en alla, et le décapita dans la prison. Il apporta la tête sur un plat, la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère.

D'autre part la description de l'Évangile selon Saint Matthieu, chapitre 14, versets 3-14 :

> En ce temps-là, Hérode, prince de Galilée, apprit la renommée de Jésus et dit à ses serviteurs : « Cet homme, c'est Jean le Baptiste, il est ressuscité d'entre les morts, et voilà pourquoi il a le pouvoir de faire des miracles ». Car Hérode avait fait arrêter Jean, l'avait fait enchaîner et mettre en prison, à cause d'Hérodiade, la femme de son frère Philippe. En effet, Jean lui avait dit : « Tu n'as pas le droit de vivre avec elle ». Hérode cherchait à le mettre à mort, mais il eut peur de la foule qui le tenait pour un prophète. Lorsqu'arriva l'anniversaire d'Hérode, la fille d'Hérodiade dansa devant tout le monde, et elle plut à Hérode. Aussi s'engagea-t-il par serment à lui donner tout ce qu'elle demanderait. Poussée par sa mère, elle dit : « Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean le Baptiste ». Le roi fut contrarié, mais à cause de son serment et des convives, il commanda de la lui donner. Il envoya décapiter Jean dans la prison. La tête de celui-ci fut

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, qui l'apporta à sa mère. Les disciples de Jean arrivèrent pour prendre son corps, l'ensevelirent et allèrent en informer Jésus.

Ici, en lisant le verset 8 « Poussée par sa mère, elle dit : « Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean le Baptiste » », on a l'impression qu'Hérodias participe plus directement à la mise à la mise à mort de Jean Baptiste. De toute façon dans la Bible, il est écrit qu'Hérodias souhaite la mort de ce dernier. La raison est qu'il a dénoncé son mariage avec Hérode. L'épisode est assez simple.

Par contre, dans l'œuvre de Flaubert, l'image de l'héroïne est plus complexe. Ce qui est remarquable, c'est qu'Hérodias craint la force de Iaokanann beaucoup plus que les autres personnages :

> Ses discours, criés à des foules, s'étaient répandus, circulaient ; elle les entendait partout, ils emplissaient l'air. Contre des légions elle aurait eu de la bravoure. Mais cette force plus pernicieuse que les glaives, et qu'on ne pouvait saisir, était stupéfiante ; et elle parcourait la terrasse, blêmie par sa colère, manquant de mots pour exprimer ce qui l'étouffait. [*TC*, p. 115]

À la différence de Vitellius, Hérodias ne craint pas la force physique comme le pouvoir ou l'armée, mais elle a peur de la force interne dans les phrases de Iaokanann. La conscience de l'héroïne reflète celle que Flaubert a pour les mots. De plus, dans la conception à la Bible à l'origine de ce conte, les mots sacrés transcendent toute réalité.

Gisèle Séginger remarque que la politique du XIXe siècle influence le plan d'*Hérodias* :

> Quelques mois avant de commencer *Hérodias*, après les intrigues et les traductions qui aboutirent à la nomination par l'Assemblée Nationale des membres à vie du Sénat, Flaubert écrit à Gerorge Sand : « Il a dû se passer dans les couloirs de l'Assemblée des dialogues inouïs, de grotesque et de bassesse. Le XIXe siècle est destiné à voir périr toutes les religions. Amen ! Je n'en pleure aucune »[381] [*Corr. IV*, p. 997]. Les années qui précèdent immédiatement la rédaction d'*Hérodias* sont donc aussi des années où Flaubert revient à une réflexion sur le rapport entre politique et religion. [382]

[381] Lettre à George Sand, le 16 décembre 1875.
[382] Gisèle Séginger, « L'Écriture du politique dans *Hérodias* », *Revue Flaubert*, n° 5, 2005, p. 6, Centre Flaubert de l'Université de Rouen (http://flaubert.univ-rouen.fr). Elle suggère aussi que la guerre et la Commune influencent l'idée de Flaubert (*ibid.*, p. 1).

Alors comment s'est-elle créée sous la plume de Flaubert, la personnalité d'*Hérodias ?* Flaubert l'a créée sous deux points de vue :

personnages

Hérodias

Juive. mais par ses aïeux et de nature, monarchique

Ses ancêtres avaient été rois et sacrificateurs. – et le peuple en voulait aux Asmonéens qui

s'étaient imposés aux g^{ds}-prêtres. [NAF23663 f° 701 r° (extrait)]

Par cela, ses ancêtres « roi » et « prêtre » ont une relation profonde avec elle. Regardons dans un premier temps sa relation avec ses ancêtres royaux et son côté historique. Au début de la note de lecture, f° 743 r°, Hérodias est décrite ainsi:

Elle voulut être souveraine

Antipas fut l'instrument dont elle se servit.

Dans ce plan, elle est supposée être simplement ambitieuse.

À l'étape suivante, les mots « politique », « puissance » et « pouvoir » apparaissent souvent avec son nom. Par contre, Flaubert ne les utilise jamais pour son mari, la personne au pouvoir en réalité. Par la suite, au f° 723 r°, l'ambition d'Hérodias s'agrandit davantage :

[Cela dérangeait tous les plans

sa politique

d'Hérodias, fidèle aux Romains comme H le g^{d}. Son idéal d'ambition –

avait suscité contre lui une émeute qui avait manqué – puis

Elle l'avait fait saisir, avec ordre, s'il se défendait le tuer – enfin elle avait

fait jeter dans son cachot des serpents. Mais ils étaient morts.

Il était en prison dans <M> le château. Mais c'était un secret. [NAF23663 f° 723 r° (extrait)]

Elle se reconnaît comme le successeur d'Hérode le Grand[383]. Atsuko Ogane remarque la relation étroite entre Hérodias et le Hérode le Grand :

[383] On trouve la même intention d'*Hérodias* au f° 749 v° : « son idéal à elle. il fait suivre la politique d'H le g^{d} ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Hédodias n'a cessé d'avoir des relations clandestines et étroites avec les Romains. Elle est tellement fière de son sang royal que son désir de pouvoir la fait choisir la politique du Grand Hérode, qui a gagné l'admiration des Romains, en extirpant les obstacles dans le domaine religieux pour la domination de la Judée. […]

Juste au moment où Hérodias fait son apparition, Vitellius témoigne certes du respect à Antipas, mais surtout à Hérode le Grand défunt : « Il répondit que le grand Hérode suffisait à la gloire d'une nation » [*TC*, p. 119]. Un tel contexte n'évoque-t-il pas une certaine affinité entre Hérodias et le Grand Hérode, ou le rêve ambitieux d'Hérodias ?[384]

De plus, écrivant « Il avait fait jeter dans son cachot des serpents », Flaubert montre que c'est elle qui veut activement tuer Jean Batiste. On comprend clairement que c'est Hérodias qui a fait élire Hérode, au prix de nombreuses ruses :

dire à tes

Hérodias entre d'un air triomphant – Réjouis-toi, tu pourras ce soir < faire >

hôtes

– ~~annonce ce soir à tes convives que tu es roi sans contestes~~

[NAF23663 f° 732 r° (extrait)]

Et son mari ne la considère pas comme une simple femme, car au f° 714 v °:

admire son habileté et sa *en même temps qu'il*

Antipas ~~trouve qu'elle est habile~~ hardiesse ~~et rêve~~ est un peu effrayé de sa férocité . [NAF23663 f° 714v° (extrait)]

Dans le texte définitif, Flaubert nous montre clairement l'idée d'Hérodias :

Elle songeait aussi, que le Tétrarque, cédant à l'opinion, s'aviserait peut-être de la répudier. Alors tout serait perdu ! Depuis son enfance, elle nourrissait le rêve d'un grand empire. C'était pour y atteindre que, délaissant son premier époux, elle s'était jointe à celui-là, qui l'avait dupée, pensait-elle. [*TC*, p. 115]

En fait, Hérodias qui n'était que la femme d'Hérode dans la Bible, se forme en une personne désirant le pouvoir absolu plus que son mari selon les indications des manuscrits.

[384] Asuko Ogane, *La Genèse de la danse de Salomé*, *op. cit.*, p. 54.

Et c'est par cette ambition violente que se construit ce grand empire et la divergence entre Hérodias et Iaokanann devient la raison de son exécution.

Regardons maintenant ses liens avec ses ancêtres « prêtres ». Au moment où la dispute religieuse excite violemment les convives dans la salle du festin, Hérodias apparaît ainsi :

> Les panneaux de la tribune d'or se déployèrent tout à coup ; et à la splendeur des cierges, entre ses esclaves et des festons d'anémones, Hérodias apparut, – coiffée d'une mitre assyrienne qu'une mentonnière attachait à son front ; ses cheveux en spirales s'épandaient sur un péplos d'écarlate, fendu dans la longueur des manches. Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions. [*TC*, p. 137-138].

Remarquant que Cybèle est « couronnée de tours »[385], Atsuko Ogane trouve le symbole de Cybèle dans la coiffure d'Hérodias : « Et naturellement, « la mitre assyrienne » dont Hérodias est coiffée prolonge cette image des « tours », qui symbolise originellement les enceintes des montagnes où la Déesse devient Cybèle. Cette coiffure symbolise donc la puissance »[386]. Cécile Matthey constate l'importance de Cybèle dans ce conte :

> Flaubert, dans les manuscrits préparatoires, souligne une curieuse similarité entre les prêtres de Cybèle et le ministère de saint Jean Baptiste : « Religion orientales – et romaines, prêtres de Cybèle baptisaient. On les appelait des baptes » [f° 678 r°]. Suit une prise de notes sur le baptême mithriaque (c'est-à dire, une purification par le sang d'une victime animale). Avec la figure de Cybèle-Hérodias, Flaubert identifie une force tellurique comparable à celle du prophète : « Il avait peau de chameau autour des reins, et sa tête ressemblait à celle d'un lion. Dès qu'il m'aperçut, il cracha sur moi toutes les malédictions des prophètes » [*TC*, p. 115]. [...] Hérodias voit en Iaokanann un être léonin qui partage avec elle l'attribut de la déesse. Ces deux figures que tout oppose dans la légende chrétienne voient ici leurs différences nuancées par un rapport commun qu'ils entretiennent avec la Mère des dieux. [387]

---

[385] Asuko Ogane, *La Genèse de la danse de Salomé*, *op. cit.*, p. 60.
[386] *Ibid.*, p. 66-67.
[387] Cécile Matthey, *L'Écriture hospitalière*, *op. cit.*, p. 95-96. Voir aussi Cécile Matthey, « Fertilité de la pierre dans *Hérodias* de Flaubert », *op. cit.*, p. 86. Dans « Méduse en Machæeous », Cécile Matthey indique le changement de Cybèle en Europe : « Déesse transportable, Cybèle se caractérise aussi par ses migrations, en Grèce, à Rome, notamment. Celle que Philippe Borgeaud surnomme la « Mère itinérante » est née en Orient, mais s'exporte en Occident, où elle est confondue, entre autres, avec Rhéa et Vesta » (Cécile Matthey, *L'Écriture hospitalière*, *op. cit*., p. 98]. Rappelons « la pendule au milieu, représentait un temple de Vesta » [*TC*, p. 44] dans la salle de la maison de

Ce point de vue est né justement de sa relation fictive avec Iaokanann. Dans la Bible, c'est parce qu'il a reproché à Hérode de ne pas se marier avec la femme de son frère que Iaokanann est emprisonné. Mais dans le plan, f° 719 v°, la raison de son emprisonnement est indiqué ainsi :

> ~~*si rigoriste, violent*~~ *hostile*
> ~~Le désordre enfin il était devenu personnellement agressif en tonnant contre Antipas~~
> ~~et Hérodias, comme incestueux~~, qu'il avait fallu l'enfermer. [NAF23663 f° 719 v° (extrait)]

Dès le début, Iaokanann reproche à tous les deux leur inceste. Déjà dans la première étape des manuscrits, les mots de Iaokanann sont destinés non seulement à Hérode mais aussi à Hérodias.

En réalité, l'idée précédente est adoptée et on les retrouve dans les mots de Iaokanann en prison, d'ailleurs ce sont ses seules phrases. Au f° 714 r°, ces phrases sont résumées ainsi :

> les paroles de Jean qui roulent sur trois points 1° Je suis
> la voix du désert... Sa mission.. 2° l'annonce du Messie (sans dire le mot) 3° invectives à l'inceste. [NAF23663 f° 714 r° (extrait)]

Dans le troisième résumé, Iaokanann vilipende l'inceste mais ne désigne pas d'interlocuteur particulier. Mais au f° 703 v°, Hérodias se présente clairement comme l'interlocuteur :

> Trois points 1° Je suis la voix du désert 2° annonce du Messie (sans prononcer le mot) 3° invectives à Hérodias. [NAF23663 f° 703 r° (extrait)]

Au début, Iaokanann reproche l'immoralité de leur inceste au couple, mais ces reproches visent de plus en plus personnellement Hérodias.

Plus on avance dans les manuscrits, leur situation passe d'un ordre hiérarchique c'est-à-dire, du prophète au personnage corrompu, à une relation plus équilibrée. À l'étape du brouillon du plan, Iaokanann en arrive à appeler Hérodias ainsi :

Madame Aubain. Cette déesse donne une atmosphère païenne au monde d'*Un cœur simple* et semble suggérer la sainteté du perroquet empaillé) .

Ah ! s/*c*'est toi ! je te reconnais. Tu as séduit son cœur avec le claquement de ta chaussure. [NAF23663 f° 570 r° (extrait)]

Ici, Iaokanann raconte directement à Hérodias qu'il n'y a pas la place pour une troisième personne dans leur relation et les mots de Iaokanann présentent un caractère personnel. Dans la Bible, Hérode était le seul interlocuteur de Iaokanann, mais dans l'œuvre l'existence d'Hérode disparaît, et les mots de Iaokanann sont destinés exclusivement à Hérodias.

Dans le texte définitif, les mots les plus longs et les plus impressionnants de Iaokanann, sont des insultes à Hérodias : « L'Éternel exècre la puanteur de tes crimes ! Maudite, maudite ! Crève comme une chienne » [*TC*, p. 128]. Ces phrases montrent Hérodias comme la seule adversaire de Dieu et en même temps, elle est signifiante aux yeux de Dieu. Le reproche émis contre elle a la même importance que la mission de Iaokanann donnée par Dieu et aussi l'annonce de l'apparition du Messie dans le texte définitif. Et c'est pourquoi l'on considère qu'Hérodias joue un rôle de prêtre en quelque sorte, comme elle est la seule personne admise par Élie qui est Iaokanann. Hérode le Grand, son idéal, garde aussi le souhait d'être le Messie.

Au niveau du texte définitif, Flaubert écrit deux scènes qui s'opposent. Hans Peter Lund a établit le schéma suivant :

Phanuel		Salomé Mannaëi
(Jéses)…Iaokanann>	<Hérode>	<Hérodias...Romains
Jacob		Juifs

Il est intéressant de noter, à ce propos, que la solidarité règne dans le groupe Phanuel-Jésus-Jacob, alors que l'inimitié caractérise le groupe Mannaëi-Romains-Juifs. [388]

Dans une scène, Hérodias raconte sa première rencontre avec Iaokanann et dans l'autre Iaokanann accuse Hérodias à partir de la cave. Dans la première scène, Hérodias raconte l'apparence et l'acte de Iaokanann et le lui reproche. Hérodias elle parle à son mari de Iaokanann ainsi : « Sur un monticule, à côté, un homme parlait. Il avait une peau de

[388] Hans Peter Lund, *Gustave Flaubert : Trois contes, op. cit.*, p. 92.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

chameau autour des reins, et sa tête ressemblait à celle d'un lion » [*TC*, p. 115]. Quand Iaokanann apparaît dans le conte, « Un être humain était couché par terre, sous de longs cheveux se confondant avec les poils de bête qui garnissaient son dos » [*TC*, p. 125]. C'est seulement dans les dialogues d'Hérodias que l'on peut comprendre quelle est l'apparence de Iaokanann, avant qu'il soit enfermé dans une prison souterraine.

Dans la deuxième, Iaokanann décrit l'apparence d'Hérodias en tant que la « fille de Babylone », lui jette une malédiction et lui reproche son mariage incestueux : ses mots sur Hérodias occupent plus que la moitié de son discours. À l'opposé, seules les conversations de Iaokanann nous dévoilent le passé, le présent et le futur d'Hérodias. En même temps des éléments babyloniens influencent l'existence de Iaokanann. Asuko Ogane indique que l'espace babylonien mène Iaokanann vers la décapitation :

> L'espace dans lequel Salomé captive le Tétrarque est un lieu clos également marqué par l'influence babylonienne : « Des tapis de Babylone l'enfermaient dans une espèce de pavillon » [*TC*, p. 131]. C'est dans ce pavillon, enfermé par des tapis babyloniens et surveillé par Hérodias, appelée « fille de Babylone » par Iaokanann, que Salomé effectue sa danse enchanteresse. [389]

En fait ces deux personnages se représentent l'un par l'autre. On peut ainsi dire qu'une réciprocité se forme petit à petit par le mélange des deux éléments, le « roi » et le « prêtre » émanant du personnage d'Hérodias.

Dans ce conte, les mots de ces deux personnages sont très importants. Les mots de Iaokanann effraient le monde car ce sont des mots apparaissant dans ceux des prophètes de la Bible. Cette œuvre est, avant tout, une répétition d'un épisode de la Bible. Cette répétition a un rapport étroit avec la formation du personnage d'Hérodias à travers le problème des mots[390]. Nous remarquons, d'abord, le fait que Flaubert réécrit plusieurs fois la première apparition d'Hérodias dans les manuscrits.

Au f° 545 r°, Hérodias est :

---

[389] Atsuko Ogane, *La genèse de la danse de Salomé*, *op. cit*., p. 57. Elle Remarque Iaçim qui est babylonien commandant ses cavaliers est obligé à ouvrir la porte d'une grotte souterraine et que cet acte devient l'occasion de la découvert de Iaokanann que est aussi enfermé dans le sous-sol (*ibid.*, p. 59).

[390] Henri Scepi remarque un effet de la répétition dans *Salammbô* : « La composition par reprises et échos excède les divisions de l'espace et du temps ; elle laisse affleurer, à la surface du texte, les figures d'une architecture profonde qui s'ordonne selon les règles d'une symétrisation systématique de l'écriture » (Henri Scepi, *Salammbô de Gusatave Flaubert*, Paris, Gallimard, 2003, p. 106).

u/Une *d'étoffe blanche et léger* ~~*flottait*~~

~~Vêtue d'une~~ ~~longue tunique~~ ~~de blanc~~ et léger – sans manches, laissant

simarre

flottait de ses épaules à ses sandales jusqu'à ses pieds.

voir ses deux bras […] ses cheveux s'étaient

et une des coques crêpelées du front ~~*aplat*~~ *un peu aplati.*

dénoués, une tresse dans le dos et une sur la poitrine. pas ~~d'an~~ de

sans collier

pendants d'oreilles, sans bracelets – ~~seulemt le bouton de nez en diamant~~.

[NAF23663 f°545 r° (extrait)]

Ainsi Hérodias a une apparence digne d'une personne qui a du pouvoir. Mais au fur et à mesure des brouillons son apparence se modifie. Au f° 544 r°, elle est décrite ainsi:

de pourpre

Une simarre ~~d'étoffe blanche et légère~~ […] .

sans ~~pendants d'oreilles, de~~

~~*pas de bracelets*~~ *elle n'avait encore ni pend.[ants]*

~~collier, de bracelet~~ - ~~rien qu'une perle encastrée dans sa narrine droite~~ -

ni colliers [NAF23663 f° 544 r° (extrait)]

Nous notons que les ornements, les pendants, le collier et le bracelet, sont rayés dans le brouillon. Dans les quelques brouillons suivants, Flaubert redécrit les bijoux et les ornements mais à la fin, il efface tous les signes ostentatoires du corps d'Hérodias dans le texte définitif : « Une simarre de pourpre légère l'enveloppait jusqu'aux sandales. Sortie précipitamment de sa chambre, elle n'avait ni collier, ni pendants d'oreilles » [*TC*, p. 113]. La couleur pourpre de la robe d'Hérodias, qui est décrite des manuscrits jusqu'au texte définitif, symbolise la richesse et le pouvoir, couleur qui à l'époque de l'Empire Romain, représentait le Consul. Flaubert changea en effet la robe blanche d'Hérodias en une couleur pourpre dans un but précis, donner le pouvoir à Hérodias et non à Hérode, qui a uniquement le pouvoir officiel.

À première vue, ces modifications n'ont aucun sens mais ces répétitions persistantes dans les manuscrits sont indispensables pour la création d'Hérodias. Elle a été dépossédée de ses bijoux par Flaubert dans le processus de création, il est intéressant de noter que Iaokanann évoque aussi cette privation d'ornement dans sa colère :

> Le Seigneur arrachera tes pendants d'oreilles, tes robes de pourpre, tes voiles de lin, les anneaux de tes bras, les bagues de tes pieds, et les petits croissants d'or qui tremblent sur ton front, tes miroirs d'argent, tes éventails en plumes d'autruche, les patins de nacre qui haussent ta taille, l'orgueil de tes diamants, les senteurs de tes cheveux, la peinture de tes ongles, tous les artifices de ta mollesse. [*TC*, p. 127]

Le changement de l'apparence d'Hérodias coïncide avec l'avenir que Iaokanann lui prédit. De plus, comme Flaubert écrit que « c'étaient les paroles des anciens prophètes » [*TC*, p. 126], on trouve les mêmes déclarations de Iaokanann dans les descriptions des filles de Sion dans le livre d'Isaïe :

> Ce jour-là le Seigneur ôtera l'ornement de chaînettes, les médaillons et les croissants, les pendentifs, les bracelets, les breloques, les diadèmes et les chaînettes de chevilles, les parures, les boîtes à parfums et les amulettes, les bagues et les anneaux de narines, les vêtements de fête et les manteaux, les écharpes et les bourses, les miroirs, les linges fins, les turbans et les mantilles.[391]

Les cris de Iaokanann ne prédisent pas seulement l'avenir d'Hérodias mais se révèlent être aussi des mots dits dans la Bible. En somme, le changement d'Hérodias à partir du plan jusqu'au texte définitif apparaît déjà comme rappelant l'apparence des filles de Sion. Dans ce sens, Hérodias est une existence qui renaît et se répète à travers les mots sacrés en transcendant le passé et le futur. La répétition de l'existence d'Hérodias n'apparaît pas seulement sur le plan de son apparence. Flaubert suggère une idée de répétition dans *Hérodias*:

> L'interprète, d'un ton impassible, redisait, dans la langue des Romains, toutes les injures que Iaokanann rugissait dans la sienne. Le Tétrarque et Hérodias étaient forcés de les subir deux fois. [*TC*, p. 127]

Les mots de Iaokanann transcendent le désir d'Hérodias et l'enferme dans la répétition.

Cependant la répétition d'Hérodias ne se limite pas à sa personne. Par exemple au niveau du plan, f° 707 v°, Iaokanann raconte ainsi :

[391] Le livre d'Isaïe, chapitre 3, versets 18-23.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~Je suis la voix du désert~~

le Seigneur a rendu ma bouche comme une épée, m'a mis en réserve comme une flèche

me tient caché dans son carquois – il est ma force et mon bouclier

mes yeux s'éteignent à force de pleurer, mes entrailles brûlent mon foie s'épanche

[NAF23663 f° 707 v° (extrait)]

D'autre part dans le texte définitif, on ne trouve pas la scène où il parle de sa voix, de son corps, Flaubert efface complètement ces phrases du plan. Mais au f° 550 r°, entre le plan et le texte définitif, c'est Hérodias qui raconte la voix de Iaokanann : « sa voix me poursuivait comme des flèches ». Dans le processus du plan au brouillon, les mots racontés par Iaokanann se transforment en des paroles d'Hérodias. De plus dans le texte définitif, Hérodias ne répète pas seulement les mots de Iaokanann. Hérodias dit à Hérode que les mots de Iaokanann gardent « cette force plus pernicieuse que les glaives »[392] [*TC*, p. 115].

Le mot « glaives » dit par Hérodias montre exactement l'essence du caractère de Iaokanann plus que le mot « épée » dit par lui. Parce que « épée » a souvent la signification d'arme à trancher, alors que « glaive » est plutôt un symbole de jugement et de justice de Dieu. Dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*[393], l'« épée » est définie ainsi :

> Arme offensive, formée d'une lame d'acier quelquefois triangulaire, le plus souvent à deux tranchants, toujours pointue, emmanchée dans une poignée munie d'une garde. [...] Homme de guerre, général. [...] Courage, valeur militaire, exploits guerriers. [...] Moyen d'attaque.

Quant au « glaive » , on lit :

> Arme quelconque servant à donner la mort. […] Instrument de la vengeance divine. [...] Moyen puissant d'action sur l'esprit des hommes.

De plus, dans l'Évangile selon Saint Matthieu, chapitre 10, verset 34 : « « je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive » affirme le Christ ». Comme on l'a vu, le mot « glaives » convient donc à l'image d'Iaokanann car il est Élie. Les mots d'Hérodias

[392] Tout en ayant peur du nom de « Iaokanann », Hérodias est charmée par cet homme. Au f° 583 r°, Hérodias est prise de vertiges au moment où elle entendit que Iaokanann était enfermé au sous-sol : « Par d'effet d'une fascination, d'un vertige, elle était sortie » [NAF23663 f° 583 r° (extrait)].

[393] *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse*, Nime, C. Lacour, Editeur, 1990.

adressés à Hérode expriment la vocation d'Iaokanann qui est l'envoyé de Dieu. En somme, au fur et à mesure des manuscrits, Hérodias non seulement reprend les mots de Iaokanann du plan mais justifie aussi le personnage d'Élie avec des mots plus convenables. On retrouve le même passage au sujet d'Hérode. Hérodias insulte l'ancienne femme de son mari :

> tu regrettes la fille arabe qui danse autour des pierres ! Reprends-la. Va-t-en vivre avec elle, dans sa maison de toile ! dévore son pain cuit sous la cendre ! avale le lait caillé de ses brebis ! baise ses joues bleues et oublie-moi ! [*TC*, p. 116]

Dans le texte définitif, il n'y a pas de scènes où Hérode parle de sa précédente épouse, bien que l'on découvre que lui même partageait les sentiments d'Hérodias au f° 706 v° :

> [Mais s'était dégoûté de cette fille aux lèvres peintes en bleu, et qui
> tournait autour des pierre] *puis* – dans un voyage de Rome rencontre Hérodias – divorce, fuit
> ~~de la jaune arabe~~ [NAF23663 f°706 v° (extrait)]

Au fur et à mesure du manuscrit, Hérodias accapare donc les sentiments de son mari et finit par dire elle-même les phrases qui étaient au départ attribuées à Hérode, pour les retourner contre lui, comme des insultes.

Enfin, Hérodias s'échappe de la répétition de l'apparence décrite dans le livre d'Isaïe. Elle ne cesse pas seulement de créer ses mots par la répétition des mots de Iaokanann mais elle produit ses propres paroles. Dans l'Évangile selon Saint Matthieu, quand Hérode demande à Salomé ce qu'elle veut, Salomé demande la tête de Iaokanann par l'ordre de sa mère. En revanche au niveau du plan, f° 713 v°, Flaubert écrit la même scène ainsi :

> Elle va parler à sa mère.
> revient. sa voix qu'on entend p^r la 1ère fois – « la tête de J. dans un plat. »
> ~~*Sa demande*~~ *d'un air mignon*
>
> [NAF23663 f° 713 v° (extrait)]

Flaubert écrit seulement que Salomé demande à consulter sa mère et efface complètement la réponse d'Hérodias. Et encore au f° 648 r°, cette phrase change ainsi :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

se fit *g*[de]

Silence.. un petit claquement des doigts l'appela dans la tribune

elle y monta, ~~fut une minute absente~~ revint. et d'une voix

enfantine [NAF23663 f° 648 r° (extrait)]

Salomé ne garde même pas la volonté spontanée de consulter sa mère. Elle est appelée par un « claquement des doigts » qui ne se trouve pas dans la Bible. Flaubert insiste sur la spontanéité complète de Salomé. Cette dernière dans cette scène ne prononce jamais ses propres mots et c'est le contact avec l'autre personne absente qui peut la faire parler. On peut dire que le rôle de Salomé est seulement de transmettre les paroles de sa mère.

Ce que nous remarquons c'est que dans la Bible et aussi dans les plans, l'existence de la « mère » est décrite clairement mais dans les brouillons, Hérodias disparaît totalement dans la scène de demande de la tête de Iaokanann. Elle agit dans l'ombre : l'invisibilité d'Hérodias rend son pouvoir plus efficace. L'absence de relation entre Hérodias et Salomé éloigne Hérodias du personnage racontée dans la Bible. On ne peut pas ignorer le mot « Silence » écrit avec une majuscule au f° 648 r°. Dans le texte définitif, le silence domine toute cette scène :

> Un claquement de doigts se fit dans la tribune. Elle y monta, reparut ; et, en zézayant un peu, prononça ces mots, d'un air enfantin.
>
> – « Je veux que tu me donnes dans un plat... la tête... ». Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : « La tête de Iaokanann ! » [*TC*, p. 139-140]

Quand Salomé disparaît au f° 655 v°, « On commençait à s'inquiéter le son absence. elle descend »[394]. Mais dans le texte définitif, Flaubert écrit les verbes « monta, reparut », et il efface la trace du contact de la fille avec sa mère. La relation entre Salomé et Hérodias ressemble à celle entre le Prophète Iaokanann et Dieu qui n'apparaît jamais devant les hommes et ne leur parle jamais directement.

Après cette citation Flaubert finit l'œuvre sur la supériorité imposante d'Hérodias sur Iaokanann. La décapitation de Iaokanann au f° 705 v° se décrit ainsi :

[394] Comme on a vu au f° 648 r°, Flaubert écrit « fut une minute absente » dans le but de bien faire montrer le temps que prend l'ordre donné par Hérodias à sa fille.

~~Soleil levant. Mythe. La tête confondue avec le soleil, dont elle marque le disque des rayons ont l'air d'en partir~~ . [NAF23663 f° 705 v° (extrait)]

Flaubert symbolise la sainteté de sa tête avec le mot « mythe » qui émet la lumière qui se confonde avec celle du soleil. Mais dans le texte définitif il écrit : « Et tous les trois, ayant pris la tête de Iaokanann, s'en allèrent du côté de la Galilée. Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement » [*TC*, p. 142]. Flaubert utilise l'adjectif réaliste « lourde » pour décrire sa tête. La tête de Iaokanann ne garde plus aucune sainteté[395]. La dernière scène d'*Hérodias* est très différente de celle de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* ou encore d'*Un cœur simple* : Julien monte au ciel avec Dieu, et Flaubert suggère à nouveau le secours de Dieu à la mort de Félicité, mais dans *Hérodias* rien ne laisse paraître une intervention où le Tout-Puissant apporterait son Salut.

En fait, après avoir été coupée par les mots de Salomé transmis dans le silence, sa sainteté s'efface subitement. Le silence et la disparition des mots sont à l'opposé des mots absolus de la Bible. C'est en devenant silencieuse qu'Hérodias pouvait s'éloigner de l'épisode de la Bible et se transformer en personnage original de Flaubert. L'héroïne qui disparaît graduellement arrive à l'existence transcendante par son invisibilité et son silence.

2. L'apparition de Salomé

Comme on l'a déjà examiné, surtout au XIXe siècle, beaucoup d'artistes se sont intéressés à Salomé en tant qu'un des symboles de la femme fatale qui peut dominer les hommes et même les décapiter. Il est donc évident que Flaubert a essayé de créer une Salomé originale, qui ne s'était jamais trouvée dans les autres œuvres non seulement littéraires mais aussi artistiques.

D'abord regardons les scènes où Salomé apparaît dans *Hérodias*. On en trouve deux. L'une est connue, elle danse pour prendre la tête de Iaokanann dans le troisième chapitre :

[395] Gisèle Séginger indique que Flaubert essaie d'effacer progressivement les éléments religieux dans les manuscrits : « Flaubert tient a distance les explications religieuses. On le voit lorsque dans un scénario plus tardif, pour expliquer l'attitude d'Hérode à l'égard de saint Jean, il note : « Jean est envoyé de Dieu, cela lui donne une force inexplicable » (f° 712 r°). Mais il rature aussitôt l'explication. L'irrationalité de l'histoire ne doit pas être compensée sur le plan religieux » (Gisèle Séginger, « L'Écriture du politique dans *Hérodias* », *art. cité*, p. 12).

Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer.

Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. […]

Puis, elle se mit à danser.

Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales.

[*TC*, p. 138]

Salomé incarne dans cette scène l'image de la femme orientale au XIXe siècle, et se trouve dans la correspondance de Flaubert pour la première fois. Pendant son voyage en Orient, il envoya une lettre à Louis Bouilhet de l'Égypte le 13 mars 1850, où il rapporte qu'il est allé chez Kuchiouk-Hânem : « le bas du corps caché par ses immenses pantalons roses, le torse tout nu couvert d'une gaze violette, […]. Un triple collier d'or était dessus. On a fait venir les musiciens et l'on a dansé » [*Corr. II*, p. 225][396]. Dans le *Voyage en Égypte*, Flaubert la décrit ainsi : « une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé. [...] pour bracelet, deux tringlettes d'or tordues ensemble et tournées l'une autour de l'autre – triple collier en gros grains d'or creux – boucles d'oreilles : un disque en or, un peu renflé, ayant sur sa circonférence des petits grains d'or »[397]. Le corps de Kuchiouk-Hânem était couvert de tissus transparents aux reflets violets, et portait un collier en or, tout comme le corps de Salomé couvert de voiles transparents bleuâtres et orné par des accessoires d'or et d'argent. Par ces couleurs froides, et par ces ornements, les images de Salomé et de Kuchiouk-Hânem se ressemblent beaucoup.

Toutes les deux sont des femmes orientales et ont l'intention de séduire les hommes, et elles entretiennent l'érotisme comme une arme, ne se dévoilant qu'à moitié. Flaubert écrit des lettres pour Bouilhet afin de lui raconter les événements qui se déroulaient en Égypte. On peut ainsi penser que la relation entre Flaubert et Kuchiouk-Hânem, prostituée très connue à l'époque, était réelle. Mais quand Flaubert commença à écrire cette réalité dans sa correspondance, ce passage de sa vie entra dans le monde de sa création[398]. Cette scène

---

[397] Flaubert, *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Bernard Grasset, 1991, p. 281-282.

[398] Voir Jean Bruneau, « Autour du style épistolaire de Flaubert », *Revue d'Histoire de la France*, n° 4-5 1981, p. 532-541. Bruneau dit que pendant le voyage en Orient, Flaubert prit des notes tous

décrite dans une de ses lettres, sera plus tard publiée après son retour de voyage en Orient, dans une de ses œuvres. Ce récit fut réécrit grâce à ses notes de voyage.

Voyage en Orient fut donc écrit à son retour, mais garde le caractère immédiat de sa correspondance avec de nombreux détails réfléchis. Ainsi on trouve l'image de Salomé dans ses récits de voyage. Pendant son séjour Flaubert a eu plusieurs relations avec des femmes, mais seule Kuchiouk-Hânem le fit rêver, ce que Flaubert estime comme le plus important en amour. Salomé porte presque la même tenue, les mêmes couleurs et ornements que Kuchiouk-Hânem. Dans le *Voyage en Égypte*, Flaubert écrit que Kuchiouk-Hânem a ramené un chapeau de Turquie, et en son centre était fixée une petite pierre verte, semblable à une émeraude. Or, quand Hérode voit Salomé pour la première fois elle portait une tunique « avec un péplum à glands d'émeraude ». De même, le gland du chapeau de Kuchiouk-Hânem est bleu, tout comme « les lanières bleues » qui enfermaient la chevelure de Salomé. Dans le *Voyage en Égypte*, Flaubert accentue la blancheur de la peau de Kuchiouk-Hânem, tout comme il décrit la blancheur de la peau de Salomé sous son voile. On observe alors de nombreuses coïncidences au point de vue du corps, des vêtements et de la couleur des ornements. Salomé est aussi une femme qui fait profondément rêver les hommes. Si l'apparence de Salomé symbolise l'aspect calme de la femme orientale, sa danse en revanche accentue son aspect mouvant.

Cette danse de Salomé possède la force d'attirer tous les gens dans la fête, et ainsi par son charme elle finira par convaincre Hérode de couper la tête à Jean Baptiste ; or Kuchiouk-Hânem, danse de la même façon afin d'allumer le désir de Flaubert. Elle effectue une danse particulière : en s'inclinant elle prend entre ses dents une tasse de café, pour ensuite se redresser brutalement[399]. D'autre part, « Sans fléchir ses genoux en écartant les jambes, elle [Salomé] se courba si bien que son menton frôlait le plancher » [*TC*, p. 139]. Cette danse attisait le désir des soldats et des vieux prêtres, tout comme Kuchiouk-Hânem fit avec Flaubert.

Cependant la danse de Salomé n'est pas qu'une copie de celle de Kuchiouk-Hânem. En effet, Salomé présente des points communs avec les danses de nombreuses autres femmes dans le voyage en Égypte. Flaubert a rencontré une danseuse aussi connue que Kuchiouk-

---

les jours, pour ensuite les envoyer à ses amis et à sa famille, pour à la fin écrire le *Voyage en Orient*, grâce à ses lettres.

[399] Flaubert, *Voyage en Égypte*, *op.*, *cit.*, p. 286 : « On met par terre une tasse de café – elle danse devant – puis tombe sur les genoux et continue à danser du torse, […] – cela continuant toujours, peu à peu la tête basse – on arrive jusqu'au bord de la tasse que l'on prend avec les dents – et elle se relève vivement d'un bond ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Hânem à Douane, elle s'appelle Azizeh[400]. Flaubert dit que Kuchiouk-Hânem est plus belle que cette dernière, mais du point de vue de la danse Azizeh reste plus raffinée. L'originalité de la danse d'Azizeh est sa technique très rapide à se mouvoir, en particulier ses jambes. Flaubert mentionne que cette danse n'est plus égyptienne mais africaine. Cette danse est le fondement de la première partie de la danse de Salomé : « Ses pieds passaient l'un devant l'autre » [*TC*, p. 138].

Bertrand Marchal comparant la description de la danse de Salomé et celles de la danse de Kuchiouk-Hânem et d'Azizeh conclut ainsi :

> La danse en trois temps de Salomé dans *Hérodias* fait donc se succéder la danse de Kushuk-Hanem et celle d'Azizeh, le pas alterné de l'une et la tête renversée de l'autre, la sensualité encore ordonnée et la lascivité désordonnée, l'harmonie et la sauvagerie, et le personnage de Salomé réalise ainsi la superposition des deux danseuses égyptiennes, superposition que réalisait déjà le manuscrit du *Voyage en Égypte*, car Flaubert, après avoir découvert successivement les deux danseuses les 6 et 9 mars, en vint à son retour à Esneh à la date du 26 avril à retrouver l'une dans l'autre :
>
> > Kushiuk danse—mouvement du col se détachant, comme Azizeh, son charmant pas antique, la jambe passant l'une devant l'autre.[401]

D'autre part, une autre personne influence la danse de Salomé. Cette autre personne n'est pas une femme, mais un travesti nommé Hassan el Bibesi. À l'époque, au Caire la danse d'hommes déguisés en femme était très à la mode. « il joue des crotales – torsion de ventre et de hanche splendides – il fait rouler son ventre comme un flot »[402]. Et Salomé danse comme lui : « elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins » [*TC*, p. 138] .

Pour Flaubert les danses qu'il vues en Orient sont les mêmes qu'à l'époque de Bible. Il a écrit son impression sur les danses orientales au docteur Jules Cloquet pendant son voyage : « Les danses que nous avons fait danser devant nous ont un caractère trop

---

[400] *Ibid.*, p. 295.

[401] Bertrand Marchal, *Salomé : entre vers et prose Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005, p. 115. Les dernières phrases sont citées de Flaubert (Flaubert, *Voyage en Égypte, op., cit.*, p. 363).

[402] *Ibid.*, p.195. Flaubert se référa à la représentation de Salomé sur le tympan de la cathédrale de Rouen pour écrire *Hérodias* (voir « L'imagination » in *Corpus Flaubertianum. II. Hérodias, op. cit.*, p. 100).

hiératique pour ne pas venir des danses du vieil Orient, lequel est toujours jeune, parce que là rien ne change. La Bible est ici une peinture de mœurs contemporaines » [*Corr. I*, p. 564][403]. Par tout cela, on comprend que Salomé est un personnage fait du mélange des femmes que Flaubert rencontra en Orient. En ce qui concerne son apparence, elle est le portrait de Kuchiouk-Hânem à Esnèh, et pour sa danse elle ressemble à Azizeh à Douane, et Hassan au Caire et aussi à Kuchiouk-Hânem. Au f° 734 v°, Flaubert écrit « H l'avait fait élever ~~à l'écart~~ en Égypte ». Cela signifie que Salomé est un personnage né, cristallisé de la fusion de femmes différentes et de régions différentes. Une des originalités de Salomé réside notamment dans le fait qu'elle soit influencée par le caractère d'un homme déguisé en femme, qui transcende sa sexualité.

Alors existe-t-il d'autres liaisons entre Salomé et Hérodias, et les personnages dans les autres romans de Flaubert ? L'autre scène où Salomé apparaît se trouve au moment où Hérode aperçoit la jeune fille dans la ville en bas, depuis le balcon de son palais :

> Le Tétrarque n'écoutait plus. Il regardait la plate-forme d'une maison, où il y avait une jeune fille, et une vieille femme tenant un parasol à manche de roseau, long comme la ligne d'un pêcheur. Au milieu du tapis, un grand panier de voyage restait ouvert. Des ceintures, des voiles, des pendeloques d'orfèvrerie en débordaient confusément. La jeune fille, par intervalles, se penchait vers ces choses, et les secouait à l'air. Elle était vêtue comme les Romaines, d'une tunique calamistrée avec un péplum à glands d'émeraude ; et des lanières bleues enfermaient sa chevelure, trop lourde, sans doute, car, de temps à l'autre, elle y portait la main. L'ombre du parasol se promenait au-dessus d'elle, en la cachant à demi. Antipas aperçut deux ou trois fois son col délicat, l'angle d'un œil, le coin d'une petite bouche. Mais il voyait, des hanches à la nuque, toute sa taille qui s'inclinait pour se redresser d'une manière élastique. Il épiait le retour de ce mouvement, et sa respiration devenait plus forte. [*TC*, p. 116]

Salomé n'a presque aucun contact avec les autres personnages, elle ne leur parle presque pas. Elle est juste regardée. En fait, dès qu'Hérode vit Salomé, il fut attiré par elle. Toutes les femmes, les objets d'amour dans les œuvres de Flaubert, ont tendance à attirer les hommes de cette manière, avant qu'une relation réelle ne s'établisse, c'est-à-dire actes et conversations, les hommes vont vers elles juste après les avoir regardées unilatéralement.

Dans *Madame Bovary*, la scène où Charles est attiré définitivement par la beauté d'Emma, est identique :

[403] Lettre au docteur Jules Cloquet, le 15 janvier 1850.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. […] On s'était dit adieu, on ne parlait plus ; le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge de pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ;[404]

Ainsi quand on compare *Hérodias* à *Madame Bovary*, on trouve quelques points communs. Afin de réveiller le désir d'Hérode, Salomé se courbe et se relève. Mouvement que l'on retrouve dans *Madame Bovary*. Quand Charles allait à la ferme du père Rouault, Emma accomplissait la même action :

> Et il [Charles] se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises; elle [la cravache] était tombée à terre, entre les sacs et la muraille. Mademoiselle Emma l'aperçut ; elle se pencha sur les sacs de blé. Charles, par galanterie, se précipita et, comme il allongeait aussi son bras dans le même mouvement, il sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille, courbée sous lui. […] Au lieu de revenir aux Bertaux trois jours après, comme il l'avait promis, c'est le lendemain même qu'il y retourna, […]. [405]

Dans cette scène de *Madame Bovary*, Emma et Charles viennent juste de se voir, et Emma est décrite unilatéralement, seulement au travers du regard de Charles. Emma apparaît soudainement comme une illusion dans le monde naturel. Cette description d'Emma ressemble beaucoup à celle de Salomé. Comme Charles, dès qu'Hérode voit Salomé qui apparaît brusquement dans le brouillard matinal, son regard ne peut plus se détacher d'elle.

On remarque aussi qu'il y a toujours des objets mouvants auprès des apparitions de ces femmes. Ainsi, les bijoux et autres objets que Salomé fait bouger, peuvent paraître comme un épisode insignifiant, mais c'est ce qui attire le plus Hérode au départ. Quant à Emma c'est sa ficelle de tablier soufflée par le vent.

Leur charme se trouve dans le mouvement subtil des objets qui leur appartiennent, mais ne sont pas elles-mêmes. De plus, leurs visages sont décrits à distance. Ainsi, même le

---

[404] Gustave Flaubert, *Madame Bovary, op. cit.*, 1994, p. 103.
[405] *Ibid.*, p. 101.

parasol devient un élément important lorsque Salomé, comme Emma, apparaît furtivement dans son ombre. Le parasol joue un rôle qui cache à demi le personnage regardé directement. Dans le monde imaginaire de Flaubert, la beauté des femmes est confirmée seulement par les regards et les objets indirects et ambigus.

On trouve le même charme chez Madame Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale*, qui est l'œuvre aux éléments biographiques les plus forts de tous les écrits de Flaubert.
Madame Arnoux, apparaît soudainement devant Frédéric sur le bateau :

> Ce fut comme une apparition : […]
>
> Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses, qui palpitaient au vent, derrière elle. […]. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de border quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu.[406]

La description de cette apparition est comme une peinture seulement regardée. Le visage de Madame Arnoux est aussi à demi caché par son chapeau, qui en s'envolant attire l'attention de Frédéric et domine définitivement sa vie, et devient l'élément clé qui changera son personnage.

En fait, Salomé apparaît dans son conte avec un aspect qui renferme tous les charmes des femmes décrites avant *Hérodias*. Elle possède les charmes français, égyptiens et africains. De plus elle n'est pas seulement une femme réelle dans la correspondance et dans le récit du voyage en Orient, mais aussi un personnage fictif dans le roman de Flaubert.

Elle est décrite tout d'abord arbitrairement dans la correspondance, puis devient plus précise, réelle, dans le récit du voyage et à la fin se cristallise dans *Hérodias*. Alors, je voudrais analyser comment Flaubert créa Salomé dans *Hérodias*, au fil des modifications apportées dans les manuscrits.

D'abord on va rappeler les scènes de l'apparition de Salomé dans la Bible, trouvées dans les chapitres de l'Évangile de Saint Marc et de Saint Mathieu. Il y a une grande différence pour cette scène entre les versions de la Bible et celle d'*Hérodias*. Dans la Bible, Salomé n'apparaît que lors de la fête de l'anniversaire d'Hérode, mais dans *Hérodias*, Hérode l'aperçoit au début depuis le balcon de son palais, avant même de la connaître. De plus, dans la Bible depuis le début tout le monde sait que Salomé est la fille d'Hérodias,

[406] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 23.

alors que dans *Hérodias*, elle apparaît couverte d'un voile et personne ne sait qui est la jeune fille jusqu'au moment où elle se dévoile.

La scène originale de Flaubert où Hérode découvre Salomé depuis le balcon de son palais n'est écrite ni dans les carnets précédant l'écriture de ses manuscrits, ni dans ses notes. Ce n'est donc qu'au moment de la construction de son plan que Flaubert est inspiré par cette idée pour la première fois. Au f° 708 r°, cette scène est décrite ainsi :

> les yeux d'Antipas remarquent sur une des terrasses de la ville, une jeune
> *sous un parasol à pompons.*
> fille - qu'il ne connaît pas. Elle ne fait qu'apparaître [NAF23663 f° 705 v° (extrait)]

Ce qui est remarquable ici est l'anonymat de Salomé, elle n'est qu'« une jeune fille ». Après ces mots, Flaubert ajoute encore « il ne connaît pas ». Ainsi la particularité de Salomé réside dans le fait qu'elle soit parfaitement inconnue. Détail accentué par le verbe « apparaître »[407]. De plus à l'étape de l'écriture du brouillon, les sentiments d'Hérode qui ne figurent pas dans le plan sont décrits clairement, de même que la raison de l'anonymat de Salomé. Par exemple dans le premier brouillon sur Salomé, au f° 553 v°, Hérode ne voit que son dos : « une jeune fille, vue de dos ». Il est donc intéressant d'observer qu'au lieu de décrire la visage de Salomé, partie la plus particulière de l'être humain. Au même f° 553 v°, Hérode voit que « sa convoitise s'allume » à cause de son dos.

Sa convoitise devient graduellement claire et forte. Au f° 570 v°, dans la marge à côté de la phrase « On ne lui voyait pas la figure », Flaubert a ajouté ainsi :

> *de voyage*
> une corbeille un de ces paniers ~~couverts~~ de
> en cuir rouge
> *d'hippopotame* [NAF23663 f° 570 v° (extrait)]

Le premier acte de Salomé remarqué par Hérode pour la première fois fut lorsqu'elle sortit de ses paniers de multiples objets, et que l'on constate l'intérêt que cet acte suscite chez Hérode ; dès lors on comprend mieux l'importance de ces paniers. Cela signifie que Salomé arrive d'une autre contrée. Le « cuir rouge d'hippopotame » renforce l'exotisme de la scène.

[407] Ces phrases correspondent justement à l'apparition de Madame Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* : « Ce fut comme une apparition ». La scène de la rencontre de Frédéric et Madame Arnoux est inspirée de la rencontre réelle entre Flaubert et Madame Schlésinger. Cette apparition inattendue produit l'illusion d'amour qui domine toutes les histoires.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

De plus en Égypte l'hippopotame féminin qui est représenté par la déesse de l'enfantement Thoueris symbolise la fécondité et la maternité[408]. Mais en même temps, un animal rouge copulant avec une femme se trouve dans la Bible :

> Il me transporta en esprit dans un désert. Et je vis une femme assise sur une bête écarlate, pleine de noms de blasphème, ayant sept têtes et dix cornes. Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, et parée d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait dans sa main une coupe d'or, remplie d'abominations et des impuretés de sa prostitution. Sur son front était écrit un nom, un mystère : Babylone la grande, la mère des impudiques et des abominations de la terre. [409]

Ainsi l'anonymat qui flotte autour du personnage de Salomé et rappelle l'inconnu des pays étrangers, augmente son charme babylonien et la rend encore plus attirante aux yeux d'Hérode. De fait, le sentiment d'Hérode à ce moment s'exprime-t-il par le mot « jouissance », qui fait penser au plaisir corporel. Donc, on peut penser que l'originalité de Salomé réside dans le fait que grâce à son anonymat elle arrive à susciter le plaisir sexuel d'Hérode.

On peut même penser que cette couleur accentue davantage l'existence de Salomé, au-delà même de la description de son visage, et la distingue des autres personnages. De fait, l'image de ce rouge est très suggestive dans *Hérodias*. Le rouge des paniers de voyage disparaît par le suite dans les brouillons, mais ensuite le rouge devient la couleur de la robe de Salomé qui danse lors de la fête. À son apparition, son visage est couvert d'un voile et les invités ne peuvent le voir :

> *Sous couleur*
> ~~Cependant on ne la voyait pas nettement~~. un voile lie de vin qui […]
> cachait la tête [NAF23663 f° 637 r° (extrait)]

Et encore plus au f° 643 r° :

---

[408] Philippe Germond et Jacques Livet, *Le Bestiaire égyptien*, Citadelles & Mazenod, 2001, p. 17. Voir aussi *Encyclopédie des symboles*, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, 1996 : « son ventre massif en faisait pourtant aussi symbole positif de la femme enceinte, et il etait alors considéré comme une figure divine ».

[409] Apocalypse, chapitre 17, versets 3-5.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

mordorée

Au frémissemt de ses vertèbres l'étoffe de son dos chatoyait [NAF23663 f° 643 r° (extrait)]

Son dos est lui aussi couvert par un tissu mordoré. Dans le texte définitif, tous ces rouges disparaissent.

Cependant la couleur de l'étoffe qui a pour rôle de couvrir son visage et son corps, en d'autres termes, toute l'originalité de Salomé, n'est pas effacée par hasard. Si l'on s'arrête sur la scène de l'apparition d'Hérodias dans le texte définitif, son corps est également recouvert par une tunique rouge : « Une simarre de pourpre légère l'enveloppait jusqu'aux sandales » [*TC*, p. 113] . Cette pourpre est symbole d'Hérodias et de sa volonté implacable, de sa passion et de son dynamisme. Donc dans les manuscrits ce que Salomé porte pour se cacher, est la volonté d'Hérodias. Ainsi Salomé, qui inaperçue, garde son anonymat est en fait une séductrice au caractère fort, mais contrôlée par Hérodias.

Alors, comment Salomé est-elle perçue une fois ses voiles tombés ? Flaubert a réfléchi à cette scène longtemps à l'avance car elle figure dans le plan, f° 705 v° : « Antipas qui ne l'avait jamais vue, la reconnaît tout de suite. elle ressemble à sa mère jeune. tellemt que l'illusion est complète. un instant il s'est cru fou ». Puis au niveau du brouillon, f° 646 r°, les sentiments d'Hérode évoluent :

en *presque* ~~*crut*~~

Le tétrarque eut peur. ~~il se croyait fou~~. [NAF23663 f° 646 r° (extrait)]

Dans le plan, les sentiments du monarque s'apparentent à un doute intérieur, il se croit fou, mais dans le brouillon la peur domine, Hérode craint la force extérieure d'Hérodias. Il devient clair qu'Hérode devine par intuition le rôle de Salomé.

On peut présumer le rôle de Salomé au f° 653 v°:

écarta ses yeux enfantins se réveille d'un *crotales* *appelle qq'un, irritante - mais*

Cherche qq chose. air gai, pleine d'espérance se met en quête. s'arrête , recommence

[NAF23663 f° 653 v° (extrait)]

Elle est très faible et elle ne peut rien faire sans indications d'autrui. Salomé n'est pas entrée dans la danse par sa seule volonté, elle a été forcée, et ne commença à danser qu'une fois qu'on le lui eut ordonné. Par ce comportement passif, Salomé n'est qu'une

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

intermédiaire. À partir du moment où Salomé devient l'apparition centrale de la fête, tous les événements s'enchaînent par son intermédiaire[410]. Tous les actes sont indirects et Salomé domine cette situation.

Ainsi, la relation entre Hérode et Iaokanann devient très ambiguë et indirecte. C'est Salomé qui fait mollir le jugement d'Hérode, qui tient à épargner Iaokanann. Finalement Hérode est obligé de couper la tête de Iaokanann, après qu'il a promis à la jeune fille de lui accorder ce qu'elle voulait devant la foule des invités. Autrement dit, le rôle de Salomé est de renverser la situation à l'avantage d'Hérodias, par manipulation.

Dans le texte définitif, le sentiment de peur d'Hérode et son intimidation avant que Salomé ne se mette à danser disparaissent. Mais la phrase suivante nous montre plus clairement la signification de l'existence de Salomé : « C'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse » [*TC*, p. 138]. Flaubert efface le verbe ambigu « ressembler », souvent utilisé dans les manuscrits, et le remplace par le verbe « être », au caractère plus absolu.

Salomé n'est plus l'intermédiaire envoyé par sa mère, mais devient Hérodias elle-même. Bien qu'Hérode soit ravi par la danse de Salomé, il y reconnaît tout de même Hérodias : « Le tétrarque se perdait dans un rêve, et ne songeait plus à Hérodias. Il crut la voir près des Sadducéens. La vision s'éloigna » [*TC*, p. 138]. Hérodias devient une « vision », mot utilisé également pour décrire Salomé au f° 657 r°, « comme un météore ou une vision ». Dans le texte définitif Hérodias qui est substantielle devient donc une vision comme l'était Salomé auparavant et au contraire Salomé devient substantielle ; on observe donc un changement des rôles, les deux personnages se confondent[411].

En fait, Salomé qui était voilée, anonyme, joue un rôle très passif en tant que séductrice, mais lorsqu'elle se dévoile, elle se change en Hérodias, personnage actif qui est à l'origine du meurtre cruel.

---

[410] Raymonde Debray-Genette remarque des rapports de force dans *Hérodias* : « L'action, chez Flaubert, figure des forces contradictoires, qui aboutissent, par un système de déplacements et de substitutions, à la dépossession successive. L'introduction du personnage de Vitellius, qui n'est conforme à la vérité historique qu'en esprit, non en fait, répond à ce système de médiatisation triangulaire : Vitellius détient de l'empereur un pouvoir qu'il ne peut cependant garder que grâce à Aulus. Hérode détient de Vitellius un pouvoir qu'il ne peut garder que grâce à Hérodias. Hérodias détient à la fois de l'empereur et d'Hérode un pouvoir qu'elle ne peut garder que grâce à Salomé » (Raymonde Debray-Genette, « Re-présentation d'*Hérodias* », *Métamorphoses du récit*, *op. cit*., p. 195).

[411] Au f° 705 v°, non seulement Hérode mais aussi tous les invités dans la salle du festin ont compris que Salomé dévoilée, était la fille d'Hérodias :

> Salomé salue, parcourt l'assemblée – qui est-ce ? […] Quand
> on sait qu'elle est ~~la fille~~ du Tétrarque, le murmure est plus flatteur.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

3. La danse de Salomé

La danse est le seul acte que Salomé réalise après s'être dévoilée, elle devient active. La danse de Salomé est décrite également dans la Bible, et est reprise dans toutes les œuvres traitant de Salomé. C'est l'élément le plus caractéristique et le plus important du personnage. La danse est le point commun de toutes ces œuvres, la clé qui montre l'originalité de l'auteur. Flaubert avoue à sa nièce la difficulté de la description de cette danse : « je suis malade de la peur que m'inspire la Danse de Salomé ! Je crains de la bâcler ? […] J'ai besoin de contempler une tête humaine fraîchement coupée »[412] [*Corr. V*, p. 181]. Pierre-Marc de Biasi indique que la figure de la tête d'Azizeh pendant la danse ressemble à celle de Salomé : « Pas Kuchiouk-Hânem, comme on l'a souvent dit, mais Azizeh, qui avait ce mouvement étrange de « décapitement » du cou, une posture où la tête de la danseuse vient à angle droit et évoque immanquablement le supplice de la tête coupée » [413]. Dans la description de la danse d'Azizeh, Flaubert écrit « son col glisse sur les vertèbres d'arrière en avant, et plus souvent de côté, de manière à croire que la tête va tomber – cela fait un effet décapitement effrayant »[414]. Et en marge du f° 653 r°, Flaubert note sur la danse de Salomé le « tremolo des seins ondulation des plis du ventre – décapitation des cataractes – »[415].

Bertrand Marchal aussi trouve que Flaubert suggère la décapitation de Iaokanann dans la danse de Salomé. Bien que cette expression s'efface dans le texte définitif, Bertrand Marchal dit qu'il ne faut pas ignorer la « conjonction symbolique de la danse et de la décapitation »[416] :

> Si la danse et la décapitation se succèdent dans la logique narrative du conte, elles sont comme superposées, sinon confondues, dans sa logique symbolique : de même que l'épisode de

[412] Lettre à sa nièce Caroline, le 28 janvier 1877.
[413] Gustave Flaubert, *Trois contes*, introduction et notes par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 35.
[414] *Voyage en Egypte*, *op. cit.*, p. 295.
[415] Yoko Kudo, *La Naissance de Salomé*, *op. cit.*, p. 30-32.
[416] Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 141-142.

la danse contient déjà l'image de la décapitation, l'épisode de la décapitation garde peut-être, lui, de façon tout aussi voilée, quelque chose de la danse. [417]

Bertrand Marchal indique que le mot « alternativement » que Flaubert utilise pour la phrase du transport de la tête de Iaokanann se trouve dans les folios de la danse d'Azizeh et de Kushuk-Hânem : « mettre le pied gauche ~~devant~~ le pied et le droit ~~devant le~~ gauche alternativement » [418] . « Kushuk nous conduit jusqu'au bout du quartier et monte alternativement sur nos deux dos »[419].

Alors quelle signification Flaubert donne-t-il a cette danse ? Dans les carnets et dans les notes, il ne mentionne pas la danse de Salomé comme elle est déjà connue. C'est dans le plan que l'on trouve pour la première fois la description de cette danse, qui sera ensuite revue à plusieurs reprises jusqu'à la fin du manuscrit.

Dans le premier plan, le f° 713 v°, la danse est décrite ainsi :

trois danses
1° gracieuse
2° voltigeante
3° ~~désordonnée amou~~ voluptueuse
la 3e désordonnée

Elle danse... ⊦ d'abord — avec une ~~flûte~~ [...] psych~~ologie~~ différente α progression à chaque danse. [NAF23663 f° 713 v° (extrait)]

Au début, c'est très gracieux, pour ensuite devenir plus voltigeante pour à la fin être désordonnée. Par cela, on comprend que au début le but de cette danse est d'exprimer trois états d'âme différents progressivement. On peut penser que le mot « gracieuse » dans le premier mouvement exprime également la grâce de Dieu, et la danse avec ses trois étapes s'apparente aux *Trois contes*. Dans *Un cœur simple*, Félicité est un personnage au cœur plein de grâce ; dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier,* en voyageant dans plusieurs villes, pour finir par monter au ciel, Julien représente le deuxième acte voltigeant de la danse ; et dans *Hérodias* on trouve le caractère désordonné de la danse, au travers des relations conflictuelles entre les personnages.

Cependant, dans l'avancement du plan la danse est décrite différemment. Au f° 705 v°, la sensualité s'accentue par rapport au plan du f° 713 v° : « 1° une danse gracieuse. légère,

[417] *Ibid.*, p. 142.
[418] *Carnet 4*, f° 69 v°.
[419] *Ibid.*, f° 64 v°.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

comme un papillon, […]. 2^0 une danse langoureuse, voluptueuse, […] 3^0 une danse désordonnée ».

La réaction d'Hérode qui observe est très vive :

toute sa jeunesse lui revient. il sent

Antipas s'allume de plus en plus. une soif enragée de la posséder. ~~il sent comme des sources chaudes qui l'inondent~~. — de temps à autres, des cris de volupté lui échappent. [NAF23663 f° 705 v° (extrait)]

Hérode est plein de passion et se met à la désirer profondément. On remarque, en particulier, cette phrase : « toute sa jeunesse lui revient ». Ce désir de possession est irrésistible chez Hérode, qui enleva de la même façon Hérodias à son frère, et lui fit rompre le contrat avec les Dieux. Son désir pour Salomé se superpose à celui qu'il éprouvait pour Hérodias dans sa jeunesse, et suggère qu'il va ignorer à nouveau les préceptes des Dieux, et va l'amener à tuer Iaokanann. De ce fait, les étapes de la danse de Salomé sont créées dans le but d'enflammer le désir de Hérode.

Ensuite, au f° 653 v°, Flaubert écrit de manière plus détaillée. Le souhait d'Hérode n'est plus simplement de satisfaire son désir sexuel :

Légère comme un papillon. insaisissable, capricieuse. & il y avait avoir envie de s'envoler – d'atteindre à l'inaccessible. [...]

~~elle n'avait pas trouvé ce qu'elle cherchait~~

2^0 Danse ~~langoureuse~~, funèbre désolée […]

elle se mourait sous le dieu [...]

c'était la joie.~~la renaissance~~ le retour à la vie.

3^0 Une danse désordonnée [NAF23663 f° 653 v° (extrait)]

Les mots de la première ligne restent inchangés, mais ce papillon veut s'envoler, et cherche à atteindre quelque chose d'inaccessible. Cette expression rappelle des sentiments de la jeunesse, où l'Homme est plein d'espoirs et plein de vie et a envie de réaliser ses rêves. La phrase « elle n'avait pas trouvé ce qu'elle cherchait » correspond à l'âge de la maturité où l'Homme expérimente des épreuves douloureuses sans réaliser forcément son rêve. L'expression « funèbre désolée, elle se mourrait sous le Dieu » suggère la fin de la vie, c'est-à-dire la mort. Ensuite, dans la troisième danse qui est également très joyeuse, on

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

retrouve notamment les mots « renaissance » « retour à la vie ». En somme les trois danses expriment un cycle ; d'abord la vie avec la naissance et l'espoir, puis la mort pleine de douleurs, et enfin la renaissance avec la joie. On peut penser que cela a une relation profonde avec Hérode même. Dans sa jeunesse, Hérode est attiré par une femme inaccessible, Hérodias, puis arrive à la conquérir.

Cependant, il ne trouve que la douleur au travers de cet période. Il découvre ainsi sa propre vie dans la première et la seconde danse. La troisième, quant à elle, lui suggère la joie de la renaissance future. Cette renaissance est l'espoir d'Hérode qui vieillit dans l'oppression, et pressent la peur de la mort future. C'est pour cette raison qu'il désire Salomé, symbole de la renaissance.

De fait, Flaubert écrit que ce qui attire Hérode chez Salomé, n'est pas sa beauté, mais la pureté de la jeune Hérodias :

C'était Hérodias

telle qu'autrefois *magnifique*

~~Comme il l'avait vue le premier jour~~ —dans la ~~splendeur~~

sa pureté

de sa jeunesse – & le charme de ~~son innocence~~ [NAF23663 f° 646 r° (extrait)]

À la vue de la deuxième danse de Salomé, Hérode est « perdu dans un rêve » [f° 647 r°]. Cela lui fait faire un retour sur sa vie passée. De même, lorsque Salomé réalise la troisième danse, Flaubert écrit en détails comment tout les invités du festin[420] sont charmés :

boiseries

Au bord, nègres, femmes = avec leurs femmes enfants. les cloisons de cèdre en il craquait

toutes & tout se pressait p. voir

[NAF23663 f° 643 r° (extrait)]

Par le fait que tous ces gens soient eux aussi passionnés, Flaubert démontre que la danse de Salomé est au-delà du seul acte de charmer les hommes avec une danse au caractère sexuel. Elle a la force de rassembler toutes les personnes, toutes les classes, tous les âges, car elle exprime la renaissance que tout le monde espère.

[420] Voir Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias*) », *op. cit.* Elle a analysé la description du festin en trois processus. Le premier la copie des documents, le deuxième l'idée de Flaubert, et le troisième le mélange des documents et de l'idée.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Dans le texte définitif, Flaubert décide d'écrire les trois danses ainsi :

> Elle se mit à danser. […] Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde et semblait prête à s'envoler. […]
>
> Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. […]
>
> Puis ce fut l'emportement de l'Amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, comme les Bacchantes de Lydie. [*TC*, p. 138]

L'originalité du texte définitif réside dans la métaphore des noms propres, en particulier dans le passage sur la troisième danse, « comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, comme les Bacchantes de Lydie ». Des femmes du monde entier, au service des Dieux, se trouvent dans sa danse. Mais il est difficile de trouver le point commun entre toutes ces femmes. Par là même, Salomé représente la totalité des femmes du monde et ainsi cumule tous les charmes de la féminité. Cependant au fur et à mesure qu'elle effectue sa performance, mélange de toutes les caractéristiques de ces femmes, le caractère propre de Salomé est en revanche anéanti. De fait, dans le manuscrit son visage est à plusieurs reprises décrit avec des mots comme « impassable » et « sérénité » [f° 645 r°].

Au f° 648 r°, qui est proche du texte définitif, Flaubert décrit son visage en détails :

> ~~nez~~ *fin bouche très étroite* *sans fatigue. sans émotion*
> *regarde de*
> Sa figure en sphinx — Un être qui n'est plus humain
> *sourcils prodigieux*
> *charment* *aucune émotion pas de fatigue*
> une idole ~~perni~~ enchanteresse et pernicieuse — ~~pas fatiguée~~ seulement un peu de
> sueur, comme ~~du~~ de la rosée sur un marbre blanc – [NAF23663 f° 648 r° (extrait)]

Même au milieu de sa danse passionnante, elle ne montre ni sentiments, ni fatigue, elle est comme inhumaine. Elle est comme la prêtresse envoyée par le dieu.

Le plus remarquable est le dernier mouvement effectué après les trois danses. Cette danse, indépendante des trois autres, a pour rôle d'éclaircir ces dernières. Flaubert, décrit ce

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

dernier ballet avec les mêmes expressions depuis le début du manuscrit, et ne change plus aucun passage jusqu'à la parution du texte définitif. Au f° 645 r° :

Elle tournait comme les filles de Gadès . . . .les bras très écartés – Rythme
comme le rombe des sorcières. — vertige
de plus en plus ~~pressé~~ [...]
Elle disparaissait dans cette rotation ~~avait peur de la perdre.~~
ce n'était plus qu'un vertige. un rêve près de s'enfuir
tourbillon [NAF23663 f° 645 r° (extrait)]

La série des trois danses qui commencent par l'image de la vie, et s'enchaînent avec la mort et la renaissance, finit par tourner sans fin comme le rouet. Les tournoiements de Salomé s'accentuent peu à peu et c'est comme si elle disparaissait dans cette spirale[421]. Cette spirale créée par la continuité des cercles, n'exprime pas seulement le cycle des trois étapes de la vie, mais symbolise aussi l'éternité, une répétition non interrompue.

Cette signification devient plus claire dans le texte définitif :

> Ensuite, elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières ; et d'une voix que des sanglots de volupté entrecoupaient, il lui disait : — « Viens ! Viens ! » Elle tournait toujours ; […]
>
> Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée ; et s'arrêta, brusquement. […]
>
> Elle ne parlait pas. Ils se regardaient. [*TC*, p. 139]

Charmé par Salomé virevoltante, Hérode perdu lui promet de lui offrir tout ce qu'elle désire. À ce moment il semble sentir l'accessibilité à une vie sans limite, mais lorsque Salomé s'arrêta, cette illusion disparut soudainement. À l'instant où les yeux du monarque croisent ceux de Salomé en silence, son destin misérable et inévitable lui apparaît. De fait, juste après la danse Salomé demande la tête de Iaokanann et Hérode pleure silencieusement en regardant la tête de la victime.

Astuko Ogane remarque la signification du « scarabée » à la fin de la danse :

[421] La spirale se trouve plusieurs fois dans la correspondance et dans les œuvres de Flaubert : « Mes voyages, mes souvenirs d'enfant, tout se colore l'un de l'autre, se met bout à bout, danse avec de prodigieux flamboiements et monte en spirale » [*Corr. II*, p. 55, lettre à Louise Colet, le 3 mars 1852] .

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Or le scarabée est un symbole cyclique du soleil, du fait qu'il roule en boulette ses excrément. Le dictionnaire des symboles précise : souvent appelé « le dieu Khépri », « le soleil levant », soit le symbole de la résurrection ; tout comme la résurrection d'Élie, celle de Iaokanann s'impose donc à ce moment. [422]

Quand Salomé apparaît, on ne voit à travers elle que la jeunesse d'Hérodias, partie de cette spirale. Hérode qui effectua le premier de ces cycles avec Hérodias dans sa jeunesse, est ainsi mené contre sa volonté vers sa propre ruine par Salomé. Autrement dit, Hérode, Hérodias, Salomé et Iaokanann sont tous emportés dans la même spirale.

Au bout des trois danses qui charment tous les invités par leurs significations, et de celle du scarabée fait miroiter l'immortalité, il reste cependant non pas un sentiment d'espoir, mais plutôt la sensation d'un abîme infini[423]. Si Salomé représente la totalité des femmes dans les œuvres de Flaubert, ainsi que celles qu'il a rencontrées dans la réalité, on peut dire qu'elle est le symbole de la vie éternelle, par tous les personnages sans âge qu'elle incarne.

Enfin la création de Salomé, incarnation du mystère de la vie, présente une double structure, où un second personnage caché contrôle Salomé : toutes les interventions de Salomé sont ainsi organisées par Hérodias. Salomé est ainsi une création d'Hérodias.

Dans sa correspondance, Flaubert écrit ainsi : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part »[424] [*Corr. II,* p. 204] . Avant l'apparition de Salomé, Hérodias adresse des reproches à Hérode souvent avec des paroles abondantes, et domine tous les autres personnages. Mais à partir de l'entrée en scène de Salomé, elle s'efface, n'apparaît presque plus en public, et ne parle presque pas non plus. Malgré cela, on ressent sa présence partout. Hérodias est donc l'existence à la fois absolue et absente, qui contrôle Salomé, en d'autres mots elle est comme l'auteur que Flaubert décrit comme Dieu. Flaubert a écrit *Hérodias* en tant qu'auteur, mais son œuvre présente elle aussi une double structure dans le sens où il existe un second auteur, le personnage d'Hérodias qui créa Salomé.

---

[422] Atsuko Ogane, *La Genèse de la danse de Salomé, op. cit.*, p. 119-120.

[423] Voir Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse, Œuvres complètes, I.* Édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes : Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 504 : « Oh ! Infini, l'infini gouffre immense, spirale qui monte du fond des abîme aux plus hautes régions de l'inconnu ».

[424] Lettre à Louise Colet, le 9 décembre 1852.

On peut ainsi supposer que Flaubert utilisa le nom d'Hérodias comme titre, par opposition aux autres artistes qui intitulaient leurs œuvres Salomé, personnage qui à ses yeux avait beaucoup plus d'importance. Salomé devient le nœud à l'intérieur de cette double structure, la création à l'intérieur de la création. Au moment où elle se change en spirale au cours de sa danse, elle s'éloigne de Flaubert l'écrivain, et d'Hérodias sa mère. Ne peut-on pas dire que cette spirale se change alors en la vraie Salomé, insaisissable, éblouissante, qui renaît depuis la Bible dans de nombreuses œuvres ?

En fait, Julien qui découvre finalement l'harmonie du monde céleste est empli de « joie surhumaine ». Dans le conte suivant, Félicité qui est représentée comme « une femme en bois », parvient à trouver la paix privilégiée, en s'assimilant aux objets saints qui lui sont spécifiques. Et à la fin, plus Hérodias et Salomé s'éloignent de l'épisode de la Bible, plus elles dominent les autres personnages. Ainsi, tous ces personnages principaux sont liés plus ou moins avec la religion. Cependant en analysant les processus de ces personnages, nous avons l'impression que Flaubert essaie de les écarter de l'idée religieuse absolue et de les rendre indépendants et libres de tous les pouvoirs invisibles sociaux.

Alors comment Flaubert crée-t-il les personnages secondaires ?

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Chapitre IV. La création des personnages secondaires

Lorsque Louise Colet a conseillé à Flaubert de supprimer le personnage d'Henry dans la première *Éducation sentimentale*, Flaubert a immédiatement refusé cette idée :

> Je n'approuve point ton idée d'enlever du livre toute la partie de Jules pour en faire un ensemble. Il faut se reporter à la façon dont le livre a été conçu. Ce caractère de Jules n'est lumineux qu'à cause du contraste d'Henry. Un des deux personnages isolé serait faible.[425] [*Corr. II*, p. 29]

Cette lettre montre que Flaubert réfléchit profondément aux personnages secondaires et qu'ils sont indispensables et irremplaçables dans ses œuvres. Dans cette partie nous examinerons comment Flaubert crée les personnages secondaires, et quels rôles ils jouent dans chaque conte.

Comme on a déjà vu, Flaubert a préparé toujours les plans précis avant de commencer à écrire ses œuvres. Il a avoué à Louis Colet la raison pour laquelle il a cru la première *Tentation de Saint Antoine* manquée :

> De ce que j'avais beaucoup travaillé les éléments matériels du livre, la partie historique je veux dire, je me suis imaginé que le scénario était fait et je m'y suis mis. *Tout dépend du plan*. *Saint Antoine* en manque ; la déduction des idées sévèrement suivie n'a point son parallélisme dans l'enchaînement des faits. [426] [*Corr. II*, p. 40-41].

Les personnages secondaires sont presque déterminés au stade des plans chez Flaubert.

En effet, quatre personnages à l'exception de Julien, ses parents, sa femme et le lépreux se trouvent au premier plan de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, le f° 490 r°. Tous ces personnages secondaires apparaissent dans le conte et jouent des rôles très importants.

[425] Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852.
[426] Lettre à Louise Colet, le 31 janvier 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Autrement dit, il n'y a pas d'autres personnages caractéristiques qui aient des relations étroites avec Julien. Cela montre que Flaubert réfléchit profondément aux personnages secondaires et qu'ils sont indispensables et irremplaçables dans les œuvres de Flaubert dès l'état de premiers plans.

Puis, dans un des premiers plans d'*Un cœur simple*, au f° 387 v°, Madame Aubain, son fils Paul, sa fille Virginie, le neveu de Félicité, Monsieur Bourais, et le père Colmiche se trouvent. Du fait qu'au même folio Flaubert a souligné la mort du neveu de Félicité, celle de Virginie, et celle du père Colmiche, on comprend que Flaubert a décidé qu'*Un cœur simple* est un conte où Félicité perd successivement les personnes qu'elle aime. D'autre part Juliette Azoulai remarque l'importance des animaux dans les œuvres de Flaubert :

> Du chien de la première *Éducation sentimentale* au perroquet de Félicité, en passant par le cochon de saint Antoine, le serpent de Salammbô et les chasses miraculeuses de saint Julien, le bestiaire flaubertien est d'une ampleur considérable, envahissant tout autant les œuvres littéraires que la correspondance : les autoportraits de l'artiste en animal (ours, chameau, huître, etc.) abondent au fil des lettres ainsi que les déclarations d'empathie à l'égard du règne animal.[427]

Comme nous l'avons déjà vu, le mot « perroquet » est écrit à la première ligne du plan, f°195 r°. Une particularité de ce conte est que non seulement le perroquet mais aussi les autres sortes d'animaux soutiennent Félicité. Nous ne pouvons donc pas ignorer l'existence des animaux comme personnages secondaires.

À la fin dans le premier plan d'*Hérodias*, f° 708 r° est plus détaillé que les deux contes précédents. On y voit aussi des noms plus nombreux, Antipas, Hérodiade, Arétas, Vitellius, Germanicus, Philippe, Agrippa, Tibère, Jean Baptiste, Caïphe, Pilate, et dans le marge Grande Marianne. Et puis, aux f° 722 r° et 726 r°, ayant élaboré le plan, Flaubert a supprimé Germanicus et Philippe, a mis Arétas dans la marge et a ajouté Aulus et Salomé. Dans le texte définitif, on trouve les noms Antipas, Hérodiade qui est Hérodias, Vitellius, Agrippa, Tibère, Jean Baptiste, Aulus et Salomé parmi les noms dans les plans. Antipas, Hérodias, Vitellius, Aulus, Iaokanann, Salomé y jouent des rôles importants, et Agrippa et Tibère n'apparaissent pas directement : ils se trouvent seulement dans les paroles des autres personnages ou dans les explications des situations.

---

[427] Juliette Azoulai, « Avant-propos », *Revue Flaubert* n° 10, *animal et animalité chez Flaubert*, 2010 (http://flaubert.univ-rouen.fr/index).

Mais, il y a d'autres personnages indispensables pour *Hérodias*, dont les noms ne sont pas dans les plans : aux f° 751 v° et 756 r°, Flaubert a dressé des listes des personnages avec des explications et a souligné leurs noms, « Antipas », « Zamaris » qui est un cavalier appelé par Hérode le Grand, le fils de Zamaris, « Iakim » qui garde le corps Antipas, « L'Essénien » et « Les Samaritains ». Parmi eux, l'Essénien et les Samaritains sont les noms des « races ». La phrase de Flaubert dans sa correspondance, « problème des races », nous fait supposer qu'il veut établir un contraste entre les Esséniens et les Samaritains. Du fait que dans le texte définitif, l'Essénien Phanuel, astrologue qui protège Iaokanann, s'oppose au Samaritain Mannaëi, bourreau qui veut tuer Iaokanann, du point de vue religieux nous remarquerons Phanuel et Manaëi, en ajoutant les deux romains Vitellius et Aulus, afin de déchiffrer la signification de la phrase de Flaubert, « La question des races dominait tout »[428] [*Corr. V*, p. 58]. Alors comment ces personnages secondaires créent-ils un fil pour les *Trois contes* ?

A. Deux corps dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*

L'excipit de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* est « 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 »[429] [*TC*, p. 108]. Il est bien connu que le vitrail est celui de la cathédrale de Rouen[430]. De plus, Flaubert écrit à sa nièce, Caroline, le 25 septembre 1875 sur l'origine de son conte : « J'ai même essayé de commencer quelque chose de court, car j'ai écrit (en trois

[428] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 19 juin 1876.

[429] Raymonde Debray-Genette a remarqué l'utilisation particulière de « mon » dans ce conte : « c'est un *je*, j'y reviendrai, qui n'appelle aucune subjectivité, aucune focalisation (ou presque) : la légende sort tout armée de sa bouche, copiée sur un vitrail, telle ou à peu près (et cet « à peu près » ferait l'objet d'une autre étude) que le livre des saints et le verrier l'ont fixée. Ce n'est plus la personne de Julien, comme celle de Félicité, qui est l'objet de récit, c'est l'homme dans sa fonction de saint et plus particulièrement d'Hospitalier. *Je* parle comme Dieu, à la place de Dieu. Il sait tout. Rien d'oblique, rien de subjectif, à rares exceptions près. C'est un récit à l'indicatif » (Raymonde Debray-Genette, « Du mode narratif dans les *Trois Contes* » in *Travail de Flaubert*, *op. cit*., p. 136).

[430] Voir Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Françoise Gatouillat, Michel Hérold, *Les vitraux de Haute-Normandie*, ouvrage publié sous la direction du Comité français du Corpus Vitrearum (CNRS, UMR 8587) et du Laboratoire de recherche sur le patrimoine français (CNRS, UMR 22), Paris, CNRS, 2001, p. 343 ; voir aussi Jacques Tanguy, *Les Vitraux de la cathédrale de Rouen*, Rouen : CD-ROM, 2003.

jours) ! une demi-page *du* plan *de* la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier.* Si tu veux la connaître, prends l'*Essai sur la peinture sur verre,* de Langlois »[431] [*Corr. IV,* p. 961]. Pourtant l'action de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, s'écarte beaucoup du vitrail et de sa description dans l'*Essai* de Langlois, du point de vue du rôle de la femme de Julien et du lépreux, surtout de celui de leurs apparences. D'où l'importance d'étudier les corps de ces deux personnages.

Flaubert déploie beaucoup d'ingéniosité pour les descriptions de ses personnages, comme dans le cas d'Emma dans *Madame Bovary*, ou encore, de Madame Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*[432]. Dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitaier*, l'auteur ne décrit pas l'apparence de Julien ni de ses parents, qui se livrent à leur destin tragique. Par contre, il se consacre beaucoup à la description de la femme de Julien et du lépreux.

Par cette différence, on peut penser qu'ils jouent des rôles spéciaux, presque tout aussi importants que les premiers. Dans ce chapitre, nous aimerions donc faire une nouvelle analyse de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, en examinant plus particulièrement le changement des descriptions des corps de la femme et du malade, des manuscrits jusqu'au texte définitif.

---

[431] Voir E.-H. Langlois, *Essai historique et descriptif, op. cit.,* p. 24-43. Langlois a écrit son œuvre en se référant à *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (voir *ibid.*, p. 29) ; voir aussi Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, préface de Jacques Le Goff, édition publiée sous la direction d'Alain Boureau, avec Monique Goullet, et la collaboration de Pascal Collomb, Laurence Moulinier et Stefano Mula, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 171-177. Flaubert a appris le dessin par Langolis, vieux ami de la famille Flaubert, dans son enfance. Le 18 juin 1835, il a raconté à son ami Ernest Chevalier sa visite d'une église avec Langlois : « j'ai bien regretté ton absence à notre charmant petit voyage de Caudebec. Le père Langlois et le petit Alexandre Bourlet y étaient » [*Corr. I*, p. 17].

[432] Peter Brooks remarque que le corps d'Emma est la construction créée par l'interprétation sociale et imaginaire des hommes qui la regardent : « Emma Bovary's body is very much held in a field of vision ; it is in fact the object to which the narrative gaze, which takes in multiple details of life in Tostes and Yonville l'Abbaye, constantly returns. Emma's body in many ways defines our sense of the realist body : the body relentlessly presented by an invisible observer, who can be variously situated in the place of observing characters – through the play of *style indirect libre* – but in his very mobility and lack of identity is also panoptical. Emma's body is over and over again the object fixed and brought into focus by a subtending gaze that can be animated by fascination or hostility, by tenderness or irony, miming both Emma's own desiring gaze from the window of the château and the peasants' alienated gaze through the smashed window panes » (Peter Brooks, *Body work, objects of desire in modern narrative*, Cambridge, Havard University Press, 1993, p. 90).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

1. Un corps qui mûrit

En comparant le vitrail, son évocation dans l'*Essai* de Langlois et *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, on peut noter de nombreuses différences. Comment se déroule alors l'action principale dans ces trois récits ? L'histoire est très simple, Julien est toujours victime de la même malédiction, tuant ses parents et partant pour un voyage de rédemption. Il finit par bâtir une petite cabane où il entreprend de soigner les malades. Finalement, Dieu le sauve et il atteint le paradis.

Cependant la grande différence dans les écrits est la place et le secours que sa femme porte au héros. Sur le vitrail, même après le parricide, Julien est toujours accompagné de sa femme, et ils vont tous les deux au paradis. Le vitrail se compose de trente et une scènes, plus trois autres, images de poissonniers donateurs. Les trente et une restantes sont consacrées, elles, à la légende du Saint Julien.

Il n'y a que sept scènes avant son mariage, les vingt quatre autres relatant leur vie ensemble. Par cela il est évident que le salut de Dieu est accordé non pas seulement à Julien, mais aussi à son épouse. Dans l'*Essai* de Langlois aussi la femme de Julien insiste pour partager la douleur de son mari, qui a l'intention de partir seul après son parricide[433]. La femme qui était silencieuse, demande à son mari ainsi :

> « Ah ! mon frère, répond la châtelaine fondant en larmes, pouvez-vous méconnaître à ce point le cœur de votre épouse, pouvez-vous le croire capable de vous abandonner lâchement sous le poids de vos maux ? Oh ! non, non, jamais ! Eh bien, renoncez au monde, partez si vous le voulez ; mais, après avoir partagé vos plaisirs, je m'attache à vos pas pour partager vos peines ».

Elle l'accompagne finalement, et là aussi ils sont tous les deux sauvés.

Pourtant, dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, Julien n'est pas suivi par sa femme. Elle n'apparaît jamais dans l'histoire après le parricide. Quel était donc le but de Flaubert dans ce changement de l'action ? Quelle raison poussa l'auteur à effacer

---

[433] E.-H. Langlois, *Essais historique et descriptif, op. cit.*, p. 35. Dans *La Légende dorée*, la femme de Julien répond aussi qu'elle le suivra : « « Mon très cher frère, loin de moi l'idée de t'abandonner et de te laisser partir sans moi: puisque j'ai partagé ton Bonheur, je partagerai aussi ta douleur ». Ils se retirèrent ensemble au bord d'un grand fleuve, où beaucoup de gens risquèrent leur vie […] » (Jacques de Voragine, *La Légende dorée, op. cit.*, p. 173).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

toute trace de la femme de Julien, dans son voyage de rédemption, qui est le point culminant de l'histoire ? On peut penser que la clé de ce problème se trouve dans la description du corps de la femme.

Dans le vitrail, après avoir quitté le château de ses parents, Julien se met au service d'un seigneur, et finit par épouser sa veuve. Dans l'*Essai*, il se marie avec une veuve qui vivait dans un autre château, sous les recommandations de son seigneur[434]. Dans *La Légende dorée*, après être parti du château de ses parents, « il [Julien] s'attacha à un prince et fit preuve d'un tel dévouement dans tous les domaines, à la guerre et au palais, que le prince le fit chevalier, le maria à une châtelaine veuve, et lui donna un château en dot »[435]. Dans ces trois cas, l'âge de ses deux femmes est inconnu, mais par leur veuvage on imagine qu'elles étaient plutôt des femmes mûres. Dans le chapitre précédent, on a examiné qu'au début la femme de Julien a suggéré la mère de son mari, bien que Flaubert ait finalement supprimé ce trait.

Par contre, dans le plan f° 493 r° de la légende de Flaubert, sa femme est enfantine :

lui donne sa fille
Est récompensé – se marie […]
sa femme, d'humeur gaie et enfantine. tous les motifs p. être heureux .
[NAF23663 f° 493 r° (extrait)]

Flaubert ne choisit donc pas une veuve pour Julien dans son plan. Il préfère la jeune fille de l'empereur, encore une enfant.

Puis au f° 432 v° le corps de sa femme est décrit ainsi :

Quinze ans – un peu petite, – g^ds yeux noirs, grasse, comme une caille
et p.tant la taille mince *suave odeur naturelle*
yeux noirs, très doux. – cheveux excessifs et bouclés . – lèvres roses.
*elle avait ce genre de beauté qui plai*t
Enfin ~~tout ce qu'il faut p. plaire~~ à un homme qui commence à mûrir, et à un homme de n'importe quel âge. [NAF23663 f° 432 r° (extrait)]

[434] « un certain prince […] lui fait obtenir la main d'une jeune veuve châtelaine de la plus haute extraction » (Langlois, *Essais historique et descriptif*, *op. cit.*, p. 33).
[435] Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, *op. cit.*, p. 173.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Il mentionne même son âge, « quinze ans – un peu petite », et montre sa jeunesse. Après cette phrase, Flaubert ne fait aucune allusion à l'aspect intérieur de la jeune fille, et se consacre à ses charmes et la description de son corps.

Au f° 478 r° les mots « d'humeur enfantine » apparaissent et au f° 432 v°, on trouve également la phrase « un sourire d'enfant entr'ouvre sa bouche », après les mots concernant son âge « Quinze ans, & petite, pas assez gde peut être ». Cette expression indique le côté intellectuellement immature de la femme de Julien.

Cependant après l'allusion à son âge s'efface, et à la fin de la marge du f° 434 v°, Flaubert ajoute une autre phrase :

sous *de sa*
La transparence ~~qui la couvrait~~
tunique rose

on devinait ~~*sous*~~
~~laissait apercevoir~~ ~~en dessous~~ la jeunesse de son ~~corps~~ [NAF23663 f° 434 v° (extrait)]

Cette allusion à l'habit, « tunique rose » que l'on retrouve aussi au f°458 r° attire particulièrement l'attention lorsque l'on sait que l'auteur rencontra réellement une jeune femme dans la même tenue. Kuchiouk-Hânem dont il fit la connaissance durant son voyage en Orient en 1850 :

> une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé. [Elle venait]
>
> Elle venait de sortir du bain – sa gorge dure sentait frais, quelque chose comme une odeur de térébenthine sucrée – elle a commencé par nous parfumer les mains avec de l'eau de rose. […] ses yeux sont noirs et démesurés. [436]

Il en rencontra ensuite une seconde nommée Bambeh, et qui d'après sa description, portait elle aussi « une robe rose à grandes manches »[437]. La robe rose transparente correspond donc à l'attribut de la femme orientale pour Flaubert. De plus cette supposition est renforcée par l'addition de la phrase du f° 464 v° : « Sa femme [...] [lui servait des ~~boissons à la glace~~], pieds nus sur le tapis. – calme oriental de l'endroit, ~~ramage d'oiseaux~~ » . Au

[436] Gustave Flaubert, *Voyage en Égypt*, *op. cit*., p. 280-282.
[437] *Ibid*., p. 285.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

travers de ses retouches Flaubert fait ressembler progressivement la femme de Julien à une femme orientale[438].

Ce qui nous amène à nous pencher sur la description de la femme de Julien dans le texte définitif. Elle apparaît devant Julien pour la première fois :

> Ses grands yeux noirs brillaient comme deux lampes très douces. Un sourire charmant écartait ses lèvres. Les anneaux de sa chevelure s'accrochaient aux pierreries de sa robe entrouverte ; et, sous la transparence de sa tunique, on devinait la jeunesse de son corps. Elle était toute mignonne et potelée, avec la taille fine. [*TC*, p. 93]

Ici, il y a un changement du même style, dans la description de sa bouche « un sourire d'enfant entr'ouvre sa bouche » du f° 434 v° qui devient « un sourire charmant écartait ses lèvres ». Ces retouches attestent de la transformation de la jeune fille enfantine, en femme plus mûre. Par la suite il est intéressant de faire le rapprochement entre le verbe entrouvrir, utilisé dans la description de la bouche dans les brouillons, et replacé dans le texte définitif dans la description de la robe cette fois « sa robe entrouverte ». On devine bien l'évolution du mot qui passe d'un effet enfantin à une allusion sexuelle. Les cheveux sont pareils.

---

[438]Pierre-Marc de Biasi analyse la femme orientale de Julien du point de vue de l'environnement historique du XIXe siècle : « L'image médiatrice de la femme « à l'orientale » procède du même décalage des points de vue qui fait de l'Orient de *La Légende* tout autre chose qu'un thème pittoresque. Mais il ne s'agit pas non plus d'un simple cliché convoqué pour la critique d'une esthétique d'évasion à vocation symbolisante. L'Orient, et plus précisément encore l'Orient légendaire n'est pas seulement un objet littéraire ; c'est aussi, en cette seconde moitié du XIXème siècle, la position d'un problème nouveau construit par les récents développements du discours historique » (Pierre-Marc de Biasi, « Un conte à l'oriental : La tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *art. cité*, p. 57).

On pout trouver aussi une influence des *Mille et une Nuits*. Jean Bruneau indique une grande influence des *Mille et une Nuits* sur les romanciers et les poètes : « Des deux attitudes romantiques envers l'Orient, la mieux étudiée est sans doute le goût du pittoresque oriental. Les sources en sont bien connues : en premier lieu les *Mille et une Nuits*, traduites par Galland dès les premières années du XVIIIe siècle continuées ou imitées à maintes reprises. [...] Témoin Maxime Du Camp qui note à Smyrne : « C'est un lieu continuel pour les caravanes ; elles en partent, elles y arrivent ; elles s'y rencontrent, échangent les souhaits du voyage, et chacun prend sa route vers son but : vers la Perse, vers la Syrie, vers l'Égypte, que sais-je? vers tous les rayonnants pays des *Mille et une Nuits*. » (Maxime Du Camp, *Souvenirs et paysages d'Orient, Smyrne. Ephèse. Magnésie. Constantinople. Scio*, Paris, Arthus Bertrand, 1848 in-8°, VIII, p. 35) » (Jean Bruneau, *« Le Conte oriental » de Flaubert, op. cit*., p.15-17). Jean Bruneau mentionne aussi une trace des *Mille et une Nuits* dans les manuscrits du *Conte Oriental* que Flaubert n'a jamais écrit : « Quelles sont les sources de l'épisode des Visions ? Le souterrain des premiers plans rappelle certains contes des *Mille et une Nuits*, par exemple *Ali-Baba* et *les Quarante voleurs* » (Jean Bruneau, *« Le Conte oriental » de Flaubert, op. cit*., p. 154).

Flaubert n'écrit plus « excessifs & bouclés » mais « les anneaux de sa chevelure qui s'accrochent », ici la chevelure devient une partie du corps qui produit l'érotisme.

Mais dans le texte définitif, Flaubert efface complètement la phrase qui se répète plusieurs fois au niveau des brouillons , « ~~Enfin tout ce qu'il faut p. plaire~~ à un homme qui commence à mûrir, et à un homme de n'importe quel âge » au f° 432 r°, et la remplace par « sous la transparence de sa tunique, on devinait la jeunesse de son corps », que l'on a vu dans la marge du f° 434 v°.

Par cette addition il est évident que le corps de la femme de Julien se rapproche de manière concrète de celui de Kuchiouk-Hânem. La partie la plus charmante de l'héroïne avec « ses grand yeux noirs » coïncident notamment avec ceux de cette dernière, « ses yeux sont noirs ». Dans le texte définitif Flaubert écrit aussi que la mère de la femme de Julien est « la sœur du calife de Cordoue » [*TC,* p. 92]. Sur le vitrail de la cathédrale de Rouen et dans l'*Essai*, la femme de Julien n'est jamais orientale, mais plus occidentale comme Julien. Surtout sur le vitrail, où on la voit porter une robe occidentale qui cache la totalité de son corps et donne une impression de vertu. La femme orientale est donc entièrement créée par Flaubert.

De fait, la femme de Julien est au début enfantine, belle et plaît à tous les hommes, mais dans le texte définitif, elle finit par apparaître sous la forme d'une femme adulte et pleine d'érotisme. Elle devient trop vivante et réelle. Cette figure attire Julien, mais en même temps, elle lui reste incompréhensible par son sang oriental, qui caractérise un tempérament à l'étrangeté absolue.

Dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, la femme du héros disparaît soudainement au milieu de l'histoire, et n'est pas sauvée par Dieu à la fin. Mais elle joue cependant un rôle important. Au fur et à mesure des manuscrits, Flaubert n'enferme pas son personnage dans la description d'une femme étrange, et lui donne un rôle dominant qui influencera le destin de son mari.

D'abord, nous allons étudier son attitude face à Julien dans les débuts des manuscrits, là où elle a le corps immature. Dans le scénario du f° 478 r°, en apprenant le secret de Julien, la malédiction du cerf, elle réagit ainsi : « Elle le rassure par toutes sortes de ~~moti~~ raisons. Ses parents doivent être morts. Il ne peut les revoir etc. – En effet c'est probable ». Elle persuade Julien qu'il ne tuera jamais ses parents avec toutes sortes de raisons. Ici seuls des sentiments naïfs transparaissent, visant à éloigner son mari de toute inquiétude.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Au niveau des brouillons, Flaubert décrit plus précisément son attitude, comme au f° 456v° :

l'âge qu'ils avaient à son départ de la maison.
Elle le rassura par toutes sortes de raisons. ~~Ils à leurs âge~~ ils devaient
maintenant. en admettant qu'il les revit
être morts, aucune méprise n'était possible., il les reconnaîtrait bien
aucune occurrence fatale
D'ailleurs rien n'était plus facile que de n'y pas retourner.
~~il ne peut les revoir vivants~~.
en effet
Tout cela était ~~bien~~ probable. Cependant il était triste, se sentait menacé
~~d'un g^d^ malheur~~. ~~Par inoccupation, satiété~~ ~~Vains efforts de sa~~
enfin ne sachant plus qu'employer
~~*sa*~~ ~~femme p. l'égayer~~ l'excite à la chasse – qu'il essaye, au moins une fois
[NAF23663 f° 456 v° (extrait)]

Elle insiste sur le fait qu'elle croit que les parents de Julien sont déjà morts, et qu'il n'a aucun moyen de rentrer dans le château. Mais toutes ses idées sont parfaitement renversées par la suite.

Ses parents se révéleront vivants, et c'est eux qui viennent visiter la demeure de leur fils. Ce désaccord parfait indique qu'elle ose proclamer le fait contraire, malgré la connaissance de la vérité. De plus, après avoir persuadé Julien que la malédiction ne se produira pas, c'est elle qui lui recommandera d'aller à la chasse. En utilisant les mots « essayer », « au moins une fois », Flaubert insiste sur le fait que la femme force bien son mari à aller à la chasse.

Ses actes incompréhensibles ne s'adressent pas seulement à Julien. Au f° 431 v° Flaubert a décrit la pensée de sa femme qui se montre affectueuse face aux parents de Julien : « ~~elle juge inutile de dire la prédiction. p. ne pas les attrister~~ ? ~~Sa femme ne fit pas et savoir la prédiction du cerf~~ ». Au début, elle cache la malédiction du cerf pour ne pas les inquiéter[439], mais Flaubert laissera cette affirmation sous forme de question, pour à la fin

[439] Matthieu Desportes remarque que *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* se forme sur la non communication. Les parents se taisent l'un et l'autre lorsqu'ils apprennent chacun de leur côté que leur fils deviendra empereur et saint. Julien n'avoue jamais la malédiction du cerf à ses parents : « À son tour, il se tait, malgré ses parents qui le pressent de révéler la cause de son être : « Le jeune

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

écrire « ~~Sa femme ne fit pas et savoir la prédiction du cerf~~ ». Si ses parents avaient appris la malédiction de la bouche de sa femme, ils auraient peut être pu échapper à la tragédie. Alors, le silence de la femme de Julien montre qu'elle est aussi un adjuvant du destin.

Ce qui nous amène à nous pencher sur la phrase « g^{ds} yeux noirs, grasse, comme une caille » au f° 432 v°, où elle est le seul personnage comparé métaphoriquement à un animal, sans oublier que la caille est un des gibiers attrapés lors des chasses des parents de Julien : « Un commandement les faisait aboyer ; des cailles s'envolaient ; […], tout le monde se jetait dessus, et les prenait facilement » [*TC*, p. 85]. De plus, Dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, « caille » signifie le « terme d'amitié dont on sert avec les enfants et quelquefois avec les jeunes femmes ». Flaubert associe la femme de Julien avec les gibiers sacrifiés, c'est-à-dire avec les cerfs, jeteurs de mauvais sorts. Raymonde Debray-Genette dit que tout comme dans *La Tentation de Saint Antoine*, dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, les animaux jouent des rôles privilégiés et annoncent les punitions des Dieux aux Hommes : « Avec le grand cerf s'introduit le prodige (« le prodigieux animal »), mais on saute justement l'étape purement humaine : « patriarche » et « justicier », le cerf est ressenti comme une figuration de la justice de Dieu, non de celle des hommes » [440]. Le f° 431v^{o} correspond à la période durant laquelle Flaubert décrivait toujours son personnage sous une apparence « enfantine ». Dans ce cas là, ne peut-on pas penser qu'elle s'évertuait à jouer un rôle assistant involontairement à la réalisation de la malédiction comme une enfant du cerf ?

Cependant, après le f° 475 v°, Flaubert efface non seulement le mot « caille » mais aussi le mot « enfantine ». En même temps, il transforme la description de la jeune fille en femme mûre. Par ce changement, les paroles de la femme de Julien se modifient aussi au f°469 v°. Julien souffre toujours de la crainte de la réalisation de la malédiction même après son mariage :

une
sa crainte ψ était ~~un~~ folie — ~~il devait plus~~

la bannir *tout de suite*
~~y songer~~, et p. ~~mieux~~ ~~s'en délivrer~~ ~~il devait~~ ~~ne serait-ce~~
complètemt

---

homme, à toutes les questions, secouait la tête » » [*TC*, p. 90] (Matthieu Desportes « Qui va à la chasse? Sur le *saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert », *art., cité*, p. 35).

[440] Raymonde Debray-Genette, « *Saint Julien* : forme simple, forme savante », *op. cit.*, p. 147.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~qu'une fois prendre~~

~~Il aurait dû~~ se remettre à chasser. ~~comme autrefois~~ [NAF23663 f° 469 v° (extrait)]

Flaubert accentue l'attitude de la femme qui écarte le sentiment de peur de Julien. Dans ce folio, on peut aussi trouver les phrases « plus y songer » et « s'en délivrer » qui expriment l'état d'esprit dans lequel se trouve le héros, et qui n'apparaissait pas auparavant. En même temps, les adverbes « tout de suite » et « complètement » montrent la volonté forte de l'épouse qui oblige son mari à changer d'opinion. L'utilisation répétée trois fois du verbe « devoir » indique l'insistance avec laquelle la femme argumente pour amener Julien à chasser. De plus, l'expression « comme autrefois » symbolise que la prochaine chasse aura bien une issue similaire à la première dans l'esprit de la femme de Julien.

Dans le texte définitif Flaubert décrit l'attitude de l'épouse ainsi :

> Il ne répondait pas, ou éclatait en sanglots ; enfin, un jour, il avoua son horrible pensée.
>
> Elle la combattit, en raisonnant très bien : son père et sa mère, probablement, étaient morts ; si jamais il les revoyait, par quel hasard, dans quel but, arriverait-il à cette abomination ? Donc, sa crainte n'avait pas de cause, et il devait se remettre à chasser. [*TC*, p. 95]

Les verbes « combattre » ou encore « raisonner » mettent encore en exergue la position dominante de la femme qui lutte avec détermination et sermonne son mari, pour arriver à l'exécution de ses plans. Par l'utilisation de ces verbes on peut arriver désormais à la conclusion qu'elle n'est là plus une enfant qui obéit, mais une femme qui agit de sa propre volonté, et qui est même supérieure à son mari sanglotant. Il faut par ailleurs faire particulièrement attention à l'interrogation « dans quel but ». But qui se révélera par la suite être la cause de la réalisation de la malédiction, lorsque Julien voudra punir sa femme adultère. Raison qui fait intervenir directement l'existence même de la femme de Julien, et la destine à cette tragédie pour avoir fait surmonter sa peur à son mari.

Enfin, la femme dans le texte définitif apparaît avec un cœur et un corps d'adulte qui domine totalement la pensée de son mari. Cela devient encore plus clair lorsque Julien partira finalement à la chasse en disant ces mots[441] : « C'est pour t'obéir » [*TC*, p. 95]. Cet

[441] Jean Bellemin-Noël observe la passivité de Julien durant la deuxième chasse : « Julien vit cette seconde chasse d'une façon totalement passive, il n'y a rien d'autre à en dire. [...] il fuyait en avant pour échapper à une passivité foncière qui devait bien le rattraper un jour ou l'autre. Ainsi va la vie de ceux que surplombe un oracle. Et tout s'accomplira comme annoncé. Au retour, dépité de

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

épisode de chasse est une création de Flaubert[442]. Sur le vitrail et dans l'*Essai* de Langlois, Julien commet le parricide après un retour de combat, mais ce combat n'a aucune relation avec la femme du héros. Mais dans le conte de Flaubert, la cause du parricide est liée à la femme qui oblige Julien à aller à la chasse, dont il reviendra déçu, et exaspéré : « Cette déception l'exaspéra plus que toutes les autres. Sa soif de carnage le reprenait ; les bêtes manquant, il aurait voulu massacrer des hommes » [*TC*, p.99]. Par la suite, la femme qui nia si fermement la malédiction disparaît soudainement du texte après le parricide, sa raison d'être étant l'accomplissement de la prophétie. On peut donc dire que dans le texte définitif elle devient le cerf même.

En fait, en réécrivant la description du corps de la femme, Flaubert arrive à lui donner un rôle important, où elle dominera le destin de son mari. Au fur et à mesure de ce changement, son corps n'est alors plus symbole de plaisir et d'aisance, mais plutôt le dispositif qui amène Julien dans un abîme désespéré. Son corps mûr et nuancé d'érotisme se transforme en mots qui réalisent la malédiction. Ainsi, au moment où Julien est charmé, il est destiné à accomplir le parricide. Flaubert insiste particulièrement sur les charmes de la femme, jusqu'à la décrire comme une femme empreinte d'exotisme oriental, qui pleine de mystère opère sur Julien, mais lui reste incompréhensible.

2. Le corps décomposé

Dans *La Légende de Saint Julien*, il y a un autre personnage dont Flaubert décrit le corps minutieusement : le lépreux [443]. Dans ce conte, il apparaît comme s'il remplaçait la

---

n'avoir rien tué, à la lettre assoiffé de sang, il tuera ses parents » (Jean Bellemin-Noël, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 68).

[442] Voir Pierre-Marc de Biasi, « Le palimpseste hagiographique : L'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de *la Légende de saint Julien l'Hospitalier* », *op. cit.*, p. 113-118 : Pierre-Marc de Biasi suppose que Flaubert s'inspira de l'histoire de Saint Eustache du vitrail de l'église de Caudebec, pour l'épisode de la deuxième chasse, église que l'écrivain visita avec Langlois dans son enfance. Sur ce vitrail, un chevalier à genoux prie à côté d'un grand cerf et un chien s'allonge à ses pieds. Saint Eustache était à la fois un brave soldat et un grand chasseur, qui se convertit après avoir vu une croix lumineuse sortir d'entre les cornes du cerf qu'il avait chassé.

[443] La lèpre est une maladie spécifique : « la lèpre est tout autant une question spirituelle, car au Moyen-Âge, il n'est pas de maladie qui ne touche l'être tout entier et qui ne soit symbolique. Le lépreux est ainsi un pécheur qui cherche à libérer son âme et son corps de ses souillures, en particulier de la luxure. […] On considère souvent que le lépreux a été engendré par ses parents pendant une des périodes où la copulation est interdite aux époux (carême, vigils de fêtes, etc.). […] « Symbole par excellence du péché », le lépreux est aussi « l'image du Christ qui se charge de

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

femme de Julien, brusquement sortie de la scène. Homme qui appelle Julien dans l'orage, pour être amené à la cabane, où le héros traite les malades.

Avant d'analyser le corps du lépreux dans le conte de Flaubert, on va tout d'abord regarder l'épisode du malade peint sur le vitrail. Sur le vitrail, à la différence de ce qui se passe dans le conte, le diable apparaît en même temps que la maladie[444]. Dans la scène 22 Julien et sa femme entendent un appel venant de l'autre rive de la rivière, dans la scène 23 Julien le cherche en petite barque, dans la scène 24 un lépreux attend Julien[445], dans la scène 25 il se fait ramener jusqu'à la cabane, dans la scène 26 la femme de Julien attend son mari et le lépreux devant la porte sur la rive et dans la scène 27 le lépreux se révèle être le Christ et félicite Julien et sa femme qui est présente jusqu'à la fin. En revanche, dans la scène 28 c'est le diable qui appelle Julien, qui montera avec Julien, dans la scène 29 dans l'embarcation, pour dans la scène 30 à la fin essayer de faire tomber le couple dans le péché de chair dans la cabane. Mais dans l'*Essai* de Langlois et dans *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, le diable disparaît[446]

Alors se fondant sur l'apparition du diable, on va se pencher sur la description du lépreux dans le conte de Flaubert. Flaubert lui-même a été très impressionné par les lépreux pendant le voyage en Orient. Il a écrit une lettre au docteur Jules Cloquet : « Nous avons vu tantôt des lépreux tellement abominables que j'en ai encore froid dans le dos »[447] [*Corr. I*, p. 685]. L'apparence du malade lorsqu'il rencontre Julien dans le conte est très différente de celle de la fin de l'histoire.

Au f° 455 r°, le malade est décrit ainsi :

---

toutes les souillures du corps et qui se fait abject parmi les abjects pour sauver l'humanité » » (Jacques Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, 2003, p. 116-118) ; voir aussi Jole Agrimi et Chiara Crisciani, « Charité et assistance dans la civilisation chrétienne médiévale » in *Histoire de la pensée médicale en Occident, I, Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1995, et Claudine Herzlich, Janine Pierret, *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui. De la mort collective au devoir de guérison*, Paris, Payot, 1991, p. 24-27.

[444] Voir Claude Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p.19-21 : les démons sont indissociables des croyances médiévales, s'opposent aux Saints, construisant une hiérarchie verticale.

[445] Voir Jacques Tanguy, *Les Vitraux de la cathédrale de Rouen*, CD-ROM, Rouen, 2003.

[446] Dans l'*Essai* de Langlois le diable n'est mentionné nulle part dans l'histoire de Saint Julien. Mais dans les notes de Flaubert, il suppose l'existence du diable sur les scènes du vitrail 28 à 30, inspiré d'une légende inconnue, ou d'un épisode de *Acta Sanctorum* de Bollandus, où Julien et sa femme sont tentés par les démons de succomber au péché charnel (voir Langlois, *Essai historique et descriptif*, *op. cit*., p. 38, voir aussi Joannes Bollandus, *Acta Sanctorum*, Paris, Editio Novissima, 68 vol., tome I, 1863-1931, p. 570-587).

[447] Lettre au docteur Jules Cloquet, le 7 septembre 1850.

~~*à demi*~~
Il était enveloppé d'un large haillon
de toile
~~Un Homme de h~~[te] ~~taille~~, ~~tête nue, pieds nus~~ , […].
~~*le visage*~~
~~*avec*~~ ~~*avec un visage tout blanc*~~
~~Sa figure était toute blanche~~, ~~comme si elle eut été couverte de~~
la figure ronde, pareille à un masque de plâtre [NAF23663 f° 455 r° (extrait)]

On notera en particulier ici, la couleur de son visage. Avant de l'exprimer l'auteur utilise deux fois les mêmes mots « blanc » et « plâtre ». La description de son visage livide suggère un masque mortuaire. Il donne une impression inanimée, et semble cacher quelque chose de sinistre. Flaubert essaie, d'abord, de montrer les traits typiques de cette maladie pour que les lecteurs comprennent facilement ce qui se passe. Et en même temps cette ambiguïté de la lèpre qui semble représenter à la fois la vie et la mort nous suggère une signification particulère de cette maladie, indique le symbolisme de la lèpre :

> La lèpre hante la littérature, l'hagiographie, le folklore et la vie juridique. C'est à la fois un problème social et un domaine mythique. Aucune maladie n'a été marquée par une telle ambivalence, manifestation divine et signe d'impureté [...]. *L'Écriture* fonde déjà la lèpre comme châtiment divin individuel […]. Cependant la lèpre n'est pas que la manifestation d'une punition, d'un acte de vengeance divine [...]. Les lépreux incarnent des personnages sacrés dans plusieurs légendes pieuses connues. [448]

Dans le folio suivant, f° 448 r°, Flaubert le décrit à nouveau et de manière tout aussi singulière dans la cabane :

maigreur on lui voit les côtes.
nu jusqu'à la ~~poitrine~~, plaies suppurantes sur le torse
rugueuse *lui donnaient l'air* *de réflexion*
plissements de la peau au front deux mèches de cheveux comme des
et son nez rougi,

[448] Francesca Canadé Sautman, *La Religion du quotidien : rites et croyances populaires de la fin du Moyen- Âge*, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 1995, p. 183.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

de bélier ψ
cornes. ~~est-ce~~ le diable. grosses lèvres ~~tuméfiées~~. d'où s'échappait une vapeur
était-ce *narines* *violettes*
une haleine nauséabonde
visible comme un brouillard et. [NAF23663 f° 448 r° (extrait)]

L'expression « maigreur on lui voit les côtes » nous laisse imaginer un cadavre en train de pourrir et qui montre ses os dans son tombeau[449]. Il est comme un mort sorti tout droit d'un cimetière, égaré et hagard. On remarque aussi que les deux mèches de ses cheveux roux sont comme « cornes de bélier », symboles du diable, qui feront douter Julien lui-même de l'identité du malade. De plus, les autres phrases « grosses narines lèvres violettes ~~tuméfiées~~ » sont la description typique du diable. Par cela, on peut penser que Flaubert a créé un personnage qui associe le diable et le lépreux, alors que ce sont deux êtres séparés sur le vitrail[450].

Au f° 449 r°, le malade devient graduellement déformé :

plaques de pustules blanchâtres ~~sur sa peau~~ lisses comme des écailles ~~Le plissemt~~
pendait
La peau ~~rugueuse~~ de ~~lui retombait~~ sur ~~les yeux~~ en gros plis farouches
de ~~sa peau~~ son front ~~sa peau rugueuse~~ ~~avait de g^ds plis farouches~~

[449] L'origine de la femme orientale et du malade, vient de rencontres avec des personnes réelles que Flaubert connut lors de ses voyages en Orient : « j'ai reculé d'un pas à l'odeur qui s'en dégageait – Rachitique : les mains retournées, les ongles longs comme des griffes – on voyait la structure de son torse comme à un squelette et, aussi bien, le reste du corps était d'une maigreur fantastique – la tête était entourée d'une lèpre blanchâtre » (Flaubert, *Voyage en Égypte*, *op. cit*., p. 229). Mario Praz analyse le pays idéal pour Flaubert : « la patrie idéale de Flaubert, [...] sera un Orient barbare et sauvage, avec de l'or, du marbre et de la pourpre, sans doute, mais aussi avec de sang et du pus, des putréfactions horribles et des miasmes » (Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature de XIXe siècle : le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Denoël, 1977, p. 156-157). De fait, Flaubert a écrit à Louise Colet le 27 mars 1853 ainsi : « Tu me dis que les punaises de Kuchiouk-Hânem te la dégradent ; c'est là moi, ce qui m'enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. […] Cela me rappelle Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres ; […] Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse ? » [*Corr. II*, p. 283-284].

[450] Pierre-Marc de Biasi a dit qu'il y a deux raisons pour lesquelles Flaubert a effacé le Diable dans son conte : « le soupçon que ce personnage ne soit autre que Satan semble présenter deux risques narratifs : que le lecteur prenne moins au sérieux l'horreur de la maladie qui s'étale sur son corps [...], la lèpre n'étant finalement qu'un détail secondaire s'il s'agit bien d'un face-à-face avec le Diable ; et le seconde risque, c'est que le soupçon non démenti se maintienne dans l'esprit du lecteur et le conduise à comprendre la suite des événements (la scène de séduction et d'étreinte) en des termes littéralement contradictoires avec l'hypothèse d'un quelconque salut » (Pierre-Marc de Biasi, « Le palimpseste hagiographique : l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* », *op. cit*., p.100).

en plis rugueux plus bas que ses sourcils

rares

Ses cheveux, dont l'ombre se projetait sur le mur, lui faisaient comme deux

de bélier

cornes ~~de bélier~~ et Julien se demanda si ce n'était pas le diable. – ~~De son~~

grosses lèvres *bleuâtres* *exhalait*

~~nez rouge~~ et de ses ~~narrines violettes~~ ~~s'échappait~~ une ~~vapeur~~ haleine

visible comme un brouillard, & nauséabonde [NAF23663 f° 449 r° (extrait)]

L'auteur remet ici en exergue l'état de la peau du malade « gros plis farouches ~~sa peau rugueuse~~ » sur plusieurs lignes. La peau rugueuse ne déforme pas seulement l'aspect humain du visage, mais aussi accentue la laideur visuelle de l'homme. Or le diable a lui aussi une apparence insupportable afin d'accroître son horreur. On ne peut pas non plus ignorer que l'ombre des cheveux projetée sur le mur, ressemble à deux cornes, dont la forme devient ambiguë justement par l'utilisation du mot « ombre ». C'est-à-dire que Flaubert recherche un effet de surprise sur les lecteurs. L'expression « se projetait sur le mur » rappelle d'autre part le vitrail encadré par les murs dans la cathédrale. Une telle image est renforcée par la description suivante, où le visage du malade est décrit de diverses couleurs, nez rouge, narines violettes, lèvres bleuâtres, et donne l'impression d'une peinture.

Ensuite au f° 445 r°, Flaubert efface le mot « bélier » pour ne laisser que le mot « cornes ». De plus, au f° 446 v°, il écrit :

de g^des^ rides ~~couvraient~~ énormes labouraient son front

la peau ~~de son front ridé pendait plus bas que ses paupières~~ — ~~Ses rares~~

~~cheveux dont l'ombre agrandie se projetait sur le mur lui faisaient~~

~~deux cornes~~. Tel qu'un squelette il avait un trou à la place du nez

lourde

et ses ~~grosses~~ lèvres bleuâtres dégageaient une haleine, visible comme un

brouillard, et nauséabonde. [NAF2366 f° 446 v° extrait]

On remarque que Flaubert a barré tous les détails liés à la peau du malade et insiste alors sur les rides. Ces dernières, nombreuses sur le front, décrivent une personne au caractère plus humain. Le changement des adjectifs de « farouche » et « rugueux » du f° 449 r° en « ridé », et « g^des^ rides », montre bien un adoucissement du personnage. De plus, par l'effacement de la phrase où Julien doute de l'identité du malade, autrement dit la

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

disparition du mot « diable », la citation des « deux cornes » devient moins apparente, et le diabolisme du malade s'estompe. Quant aux couleurs, Flaubert ne parle plus que de lèvres « bleuâtres », et l'allusion à la peinture du vitrail devient moins évidente.

Flaubert continue ensuite ses corrections jusque dans le texte définitif :

> et ses épaules, sa poitrine, ses bras maigres disparaissaient sous des plaques de pustules écailleuses. Des rides énormes labouraient son front. Tel qu'un squelette, il avait un trou à la place du nez ; et ses lèvres bleuâtres dégageaient une haleine épaisse comme du brouillard, et nauséabonde. [*TC*, p.106]

Après que l'auteur a supprimé le passage sur la peau enflammée et décrit de manière plus concrète le caractère de la lèpre avec ces plaques sur les différentes parties du corps du malade, le personnage finit par devenir proche des hommes, il devient humain. Par la suite Flaubert efface aussi les mots « deux cornes » et élimine complètement l'existence du diable qui apparaît sur le vitrail.

En fait, au fur et à mesure du processus des brouillons, Flaubert a changé ainsi son texte et donne un caractère réel à la maladie du lépreux. Cette existence sinistre et diabolique se transforme en simple malade. En utilisant une description réaliste qui exclut presque tous les adjectifs liés à l'enfer, Flaubert détruit donc complètement l'idée du vitrail du Moyen Âge, qui est structurée sur le dualisme affrontant la justice et le mal, Jésus Christ et le Diable[451].

---

[451] Dans *Mes parents*, écrit en 1986, en citant la scène du conte de Flaubert, où à sa demande Julien porte secours au lépreux en lui faisant du bouche à bouche, poitrine contre poitrine, dans le même lit, Hervé Guibert écrit qu'« au lycée on nous fait étudier *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert » (Hervé Guibert, *Mes parents*, Gallimard, coll. « Folio », p. 75). De plus, on trouve deux particularités dans la façon dont Hervé Guibert traite l'histoire de Saint Julien dans *À L'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, coll. « Folio », p. 21). L'une réside dans ses attirances sexuelles, l'autre dans sa relation avec la maladie. Dans cette œuvre, un ami, Muzil, qui est homosexuel et finira par décéder du virus, veut être publié sous le nom de Julien de l'hôpital : « Son nom était devenu une hantise pour Muzil. Il voulait l'effacer. [...], je lui suggérai enfin de publier cet article sous un nom d'emprunt, [...]. Il proposa comme surnom Julien de l'Hôpital, et, chaque fois que je lui rendis visite, deux ou trois ans plus tard, à l'hôpital où il agonisait, je repensai à ce pseudonyme funeste qui ne vit jamais le jour » (*ibid*., p. 26). Hervé Guibert a cru que les premiers symptômes du SIDA se confondent avec ceux de la lèpre. Du Moyen-Âge jusqu'au XIXe siècle, le malade que Julien essaya de sauver fut toujours un lépreux.Au XXe siècle Julien aime les hommes et n'a pas du tout besoin de la femme. Julien s'éloigne peu à peu du Saint et il ne s'occupe plus des malades, mais devient lui-même un malade faible et son corps mortel est empli de douleurs[451]. Autrement dit, il est la personnalité qui continue de vivre parmi nous, comme le héros pur de la légende, qui aide les gens spirituellement. C'est un médecin de l'âme.

Mais pourquoi Flaubert a-t-il opéré ces changements ? On peut trouver la réponse dans la scène du secours, où ce malade se transforme encore une fois.

3. Le corps gigantesque

Tout d'abord nous allons comparer les scènes de secours du vitrail, de l'*Essai* de Langlois et du conte de Flaubert. Dans l'*Essai,* le couple entre dans le lit du lépreux afin de réchauffer le malade des deux côtés. Or sur le vitrail le couple se couche, mais diffère de l'*Essai,* lorsque le diable essaie de faire tomber Julien et sa femme dans le péché de chair. Par contre, dans le conte de Flaubert seul Julien entre dans le lit du malade[452].

Ce qui nous amène à analyser plus en détail la scène de secours dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Au f° 470 r°, le plan de la troisième partie, le malade ne demande pas seulement à Julien d'entrer dans le lit : « – Mets-toi sur moi . et ~~il tire sur sa~~ poitrine contre poitrine ». En obéissant un changement se produit :

et ses pieds
sa tête *touchait aux 2 murailles*
Le bonhomme ~~grandit~~. la cabane s'illumine, tout éclate .
s'allongea avec [NAF2336 f° 470 r° extrait]

Cette modification soudaine et typique du conte de Flaubert ne sera plus touchée jusque dans le texte définitif. La demande du malade sera la clé afin de comprendre l'allégorie de ce corps gigantesque. Au f° 444 v°, le lépreux implore Julien :

Oh ! j'ai la glace dans les os.
viens
« près de moi »
soulevant la couverture s'étendit près de lui côte à côte
~~*se mit près de*~~

[452] Shoshana Felman indique que par le fait que la femme de Julien offre son lit aux parents de son mari, et que Julien donne son lit au lépreux, le lit ne représente pas que l'hospitalité, mais aussi l'endroit où deux éléments opposés se mélangent : « Le geste par excellence de l'accueil – *donner son lit* – débouche donc, d'une part , sur la sainteté du saint-Hospitalier, et d'autre part, sur le meurtre » (Shoshana Felman, « La signature de Flaubert : *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *op. cit.*, p. 53).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Julien ~~entra dans le lit~~

– à cause de tes vêtemts

« Je ne sens pas la chaleur de ton corps ». – Julien retire ~~ses vêtemts~~

devint tout nu ~~nouveau-né~~

et fut . . comme ~~un enfant~~

~~et content~~ au jour de sa naissance . . il sentit

contre sa peau nue la cuisse et le contact de tout un côté du

~~corps~~. [NAF2336 f° 444 v° extrait]

Julien obéit silencieusement à l'ordre unilatéral du malade. Quand Julien se dévêt pour réchauffer le malade il se sent « comme ~~un enfant~~ ~~nouveau-né~~ au jour de sa naissance », et l'expression « il sentit contre sa peau nue la cuisse », donnent l'impression que le héros est né d'entre les cuisses du malade.

Après cette partie, le corps du lépreux change à nouveau :

~~Le lépreux~~ s'allongea. avec sa tête et les pieds, il touchait aux deux

et son corps

B. à mesure que se sentait serré

côtés de la cabane changemt progressif de sa figure.

les yeux . le front se déplisse.

comme une clarté d'étoiles [NAF2336 f° 444 v° extrait]

Au fur et à mesure que le corps du lépreux s'agrandit, son visage se transforme également petit à petit. Les rides rugueuses et laides du début s'allongent, la maladie sort du corps du vieillard pour laisser un être jeune et plein de santé.

Au f° 447 v°, la relation entre le malade et Julien se modifie encore :

~~défit~~ *~~puis~~*

Julien ~~enleva~~ ses vêtements ~~et~~ nu comme au jour de sa naissance se

ôta

Il ~~sentait~~ avait contre sa peau

recoucha dans le lit. ~~Il avait contre sa peau~~, ~~depuis le coude jusqu'aux~~

~~chevilles~~ […] .

~~Cependant~~ il <u>lui</u> parlait p. l'encourager

et l'autre répondait en haletant.

rapproche-toi *réchauffe-moi*

– Oh ! non ! plus près – encore – pas assez ! sur moi [NAF2336 f° 447 v° extrait]

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Ici, par la suppression de la phrase « comme un enfant nouveau né », l'image de Julien en nouveau né devient bien moins forte que au f° 444 v°, et plus ambiguë. De plus, les parties du corps qui effleurèrent Julien, ne sont plus seulement les cuisses du malade mais son buste et ses jambes « ~~depuis le coude jusqu'aux chevilles~~ ». En ajoutant l'acte de Julien qui encourage le malade, Flaubert veut montrer l'entente perpétuelle entre les deux personnages. Cependant le malade ne se montre pas satisfait « non », « plus près », et lui demande de se rapprocher encore plus de lui ce qui nous laisse à penser que le malade ne peut se contenter d'un contact physique[453].

Ensuite, le corps du malade est décrit ainsi :

yeux
ses prunelles tout à coup

ses cheveux se relevèrent
prirent une lueur d'étoiles – ~~Ses rares cheveux~~ blancs

ses narines eut
avait la douceur des roses
comme les rayons du ~~soleil~~ ~~sa peau prit~~. ~~une~~

~~une douceur de~~
~~douceur de~~ colombe […]

Les flots chantaient et il grandissait, g^dissait

murs
touchant avec sa tête et ses talons les deux ~~parois~~ de la

cabane. […] Julien

se sentit soulevé
~~petit comme~~ ~~un p enfant~~ . ~~il était bercé sur un cœur~~ [NAF2336 f° 447 v° extrait]

Avant ce manuscrit, « ses rares cheveux » évoquent deux cornes, mais ici l'expression change et les cheveux deviennent « blancs ». Ce ne sont plus les cornes du diable, au contraire ils sont comparés aux « rayons du ~~soleil~~ » qui est le symbole typique de la sainteté dans le catholicisme. Par conséquent, le lépreux finit par posséder un corps saint. De plus, à ce moment nous n'avons plus l'impression d'avoir affaire à un corps vieux et malade, mais à un être jeune et en pleine santé. Par exemple, son haleine nauséabonde se retrouve

[453] Pierre-Marc Biasi analyse que la disparition de la femme de Julien facilite que Julien partage un lit avec le lépreux : « en absence de la femme de Julien, c'est à son profit qu'il [le lépreux] pousse Julien à la proximité physique la plus directe » (Pierre-Marc de Biasi, « Le palimpseste hagiographique », *op. cit.*, p. 98).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

subitement comparée à « la douceur des roses ». On rappelle que ce mot « rose » se retrouve souvent dans la description de la femme de Julien.

Par la suite, Flaubert choisit aussi les mots « ~~une douceur de~~ colombe » dans sa description, cette « colombe » qui au XIXe siècle évoquait souvent les jeunes filles. En prenant tous ses détails en compte, on en arrive à douter de la sexualité du malade, ne ce serait-il pas transformé en corps féminin ? C'est pour cela, que Julien se sent comme un bébé qui est bercé tendrement dans les bras de sa mère. Ce changement a une relation avec la suppression du mot « diable » dans le f° 446 v°. Afin de déterminer la féminité du lépreux, Flaubert change son texte de telle manière qu'à la fin, Julien ne doute plus de l'identité du malade.

Après ces nombreuses corrections, Flaubert présente cette scène dans le texte définitif de la manière suivante :

> Julien ôta ses vêtements ; puis, nu comme au jour de sa naissance, se replaça dans le lit ; et il sentait contre sa cuisse la peau du Lépreux, plus froide qu'un serpent et rude comme une lime.
>
> Il tâchait de l'encourager ; et l'autre répondait, en haletant :
>
> – « Ah ! je vais mourir !… Rapproche-toi, réchauffe-moi ! Pas avec les mains ! non ! toute ta personne. » [*TC*, p. 107]

L'expression « toute la personne » apparaît, et le malade demande à Julien de le toucher encore plus qu'au f° 447 v°. Le mot « personne » ne fait plus alors allusion au physique, mais aussi à la personnalité[454]. Par cela, il désire et cherche à se rapprocher non pas seulement du corps, mais aussi de la mentalité du héros. De plus, les deux personnages échangent leurs places. Ici c'est Julien qui sent la peau du lépreux contre sa cuisse, les sensations sont inversées. Ainsi, par cette possibilité d'échange, on ne peut plus vraiment les distinguer, et on peut constater une union entre les deux personnes.[455]

---

[454] E.-H. Langlois a écrit la même scène ainsi : « déjà son cœur ne bat plus ; c'en est fait, il va mourir..... O sainte, ô ingénieuse pitié ! Que font les deux époux ? S'aveuglant sur le terrible danger auquel ils s'exposent, ils étendent au milieu d'eux, dans leur propre lit, leur affreux hôte, et se pressent à ses côtés pour lui communiquer leur chaleur naturelle ; » (*Essais* de E.-H. Langlois, *op. cit.*, p. 37). Julien et sa femme entrent dans le lit du malade de leur propre volonté. Mais dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, le lépreux demande avec insistance à ce que Julien le rejoigne dans son lit.

[455] Cécile Matthey met l'hospitalité en clair dans ce conte : « C'est bien en effet la vocation de l'hospitalité de ménager un espace à ceux qui en sont privés. La peau en lambeaux du Lépreux se transforme et se régénère au contact du corps de Julien. Cette logique de l'hospitalité, qui entraîne Julien à offrir sa propre chair en guise de terre d'accueil à sa chair informe, diffère de celle de la

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Finalement, le corps du malade est présenté ainsi :

> Alors le Lépreux l'étreignit ; et ses yeux tout à coup prirent une clarté d'étoiles ; ses cheveux s'allongèrent comme les rais du soleil ; le souffle de ses narines avait la douceur des roses ; un nuage d'encens s'éleva du foyer, les flots chantaient. Cependant une abondance de délices, une joie surhumaine descendait comme une inondation dans l'âme de Julien pâmé ; et celui dont les bras le serraient toujours grandissait, grandissait, touchant de sa tête et de ses pieds les deux murs de la cabane. Le toit s'envola, le firmament se déployait ; [*TC*, p. 107-108]

Les mots célestes « étoile », « soleil », « nuage » suggèrent que le héros s'envole avec le lépreux[456]. Mais ce que l'on remarque le plus est que Flaubert introduit en même temps dans ce passage, l'image de l'eau ; « les flots chantaient », « comme une inondation ». La première expression évoque l'utérus de la mère, alors que la seconde évoque la perte des eaux. Ces descriptions font se superposer l'image du corps du lépreux graduellement grand, à celui d'une femme enceinte. « Le toit s'envola, le firmament se déployait » représente alors la joie de la renaissance de Julien dans l'espace infini et lumineux. De même, la phrase, « Julien ~~petit comme~~ ~~un p enfant~~ se sentit soulevé. ~~était bercé sur un cœur~~ » au f°447 v°, est supprimée afin justement d'accentuer l'impact de la renaissance de Julien.

Enfin, le malade souhaite s'unifier spirituellement et physiquement avec le héros parce qu'il veut l'intégrer dans son corps, et c'est la raison pour laquelle le corps du malade s'agrandit et perd tout élément diabolique trouvé dans les premiers manuscrits, pour se transformer en corps féminin.

En rédigeant les *Trois contes*, Flaubert écrit à Georges Sand le 3 avril 1876, « ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans » [*Corr. V*, p. 31]. Pour conclure cette partie de notre analyse, nous pouvons donc nous pencher sur l'image du corps du lépreux comme extérieur.

---

première partie du récit . Les étrangers qui le hasard mène au château des parents de Julien se voient certes bien traité par le seigneur des lieux, mais leur séjour se solide invariablement par un échange qui témoige de la bonne volonté de chacun [...]. » (Cécile Matthey, *L'Écriture hospitalière, op. cit*., p. 51) laissent « en paiement d'hospitalité les feuilles sèches prises au jardin des olives » [f° 417 v°].

[456] Voir Benjamin F. Bart, « D'où vient « *Saint Julien* » », *op. cit*., p. 77-89 : Bejamin F. Bart indique beaucoup de points communs entre la scène de la mort de Julien de Flaubert et celle de la mort de Julien de Lecointre-Dupont. Par cela, il suggère que Flaubert a été influencé par le livre de Lecointre-Dupont. Voir aussi G.-F.-G. Lecointre-Dupont, « *La Légende de St Julien* le Pauvre, d'après un manuscrit de la Bibliothèque d'Alençon », *Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest, année 1838*, Poitiers, Chez Fradet et chez Barbier, 1839, p. 190-201.

Après avoir étudié l'évolution de la femme enfantine en femme adulte, et la transformation du malade en femme qui fait renaître Julien, on peut constater que la mère de Julien et la femme de Julien sont un seul et même rôle. La prophétie que la mère de Julien écouta le jour de la naissance de son fils, annonçant qu'il sera saint, se réalise par l'accomplissement de la malédiction du cerf grâce à sa femme. D'un autre point de vue, c'est la malédiction qui fait s'amender Julien et le dirige vers la voie de la sainteté. De plus, en tuant ses parents qu'il confondit avec sa femme et son amant, on peut voir l'enchaînement des rôles entre la mère et la femme. On comprend alors mieux pourquoi, contrairement à ce qui se passe dans l'histoire du vitrail, Julien et son épouse n'entrent pas dans le même lit dans le conte de Flaubert. La mère devient la femme, pour qu'ensuite le lépreux prenne à la fois les rôles de la femme et de la mère.

En examinant ainsi l'« extérieur », c'est-à-dire, le corps des personnages, du lépreux, de la femme, on peut trouver l'existence d'une femme comme « dedans ». Autrement dit, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* dissimule l'histoire de la délivrance de la femme derrière la légende sur la Sainteté. Une femme qui renferme de nombreux rôles, l'enfant naïf, la femme attirante, le diable et la mère. Donc, ce n'est pas un hasard si les personnages principaux dans les deux contes suivants soient des femmes, avec Félicité, naïve, et qui aime d'un cœur pur et gratuitement, et Hérodias et Salomé, qui charment les hommes et font couper la tête du prophète.

B. Trois morts dans *Un cœur simple*

La Légende de Saint Julien finit ainsi par la mort de Julien. Dans les œuvres de Flaubert les personnages finissent souvent par mourir à la fin. Par exemple, dans *Madame Bovary*, Emma se suicide en proie au désespoir, à cause de ses dettes et des amours tragiques. De la même façon, son mari Charles, meurt aussi sous le choc de lire les lettres de trahison de sa femme. Dans *Salammbô*, Mâtho, que Salammbô aime, décède à cause d'une défaite à la guerre, et après Salammbô meurt soudainement sans raison au milieu de sa cérémonie de mariage avec la personne qu'elle n'aime pas. Beaucoup de morts se trouvent également dans les *Trois contes*.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Marie Thérèse Jacquet remarque une reprise des morts dans les *Trois contes* :

> L'écriture de la mort en particulier est obsédante. La ressemblance entre la mort de Virginie – « Trois chandeliers sur la commode faisaient des taches rouges, et le brouillard blanchissait les fenêtres » [*TC*, p. 63] – et celle des parents de Julien – « Des éclaboussures et des flaques de sang s'étalaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit, par terre, le long d'un christ d'ivoire suspend dans l'alcôve » [*TC*, p. 100] – qui est réécrite, dans une certaine mesure, dans la description de Jean-Baptiste : « Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles ; et des candélabres à l'alentour envoyaient des rayons » [*TC*, p. 141] est patente.[457]

Dans ces contes, *Un cœur simple*, se caractérise surtout par la multiplication des décès tout au long de l'histoire. En ce qui concerne la famille Aubain, Monsieur Aubain est déjà mort au moment de l'apparition de Félicité, suivent la fille, Virginie, puis Madame Aubain qui décèdent au cours de l'œuvre. Pour ce qui est de la famille de Félicité, Flaubert raconte que ses parents sont déjà morts au début de l'intrigue, vient ensuite la mort de son neveu Victor, et la fin du roman s'achève sur la mort de Félicité elle-même.

Comme on a vu déjà, lorsqu'on regarde le plan, parmi tous ces décès, on accorde beaucoup d'importance aux morts de Victor, Virginie et du père Colmiche que Félicité affectionnait beaucoup. Dans ce chapitre, en analysant ces trois morts, nous chercherons la signification de ces décès et comment ils jouent un rôle dans la création de l'œuvre de Flaubert.

1. Victor, ou la mort en tant qu'idée

La mort est le thème le plus important dans les œuvres littéraires pour la raison qu'elle est la plus inéluctable dans la vie de l'être humain. Toutes les religions racontent la vie en supposant la mort. Cependant, il arrive parfois qu'elles la refusent, dans ce cas, elles

[457] Marie Thérèse Jacquet, *Trois contes ou plus, op. cit.*, p. 32.

affirment l'existence de l'immortalité et de la réincarnation. Ainsi, dans l'Égypte ancienne on croyait que le roi qui possédait le pouvoir mythique était immortel[458].

De fait on peut dire qu'aucun peuple n'abandonne complètement ses morts, sans considérer la possibilité d'une réincarnation et sans cérémonie funèbre. Les pyramides, tombes égyptiennes, symbolisaient le passage du monde des vivants au monde des morts, elles sont le lieu de réincarnation. Dans l'autre monde, il était imaginé que les défunts vivaient avec leur corps du monde des vivants[459]. La mort de Saint Julien qui monte avec Jésus-Christ vers le ciel représente aussi l'immortalité de l'âme.

Surtout avant le commencement des *Trois contes*, Flaubert a successivement perdu sa mère et ses amis et a ressenti profondément la solitude :

> Vous m'annoncez une mort qui vous désole. Je croyais vous en avoir appris une autre, celle de ma mère. J'avais moi-même écrit votre adresse sur le billet de faire part. Il ne vous est donc pas parvenu ?
>
> Que vous dirai-je, chère correspondante ? Vous avez passé par là et vous savez ce qu'on souffre. Pour nous autres, vieux célibataires, c'est plus dur que pour d'autres.
>
> Je vais vivre maintenant complètement seul. Depuis trois ans, tous mes amis intimes sont morts. Je n'ai plus personne à qui parler. [460] [*Corr. IV*, p. 530-531]

Or, dans *Un cœur simple*, Flaubert commence par la description de la maison et de la chambre de Madame Aubain, qui était veuve, à Pont-l'Évêque, un village en Normandie. Ce village est un endroit spécial dans la vie de Flaubert. Lorsque Flaubert, à l'âge de vingt-trois ans, revint de Deauville où il était allé afin de préparer la construction de la maison secondaire avec son frère, il s'évanouit sur le siège du cocher aux environs de Pont-l'Évêque. C'est cette maladie qui fut l'occasion de devenir écrivain.

Au f° 382 r°, Flaubert décrit la chambre où Félicité commence à travailler ainsi :

---

[458] Voir Mircea Éliade, *Dictionnaire des religions*, avec la collaboration de H.S.Wiesner, Paris, Plon, 1990. Après sa mort, le roi se change en scarabée et s'envole vers l'Est « le champ des offrandes ». Ensuite, il effectue le rite de purification et traverse le lac qui permet d'accéder au monde des morts. Il doit répondre aux questions par des maléfices. En Chine, également les empereurs désiraient ne pas vieillir, et détenir l'éternelle jeunesse : ils ordonnaient aux envoyés de trouver l'endroit idéal où la mort n'existe pas. Beaucoup d'envoyés ont ainsi perdu la vie pour ne pas avoir rempli cette mission correctement.

[459] Voir Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, Seuil, 1970. Voir Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

[460] Lettre à Leroyer de Chantepie, le 5 juin 1872.

style du Consulat

petit candélabres
Sur la cheminée, pendule à pyramides, avec guirlandes
et entourée de bornes reliées par des chaînes . [NAF2336 f° 382 r° extrait]

La combinaison de la pendule qui marque les secondes et des pyramides qui symbolisent la frontière entre la vie et la mort suggère la vie de Félicité, qui est confrontée à la mort tout au long de son existence. Au f° 273 v°, « un entassemt pyramidal de boîtes et de cartons » se trouve devant « la pendule d'albâtre représentant une pyramide »[461]. La pyramide signifie plus largement « énorme », pas toujours en forme de pyramide. Mais on a l'impression que la maison de Madame Aubain est remplie de petites pyramides.

Finalement, dans le texte définitif, Flaubert efface « la pendule d'albâtre » représentant une pyramide, et laisse seulement « un tas pyramidal de boîtes et de cartons » [*TC*, p. 44]. On peut penser que cette correction[462] accentue le fait que la maison Aubain n'est pas solide, ou qu'elle est la pyramide qui est formée par des boîtes et des cartons, c'est-à-dire des choses très fragiles. De fait, après les morts de Virginie et de Madame Aubain, alors que la maison n'est plus réparée et que le fils Paul vend tout le mobilier, la demeure Aubain devient comme la boîte de carton abîmée, et Félicité meurt toute seule dans cette boîte.

Quand Félicité arriva chez Madame Aubain, elle vécut ses premiers mois dans un état de fébrilité, d'effroi au f° 283 v° :

D'abord elle y vécut dans une espèce de tremblement, que lui causaient la

[461] Maria Francesca Davì Trimarchi analyse la description de la maison de Madame Aubain : « La pendule qui marque les heures sur la cheminée en marbre de la salle, doit sa forme définitive à de longues et soigneuses tentatives : dans le f° 273 v° la recherche « visuelle » oscille entre la matière dont elle est construite (d'albâtre, avec milieu une enceinte en or), et sa géométrie (« représentant une pyramide »), cette dernière reflétant la même image qu'offrent, quelques lignes au-dessus, les boîtes et les cartons « formant pyramide » sur le clavecin. S'étant peut-être aperçu de la réitération de l'image (un souvenir d'Orient ?), Flaubert prépare, déjà dans le même brouillon, la substitution : « une sphère d'or tournant sur des colonnes », tout en essayant, dans le même folio, des variantes assez semblables : globe, mappemonde, boule d'or, « qui tournait sur des colonnes p^r marquer les heures » » (Maria Francesca Davì Trimarchi, « La « pyramide » » in *Corpus Flaubertianum.I, op. cit.*, p. 60).

[462] Au f° 277 v°, « La pendule au milieu représentait un temple de Vesta ». Le mot *pyramide* a été effacé dans la phrase de la pendule. A la place, la pendule apparaît sous la forme d'un temple de Vesta, une idée que l'on retrouve jusque dans le texte définitif. Isabelle Daunais remarque la signification de la pendule dans les œuvres de Flaubert : « [...] en mesurant le temps, elle rappelle aux personnages les contingences du réel. Cet « affranchissement » prend souvent la forme du tic-tac qui perturbe le personnage dans ses actions ou ses rêveries et le confronte à la réalité momentanément oubliée de son existence » (Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Nizet, 1993, p. 172).

beauté des meubles, l'air noble de Madame, & le souvenir de Monsieur planant sur tout; sa redingotte & sa canne étaient conservés dans une armoire. Son portrait à l'huile (elle n'avait jamais vu de peinture) l'émerveilla comme une chose magique. [NAF2336 f° 283 v° extrait]

Bien qu'il soit décédé, la présence de Monsieur Aubain planait dans la demeure. Ces possessions, objets, gardaient l'existence solide, comme si Monsieur Aubain les utilisait encore. C'est la raison pour laquelle Monsieur semble à Félicité encore vivant. Par exemple, le portrait de Monsieur Aubain est comme quelque chose de magique pour Félicité. Flaubert situe cette maison du début comme la maison des morts[463]. Au f° 313 v°, Flaubert écrit ainsi : « D'abord elle y vécut dans une espèce de tremblement, causé par le genre de la maison et le souvenir de *Monsieur,* planant sur tout »[464].

Cependant dans le texte définitif Flaubert l'effroi de Félicité s'exprime moins : « D'abord elle y vécut dans une sorte de tremblement, que lui causaient « le genre de la maison » et le souvenir de « Monsieur » planant sur tout » [*TC*, p. 44]. Les descriptions du portrait et de la redingote de Monsieur Aubain décrites seulement après ne sont plus la cause de son « tremblement ». Le mot « magique » s'efface aussi.

En somme, dans le texte définitif la magie de la présence des morts s'affaiblit et Flaubert corrigea seulement l'atmosphère de la mort de monsieur Aubain, qui influence les sentiments de Félicité. On peut considérer que c'est pour accentuer les morts des autres personnages développées par la suite dans ce conte.

Alors quel symbolisme apportent les morts autour de Félicité ?[465] Dans le premier plan probable, le f° 387 v°, Flaubert écrit ainsi :

Son neveu. Elle l'aime d'un amour maternel […] .

malade

jolie mine de petit matelot – on apprend qu'il est ~~mort~~ à la Havane […].

Maladie *allées & venues à Honfleur, mort de Virginie, on ramène le corps à Pont-Levêque*

~~Mort~~ de la fille de Me Aubain […].

Le père Colmiche, vieux bonhomme, […] Le père Colmiche sur un fauteuil de paille, au soleil.

---

[463] On trouve les mêmes phrases aux f° 287 v° et f° 238 r°.

[464] En ce qui concerne les phrases sur le portrait de Monsieur Aubain, on trouve la phrase pareille aux f° 279 r° et f° 238 v°.

[465] Félicité a toujours été confrontée à la mort, bien avant son arrivée chez Madame Aubain. Dans le f°393, « Fille d'un manœuvrier tué par accident, sa ~~mort~~, mère morte presqu'aussitôt ». Cette phrase pratiquement inchangée jusque dans le texte définitif.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Quand il est mort, toute la tendresse de Félicité se reporte ~~sur le perroquet~~

[NAF2336 f° 387 v° (extrait)]

Comme on a déjà remarqué, Flaubert définit l'importance des décès de trois personnages. « Son neveu » est souligné, de même que le nom du père Colmiche et « la mort de Virginie » est écrite entre guillemets. De plus, en dehors de son neveu et du père Colmiche, seul le perroquet, le noyau de ce conte, est souligné[466].

D'abord on étudiera la mort du neveu. Dans le premier plan, le neveu n'est pas encore nommé, mais il est matelot et parti, du Havre en bateau, il décède en Havane. Son parcours, sa vie, ne change pas jusque dans le texte définitif. Nous devons remarquer et noter avec la plus grande attention le fait qu'il est matelot. Cette histoire se déroule seulement dans l'espace limité du petit village de Normandie, et Victor est le seul personnage qui meurt dans un pays étranger. Donc sa profession de matelot détermine sa mort.

Quand Félicité apprend que Victor va voyager au long cours, elle pressent une destinée néfaste : dans la marge du f° 311 v° Flaubert écrit : « ~~tout d'abord~~ Elle ne dit pas les idées tristes qu'elle avait pressentiments, funeste ». Depuis l'Antiquité les navigateurs ne peuvent échapper à la mort et au bonheur que les dieux peuvent leur apporter comme on le voit dans *L'Odyssée*. Flaubert relisait souvent les œuvres d'Homère dès sa jeunesse. Elles donnent à Flaubert une envie de faire un voyage lointain : « J'irais bien en Grèce ; me voilà lisant Homère, son vieux poète qui l'aimait tant, et à Constantinople à qui j'ai pensé plus d'heures dans ma vie »[467].

L'épisode du décès de Victor qui confirme le pressentiment de Félicité semble plus mythique que réel. Quand il était garçon Victor visitait souvent Félicité et prenait le déjeuner qu'elle préparait avec affection dans la cuisine de Madame Aubain, pour s'endormir aussitôt après. Au f° 307 r°, Flaubert écrit « qu'il tombait dans une torpeur de serpent boa, sa pose ». Victor est comparé à un boa, qui depuis l'antiquité grecque est considéré comme le cercle de la vie et de la mort.

---

[466] Dans ce plan, même en ce qui concerne Madame Aubain, Flaubert écrit « Mort de Me Aubain » et on ne sent pas son importance.

[467] Gustave Flaubert, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert 10, « Par les champs et par les grèves »*, Club de l'honnête homme, Paris, 1973, p. 349. Cécile Matthey suppose aussi l'influence d'Ovide sur la pendule de Vesta : « Dans le livre VI des *Fastes*, Ovide présente un important développement sur le transport de Vesta à Rome et en particulier sur la transgression qui consiste à transporter les objets sacrés hors du foyer domestique. En rappelant l'importance du foyer toujours allumé du temple de Vesta, l'auteur latin joue sur l'étymologie commune entre la déesse Vesta et le vestibule, qui n'a certainement pas échappé à Flaubert » (Cécile Matthey, *L'Écriture hospitalière*, *op. cit.*, p. 155-156).

De plus le serpent est un des animaux les plus récurrents dans les œuvres de Flaubert. Son existence se trouve dans *Novembre*, *Salammbô*, *La Tentation de Saint Antoine*, et *Bouvard et Pécuchet*. Surtout dans *Salammbô*, il y a un chapitre intitulé « le serpent »[468]. Remarquant que « dans l'Antiquité, le serpent était un symbole de vie, de fécondité, d'éternité, dans les religions de l'Inde, de l'Égypte et de la Grèce »[469], Gisèle Séginger constate que le serpent dans *Salammbô* a une relation avec le Baal :

> Les manuscrits montrent qu'il était au départ l'emblème d'un dieu principal – Eschmoûn – finalement relégué à l'arrière-plan dans le roman définitif. Le chapitre explicatif sur la religion et la politique carthaginoise – que Flaubert a renoncé à publier – plaçait Eschmoûn et le serpent au centre de la religion punique. Eschmoûn était l'un des trois aspects de Baal, divinité à trois têtes tout entourée de serpents. C'était la manifestation supérieure du divin, une sorte de Dieu impersonnel. [470]

Comme on l'a déjà examiné, le nom de Baal se trouve dans le cahier pour *Hérodias*. Bien que la phrase « il tombait dans une torpeur de serpent boa, sa pose » s'efface ensuite, pour ne laisser dans le texte définitif que « elle le bourrait tellement qu'il finissait par s'endormir » [*TC*, p. 57], Victor garde probablement une allusion mythique et païen dans son personnage. Alors cette comparaison au boa forme l'essence de Victor, et affirme son originalité, son importance dans le texte. Dans le mythe grec, les Dieux changent les hommes en animaux et en plantes, donc on peut dire que Victor est aussi un de ces personnages.

De plus nous retrouvons le passage d'un mythe grec dans le conte, lorsque Félicité va rencontrer son neveu au port à Honfleur pour lui dire adieu. Flaubert écrit un périple long et difficile pour elle au f° 314 v° :

~~Mais [en arrivant à Honfleur qu'elle ne connaissait pas et qui~~
~~lui parut une très g^de^ ville, si ahurie, au lieu de prendre à gauche,] quand elle~~
au lieu de prendre à gauche elle tourna sur la droite a~~u lieu de prendre sur la gauche~~

[468] Henri Scepi analyse la signification du python dans *Salammbô* : « Le cercle recomposé referme la figure de la plénitude sacrée retrouvée. Mais il est aussi l'image d'une clôture qui reconduit le roman à son point de départ, vouant l'histoire des religons et l'Hstoire à une impossibilité définitive. Car, en vérité, le serpent dort lové sur lui-même (Henri Scepi, *Salammbô de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 141-142).
[469] Gisèle Séginger, « Les métaphores du serpent », *Revue Flaubert*, n° 10, *op. cit.*
[470] *Ibid.*

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~fut à l'entrée du port , elle prit à droite~~, ~~s'engagea dans des ruelles, se~~
se perdit *des*
~~perdit continua dr devant elle, se trouva~~ dans ~~un chantier de construction,~~
alors *qu'elle ne connaissait pas*
~~vit qu'elle s'était trompée~~ , revint sur ses pas. La ville, l'étonnait
par sa grandeur – Des gens qu'elle interrogea lui recommandaient de
se hâter. La cloche du paquebot tintait, à coups rapides [NAF2336 f° 314 v° extrait]

Il est important de noter que les mots « elle prit à gauche au lieu de prendre à droite » sont repris trois fois. Flaubert a élaboré cette scène dans plusieurs folios. Cet attachement de Flaubert pour cette phrase simple montre la difficulté avec laquelle Félicité a atteint au port. On peut dire que l'espace correspond à un labyrinthe, où il est presque impossible d'arriver à destination[471] .

Beaucoup de mythes font allusion à des chemins difficiles à prendre, lorsque les héros essaient d'entrer dans un monde des dieux qui est inaccessible pour les hommes, les héros passent au travers de labyrinthes où leurs vies sont mises en danger. Mais celui qui réussit à sortir du labyrinthe peut atteindre la vérité qui se cache dans ce monde terrestre. L'idée du labyrinthe est déjà apparue au f° 9 r° du *Conte oriental* :

> p^r^ être moins gêné [rem]placer l'histoire dans une Antiquité anté-historique. ce qui permettra l'Égypte et à cause des noms aussi.
>
> C'est Giaffar dont la vieille sultane embaumée devient amoureuse, il est dans le labyrinthe. dans une chapelle où une gde lampe d'or se balance du profond. [472]

Jean Bruneau croit qu'une source de cet épisode est *Euterpe* d'Hérodote : « Le labyrinthe où pénètre Giaffar (f° 9 r°) pourrait être un souvenir du fameux labyrinthe égyptien que Flaubert trouvait mentionné dans Hérodote et ailleurs »[473]. On a déjà vu l'importance de la pyramide dans *Un cœur simple*. Par cela on peut supposer que Flaubert introduit l'idée du labyrinthe dans la scène du départ de Victor, qui est aimé par Félicité.

De fait, quand nous suivons les changements que Flaubert impose à son manuscrit, il devient clair que Flaubert fait du chemin jusqu'au port, un chemin spécial, un labyrinthe.

---

[471] Voir Carl Kerenyi, *Dionysos : archetypal image of indestructible life*, traduit par Ralph Manheim, Bollingen Foundation, 1996. Carl Krenyi raconte que la structure du labyrinthe représente le cercle de la vie, de la mort et de la réincarnation, par l'analyse du labyrinthe de l'île de Crète.
[472] Jean Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert, op. cit*., p. 101.
[473] *Ibid*, p. 154.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Au cours du f° 318 v°, Félicité a vu un Calvaire à son retour du port. Cependant au f° 310v°, le passage où elle perd son chemin avant son arrivée au port est modifié :

> Mais ~~quand elle fut~~ devant le Calvaire, au lieu de prendre à gauche, elle ~~tourna~~ *prit* ~~sur la~~ à droite, se perdit dans ses chantiers. [NAF2336 f° 310 v° extrait]

Le Calvaire apparaît aussi avant l'arrivée de Félicité au port et en phénomène étrange elle commence à perdre son chemin au moment où elle est passée devant le Calvaire. Cette action indique que le Calvaire est une entrée du labyrinthe. Par ce fait, le port d'où Victor part serait l'espace mythique ou saint pour Félicité. De plus au f° 314 v°, Flaubert écrit que Félicité trouve « des navires comme des cathédrales ». Il répète ces mots dans la marge du f° 314 v° et aussi au f° 310 v° : « ~~et leurs ombres grosse com des cathédrales~~, glissaient près d'elle, silencieusement, dans l'ombre » [f° 314 v°].

La description du Calvaire reste ainsi jusqu'à apparaître dans le texte définitif :

> Quand elle fut devant le Calvaire, au lieu de prendre à gauche, elle prit à droite, se perdit dans des chantiers, revint sur ses pas ; des gens qu'elle accosta l'engagèrent à se hâter. Elle fit le tour du bassin rempli de navires, se heurtait contre des amarres. Puis le terrain s'abaissa, des lumières s'entrecroisèrent, et elle se crut folle, en apercevant des chevaux dans le ciel. [*TC*, p. 58]

Les mots « des navires comme des cathédrales » disparaissent finalement, mais on ne peut pas ignorer que le navire que Victor prend est comparé à la « cathédrale » dans les brouillons. De plus, dans les mythes, lorsque des gens descendent au monde des morts, ils prennent souvent des chevaux : des chevaux dans le ciel, qui font croire à Félicité qu'elle est folle, nous suggèrent une image sinistre. Brigitte Le Juez analyse le symbolisme de cheval :

> Elle [Félicité] ressent la fuite du temps, de sa propre vie avec toutes les pertes d'êtres chers qu'elle comporte, et le sentiment peut-être de sa mort à venir. Car le cheval, comme le taureau, est chthonien: un funeste augure pour Félicité qui, plus tôt, courant sur les quais du port de Honfleur pour dire un dernier adieu à Victor en route pour les Amériques, se croyait « folle, en

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

apercevant des chevaux dans le ciel ». Les seuls chevaux présents hennissaient, sur le quai, « effrayés par la mer » [*TC*, p. 58], et Victor ne revenait pas de ce voyage. [474]

Victor sur le navire que Félicité a vu pour la dernière fois reste silencieux comme dans la cathédrale :

> Au bord du quai, d'autres hennissaient, effrayés par la mer. [...] on entendait chanter des poules, le capitaine jurait ; et un mousse restait accoudé sur le bossoir, indifférent à tout cela. Félicité, qui ne l'avait pas reconnu, criait « Victor ! » ; il leva la tête ; elle s'élançait, quand on retira l'échelle tout à coup. [*TC*, p. 58]

Son attitude d'indifférence complète vis à vis du tumulte du départ, et son silence nous donnent l'impression qu'il perd déjà sa vitalité. Ce passage marque l'entrée de Victor vers le monde des morts, le royaume des ombres. La description du navire, dont l'ombre est grosse comme la cathédrale se trouve entre deux scènes du Calvaire ; le navire est donc l'endroit où il est interdit aux vivants de pénétrer. C'est la raison pour laquelle elle ne peut ni rejoindre Victor, ni changer son destin. L'originalité de ce royaume est le fait que les morts sont totalement coupés du monde des vivants, c'est une frontière infranchissable.

C'est justement le Calvaire qui symbolise la frontière entre les deux monde différents. Lorsque Félicité revient du port, elle aperçoit encore une fois le Calvaire : « Félicité en passant devant le Calvaire, voulut recommander à Dieu ce qu'elle chérissait le plus ; et elle pria pendant longtemps, debout, la face baignée de pleurs, les yeux vers les nuages » [*TC*, p. 44]. Félicité et Victor qui se connaissaient deviennent ainsi deux étrangers, leurs chemins se séparent sans qu'ils puissent rien dire, rien faire. Ce passage suggère de nouveau la comparaison de Victor à un boa, comme on l'a vu au f° 307 v° : « il tombe dans une torpeur de serpent boa ». Le serpent, habitant du royaume des ombres, protège ce royaume du monde extérieur. Il a le devoir d'empêcher les vivants d'y entrer, il est le symbole du labyrinthe. Depuis l'époque de la Grèce ancienne, le serpent est considéré comme le labyrinthe qui fait arriver les hommes et les animaux aux royaumes des ombres par sa force destructrice, de plus il renaît éternellement en muant.

La mort de Victor qui fait allusion au mythe donne une impression irréaliste à l'œuvre par son origine légendaire. Au f° 318 r° :

---

[474] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le papelard*, *op. cit*., p. 25.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

l'hôpital

Il était mort ~~de maladie~~ à la Havane ~~rien~~

on ne disait rien de plus on n'ajoutait rien de plus [NAF2336 f° 318 r° extrait]

Au f° 316 r°, « Il était mort. – On n'en disait pas davantage » .

Flaubert laisse ainsi le passage sur la raison de la mort de Victor tel quel jusque dans le texte définitif : « Beaucoup plus tard, par le capitaine de Victor lui-même, elle connut les circonstances de sa fin. On l'avait trop saigné à l'hôpital, pour la fièvre jaune. Quatre médecins le tenaient à la fois. Il était mort immédiatement, et le chef avait dit : – « Bon ! Encore un ! » [*TC*, p. 61-62]. Victor est mort non seulement dans un pays très loin, inimaginable pour Félicité, mais aussi la situation de sa mort est irréelle comme dans un conte de fées[475]. La description de sa mort manque de détails. Flaubert ne décrit ni la cérémonie funèbre, ni les circonstances, ni l'image du mort, donc on peut dire que le « mort » est absent.

En fait, sa mort se réfère à la mort historique des mythes, elle est allégorique. Ce n'est pas une mort existentielle. En étant comparé au boa, Victor devient une partie du cercle de la vie et de la mort et arrive à gagner un corps mythique. C'est pourquoi Félicité qui se situe dans l'univers des vivants, réel, ne peut établir une relation directe avec Victor, comme lors du passage où elle tente de le rejoindre au port.

La mort de Victor est dénuée de l'aspect personnel du défunt, nous n'avons qu'une vague idée de sa disparition ; plus que l'image de la mort « individuelle » de Victor, Flaubert ne laisse que l'image d'un décès. En raison de l'absence de son cadavre, Victor continue à vivre dans le royaume des ombres, qui est aussi le mythe immortel.

[475] Brigitte Le Juez suppose que Félicité est créée à partir du mythe, surtout des histoires de sainte Perpétue et de sainte Félicité : « c'est avec le choix du prénom Félicité qu'elle prend toute sa signification et permet d'aborder le caractère mytho-divin du personnage de Félicité […]. En effet, sainte Félicité avait elle aussi un enfant auquel, d'après la légende, elle se serait même réjouie d'avoir donné naissance en prison car on ne laissait pas les femmes enceintes paraître dans l'arène » (Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le papelard*, *op. cit.*, p. 22).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

2. La mort de Virginie et son enterrement

Quelle est l'explication pour la mort de Virginie ? Comme on l'a déjà vu, Virginie, qui meurt au couvent, a une relation avec la mort de Victor. Au f° 307 v°, Flaubert écrit la date du départ de Virginie pour le couvent d'Honfleur, « enfin le 3 novembre 1819 (~~elle n'oublia pas la date~~) ». Cette phrase entre parenthèses montre que son départ a affecté Félicité. Mais dans la suite du brouillon, f° 365 v°, l'auteur écrit seulement « Enfin un jour ». Au lieu de cela, dans la suite du f° 359 v°, la scène de départ de la dernière navigation de Victor est décrite ainsi :

mardi ~~soir~~ elle n'oublia pas la date
Un jour (c'était. – 2)
il annonça qu'~~ils partait p^r^ un g^d^ voyage~~. [NAF2336 f° 359 v° extrait]

On peut trouver la même phrase concernant la mort de Virginie. Aux f° 365 v° et 359 v° il emploie le même mot « un jour », mais après dans le texte définitif, ce mot est employé seulement pour le départ de Virginie : « Enfin, un jour, une vieille tapissière s'arrêta devant la porte ; et il en descendit une religieuse qui venait chercher Mademoiselle » [*TC*, p. 56]. D'autre part, le départ de Victor est décrit ainsi : « Un lundi – (14 juillet 1819 elle n'oublia pas la date). Victor annonça qu'il était engagé au long cours » [*TC*, p. 57-58]. Dans le brouillon, la répétition de l'année 1819, et la phrase « elle (Félicité) n'oublia pas la date », mettent en relation ces deux décès. Au f° 253 r°, Flaubert écrit qu'en 1821 Victor décède, suivi peu après de la mort de Virginie, presque au même moment : « ~~L'année 1821 apporta d'autres malheurs~~ ».

Marie-Julie Hanoulle remarque le lien entre Victor et Virginie :

> Un des signes qui introduisent deux événements dont le lien est chronologique, est habituellement « Un jour… » (signe qu'il ne faut pas confondre avec la liaison temporelle « le jour... »). Mais deux faits peuvent se juxtaposer simplement, de façon presque brutale. Ainsi, après le récit de la mort de Victor , un événement fait irruption : « Virginie s'affaiblissait » [*TC*, p. 62]. Le manque de liaison apparent entre les deux séquences s'explique pourtant à un autre niveau, par une sorte d'alternance à l'intérieur du point de vue. En effet, le récit a lié le destin de ces deux personnages (Virginie et Victor) en les présentant tous deux comme objets d'amour pour un troisième (Félicité) : « les deux enfants avaient une importance égale ; un lien de son

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

cœur les unissait, et leurs destinées devaient être les mêmes » [*TC*, p. 60]. De plus, dans ces deux faits, on remarque que la séquence subie par chacun des personnages est en répétition (mort de Victor – mort de Virginie). [476]

Encore plus c'est le port d'Honfleur où Félicité est allée dire adieu à Victor et c'est au couvent à Honfleur que Virginie décédera après. Lorsque Félicité revient chez elle du port d'Honfleur, en passant devant le couvent de Virginie, elle pensa à aller lui rendre visite. Dans ce moment d'hésitation du f° 361 v°, Flaubert écrit « malgré son désir, ~~besoin~~, d'embrasser l'autre enfant, elle s'en retourna ». On peut comprendre que par le mot « l'autre » Victor et Virginie revêtaient la même importance dans le cœur de Félicité[477].

Cependant, malgré les points communs entre les deux enfants, leurs morts sont totalement différentes. Virginie est envoyée au couvent à cause de sa petite santé. C'est seulement après sa mort que Félicité eut la possibilité de la revoir, juste avant son enterrement. Quand Madame Aubain apprend que l'état de santé de sa fille empirait, elle se précipite au couvent. Félicité ne la rejoint qu'après, fort inquiète.

La place du couvent se situe à Honfleur d'où Victor est parti. Mais il est très étrange de noter que Félicité ne s'égare nullement cette fois. Plutôt comme on le voit au f° 365 r°, avec le mot « cette fois » Flaubert insiste sur le fait que c'est vraiment sans hésiter qu'elle trouve son chemin : « ~~Cette fois, elle ne se trompa pas. Par intuition trouva la vraie route~~ ». On peut penser que l'absence d'hésitation de Félicité est en relation avec la mort absolue de Virginie qu'elle va affronter directement.

Contrairement avec la mort de Victor, Félicité voit le cadavre de Virginie, c'est la réalité. Elles se retrouvent face à face. Devant le cadavre, Félicité fait preuve de force, elle n'hésite pas, elle soutient Madame Aubain qui ne peut plus réagir, terrassée par le chagrin au f° 371r° :

les choses
elle trouva ce qu'il faire dire
comme si elle avait ~~beaucoup d'esprit~~ sans la blesser
[…] ~~Elle exécuta tout~~

[476] Marie-Julie Hanoulle, « Quelques manifestations du discours dans *Trois contes », art. cité*, 1972, p. 46.

[477] Raymonde Debray-Genette indique une relation des noms de Victor et de Virginie : « Le neveu est prénommé successivement Alphonse, Théodore, Théodule, puis Victor, sans doute pour faire pendant à Virginie, redoublant l'élément « Vi », probablement quand Flaubert imagine de doubler la mort de Virginie de celle de Victor. » (Raymonde Debray-Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple* : étude de genèse », *op. cit.*, p. 102).

~~déployant une intelligence dont on ne l'aura pas crue, fit toutes les~~
~~démarches — faire revenir le corps à P-Lev. — comme le voulait Me A.~~
[NAF2336 f° 371 r° extrait]

L'apparition soudaine du mot « intelligence » change la personnalité de Félicité, qui jusqu'ici était décrite comme analphabète, « stupide ». Elle devient alors plus intelligente et s'élève au-dessus des sœurs de Madame Aubain, qui étaient pourtant éduquées. Cette intelligence ne se manifeste que devant le cadavre de Virginie. Seule Félicité comprend quelle attitude adopter, quoi faire face au cadavre, ainsi elle arrive à entretenir une relation plus intime avec la défunte. Raymonde Debray-Genette analyse ainsi l'intelligence de Félicité : « Ce qui est ainsi affirmé, puis barré, c'est chez Félicité, l'intelligence du cœur, capable de la juste intuition. En revanche, Flaubert note lors des leçons de catéchisme que « Félicité n'y comprenait rien »[478] [f° 302 v°]. Raymonde Debray-Genette remarque « l'élargissement primitive du personnage, capable d'initiative et d'une forme d'intelligence que Flaubert est loin de mépriser »[479].

Pourtant ces phrases au f° 371 r° s'effacent dans le texte définitif. Flaubert ne décrit plus Félicité comme intelligente. La raison de cette modification s'explique probablement dans le but d'accentuer la manière dont le cadavre de Virginie pourrit, sans soins. Dans le texte du f° 371 r°, le premier qui décrit le cadavre, Flaubert raconte que Félicité a coupé une mèche de cheveux de Virginie en priant Dieu. Mais dans la marge, Flaubert décrit le pourrissement du cadavre en détail :

~~à la corruption~~ sur ses lèvres, que remarque à la fin de la 1ère veille le, teint devenu jaune , tout le corps plus petit, la 2de les lèvres devenues noires. – ~~les lèvres~~ , narines ~~devenues plus petit~~ .
[NAF2336 f° 371 r° extrait]

À partir du f° 355 v°, cette description se trouve non plus dans la marge mais dans le texte :

la face entière était
À la fin de la première veille, elle remarqua que ~~le teint était tout~~

[478] Raymonde Debray-Genette, « Réalisme et symbolisme dans *Un cœur simple* » dans *Métamorphoses du récit, op. cit.*, p. 161.
[479] *Ibid.*

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~la deuxième~~ *Puis* *devinrent bleues*

jaune, ~~et le corps plus rapetissé~~, à la seconde les lèvres ~~bleuâtres~~

s'enfonçaient

les yeux [NAF2336 f° 355 v° extrait]

Après, ces phrases ne changent presque pas. Dans le texte définitif Flaubert finit par écrire ainsi : « À la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuirent, le nez se pinçait, les yeux s'enfonçaient » [*TC*, p. 63]. Dans cette phrase la division du premier et du deuxième jour s'efface. Tout le changement se passe dans une seule journée. On peut supposer que cela souligne que Virginie passe de son corps de vivante à son corps de défunte.

On ne trouve plus « tout le corps plus petit », c'est-à-dire une description assez générale comme on l'a vu dans les brouillons, mais un changement beaucoup plus concret, le nez, les yeux, la pourriture du corps sont décrits, cela suggère l'absolu de la mort. L'état de décomposition révèle l'impureté de la mort[480], mais aussi nous éloigne de l'idée que les hommes sont des êtres « spéciaux » et nous montre la réalité que tous les hommes finissent par mourir et redeviennent poussière.

La décomposition dévoile que les hommes ne sont qu'une partie de la nature et nous ne pouvons échapper à cette domination, à ce destin. Tous les corps se décomposent, pourrissent comme ceux des autres animaux. Cette idée fait sentir aux survivants la fragilité et le désespoir des Hommes. Plus les morts sont aimés, plus ils sont irremplaçables, et plus la douleur est forte.

La description de la décomposition du cadavre de Virginie était seulement notée dans la marge au début. Cependant à la fin Flaubert intègre ces détails juste avant la scène où Félicité prépare Virginie pour la cérémonie funèbre avec soin, comme si la jeune fille était encore de ce monde :

elle l'enveloppa de son linceul

Elle fit sa toilette . la descendit dans la bière. – La…

[480] Voir Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : Du Moyen-Âge à nos jours.* Paris, Seuil, 1977. Philippe Ariès dit que lors de l'histoire de l'Homme les morts disparaissent au fur et à mesure que la société moderne progresse. Les morts sont expulsés loin des vivants.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

sur sa tête
posa ne couronne
~~coupa ses~~ cheveux blonds
étala ses [NAF2336 f° 371 r° extrait]

Ce passage ne subira plus aucune modification jusqu'à la parution du texte définitif.

Au f° 371 r°, on trouve pour la première fois la description de l'enterrement :

selon
Le corps fut ramené à P.-Levêque, ~~suivant~~ les intentions de Me Aubain
le corbillard
qui le suivit dans une voiture fermée. – La messe. Beaucoup de monde
un événemt important, dans P. – L'Évêque.
Enterremt. – En tête Paul en habit de lycéen – puis Bourais
à la tête des femmes
Félicité en capeline noire, cierges. Le cimetière au haut de la côte .
[NAF2336 f° 371 r° extrait]

Cette description se trouve plusieurs fois dans le manuscrit et ne sera plus modifiée. Cet acte de cacher le cadavre en un lieu où il ne pourra plus être regardé, où il sera abandonné à la Nature, permet aussi d'éviter d'être témoin de l'enterrement complet du corps. Les survivants ont ainsi la possibilité que les morts vivent éternellement. Autrement dit, l'enterrement c'est le prolongement de la vie. C'est pour cela qu'on enterre les morts rapidement, avant que leurs corps ne changent et se décomposent. La mort ne serait qu'un changement et les morts réapparaîtront un jour devant nous avec la même apparence que du temps où ils étaient vivants. L'enterrement se situe ainsi entre la mort et l'immortalité.

De fait il y a une phrase inchangée jusque dans le texte définitif : « la mort n'est qu'un sommeil – croit à la résurrection de la chair » (f° 369 v°). Flaubert écrit dans le texte définitif : « Elle les [les yeux] baisa plusieurs fois ; et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple » [*TC*, p. 63]. Félicité n'admet pas réellement la mort de Virginie par cette attitude, car elle croit justement que Virginie revit sur la terre. Raymonde Debray-Genette analyse le mot « âme » dans la phrase ci-dessus : « Félicité ne serait pas même un cœur simple, mais un cœur pur et tout de charité, sans aucune ombre. C'est bien un des versants du conte (« pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple »), mais ce n'est pas le seul. Il y a,

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

par l'intermédiaire de la métonymie du physique au moral et / ou de la synecdoque, un jeu sur le mot cœur, qui est un peu déréglé »[481].

Dès que l'enterrement a lieu, Virginie se confond avec Victor, mort à l'étranger. À la fin du f° 371 r°, Flaubert écrit « C'est comme si elle enterrait son neveu. Et elle était contente de lui rendre ce devoir ». Seuls les sentiments de Félicité changent dans le texte définitif, de contentement en peine profonde : « 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 » [*TC*, p. 64]. Ce changement donne l'impression que non seulement Virginie est enterrée mais aussi Victor.

La relation entre Virginie et Victor est donc déterminée par un épisode où Virginie apparaît de temps en temps dans les rêves de Madame Aubain. Cette description se trouve pour la première fois dans la marge du f° 402 r° : « elle vit son mari avec Virg. Nettemt – debout elle. et les regardés étonnés ». Ensuite dans la même marge, Flaubert écrit ci-dessous :

> il était ~~en marin, il~~ *son mari* revenait ~~de voyage~~ *d'un pays* ~~il il et où il~~ où il était parti depuis longtemps, il avait ~~très~~ la barbe très longue, il lui ~~comp~~ contait un tas de choses il fallait emmener Virginie. [NAF2336 f° 402 r° extrait]

Virginie apparaît avec Monsieur Aubain décédé, mais ce qui le plus étrange demeure l'apparence du mari.

Dans le texte définitif Flaubert le décrit simplement : « un beau garçon sans fortune, mort au commencement de 1809 » [*TC*, p. 43]. Il n'est qu'un homme bourgeois et n'a aucune relation avec les marins, et n'a jamais voyagé. Le marin représente donc plus le neveu de Félicité, Victor. Cette illusion de Madame Aubain, signifie que Monsieur Aubain est le substitut de Victor et par conséquent Virginie renaît avec Victor. Par le fait que Virginie apparaît dans le rêve, on comprend que la mort de Virginie se change en un rêve momentanément, puis en un voyage dans des pays étrangers. En fait la mort de Virginie

[481] Raymonde Debray-Genette, « *Un cœur simple* ou comment faire une fin » dans *Gustave Flaubert 1*, *op. cit.*, p. 120.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

devient une sorte d'allégorie, en voyageant au-delà de sa mort, son histoire transparaît comme un mythe[482].

Par conséquent, à travers la mort, Virginie devient le double de Victor. On peut donc dire que la mort de Victor n'existe pas pour elle[483], car elle ne peut faire son deuil à cause de l'absence d'un cadavre et de son incapacité à lire la missive qui annonce le décès de Victor.

Par contre Félicité se trouve face à face avec le cadavre de Virginie. De plus, la mort de Victor n'est pas décrite dans le texte définitif, mais celle de Virginie est détaillée de manière précise. Donc on peut penser que la matérialité du cadavre de Virginie s'associe à la mort de Victor. Par le processus de leurs morts successives Félicité peut accomplir une cérémonie funéraire et accomplir un deuil. En même temps il faut retenir que par le rêve de Madame Aubain, la mort prend aussi un aspect immortel.

3. Le père Colmiche, ou la mort vivante

Flaubert refait des plans en écrivant le manuscrit sur l'enterrement de Virginie. Dans le plan f° 387 v°, avant de commencer à écrire des brouillons, Flaubert ne classe pas les chapitres. En revanche, dans le résumé, f° 376 r°, il écrit le sommaire du premier au

---

[482] Au début du manuscrit Flaubert n'a pas écrit cette scène, en revanche au f° 354 r°, il l'a soudainement encerclé :

~~*véritable*~~ ~~*qu'elle était*~~ ~~*tout à coup,*~~ ~~*brusquemt*~~
~~Elle eut même une~~ ~~hallucination. Une fois~~ ~~elle les vit tous les deux.~~.
~~*subitemt*~~ *(et elle montrait l'endroit)*
~~et comme un fantôme surgissant devant elle~~, […].
du tout
Ils ne faisaient rien — ils la regardaient étonnés.
~~M^e A rentra effrayée « je les ai vus, je les ai vus~~
~~D'autre fois, le bas de sa robe sous une porte, comme si elle (V.) sortait~~
~~de la chambre~~. [NAF2336 f° 354 r° extrait]

Dans le texte définitif Flaubert a laissé le passage où les deux morts sont debout, silencieux, dans le jardin. En revanche il efface la partie où Madame Aubain voit le bas de sa robe sous une porte. On peut penser que la disparition de cet épisode est en relation avec la négation ambiguë de l'illusion de Virginie, car on ne peut pas reconnaître le personnage avec le seul bas de sa robe.

[483] Ce que Félicité a fait juste après avoir appris la mort de Victor, est son travail quotidien, la lessive au bord de la rivière : « Sa tête retomba ; et machinalement elle soulevait, de temps à autre, les longues aiguilles sur la table à ouvrage. […] elle se rappela sa lessive ; l'ayant coulée la veille, il fallait aujourd'hui la rincer ; et elle sortit de l'appartement » [*TC*, p. 61].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

quatrième chapitre. Quand on les regarde, on comprend tout de suite que le troisième chapitre est celui des morts. Dans ce chapitre après les disparitions de Victor et de Virginie, Flaubert finit par écrire « Polonais, le père Colmiche, Arrivée du perroquet »[484].

L'originalité du personnage du père Colmiche n'a aucun rapport ni avec la famille Aubain, ni avec Félicité. Dans ce conte, on ignore également les noms des parents de Félicité, tous les personnages secondaires ont un profil abrégé. Cependant le père Colmiche se trouve plusieurs fois au premier plan, trait unique à son personnage. Lorsque le père Colmiche apparaît pour la première fois, il est décrit ainsi :

son bon cœur p^{r} les Polonais α les troupiers en route ψ
Le père Colmiche, vieux bonhomme, délaissé par ses petits enfants
paralytique, elle en prend soin, le nourrit. fait des courses haletantes p^{r}
aller le soigner. — Le père Colmiche sur un fauteuil de paille, au soleil.
[NAF2336 f° 387 v° extrait]

Le pourcentage du récit que Flaubert assigne à Colmiche est très proche de ce qu'il accorde à Victor et Virginie. Pour la première fois le père Colmiche est seulement un « vieux bonhomme », un personnage vu par Félicité comme un bon vieil homme, malade, et abandonné par ses enfants.

Cependant son personnage change petit à petit. Au f° 399 r°, Flaubert écrit « histoire du père Colmiche. C'était un scandale » et l'encadre ensuite. À côté il met à nouveau en valeur l'idée d'« y mettre une progression que l'épisode du père Colmiche soit une narration autant que possible ». Par cela on comprend clairement l'intention de Flaubert qui veut décrire ce vieillard non plus comme un « pauvre bonhomme », mais un personnage scandaleux.

De plus, au f° 404 r°, le père Colmiche est raconté en détail :

c'était ~~un vieux~~ le patriarche d'une famille et que ses enfants abandonnaient
~~famille Colmiche~~ ignoble, de misère & d'immoralité – Son bouge ~~dégoûtant~~
des gens au bagne, de l'inceste

[484] En ce qui concerne le Polonais de qui Félicité s'occupe, Flaubert a fait la même expérience dans le passé. Il l'a racontée à Ernest Chevalier dans une lettre du 24 mars en 1837 : « Achille, moi et Biset sommes invités pour dimanche à aller ribotter, fumer et entendre de la musique chez Orlowski. Tous sont réfugiés polonais y seront » [*Corr. I*, p. 22].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

émue
prise de pitié – un aïeul
trou, flaque d'eau va le voir tous les jours
~~y est abandonné~~, paralytique, avec un cancer le soigne, le lave,
de la face

Le mettait et le pauvre vieux
fait manger, l'habille. – ~~Le vieux exposé~~ au soleil, tremblotte en la
avec son tricot

pleurs qui lavaient son cancer.

regardant. ~~finit~~ – alternatives de santé. S'en inquiète comme si sa vie

~~le respecte comme un aïeul.~~

était précieuse. [NAF2336 f° 404 r° extrait]

Ici, je voudrais remarquer deux points : l'un étant l'état affaibli du corps du père Colmiche. Complètement paralysé, il ne peut ni manger, ni s'habiller, incapable de s'entretenir dans sa vie quotidienne. Cela signifie qu'il s'approche infiniment de la mort en vivant. Son apparence, frissonnant sans cesse à cause du froid, le rapproche de la froideur d'un cadavre. Le seul acte dont il soit capable est de montrer ses larmes de remerciement à Félicité. En fait le père Colmiche est le symbole du changement du corps vers la mort avec certitude.

D'un autre point de vue nous avons son passé. Sa famille est toujours qualifiée de mots négatifs, « ignoble », « misère », « immoralité ». Elle est aussi « bagne ». Parmi ces termes, celui qui attire le plus l'attention reste quand même le mot « inceste ». Il fait penser à Julien dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* écrite avant *Un cœur simple*. Après le retour de la chasse à l'aube, il trouva un homme et une femme couchés dans le lit de son épouse ; croyant que c'était cette dernière le trompant, il les tua tous les deux. Mais en réalité ils étaient ses parents. Par cet événement on peut trouver le schéma caché que la femme est la mère.

De plus la ressemblance entre le père Colmiche et Julien devient de plus en plus flagrante au fur et à mesure de la lecture du manuscrit. Le père Colmiche fut abandonné par sa famille, et habitait dans une étable très sale et dont les murs étaient pleins de trous. Il en était de même pour Julien, après le parricide, il quitta sa famille et devint un vagabond. La maison que Julien habitait rappelle l'étable du père de Colmiche, une cabane construite de ses mains, avec des troncs d'arbres ; « deux trous dans la muraille » y figuraient aussi.

Le père Colmiche est décrit comme un vieillard paralysé, mais aussi comme un personnage très laid d'un point de vue physique, à cause de sa tumeur au visage. Cette

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

tumeur rappelle la lèpre qui apparaît dans la cabane de Saint Julien. « Il était enveloppé d'une toile en lambeaux, la figure pareille à masque de plâtre. […] une lèpre hideuse le recouvrait » [*TC*, p. 105]. Il est vêtu de haillons et a la peau enflammée à cause de sa maladie. Au fur et à mesure du manuscrit, le point commun entre le père Colmiche et Saint Julien devient plus clair. Au f° 370 v°, la description du père Colmiche change ainsi :

Après les Polonais ce fut le père Colmiche […]
inspirait une répulsion *était braconnant*
lui-même on prétendait qu'autrefois, il avait tué un homme
On disait que
~~comme braconnier abandonné par ses enfants~~, […].
Félicité émue de pitié – comme p^r^ un
aïeul, le soigne, le lave. [NAF2336 f° 370 v° extrait]

La raison de son isolement et le fait qu'il soit ignoré par les autres membres du village résident dans la rumeur de l'assassinat qu'il aurait commis. Comme dans *la Légende de Saint Julien l'Hospitalier* où l'on trouve Julien solitaire, évité et ignoré des gens du village qui connaissent son parricide : « Par l'esprit d'humilité, il racontait son histoire; alors tous s'enfuyaient, en faisant des signes de croix » [*TC*, p. 102][485].

Ensuite dans l'épisode au f° 324 v°, Flaubert a écrit plus concrètement l'assassinat commis par le père Colmiche :

On disait que lui-même, dans sa jeunesse étant
assassiné un garde chasse au marquis de Croixmare
~~braconnier avait tué un homme~~
en braconnant [486]. [NAF2336 f° 324 v° extrait]

Julien aussi tua ses parents à un retour de chasse. On peut dire le père Colmiche est un double fidèle de Julien.

Après cette description Flaubert décrit les sentiments de Félicité au sujet de ce vieillard : « Elle avait ~~perdu~~ peur de le perdre, comme si son existence eût été précieuse. faisait ce qu'elle pouvait p^r^ la prolonger » [f° 324 v°]. Malgré le fait qu'il fût coupable d'un

[485] *Ibid.*, p. 120.
[486] Au f° 323 r°, le père Colmiche a assassiné le garde forestier mais par la suite Flaubert efface cet épisode.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

assassinat, Félicité le considérait comme indispensable et ne voulait pas le perdre. Au f° 404 r° elle s'en inquiétait « comme si sa vie était précieuse », mais au f° 370 v° Flaubert change la phrase : elle « s'inquiétait de sa santé comme si elle eût été praticien » et puis au f° 324 v° il revient au mot, « précieuse ».

Cependant par la suite dans le manuscrit Flaubert efface graduellement les misères de la famille du père Colmiche, le sentiment de Félicité qui l'imagine irremplaçable voire « précieux » et le fait qu'il soit un assassin[487]. Finalement dans le texte définitif, il écrit :

> Après les Polonais, ce fut le père Colmiche, un vieillard passant pour avoir fait des horreurs en 93. Il vivait au bord de la rivière, dans les décombres d'une porcherie. Les gamins le regardaient par les fentes du mur, et lui jetaient des cailloux qui tombaient sur son grabat, où il gisait, continuellement secoué par un catarrhe, avec des cheveux très longs, les paupières enflammées, et au bras une tumeur plus grosse que sa tête. [*TC*, p. 66-67]

Julien construit aussi une cabane près de la rivière, et au temps de ses vagabondages, « on lui jetait des pierres ». Mais leur ressemblance reste seulement leur situation précaire et ne va plus jusqu'à l'assassinat. Au fur et à mesure du manuscrit, Flaubert efface totalement le mot « inceste », de même que les rumeurs à son retour de la chasse, pour accentuer l'autre aspect de sa condition.

La description de son passé qui exprime sa douleur, ses sentiments, est effacée petit à petit, alors que d'autre part la description de son corps devient peu à peu détaillée : « des cheveux très longs, les paupières enflammées, et au bras une tumeur plus grosse que sa tête ». Une description qui rappelle la décrépitude d'un corps à l'approche concrète de la mort. Une description qui suggère que la pourriture corporelle qui normalement commence après la mort, est bien présente du vivant du père Colmiche.

Victor et Virginie ne furent pas privés de leur vie soudainement. Victor est mort d'une fièvre jaune et Virginie d'une pneumonie, tous les deux ont eu une mort lente. Mais leurs corps flottant entre la vie et la mort ne furent jamais décrits. Leurs passages n'évoquent pas

---

[487] Aux f° 324 r° et 363 v°, Flaubert raconte à propos du père Colmiche que ses trois filles avaient disparu, que son gendre était un criminel et que ses petits enfants étaient des vagabonds. Mais il finit par effacer tout le passé criminel du vieillard. Au f° 258 r°, le dernier folio de cet épisode révèle « un vieillard, passant p^r^ avoir fait des horreurs en 93, ~~et dont le fils était au bagne, les filles des prostituées, tous les parents des vagabonds~~ », une phrase retrouvée dans le texte définitif. Par contre dans le texte définitif tous les criminels de sa famille disparaissent également. Au XIXe, il y avait une idée reçue que des révolutionnaires et des étrangers étaient criminels. Pourtant, par cet effacement, le père Colmiche ressemble graduellement à Saint Julien.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

le processus lent de leurs morts, plutôt l'idée de la mort et les cérémonies de funérailles, au contraire de celle du père Colmiche qui est basée sur la décrépitude physique du corps.

En même temps, le corps du vieillard qui passe de la vie à la mort fait penser à l'évolution de la lèpre dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* :

> ses épaules, sa poitrine, ses bras maigres disparaissaient sous des plaques de pustules écailleuses. […] Tel qu'un squelette, il avait un trou à la place du nez; et ses lèvres bleuâtres dégageaient une haleine épaisse comme un brouillard, et nauséabonde. [*TC*, p, 106][488].

Face à cet état se détériorant devant la mort, ils nous forcent à regarder la pourriture désespérante de la mort. De plus, la lèpre donne des yeux impressionnants « les yeux plus rouges que le charbon »[489]. Au f° 323 r°, Flaubert écrit dans la marge que le père Colmiche a aussi les yeux rouges. Par cela, ils ont les mêmes yeux à l'origine[490].

Le père Colmiche n'est pas seulement le double de Julien, mais aussi celui du lépreux. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* se termine par la scène où Julien se déshabille à la demande du lépreux, et se couche à ses côtés pour le réchauffer grâce à sa chaleur corporelle ; c'est alors que le malade se change en Jésus Christ et ils montent tous deux au ciel : « Julien s'étala dessus complètement, bouche contre bouche, poitrine contre poitrine » [*TC*, p. 107][491]. Quand l'on considère tous ces éléments, on peut penser que le père Colmiche qui englobe Julien et le lépreux, a lui aussi une part d'immortalité tout comme Victor et Virginie. Avec ce point commun sur la résurrection tous les personnages s'unissent. Plus que tout, la raison pour laquelle Félicité s'occupe avec autant de dévouement de ce vieillard est écrite au f°370v°, « Félicité émue de pitié – comme p^r^ un aïeul »[492].

En somme Victor et Virginie sont comme les enfants de Félicité et le père Colmiche est comme son grand-père. Ils composent une famille. Enfin, les morts de Victor, de Virginie, ainsi que celle de Colmiche prennent la forme complète d'une chaîne de la Mort, lorsqu'ils

---

[488] *Ibid.*, p. 125.
[489] *Ibid.*, p. 124.
[490] Dans la marge du f° 323 r°, est écrit « les paupières ~~à vif~~ enflammées » après « ~~les yeux rouges~~ ». Et dans le texte du f° 363 v°, Flaubert décrit « ~~les paupières enflammées~~ », enfin au f° 258 r°, la phrase va jusqu'à « les paupières toutes rouges enflammées ». Mais dans le texte définitif Flaubert ne sélectionne que « les paupières enflammées ».
[491] Flaubert, *Trois contes, op. cit.*, p. 127.
[492] La phrase qui révèle que Félicité considère le père Colmiche comme un aïeul se trouve aux f°354r° et 324 v°, mais s'efface par la suite au f° 323 r°.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

s'unissent. Dans le texte définitif Flaubert n'écrit rien qui mette en contact ces trois personnages. Chacun est indépendant, donc chaque épisode de leur vie se finit par lui-même. La mort les efface tour à tour et crée des épisodes impressionnants. Mais la mort a toujours un rôle intermittent, c'est seulement par cette mort que les personnages, originaux et indépendants, s'unissent. Elle établit une relation successive entre eux.

Donc, la chaîne des morts de ces trois personnages représente la chaîne de cette histoire, elle est essentielle dans *Un cœur simple*. Les morts se répètent, se superposent et finissent par créer un lien entre les personnages, tout comme dans un mythe ou une légende.

Ce mouvement de la mort à la vie éternelle, qui de personnage en personnage se déroule, forme l'action et la force d'*Un cœur simple*. La mort du père Colmiche est la dernière du récit et de cette chaîne. L'insistance de Flaubert sur cet épisode du père Colmiche a sûrement une relation profonde avec *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* écrite précédemment. Donc, l'histoire du Moyen Âge et celle de la servante Félicité au XIXe siècle se superposent par la mort du père Colmiche. Ainsi *Un cœur simple* et *la Légende de Saint Julien l'Hospitalier,* qui au premier abord ne semblent avoir aucun rapport au point de vue narratif, forment en fait une suite. L'originalité de l'immortalité, symbole de ces trois personnages, connecte également *Un cœur simple* à *Hérodias* qui finit par « Pour qu'il croisse, il faut que je diminue ». Par ce fait, la mort complète de ces trois protagonistes dans *Un cœur simple*, deviendra la clé qui unifie les trois contes.

Un cœur simple se divise en cinq chapitres, qui malgré leur brièveté affirment une composition parfaite. Dans l'édition de la Pléiade[493], telle une pyramide, le premier chapitre est composé de deux pages, le deuxième de huit, le troisième de douze, le quatrième de nouveau de huit et enfin le cinquième de deux pages. Le troisième chapitre n'est pas seulement le sommet de la pyramide, mais aussi celui des trois contes, vu qu'*Un cœur simple* est le deuxième des *Trois contes*. Dans cette situation, il est difficile de penser que ce soit un hasard que les trois morts se condensent dans le troisième chapitre. Ce mot pyramide qui revient régulièrement au début du manuscrit d'*Un cœur simple* est symbolisé dans le troisième chapitre, où la mort et la renaissance se répètent, une situation qui devient le pivot de cette histoire[494].

---

[493] Voir Gustave Flaubert, *Œuvres II*. Texte établi et annoté par A.Thibaudet et R.Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
[494] Voir Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, *op. cit.* Dans ce livre, Flaubert écrit treize pages à propos de la pyramide.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Surtout, Flaubert raconte dans sa correspondance à Jules Dupont du 7 avril 1863, « Je travaille sans relâche au plan de mon *Éducation sentimentale*, ça commence à prendre forme. Mais le dessin général en est si mauvais ! Ça ne fait pas la pyramide » [*Corr. III*, p.318]. Créer une pyramide par ses œuvres est son idéal. Dans tous ses écrits beaucoup de personnages décèdent, mais ce n'est pas un hasard, ils sont absolument nécessaires au déroulement de l'histoire. Comme pour les morts de ces trois personnages, la Mort dans les contes de Flaubert garde toujours un élément vital et immortel et l'objectif de créer une nouvelle œuvre.

C. La fonction des symboliques des animaux dans *Un cœur simple*

Comme on le sait, dans les œuvres de Flaubert avant les *Trois contes*, il y a plusieurs scènes où les animaux jouent des rôles importants, par exemple, dans *Madame Bovary*, dans la scène de promenade d'Emma avec son chien dans la forêt, la mélancolie de sa vie et son sentiment que tout est vain s'exprime par les mouvements du chien qui tracent des cercles infinis. Georges Poulet a remarqué la signification du chien :

> Elle commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n'avait changé depuis la dernière fois qu'elle était venue. [...] Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes ou mordillait les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé. Puis ses idées peu à peu se fixaient, et, assise sur le gazon, qu'elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle, Emma se répétait :
>
> – Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ? [495]

Ici, à n'en pas douter, la métaphore du cercle apparaît avec évidence. La pensée d'Emma est d'abord toute périphérique. Elle se promène à l'horizon, vagabonde de droite et de gauche, erre dans des lointains qui sont à la fois ceux du paysage extérieur où se perd le regard, et ceux du paysage interne où se égare la rêverie. [...] Ce double cercle, Flaubert, pour nous en donner une

[495] Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit*., p. 137

image plus visible, l'a pour ainsi dire préfiguré extérieurement dans l'action de la levrette qui court en cercles à travers champs. [496]

Autre exemple dans *La Tentation de Saint Antoine*, l'œuvre obsessionnelle de Flaubert : la Reine de Saba essaie de séduire Antoine en énumérant les animaux dans son jardin :

> J'ai des attelages de gazelles, des quadriges d'éléphants, des couples de chameaux par centaines, et des cavales à crinière si longue que leurs pieds y entrent quand elles galopent, et des troupeaux à cornes si larges que l'on abat les bois devant eux quand ils pâturent. J'ai des girafes qui se promènent dans mes jardins, et qui avancent leur tête sur le bord de mon toit, quand je prends l'air après dîner. [497]

Les animaux exercent une attirance qui corrompt Antoine. Dans ces œuvres ils reflètent le sentiment des héros mais ils ne sont que des éléments accessoires, tandis que dans *Un cœur simple* l'existence des animaux fait une vive impression et concerne étroitement la formation du personnage de Félicité. Dans ce chapitre, nous analyserons la fonction des symboliques des animaux en relation avec l'héroïne au travers du manuscrit, en cherchant la signification des animaux pour Flaubert.

Au XIXe siècle, on peut penser qu'il existe trois sortes de relations entre les hommes et les animaux : en premier la relation de l'animal de travail et de son maître, en deuxième celui de l'animal de compagnie et de son propriétaire, en troisième celui des animaux rares importés de l'étranger et vivant dans les zoos et des spectateurs. Toutes ces relations se trouvent dans *Un cœur simple*. En ce qui concerne les rapports entre l'animal de travail et son maître, l'intimité entre les hommes et les animaux est plus remarquable au XIXe siècle que de nos jours. Dans une ferme, l'espace où les hommes vivaient et celui des animaux de travail se touchaient souvent. Les fermiers travaillaient avec les animaux pour cultiver la terre et les bergers passaient toute la journée avec eux. On retrouve cette époque dans l'enfance et l'adolescence de Félicité.

Ensuite, la deuxième relation entre les animaux de compagnie et leur propriétaire, devient plus proche au XIXe siècle avec excès parfois. Les œuvres parlant d'animaux de

---

[496] Georges Poulet, « La pensée circulaire de Flaubert » dans *Flaubert*, textes recueillis et présentés par Raymonde Debray-Genette, Paris, Didier, 1970, p. 108.
[497] Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, *op. cit.*, p. 83. Voir Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvres de Flaubert : étude de La Tentation de Saint Antoine*, Neuchâtel, Les éditions de la Baconnière-Payot, 1979.

compagnie ont été publiées en grand nombre[498]. Jusqu'au XVIIIe siècle, la coutume d'élever des animaux à but non-alimentaire, était un luxe que seuls les rois, les aristocrates ou les classes privilégiées pouvaient s'offrir. Au XIXe siècle, l'habitude d'élever de petits animaux de compagnie se généralisa avec la croissance de la classe bourgeoise. En 1846, la France fonda sa première association de protection des droits des animaux, après l'Angleterre. Félicité servante dans une famille bourgeoise en province reçoit le perroquet dont Madame Aubain ne veut plus. Cela n'a pas été une chose étrange.

Pour ce qui est de la relation avec les animaux de zoo, c'est au moment de l'ouverture de la ménagerie du Jardin des Plantes que les Parisiens purent voir pour la première fois des animaux n'existant pas en France. Avant la Révolution française le Jardin des Plantes appartenait à la famille royale. Le peuple ne pouvait même pas s'en approcher. À la fin du XVIIIe siècle, le zoo s'ouvrait à tout le monde. Cet événement a un rapport avec la situation du XIXe siècle où les gens pouvaient élever des perroquets comme animaux domestiques malgré leur pauvreté. De plus le premier cirque moderne fut présenté par Philip Astray à Londres en 1768, et au XIXe siècle le cirque s'est développé en France aussi et attirait les spectateurs dans les villes différentes[499].

En outre, avec le changement des consciences sur les animaux à partir du XVIIIe siècle jusqu'au XIXe siècle, Buffon a été nommé intendant du jardin du roi à Paris en 1739, où il travailla jusqu'à sa mort. Pendant un demi siècle, Buffon écrivit 36 volumes sur 44 de *L'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*[500], dont douze volumes sont consacrés aux quadrupèdes et neuf aux oiseaux. Il avait le projet d'écrire un volume sur les plantes mais il ne parvint pas à le commencer. Buffon lui-même n'a jamais quitté la France, mais il écrivait avec beaucoup de documents et d'informations. À partir de la moitié du XVIIIe siècle, au commencement de la publication de cette encyclopédie animalière, non seulement les gens de professions spécialisées, comme les prêtres européens, les militaires, mais aussi les commerçants généraux et les bourgeois sont partis en Afrique, en Asie et aux Amériques. Ils ont rapporté de nombreux documents et

[498] Voir Kathleen Kete, *The Beast in the Boudoir. Petkeeping in Nineteenth-Century Paris*, University of California Press, 1994. Elle décrit la commercialisation d'animaux excessivement choyés, par exemple, leurs tombeaux ou leurs bains.
[499] Voir Dominique Jando, *Histoire mondiale du cirque*, Paris, éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, 1977.
[500] Voir Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*, Paris, Imprimerie royal, puis Plassan, 1749-1804, 44 vols.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

échantillons d'insectes et de plantes. La première édition de cette encyclopédie a été publiée en 1749, en 1000 exemplaires et elle a été épuisée en 6 semaines.

Ce fut une merveilleuse vente pour l'époque. Au XIXe siècle, plusieurs éditions populaires, ou versions sous forme de livres d'images pour enfants ont été publiées[501]. Dans *Un cœur simple*, Flaubert a écrit que la seule éducation de Félicité était de regarder les livres de géographie pour les enfants dans lesquels il y avait des estampes d'un singe enlevant une fille, du peuple Bédouin, ou d'une baleine transpercée par un pieu. Nous pouvons penser que ce livre a été influencé par l'histoire de Buffon.

Alors, quelle conscience Flaubert a-t-il des animaux ? Dans sa correspondance, Flaubert parle de temps en temps de sa relation avec les animaux. Il a écrit une lettre à Alfred Le Poittevin :

> À Pont-l'Évêque, mon père possède un herbage dont le gardien a une fille imbécile. Les premières fois qu'elle m'a vu, elle m'a également témoigné un étrange attachement. J'attire les fous et les animaux. Est-ce parce qu'ils devinent que je les comprends, parce qu'ils sentent que j'entre dans leur monde ? [502] [*Corr. I*, p. 234]

Ces phrases écrites lorsqu'il avait 24 ans, ne nous suggèrent-elles pas l'écriture d'*Un cœur simple* ? Pont-l'Évêque est la ville où Félicité a vécu toute sa vie. Elle croit que le perroquet empaillé est doté d'un esprit. Elle est sujette à la folie selon le sens commun de la bourgeoisie. De plus, Flaubert ne néglige jamais les fous ni les animaux. Il est conscient qu'il fait partie des esprits fous, méprisés car incompris et effrayant le monde. Alors quelle représentation donne-t-il aux animaux en relation avec l'héroïne dans *Un cœur simple* ?

1. Les animaux avant l'apparition du perroquet

Dans *Un cœur simple*, les animaux interviennent dans la vie de Félicité progressivement en trois étapes. Flaubert donne une signification claire aux animaux dans chaque contexte. La première étape entre elle et les animaux commence dans sa jeunesse avant de travailler chez Madame Aubain. Félicité est née dans une famille pauvre, elle a travaillé pendant

[501] Voir Wolf Lepenies, *Les Trois cultures, entre science et littérature, événement de la sociologie*, traduit de l'allemand par Henri Plard, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.
[502] Lettre à Alfred Le Poittevin, le 26 mai 1845.

toute son enfance. On peut résumer sa première relation avec les animaux par la citation suivante :

~~son enfance se passa~~
~~de dix ans à quinze quinze~~ à garder les vaches dans
l'employa *toute petite*
jambes *avec* *l'hiver*
la campagne. ~~Pieds nus et~~ une ronce à la main, ~~elle grelottait à la bise~~
à plat ventre *Servait les domestiques* *sur la paille*
buvait l'eau des mares ~~à plat ventre~~. couchait ~~dans~~ l'étable
brutalisée ~~*brutalisée*~~
~~et~~ mal nourrie, battue.
toujours *à peine vêtue* [NAF2336 f° 275 v° extrait]

De 10 à 15 ans, le temps important pour le développement personnel, Félicité l'a passé avec des bœufs dans les champs en tant que bergère. Sa vie était semblable à celle des animaux qu'elle surveillait. De plus, elle tremblait à cause du froid hivernal et buvait l'eau de la rivière. Les situations où elle passe ses nuits à l'étable, ne mange pas à sa faim, manque de vêtements chauds et est battue par le patron, démontrent que la vie de Félicité s'approche de la vie des animaux.

Dans cette vie, ses sentiments envers les animaux s'expriment ainsi :

~~expérience de~~ et comme elle était très douce ses camarades la chargeaient
douceur envers les animaux lui valut de meilleurs traitemts. comme
~~elle se plaint peu avec ses camarades~~ […] en étaient jaloux. ~~si bien~~
la trouvaient trop ~~*niaise et*~~ *délaissée*
~~qu'elle vivait à l'écart~~ […] elle était méprisée
la trouvaient d'ailleurs simple et nigaude.
peut-être sourdemt haïe. [NAF2336 f° 275 v° extrait]

Le fait qu'elle soit si douce avec les animaux s'explique par son affection pour eux. En même temps, la solitude de Félicité lui pèse. Elle était jalousée, méprisée et presque haïe par ses camarades pour la raison qu'elle était « nigaude » et « simple ». On remarque l'apparition du mot « simple » (un mot du titre *Un cœur simple* et le mot-clé pour la compréhension de l'œuvre). Mais, en même temps, dans cette scène, ce mot désigne aussi l'affection de Félicité pour les animaux. Cependant, au f° 274 v°, le mot « simple » est rayé, et au f° 286 v°, ce mot disparaît et reste seulement le mot « nigaud ». Indiquant que le mot

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

« simple » est finalement utilisé deux fois dans le texte définitif, Shoshana Felman définit la signification particulière de la simplicité dans ce conte :

> Le texte est explicite, d'ailleurs, sur la nature de sa simplicité, puisque, à deux reprises, le mot « simple » lui-même s'y répète, en se commentant. Il s'agit, dans les deux cas, de Félicité. La première fois, dans sa simplicité, la servante pardonne l'égoïsme, la brutalité de sa maîtresse que préoccupe l'absence de nouvelles de Virginie : « Il lui paraissait tout simple de perdre la tête à l'occasion de la petite » [*TC*, p. 60]. La deuxième fois, c'est une intervention du narrateur qui commente l'état d'esprit de Félicité au chevet de Virginie morte : « Elle remarqua que la figure avait jauni [...], les yeux s'enfonçaient. Elle les baisa plusieurs fois, et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple » [*TC*, p. 63].
>
> Il est « simple » de « perdre la tête ». Le « surnaturel » est tout simple. La simplicité, c'est, d'une part, la *folie*, et, d'autre part, le *surnaturel*. D'une certaine façon, *Un cœur simple* est l'histoire de l'évolution d'un délire : celui de la confusion mentale entre un oiseau-fétiche et le Saint-Esprit. [503]

Flaubert emploie le mot « simple » dans le texte afin de ne pas limiter sa signification à la « simplicité » : le cœur simple de Félicité est incompréhensible pour des gens ordinaires. On peut suggérer que Flaubert veut accentuer le complexité du personnage de Félicité en laissant le lecteur se faire une idée du mot « simple ».

La deuxième relation importante entre Félicité et les animaux, avant l'apparition du perroquet, se trouve dans la scène où Félicité, Madame Aubain, Paul et Virginie sont attaqués par un taureau dans la prairie après une excursion dans la ferme de Geffosses. Juste avant cet événement, Flaubert introduit les phrases suivantes au f° 241 r° :

> Puis ils ils revenaient tout en sueur & leur bonne les essuyait.
> [Son pouvoir sur les animaux les divertissait infiniment. Le chien de garde jappait de ~~son~~ plaisir à son approche. Les poules se rassemblaient autour d'elle. Les vaches *méchantes* rétives se laissaient traire. les bourdons ne la piquaient pas, et à ceux qui lui demandaient son secret, elle répondait ingénuement, « ils m'aiment. Voilà tout »] [NAF2336 f° 241 r° extrait]

[503] Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, p. 168

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

« Ils » répété deux fois représente les deux enfants Paul et Virginie, et Félicité en tant que servante allait essuyer avec affection la sueur des enfants. Soudainement Flaubert raconte la relation spéciale entre les animaux et Félicité. Par contre, en ce qui concerne Madame Aubain qui était avec eux, son nom n'apparaît jamais, comme si elle n'existait pas. Elle ne pouvait pas être incluse parmi eux car c'était une adulte. Elle était à l'opposé des enfants et des animaux. Il est intéressant de voir les situations où le chien et les poules s'approchent naturellement de Félicité, même les vaches rétives et les abeilles ne la blessaient jamais. Ces scènes sont racontées comme des « secrets ». Ici, quand les autres demandent à Félicité pourquoi les animaux l'aiment autant, elle leur répond seulement par: « ils m'aiment. Voilà tout ». Au f° 278 r°, cette réponse se change en : « Mon Dieu je ~~ne sais pas~~ rien ! – ils m'aiment » voilà tout) ». Bien sûr les mots « Mon Dieu » sont des interjections simples utilisées fréquemment. Mais selon les mots suivants « je ne sais pas » et « rien » l'affection de Félicité envers les animaux est un phénomène incompréhensible pour les autres, voire pour elle-même. On peut penser que Flaubert insiste sur cette affection qui est du domaine du merveilleux[504].

Cette merveille se révèle plus clairement dans la scène où ils traversent la prairie. Un seul animal s'est opposé à Félicité, et un taureau l'a même attaquée. Brigitte Le Juez analyse cet épisode du point de vue mythique :

> Le conte est d'ailleurs imprégné d'autres éléments appartenant aux mythes et directement liés à Félicité. Prenons l'exemple de l'élément clé du passage précédent : le taureau. Archétype fécondateur des religions zoroastrienne, égyptienne, grecque et romaine, le taureau, contrairement au bœuf (castré) auquel Félicité peut murmurer des complaintes sans danger, évoque le mâle impétueux, auquel Félicité résiste : Théodore [...]. On pourrait interpréter l'épisode du taureau comme une nouvelle épreuve pour la pureté de Félicité, vierge et sainte, et comme une étape indispensable vers sa béatitude.[505]

---

[504] Ivan Leclerc nous montre l'idée intime de Flaubert sur les animaux : « Flaubert a toujours eu l'idée d'une grande famille naturelle, d'une parenté entre l'homme et les animaux et d'une fraternité singulière entre les animaux et lui. Il attire ce qui appartient aux marges de l'humanité : les bohémiens, les fous, les enfants, les idiots, les bêtes, etc. Cette fraternité universelle ne ressemble pas à celle de saint François d'Assise, qui appelait frères les oiseaux ; elle se fonde sur une proximité « naturaliste », au sens philosophique d'un Montaigne disant que l'homme et l'animal sont de « même nature » » (Ivan Leclerc, « Les « animalités de l'homme »-plume », *Revue Flaubert*, n° 10, *Animal et animalité de Flaubert, op. cit.*

[505] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le papelard, op. cit.*, p. 24.

La description de ce taureau ne change presque pas à partir du manuscrit jusqu'au texte définitif mais au f° 242 v°, les phrases suivantes s'insèrent :

yeux

C'était un taureau ~~que le brouillard~~ que cachait ~~à demi~~ le brouillard, et ses ~~prunelles~~

au loin

brillaient ~~comme deux charbons~~ dans ces ténèbres blanches. [NAF2336 f° 242 v° extrait]

Dans cette citation, on parle des yeux du taureau. On trouve une phrase semblable à celle-ci dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, écrite juste avant *Un cœur simple*. Ce sont les yeux d'un lépreux qui appelait Julien dans la nuit de tempête pour lui demander de traverser la rivière. Cet homme qui a « les yeux plus rouges que des charbons » [*TC*, p.105] devient Jésus Christ et emmène Julien au ciel. L'expression « les yeux plus rouges que des charbons » fait *a priori* penser au diabolique, mais Flaubert modifie cette suggestion. La coïncidence des yeux de cet homme saint et du taureau ne doit pas être due au hasard. L'homme impose à Julien plusieurs demandes difficiles parce qu'il est atteint de la lèpre et de la même façon le taureau attaque Félicité, Madame Aubain et les enfants.

De fait, Félicité qui affronte le taureau se tire d'une situation critique. Elle barre le passage au taureau en criant à Madame Aubain: « « Fuyez mais fuyez donc ». Me Aubain obéit obéit » [f° 242 v°]. Dans cette phrase le mot « obéit » est répété. Dans le texte définitif ce mot est effacé, mais c'est le seul moment où Madame Aubain a totalement obéi à sa servante Félicité dans tout ce conte. En fait, Félicité qui est en face du taureau semble être opposée en apparence à cet animal mais en réalité elle est de son côté[506]. Madame Aubain et les enfants sont obligés d'obéir à la dignité de Félicité qui est appréciée des animaux.

En effet, au f° 240 v°, Flaubert a tout à fait décrit l'état de Madame Aubain et de ses enfants juste après la fuite devant le taureau :

prostrée *tenait* *Paul pleurait à côté d'elle*

Me Aubain ~~affaissée~~ ~~serrait~~ dans ses bras Virginie sans connaissance Il fallut

-route

un bon quart d'heure avant de pouvoir se remettre en marche [NAF2336 f° 240 v° extrait]

[506] Au f° 290 v°, « Les enfants et leur mère tremblaient ~~de peur~~ et se serraient contre leur mère qui ne savait que devenir de peur. et leur mère devint toute pâle. ~~Me A. fut prise de terreur~~ ». L'attitude peureuse de la mère et des enfants montre qu'ils sont dépendants de Félicité.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Tandis que Flaubert décrit leur ébranlement il ne décrit pas du tout l'état de Félicité qui devait être la plus effrayée. La citation ci-dessus s'efface dans le texte définitif mais l'absence de Félicité dans les manuscrits montre que l'attaque du taureau n'avait aucune influence sur elle.

En effet, la jeune Félicité était fermière et vivait avec des animaux de travail comme des vaches. Après qu'elle a trouvé du travail dans la maison de Madame Aubain, la relation entre elle et les animaux a petit à petit changé. Comme l'on comprend en regardant la scène de la prairie, Félicité se situe entre la catégorie des humains et la famille des ovins symboliques et la catégorie des animaux de travail, que le taureau symbolise.

Cependant, bien qu'elle s'oppose aux animaux de travail pour protéger les humains, elle n'est jamais blessée par ces animaux et elle peut surmonter cette crise. Flaubert insère la relation sympathique et incompréhensible pour les hommes entre Félicité et les animaux juste avant la scène de la prairie dans les brouillons. Flaubert nous montre la situation ainsi plus naturellement. Mais le taureau, animal féroce, a les yeux brûlants comme ceux du lépreux qui se réincarne en Jésus Christ dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Du plus dans *La Tentation de Saint Antoine*, le taureau apparaît comme un dieu dans un rôle d'Isis :

> Autrefois, quand revenait l'été, l'inondation chassait vers le désert les bêtes impures. Les digues s'ouvraient, les barques s'entrechoquaient, la terre haletante buvait le fleuve avec ivresse. Dieu à cornes de taureau, tu t'étalais sur ma poitrine—et on entendait le mugissement de la vache éternelle ! [507]

Dans *Un cœur simple* aussi, bien que les animaux semblent faire du mal aux hommes, ils possèdent aussi une certaine sainteté, ainsi que Félicité.

Mais, avant ces brouillons, toutes les relations intimes entre Félicité et les animaux, par exemple la scène où Félicité s'occupait des enfants, n'ont plus lieu par la suite. Dans le texte définitif, il ne reste que cette phrase : « Virginie donnait à manger aux lapins, se précipitait pour cueillir des bleuets, et la rapidité de ses jambes découvrait ses petits pantalons brodés. Un soir d'automne, on s'en retourna par les herbages » [*TC*, p. 49]. Flaubert efface aussi la phrase où le taureau possède des yeux comme les « deux charbons ». La disparition des phases concernant la relation étroite de Félicité avec les animaux établit

[507] Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine, op. cit*., p. 183.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

un rapport avec Dieu et souligne l'existence du perroquet. On peut alors se demander ce que représente le perroquet pour Félicité.

2. L'humanité du perroquet

L'apparition du perroquet modifie grandement la relation entre Félicité et les autres animaux car il est différent des autres animaux sur deux points. Premier point, le perroquet n'est pas un animal d'origine française mais étrangère. Deuxième point, ce n'est pas un animal de travail qui puisse être élevé par les hommes, il est élevé pour être aimé.

Dans un premier temps, penchons-nous sur la question de l'exotisme présent dans cette histoire. Le perroquet ne vit en principe que dans des pays d'Amérique latine et d'Afrique. À la suite du développement de l'exploitation coloniale, les Français ont découvert ce nouvel animal. Ce conte se déroule en France, dans la petite ville de Pont-l'Évêque, en Normandie. Le perroquet qui est venu dans cette ville, symbolise le rêve d'évasion vers le nouveau continent et les pays inconnus des gens de cette époque. Cette attirance pour l'exotisme se trouve aussi dans les prénoms des enfants de la famille Aubain. Les prénoms Paul et Virginie sont pris du roman *Paul et Virginie* de l'écrivain du XVIIIe siècle, Bernardin de Saint-Pierre[508]. Ce roman parle de l'amour tragique qui se déroule sur l'Ile Maurice où la nature est riche et la contrainte sociale absente. D'autre part, le neveu préféré de Félicité, Victor, sera matelot et partira pour les Indes occidentales en bateau. Il y a un point commun entre Félicité et le perroquet. Le perroquet était possédé par une famille de consuls américains. Comme on l'a déjà examiné, dès que Félicité a aperçu le perroquet, il est entré dans son cœur : « Il occupait depuis longtemps l'imagination de Félicité – car il venait d'Amérique et ce mot lui rappelait Victor, si bien qu'elle s'en informait auprès du nègre » [*TC*, p. 67]. En somme, les enfants de la famille Aubain, porteurs de noms exotiques s'intègrent à l'existence de Victor, voyageur à l'étranger. Ensuite Victor, mort au cours du voyage, sera remplacé par le perroquet, lui aussi évocateur d'exotisme.

Le perroquet existe en n'étant pas un animal domestique mais un animal aimé. La référence à *Paul et Virginie* dans *Un cœur simple* prouve que les noms sont très importants. Avant l'arrivée de Félicité chez Madame Aubain, personne n'est appelé par son prénom.

[508] Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre a accédé au poste de directeur du Jardin Royal des Plantes après Buffon.

Même les membres de sa famille sont appelés par un nom commun, par exemple, « mère », « père », « sœurs ». Son premier employeur est appelé « fermier » et ses collègues de travail sont appelés « camarades ». La seule personne nommée est « Théodore », le seul amour de Félicité.

Son nom ne change pas du manuscrit jusqu'au texte définitif, mais dans les brouillons on trouve d'autres personnes qui possèdent presque le même nom. Le neveu que Félicité aime parmi tous les membres de la famille, s'appelle « Victor » dans le texte définitif mais dans les premiers temps des brouillons, il a été nommé « Théodule » qui ressemble fortement au nom de l'amour de Félicité. Au f° 318 v°, quand Félicité accompagne son neveu sur le quai avant son départ pour l'Amérique, elle crie « Théodule, Théodule ». Puis Flaubert hésite sur l'appellation de son neveu, au f° 315 v°, il a rayé « Théodule » et au-dessus de ce nom il a écrit deux noms, « Victor » pendant quelque temps, à la fin, il choisit « Victor ». Cette similitude de noms entre l'amoureux et le neveu suggère leur homogénéité dans le cœur de Félicité. On peut penser que « Théodore » a été composé du mélange de « Victor » et « Théodule ». Une autre ressemblance existe entre ces deux personnages chers à Félicité. Comme on l'a déjà examiné, l'existence de Virginie se superpose à celle de Victor. Ce n'est pas un hasard si Victor et Virginie possèdent le même caractère et sont morts tous les deux dans leur jeunesse[509], aimés et choyés par Félicité.

De plus, même si Paul qui a vendu la maison familiale après la mort de sa mère a trahi Félicité, il ressemble à Victor. Au f° 296 r° :

Me Aubain.

à cause des familiarités du neveu

qui d'ailleurs lui en voulait ~~de ce que le petit fils Simon jouait avec~~

~~son fils. Fierté blessée~~. Il tutoyait son fils, 〔~~en jouant avec~~

en jouant

~~lui~~ 〕 ~~et~~ Paul ~~ne refusait pas de jouer~~ avec lui !

apprenait

il contracta ~~dans~~ ~~des manières~~ ~~grossières~~

~~Cette société lui donna~~ des façons ~~grossières il apprit~~ à jurer

~~sa compagnie~~ habitudes ~~grossières~~

~~comme un~~ ~~matelot~~, devenait gourmand ~~paresseux~~ 〔~~et pas une fois~~

paresseux

~~n'ouvrit sa grammaire, malgré les promesses faites à Guyot~~. [NAF2336 f° 296 r° extrait]

[509] Au f° 309 v°, Félicité ressentait l'enterrement de Virginie ainsi : « C'est comme si elle enterrait aussi son neveu. Le chagrin est double » [*TC*, p. 64]. « Les deux enfants avaient une importance égale ; un lien de son cœur les unissait, et leurs destinées devaient être la même » [*TC*, p. 68].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Dès que Paul a rencontré Victor pour la première fois à Trouville, il joue amicalement avec lui sans hésitation malgré leurs différences sociales. Paul n'exerce aucune influence sur Victor, en revanche il imite arbitrairement les attitudes violentes de Victor et devient paresseux, il fait des fautes de grammaire, c'est-à-dire que Paul s'habitue à la nature de Victor. Dans le texte définitif : « Mme Aubain, qui d'ailleurs n'aimait pas les familiarités du neveu, car il tutoyait son fils » [*TC*, p. 53-54], Flaubert suggère seulement quelques ressemblances entre les deux garçons mais c'est pour en accentuer leur originalité. Ainsi dans le caractère de Victor, on peut aisément trouver des traits des trois personnages. De plus comme on l'a déjà vu au f° 307 r°, Victor est comparé au boa. Dans *Un cœur simple*, bien que les animaux jouent des rôles, c'est la première scène où l'homme est comparé à l'animal.

Au f° 388 r°, Flaubert écrit : « Les perroquets sont des singes ailés ». Au XIXe siècle, par le succès de l'histoire naturelle de Buffon et du darwinisme, des gens ont commencé à croire que l'humain a évolué à partir du singe. Charles Darwin a publié *De l'Origine des espèces par voie de sélection naturelle* en 1859 c'est-à-dire vingt ans avant la parution d'*Un cœur simple*. Brigitte Le Juez analyse la conception de Flaubert sur la relation entre le singe et l'homme : « l'opinion de Flaubert n'était pas défavorable au parallèle entre l'homme et le singe, comme le montre cet extrait tiré de ses notes de voyages, à propos d'un rêve qu'il fit, de passage à Lamalgu : « Habitation de poète, les roses dans le jardin, le petit singe.—Je ne sais jamais si c'est moi qui regarde le singe ou si c'est le singe qui me regarde. Les singes sont nos aïeux » »[510].

Philippe Bonnefis souligne que du point de vue de la conception de la nature au XIXe siècle, la terre natale du perroquet est pareille à celle des singes :

> Au chapitre des perroquets, dans une *Histoire naturelle populaire* de la fin du siècle dernier : « Leur distribution géographique est à peu près celle des singes. Partout où l'on trouve

[510] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le Papelard*, *op. cit*., p. 98. Elle cite aussi des phrases dans *Bouvard et Pécuchet* : « Et Bouvard, s'échauffant, alla jusqu'à dire que l'homme descendait du singe ! Tous les fabriciens se regardèrent, fort ébahis et comme pour s'assurer qu'ils n'étaient pas des singes » [*Bouvard et Pécuchet*, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 148]. Les dernières phrases citées par Brigitte Le Juez sont de Flaubert (Flaubert, *Notes de voyages, tome I, œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Conard, 1902, p.15).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

des singes, on trouve des perroquets »[511]. Le texte de Flaubert à l'image de cette géographie-là. La distribution des perroquets y recouvre en tous points celle des singes. [512]

De fait, Flaubert écrit une œuvre de jeunesse dont le héros est un enfant né d'un singe et d'une femme, *Quidquid volueris*[513].

Le perroquet n'est pas seulement un oiseau mais un être vivant qui a une relation profonde avec le singe ayant la possibilité d'évoluer vers l'homme. Il est donc évident que le perroquet ait un nom depuis le début. Au f° 327 r°, Félicité appelle le perroquet « Parot »[514] et finalement elle l'appelle par le surnom « Loulou », qui était surnom de la nièce de Flaubert. « Il se nommait, s'appelait Loulou. Un mot, nom de fantaisie » [f° 258 r°]. Philippe Bonnefis explique le choix de ce nom par Flaubert ainsi :

> Loulou (personne ou chose) commande, même si, par un retournement prévisible, c'est-à-dire *une Loulou*, sa nièce, que l'ordre lui-même est effectivement signifié. D'où *ces lettres à Loulou*, qui ne sont qu'objurgations à reprendre les pinceaux, comme si, durant qu'il écrit les *Trois contes*, Flaubert avait besoin de la savoir occupée à cela. [515]

En somme, Théodore, Paul et Virginie, aimés par Félicité, se condensent en l'existence de Victor, qui a des liens du sang avec elle. Et Victor possède, en même temps, une connexion avec le perroquet qui a le caractère humain et animal par la comparaison avec le boa.

Quelle humanité peut-on observer chez le perroquet, singe ailé ? Flaubert pensait faire apparaître le perroquet dans son conte dès le début, ce qui l'a poussé à rechercher

---

[511] Charles Brongniart, *Histoire naturelle populaire,* Librairie Marpon et Flammarion, 1892, p. 617.

[512] Philippe Bonnefis, « Exposition d'un perroquet » dans *Revue des sciences humaines Lille III*, n° 181, 1981, p. 65.

[513] Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse. Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001. *Quidquid volueris* est la seule œuvre de Flaubert dont le titre soit en latin. L'histoire plutôt sensationnelle pour l'époque, raconte l'amour éconduit de Jalio, enfant d'un orang-outang et d'une esclave noire, amoureux d'une française. Le dénouement est tragique, quand, après avoir tué la jeune fille, Jalio se suicide.

[514] Loulou est très sensible aux noms, il se reconnaît parfaitement lorsqu'on l'appelle Loulou, mais rejette tout autre surnom au f° 368 v° : « trouvaient étrange qu'il ne répondit pas au nom de Jacot qui est le nom de tous les perroquets ». On trouve cette phrase au début dans la marge, puis elle apparaît continuellement dans le manuscrit, même dans le texte définitif elle ne change presque pas : « plusieurs s'étonnaient qu'il ne répondit pas au nom de Jacot, puisque tous les perroquets s'appellent Jacot » [*TC*, p. 68]. Au f° 329 v°, Flaubert appelle le perroquet « Little Bird » et « parrot » est perroquet en anglais.

[515] Philippe Bonnefis, « Exposition d'un perroquet », *op. cit.*, p. 69.

minutieusement les coutumes et les mœurs de ces oiseaux dans les notes, aux f° 388 v° et 388r°. Flaubert note alors les formes et les habitudes des perroquets de manière très détaillée. Ces notes semblent à première vue insignifiantes parmi tous les folios, mais en réalité elles ont une importance capitale.

Dans une note du f° 388 v°, Flaubert écrit les « Perroquets » au pluriel, et utilise ensuite le pronom personnel « ils » pour décrire les volatiles. Or, quand on regarde les articles sur le perroquet, on comprend que Flaubert s'intéressait en particulier au régime alimentaire de ces oiseaux, ou plutôt à leur façon de manger :

> Une fois dans le bec lui (noyau) font prendre
> une position convenable, le cassent, puis l'épluchent, en se servant d'un de leurs pieds. Posés sur
> un pied l'autre lui sert de main [NAF2336 f° 388 v° (extrait)]

Cette habileté du perroquet à se nourrir étonne, dans le sens où l'oiseau se révèle beaucoup plus proche de l'homme que des animaux.

Au f° 357 r°, Flaubert note beaucoup de mots du perroquet. Au début : « cette voix humaine sortait de ce corps enchaîné, miracle, elle l'emporta promptemt, « Beau garçon – serviteur – Benedicite » ». L'écrivain insiste sur le fait que la voix du perroquet est « humaine ». Félicité pense que c'est un miracle. C'est pourquoi elle aime le perroquet. Quand on lit ce manuscrit, on a l'impression que le perroquet dit les mots « garçon – serviteur – Bénédicite » de façon volontaire. Mais dans la marge du même brouillon, on trouve les phrases suivantes en avance :

> Cette merveille de la parole
> *eut du mal à lui faire oublier son baragouin deux phrases.*
> ~~il savait~~ qq mots d'anglais ~~baragouin inintelligible~~ . qu'il savait <u>& p^r^</u> lui apprendre d'autre. - ~~enfin il put dire~~ et sa joie fut g^de^ quand il put dire x . . ça lui semble un miracle une chose toute spécial ~~humanité de l'oiseau~~. Il était p^r^ elle une personne humaine [NAF2336 f° 357 r° (extrait)]

Flaubert a montré que la raison de ce que Félicité a considéré comme un miracle. Au début, le perroquet ne pouvait parler qu'en anglais. Cela signifie que le perroquet vient d'un monde étranger et ne s'habitue pas encore à la France. C'est Félicité qui a appris de

nouveaux mots au perroquet. Par cette éducation Loulou a oublié tout son vocabulaire anglais et commença à parler le français : Félicité efface en quelque sorte le passé du perroquet. Il est évident que Flaubert ne traita pas cet épisode aisément car il accordait beaucoup d'importance à la langue. Le perroquet devient donc un être humain pour Félicité parce qu'il parle une langue qu'elle comprend. C'est-à-dire au moment où le perroquet commence à parler en français, il cesse d'être un oiseau et devient un homme.

Cependant au fur et à mesure de l'avancement des brouillons, cette phrase est supprimée progressivement. Finalement, Flaubert écrit ainsi dans le texte définitif : « Elle (Félicité) entreprit de l'instruire ; Bientôt il répéta « Charmant garçon! Serviteur, monsieur! Je vous salue, Marie! » » [*TC*, p. 68]. Flaubert efface le fait que le perroquet ne parle qu'en anglais au début et la joie de Félicité au moment où le perroquet commence à parler le français. Mais comme on l'a vu, par les brouillons on peut constater l'importance de la communication par la langue entre Félicité et le perroquet. Indiquant que Félicité « répète, tel son perroquet, après les enfants »[516] qui récitent le discours du curé, Shoshana Felman constate que la répétition de perroquet a un rapport avec la prière de Félicité :

> Le discours du perroquet, répétant le discours de Félicité, résume, par l'ironie d'un triple cliché, toute l'histoire du « cœur simple » : amour, position sociale, religion. [...] la prière elle-même soit mêlée au cliché, souligne la suggestion flaubertienne que *tout* lieu commun, tout cliché, est en réalité une sorte de prière, fonctionnant par le même mécanisme de répétition et de suggestion, véhiculant dans la vie sociale la même puissance d'hypnose que celle des prières dans la vie religieuse. […] Il est intéressant de noter, également, que le mot « perroquet » est apparemment dérivé de l'italien *parroccetto*, de *parro*, curé. [517]

De plus, au moment où Félicité perd son audition au f° 373 r° :

Il ~~Son esprit allait en se développant~~ ~~divertir~~
~~la réjouir~~ ~~l'aider &~~ A
~~l'aider~~ fait des choses qu'on ne lui a pas appris
~~Il prenait plus d'intelligence~~ ~~comme p^r~~ ~~les cris de la rue~~
[NAF2336 f° 357 r° extrait]

[516] Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, *op. cit.*, p. 164.
[517] *Ibid.*

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Le perroquet ne remplace pas seulement le manque de la fonction du corps de Félicité. Quand il utilise les mots « aider », « Il prenait plus d'intelligence » et « son esprit », on a l'impression que Flaubert met l'accent sur la volonté du perroquet et que c'est plutôt lui qui protège Félicité. Surtout par la phrase « fait des choses qu'on ne lui a pas apprises », il n'est plus celui à qui Félicité a enseigné les mots mais celui qui est indépendant d'elle.

Dans le texte définitif, Flaubert écrit simplement la citation :

> Un seul bruit arrivait maintenant à ses oreilles, la voix du perroquet. Comme pour la distraire, il reproduisait le tic-tac du tournebroche, l'appel aigu d'un vendeur de poisson, la scie du menuisier qui logeait en face [...]. Loulou, dans son isolement était presque un fils, un amoureux. [*TC*, p. 70].

Flaubert efface finalement toutes les phrases qui dans la citation du brouillon précédent expriment la volonté du perroquet. Cela signifie qu'il a décidé de décrire le perroquet focalisé par Félicité. Mais les brouillons nous montrent comment le perroquet devient le substitut de l'homme aimé par elle.

3. La sainteté du perroquet

Cependant, après la mort du perroquet, sa force mythique ne fait que s'accroître au maximum. Félicité a empaillé le perroquet après sa mort. Il est donc en principe impossible pour le perroquet empaillé d'avoir une relation émotionnelle avec Félicité comme un amoureux ou un mari. Mais pour Félicité, le perroquet qui a été empaillé a une présence :

> *illusion*
> ~~G~~ de ~~joie~~ comme s'il était ressuscité – & elle le mit dans sa chambre.
> [NAF2336 f° 327 v° extrait]

Il est notoire que le mort ressuscité est comparé à la résurrection de Jésus Christ. De plus dans l'Antiquité la taxidermie a un côté sacré. Dans La raison pour laquelle Félicité est attirée profondément par la taxidermie du perroquet est qu'elle superpose l'existence du perroquet à l'existence de Jésus Christ. Au f° 328 r°, on trouve ici le mot « une résurrection » faisant référence à Jésus Christ :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

L'illusion était complète *C'était comme une résurrection du perroquet*
+ ~~Félicité~~ ~~Elle fut ravie de joie~~ – ~~il~~ ressuscité
~~*pleura*~~
pleura ~~*s'attendrissait.*~~ [NAF2336 f° 328 r° (extrait)]

L'émotion de Félicité s'exprime en utilisant les mots « ravie », « pleura », « s'attendrissait », comme si elle se trouvait devant les saints. La taxidermie du perroquet a permis de concrétiser l'illusion de Félicité. Autrement dit quand le perroquet était vivant, Félicité n'apercevait que les points de ressemblance entre le perroquet et les hommes, par exemple comme un amoureux, un enfant, mais ce perroquet empaillé devient un saint pour elle, c'est-à-dire ressuscité comme une existence absolue qui transcende l'homme.

Cependant, dans le texte définitif, les émotions de Félicité disparaissent lorsqu'elle voit la taxidermie :

> Elle l'enferma dans sa chambre.
>
> Cet endroit, où elle admettait peu de monde, avait l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar, tant il contenait d'objets religieux et de choses hétéroclites. […] On voyait contre les murs : des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco ; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor […] le petit chapeau de peluche ! […] une des redingotes de Monsieur ! [*TC*, p. 72]

Ici, Flaubert décrit seulement l'état de son grenier et l'acte de Félicité qui y dépose son perroquet empaillé[518]. Quand le perroquet ressuscite, Félicité l'identifie à Jésus Christ, il est donc très naturel que sa chambre ressemble à une chapelle. Ainsi, les autres objets dans sa chambre sont « des chapelets », « des médailles », des « Vierges », des objets en relation avec la croyance et des reliques laissées par les défunts Victor, Virginie et Monsieur Aubain. Quand on regarde le brouillon, on comprend que des choses insignifiantes en apparence ont un sens religieux pour Félicité. Au f° 391 r° « ~~Elle était pleine~~ d'objets de

[518] Marshall C. Olds analyse la chambre de Félicité : « La chambre de Félicité est le lieu central d'où rayonnement toutes les diverses filières de sens. Après tout, le progrès spirituel de Félicité n'est pas d'aller de l'avant selon un enchaînement où les maillons se succèdent les uns aux autres pour que l'amour devienne de plus en plus raffiné, la vulgarité de Théodore cédant éventuellement à la divinité. Comme le démontre la chambre même qui contient diachroniquement et simultanément les souvenirs d'une vie entière, l'amour de Félicité est le résultat d'une accumulation » [Marshall C. Olds, *Au pays des perroquets, op. cit.*, p. 139].

sainteté & ~~de reliques personnels~~ ». Donc les objets des défunts sont bien des reliques. Sa chambre est l'imitation parfaite de l'intérieur d'une église.

De plus il est intéressant d'observer que Félicité « s'empaille » de son vivant. Après l'arrivé du perroquet, Félicité perd l'ouïe. Après l'empaillement du perroquet comme on l'a vu au f° 263 r°, elle perd toute la communication avec les autres :

pas
~~Du reste, son intelligence baissait~~ , ~~n'entendait rien &~~ Ne communiquant avec
~~*le monde*~~ ~~*elle vivait dans*~~
~~personne~~ elle vivait dans une torpeur de somnambule.
personne *comme* [NAF2336 f° 263 r° (extrait)]

La coïncidence entre le perroquet et Félicité devient évidente dans les mots que Félicité lui adresse au f° 341 v° :

qu'est-ce qui voudra de nous?
est-ce que nous serons obligés de nous en aller d'ici? [NAF2336 f° 341 v° (extrait)]

Dans cette phrase très courte, Félicité dit au perroquet trois fois « nous ». Félicité croit en la coïncidence de leur relation naturelle.

De plus, au f° 352 r°, Félicité perd même la vue, ne peut plus bouger au moment de sa mort :

Elle était comme une statue sur un tombeau. – Sourires
battaient *lèvres*
narines aspirant le parfum, ses vibrantes soit par une convulsion.
[NAF2336 f° 352 r° (extrait)]

Cette phrase nous montre l'état de pierre de son corps. Vivante, elle arrive à porter un corps pur sur un tombeau. La dernière chose que Félicité a vue se trouve après dans le même brouillon :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

entre
elle crut voir, ~~parmi~~ des nuages d'or, [~~à la droite du fils, à~~
monstrueux
perroquet *les*
~~la gauche, du père~~], un ~~gigantesque~~ perroquet 〔 ~~qui était le~~ S^{t}-~~Esprit~~
démesuré
gigantesque [NAF23363 f° 352 r° (extrait)]

Cette image est la peinture de la Trinité. Ainsi, Flaubert définit clairement que le perroquet est le Saint-Esprit, et il achève son conte[519].

Cependant le texte définitif finit par la phrase : « elle crut voir, dans les cieux entrouverts, – un perroquet gigantesque – planant au dessus de sa tête » [*TC*, p. 78]. Flaubert supprime les éléments religieux, le Père et le Fils, et aussi l'expression que le perroquet est le Saint-Esprit. L'existence « gigantesque » a pour effet de relier naturellement ce conte avec *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, où on voit le lépreux qui « grandissait, grandissait, touchant de sa tête et de ses pieds les deux murs de la cabane » [*TC*, p. 108]. Brigitte Le Juez indique que « chez Flaubert, le gigantesque qualifie l'exagération de la vision mythique quelle qu'elle soit »[520] et en même temps que « Flaubert se servait aussi de l'adjectif pour ridiculiser l'objet de son propos »[521]. « Le mot devient synonyme de démesuré, d'absurde »[522]. On peut supposer que Flaubert tente d'effacer un ton religieux clair et de rendre la signification de l'existence du perroquet ambiguë entre le mythe et le réel, en ajoutant les mots « elle crut voir », c'est-à-dire l'incertitude de la vision de l'héroïne.

N'apparaît que l'oiseau gigantesque et, en même temps, l'image de Félicité comme une statue sur un tombeau disparaît. Cela signifie que jusqu'à la fin Félicité meurt comme un être humain, et que le perroquet reste un oiseau. Flaubert raconte dans sa correspondance : « *L'Histoire d'un cœur simple* est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une

[519] Barbara Vinken trouve une figure du mythe grecque dans ce perroquet « monstrueux » : « cet oiseau est gigantesque, voire « monstrueux », dans les versions manuscrits. Les proportions – petit oiseau de la grande Marie dans l'Annonciation – signalent inversion, et dans cette inversion l'irruption de l'antiquité dans les tableaux de l'Annonciation. L'oiseau gigantesque est l'aigle de Zeus, l'oiseau géant qui souleva Ganymède comme un agneau dans les airs, et qui descend ou se précipite sur les objets de son désir, généralement allongés comme Félicité, et non droite, debout ou agenouillée, comme Marie dans l'attente du Verbe » (Barbara Vinken, « L'abandon de Félicité : *Un cœur simple* de Flaubert » in *Le Flaubert réel*, *op. cit*., p. 162).
[520] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le papelard*, *op. cit*., p. 54.
[521] *Ibid.*
[522] *Ibid.*

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

pauvre fille de campagne »[523] [*Corr. V*, p. 56]. De ce fait ce conte arrive à gagner en universalité.

En somme, *Un cœur simple* s'établit sur la fusion de deux éléments incompatibles en apparence. D'un côté le savoir de l'histoire naturelle qui prend un essor considérable au XIXe siècle, mais n'est accessible qu'à une classe aisée de la société, la bourgeoisie. De l'autre côté, la vie de Félicité, servante analphabète qui vit dans un petit village de campagne, Pont-l'Évêque, et qui par son milieu, ne peut accéder à cette culture, à cette connaissance.

C'est le perroquet qui relie ces deux mondes différents, ces deux extrêmes. Au départ, Félicité, vit comme un animal, elle appartient à un monde encore peu évolué. Sa naïveté, la rudesse de sa vie, ressemblent étrangement à celle des animaux qu'elle gardait dans son enfance, les vaches, qui ne sont que des bêtes utiles. Cependant, l'apparition du perroquet, à la fois exotique et évoluant dans un milieu aisé, change la vision de Félicité. En se prenant d'affection pour cet oiseau, qui appartient au « nouveau monde », où les animaux sont aimés, elle découvre une nouvelle mode du XIXe siècle, les animaux de compagnie mais aussi bien plus encore.

L'exotisme du perroquet ouvre l'espace fermé de Félicité vers de nouveaux horizons, lui fait découvrir le monde. Le mystère qui unit Félicité et les animaux de travail évolue au contact de Loulou. L'oiseau, doté de la parole, a une influence certaine sur Félicité, il la rend plus humaine. C'est un paradoxe, mais le perroquet, bien qu'étant un animal, transcende les hommes et Félicité, par la force de ses mots, et à la fin s'élève au rang de Saint, une fois empaillé.

Raymonde Debray-Genette remarque que ce deuxième conte curieux est en même temps un roman court et une légende :

> Pas plus qu'on ne pouvait conclure au roman raccourci, on ne peut donc conclure à la pure moralité légendaire. Les genres qui s'inscrivent en filigrane dans les manuscrits, de façon inégale du reste puisque l'aspect romanesque l'emporte en quantité, ces genres se détruisent l'un l'autre. Le roman réaliste qui aurait pu se développer brouille le conte symboliste vers lequel Flaubert, à force de dépouillement, pouvait tendre. Le conte est fait de cette tension et de l'opposition, voire de l'incompatibilité, de ces deux genres. [524]

---

[523] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 19 juin 1876.

[524] Raymonde Debray-Genette, « Réalisme et symbolisme dans *Un cœur simple* » in *Métamorphoses du récit, op. cit.*, p. 187.

Comme on a déjà vu, bien que les personnages secondaires principaux dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* se trouvent dans la légende de Julien, ceux d'*Un cœur simple* sont les créations de l'auteur. En ce qui concerne le conte suivant, *Hérodias,* ils deviennent plus complexes.

D. L'apparition des personnages historiques romains dans *Hérodias*

Dans *Hérodias,* Flaubert essaya de rendre compte, autant que possible, de la pensée des Juifs, de la politique de l'Empire romain qui avait dominé la Judée, des conflits religieux, des conflits raciaux, et du festin de l'anniversaire d'Hérode, où Iaokanann avait été décapité, c'est-à-dire, à l'époque où Hérode avait été tétrarque de la Galilée. Pour cela, Flaubert a passé presque deux mois à compiler des documents et des notes de lecture[525].

Jacques Neefs analyse que cette multiplicité en Orient ne cessait d'attirer l'intérêt de Flaubert :

> Voyager en Orient, c'est au cours du parcours, rencontrer (deuxième figure à avenir romanesque) la prolifération, la multiplicité, mais surtout rechercher comme un lieu de pliure où se froissent les concurrences. Ainsi de Jérusalem :
>
> > Dans un si petit espace il y a une église arménienne, une grecque, une latine, une copte. Tout cela s'injuriant, se maudissant du fond de l'âme, et empiétant sur le voisin à propos de chandeliers, de tapis et de tableaux, quels tableaux ! [526] [*Corr. I*, p. 665]
>
> [...] Cette multiplicité en coalescence est féconde pour des œuvres comme Hérodias (du tumulte des religions sort, en pure horizontalité, l'avenir d'une autre religion) […]. [527]

[525] Flaubert finit *Un cœur simple* le 17 août 1876 et envoya une lettre à Caroline : « Elle [la table] est maintenant couverte de livres relatifs à *Hérodias* et, ce soir, j'ai commencé mes lectures » [*Corr. V*, p. 103-104]. Lettre à Tourgueneff, le 28 octobre : « Mes notes pour *Hérodias*, sont prises. Et je travaille mon plan » [*ibid.*, p. 127].
[526] Lettre à Louis Bouihet, le 20 août 1850.
[527] Jacques Neefs, « L'Écriture des confins », *op. cit*., p. 69.

Dans les notes sur *Hérodias*, Flaubert fit apparaître intentionnellement des personnages qui n'avaient participé au festin ni dans le *Nouveau Testament*, ni dans des livres d'Histoire. Ce sont Lucius Vitellius et son fils, Aulus Vitellius : le premier était consul à Rome, et le dernier devint Empereur romain en 69.

Dans les recherches précédentes, alors que Raymonde Debray-Genette analyse la scène du banquet[528] et que Cécile Matthey examine le passage du polythéisme au Christianisme[529], il semble que personne ne mentionne suffisamment la raison de l'apparition de Lucius et d'Aulus Vitellius. Flaubert a avoué dans sa lettre que « les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction »[530] [*Corr. III*, p. 734]. Alors quels aspects de ces deux personnages attirent l'intérêt de Flaubert ? Dans ce chapitre, j'aimerais analyser pourquoi Flaubert fit apparaître, dans *Hérodias*, d'abord Lucius Vitellius qui n'avait pas joué de rôle important dans l'histoire, et puis Aulus Vitellius qui est réputé comme Empereur incompétent, apparition qui modifie un fait historique.

1. Les deux faces de Lucius Vitellius

D'abord, nous observerons la situation de la Judée avant et après Jésus-Christ. Hérode le grand mourut en 4 avant Jésus-Christ et son territoire, la Palestine, fut divisée et gouvernée par ses trois fils. C'est Hérode Antipas qui gouverna la Galilée et la Pérée. Comme la Palestine avait été dominée par l'Empire romain au temps d'Hérode le Grand, Antipas était en réalité seulement adjoint officiel de l'Empereur romain et c'est le Proconsul de Syrie, province de Rome, qui disposait du pouvoir réel.

---

[528] Voir Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias*) », *op. cit.*, p. 39-77 : en consultant, en détail, des documents pour *Hérodias*, Debray-Genette analyse quelles parties Flaubert en copia pour décrire la scène du festin dans son conte. Elle conclut que les informations, en surabondance, ajoutent l'élément poétique à cette œuvre et produisent l'harmonie dramatique et picturale.

[529] En remarquant beaucoup d'images de pétrification dans *Hérodias*, Cécile Matthey constate que la tête coupée de Iaokanann symbolise la transition de religion : « L'apparition n'a pas ici pour fonction d'annoncer la bonne nouvelle, mais au contraire de figer l'halluciné dans le ressassement éternel des erreurs primitives. Elle ne révèle pas la naissance du christianisme, mais se contente de marquer dans la pierre la mort des dieux. En précipitant la chute du dieu d'Israël, du culte arabe, des dieux romains, elle prédit de même la brièveté de son éclat. […] *Hérodias*, en repensant le chapitre de la mort des dieux de *La tentation*, développe en particulier l'instant transitoire et incertain qui caractérise la succession des religions » (Cécile Matthey, « Fertilité de la pierre dans *Hérodias* de Flaubert », *art. cité*., p. 87).

[530] Lettre à Jules Duplan, le 14 mars 1868.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Dans le *Nouveau Testament*, Hérode Antipas arrêta Iaokanann, et il le fit décapiter à la demande de la fille de sa femme, Salomé, au moment du festin de son anniversaire. L'année de la décapitation d'Iaokanann n'est pas déterminée historiquement, mais Flaubert écrit ceci dans sa note de lecture, f° 661 v° :

> Hérode redoutait les rassemblements que causait Jean. emprisonné en 30 décapité en 31 J Ch. fut crucifié en 33. Tibère meurt en 37.
> Les Arabes paraissent avoir possédé Machærous avant le retour de Rome d'Hérode A. – qui le reprit sur eux. Vitellius le soutenait, car par l'ordre de Tibère il marcha contre eux. [NAF23663 f° 661 v° (extrait)]

D'autre part, Lucius Vitellius né en 5 avant Jésus-Christ et mort en 51, fut choisi comme Consul en 34, sous le règne de l'Empereur romain Tibère et fut nommé Proconsul de Syrie, en 35, et Proconsul de Judée, en 36. Dans *Hérodias*, il était « gouverneur de Syrie » [*TC*, p. 110]. Flaubert croit à la décapitation de Iaokanann en 31, comme on le voit dans la citation. Si on fait le calcul, la différence est d'au moins 4 années.

Dans *Hérodias*, Lucius et Aulus rendent visite à Machærous afin de protéger Hérode des armées du roi des Arabes, Arétas, fâché de sa trahison : Hérode divorça de la fille d'Arétas pour se marier avec Hérodias. Il demanda de l'aide à Tibère qui envoya les armées de Vitellius. Historiquement, il est vrai que Tibère envoya Vitellius à Machærous pour aider Hérode. Mais c'était, à peu près, en l'an 36, soit juste avant la mort de Tibère. Flavius Josèphe relate ainsi cet événement dans *Antiquités judaïques* :

> À cause de ces soupçons d'Hérode, Jean fut envoyé à Machaero, la forteresse dont nous avons parlé plus haut, et y fut tué. Les Juifs crurent que c'était pour le venger qu'une catastrophe s'était abattue sur l'armée, Dieu voulant ainsi punir Hérode.
>
> Après avoir fait des préparatifs de guerre contre Arétas et s'être mis â la tête de deux légions, de toutes les troupes légères et de la cavalerie qui y étaient attachées, guidé par les rois soumis aux Romains, Vitellius se hâta vers Pétra et occupa Ptolémaïs. [531]

Ainsi, dans l'Histoire, la demande du secours d'Hérode arrive après la décapitation d'Iaokanann. Flaubert a lu *Antiquités judaïques* et a noté dans f° 674 r° : « La défaite

[531] Flavius Josèphe, *Antiqutés judaïques*. Traduction de Julien Weill, sous la direction de Théodore Reinach, Membre de l'Institut, 1900, Ernest Leroux, éditeur – Paris, Livres XVIII, V, 2-119 et 3-120.

d'Antipas est attribuée à la mort de Jean-Baptiste. 240. V. prit deux légions marcha sur Pétra, arriva à Ptolémïade ». En ce basant sur cet énoncé et en suivant fidèlement les faits historiques, il paraît évident que Flaubert change cet épisode intentionnellement. Raymonde Debray-Genette remarque l'effacement des dates par Flaubert :

> De façon plus frappante, Flaubert s'emploie à effacer les dates et les repères qui particulariseraient le récit et le fixeraient autrement que comme une sorte d'exemplum. Le texte doit se tenir plutôt par sa force interne pur que par ses pilotis enfoncés dans l'Histoire. C'est comme une totalisation sans chiffres. Flaubert supprime l'évocation de la maladie de Tibère, les années d'attente, l'âge d'Hérodias (trente-six ans) et bien autres dates. [532]

Afin d'élucider la raison de ce changement curieux de la part de Flaubert, il faut analyser le personnage de Vitellius que Flaubert crée de deux points de vue différents, c'est-à-dire d'une manière externe et d'une manière interne. Pour commencer, analysons l'aspect physique du personnage de Vitellius. Dans son *Carnet, 16 bis* f° 22, Flaubert a déjà noté quelques traits de celui-ci : « Le père gouverneur de Syrie figure de chacal, forte mâchoire, front droit, nez en avant, long cou »[533]. Ainsi, il accorde de l'importance au paraître du proconsul de Syrie. À cette époque, la Syrie était très importante culturellement parlant et occupait une position stratégique pour la domination des régions orientales de l'Empire romain. Pour cette raison, le proconsul de Syrie était considéré comme l'un des dignitaires orientaux ayant une position des plus considérables. De plus, Vitellius fut nommé par ce même proconsul pour la raison qu'il a su répondre à l'attente de Tibère. Les Parthes intervinrent dans le problème de la succession au trône de l'Arménie et essayèrent de prendre l'Arménie à l'Empire romain. Tibère nomma Vitellius proconsul de Syrie, lui confia le commandement le plus haut dans tout l'Orient et l'envoya contre les Parthes, afin d'empêcher leur invasion. Vitellius se posait en observateur des guerres menées par chacun des pays dans le but d'obtenir des privilèges. Finalement, il n'utilisera jamais ses quatre légions de Syrie et réussira à défendre l'Arménie, en menant les Parthes à leur perte, sans pour autant endommager l'Empire romain[534].

---

[532] Raymonde Debray-Genette, « Re-présentation d'*Hérodias* », *op. cit.*, p. 196.
[533] Flaubert, *Carnets de Travail. op. cit.*, p. 638.
[534] Voir Tacite, *Annales*, texte présenté, traduit et annoté par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1990, Livre VI, chapitres XXXI-XXXVII, p. 227-232.

Dans ce folio, après l'allure de Vitellius, Flaubert note les traits de son visage. On peut dire que ses caractéristiques sont représentées simplement par le mot « chacal ». On considère le chacal comme un animal rusé et sale parce qu'il ne chasse pas par lui-même et qu'il mange la chair pourrie que les autres animaux ont laissé. De fait, les descriptions de la mâchoire, du front, du nez et du cou de Vitellius montrent le visage d'un tacticien qui prend toujours une décision calme et calculatrice.

En procédant à l'élaboration des plans, Flaubert met l'accent sur une caractéristique particulière au f° 736 v° : « Vitellius, toge, prétexte, laticlave brodequins blancs. – Aspect rigide : mâchoire de chacal front sévère »[535]. Flaubert décrit d'abord, les vêtements de Vitellius. De plus, la « toge » est le vêtement ample et long porté par les anciens Romains, la « prétexte » est la toge blanche bordée de pourpre que portaient les nobles romains, et la « laticlave » est la tunique que portaient à Rome les sénateurs, et qui était bordée d'une large bande pourpre. Ainsi, tous ses vêtements sont le symbole d'une classe romaine privilégiée.

À l'étape des brouillons, effaçant complètement toute allusion aux traits de son visage, Flaubert décrit seulement ses habits :

la toge, le laticlave, les brodequins d'un consul, et
des licteurs autour ~~de sa personne~~ ~~*de la litière*~~ ~~*de sa personne*~~ *de sa personne*
~~*de lui*~~ [NAF23663 f° 553 r° (extrait)]

Il n'utilise plus l'adjectif « blancs » avec les « brodequins », mais y ajoute les mots « d'un consul » dont la position est au-dessous de celle de l'empereur. Ces changements soulignent le pouvoir de Vitellius en tant que figure de l'autorité romaine. De plus, en ce qui concerne la garde personnelle de Vitellius, au f° 556 r°, Flaubert utilise le mot « soldats », mais dans le folio ci-dessus, il le remplace par « licteurs » qui est un mot propre à l'époque romaine. Dans le texte définitif, Vitellius est décrit avec « la toge, le laticlave, les brodequins d'un consul et des licteurs autour de sa personne » [*TC*, p. 118]. En fait, la disparition même des particularités physiques de Vitellius et l'accent mis sur les vêtements

[535] Giovanni Bonaccorso indique que « des images frappantes comme « figure de chacal » et « fortes mâchoires » » ont longtemps séduit Flaubert : « Insatisfait des deux images, l'écrivain tente de les combiner : « mâchoire de chacal » ; la tentative n'aboutit pas sans doute parce qu'elle eût marqué le Proconsul d'un caractère qui ne lui seyait point, après les éloges adressées par Antipas » (Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : le traitement des notes *Hérodias* » in *Flaubert, l'autre*, *op. cit.*, p. 91).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

du consul que d'autres personnes peuvent également porter, signifient que Flaubert décide de décrire Vitellius comme étant un symbole de l'autorité arbitraire romaine vis à vis de ses provinces.

Cependant, au fur et à mesure de ce détachement physique, Flaubert lui ajoute une intériorité intéressante. Au f° 22 v° du *Carnet 16 bis*, on peut y lire : « Vitellius flatteur » de l'empereur Tibérius[536]. De plus au f° 726 r°, Flaubert écrit :

> *à pied avec*
> Arrivée de Vitellius son fils ~~en litière~~ […]
> l'importance du fils. Le père bien obligé de le subir. & presque de lui obéir
> [NAF23663 f° 726 r° (extrait)]

Les mots, « subir » et « obéir » soulignent l'attitude soumise du père envers son fils[537]. Flaubert note l'âge d'Aulus comme étant de 15 ans dans ses manuscrits. Bien qu'il ne soit pas encore en charge d'un poste important, son père le subit curieusement. De plus, dans le plan de la scène de la fête dans le même folio, « Vitellius se trouve bien seul. On peut l'assassiner cela était commun dans les festins […] Vit est sur le point de partir Aulus l'en empêche ». Malgré son sentiment de solitude et sa peur d'être assassiné, il choisit de rester en ce lieu afin d'obéir à son fils. Ensuite, au fur et à mesure du processus d'écriture des manuscrits, sa solitude se change en sentiment plus fort : il se sent haï, comme on le voit dans le f° 718 v° : « Vitellius se sent haï, on peut le tuer comme cela se pratique souvent dans les festins. Il a envie de partir. – Mais Aulus qui vient de se faire vomir & s'est remis à manger le retient ». Mais il renonce à s'enfuir devant le désir vulgaire de manger d'Aulus qui vomit en même temps.

Dans le texte définitif, Flaubert finit par écrire ainsi :

> Leur dieu pouvait bien être Moloch, dont il avait rencontré des autels sur la route; et les sacrifices d'enfants lui revinrent à l'esprit, avec l'histoire de l'homme qu'ils engraissaient mystérieusement. Son cœur de Latin était soulevé de dégoût par leur intolérance, leur rage

[536] *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 683. Giovanni Bonaccorso analyse minutieusement des parties sur *Hérodias* dans le Carnet 16 et 16 bis : voir Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodias* », *op. cit*, p. 85-94.

[537] Au f° 554 r°, Flaubert écrit « jeune homme de/environ 15 ans ». Suétone écrit que Aulus est né le 7 ou le 24 septembre, 15 (voir Suétone, *Vies des douze Césars.* Préface de Marcel Benabou, traduction et notes de Henri Ailloud, Gallimard, Paris, coll. « Folio classique », 1975, Livre VII : Galba, Othon, Vitellius, Vitellius III, p. 378).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

iconoclaste, leur achoppement de brute. Le Proconsul voulait partir. Aulus s'y refusa. [*TC*, p. 137]

Ici, ses sentiments individuels, ses faiblesses intérieures, c'est-à-dire, sa solitude et sa peur d'être assassiné, s'effacent complètement. La répugnance de Vitellius à l'égard des Juifs, n'est pas simplement inspirée par le fait qu'il est un Latin et eux des Juifs, mais par la différence de comportement culturel. Mais malgré son dégoût, Vitellius obéit tout de même à son fils. Une explication à cette soumission curieuse se trouve dans la note de lecture des *Vies des douze Césars* de Suétone, f° 669 v° : « Mignon de Tibère, d'où fut surnommé Spintria » [538]. Flaubert s'intéresse surtout aux comportements scandaleux des Césars qui rendent ce livre célèbre. Bien que l'on considère qu'ils ne sont pas fidèle aux faits historiques, Flaubert adopte les discours de Suétone dans son brouillon f° 564 r°. Cela montre que Flaubert considère des phrases à effet plus importantes que des faits historiques dans cette scène de sa création, qui ne se trouve pas dans la Bible :

~~son père~~ *un tel mot était*
Le proconsul ~~parut blessé de l'inconvenance qui était~~ un empiètemt sur ses
sa haute *~~avait p. base~~*
droits. – mais ne dit rien – ~~Il devait sa haute~~ fortune venait ~~à la protection~~
la fortune *~~s'étayait~~*
~~de Tibère~~… ~~le ménageait, lui laissait prendre toutes les libertés~~ – ~~ce qui~~
ce qui *le proconsul / V d'avoir l'aspect*
~~ne~~ l'empêchait ~~d'avoir l'air~~ très digne. […]
la pâleur des politiques et le ton naturel de l'autorité
~~le ton naturel du commandemt et de l'autorité. pâle~~ [NAF23663 f° 564 r° (extrait)]

En offensant son fils, Vitellius craint de fâcher Tibère et de perdre toute sa fortune. Il nous faut concentrer notre attention sur les deux traits opposés de caractère qui se mélangent naturellement dans le personnage de Vitellius : « la pâleur des politiques & le ton naturel de l'autorité », parce que l'on comprend ainsi que sa dignité et son attitude autoritaire vis à vis des habitants dans les provinces de l'Empire romain en tant que consul, dépendent du comportement de son fils qui n'a aucun rapport avec la politique.

Finalement, Flaubert écrit ainsi ces quelques lignes dans le texte définitif :

[538] Voir Suétone, *Vies des douze Césars, op. cit.*, Livre VII : Galba, Othon, Vitellius, Vitellius III, p. 379.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Le Proconsul feignit de n'avoir pas entendu. La fortune du père dépendait de la souillure du fils ; et cette fleur des fanges de Caprée lui procurait des bénéfices tellement considérables, qu'il l'entourait d'égards, tout en se méfiant, parce qu'elle était vénéneuse. [*TC*, p. 120]

Le nom de Tibère n'apparaît plus et Flaubert ne suggère ici la conduite d'Aulus que par les mots « cette fleur des fanges de Caprée », île où Tibère s'était écarté du monde, car cette allusion donne une impression plus scandaleuse et décadente aux lecteurs. Cela met aussi en relief l'objectivité de Vitellius qui est toujours sceptique et se méfie même de son fils pour ne pas perdre sa fortune.

En fait, en analysant les plans et les brouillons, on s'aperçoit qu'au début, Vitellius a un caractère compliqué, qui a deux facettes, l'une intérieure et l'autre extérieure. Mais Flaubert finit par effacer quelques traits de l'aspect extérieur, et la faiblesse mentale de l'aspect intérieur. Et au final, Vitellius devient un personnage assez simple qui garde toujours son sang-froid, notamment afin de garder sa fortune et d'entretenir sa position pour pouvoir déployer ses forces.

Cependant, au fur et à mesure de cet effacement, deux personnages qui sont entièrement créés par Flaubert jouent des rôles graduellement importants. Ce sont Sisenna, publicain, et Phinées, interprète, qui suivent toujours Vitellius partout.

2. Le publicain et l'interprète

D'abord, jetons un coup d'œil sur le système romain de cette époque. En 27 avant Jésus-Christ, le premier empereur Auguste unifia les systèmes monétaires qui n'avaient pas été fixés avant lui et réforma une fiscalité qui avait mené à une sérieuse corruption. Ce qui est le plus caractéristique est qu'il introduisit la capitation dans toutes les provinces et perçut 10 % des revenus pour l'impôt direct. De plus, il imposa un impôt sur les céréales, les animaux, les routes et les ports etc. Tous ces systèmes devinrent la base qui supporta le très vaste Empire romain. Il en résulta qu'Auguste eut besoin des publicains, fonctionnaires qui relevèrent les impôts dans beaucoup de provinces. Et, dans le même temps, ce système sévère d'impôts rendit encore plus pénible la dure vie des paysans de province. Il ne faut

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

pas oublier que le mécontentement et la haine des habitants pour l'Empire romain et pour les publicains, qui récoltaient souvent illégalement l'impôt, augmentèrent.

Des publicains apparaissent dans les plans d'*Hérodias*. Au f° 740 r°, dans la liste des invités pour la fête de l'anniversaire d'Hérode, Flaubert les souligne : « Publicains ». Dans un autre plan de la liste, f° 703 r°, il note le nom et le travail concret d'un publicain :

Marcellus
~~Sisenna~~ lieutenant de ~~Vitellius.~~ Propréteur.
Sisenna. Publicain, représentant de la compagnie des impôts. [NAF23663 f° 703 r° (extrait)]

De plus, on peut confirmer l'importance du rôle joué par Sisenna en remarquant que son nom se situe à la septième place dans une liste d'invités qui comporte aussi les nom d'Hérode, Hérodias, Vittelius, Aulus etc. Dans le texte définitif, Flaubert écrit « sous le Proconsul : Marcellus avec les publicains » [*TC*, p. 120]. Cette expression est la même que dans le plan f°740 r° : les publicains participent toujours à cette fête.

Dans le deuxième chapitre d'*Hérodias* qui se compose de trois parties, l'élément le plus important est Vitellius découvrant l'une après l'autre les pièces du sous-sol où des armes et des chevaux militaires sont cachés, et qu'Hérode est acculé au désespoir. Dans le brouillon, f° 577 r°, au moment de ces découvertes, les personnages suivants sont avec Vitellius : « Sisenna le chef des publicains et ses deux scribes. Phinées l'interprète. Marcellus et ~~jusqu'au~~ proconsul ». Bien que beaucoup d'armes aient été découvertes dans le sous-sol, Flaubert écrit d'abord le nom de Sisenna, ensuite celui de Phinées, et à la fin, celui de Marcellus, lieutenant du Proconsul, qui a sûrement un lien étroit avec les armes. De plus, au f° 607 v°, Flaubert efface complètement Marcellus, réduit le paragraphe sur Phinées, et laisse seulement Sisenna. Enfin, dans le texte définitif, Sisenna et Phinées agissent de concert avec Vitellius, sans Marcellus : « Vitellius, Phinées son interprète, et Sisenna le chef des publicains, les parcouraient à la lumière des flambeaux, que portaient trois eunuques » [*TC*, p. 122].

Alors, quel rôle joue Sisenna, dans ce conte ? Après la découverte des excellents chevaux au sous-sol, sous l'ordre de Vitellius, au f° 579 r°, Sisenna procède ainsi :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Le Publicain les compte

des disques sur les citernes lui semble suspect. – est plus sourd que
les autres

Puis un ~~pan de mur suspect~~. ~~le fait lev~~

Antipas plus embarrassé, encore

dit Sisenna

– « c'est peut-être là » exclama

~~Le publicain donne l'idée que ce pourrait bien être~~ la cachette

des trésors d'Hérode le g[d]. ~~A dit~~ – Non. – eh bien, alors on peut la voir.

[NAF23663 f° 579 r° (extrait)]

D'abord, Sisenna compte les chevaux, autrement dit, il lève l'impôt d'Hérode. C'est Vitellius qui propose de faire l'investigation du château et trouve quatre pièces secrètes du sous-sol où les armes et les chevaux sont cachés. Cependant, l'épisode le plus important dans le deuxième chapitre, est la découverte de Iaokanann qui est secrètement enfermé dans la prison du sous-sol. Et on ne peut pas ignorer que c'est Sisenna qui trouve la prison. Quand il trouve la prison recouverte de terre, il crie « c'est peut-être là », en pensant qu'il découvre enfin le trésor d'Hérode le Grand, que les Romains croient caché quelque part et désirent ardemment depuis longtemps. En fait, ce qu'il a cru être le trésor d'Hérode le Grand est Iaokanann, autrement dit, Iaokanann que le publicain a trouvé est à la fois le trésor et l'impôt qu'il doit percevoir.

Au f° 612 r°, Flaubert décrit Sisenna qui cherche les trésors :

Représentant des compagnies – s'étendaient avec gouverneurs de provinces
partageaient avec lui. – Supposant que les choses les plus précieuses étaient

les yeux

cachées, furetait pour tout – son nez de chacal. A clignant – Une idée
fixe ~~le tenait, découvrir les trésors d'Hérode. Manie romaine.~~ [NAF23663 f° 612 r° (extrait)]

Revenons sur l'expression, « son nez de chacal ». Comme on l'a dit déjà, le mot « chacal » représente les traits du visage de Vitellius au moment de la rédaction des carnets. Dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, le chacal viole une sépulture pour dévorer des cadavres : « On rencontre ordinairement les chacals en troupes nombreuses, qui établissent leurs cantonnements autour des villes, ou qui suivent les

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

caravanes pour se repaître des cadavres d'hommes ou d'animaux abandonnés pendant la marche. Ou on dit même qu'ils fouillent les cimetières et déterrent les morts ». On peut dire que la conduite de Sisenna qui fouille le sous-sol afin de découvrir le trésor coïncide avec celle du chacal. Dans le marge en dessous du f° 613 r°, Flaubert note :

> *compagnie des fermages*
> les Publicains (agents de la ferme de Rome) d'arrêter les voyageurs, p. les fouiller, de secouer leurs habits [NAF23663 f° 613 r° (extrait)]

Flaubert pense que les publicains pillent des richesses des autres.[539]

Cependant, au f° 538 v°, « son nez de chacal » change en « sa mâchoire de renard », et dans le texte définitif, Flaubert écrit comme ci-dessous :

> Le publicain retira une tablette de sa ceinture, compta les chevaux et les inscrivit.
> Les agents de compagnies fiscales corrompaient les gouverneurs, pour piller les provinces. Celui-là flairait partout, avec sa mâchoire de fouine et ses paupières clignotantes.
> Enfin, on remonta dans la cour.
> Des rondelles de bronze au milieu des pavés, çà et là, couvraient les citernes. Il en observa une, plus grande que les autres, et qui n'avait pas sous les talons leur sonorité. Il les frappa toutes, alternativement, puis hurla, en piétinant :
> – « Je l'ai ! je l'ai ! C'est ici, le trésor d'Hérode ! »
> La recherche de ses trésors était une folie des Romains. [*TC*, p. 124]

« Une folie des Romains » exprime la grande joie de Sisenna vis à vis des trésors cachés. Cette expression « son cœur de Latin » représente le sentiment de Vitellius contre les Juifs dans le texte définitif : les sentiments de ces deux personnages ne sont pas leurs sentiments personnels, mais la pensée générale des Romains. Finalement, Sisenna « avec sa mâchoire de fouine » finit par avoir une image plus rabougrie et rusée que les chacals. Dans le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, le verbe « fouiner » signifie « se mêler indiscrètement des affaires d'autrui ». Mais le caractère de chacal de Vitellius qui s'est effacé, est sûrement passé à Sisenna[540]. Giovanni Bonaccorso analyse ce changement :

---

[539] Les mêmes descriptions se trouvent aux f° 613 r°, f° 611 r° et f° 690 v°.

[540] Giovanni Bonaccorso remarque que le portrait de Vitellius est inspiré d'une médaille et indique la relation entre Vitellius et le publicain : « Les indications sur Vitellius subissent à peu près le même traitement, quoique des images frappantes comme « figure de chacal » et « fortes

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Flaubert change d'idée et applique le trait [mâchoire de chacal de Vitellius] à un autre personnage : le publicain Sisenna. L'image rendait de manière efficace, à notre avis, la rapacité du publicain. Néanmoins, les exigences artistiques de l'écrivain sont telles qu'il fixera ensuite son choix sur un autre terme; « fouine » sera substitué à « chacal », variante qui permet d'éviter la répétition de la chuintante et d'une expression toute faite. La recherche du mot juste aboutissait ainsi à l'heureux assemblage d'une autre tesselle de la mosaïque; en effet, le nouveau substantif peint encore mieux l'activité fébrile du publicain, furetant partout à la recherche des trésors d'Hérode.[541]

De ce fait, Flaubert considère la relation entre Vitellius et les impôts importante même à l'étape des notes de lecture. Dans la note, f° 669 v°, il écrit que le père de Vitellius, Publius, était procurateur. À l'époque, des procurateurs tenaient de hautes positions, comme on le comprend par le fait qu'ils examinaient les sénateurs[542]. Il est dit que Vitellius pouvait améliorer sa position grâce à son père. Dans la note de lecture, f° 668 r°, Flaubert note un événement qui a une relation avec les impôts à l'époque où Vitellius était proconsul de Syrie. Dans les *Annales*, Tacite écrit ci-dessous :

> Vers le même temps la nation des Ciètes, qui dépendait du roi Archélaos de Cappadoce, se trouvant contrainte, selon la coutume qui est la nôtre, de se soumettre au cens et de payer l'impôt, s'était retirée sur les hauteurs du mont Taurus et grâce à la nature du terrain, se trouvait à l'abri en face des troupes royales, peu entraînées à faire la guerre, jusqu'au moment où le légat M. Trebellius, envoyé par Vitellius, le gouvernement de Syrie, avec quatre mille soldats légionnaires et des troupes auxiliaires d'élite, entoura de travaux de campagne les deux collines où s'étaient installés les Barbares – la moins haute s'appelle Cardra, l'autre Davara ; ceux qui

---

mâchoires » aient longtemps séduit le portraitiste : plus d'un brouillon témoigne de ses efforts à cet égard. Insatisfait des deux images, l'écrivain tente de les combiner : « mâchoire de chacal »; la tentative n'aboutit pas, sans doute parce qu'elle eût marqué le Proconsul d'un caractère qui ne lui seyait point, après les éloges adressés par Antipas. Toutefois, jugeant cette combinaison heureuse, Flaubert change d'idée et applique le trait à un autre personnage : le publicain Sisenna. L'image rendait de manière efficace, à notre avis, la rapacité du publicain. Néanmoins, les exigences artistiques de l'écrivain sont telles qu'il fixera ensuite son choix sur un autre terme ; « fouine » sera substitué à « chacal », variante qui permet d'éviter la répétition de la chuintante et d'une expression toute faite » (Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodia*s », *op. cit.*, p. 91-92).

[541] *Ibid.*, p. 90-91.

[542] Suétone écrit que « P. Vitellius […] fut chevalier romain, procurateur de la fortune d'Auguste » (voir Suétone, *Vies des douze Césars, op. cit.*, Livre VII : Galba, Othon, Vitellius, Vitellius III, p.377).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

eurent l'audace de faire une sortie furent massacrés, les autres contraints par la soif de se rendre.[543]

La note du f° 668 r° de Flaubert est ainsi : « Vitellius (g^r de Syrie) envoie contre les Clites de la Cilicie qui refusaient l'impôt, Trebellius avec quatre mille légionnaires et l'élite des alliés ». Ne pas payer l'impôt fixé était une des plus grandes trahisons envers l'Empire romain et toutes les provinces et les personnes qui refusaient de payer les impôts étant punies. Surtout que les nombreuses accusations de trahison ainsi que tout manque de respect envers l'Empereur étaient un grand méfait sous la domination de Tibère, Dans l'esquisse f° 749 r°, Flaubert prête à Vitellius une pensée personnelle sur les impôts :

s'en *Or il est sévère sur cette question, qui est capitale p^r les Romains.*
Vitell. s'informe. Rien de plus vrai. – et par précaution, il pose des sentinelles
[NAF23663 f° 749 r° (extrait)]

Vitellius croit que les impôts sont une source de revenus tellement importante qu'elle est fondamentale pour l'Empire romain[544].

Alors, pourquoi Flaubert insère-t-il l'épisode où Sisenna, publicain, découvre Iaokanann? A cause d'un fait certain, dans ce conte, Iaokanann a une relation avec les impôts. Au f° 742 r°, « Jean poussait au refus de l'impôt – Acte patriotique ». Quand Hérodias raconte à Sisenna et Vitellius le fait que Iaokanann a dit aux Juifs de refuser l'impôt, ils agissent comme ci-dessous au f° 617 v° :

Sisenna va de l'un à l'autre. « est-ce vrai? - et sur le blé? α sur les ports ? – et
~~sur le passage des routes~~
sur les troupeaux
~~et abordant l'un~~
~~sur X? ... à chaque question oui~~. ~~allait d'un juif~~ à un ~~grec~~ Syrien ↓
des Syriens aux Juifs […].

[543] Tacite, *Annales, op. cit.*, Livres VI, chapitre XLI, p. 234
[544] Surtout, Tibère percevait sévèrement les impôts dans les provinces de l'Empire romain : « dans les Gaules, dans les Espagnes, en Syrie et en Grèce, de grands personnages se virent confisquer leurs biens sur les accusations les plus impudentes et les plus futiles : par exemple, le seul crime reproché à certains d'entre eux fut qu'ils gardaient en argent une partie de leur avoir ; on retira même à un très grand nombre de villes et de particuliers leurs anciennes franchises, le droit d'exploiter leurs mines et d'utiliser librement leurs revenus » (voir Suétone, *Vies des douze Césars, op. cit.*, Livre III : Tibère, XLIX, p. 198).

~~Importance de la question~~. Vitellius ne badinait pas là dessus

était capitale p. les Romains ; et la manière dont il avait traité les Clites prouvait qu'il ne badinait pas là dessus.

d'Antip *à l'égard de*
mais la conduite du tétrarque envers son prisonnier

Il ~~pose des sentinelles~~

obscure
lui semblait louche il parla bas à Marcellus et immédiatement des sentinelles furent posées. [NAF23663 f° 671 v° (extrait)]

D'abord, Sisenna mentionne plusieurs sortes d'impôts comme celui sur le blé, sur les ports, sur les routes, et sur les troupeaux. Dans le plan f° 698 r°, Flaubert écrit: « après le départ de Ponce Pilate voyage de Vitellius à Jérusalem, où – n'entend pas raillerie sur l'impôt (*Annales* VI. 32) Vitellius fait remise aux juifs de plusieurs impôts ». Donc, les impôts que Sisenna compte suggèrent la relation forte entre Vitellius et ceux-ci. Par conséquent, ce sont seulement des Juifs et des Syriens auxquels Sisenna demande si le refus de l'impôt de Iaokanann est vrai. Flaubert ne montre pas seulement l'attitude de Vitellius qui « badinait », mais réécrit aussi l'épisode du cas des Clites qu'on a déjà vu dans la note de lecture, f° 668 r°.

Toutes les phrases de l'accusation d'Iaokanann sur le mariage d'Hérode et d'Hérodias qui était la femme de son frère, c'est-à-dire leur mariage illégal, se trouvent dans l'Ancien testament[545]. Elles créent un choc et apportent la crainte aux autres personnages comme si c'étaient les mots de Dieu. Mais Vitellius réagit au problème financier de l'impôt plus qu'à la prophétie de Iaokanann et prend la décision d'établir des sentinelles autour du château.

Flaubert écrit ces mêmes phrases aux f° 597 r°, 593 r°, 595 r°, et il les écrit dans le texte définitif ci-dessous :

> « Est-ce vrai ? » demanda tout de suite le Publicain.
>
> Les réponses furent généralement affirmatives. Le Tétrarque les renforçait. Vitellius songea que le prisonnier pouvait s'enfuir; et comme la conduite d'Antipas lui semblait douteuse, il établit des sentinelles aux portes, le long des murs et dans la cour. [*TC*, p. 128-129]

Flaubert efface complètement l'attachement profond de Sisenna pour la perception de l'impôt et son intérêt concernant le refus de l'impôt. De plus, la mise en place de sentinelles

[545] Voir le chapitre 38 et le chapitre 39 dans Ezekiel, et le chapitre 22 dans L'Apocalypse.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

est due à sa méfiance à l'égard d'Hérode. Mais en analysant les manuscrits, on ne peut pas nier que le problème de l'impôt mène à cet épisode du renforcement de la volonté de l'emprisonnement d'Iaokanann.

En effet, Sisenna est un double de Vitellius et la découverte de Iaokanann par le premier est aussi l'intention du second. Flaubert essaie, d'abord, de représenter l'autorité et le problème financier de l'Empire romain dans le seul personnage historique de Vitellius. Mais, au fur et à mesure du processus d'écriture, il charge Sisenna de l'attachement à l'impôt qu'avait Vitellius. Cela permet à Flaubert de reproduire plus clairement la situation sociale et politique de cette époque. Ne peut-on pas dire qu'il a l'intention de décrire Iaokanann non pas seulement comme le prophète dans la Bible, mais aussi comme une personne réelle, en faisant en sorte que Sisenna découvre Iaokanann ?

À présent, analysons le personnage de l'interprète. Tout d'abord, dans la marge du f° 735 r°, à l'état du début des plans, « Vitellius a un interprète, *Phinées*, un petit Syrien mais il entend très bien ce qu'on dit ». Le nom, Phinées et le pays de cet interprète, la Syrie, ne changent jamais jusqu'au texte définitif. Lorsque Flaubert a visité la Syrie en 1850, il a eu l'impression que ce pays était tout à fait biblique : « En Syrie nous vivons en pleine Bible, paysages, costumes, horizons, c'est étonnant comme on s'y retrouve. Les femmes que l'on voit aux fontaines à Nazareth ou à Bethléem sont les mêmes qu'au temps de Jacob. Elles n'ont pas plus changé que le ciel bleu qui les couvre »[546] [*Corr. I*, p. 685]. Pour Flaubert il est naturel que ce Syrien apparaisse dans ce conte. Du plus la Syrie a été un pays déchiré : d'un côté c'est une province de l'Empire romain et de l'autre c'est un pays en soi.

Dès sa jeunesse, Flaubert s'intéresse aussi aux livres sur la Syrie. Il remercie Louise Colet de lui avoir envoyé un livre : « Toujours bonne, toujours prévenante, et guettant tout ce qui peut me faire plaisir, tu m'as envoyé ton Volney. Je t'en remercie bien »[547] [*Corr. I*, p. 427]. Il s'agit du *Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1783* de Volney. De même, bien que Phinées, né en Galilée, soit syrien, il travaille comme interprète de l'Empire romain qui domine son propre pays : il se trouve aussi dans cette situation dramatique. Donc, Flaubert répète obstinément que Phinées est syrien.

Dans le plan f° 733 r° :

[546] Lettre au docteur Jules Cloquet, le 7 septembre 1850.

[547] Lettre à Louise Colet, janvier 1847. Voir Constantin-François comte de Volney, *Voyage en Égypte et un Syrie pendant les années 1873, 84 et 85*, in *Œuvres*, t. II et III, 2e édition complète, Paris, Parmantier et Froment, 1825.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

près d'eux *leur*
~~le Syrien~~ interprète.
à pied un petit Syrien
Arrivée de Vitellius avec son fils, ~~l'un à pied, l'autre~~ en litière —
[NAF23663 f° 733 r° (extrait)]

Au début, Phinées qui suit Vitellius et Aulus, est interprète pour eux deux. Mais, à l'état des brouillons, au f° 555 r°, Vitellius s'appuie sur le bras de Phinée, pas sur celui de son fils, ni sur celui de son garde. Et le verbe « s'appuyant » nous donne l'impression même qu'il est dépendant de son interprète :

en s'appuyant sur bras
~~Sans escorte ayant près de lui~~ d'~~un Syrien~~ son interprète . [NAF23663 f° 555 r° (extrait)]

De plus, l'adjectif possessif « leur » interprète dans le plan f° 733 r° change en « son » qui est plus déterminant. Au début, le Syrien est l'interprète du père et du fils, mais après, il devient celui de Vitellius : il appartient seulement au père. Enfin, dans la dernière partie du même folio, Flaubert décrit l'interprète plus précisément :

~~*un jeune homme*~~ *jeune homme en* *le regardant p. saisir ses paroles*
Le Syrien, son interprète robe bleue à manche pas de barbe ~~Souriant un~~
~~*décent comme un*~~, ~~*les yeux baissés*~~. ~~*le regardait p. devenir*~~
~~Sourire continuel~~ – ~~Le regardait comme un chien de chasse~~

[NAF23663 f° 555 r° (extrait)]

Bien que, au f° 735 r°, Flaubert exprime un trait physique de l'interprète par l'adjectif « petit », il l'efface et met l'accent sur sa jeunesse dans ce brouillon. Ce vocabulaire signifie qu'il est immature et n'a pas suffisamment d'expérience : il ne possède pas encore un caractère affirmé. En outre, son attitude d'essayer toujours de suivre Vitellius comme « un chien de chasse » avec les yeux baissés et le sourire, montre qu'il agit selon le bon-vouloir de son maître et lui obéit complètement. En fait, Phinées est aussi un double de Vitellius.

Alors, quel rôle joue-t-il dans ce conte ? Dans le scénario, f° 702 v°, « Phinées, l'interprète y descend, remonte. α répète d'un ton impassible & les yeux baissés, toutes les invectives de Jean ». Cette scène se précise dans l'esquisse, f° 605 r° :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

signe *descendre*
V. donna l'ordre à Phinées d'aller près de lui Phinées descendit
fit un

~~et il rapporta ce qu'il~~

fit un signe à ~~l'int~~. Phinées
Le Pr. ordonna

~~Ph de se~~ rendre près de lui

son portrait traduit

Phinées remonte, se piète

qui avait pâlit. Puis retroussa *et se collant contre la paroi de*
~~Phinées ramassa~~ le bas de sa robe – pose le pied avec précaution, lentemt

l'excavation *fort*
marche à marche – car les marches étaient étroites et le trou très

il s'abaissa lentemt – *dans une des*
profond ~~s'enfonça~~ ~~marche à marche~~ et disparut anfractuosités

~~*on se taisait*~~
~~Il y eut un moment de silence.~~ ~~Dans l'attente de ce qui allait~~

~~venir~~ […].

le ~~*en font*~~
comme ~~un~~ ~~bourdonnemt de paroles~~ basses échangées

voix
~~D'abord on entendit~~ deux personnes qui parlaient ↓~~une aiguë, une grave~~.

[NAF23663 f° 605 r° (extrait)]

Flaubert répète plusieurs fois que Phinées descend tout seul dans la prison souterraine où Iaokanann est enfermé, sur l'ordre de Vitellius. Cela signifie que c'est Vitellius qui a le plus envie de voir Iaokanann, et que Phinées y descend comme remplaçant de Vitellius. En sous-entendant que la personne qui entre en contact avec Iaokanann doit absolument être Phinées, les autres ne le suivent jamais. Ils restent silencieusement à la surface et entendent de loin la voix aiguë de Phinées et celle grave de Iaokanann. La description où Phinées descend l'escalier très étroit, marche à marche, avec prudence, suggère que l'endroit où se trouve Iaokanann est très loin, sans aucun lien avec la vie terrestre, comme un monde étranger qu'on ne peut pas atteindre facilement.

Au f° 591 r°, Flaubert décrit une scène où Phinées rentre de la prison souterraine :

Phinées remonte. on s'écarte par une sorte de respect.

~~Le~~ Syrien maladif – les mains dans ses manches – robe bleue –

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

posé, air grave – ~~p~~ les yeux baissés, – immobile comme une statue –
Comme c'était son devoir, – redit tout.
– du même ton.
– Je suis la voix du désert. [NAF23663 f° 591 r° (extrait)]

Dans les temps anciens, la descente dans l'espace souterrain était considérée comme un voyage métaphorique et sacré afin de découvrir ce qui était dissimulé sur la terre, la vérité. C'est la raison pour laquelle les gens s'écartent « par une sorte de respect » : ils respectent Phinées qui a vu le prophète dans un monde étranger et en est revenu indemne. Phinées qui est revenu sur la terre, n'est plus curieusement le double de Vitellius. On peut dire que Phinées qui met les mains dans ses manches, avec les yeux baissés, et ressemble à une statue, est comme une image suggérée, qui n'a ni la vue, ni le sens tactile, ni sa volonté. De plus, son « air grave » qu'il a au sous-sol et la voix « grave » de Iaokanann au f° 605 r°, semblent ne faire qu'un. L'expression « comme c'était son devoir, – redit tout. – du même ton » nous donne l'impression que Phinées s'assimile cette fois-ci à Iaokanann et devient son messager. Bien qu'on ait vu qu'ils avaient communiqué au f° 605 r°, Phinées n'émet plus ses propres mots et répète seulement d'un même ton ce que Iaokanann a dit comme si c'était son devoir.

Cependant, Flaubert efface graduellement cette scène privilégiée où Phinées descend au sous-sol et communique avec Iaokanann. En revanche, il met peu à peu l'accent sur la maladie de Phinées. Flaubert écrit « c'était un jeune syrien maladif » au f° 600 v°. Au fur et à mesure de l'interprétation, la maladie de Phinée qui reste sur la terre, devient graduellement sérieuse. Il est pris d'un accès de fièvre et de fatigue au f° 589 r° :

L'interprète commençait à se fatiguer. Il avait pris ~~la fièvre dans son voyage,~~ les fièvres du Liban

couvrant
~~quoiqu'il fut Syrien a il~~ et grelottait sous sa longue écharpe enveloppant ~~à la fois~~
de plusieurs tours

~~*sa mâchoire*~~
~~*ses joue,*~~
~~son cou~~ et ses épaules. [NAF23663 f° 589 r° (extrait)]

Phinées qui s'enroule dans sa longue écharpe : non seulement son corps, notamment le cou et l'épaule, mais aussi le visage et en particulier la mâchoire et les joues, à cause des sueurs

froides, suggère l'état de momie. Au f° 638 r°, Phinées met « les mains, bras en croix sur la poitrine ». Sa forme est justement celle de la momie. La momie, corps préservé afin de faire revivre les morts dans le monde des dieux, est un intermédiaire entre les hommes et les dieux. Comme la maladie est un état passant du monde des vivants à celui des morts, on peut penser que Phinées, à cause de l'atmosphère étrange due à la fièvre, se situe entre ces deux mondes contraires, la vie et la mort[548].

Il est sûrement aussi significatif que Phinées qui était décrit comme seulement « maladif » au f° 600 v°, se voit pris par la suite de « fièvres du Liban ». Le Liban a été intégré à la Syrie : la fièvre du Liban est aussi la maladie de la Syrie. La maladie de Phinées doit être celle de la Syrie qui souffre aussi sous la domination de l'Empire romain.

Cependant, Flaubert écrit cette scène dans le texte définitif ci-dessous :

> Vitellius s'obstinait à rester. L'interprète, d'un ton impassible, dans la langue des Romains, toutes les injures que Iaokanann rugissait dans la sienne. [*TC*, p. 127]

Flaubert efface finalement non seulement la descente au sous sol de Phinées, mais aussi sa maladie. En revanche, tout le monde écoute la voix de Iaokanann sur la terre, et Phinées traduit simplement ce qu'il dit : Phinées rend seulement le contenu sémantique, pas son mode d'énonciation. La voix de Phinées « d'un ton impassible » attire notre attention, parce que Flaubert utilise le mot « impassible » afin de décrire l'attitude de Vitellius pendant que Phinées traduit les phrases d'Iaokanann, comme on le voit dans la marge du f° 583 r° : « <u>Phinées</u> (sa pose) traduisait chaque morceau – impassibilité de Vitellius ». De fait, malgré sa répulsion à l'égard de la religion juive, Vitellius accepte, avec impassibilité, les idées d'Iaokanann, qui secouent les autres. Et Phinées finit aussi par répéter d'un ton impassible les phrases de l'Ancien Testament sans plus avoir de fièvre. Ici, l'attitude impassible de Phinées et de Vitellius montre qu'ils jugent objectivement les paroles de Iaokanann.

Alors, pourquoi Flaubert a-t-il choisi d'interrompre sa description de la descente au sous sol et de la fièvre de Phinées ? Ces raisons se trouvent dans la scène du festin du chapitre III. Vitellius qui a écouté ce que Iaokanann avait à dire, demande ainsi dans le plan, f° 718 r° :

---

[548] Voir William Beckford, *Vathek*, *op. cit*. Quand Flaubert écrivait *Hérodias* à la mi-juin, Mallarmé lui donna *Vathek* dans lequel Vathek entre dans le palais du sous-sol avec sa maîtresse. On peut penser que Flaubert s'y est intéressé.

(jusque là occupé à autre chose)
Vitellius demande ce que c'est.
– « Un prophète mort depuis longtemps » répond Antipas.
– Vit. ne comprend pas, qu'un ~~prophète~~ mort pût exciter tant d'agitation
et qu'on affirmât l'avoir vu, demande à son interprète ce qu'est Élie.
et l'interprète ajoute : *un*
~~Un ancien~~ ennemi des rois. ~~miracles. et~~ attirait la foudre sur les
idoles.
montagnes, brûle les ~~peuples~~ – ~~gé~~ être terrible dans l'imagination populaire
conclut
Vitell pense qu'étant un personnage fabuleux, il n'est pas à craindre.
[NAF23663 f° 718 r° (extrait)]

Cette scène représente les invités discutant de la possibilité que Iaokanann soit Élie. Vitellius qui comprend la langue qu'ils parlent, mais ne connaît pas le mot « Élie », demande à Hérode ce qu'il signifie. Vitellius qui ne comprend pas la réponse d'Hérode, le demande une nouvelle fois à Phinées. Cette fois, Phinées lui répond comme s'il était versé dans la religion, et non comme un interprète. Vitellius croit les explications de Phinées et en conclut qu'Élie est seulement un personnage imaginaire. Ensuite, au fur et à mesure de l'élaboration des plans, Phinées joue un rôle de plus en plus important : au f° 719 r°, bien que Vitellius ne pose plus à Phinées la même question après la réponse d'Hérode, Phinées explique spontanément ce qu'est « Élie ». Au f° 717 r°, Vitellius ne pose plus la question à Hérode, mais demande directement à Phinées.

Cependant, Flaubert supprime complètement cette question dans le texte définitif. On peut penser que c'est pour accentuer l'autre question comme l'on l'a vu dans l'esquisse f° 716 r° : « ~~Vitellius se fait expliquer~~, par l'interprète, ~~ce qu'est le Messie~~ ». Dans *Hérodias,* le Messie a naturellement une signification importante : Jésus-Christ n'apparaît jamais physiquement dans ce conte, mais on parle de lui avec ardeur. C'est l'époque d'un grand changement religieux : la naissance du Christianisme. Avant tout, l'Élie prédit l'apparence du Messie. On peut considérer le fait que Vitellius ne pose plus de question sur Élie et ne demande que l'information sur le Messie montre que Phinées et Vitellius se raccrochent plus à l'essence du Christianisme.

Dans le brouillon f° 624 r°, C'est toujours Phinées qui répond :

L'interprète Phinées, qque soit syrien de naissance, eut peine à expliquer
voulait dire

p. Vitellius ce que ~~c'était que~~ ce mot-là.

graduelmt

~~Par suite de ses malheurs, une croyance s'était~~ ~~développée chez~~ ~~les juifs~~

~~et q c'est que Dieu ne les abandonnerait pas – il ne~~ c'est qu'il viendrait

doit *un règne de mille ans où*

un Libérateur, qui établir~~ait~~ un g^d^ sabat ils jouiraient et seraient

~~des docteurs pensaient~~ *certains même prétendent*

les maîtres ~~pendant mille ans. Il en viendrait même deux~~ qu'il en viendrait

~~des docteurs pensaient~~

sorti *doit*

deux. l'un ~~fils~~ d'Ephraïm qui ~~devait~~ combattre Gog et Magog, deux

lesquels sont deux géants *sera*

~~démons~~ du Nord mais vaincu par eux – et l'autre fils de David

est commune et *s'est*

doit *il ajoute que* *se développée*

qui ~~devait~~ abattre le Prince du Mal. » – Cette croyance ~~s'était~~

~~L'espoir devenant une certitude une impatience~~

en raison inverse de la détresse nationale Dieu ne les abandonner~~ait~~

~~convaincus que~~

l'alliance *conclue* *sont*

~~pas~~, tiendr~~ait~~ ~~le pacte établi~~ entre lui α son peuple. Ils en étaient

~~convaincus. & admettaient~~ l'attendaient à chaque instant ~~*Le Messie*~~

Vitellius hausse les épaules. [NAF23663 f° 624 r° (extrait)]

En fournissant avec peine des explications sur le Messie, Phinées répète que le Messie est une preuve que Dieu n'abandonne jamais les Juifs. Les mots, « il ajoute » nous donne l'impression que c'est la propre idée de Phinées vis à vis les Juifs. Dans *Hérodias,* tous les autres personnages qui assistent à ce festin redoutent le Messie, qu'ils l'affirment ou non. Parmi eux, Phinées, pensant que l'idée du Messie a grandi avec la détresse des Juifs, est très raisonnable et indépendant. En outre, on peut dire que l'attitude de Vitellius qui trouve l'existence du Messie douteuse et hausse les épaules, est une marque de jugement objectif envers les Juifs. L'origine de cette citation se trouve dans un livre de Michel Nicolas, théologien du XIXe siècle, que Flaubert a lu. Au f° 707 r°, il a noté[549] : « Les croyances

[549] Voir Michel Nicolas, *Des Doctrines religieuses des Juifs pendant les deux siècles antérieurs à l'ère chrétienne*, Michel Lévy, 1860. Gisèle Séginger indique dans la note dans l'article « L'écriture du politique dans *Hérodias* », qu'en lisant le livre du Nicolas, Flaubert nota la relation entre le messianisme et le nationalisme : « Flaubert est donc particulièrement frappé par le lien entre

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

messianiques s'accrurent en raison inverse de la détresse nationale Dieu a promis de sauver son peuple. il le fera c'est une conviction enracinée. […] Nicolas. Bible. (437 438-39) ».

Cependant, l'idée de Phinées change dans le texte définitif :

> – « Vous ne savez donc pas que c'est le Messie ? »
>
> Tous les prêtres se regardèrent; et Vitellius demanda l'explication du mot. Son interprète fut une minute avant de répondre. Ils appelaient ainsi un libérateur qui leur apporterait la jouissance de tous les biens et la domination de tous les peuples. Quelques-uns même soutenaient qu'il fallait compter sur deux. Le premier serait vaincu par Gog et Magog, des démons du Nord ; mais l'autre exterminerait le Prince du Mal ; et, depuis des siècles, ils l'attendaient à chaque minute. [*TC*, p. 133-134]

Phinées ne donne plus son propre avis. Ce qu'il raconte avec impassibilité est un résumé sur le Messie qu'on trouve chez Ezekiel dans *L'Ancien Testament*, dans l'évangile de Matthieu et dans celui de Marc[550].

En conséquence, Phinées joue finalement le même rôle que Iaokanann qui transmet les phrases de la Bible. La réaction de Vitellius à la réponse de Phinées se trouvant complètement effacée montre sa subjectivité. Ne peut-on pas dire que le silence de Vitellius qui est hostile à la religion juive, finit par faire de Phinées le messager de l'idée biblique, autrement dit, par représenter clairement les problèmes religieux de cette époque ?

Flaubert dit que « La question des races dominait tout » [*Corr. V*, p. 58][551] dans sa correspondance et il raconte à Tourgueneff :

> Mes notes pour *Hérodias* sont prises. Et je travaille mon plan. Car je me suis embarqué dans une petite œuvre qui n'est pas commode, à cause des explications dont le lecteur français a

---

révolution et messianisme que Renant établit [7] ». La note [7] est ainsi : « Il trouvera ce rapport dans l'ouvrage de Michel Nicolas […], et ses notes sur cet ouvrage dans le manuscrit d'*Hérodias* en gardent la trace : il relève des éléments sur le rapport entre messianisme et révolte (f° 680), messianisme et nationalisme (f° 707) » (voir Gisèle Séginger, « L'écriture du politique dans *Hérodias* », *art. cité*.

[550] Comme on le voit dans les chapitres 38 et 39 dans Ezekiel, Gog et Magog sont considérés comme faisant partie des démons. Dans la partie 1 du premier chapitre de l'Évangile de Matthieu, il est écrit que Jésus-Christ est Messie et fils de David.

[551] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 19 juin 1876.

besoin. Faire un récit clair et vivant avec des éléments aussi complexes offre des difficultés gigantesques.[552] [*Corr. V*, p. 127]

En prenant en compte ces citations, il est impossible d'ignorer les phrases suivantes au f° 715 r° qui sont au début des scénarios : « deux courants de conversation vont crescendo, l'un mystique l'autre politique ». Tous les problèmes de Galilée, politiques, mythiques et religieux sont causés de la domination de l'Empire romain et la naissance du Christianisme. Au début, Flaubert décrit Vitellius comme un personnage compliqué, mais au fur et à mesure de l'écriture des manuscrits, il le simplifie, en distribuant les éléments complexes de Vitellius à ses doubles, Sisenna et Phinées : le côté politique devient clair du point de vue des impôts au travers de Sisenna, et celui mythique et religieux est élucidé du point de vue des paroles bibliques au travers de Phinées. En outre, bien que Vitellius et Iaokanann n'aient pas de vrai lien historiquement, les apparitions de Sisenna et de Phinées les réunissent profondément dans ce conte. Cela doit être : le publicain et l'interprète imaginaires, l'intermédiaire qui découvre Iaokanann, puis aussi le médiateur entre Dieu et les hommes qui peut ainsi transmettre ses paroles. De plus, c'est leur existence qui fait que Vitellius assiste naturellement au festin où Iaokanann fut décapité.

Si l'on considère que les doubles de Vitellius représentent clairement et nettement des éléments complexes historiques, et qu'ils montrent cet épisode biblique comme portant sur la « question des races » au XIXe siècle, ne peut-on pas dire que Vitellius, dans *Hérodias*, est un personnage indispensable qui est un médiateur entre l'Antiquité et les temps modernes ?

3. Le désir d'Aulus

Maintenant nous allons analyser pourquoi Flaubert fait apparaître Aulus dans *Hérodias*, en changeant complètement les faits historiques. Quand on lit les notes de lecture, on voit

[552] Lettre à Ivan Tourgueneff, le 28 octobre 1876. En faisant apparemment de grands efforts sur ce point, Flaubert envoya aussi la même lettre à Maupassant, le 25 octobre 1876 : « Le difficile. là-dedans, c'est de se passer, autant que possible, d'explications indispensables » [*Corr. V*, p. 126].

que Flaubert s'est beaucoup intéressé à Aulus. En lisant les *Vies des douze Césars* de Suétone[553], il a noté au f° 669 v° :

> Aulus Vitellius, (l'empereur) naquit le 24 de 7bre sous le consulat de Drusus César
> *an 15 de J. Ch.*
> et de Norbanus Flaccus. – Ses parents effrayés de son horoscope
> son père ne voulait pas qu'il eût de fonctions publiques
> Mignon de Tibère, d'où fut surnommé Spintria.
> Plut à Caligula et à Néron par son adresse à conduire : les chars
> était de la faction des Bleus.
> aimait les gens de basse condition, rotait en public. (VII)
> – dès sa jeunesse (adolescentulus) ami d'Asiaticus – brouilles et
> Raccommodements –
> consultait une devineresse allemande « Catta mulier »
> très gd, visage bourgeonné, gros ventre. [NAF23663 f° 669 v° (extrait)]

Dans un scénario, au f° 734 r°, Flaubert décrit « Aulus sans ceinture, en pantoufle, très gras, bourgeonné » : il cite deux expressions : « très gras, bourgeonné » des phrases du f° 669 v°[554]. Cela montre que Flaubert a été plus attiré par les traits physiques d'Aulus que par l'événement d'importance historique, c'est-à-dire, la tâche que l'Empereur avait assignée à Aulus. Giovanni Bonaccorso indique que Flaubert se référait à une médaille pour la figure d'Aulus :

> Dans *Hérodias* il [Flaubert] semble s'être contenté de médailles et de monnaies, où il puise de petits détails sur les traits de ses personnages. [...] il devrait s'agir aussi de médailles parce qu'elles concernaient de grands personnages de l'histoire, l'empereur Aulus et son père. Arrêtons-nous un instant sur ces notes. Des traits d'Aulus: « nez en truffe, gras fortes joues, œil enfoncé », Flaubert ne retient qu'un élément, le corps gras, qui suffit à révéler la goinfrerie d'Aulus, et explique parfaitement l'image du texte .[555]

[553] Dès sa jeunesse, Flaubert s'intéresse au livre de Suétone : « Malheur à qui ne frémit pas en lisant Suétone » [*Corr. I*, p. 209, lettre à Louis de Cormenin, le 7 juin 1844].
[554] Au f° 661 v°, Flaubert a noté que « Hérode redoutait les rassemblements que causait Jean. Emprisonné en 30 décapité en 31 ». En 31, Aulus avait 15 ans.
[555] Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction » in *Flaubert l'autre*, *op. cit.*, p. 91.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Aulus qui ne met pas de ceinture mais met au contraire des pantoufles, ne nous donne pas l'impression d'une autorité noble de l'Empire romain. De plus, cela nous donne l'image qu'il n'a pas de nationalité.

Au f° 712 v°, Flaubert ajoute un mot « débraillé » à la phrase que nous, et au f° 555 r°, il augmente les parties créatives :

~~l'on vit sous les rideaux~~, un adolescent couché
descendre en baillant
Sans ceinture, en pantoufle, très gras, bourgeonné.
comme une courtisane
bagues. – Sa barbe couleur lie de vin – yeux ronds α hardis – chairs
molles et blanches. [NAF23663 f° 712 v° (extrait)]

Bien qu'Aulus accoure au secours d'Hérode avec son père sur l'ordre de Tibère, sa barbe est teinte avec le vin et il bâille dans la litière. Cette attitude montre qu'il ne s'intéresse pas au conflit entre Hérode et Arétas et n'a pas non plus d'intérêt pour l'Empire romain qui est en jeu mais qu'il préfère suivre ses désirs.

Cependant, dans le texte définitif, Flaubert écrit qu'« il en sortit un adolescent, le ventre gros, la face bourgeonnée, des perles le long des doigts » [*TC*, p. 119]. Ici, les bagues simples du f° 712 v° se changent en bagues ornées de perles. Mise à part la description de ces perles « le long des doigts », toutes les autres descriptions d'Aulus sont tirées du livre de Suétone. Autrement dit, les perles représentent le caractère particulier de l'Aulus de Flaubert. Différentes des pierres minérales qui sont souvent utilisées pour des bagues, les perles émettent une douce lumière naturelle pour la raison qu'elle sont façonnées à partir d'huîtres vivantes. Elles ont le charme de l'ambiguïté, se trouvant « à mi-chemin » entre minéral et les êtres vivants. Les mots qui distinguent entre masculin et féminin, « barbe » et « comme une courtisane » sont effacés et les « perles » apparaissent. Les perles ne sont plus un objet étranger pour le corps d'Aulus comme les vagues. L'expression des « perles le long des doigts » montrent qu'elles s'unissent directement à une partie de son corps et qu'elles jouent même un rôle neutre.

De plus, on peut penser que Flaubert efface la description de l'apparence négligée d'Aulus au moment de l'arrivée afin de mettre l'accent sur sa particularité dans le festin, où tous les personnages apparaissent. Dans le scenario du festin, au f° 740 v°, « Antipas très fardé et avec un diadème. Vitellius par précaution a gardé ses cothurnes. Aulus le torse nu ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Bien qu'Hérode s'endimanche comme un hôte et que Vitellius prépare ses chaussures pour s'enfuir si un assassin venait à se cacher dans le festin comme c'était souvent le cas à l'époque, Aulus est sans défense avec son torse nu. Flaubert répète cette image nue particulière d'Aulus aux f°740 r °, 737 r° et 703 r°.

Cependant, Aulus n'éprouve pas historiquement de répugnance pour les habits de cérémonie. Dans les *Vies des douze Césars*, lorsqu'il a fait une entrée triomphante à Rome pour être Empereur après la mort d'Othon, l'Empereur précédent, il est « vêtu d'un manteau de Général et a un glaive à la ceinture. Il est entouré d'enseignes et d'étendards, ses compagnons portant des casaques militaires et ses soldats tenant leurs armes découvertes »[556]. Bien que Flaubert ait certainement lu cela, il persiste avec son Aulus nu[557].

Au f° 619 v°, il décrit plus concrètement cette scène :

ses cothurnes *frisé, festonné*
Vitellius toge blanche, ~~n'avait pas~~ quitté son épée baudrier. Aulus ~~torse nu~~
son ~~un~~ glaive à
collier sur la poitrine.
épilé, torse nu – ~~Car les manches~~ de sa robe lilas ~~nouées dans le~~
~~comme un ouvrier~~
~~dos~~ ~~p. manger plus commdément~~. [NAF23663 f° 619 v° (extrait)]

Deux mots, « épée » et « glaive » montrent que Flaubert considère le port d'armes comme un élément décisif dans l'expression de la précaution et de la peur de Vitellius. Quant à Aulus qui se trouve dans la même situation que son père, Flaubert ajoute par deux fois « torse nu » : plus la situation où les peuples recourent à la ruse et trament des complots,

[556] Suétone, *Vies des douze Césars, op. cit*., Livre VII : Vitellius, 11, p. 383.

[557] Raymonde Debray-Genette remarque des points communs entre des habits de Caligula dans *La Vie des douze Césars* de Suétone, et ceux d'Aulus et d'Antipas : « il [Flaubert] emprunte à l'un des plus extravagants et des plus dégénérés de ces Césars, l'empereur Caligula. Suivons le texte de Suétone (livre IV, chap. LII) : « Ses vêtements, sa chaussure et sa tenue ne furent jamais dignes d'un Romain, ni d'un citoyen, ni même de son sexe, ni, pour tout dire, d'un être humain. Souvent il parut en public avec des manteaux brodés de pierres précieuses, une tunique à manches et des bracelets ; de temps à autre, vêtu de soie, avec une robe brodée d'or… très souvent on le vit porter une barbe dorée » (Suétone, *Vies des douze Césars, op. cit*., p. 255). [...] la tunique à manche et les bracelets iront à Aulus, sans oublier « la soie lamée d'argent » [*TC*, p. 132], mais les pierres et la peinture se répandront plutôt sur Antipas, son manteaux « dont la trame disparaissait sous des applications de couleurs » [*TC*, p.131], son diadème de pierreries, « de la poudre d'azur dans ses cheveux » [*TC*, p.131] » (Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert » in *Roman d'archives, op. cit*., p. 60-61).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

devient dangereuse, plus Aulus se déshabille. Par l'ajout de l'acte artificiel, puisqu'il est « épilé », on a l'impression qu'il est encore plus nu.

Finalement, Flaubert écrit cette scène dans le texte définitif ainsi :

> Vitellius gardait son baudrier de pourpre, qui descendait en diagonale sur une toge de lin. Aulus s'était fait nouer dans le dos les manches de sa robe en soie violette, lamée d'argent. Les boudins de sa chevelure formaient des étages, et un collier de saphirs étincelait à sa poitrine, grasse et blanche comme celle d'une femme. [*TC*, p. 131-132]

Toutes les armes et les chaussures de Vitellius sont effacées. À la place, Flaubert fait de lin sa toge. Le lin solide et peu précieux est souvent utilisé pour les produits quotidiens. D'autre part, la soie du vêtement d'Aulus est souple et luxueuse. Étant tissée de fil de vers à soie, elle est plus luisante que le lin qui provient de la plante. Comme si Flaubert voulait renforcer cette image, il compare sa poitrine à « celle d'une femme ». On peut dire qu'avec l'amalgame de la fleur, de la soie, de la chevelure abondante et des bijoux, le corps opulent d'Aulus finit par être féminin. Il faut se rappeler, au f° 555 r°, Aulus met les « bagues comme une courtisane » et son corps n'est pas seulement gras mais aussi mou et blanc.

De plus Flaubert a noté sur Aulus dans le cahier de lecture des *Vies des douze Césars*, f° 669 v° : « Mignon de Tibère, d'où fut surnommé Spintria ». Suétone explique « Spintria » dans le chapitre « Tibère » :

> Dans sa retraite de Caprée, il imagina même d'installer un local garni de bancs pour des obscénités secrètes ; là, des troupes de jeunes filles et de jeunes débauchés rassemblés de toutes parts et ces inventeurs d'accouplements monstrueux, qu'il appelait « spintries », formant une triple chaîne, se prostituaient entre eux en sa présence, pour ranimer par ce spectacle ses désirs éteints.[558]

Puis, dans le chapitre « Vitellius », Suétone écrit : que « son enfance et le début de sa jeunesse se passèrent à Caprée au milieu des mignons de Tibère ; lui-même fut à jamais flétri du surnom de « Spintria ».[559] Le mot « Spintria » ne se trouve pas dans les brouillons, mais Flaubert écrit qu' « Il devait sa haute fortune et la protection de son fils à Tibère » au

---

[558] *Ibid.*, Livre III : Tibère XLIII~XLIV, p. 195.
[559] *Ibid.*, Livre VII, Vitellius III, p. 379.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

f° 565r° . Au fur et à mesure du processus des brouillons, il explique plus précisément la protection de Tibère à Aulus :

> *~~Le pouvoir~~* *tenait*
> La fortune du père ~~venait~~
> *du* *procurait*
> ~~à l'avilissemt du~~ fils. Et cette fleur des fanges de Caprée – lui ~~rapportait~~ tant d'avantages, qu'il la soignait, bien que s'en méfiant, car elle était vénéneuse.
> [NAF23663 f° 566 r° (extrait)]

Supprimant les mots trop directs, et utilisant les métonymie, « Caprée » qui indique Tibère et la « fleur des fanges » qui indique Aulus, Flaubert suggère qu'Aulus est homosexuel. Caprée était aussi comme une sorte de capitale du vice dans la bouche des gens de l'époque. Ces phrases ne changent pas dans le texte définitif :

> La fortune du père dépendait de la souillure du fils ; et cette fleur des fanges de Caprée lui procurait des bénéfices tellement considérables, qu'il l'entourait d'égards, tout en se méfiant, parce qu'elle était vénéneuse. [*TC,* p. 120]

Par l'ajout de l'adjectif, « vénéneuse », Flaubert montre le manque complet d'éthique et de morale d'Aulus. Avec ces mots, il introduit une phrase de la note de lecture du f° 669 v°, « dès sa jeunesse (adolescentulus) ami d'Asiaticus ». Du plus, au f° 744 v° qui est la liste des convives, Flaubert ajoute « Son jeune ami Asiatique » dans l'article d'Aulus. Par cela, on voit qu'il fait apparaître cet amant dans ce conte au début du plan.

Au début, il est syrien : « son nom syriaque » (f° 627 r°). Mais au f° 619 v°, Flaubert le décrit ci-dessous :

> près de lui, ~~plus bas~~ sur un
> *enfant de douze ans*
> coussin. un ~~aut jeune homme~~, un marmiton qu'il avait vu dans
> *ne pouvant prononcer son nom l'appelait l'Asiatique* *air* *toujours souriant*
> les cuisines, et qui lui plaisait. ~~Ce jeune homme~~ très beau stupide, ~~et~~
> ~~souriant sans cesse~~. [NAF23663 f° 619 v° (extrait)]

Ici, la nationalité et la race de l'amant ne sont jamais mentionnées : il est seulement appelé « Asiatique ». Mais, après, Flaubert réécrit encore « son nom syriaque » au f° 642 v°. S'il

était syrien, il appartiendrait naturellement à Aulus et son existence perdrait son importance particulière, pour la raison même que la Syrie était un pays tributaire de l'Empire romain et que son père en était gouverneur.

Après une telle hésitation, Flaubert décrit l'amant dans le texte définitif :

> Près de lui, sur une natte et jambes croisées, se tenait un enfant très-beau, qui souriait toujours. Il l'avait vu dans les cuisines, ne pouvait plus s'en passer, et, ayant peine à retenir son nom chaldéen, l'appelait simplement : « l'Asiatique ». De temps à autre, il s'étalait sur le triclinium. Alors, ses pieds nus dominaient l'assemblée. [*TC*, p. 132]

Flaubert décide de donner à l'amant le nom chaldéen, et non pas son homologue syrien. On peut penser qu'il a l'intention de traiter Aulus comme un personnage indépendant de l'Empire romain. En outre, après la construction de l'Empire néo-babylonien en 625 avant Jésus-Christ, les Chaldéens détruisirent le royaume de Juda, et dominèrent la Mésopotamie, la Syrie et la Palestine. Mais l'Empire néo-babylonien s'effondra en 539 avant Jésus-Christ. Atsuko Ogane souligne qu'on trouve beaucoup de mots qui concernent la décadence de Babylone. Par exemple, Iaokanann insulte Hérodias, en l'appelant « fille de Babylone ». Elle dit qu'Aulus est aussi un des personnages qui symbolisent la décadence de Babylone, parce qu'il est glouton, dépenseur et a un amant dont le nom est chaldéen[560].

De fait, comme ils avaient dominé presque toutes les régions que l'Empire romain gouvernait, l'image du nom propre, « chaldéen » qui se superpose à celle de l'Empire romain, prévoit le destin de ce dernier. L'amant qui a perdu l'adjectif « stupide » au f° 619 v°, et qui devient « très-beau, qui souriait toujours », semble être un obervateur qui n'est influencé par rien dans l'espace des conflits de races dans cette fête. Ce sont ses pieds qui « dominaient l'assemblée ». Bien que Suétone ait écrit que l'amant était simplement asiatique dans les *Vies des douze Césars*, Flaubert nous montre la raison pour laquelle Aulus l'appelle l'Asiatique, en disant que son vrai nom est chaldéen.

En se référant aux œuvres historiques, Flaubert fait complètement rompre à Aulus ses rapports politiques, féminise son corps et met graduellement l'accent sur sa tendance homosexuelle. Mais ce n'est pas pour décrire la vulgarité, l'incapacité et la décadence d'Aulus. On peut plutôt le considérer en tant que personnage qui dévie de l'éthique et de la

[560] Voir Atsuko Ogane, *La genèse de la danse de Salomé, op. cit.*, p. 59-60.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

moralité des idées toutes faites et qui personnifie la liberté faces aux contraintes réelles. Alors, pourquoi Flaubert éprouve-t-il la nécessité d'un tel Aulus dans *Hérodias* ?

Lorsqu'on remarque que Flaubert a décrit attentivement le corps dodu et a créé l'épisode où Aulus a rencontré son amant asiatique, dans la cuisine où beaucoup de gens préparaient des plats pour le festin d'Hérode, on ne peut pas ignorer la signification de l'appétit effroyable d'Aulus que Suétone et Tacitus avaient noté. Flaubert a déjà écrit, dans le premier plan du f° 726 r°, l'attitude d'Aulus devant les nourritures préparées, qui s'oppose à celle de Vitellius[561] : « Aulus s'en réjouit ».

Jean-Pierre Richard a analysé le désir de manger dans les œuvres de Flaubert :

> On mange beaucoup dans les romans de Flaubert ; peu de tableau plus familier chez lui que celui de la table garnie sur laquelle s'amoncellent les nourritures, autour de laquelle s'aiguisent les appétits. [...] et devant Aulus Vitellius s'amoncellent les aliments les plus extraordinaires, rognons de taureau, loirs, rossignols, hachis de feuilles de pampre, que Flaubert éprouve une évidente délectation à énumérer et à décrire. Car il rêve à la nourriture : nul doute que l'obsession alimentaire ne tienne dans son imagination la même place privilégiée qu'occupe le rêve du bal ou de la soirée théâtrale dans la mythologie romanesque de Balzac.[562]

Dans une scène du festin dans *Hérodias*, Flaubert raconte son penchant pour la nourriture et le répète dans les plans suivants, les scénarios et les brouillons. Par exemple, dans le scénario, f° 726 r°, « L'air sec de Machærous lui a donné grand appétit ». Même à Machærous où tous les autres sont tendus, pour Aulus ce n'est que l'endroit où son appétit croît. En considérant Machærous en tant que scène unique dans ce conte, on a l'impression qu'Aulus y apparaît avec le seul but d'y satisfaire son appétit, autrement dit, il serait créé pour son appétit.

De fait, dans les brouillons, son appétit n'a pas seulement un rapport avec la description de son corps et celui de son amant, mais s'associe peu à peu à un autre point plus important. Au f° 646 v°, Aulus avale tellement de nourritures qu'il est presque mourant :

~~*Il est donc*~~
~~Les Pharisiens~~ – « ~~Pour cela il faudrait qu'il fut~~ reussuscité ~~dit un des Pharisiens~~
~~*ils croient à la résurrection*~~

[561] Au f° 735 r°, après avoir découvert les armées qu'Hérode avait cachées, « Antipas veut faire accroire les préparatifs du festin p^r lui. Vitellius n'est as dupe. Aulus s'en félicite ».
[562] Jean-Pierre Richard, *littérature et sensation : Stendhal et Flaubert*, *op. cit.*, p. 138-139.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Lamech. – « Certainemt ! ~~et il est ressuscité~~.

Hilarité des Sadducéens.

Jonathas. – comme si un homme pouvait revenir à la vie ! […]

~~L'indigestion d~~'Aulus.

~~Il est~~ couché sur le lit. se presse l'estomac, roule des yeux. – Sueur froide

allait

On croit qu'il va crever […] .

Mais Aulus fut brave. Il n'avait pas fini de

vomir qu'il voulut ~~se remettre à~~ remanger. [NAF23663 f° 646 v° (extrait)]

Dans cette scène, les convives discutent si Iaokanann est Élie qui ressuscite, et les mots concernant le fait de « ressusciter » apparaissent trois fois. Juste après ce débat, ils sont inquiets pour Aulus et ont peur qu'il décède à cause de l'excès de nourriture qu'il a ingurgité. Mais il vomit tout et recommence à manger. Manger est une manière de se tenir en vie mais aussi une preuve que l'on est en vie. Par conséquent, cette série d'états d'Aulus suggère l'image de la mort et de la résurrection.

Dans le texte définitif, cette image devient plus claire :

Nec crescit, nec post mortem durare videtur.

Mais Aulus était penché au bord du triclinium, le front en sueur, le visage vert, les poings sur l'estomac. Les Sadducéens feignirent un grand émoi ; – le lendemain, la sacrificature leur fut rendue ; – et Antipas étalait du désespoir ; Vitellius demeurait impassible. Ses angoisses étaient pourtant violentes ; avec son fils il perdait sa fortune.

Aulus n'avait pas fini de se faire vomir, qu'il voulut remanger. [*TC*, p. 134-135]

La souffrance d'Aulus commence juste après la phrase de Lucretius qu'un convive cite afin de nier qu'Élie ait ressuscité[563]. On ne peut pas penser que l'insertion brusque de la seule

[563] Voir Lucrèce, *De Natura Rerum* (av. J.-C., vers 50), III, vers 339 (édition, traduction, introduction et notes par José Kany-Turpin, (réédition), Paris, Flammarion, 1997). Mais Pierre-Marc de Biasi fait remarquer que la citation de Jonathas n'est pas exacte. Dans ce livre, Lucrèce tente d'expliquer l'ordre de la nature et de l'univers, du point de vue astronomique à cette époque-là, sans recourir à l'existence des dieux. Cécile Mathey analyse cette citation de *De Natura Rerum* ainsi : « Si le *De Natura rerum* représente une référence obligée du mouvement d'émancipation contre la terreur des mythes, le conte, en revanche, ne lui accorde que le statut d'un mythe parmi d'autres. La délivrance de la frayeur mythique qu'il autorise lui permet certes d'occuper une place non négligeable dans le cortège des dieux, mais en aucun cas de supplanter le reste de ses concurrents » (Cécile Matthey, *L'Écriture hospitalière*, *op. cit*., p. 89).

phrase latine n'a aucun rapport avec Aulus. Il se remet de l'état de mourant qui fait désespérer non pas seulement les convives, mais aussi Hérode, et terrifie Vitellius qui craint la mort de son fils. La guérison presque miraculeuse d'Aulus aurait pour possibilité d'affirmer l'épisode de la résurrection d'Élie qui est Iaokanann. Avant tout, c'est un fait historique qu'Aulus était gros, avait beaucoup d'appétit et a eu un amant asiatique, mais tout ce qui a trait aux relations avec Iaokanann est la création de Flaubert.

Flaubert accentue le fait que l'appétit d'Aulus n'a pas de limites. Après l'état de la souffrance, Aulus redemande la nourriture abondante :

> « Qu'on me donne de la râpure de marbre, du schiste de Naxos, de l'eau de mer, n'importe quoi ! Si je prenais un bain ? »
>
> Il croqua de la neige, puis, ayant balancé entre une terrine de Commagène et des merles roses, se décida pour des courges au miel. [*TC*, p. 135]

Il ne se tourne pas seulement vers la nourriture mais tente également d'avaler avidement des matériaux comme le marbre ou encore de l'eau de mer, comme s'il tentait d'ingérer le monde. Dans une phrase où il parle d'un bain, on nous suggère qu'il devient lui-même nourriture et qu'il est cuit à la vapeur. On peut dire qu'il ne garde pas seulement la nourriture dans son corps mais qu'il a également le désir de s'assimiler à elle. Cette assimilation nous rappellerait le désir de *Saint Antoine*. Jean-Pierre Richard analyse l'état de Saint Antoine devant le monde :

> Toutes les enveloppes, minérales, végétales, animales, y perdent de plus en plus de leur solidarité ; et de disparition en disparition le saint se retrouve finalement devant une substance totalement indifférenciée. Le sujet inconscient se perd alors dans la matière amorphe. Communion informe. [564]

Après cette scène, les convives continuent de se disputer à cause de l'opposition religieuse et de la fureur existant vis-à-vis de l'Empire romain. Bien que Vitellius veuille quitter cette fête, s'inquiétant d'être assassiné, Aulus insiste pour y rester afin de manger et son père lui obéit. Cet épisode sous-entend qu'ils sont présents à la scène de la décapitation de Iaokanann. De plus Raymonde Debray-Genette indique que Flaubert choisit finalement

[564] Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, *op. cit.*, p. 147.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

quatre mets pour le festin dans la longue liste chez Dezobry[565] symbolisent les problèmes des races :

> Les loirs (sans leur confit de miel), les rossignols, les tourterelles, l'âne sauvage. […] nommer des mets qui répugnent aux Juifs ou à telle secte religieuse […].
> On se demande ce que Flaubert pouvait faire de la liste interminable chez Dezobry, des lois contre le luxe de la table. Il résume ici (aux f° 693 r° et 693 v°) leurs noms et note que Tibère n'osa lutter contre ce moyen de pression politique démagogique et clientélaire. Transposer dans le conte, une telle remarque explique la dépendance de Lucius Vitellius lui-même à l'égard de son fils, « cette fleur des fanges de Caprée ». On constate ainsi, dès ces notes, que le projet politique domine jusque dans ces détails culinaires. [566]

Le désir d'Aulus qui avale toute la nourriture semble donc signifier que l'existence d'Aulus transcende tous les conflits politiques et religieux.

Aulus et Iaokanann deviennent de plus en plus proches. Dans l'esquisse, f° 719 r°, Aulus a de l'estime pour Jésus-Christ : « c'est un homme de mauvaise vie, il boit du vin, et traîne des femmes. Aulus l'en approuve ». Il l'accepte naturellement non pas du point de vue religieux, mais de celui de sa mauvaise réputation : Jésus-Christ reste fidèle à ses désirs, au vin et aux femmes. Cependant, on ne peut pas nier qu'Aulus soit la seule personne à reconnaître Jésus-Christ parmi les personnages principaux. De plus, le vin symbolise le sang de Jésus-Christ. Lorsqu'Aulus arrive au château de Machærous, il a la barbe teinte de vin rouge aux f° 712 v° et 737 v°, et c'est seulement lui qui boit une coupe de vin et en réclame une seconde dans le texte définitif.

Le rapport entre Aulus et Iaokanann par l'intermédiaire de Jésus-Christ dans l'esquisse du f° 719 r° s'efface progressivement dans les brouillons, mais la coïncidence entre ces deux premiers personnages devient définitive dans la dernière scène. Alors que tous les convives sont fascinés par la danse de Salomé, Aulus qui a trop mangé recommence à vomir. Flaubert écrit qu'Aulus est le seul personnage qui soit attiré par la nourriture plus

---

[565] Flaubert a consulté surtout quatre volumes d'un livre de Louis Charles Dezobry pour la description de la nourriture dans la scène du festin (voir Louis Charles Dezobry, *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère*, Dezobry, E. Magdeleine et cie, 1846 et 1847).
[566] Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert » in *Roman d'archives*, *op. cit.*, p. 49.

que par Salomé[567]. Dans cette situation, il est intéressant de voir passer la tête d'Iaokanann aux convives dans l'esquisse f° 748 r° :

Il la (la tête de Jean) met
dans un plat. Elle est offerte à Salomé. – à Hérodias et passé out le
– à Aulus ses yeux ivres regardent les yeux morts, bêtemt
long des tables. en signant beaucoup – [NAF23663 f° 758 r° (extrait)]

Il est naturel que la tête soit d'abord passée à Salomé qui l'a réclamée, et puis à Hérodias dont la fille a été manipulée en cachette, mais après elles, ce n'est ni à Hérode qui a ordonné la décapitation, ni à Vitellius qui occupe le poste le plus élevé, mais à Aulus qu'on la fait passer. D'autre part, bien que Flaubert ne décrive jamais les sentiments de Salomé ni ceux d'Hérodias vis-à-vis de la tête de Iaokanann, il raconte l'attitude d'Aulus : ses yeux « ivres », c'est-à-dire que seuls ceux qui perdent la raison à cause du besoin de manger regardent les yeux de Iaokanann qui ne contiennent plus de vie. Ils sont opposées à première vue, mais tous les deux sont dans la même situation par le fait qu'ils se détachent du monde des réalités : Iaokanann s'exclame contre les ambitions et les conflits terrestres et Aulus ne s'y s'intéresse pas. Mais avant toute autre chose, Aulus n'est pas historiquement présent à ce festin.

Ensuite, dans les brouillons, Flaubert change l'ordre de passage de la tête : la tête est d'abord donnée à Salomé, puis à Hérode, à Vitellius, aux Romains, aux prêtres, et enfin, à Aulus. Ici aussi, Aulus adopte une attitude différente de celle d'Hérode qui n'ose pas regarder la tête ; différente aussi de celle de Vitellius qui, lui, est indifférent; et enfin différente de celle des Romains qui la tournent avec curiosité sous la flamme de la torche :

l'ayant *la pose devant Aulus il*
Mannaëi ~~la~~ remise ~~d'aplomb Aulus~~ ~~il~~ en fut réveillé
~~*la remet*~~

[567] Au f° 644r° on lit :

~~*tout*~~ *à plat* *le front sur les deux mains*
Aulus y sommeillait ~~se le~~ ~~son~~ ~~front~~ ~~app reposait son front sur ses deux bras tout à plat~~. [NAF23663 f° 644 r° (extrait)]

L'attitude d'Aulus montre qu'il ne s'intéresse pas du tout à la danse de Salomé.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

éteinte
prunelles ~~mortes~~ *et les prunelles mortes*
– ~~Ses yeux ivres contemplent les yeux morts~~
~~Et à travers~~ leurs cils abaissés avaient l'air de se dire quelque chose
[NAF23663 f° 655 r° (extrait)]

Pendant la danse de Salomé, Aulus vomit et s'endort, mais dès que la tête est posée devant lui, il se réveille. Cela montre qu'il s'intéresse à cette tête et qu'elle est mise en scène pour la regarder. Quand on considère son attachement à l'appétit, la tête sur le plat ressemble à de la nourriture, autrement dit, le souhait le plus fort d'Aulus. Comme on le voit au f° 716 v°, Flaubert accentue souvent le fait qu'Aulus ne quitte jamais des yeux les plats plein de nourriture : « ~~Aulus, qui s'est gorgé de raisins~~, au milieu des plats commes des remparts – ivre, abruti, ignoble ». Le verbe « regardent » dans le plan du f° 748 r° change en « contemplent » au f° 716 v°. Ce changement marque la concentration d'Aulus vis-à-vis de Iaokanann. De plus, en considérant les mots qui se reportent aux yeux, on ne trouve qu'un seul mot, « yeux » dans le plan, mais il y a aussi « yeux », « cils » et « prunelles » dans le brouillon cité : Flaubert attache de l'importance à la scène de l'échange des regards entre Aulus et Iaokanann.

De plus au f° 655 r°, Flaubert a décrit le sang de Iaokanann dans la marge° : « des perles rouges figés dans les poils de la barbe. Les coins de la bouche ». Et plus bas, on lit :

Du sang ~~déjà figé~~ parsemait la barbe. Les globes des yeux avec leurs paupières closes
caille déjà
~~blêmes~~ comme
étaient plus pâles que des coquilles [NAF23663 f° 655 r° (extrait)] [568]

Flaubert d'abord compare du sang de Iaokanann aux perles. Le mot « perles » nous rappelle la bague de perles d'Aulus dans le texte définitif. Dans *Hérodias* les personnages principaux ornent leurs vêtements et leurs corps de diverses pierres précieuses. Mais il n'y a que Aulus et Iaokanann qui concernent la perle. La perle est souvent associée à la naissance

[568] De plus la description des yeux de Iokanann au f° 536 r° nous attitre l'attention :

et rondes
Les paupières closes
blêmes comme des coquilles
étaient ~~plus blêmes que~~ [NAF23663 f° 536 r° (extrait)]

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

de Vénus, déesse de l'amour qui est sortie d'un grand coquillage. En lisant la phrase « les globes des yeux étaient plus pâles que des coquilles », on arrive à croire que la métaphore du sang de Iaokanann, les « perles rouges », n'est pas choisie par hasard. Le mot « des coquilles », nous suggère la Coquille Saint Jaques qui est l'insigne de pèlerinage. L'endroit où la tête de Iaokanann a été supposée être enterrée devient un des lieux principaux de pèlerinage. Flaubert semble tenter de relier deux personnages extrêmement différents, Iaokanann qui est un saint chrétien et Aulus qui est païen et suivit toujours ses désirs à travers la perle qui suggère le mythe romain et le pèlerinage chrétien.

Dans le texte définitif, Flaubert a effacé l'expression « perles rouges » : « Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles » [*TC*, p. 141]. Finalement, comme les perles restent à Aulus et que Iaokanann a seulement une relation avec les coquilles, nous avons une impression qu'ils vont de pair.

De plus, dans le texte définitif, la tête de Iaokanann est passée à Aulus :

> Mannaëi, l'ayant remise d'aplomb, la posa devant Aulus, qui en fut réveillé. Par l'ouverture de leurs cils, les prunelles mortes et les prunelles éteintes semblaient se dire quelque chose. [*TC*, p. 141]

Flaubert efface le mot « yeux », et laisse les « cils » et les « prunelles ». Cela renforce l'expression délicate des yeux. Flaubert supprime aussi le verbe « contemplent », et utilise « se dire ». Par ce remplacement de verbes, on peut penser que la communication entre Aulus et Iaokanann s'élève jusqu'au niveau de la langue. Les usages de l'adjectif possessif « leurs » et du verbe réfléchi nous donnent l'impression qu'Aulus ne parle pas arbitrairement à Iaokanann, mais qu'ils se parlent réciproquement. Tous les autres personnages écoutent toujours ce que dit Iaokanann mais il n'y a qu'Aulus qui semble communiquer avec lui. Par cela, Aulus apparaît dans ce conte non pas comme un des convives, mais comme le personnage qui a une vision spéciale et s'oppose à Iaokanann.

Notons surtout que toutes les paroles d'Iaokanann se trouvent dans l'*Ancien Testament*, et les personnages dans *Hérodias* s'effraient de la fureur de Dieu. Dans le même Testament, Adam et Eve sont chassés du Paradis pour avoir mangé le fruit défendu. Considérant qu'*Hérodias* est un épisode de la Bible, on peut dire que Iaokanann est le prophète envoyé par Dieu, c'est-à-dire le personnage du Ciel, par opposition à Aulus qui est le symbole de l'être banni à cause de son penchant homosexuel, de son besoin obsessionnel de nourriture

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

et de son appartenance à la vie terrestre. Autrement dit, Flaubert tente de mettre l'accent sur l'appétit d'Aulus en tant que l'élément le plus important, afin de créer le personnage contraire au Saint.

Mais en même temps, il ne faut pas oublier qu'Aulus joue le rôle de spectateur qui se soustrait au charme de Salomé et aux conflits territoriaux. De même que Iaokanann se place entre les hommes et Dieu, Aulus se place entre le fait historique et le fait fictif : ils gardent un point de vue objectif l'un vis à vis de l'autre. Écrivant « semblaient se dire quelque chose », Flaubert fait s'accorder les deux et suggère leur analogie. Par l'apparition d'Aulus, Flaubert transforme l'épisode de la décapitation du Saint et à la fin fait qu'Hérodias dépasse le cadre religieux.

Le grotesque attire toujours Flaubert. Écrivant *Madame Bovary*, il avoue son attirance pour celui-ci dans la correspondance :

> Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. On pourrait la prendre au sérieux et elle est d'une grande intention de grotesque.[569] [*Corr. II*, p. 170]

Fasciné par le grotesque d'Aulus, l'utilisant habilement par le biais de son aspect corporel et sexuel, et mettant l'accent sur le désir fondamental humain, c'est-à-dire l'appétit, Flaubert crée un Aulus original et lui donne la faculté de pouvoir communiquer avec Iaokanann. Pierre Macherey analyse que la voracité du cochon accompagnant Saint Antoine « évoque l'image de l'écrivain » :

> [...] le monde n'est pas seulement pour lui [Flaubert] un spectacle, mais aussi un réservoir de matière et d'aliments, où il puise indéfiniment pour satisfaire sa voracité. L'appétit démesuré du cochon, par bestialité, atteint une sorte d'absolu : il finit par embrasser le réel en totalité, encyclopédiquement. [570]

Chez Flaubert la voracité n'est pas le désir négatif : elle nous mène même à la vérité du monde. On peut donc penser que tous les deux, Aulus et Iaokanann n'appartiennent ni aux règles, ni aux obligations, ni aux limites sociales. Pour cette raison, leurs apparences « moquées, ridicules et décriées » gardent la force de dévoiler les duperies cachées et de

[569] Lettre à Louise Colet, le 17 octobre 1852.
[570] Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature* ?, Paris, P.U.F., 1990, p. 167-168.

détruire les idées fixes des autres : on peut dire que ces faits nous permettent une nouvelle lecture d'*Hérodias*[571].

Il faut remarquer aussi que Flaubert se rapelle « Aullus Vitellius Imperator ». Lucien Descaves nous montre une amitié intime entre Flaubert et Edmond Laporte :

> Quand Flaubert avait une communication urgente à lui faire, il mettait sa lettre dans un petit carton qu'il lui expédiait par le bateau comme colis. […] Flaubert, quand il ne les signe pas son nom, les signe « Votre Géant », ou bien encore « Aulus Vitellius Imperator », par allusion au conte *Hérodias* où se rencontre aussi l'Asiatique, « l'enfant très beau et qui souriait toujours » [*TC*, p. 132] .
>
> « Asiatique », encore un des sobriquets de Laporte dans cette correspondance de Flaubert, autre « cœur simple », expansif et dévoué. [572]

Flaubert signe « Votre vieux Aulus Vitellius imperator » [*Corr. V*, p. 216] à la fin d'une lettre datée du 8 avril 1877 à Edmond Laport. Flaubert utilise ce sobriquet « Asiatique » dans sa correspondance aussi : « Connaissant mon Asiatique, je me suis figuré la joie qu'il aurait à posséder les manuscrits de son Géant »[573] [*Corr. V*, p. 217] : « Ne soyez pas surpris, mon brave Asiatique, si vous ne recevez pas votre exemplaire »[574] [*Corr. V*, p. 226] . Nous pouvons ainsi dire qu'Aulus fait partie intégrante de Flaubert, créant entre eux un lien intime et plus fort que la sympathie.

---

[571] Écrivant *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert raconte dans une lettre à Duval, « L'ouvrage que je fais pourrait avoir comme sous-titre « encyclopédie de la Bêtise humaine » » [*Corr. V*, p. 535, lettre à Raoul Duval, le 13 février 1879]. Analysant la description du festin dans *Salammbô*, Henri Scepi remarque un point commun entre l'appétit démesuré des Barbares qui ressemble à celui d'Aulus, et l'écriture de Flaubert : « Cet appétit des choses, propre à Flaubert, est aussi affaire d'avidité et d'écriture : il trahit un désir d'appropriation et d'assimilation de la totalité d'un monde, que les mots, dans leur matérialité même, doivent garantir et prolonger. [...] La gloutonnerie des Barbares est, dans ces conditions, comme le métaphore de cet appétit démesuré de l'écrivain face à une matière qu'il sait n'être plus mais qu'il doit ressusciter à travers un matériau bien réel : l'écriture, lieu exclusif de l'amoncellemet des biens » (Henri Scepi, *Salammbô de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 116-117).

[572] Lucien Descaves, « Un de nos Dieux Lares », *Figaro*, 14 janvier 1907. Voir René Descharmes et René Dumesnil, *Autour de Flaubert*: *études historiques et documentaires, suivies d'une biographie chronologique, d'un essai bibliographique des ouvrages et articles relatifs à Flaubert et d'un index des noms cités*, Slatkine Reprints, Genève, 2002, p. 54-58. Ce livre a paru d'abord au Mercure de France, 1912.

[573] Lettre à Edmond Laporte, le 11 avril 1877.

[574] Lettre à Edmond Laporte, le 27 avril 1877.

E. Les apparitions des personnages fictifs dans *Hérodias*

Comme nous l'avons démontré dans les parties précédentes, *Hérodias* est une œuvre mélangeant la religion et l'histoire. On sait aussi que beaucoup de « races » qui apparaissent dans cette œuvre ont existé en réalité. Cependant, il est intéressant de constater que deux personnages créés de toutes pièces par Flaubert apparaissent parmi eux. Dans les *Carnets* qui précèdent les plans, les personnages bibliques et religieux étaient traités avec attention, mais les personnages imaginaires, Mannaëi et Phanuel, n'étaient jamais envisagés. Au premier abord dans *Hérodias*, ils n'ont pas du tout de sens d'importance, mais plus on se rapproche du texte définitif et plus ils deviennent des personnages indispensables. Flaubert indique dans sa correspondance sur *Hérodias* que « La question des Races dominait tout » [*Corr. V*, p. 58] . Mannauëi et Phanuel appartiennent chacun à un peuple différent. Pourquoi et comment établit-il leur place comme personnages ? Peuvent-ils acquérir une substance suffisante pour les rendre réels ?

1. Les caractéristiques des « races »

Tout d'abord, nous allons élucider la différence entre « les Samaritains » et « les Esséniens », dont les descriptions sont les plus nombreuses dans ce conte parmi les autres peuples, et leur définition lors du processus de création. Dans l'épisode de la Bible où une Samaritaine donne de l'eau au Christ[575] et celui où un Samaritain sauve un homme blessé par un bandit qu'un lévite et un prêtre avaient ignoré[576], les Samaritains gardent une image de « Bons Samaritains ». Historiquement, à l'époque ils construisirent une ville fortifiée dans l'ancien royaume Nord d'Israël. Cependant, le roi juif Hyrcan II a détruit le temple de Garizim, le centre de la croyance des Samaritains, et à cause de cette destruction ces derniers s'opposent aux Juifs.

[575] Voir, l'Évangile selon Jean, chapitre 4, versets 1-30.
[576] Voir, l'Évangile selon Luc, chapitre 10, versets 29-37.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

À l'opposé, les Esséniens forment une secte juive importante, la secte essénienne, avec la secte des Pharisiens et la secte des Sadducéens. Ils sont donc les adversaires des Samaritains. Ils mènent une vie ascétique et vivent ensemble en communauté. Les caractéristiques de cette secte sont le célibat et le renoncement à la fortune. Dans le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle de Pierre Larousse*, on trouve ces lignes concernant les Esséniens se trouvent :

> Ils adoraient un Dieu unique, sous la figure du soleil, auquel ils s'efforçaient de dérober les actes naturels, réputés impurs ; ils lui adressaient leurs prières et voyaient encore en lui l'image de la fatalité qui suivant eux, gouvernait l'univers et même la conscience humaine.

Les noms de peuples et de religions ne sont pas marqués sur les *Carnets*. Cependant, à l'étape suivante, la première page des notes au f° 743 r°, Flaubert a écrit « les Esséniens » en soulignant leur nom :

> Les Esséniens étaient groupés dans le pays de Jean, ~~près~~ sur le bord oriental de la mer Morte. Les Esséniens avaient donné au baptême plus d'extension. Les foules entouraient Jean, on croyait que c'était Élie ressuscité. – on croyait que Dieu allait susciter de leurs tombeaux qques uns des anciens prophètes p^r^ servir de guides à Israël vers sa destinée finale. d'autres tenaient Jean p^r^ le Messie. [NAF23663f^o^ 713 v° (extrait)]

En général, dans les manuscrits de Flaubert, le soulignement est fait afin d'accentuer les personnages importants[577]. Ils sont de la même nationalité que Iaokanann et font généralement leur baptême. Ils croient en Élie et en le Messie.

Les mots Samaritains apparaissent pour la première fois au f° 743 v° : « Les Samaritains firent des veaux d'or. ~~qu~~ et les cachèrent quand vint Téglat Phalassir. La colombe est sacrée. C'est un péché que d'en blesser une ». Quant aux Samaritains, la description est différente, et on trouve des phrases qui n'ont pas de relation avec le christianisme. Ici, seuls les aspects exotiques sont accentués. Par ces notes, Flaubert laisse comprendre que les Samaritains sont choisis comme un peuple peu religieux et gardant des coutumes étranges.

[577] Voir Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, Catherine Fuchs, « Flaubert : « Ruminer Hérodias » du cognitif-visuel au verbal-textuel » in *L'Écriture et ses doubles*, *op. cit.*, p. 29-109. Le surlignage des mots ou des phrases dans les manuscrits nous montre qu'ils comportent deux significations. Le surlignage du schéma accentue son importance, par contre quand il est utilisé dans la narration, il signifie un changement de scène.

Cependant, on s'éloigne peu à peu de la description de la religion des Esséniens [578]. Au f° 697 r°, on peut voir les phrases suivantes :

> Un Essénien Manahem avait prédit à Hérode qu'il serait roi.
> Esséniens : haine de l'huile, être flétri par le hâle est un honneur fort dans la connaissance des simples et des animaux.
> s'abstiennent de coucher devant leur frère ou vers la droite éprouvaient les femmes avant de les épouser.
> pendant le sabbat ne quittent pas le lit –
> zélateur féroce. [NAF23663 f° 697 r° (extrait)]

Aux f° 696 r°, 696 v° et 697 r°, Flaubert a noté les phrases de l'*Histoire d'Hérode : roi des Juifs* de Saulcy. Dans ce livre, Saucely a écrit ci-dessous :

> Parmi les Esséniens, se trouvait un certain Manahem, homme de la conduite la plus exemplaire. et auquel la pureté de ses mœurs avait acquis une juste renommée. On le croyait doué du don de prophétie. Lorsque Hérode était encore enfant, Manahem le vit un jour aller à l'école, et lui prédit qu'il serait roi des Juifs [...] Manahem, souriant avec douceur, le frappa de la main, et lui dit : [...] mais tu oublieras la piété et la justice : Dieu ne te le pardonnera pas et te punira, à la fin de ta carrière.[579]

Après ces phrases, Félicien de Saulcy a décrit minutieusement la prédiction de Manahem sur le destin d'Hérode le Grand et la réaction de ce dernier. Mais Flaubert n'a pas noté cet épisode remarquable du point de vue historique et a noté seulement les habitudes du peuple des Esséniens. Cela montre qu'il ne s'intéresse pas à l'humanité de la « race » et plutôt aux coutumes étranges plus qu'à leur obéissance envers la religion.

Par contre en ce qui concerne les Samaritains, la description religieuse est plus importante. Au f° 680 r°, Flaubert a noté des phrases sur les Samaritains qu'il a trouvé dans

[578] Le sentiment religieux de la secte Essénienne a un côté différent de la pensée de Iaokanann. Les Esséniens croient un Dieu « sous la figure du soleil » comme on l'a déjà vu. Flaubert s'intéresse à cette tendance et note les phrases suivantes : « Les Esséniens attendaient le lever du soleil, dans une attitude religieuse » [f° 663 v°] , « Les Esséniens priaient tournés vers le soleil levant. – ne fréquentaient pas le temple » [f° 691 v°].

[579] Félicien de Saulcy, *Histoire d'Hérode : roi des Juifs*, Paris, Hachette, 1867, p. 207-208.

les *Doctrines religieuses des Juifs* de Nicolas[580] : « Les Samaritains offrirent de se joindre à eux p^{r} rebâtir le temple et furent repoussés. […] Pas de résurrection. l'homme ne revient pas du sépulcre ».

Au niveau du plan, les simples descriptions concernant les coutumes ou la religion sont moins nombreuses mais concernent directement l'histoire de ces Samaritains. Au f° 751 v°, « Antipas protège les Esséniens, comme avait fait H. le g^{d}. car ils ne sont pas dangereux ». Flaubert nous donne la raison indirecte pour laquelle Hérode s'intéresse aux Esséniens. Leurs caractères se résument dans le fait qu'ils ne sont pas dangereux dans le sens où ils n'ont pas d'ambition politique. En ce qui concerne les Samaritains, Flaubert écrit « H le g^{d} […] rétablit Samarie […] Hérode le g^{d} tue Hyrcan ! » [f° 756 r°]. Il est naturel que les Samaritains vénèrent le roi Hérode le Grand car il a tué le roi Hyrcan qui a détruit le temple du mont Garizim. Par conséquent, ils obéissent naturellement à Hérode, le fils d'Hérode le Grand. Dans l'ensemble des plans, Flaubert accorde de l'importance aux personnages qui sont les héritiers d'Hérode le Grand, en particulier à Hérode le fils, ainsi qu'aux caractéristiques de ces deux peuples.

Dans les brouillons, les caractéristiques internes de ces deux peuples sont décrites. Les Samaritains gardent de la haine contre leurs proches parents juifs au f° 746 r° :

ils avaient subi leur oppression,
Les Samaritains convertis tard. *leur mépris.*
Une haine nationale, entre les Juifs et Samaritains. exclus de la communion religieuse. [NAF23663 f° 746 r° (extrait)]

Les Samaritains sont à moitié juifs et ont été contraints de se convertir et leur haine s'accroît à cause de la persécution générale et du mépris des Juifs. Cette haine est devenue absolument irréversible contre les Juifs.

Contrairement aux Samaritains, les Esséniens gardent une distance par rapport à la politique. Au f° 640 v°, les Esséniens recherchent avec ardeur la tranquillité en s'éloignant de la réalité humaine :

détachemt
Leur éloignement du monde les rendait pacifiques

[580] Michel Nicolas, *Des doctrines religieuses des Juifs pendant les deux siècles antérieurs à l'ère chrétienne*, M. Lévy frères, 1860.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~leurs discours~~ *~~avaient~~* *le*
~~et~~ souvent ~~d'eux mêmes~~ calmaient ~~leur~~ peuple. [NAF23663 f° 640 v° (extrait)]

Ainsi, dans les manuscrits, le problème des peuples se limite au point de vue des sentiments.

Dans le texte définitif, toutes ces descriptions (notes, plans et manuscrits) sont données en seule phrase :

> Leur temple de Garizzim, désigné par Moïse pour être le centre d'Israël, n'existait plus depuis le roi Hyrcan, - et celui de Jérusalem les mettait dans la fureur d'un outrage et d'une injustice permanente. [*TC*, p.112]

Ici, on remarque une abondance de noms propres. Cinq noms propres de personnages et de lieux se trouvent dans ce court passage. Ces noms sont historiquement porteurs de sens. Au cours de l'histoire, les caractéristiques des Samaritains deviennent évidentes par la signification que comportent les noms propres. Dans le texte définitif, Flaubert explique avec objectivité comment leur religion et leur passé ont été négligés; ces phrases concises retiennent les contenus des plans et des manuscrits.

D'autre part, au sujet des Esséniens, Flaubert écrit « la soumission des Esséniens aux rois. On respectait ces hommes pauvres, indomptables par les supplices, vêtus de lin, et qui lisaient l'avenir dans les étoiles » [*TC*, p. 118]. Comme on peut le voir avec l'utilisation du mot « pauvre », les Esséniens ne cherchent pas le pouvoir. Leur valeur d'existence ne se résume pas à la recherche unilatérale du bonheur mais ils veulent aussi le respect mutuel avec les autres peuples.

Ainsi Flaubert choisit les caractères de ces deux peuples en fonction de ses recherches et leurs caractéristiques ont peu à peu de relation avec le contenu de son œuvre, mais au bout du compte, ces deux peuples sont antinomiques. Flaubert accorde de l'importance aux coutumes des Samaritains mais l'histoire s'oriente au fur et à mesure vers l'histoire de leur religion, enfin, ils se changent en peuple profane qui ne peut se libérer de la haine. D'un autre côté, pour les Esséniens, dans les notes, Flaubert accorde de l'importance à leur religion : les aspects historiques, religieux et sentimentaux disparaissent et finissent par se transformer en une existence qui dépasse la réalité.

2. Évolution croisée des personnages fictifs

Par la suite, nous éluciderons comment les personnages fictifs des deux peuples cités plus haut ont été créés. La création n'était pas facile et on s'aperçoit qu'un phénomène caractéristique apparaît plusieurs fois tout au long du processus génétique. Au f° 704 r°, on peut lire le résumé suivant :

Machaerous

[…] Le Samaritain reçoit l'ordre de tenir Jean bien serré. […] ~~Mine de~~ L'essénien se montre.

[…] L'Essénien parle p^r^ Jean. Antipas se tait. ~~consent et le délivrera.~~ […]

II. […] – Prédiction de l'Essénien […]

III. […] Salomé – danse – Sa requête. La peur du bourreau – On apporte la tête. […] Conversion subite de l'Essénien. – Il explique le mythe. [NAF23663 f° 704 r° (extrait)]

Dans ce résumé total, apparaissent quatre fois les noms « Hérode Antipas », trois fois le mot « Hérodias », six fois « Jean égale Iaokanann », cinq fois « Vitellius » et une fois « Salomé ». Aussi, le mot « Samaritain » apparaît une fois et « l'Essénien » trois fois, cela montre l'importance de leur rôle. Ici ils ne sont pas encore appelés par leur propre nom, mais simplement désignés par le nom de leurs peuples respectifs. Par cette appellation, Flaubert veut nous montrer les caractéristiques propres à chacun de ces deux peuples.

Dans cette dernière étape du plan, on comprend par le nombre d'apparitions de ces noms que les Esséniens jouent un rôle plus important que les Samaritains. Dans la première partie, « le Samaritain reçoit l'ordre de bien tenir Jean serré », par contre l'Essénien est décrit physiquement et par la scène de son apparition. Mais encore, l'Essénien demande à Hérode de libérer Iaokanann, on raconte dans la deuxième partie, sa prédiction et dans la troisième sa conversion. De plus, l'Essénien a un rapport avec la mort de Iaokanann mais le Samaritain n'a aucun lien avec lui sauf dans la première partie.

Cependant, dans le texte définitif la proportion des apparitions de ces deux personnages principaux est différente. La conversion subite est effacée et Flaubert décrit Mannaëi de manière plus détaillée que Phanuel. De plus, dans la troisième partie de ce résumé, après la demande de Iaokanann par Salomé, on trouve les phrases suivantes : « la peur du bourreau – On apporte la tête ». Dans le texte définitif, « on », pronom indéterminé de l'action, devient Mannaëi, le Samaritain. Ainsi, dans le texte définitif, le Samaritain est directement

lié à la mort de Iaokanann plus que l'Essénien et il s'opère alors un renversement de situation par rapport au plan. Cela signifie que leurs fonctions dans le plan se croisent au cours du processus génétique pour se retrouver complètement inversée à la fin.

Un tel croisement se trouve non seulement dans leur rôle mais aussi dans leur nom propre. Dans *Hérodias*, même les noms des personnages bibliques se retrouvent souvent modifiés au cours du processus génétique. En particulier, dans le carnet, les notes et le plan, l'orthographe de « Iokanann » s'écrit en français « Jean-Baptiste », mais dans le manuscrit, il s'écrit « Iokanam », proche du grec[581]. Dans le texte définitif, cela donne « Iaokanann ». Flaubert met beaucoup de temps à définir l'orthographe de ce nom. Cela s'explique par le caractère particulier que Flaubert veut donner au rythme des phrases ou aux images du texte. On suppose donc que les autres personnages imaginaires sont nommés après mûre réflexion.

Tout d'abord, portons notre attention sur le processus de leur nomination. Les noms sont importants car ils permettent de donner une existence autonome aux personnages par rapport à l'existence d'un peuple entier. Au f° 48 r° du *Carnet 16*, Flaubert a laissé une note sur les noms propres des personnages masculins : « Noms propres d'homme : M'annaï, Wahballath, Elabel, Belaqab »[582]. Dans cette note, le nom de « M'annaï » est apparemment proche de « Mannaëi », le Samaritain. Puis, au f° 697 r° de la note, Flaubert donne à un personnage un nom proche de Mannaëi : « Un Essénien Manahem avait prédit à Hérode qu'il serait roi ». Curieusement Flaubert nomme Manahem un Essénien seulement au début, mais par la suite l'écrivain n'utilise plus ce nom dans ses notes et préfère écrire l'« Essénien ». D'autre part, au même moment, le Samaritain n'est jamais nommé.

Au niveau du plan, « Manahem » est appelé l'« Essénien » par intermittence. Mais au f°744 v°, dans la marge gauche, on trouve quelques noms propres et parmi eux « Phanuël = face de Dieu le nom du pastèque ». Dans le texte définitif, on appelle Phanuël par l'indication de l'Essénien, mais ici, ils n'ont aucun rapport. Et juste après aux f° 750 v°, « ~~Amasaï il entre~~ Amasaï ~~C'est un Samaritain, pareil à une momie~~ », et le nom du Samaritain apparaît pour la première fois. Ce qui nous intéresse ici, c'est que Flaubert ne change pas le nom « Amasaï » une fois cité.

---

[581] Dans les dernières parties du manuscrit, le f° 596 v° où tous les noms des autres personnages sont déjà déterminés, le nom de Ioakanann reste indéterminé jusqu'à la fin, car il est écrit « Ioakanam ». De plus, Iaokanann s'écrit en grec « Ioannes ». Ce fait montre que Flaubert n'a pas cessé de réfléchir à son nom.

[582] *Carnets de Travail*, *op. cit.*, p. 680. Dans les carnets, plusieurs noms de femmes sont inscrits, mais Flaubert n'a utilisé que le nom « Manahem ».

Cependant comme on le voit au f° 710 r°, le nom de l'Essénien change en « Mosallam »[583]. Malgré cela ce nom reste indéterminé, Flaubert l'appelle toujours « l'Essénien ». De plus, au f° 723 r°, Flaubert appelle le Samaritain « ~~Amasaï~~ Mn'aï se présente » et on trouve en même temps « Amasaï » et « Mn'aï ».

Au folio suivant, f° 727 r°, « ~~M'naï~~ M'annaï se présente » se rapproche du nom de « Mannaëi » du texte définitif. Mais encore, au même moment de l'apparition de « M'annaï », comme au f° 732 r° : « un Essénien (Phanuel, = face de Dieu) », le nom de « l'Essénien » se détermine comme « Phanuel » et ne change pas par la suite.

En fait, « Mannahem », au début nom de l'Essénien change progressivement en « Mannaëi », nom du Samaritain. Et le nom de l'Essénien devient « Phanuel » qui est complètement différent. Ce changement de nom correspond à l'évolution de l'importance des rôles au niveau des résumés et des plans, où le rôle de l'Essénien est plus important que celui du Samaritain. Cela explique pourquoi les Esséniens et les Samaritains, fortement influencés par les éléments populaires, évoluent en des personnages plus indépendants avec l'évolution croisée des noms.

Cependant, ce phénomène ne concerne pas seulement les noms et la fréquence d'apparition de ceux-ci. Le thème d'*Hérodias* est le meurtre de Iaokanann. On s'interrogeait souvent sur la question de savoir si Iaokanann ne jouait pas le rôle d'Élie. D'abord dans le plan du f° 725 r°, Hérode s'inquiète sur l'état de Iaokanann dans sa cellule de prison et demande au Samaritain : « ~~est-ce~~ que tu crois qu'il est prophète » ? De plus, Flaubert écrit dans la marge : « Ant. rêve au Messie, au libérateur. au fond, il aurait voulu l'indépendance d'Israël »[584]. Hérode veut savoir si Iaokanann est le messie ou prophète prédisant l'apparition du Messie. C'est la raison pour laquelle Hérode garde en vie Iaokanann par pure intention politique, ce qui est très naturel pour un Tétrarque.

---

[583] Au f° 710 r°, Flaubert a souligné le nom : « – Un essénien Mosallam paraît ». Pourtant, au f° 749 v°, il l'a supprimé, d'abord, et il a réécrit son nom « Mosallam » : « Un Essénien paraît. […] Regard plein de haine d'H sur l'Essénien : Mosallam) ». Mais après, Flaubert a définitivement supprimé ce nom.

[584] Au f° 750 v°, Hérode est convaincu que Iaokanann est prophète. On peut dire qu'il arrive presque à la vérité grâce à la conversation avec Mannaëi :

> Amasaï répond que Jean ne dit plus rien. il se tient tranquille. ce n'est pas
> *puis se réveiller*
> une raison pr Antipas de se rassurer. Les prophètes sont muets dans la tristesse. Jean a envoyé Jésus deux hommes , ~~pr savoir s'il est le Messie~~ . [NAF23663 f° 750 v° (extrait)]

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

L'indépendance d'Israël dépend de la vie de Iaokanann. Ici, le Samaritain qui a la même inquiétude qu'Hérode, ne peut pas lui répondre clairement

Pourtant Hérode ne pose pas seulement au Samaritain cette question. Au f° 730 r°, il demande à l'Essénien: « est-ce que tu y crois, au Messie ? – Non, il n'est pas possible avant la révolution de la planète de Saturne – crois-tu qu'il soit Élie ? L'Essénien n'en sait rien ». La réponse de l'Essénien est très ambiguë et n'a aucun sens définitif. Flaubert ne cite pas exactement l'énonciateur et les guillemets ne sont utilisés qu'une seule fois. Malgré le fait que l'Essénien soit l'interlocuteur d'Hérode, on peut considérer ce dialogue comme un monologue d'Hérode. Ici, l'Essénien joue le même rôle que le Samaritain.

Puis dans l'esquisse f° 714 v°, Flaubert a supprimé cette question posée au Samaritain[585]. D'autre part, dans l'esquisse suivante, f° 711 r°, Hérode pose la même question à l'Essénien dans la scène du rendez-vous. En fait, au début le Samaritain a été choisi pour savoir si Iaokanann est le Messie ou Élie, mais progressivement ce rôle se mélange avec celui de l'Essénien pour se transformer finalement en parfait Essénien. Par conséquent, Phanuel sort de l'ambiguïté comme l'on voit au f° 556 v° : « ~~que je n'entende pas toujours ce qu'il dit~~, ~~je sais qu'en~~ lui réside une force divine ». Ici, bien que l'Essénien comprenne parfaitement les mots de Iaokanann, il affirme que Iaokanann a le pouvoir de dieu. Dans ce folio, l'Essénien monopolise la parole et Hérode ne dit pas un mot. Hérode est complètement passif et malgré son inquiétude, il ne peut ni questionner ni contredire ce qu'il entend.

En bref, au début comme Hérode demande son opinion au Samaritain, ce dernier a donc une existence en rapport avec le mystère de Iaokanann. Mais au fur et à mesure que le manuscrit continue, il s'écarte du mystère et il prend le rôle du bourreau à la fin. Par contre, l'Essénien n'a gardé qu'une idée ambiguë de l'existence de Iaokanann du début, mais sa pensée change petit à petit en certitude et au bout du compte, il constate que Iaokanann est envoyé des dieux. Ainsi, leurs rôles se modifient par la répétition et le croisement des noms du point de vue psychologique dans la scène d'apparition de chacun.

[585] Ici, comme dans le texte définitif, Hérode demande seulement à Mannaëi comment Ioakanann est dans la prison. De plus, dans le texte définitif, Flaubert a effacé le nom de Jésus, que les deux personnages envoyés par Iaokanann sont allés voir, et remplace son nom par l'« homme ». En fait, Mannaëi s'éloigne complètement des mystères d'Élie, Messie et du Prophète. Tout ce qui concerne les mystères, concerne aussi Phanuel.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

3. L'établissement de leurs originalités

Cependant, leur croisement seul ne permet pas de montrer la personnalité et l'originalité de Phanuel et Mannaëi. Quand on considère la construction des personnages imaginaires, on ne peut pas ignorer la particularité de leur profession. D'abord l'astrologie est un élément très important dans *Hérodias*. Parce que le futur d'Hérode et d'Hérodias et la mort de Iaokanann ont été prédits à Hérode par les étoiles :

> Phanuel était debout. Il leva son bras, et dans une attitude inspirée :
>
> – « Le Très-Haut envoie par moments un de ses fils. Iaokanann en est un. Si tu l'opprimes, tu seras châtié. »
>
> – « C'est lui qui me persécute ! » s'écria Antipas. [*TC*, p. 117]

> Phanuel, accablé, restait le menton sur la poitrine. Enfin, il révéla ce qu'il avait à dire. Depuis le commencement du mois, il étudiait le ciel avant l'aube, la constellation de Persée se trouvant au zénith. Agalah se montrait à peine, Algol brillait moins, Mira-Coeti avait disparu ; d'où il augurait la mort d'un homme considérable, cette nuit même, dans Machaerous.
>
> Lequel ? Vitellius était trop bien entouré, On n'exécuterait pas Iaokanann. « C'est donc moi ! » pensa le Tétrarque. [*TC*, p. 129]

Cette évocation de l'astrologie se trouvait déjà dans le carnet. Au f° 10 r° du *Carnet 0*, on trouve la note suivante : « Kimmut le dieu de la Constellation du Serpent ou plutôt des Pléiades »[586] sous la rubrique « Chaldo-syrien ». L'astronomie est la science de Cardia et l'astrologie est la religion de Babylone. L'astrologie est en même temps l'ennemie des Juifs et symbole du prisonnier ou de l'exil[587]. Par cela, on peut penser que les notes portant sur l'astrologie sont la raison fondamentale de Phanuel.

De plus, dans la marge du premier plan, f° 708 r°, Flaubert écrit : « l'Essénien lui prédit que qq'un doit mourir aujourd'hui à Macherous ». Dans les manuscrits, la marge comporte des notes très importantes. Quand il écrit les manuscrits, Flaubert utilise un papier de grand format et laisse une grande marge à gauche, puis plie le papier en deux en fonction de la

[586] Flaubert, *Carnets de Travail, op. cit.*, p. 760.
[587] Pierre-Marc de Biasi remarque que dans le 2ème chapitre, Phanuel prédit qu'il y aura des morts en regardant les étoiles et dans le 3ème chapitre, il marche au bord des remparts afin de lire les étoiles pendant la fête (*ibid.*, p. 760).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

marge. Cela signifie qu'il avait l'intention avant même d'entreprendre l'écriture, de faire des annotations dans la marge. Les annotations sont donc très importantes[588]. Les phrases et les mots dans les marges qui sont au commencement de la description trouvée dans les textes comme éléments importants sont considérés comme une partie des phrases du manuscrit.

De fait, au f° 722 r°, Flaubert écrit « il ferme les yeux. Montrer qu'il est astrologue ». Ici, pour la première fois, l'Essénien est décrit comme astrologue[589]. Et d'autre part, la profession de bourreau n'est pas notée dans le carnet et elle ne l'est pas non plus dans les notes. Mais dans le premier plan, f° 708 r°, Flaubert a noté « avoir montré le Samaritain = bourreau » dans la marge avec deux petites lettres et cette phrase n'a aucun rapport avec le texte. C'est-à-dire que l'Essénien a été déterminé comme astrologue dans la marge, en même temps que la profession du Samaritain l'était comme bourreau.

On peut dire que du point de vue spatial, l'Essénien appartient à la force du ciel dont les étoiles montrent le destin, et que le Samaritain appartient à la force terrestre qui porte la mort physique des autres par l'ordre des dominateurs. Du point de vue temporel, l'Essénien appartient au futur et le Samaritain au présent, donc Flaubert accentue le contraste par le biais de leurs professions.

Par ailleurs, on peut dire que l'apparence et les caractéristiques corporelles déterminent davantage leur personnalité. Dans le scénario, f° 750 v°, le Samaritain est décrit ainsi:

> ~~C'est un Samaritain, pareil à une momie~~. *Il est* nu, sauf un caleçon – coutelas à la ceinture, ~~sandale~~. – Pommettes osseuses – yeux éteintes. ~~ses~~ les dents brillent. *dans son visage de momie*
> [NAF23663 f° 750 v° (extrait)]

[588] Voir Alumuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, Catherine Huchs, « Flaubert : ruminer *Hérodias* – cognitif-visuel au verbal-textuel », *op. cit*., p.38 : « Flaubert travaille en général sur de grandes feuilles de papier dans lesquelles, lors du premier jet, il réserve d'importantes zones de blancs; il ménage notamment une marge gauche confortable, et l'espacement entre les lignes est suffisamment spacieux pour permettre l'introduction de plusieurs couches de corrections interlinéaires. Ces blancs sont ensuite noircis de façon plus ou moins complète au cours des campagnes de réécriture effectuées sur le même feuillet. [...] L'examen du manuscrit révèle une trace de pliure à l'emplacement de la marge : la structuration spatiale est programmée avant le début de l'acte d'écriture proprement dit. Dans le bloc principal lui-même, la succession régulière des lignes du premier jet est brouillée par des ratures et des interventions interlinéaires ».

[589] Voir « Essénien » dans *La Dictionnaire des noms propres dans la Bible*, *op. cit.* : des astrologues et les oniromanciens existaient dans la secte essénienne.

Il est presque nu et ses yeux éteints symbolisent la vie qui reste la dernière trace de vitalité. Il est souligné aussi que les os et les dents restent après la disparition du corps. Le mot « momie » décrit justement sa caractéristique physique. Pour cela, l'image objective et sans émotion de la mort corporelle suit toujours le Samaritain. Mais dans les brouillons, les descriptions de son apparence changent.

Au f° 745 r° Flaubert écrit :

> *g^ds agneaux d'argent aux oreilles..* *sur sa poitrine un petit tatouage*
> – Ses cheveux relevés par une peine, yeux ternes et exaltés, pommettes saillantes. tempes serrées à un fil l'air brut et exalté. [NAF23663 f° 745 r° (extrait)]

Par la décoration des parures telle que les deux boucles d'oreilles ou le tatouage, l'image de la mort corporelle disparaît pour laisser place à l'émotion. De même dans les autres manuscrits quand le Samaritain révèle la malédiction aux Juifs, il leur fait sentir la vie plutôt que la mort[590] : « il halète comme à l'approche d'une volupté » [f° 541 v°].

Cependant, dans le texte définitif : « il était très grand, vieux décharné […] tout son corps ayant la souplesse d'un singe, et sa figure l'impassibilité d'une momie » [*TC*, p. 111], ici les parures disparaissent et l'atmosphère devient sombre. Il ne possède ni excitation ni désir et il reste sans émotion. Comme le mot « singe » nous le suggère, son existence devient plus instinctive et sauvage et moins humaine. Par les mots « le vieux » et « la momie », il se change en corps desséché flottant entre la mort évoquée dans les plans et la vie dans les brouillons.

D'autre part, l'apparence de l'Essénien contraste avec celle du Samaritain. Au f° 549 r°, l'Essénien est décrit : « un homme en robe blanche, nu pieds, un bâton à la main ». Cette description ne change pas jusqu'au texte définitif. Cette description suggère le manque de consistance du corps de l'Essénien. À la différence de celui du Samaritain, le corps de l'Essénien ne s'expose pas au regard des autres et il est couvert par la robe blanche qui semble signifier la pureté. Ce qu'il garde à la main est le bâton, non pas l'épée comme le Samaritain. Même ce bâton est omis dans le texte définitif.

Cela veut dire qu'il vit seulement avec son esprit. Ainsi leurs apparences se différencient pour chacun, l'un devenant un symbole du corps, l'autre un symbole de

[590] Au f° 590 v°, Mannaëi est très actif et manifeste ses sentiments : « Mannaëi ~~avait devinait~~ savait bien qu'il était question de lui […] il crut que les licteurs allaient le décapiter. – et il souriait de joie jusqu'aux deux oreilles ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

l'esprit. De plus, le processus génétique est différent pour les deux personnages puisque l'apparence du Samaritain est décidé après beaucoup d'hésitations et celui de l'Essénien sans hésitation.

Par ce contraste de la profession et de l'apparence, comment Flaubert transforme-t-il leurs aspects intérieurs ? On peut penser qu'ils ont été modifiés à travers leur relation avec les autres. En fait, ils ont une relation très profonde avec Hérode le dominateur. On va donc dans un premier temps étudier la relation du Samaritain avec Hérode. Dans le scénario f° 750 v°, il est écrit : « Son dévouement à Antipas dont la mère Maltacé était une samaritaine ». On comprend que la fidélité du Samaritain à Hérode prend racine au sein du peuple car la mère d'Hérode est Samaritaine. Au niveau des brouillons, leur relation devient plus intime. Au f° 746 r°, ils sont même « ~~frère de lait – dévouemt~~ »[591]. Leur relation n'est pas seulement hiérarchique mais aussi très personnelle.

En effet, quand Mannaëi a prédit la malédiction, Hérode lui-même la sentait déjà :

d'éducation ~~Samaritain par sa mère~~
Antipas ~~lui avait passé toute sa jenesse~~ à Rome, ~~et l'origine iduméenne~~
~~iduméen par~~

et iduméen par ses aïeux *souriant*
~~*et samaritain par sa mère*~~ ~~*se réjouissait*~~ *d'entendre*
~~son père~~ ~~le laissa dire ses malédictions, souhatait~~

souhaitait qu'elles qu'elles *mais*
~~peut-être qu'elle se réalissa~~ et cependant n'eût pas osé les dire
se réalisassent [NAF23663 f° 541 v° (extrait)]

Jusqu'à la première étape du brouillon, on trouve l'identification dans leur relation d'un point de vue physique comme les frères de même nourrice, mais également au niveau spirituel comme la réalisation de la malédiction des Juifs. On trouve aussi cette assimilation quand Hérode raconte à Mannaëi « je me fie à toi » en ordonnant la surveillance de Iaokanann.

Cependant, cela ne dure pas longtemps. Devant Hérode et Hérodias, dès que Mannaëi a vu Phanuel pour la première fois, il a sauté sur Phanuel pour le tuer. Cette scène est décrite dans le brouillon du f° 563 v° :

et ~~lui~~ cria
Hérodias l'avait vu – tue-le ! tue-le !

[591] Au f° 746 r°, « Car Mannaï était un Samaritain, [~~comme sa mère Matlacé~~ – ~~frère de lait~~ – ~~dévoument~~ ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~devint~~ – *étonné*
– Arrête. dit le tétrarque –Mannaëi ~~s'arrêta~~ devint immobile – et le regardait.
~~*Non!*~~ ~~*Dit*~~

~~par~~ ~~les ordres~~ contradictoires ~~d'Antipas~~. [NAF23663 f° 563 v° (extrait)]

Pour Hérodias et Mannaëi, Phanuel est la personne qui doit être tuée, la raison étant qu'il est juif et allié de Iaokanann. Certainement dans les premières étapes du brouillon, Hérode souhaite la réalisation des malédictions des Juifs de Mannaëi. Mais Hérode a empêché Mannaëi de tuer Iaokanann. L'étonnement de Mannaëi[592] surgit parce qu'il croit pouvoir s'identifier avec Hérode. L'interdiction d'Hérode représente une trahison en soi et un choc pour Mannaëi.

Dans le texte définitif, l'étonnement de Mannaëi s'efface complètement : « Hérodias lui cria : – « Tue-le! » – « Arrête » dit le Tétrarque, Il devint immobile, l'autre aussi » [*TC*, p. 114]. Mannaëi se plie automatiquement à l'interdiction d'Hérode, il n'exprime aucun sentiment et se retire en silence. Ici, il ne s'agit pas du tout d'assimilation entre Hérode et Mannaëi.

Dans le texte définitif, Flaubert supprime le fait qu'ils sont issus du même peuple et le mot « frère de lait » et Hérode ne dit jamais à Mannaëi sa confiance. Ensuite, Hérode ne s'intéresse pas du tout à la malédiction de Mannaëi prédite aux Juifs. Cela signifie que Mannaëi devient indépendant vis à vis d'Hérode et prend une tout autre personnalité.

Dans le cas de Phanuel, après le folio où Mannaei est étonné de l'ordre d'Hérode d'épargner la vie de Phanuel, il agit contre Hérode ainsi au f° 573 v° :

~~Mais le un homme~~ ~~l'avait suivi~~, ~~l'essenien Phnuel~~
~~*l'essénien*~~

il *brusquement.*
Antipas se retourna ~~brutal brusquement~~. C'était Phanuel

– Ah. encore! ~~tu viens p. lui, n'est-ce pas?~~ […]

– « Et p. toi, » | ~~repris l'essénien d'un air doucement intrépide~~. J'ai à

t'apprendre une chose considérable ~~qui t'intéresse~~ »

~~*dit qu'il ne voulait pas*~~ *lui faisait signe de se retirer*
Le tétrarque tout ~~en continuant à marcher~~ ~~disait qu'il ne voulait point~~

[592] Cette surprise de Manaëi se trouve plusieurs fois dans les plans et dans les manuscrits : « – « Tue-le » lui crie Hérodias. – Antipas l'en empêche – Le Samaritain ~~n'y comprend rien~~ est étonné » [f°732r°].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

n'obéit pas
Il ~~n'en tint compte~~
~~Il n'en tint compte Sans avoir peur de lui~~ – et entra
[…] dans un appartemt obscure. [NAF23663 f° 573 v° (extrait)]

Phanuel se retire avec Mannaëi une fois mais après, quand Hérode reste seul et rentre dans sa chambre, il le suit. L'acte d'Hérode de se retourner en sentant quelque chose derrière lui, montre que la conduite de Phanuel va contre ses instructions. Donc le refus d'Hérode lorsque Phanuel lui parle, exprime sa méfiance. La différence entre Phanuel et Mannaëi est que le premier ignore l'ordre d'Hérode et le deuxième le suit toujours. Phanuel n'obéit pas à l'ordre d'Hérode et suit Hérode dans sa pièce. Son attitude, Flaubert l'accentue ainsi : « ~~Il n'en tint compte Sans avoir peur de lui~~, Il ~~n'en tint compte~~, n'obéit pas ». Le fait que dans ce folio Flaubert répète les phrases par lesquelles Phanuel ignore l'intention d'Hérode, montre l'importance de l'indépendance de Phanuel envers Hérode.

Cependant dans le texte définitif, la résistance de Phanuel s'efface et son action devient plus simple :

> Phanuel surgit à l'angle d'un couloir.
> – « Ah ! Encore ? Tu viens pour Iaokanann, sans doute ?
> – « Et pour toi ! j'ai à t'apprendre une chose considérable.
> Et, sans quitter Antipas, il pénétra derrière lui dans un appartement obscur [*TC*, p. 117]

D'abord Phanuel surgit devant Hérode par derrière. Ce changement indique que l'acte de Phanuel est naturel jusqu'à un certain point pour Hérode. En fait, Hérode confit à Phanuel son problème et ils entrent ensemble dans la pièce comme s'il était naturel et ils discutent franchement sur Iaokanann.

De fait, au début, Mannaëi est comme le double d'Hérode du point de vue du peuple et de la vie privée, mais ils s'éloignent petit à petit et enfin Mannaëi devient indépendant au moment de la disparition de la sympathie. Par contre, dans le manuscrit Phanuel réagit contre Hérode mais dans le texte définitif, Phanuel et Hérode deviennent plus intimes et égaux. C'est-à-dire par l'intermediaire d'Hérode, les rôles de Mannaëi et Phanuel s'inversent dans le texte définitif.

Cependant, leurs singularités ne viennent pas seulement des autres personnages. Au f° 712r°, Flaubert écrit : « L'Essénien insiste. [...] Cette nuit à la faveur du festin, Jean pourrait s'échapper, si Antipas écartait le Samaritain ». Dans le plan, mais aussi dans le

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

brouillon, cette proposition a été soumise plusieurs fois à Hérode[593]. Elle concerne le problème important de la fuite de Iaokanann. Hérode n'est plus le personnage pivot. Phanuel insiste sur la possibilité de fuite de Iaokanann et cela ne dépend que de la surveillance du Samaritain.

On peut même considérer que la détention de Iaokanann est la source de l'opposition de Phanuel et de Mannaëi. Mais dans les dernières étapes du brouillon et dans le texte définitif, Phanuel propose contre toute attente : « il faut le délivrer » [*TC*, p. 117]. Il ne donne aucun moyen d'évasion concret mais il répète seulement qu'il faut délivrer Iaokanann et ne mentionne même pas le nom de Mannaëi.

En somme, dans les plans et les brouillons, Phanuel s'oppose à Mannaëi mais à la fin, cette même opposition s'efface. Leur relation se résume à la première et la seule scène de rencontre dans le texte définitif. Après avoir été dissuadés par Hérode de tuer Iaokanann, Phanuel et Mannaëi se retirent ainsi : « Puis ils se retirèrent, chacun par un escalier différent, – à reculons, sans se perdre des yeux » [*TC*, p. 114]. Cette action parallèle atteste qu'ils ne s'allieront jamais à aucune partie.

On peut dire que la création des personnages de Phanuel et Mannaëi dérivant des peuples, répète le croisement et l'opposition et a réussi à s'éloigner graduellement des autres personnages, ainsi qu'entre eux-mêmes. Comme nous l'avons dit précédemment, dans *Hérodias* les personnages sont originaires de la Bible et de l'histoire. Afin de créer des personnages complètement imaginaires parmi ceux qui ont existé vraiment, Flaubert a besoin de supprimer des rapports. La disparition des sentiments et des relations permet la distance par rapport aux autres personnages. La distance a produit leur originalité. De plus cet épisode de la Bible maintes fois évoqué dans la peinture, la sculpture et la littérature, n'est pas nouvelle. Mais créer l'originalité dans la banalité est l'un des buts de Flaubert. Justement, ces deux personnages qui étaient au début des personnages anonymes, représentent le but de Flaubert.

De fait, après la décapitation de Iaokanann, les sentiments des autres personnages ne sont plus racontés. Mais Phanuel et Mannaëi sont les seules exceptions : « Mannaëi la tenait

[593] Flaubert écrit dans la marge du scénario f° 718 v° ceci : « Parce que le Samaritain le garde – Ant « va le chercher amène-le » et il lui donne des instruction p^r ouvrir la prison ~~quand il vient ; et assiste au festin~~ ». Finalement, Hérode accepte la proposition de l'Essénien et fait participer le Samaritain à la fête. Mais le résultat est le suivant : « presque ds le début du festin l'oreille d'Antipas, et lui apprend qu'il est impossible de faire évider Jean. ~~il y a des gardes romaines autour de son cachot, des sentinelles partout~~ » (*Ibid*.).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

par les cheveux, au bout de son bras, fier des applaudissements » [*TC*, p. 141] [594]. « À l'instant où se levait le soleil, deux hommes, expédiés autrefois par Iaokanann survinrent avec la réponse si longtemps espérée. Ils la confièrent à Phanuel, qui eut un ravissement » [*TC*, p. 141-142]. Il semble que ces deux personnages se démarquent des autres avec cette joie et leur donne une réelle existence parmi les autres.

Ainsi Flaubert consulte avidement des documents historiques, géographique et scientifiques. Cependant en utilisant surtout les personnages secondaires, il fausse partiellment l'histoire par « l'amour de la clarté » [*Corr. III*, p. 284] [595]. Henri Scepi nous fait remarquer un effet de cette méthode de Flaubert :

> Ce n'est pas tant de souci de clarté qu'il convient de retenir en occurrence que la logique même de l'unité romanesque et de la cohérence fictionnelle du personnage. [...] Il [ce genre d'aménagement] met également en lumière les paramètres et les limites de la méthode inductive adoptée par Flaubert, dont la justification « est dans un certain rapport, dans une coïncidence partielle, entre le fait inventé et une réalité historiquement attestée ». [596]

En somme, les personnages secondaires que nous avons traités semblent antagonistes dans le texte définitif. Pourtant, en analysant les manuscrits, nous trouvons que Flaubert est en modification constante de ses personnages : en etablissant des similitudes entre des corps que tout semble opposer, en inversant les personnalites des uns, reduisant les actions des autres, il tisse entre eux un reseau intrique de relations. Finalement, Flaubert essaie attentivement de lier les personnages secondaires en effaçant, ajoutant ou mélangeant leurs actions, paroles et caractères. Ces nombreuses interactions autour des personnages principaux constituent un cercle de la mort et de la renaissance qui constitue un des thèmes centraux des *Trois Contes*.

---

[594] Voir f° 535 r° : « Mannaëi la tenait […] par les cheveux au bout de son bras, – orgueilleux des applaudissements ».
[595] Lettre à Saint-Beuve, le 23-24 décembre 1862.
[596] Henri Scepi, *Salammbô de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 63-64. Les derniers mots cités par Henri Scepi sont de Claudine Gothot-Mersch (Claudine Gothot-Mersch, « Notes sur l'invention dans *Salammbô* » in *Flaubert, l'autre*, *op. cit.*, p.78).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Chapitre V. La répétition des épisodes

Flaubert exposa à Madame XXX son idée que les personnages et les événements devaient se relier étroitement dans les romans :

> [...] , les événements ne dérivent plus du caractère des personnages ou que ces mêmes caractères ne les produisent pas. C'est l'un ou l'autre (et même l'un et l'autre) dans la réalité. Les faits agissent sur nous et nous les causons. […] Le roman selon moi, doit être scientifique, c'est-à-dire rester dans les généralités probables. [597]

En ce qui concerne les *Trois contes*, Flaubert a ajouté des épisodes originaux même à *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et à *Hérodias* dont les intrigues étaient déjà déterminées. Analysant les manuscrits d'*Un conte oriental*, Jean Bruneau trouve que Flaubert « avait d'abord noté les épisodes qu'il comptait inclure dans son roman »[598]. De plus Jean Bruneau remarque que le problème essentiel pour Flaubert est la façon d'intégrer les épisodes dans l'intrigue principale :

> Tout en s'efforçant de mettre au point le mécanisme de son intrigue, Flaubert cherche aussi à y intégrer les épisodes qu'il avait prévus. [...] les épisodes sont nettement distingués de l'intrigue principale.
>
> Une des grandes difficultés du labeur de Flaubert sera précisément de leur assigner la meilleure place dans l'intrigue. Certains épisodes vont se développer et acquérir une importance primordiale ; d'autre vont se voir attribuer à l'un ou l'autre des personnages ; d'autres enfin vont disparaître. [599]

Les épisodes qui se développent dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* sont sûrement les deux chasses. Cette méthode de la répétition des épisodes dont les situations

[597] Lettre à Madame XXX, février 1867, *Correspondance V*, Conard, p. 277.
[598] Jean Bruneau, « *Le Conte oriental » de Flaubert, op. cit*., p. 141.
[599] *Ibid*., p. 139.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

sont les mêmes, c'est-à-dire que Julien va à la chasse, mais dont les contenus sont différents, se retrouve dans le conte suivant, *Un cœur simple*, où nous trouvons deux fêtes. Dans *Hérodias*, ce sont trois épisodes du sous-sol. Dans ce chapitre, nous tenterons de décrire le fonctionnement de ce système de répétition des épisodes et leur rôle dans la mise en place du texte.

A. Deux chasses dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*

Flaubert a écrit à Georges Charpentier, le 16 février en 1879 :

> Je désirais mettre à la suite de *Saint Julien* le vitrail de la cathédrale de Rouen. Il s'agissait de colorier la planche qui se trouve dans le livre de Langlois. Rien de plus. – Et cette illustration me plaisait précisément parce que ce n'était pas une illustration. Mais un document historique. [*Corr. V*, p. 542-543]

Deux scènes de chasse se trouvent dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Cependant dans l'*Essai* de Langlois et dans la légende initiale[600], il y a en principe une seule scène de chasse, où un grand cerf prédit à Julien son parricide. Pierre-Marc de Biasi suppose que la description de cette première chasse chez Flaubert serait influencée surtout

[600] Langlois écrit dans l'*Essai* : « aimant, dans sa jeunesse, passionnément la chasse, un jour qu'il poursuivait un cerf qu'il était près d'atteindre et de mettre à mort, l'animal, se tournant vers son persécuteur, lui cria d'une voix terrible : *Tu me poursuis, toi qui tueras ton père et ta mère*. [...] Ramené par sa fatale étoile, Julien revient chez lui vers le point du jour ; sans s'informer de ce qui s'y était passé pendant son absence, il monte dans son appartement pour embrasser son épouse [...] » (Langlois, *l'Essai*, *op. cit*., p. 33-32). Dans *La Légende dorée*, Julien va à la chasse seulement une fois : « Il y eut encore un autre Julien, qui sans le savoir tua son père et sa mère. Un jour, dans une partie de chasse, cet homme, jeune et noble poursuivait un cerf qu'il avait débusqué, et qui soudain, par l'effet de la volonté divine, se tourna vers lui et lui dit : « tu me poursuis, toi qui seras le meutrier de ton père et de ta mère ? » […] Cependant, ses parents, fort affligés de la perte de leur fils Julien, erraient partout à sa recherche, et s'enquéraient de leur fils avec inquétude ; ils arrivèrent enfin au château dont Julien été absent. [...], et voici que Julien arriva de bon matin et entra dans la chambre avec l'intention de réveiller sa femme » (Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, *op. cit*., p. 173-174).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

par l'histoire de Saint Eustache[601] sur le vitrail de l'église de Caudebec-en-Caux que Flaubert a visitée dans sa jeunesse :

> La légende de saint Eustache : on distingue dans la partie inférieure gauche, la figure d'un grand cerf devant lequel un chevalier agenouillé se tient en prière, avec à ses pieds un chien de chasse couché. De plus, sur un mur perpendiculaire, une fresque en partie effacée laisse apparaître encore nettement l'image peinte d'un grand cerf miraculeux. Ces deux représentations sont consacrées à saint Eustache, qui comme saint Hubert était vaillant guerrier, homme du monde et grand chasseur, et qui fut converti à la vraie foi par la vision d'une croix lumineuse dans la ramure d'un cerf qu'il pourchassait. [602]

Cependant dans « La Légende de St Julien le Pauvre, d'après un manuscrit de la Bibliothèque d'Alençon » de Lecointre-Dupont, il y a une deuxième chasse : « Julien cependant avait fait chasse heureuse et avait quitté les bois plus tôt que de coutume. Il arrive impatient de revoir Basilisse, il vole droit à sa chambre, et, à la clarté douteuse de la porte entr'ouverte, il entrevoit dans son lit deux personnes endormies. Sa femme est adultère, songe-t-il, [...] »[603]. Ce qui est intéressant est que Flaubert choisit d'ajouter cette deuxième chasse avant le parricide de Julien.

Dans ce chapitre, analysons ces deux chasses afin de trouver la signification que Flaubert a voulu donner à ces deux épisodes, ainsi que l'importance de la chasse. Ces épisodes révèlent un nouvel aspect de l'originalité des œuvres de Flaubert.

---

[601] L'histoire de Saint Eustache se présente ainsi : « Un jour en effet, qu'il se livrait à la chasse, il repéra une horde de cerfs, au sein de laquelle il en distingua un plus beau et plus fort […]. Mais pendant qu'il observait le cerf avec attention, il vit entre ses cornes la forme de la sainte Croix resplendissant d'un éclat supérieur à celui du soleil, et l'image de Jésus-Christ, qui s'adressa à lui par la bouche du cerf, […]. Placide, dit-il, pourquoi me poursuis-tu? C'est par bonté à ton égard que je t'apparais en cet animal. Je suis le Christ que tu vénères sans le savoir. Tes aumônes sont montées vers moi, et c'est pour cela que je suis venu ; afin de me mettre en chasse de toi par l'intermédiaire de ce cerf que tu chasses » (*ibid.*, p. 881-882).

[602] Pierre-Marc de Biasi, *Le palimpseste hagiographique, op. cit.*, p. 100-101. Brigitte Le Juez trouve que l'influence de la légende de saint Hubert est importante : « Dans le contexte d'une biographie toute particulière, – celle de saint Hubert –, cette opération répondait en effet à une double nécessité : occulter totalement le véritable statut de chasseur-sacrificateur dévolu au saint et insérer dans un contexte religieux le franchissement d'un interdit à l'origine de la démarche vers la sainteté. Il s'agissait en quelque sorte de christianiser le vieux mythe païen du Maître du Sauvage » (voir Marie Thérèse Jacquet, *Trois contes ou plus, op. cit*., p. 54).

[603] G.-F.-G. Lecointre-Dupont, « La Légende de St Julien le Pauvre, d'après un manuscrit de la Bibliothèque d'Alençon », *Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest, année 1838*, Poitier, *op. cit*., p. 202.

1. Les cerfs chassés

La première chasse se déroule durant son enfance, alors que la deuxième a lieu au cours de sa vie adulte, après qu'il a quitté le domaine familial pour vivre avec sa femme dans son propre château. Pour pouvoir déchiffrer les différences qui se présentent nous allons tout d'abord nous pencher sur la première chasse. Nous avons démontré dans le chapitre précédent que Flaubert se préoccupe particulièrement des couleurs des faucons. Il leur donne une symbolique très importante. Elles sont utilisées efficacement dans les scènes tragiques, comme le meurtre de la famille de cerfs, et au moment du parricide.

Cependant Flaubert donne aux faucons une autre symbolique. Afin d'élucider pourquoi les faucons revêtent une telle importance dans l'œuvre, on prêtera plus particulièrement attention au fait que les rapaces constituent l'originalité de la première chasse. En effet lors de la deuxième chasse, Julien ne mène pas de faucon. Lors de la première chasse « Il préférait chasser loin du monde ; avec son cheval et son faucon » [*TC*, p. 85], cette phrase nous fait ainsi réfléchir sur la relation entre Julien et les faucons.

Si l'on réétudie le f° 80 v° du *Carnet 17* de plus près, on remarque que Flaubert accentue le fait que les faucons arrivent en traversant la mer, « [faucons ~~ple~~] ~~pèlerins~~ pris sur les falaises de la mer en lointains pays, et qui ont passé par dessus la mer grande] »[604].

Lorsqu'on regarde des brouillons, Flaubert indique de plus les caractéristiques de chaque espèce de faucon comme les « faucons pèlerins » ou le « gerfaut d'Allemagne ». La plus remarquable est celle des « faucons pèlerins ». Le « faucon hagard » qui est noté dans les carnets, disparaît à l'état des notes, et on ne le trouve nulle part dans les brouillons. Mais il reprend la phrase des « faucons pèlerins » dans les brouillons :

c'est-à-dire

Faucons pèlerins pris sur les falaises en de lointains pays & qui ont passé par dessus la g^de^ mer. [NAF23663 f° 419 v° (extrait)]

Il note de la manière suivante dans le texte définitif : « le bon seigneur, à force d'argent, s'étant procuré des tiercelets du Caucase […] et des faucons – pèlerins, capturés sur les falaises au bord des mers froides, en de lointains pays » [*TC*, p. 85]. Le pays où Julien est

604 Flaubert, *Carnets de Travail, op. cit.*, p. 730.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

né n'est pas précisé, cependant les noms de plantes comme le basilic ou les vignes se trouvent dans la description du jardin de son château. Par cela on peut supposer qu'il se situe dans une région au climat tempéré et doux. Par ces phrases, les faucons ne sont pas seulement considérés comme aides à la chasse mais aussi symboles des pays étrangers, c'est-à-dire des pays où Julien n'a pas été élevé.

De plus au f° 79 r° du *Carnet 17*, Flaubert écrit ainsi :

> Le tartaret, plus grand et gros que pèlerin, vient de Barbarie.
> Gerfaut : Allemagne
> Sacre : plus grand que le Pèlerin.
> Lanier : plus court, empiété. [605]

On trouve beaucoup d'espèces de faucons cités, par exemple des faucons de Barbarie, d'Allemagne, d'Afrique, et d'autres pays eurasiens. De même, après avoir quitté le château de ses parents, « tour à tour, il [Julien] secourut le Dauphin de France, le roi d'Angleterre, les templiers de Jérusalem, le suréna des Parthes, le négus d'Abyssinie, et l'empereur de Calicut » [*TC*, p. 92]. Après être sorti du château de ses parents Julien a donc beaucoup voyagé tous comme les faucons qui viennent de nombreux pays. Pierre-Marc de Biasi remarque que la conquête de Julien en Orient a une relation profonde avec son père. Ce dernier reçoit volontiers des voyageurs qui viennent de l'Orient dans son château dans l'enfance de Julien :

> Il y a la légende des pèlerins qui viennent au château raconter leurs périlleuses expéditions du côté de l'Orient des Croisades. Enfin, il y a la légende du père. [...]
>
> Et en effet Julien ne pouvait devenir qu'un conquérant, poussé, à son insu, vers l'Orient et les confins du monde connu, par l'obsession d'accomplir la légende paternelle. [606]

C'est aussi le père qui prépare les faucons pour la chasse de Julien. L'exotisme des faucons dans ce conte, est donc le même que Julien expérimente par lui-même au cours de son périple.

---

[605] Flaubert, *Carnets de Travail*, *op.cit.*, p.731.
[606] Pierre-Marc de Biasi, « Un conte à l'orientale, la tentation de l'Orient dans *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *art. cité*, p. 52.

On se rappelle la variété des couleurs des faucons dans les carnets : « faucon hagard [bec] ~~yeux~~ et pattes jaunes, bec bleu, ailes brunes, corps blanc tacheté de brun »[607]. Mais aussi celles qui évoquent que Félicité est charmée par le perroquet venu d'Amérique dans *Un cœur simple* : « Il s'appelait Loulou. Son corps était vert, le bout de ses ailes rose, son front bleu, et sa gorge dorée » [*TC*, p. 67][608]. On a déjà vu que les couleurs des faucons ressemblent à celles des vêtements de Félicité dans les brouillons. On constate aussi que les couleurs de ce perroquet arrivé d'un pays lointain coïncident avec celles des rapaces utilisés au cours des chasses. Après sa mort, Loulou se change en Saint, idée que Félicité croit au plus profond d'elle-même. Il l'accompagne ainsi au ciel à sa mort.

Il faut donc faire attention aux mots « faucons pèlerins », dans la chasse de Julien. Le faucon pèlerin joue un rôle très important dans ce conte. Il est bien sûr une espèce d'oiseau, mais la double signification du mot « pèlerin » est elle aussi à prendre en compte. Après le parricide, Julien devient pèlerin lui-même. Les faucons sont donc en fait le double de Julien qui commet deux actes contradictoires, l'un cruel et l'autre saint. On retrouve ainsi les couleurs des faucons qui se reflètent dans les scènes de mort, comme la chasse aux cerfs ou le parricide. Cependant le parricide est l'événement clé qui va modifier la destinée de Julien et l'amener à la Sainteté.

Ensuite nous allons observer un autre élément des carnets, les notes sur les cerfs, qui occupent six folios. Dans le *Carnet 17* Flaubert note surtout le mode de vie de ces animaux et la manière dont on les chasse : « Le bois du cerf pousse, croît et se compose comme le bois d'un arbre. […] c'est pour ainsi dire un végétal greffé sur un animal et qui participe de la nature des deux » [f° 83 v°][609]. Flaubert compare ici les bois des cerfs au bois d'un arbre, le considérant ainsi comme un animal né de la nature. Le cerf considéré comme une partie de la nature, apporte l'harmonie au monde.

Flaubert s'intéresse pourtant encore plus à un autre aspect du cerf. À la fin du même folio, Flaubert note « Le roi [Louis XV] mange actuellement les daintiers et même dans le temps du rat, par régal ». Flaubert pense par là que le cerf est un animal à part au sein de la forêt. À l'époque le roi était plus proche de Dieu que des hommes, ainsi lorsque le cerf est mangé par le roi, l'animal s'assimile au corps du monarque et se change en existence sublime.

---

[607] Flaubert, *Carnets de Travail, op. cit.*, p. 734 (f° 75).
[608] Dans la note du f° 75 v° des *Carnets de travail*, Pierre-Marc de Biasi remarque que les couleurs des faucons ressemblent peu à peu à celles des perroquets.
[609] Flaubert, *Carnets de Travail, op. cit.*, p. 728.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

On retrouve une allusion à cette relation intime au f° 497 r° :

La plus noble était la chasse au cerf. – puis au sanglier. La chasse aux
aimée du roi Artus.
cerf blanc. la plus rare de toutes en 1748 le roi de Bavière
en donna le divertissement à toute sa cour. […]
Les rois carlovingiens se faisaient enterrer ~~dans~~ couverts
d'une peau de cerf. comme les sauvages avec leurs armes, ou
parce qu'il n'était permis qu'aux rois de tuer cet animal. [NAF23663 f° 497 r° (extrait)]

Après ces notes de lecture, ces phrases s'effacent. On peut malgré tout continuer de penser que le roi est étroitement lié au cerf dans la pensée de Flaubert. Cela suggère un point commun entre le cerf et Julien qui devient un membre de la famille de l'empereur comme la prédiction du bohème.

Mais le cerf ne symbolise pas seulement la noblesse du roi, et sa relation avec Julien. Il faut en effet remarquer que les cerfs que Julien tua constituaient une famille. Or dans le plan, Flaubert situe l'action de la scène où Julien révèle à ses parents, désemparé et avec l'air innocent d'un faon, la prémonition du parricide, le soir même de la chasse :

Rentré chez lui, le soir, près de ses parents
pleure. « – mère on m'a dit que je te tuerais.
~~& le~~
ses parents le consolent [NAF23663 f° 490 r° (extrait)]

Il n'ose parler à son père qui lui enseigna l'art de chasser, et exprime sa peur uniquement à sa mère. Ainsi, bien que le cerf prédise le meurtre de ses parents, le père n'apparaît pas dans les paroles de Julien. La peur de Julien ne concerne alors que sa mère.

Au stade des brouillons, Julien ne parle jamais de la malédiction du cerf à ses parents, et se tourmente seul, attitude qui ne changera pas jusqu'au texte définitif. La scène où Julien tue les cervidés est alors de plus en détail dans les brouillons. Quand la biche vit son faon[610] assassiné, elle réagit ainsi :

[610] Dans le texte définitif, Flaubert écrit « le faon tacheté », ce qui s'explique par son pelage tacheté de points blancs, tandis que le « faucon hagard » a « le corps blanc tacheté de brun ». Les couleurs du faucon ne disparaissent donc pas complètement. De plus on peut trouver le mot « faon » dans le mot « faucon ».

Voix profonde
~~profonde lamentable~~
déchirante – humaine –

~~on voyait très bien ses pleurs~~.

~~*Julien*~~
~~*trait*~~

~~*la flèche*~~
~~mais le dard~~ ~~mal dirigé parce qu'il tremblait~~ ~~&~~ ~~il put pourtant~~

~~*en sautillant*~~
~~au genou~~. ~~& Elle boitait sautillant~~ ~~sur trios pattes Julien~~ ~~exaspéré la tue lui lance~~
~~*l'atteignit*~~ ~~*Julien*~~ [NAF23663 f° 429 r° (extrait)]

Julien remarqua alors non pas seulement le cri humain, mais aussi ses larmes. Il ne fut ainsi pas tellement surpris lorsque l'animal se mit à parler, mais les larmes qui rendaient presque humaine la biche furent pour lui fort choquantes. À cause de ses pleurs, Julien perd de son assurance et lance ses flèches en tremblant. On peut penser que la raison qui fit perdre ses moyens à Julien, fut qu'il superpose l'image de sa mère à celle de la biche. Mais son tremblement causa bien pire. Visant mal, ses flèches atteignent la biche au genou, ce qui lui infligea des douleurs bien plus grandes. Dans la première chasse, il n'y a que cette biche que Julien ne parvient pas à abattre, alors qu'il n'avait jusqu'ici jamais échoué. Ceci représente donc la première fois où Julien ressentit de l'embarras et de l'hésitation durant une chasse.

Cependant, dans le texte définitif, cette scène se retrouve décrite : « sa mère, en regardant le ciel, brama d'une voix profonde, déchirante, humaine. Julien, exaspéré, d'un coup en plein poitrail, l'étendit par terre » [*TC*, p. 89]. Ici les pleurs de la biche et l'échec de Julien disparaissent. Par l'effacement de cette description, on ne voit plus les sentiments profonds et particuliers, de même que la réaction de Julien lors de cette scène. Son attitude et son acte sont empreints de froideur. Cela montre que le refus potentiel de ses intentions meurtrières et l'affection pour sa mère, disparaissent eux aussi.

Le cerf, en harmonie avec la nature, apparaît dans ce conte comme le symbole de la famille, et suggère une noblesse et une affection non seulement animales mais humaines. Par conséquent le meurtre de la famille de cervidés est l'acte qui transforme Julien et le fait exclure du monde d'harmonie dont il faisait partie, grâce à son innocence. Il s'exile de lui-même en abandonnant et détruisant tous les sentiments de crainte et de compassion qu'ils

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

pouvaient éprouver[611]. Malgré leur disparition du texte définitif, la lamentation sur sa mère au début, ainsi que son hésitation à achever la biche dans le manuscrit, suggèrent tout de même la rédemption future de Julien.

Ainsi, le faucon comme instrument de la chasse dévoile deux côtés de la conduite de Julien, et le cerf comme gibier et victime symbolise aussi les deux côtés de son esprit contradictoire. Au-delà donc des animaux, quels sont donc les sentiments que garde Julien vis-à-vis de la chasse ?

Il existe une scène répétitive dans le manuscrit, qui est la description du départ à la chasse de Julien :

les dames des alentours conviées

jetant

avec leurs maris, les enfants, les camérières, tout le monde se jetait dessus

ensuite *sous*

& les [cailles] empoignait facilement. [Puis on déjeunait ~~à l'ombre~~ des saules

à l'ombre

en un coin du pré] [NAF23663 f° 419 r° (extrait)]

Comme on le voit dans ces phrases, la chasse garde toujours cet élément de noblesse et d'élégance, par la présence des femmes et des enfants. Aucune arme n'est utilisée, les gibiers attrapés dans les pièges sont pris à la main, et tout se termine toujours par un festin chaleureux à l'ombre des saules. Le mot « pré » en particulier accentue l'atmosphère sereine d'un pique-nique. Dans le texte définitif, Flaubert efface cette scène d'un déjeuner mais le passage où les invités prennent les cailles à la main demeure.

Cependant, quand on regarde le f° 419 r°, l'énumération de mots à connotation négative retient l'attention :

commodes

Julien se dégoûta promptemt de ~~ces lâches~~ artifices – qui sentent

le rustaud

~~le vilain~~ [NAF23663 f° 419 r° (extrait)]

[611] Matthieu Desportes indique la relation entre la chasse et le parricide : « Chez Flaubert, la chasse n'agit ni comme le révélateur par lequel Julien entreverra son avenir meurtrier, ni comme la cause qui amènera le jeune homme à prendre goût au sang, au point d'en venir à tuer père et mère, même en méconnaissant leur identité. Au contraire, dans cette version du conte, Julien est chasseur parce qu'il est parricide. Le double assassinat familial est « déjà toujours là », inscrit dans le thème du jeune home bien plus sûrement que son « devenir-saint » (Matthieu Desportes, « Qui va à la chasse ? Sur le *Saint l'Hospitalier* de Flaubert », *art. cité*, p. 34).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Ce mépris est destiné non pas à la méthode de chasse, mais aux invités aux manières trop délicates et gentilles. Dans le texte définitif, la citation se modifie et accentue l'isolement et la solitude du personnage : « Julien méprisa ces commodes artifices ; il préférait chasser loin du monde, avec son cheval et son faucon » [*TC*, p.85]. La chasse révèle à Julien qu'il est différent, pour lui chasser n'est plus un jeu, mais une activité qu'il apprécie en solitaire.

Julien change ainsi petit à petit. Il devient clair par les phrases insérées subitement au f° 452 v° :

des bêtes farouches

~~farouche & dur~~ *forts*
rendre *~~terribles~~* *écourta*
Il devint comme elles. Pour ses faucons plus ~~dangereux~~ , il épointa leurs ongles, [~~il battait ses chiens d'une façon cruelle~~.] Ses chevaux étaient instruits à piétiner, ~~sur~~ les serpents. [NAF23663 f° 452 v° (extrait)]

Flaubert décrit Julien aussi farouche que les animaux, mais lorsqu'on lit les phrases suivantes, on découvre ainsi à la fin, un homme bien plus cruel que les bêtes. Il ne leur devient pas égal, mais inférieur par son comportement.

L'on observe le changement non seulement dans ses actes mais aussi dans son état d'esprit :

~~Mieux~~
tant il était jaloux de son plaisir & ~~goûter la~~
& p. ne partager avec personne l'ardeur de la poursuite [NAF23663 f° 452 v° (extrait)]

Flaubert ajouta cette phrase dans la marge de son manuscrit, il y décrit le plaisir que Julien éprouve à vouloir goûter la chasse, mais seul. L'utilisation au négatif du mot « partager », exprime clairement le refus de Julien de partager quoi que ce soit avec les autres, de même que tout sentiment de plaisir ou de joie. C'est un personnage dominé par l'égoïsme. Dans le texte définitif, l'auteur efface cependant complètement cette partie, de même que la scène de pique-nique avant la chasse. On peut malgré tout avancer que l'essence de l'acte de la chasse, cause du parricide de Julien, est en lien direct avec le refus des autres de Julien.

Au cours de la première chasse, Julien voit apparaître en lui deux aspects contradictoires. Par son acte, on retrouve la personnalité du faucon, mais son esprit

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

s'identifie plus à celui du cerf. Mais à la fin, Julien se débarrasse de ses sentiments, et se retrouve plongé dans la partie la plus perverse de son esprit. L'originalité de la première chasse aboutit donc à une négation des animaux et des parents, mais aussi de la nature. Par là Julien rejette aussi la vie.

2. La motivation de Julien pour la deuxième chasse

Que révèle la deuxième chasse ? Au départ, on découvre que la première chasse mène Julien à prendre la décision ferme de ne plus jamais chasser. Mais sa décision sera plus tard ébranlée, et Flaubert en dévoile la raison dans son premier brouillon :

ils allaient se mettre au lit
sa femme était déjà couchée
Une nuit. d'été, ~~étouffante, étoilée~~, ~~brâmement d'un cerf~~ il
ouverte *frôlemts X*
entend sous sa fenêtre des ~~bruits~~ de pas d'animaux sur l'herbe – il
part *p. chasser.* *le dés* *elle qui ordinairemt*
n'y tient plus, ~~se relève~~ sa femme ~~l'~~ approuve ~~&~~ l'encourageait à la chasse.
vieilles gens
voyageurs
A peine était-il parti que deux ~~vieux~~ homme & femme. [NAF2366 f° 479 r° (extrait)]

Lorsque nous comparons les deux chasses, nous nous apercevons que les saisons durant desquelles elles se déroulent sont différentes. La première a lieu au cours d'un matin d'hiver, alors que la seconde se déroule durant une nuit d'été[612]. Cette différence suggère donc dès le départ le contraste qui oppose ces deux scènes.

Le temps notamment était diamétralement opposé, en hiver « des gouttes de verglas se collaient à son manteau, une bise violente soufflait » [*TC*, p. 87], alors qu'en été est décrite

[612] Marie Julie Hanoulle remarque un rôle original du Temps dans les *Trois contes* : « On dira donc le Temps est le seul acteur de ces contes, le Temps qui « égalise » les événements en leur ôtant toute possibilité de changer quelque chose à ce qui été écrit d'avance : le destin, les prédictions. Ce morcellement de l'intrigue détruit toute logique dans le déroulement des faits en montrant leur place aléatoire, leur déplacement toujours possible dans un discours omniscient parce qu'il porte cette voix de la durée » (Marie Julie Hanoulle, « Quelques manifestations du discours dans *Trois contes* », *art. cité*, p. 49).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

« une nuit d'été étouffante, étoilée ». Ensuite, l'originalité décisive de la deuxième chasse réside dans le fait que Julien entend le brame d'un cerf juste avant de se lancer dans le deuxième acte qui le changera. La deuxième chasse est ainsi provoquée par la malédiction du cerf.

Juste après le brame, Julien entend sous sa fenêtre des pas d'animaux et sans raison son désir de chasser réapparaît alors, comme mû par une volonté mystérieuse. Départ, ou plutôt destin, qui coïncide exactement avec l'arrivée de ses parents au château. Comme on l'a déjà vu, on peut suggèrer que les pas entendus sous sa fenêtre ne sont pas ceux d'animaux mais de ses parents. On comprend alors que Julien est appelé par le cerf, appelé vers une destinée qui le pousse à chasser ses parents, comme les animaux.

Cependant au fur et à mesure des manuscrits la description change subtilement. Flaubert efface tout d'abord « le brame d'un cerf », pour le remplacer dans la marge du f° 469 r° par le gloussement d'un renard. Le renard ne joue pas un rôle particulier dans la première chasse, et apparaît seulement dans l'énumération : « des merles, des geais, des putois, des renards, des hérissons, des lynx, une infinité de bêtes » [*TC*, p.103]. Il n'est qu'un animal à comparer parmi tant d'autres, bien au dessous du cerf.

Au f° 441 v° la description change cependant légèrement :

Un soir du mois d'août, qu'ils étaient dans leur chambre – elle venait de
il
se coucher, & ~~Julien~~ se promenait de long en large avant de <u>dire</u> sa
prière, quand il entendit au loin le jappement d'un renard puis des pas
légers, le long du mur sous la fenêtre. Il crut même distinguer ~~comme~~
des respirations [haletantes, avec des frôlements de feuilles, des battements
d'ailes sur la mousse]& il entrevit dans les masses d'ombre, à des
à ras de la / du terre / sol ~~comme~~ des apparences d'animaux
~~hauteurs inégales~~ ~~des points brilliants qui devaient être des prunelles~~]
trop
La tentation était forte. [NAF2366 f° 441 v° extrait]

Dans ce folio, Julien ne va pas se coucher avec sa femme et traverse sa chambre comme s'il sentait ou s'attendait à l'arrivée de quelque chose ou de quelqu'un. Flaubert efface également la scène de la nuit en été, étouffante et étoilée. La suppression de ce passage rend moins évident le contraste établi avec la première chasse, et l'action semble aller directement à l'événement essentiel du conte, la tragédie.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Au lieu du bramement du cerf, Flaubert choisit finalement le gloussement du renard, que l'on retrouve à la fin dans les phrases du brouillon. Ce changement suggère que les animaux qui sont passés sous la fenêtre étaient alors assez nombreux, et indéterminés. Supposition qui est accentuée par toutes les illusions que Julien eut : « Il crut même distinguer ». Il perçoit des yeux dans l'ombre. Dans ce brouillon, l'émotion de départ à propos de la deuxième chasse est donc légèrement modifiée. Ce n'est plus le cerf qui l'appelle, ce sont divers animaux cachés dans la pénombre, mais tout reste incertain.

Enfin, dans le texte définitif, Flaubert écrit plus simplement :

> Un soir du mois d'août qu'ils étaient dans leur chambre – elle venait de se coucher et il s'agenouillait pour sa prière – quand il entendit le jappement d'un renard, puis des pas légers sous la fenêtre – et il entrevit dans l'ombre comme des apparences d'animaux. La tentation était trop forte. [*TC*, p. 95]

On remarque alors qu'après que sa femme se fut couchée, Julien s'agenouille et prie. En comparaison avec le folio, Julien est alors beaucoup plus calme, grâce à sa prière. Son attitude fait penser à un recueillement, Julien semble demander pardon aux Dieux, face à la tragédie qu'il va provoquer. C'est dans cette atmosphère que Julien entend alors les pas et autres bruits sous sa fenêtre. Le jour de la tragédie Julien prie tout seul pour les dieux, à côté de sa femme qui dort déjà. Scène qui montre que dans le conte de Flaubert Julien et sa femme vont se séparer après le parricide.

Mais contrairement au brouillon, la description détaillée des animaux disparaît : « Il entrevit dans l'ombre comme des apparences d'animaux ». Plus d'yeux brillants, l'image devient graduellement floue, l'idée d'une simple illusion devient plus claire, ses ombres semblent insaisissables.

Dans le texte définitif, la puissance de la malédiction du cerf et la rancune des animaux s'affaiblissent, pour laisser l'impression que Julien est plutôt mené alors par la volonté des Dieux qu'il invoquait dans sa prière.

3. Julien chassé

Nous allons donc maintenant observer concrètement l'originalité de la deuxième chasse, qui est déclenchée par tous les événements que nous venons d'étudier. Au départ, dans la

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

marge du f° 480 r°, Flaubert note les adjectifs « heureux, content, rajeuni, allégé, délivré ». Comme on l'a déjà vu, Julien éprouve une joie illimitée lorsqu'il se lance dans la deuxième chasse. Mais dans le texte définitif, cette description qui se répète devient alors beaucoup plus succincte « il marchait dans la forêt, d'un pas nerveux, jouissant de la mollesse du gazon et de la douceur de l'air » [*TC*, p. 97]. Il ne marche plus allègrement et ne jouit plus que de l'air et du gazon, il devient plus nerveux.

Au fur et à mesure des manuscrits, on comprend clairement que Julien éprouve ainsi de moins en mois de joie :

~~on y voyait comme en plein jour~~ Il ~~À~~ ~~*l'élouissait*~~
~~Le temps était clair comme en plein jour~~ – La lune ~~qu'il avait en face~~
dans ~~*çà & là longues*~~
~~l'éblouissait.~~ […] ~~Elle~~ faisait des taches blanches
~~*çà & là*~~
une ~~*qui n'existait*~~
& il hésitait à s'avancer, croyant apercevoir des flaques d'eau, ~~qui n'existaient~~
pas *en d'autres endroits* *étangs* *verdure fine*
~~pas~~. Il mit les pieds ~~dans des mares~~ recouvertes de ~~qu'il avait~~
~~prises p. de l'herbe~~. – ~~deux ou trois fois il se retourna croyant~~
chuchotait
~~qu'on l'appelait~~. [NAF2366 f° 472 v° extrait]

Dans cette description du brouillon, il fait nuit, mais la lune offre une certaine clarté, ce qui amène Flaubert à écrire deux fois « on y voyait comme en plein jour ». On trouve ici plusieurs expressions répétées, comme « qui n'existait pas, qui n'existait pas ». Flaubert accentue ainsi l'inexistence de la scène, et des choses présentes. De même, le verbe « éblouir » est employé à deux reprises, ce qui signifie que l'espace où Julien chasse n'est alors qu'une illusion dont il est la victime. Tout n'était que tromperie. En fait, le jeune homme mettait « les pieds dans des mares », dont les étendues étaient recouvertes de verdure. Donc, ce n'est pas seulement sa vue et son ouïe qui le trompaient, tout le corps de Julien est ainsi plongé dans ce monde d'illusions fugitives, dont il ne peut plus sortir.

Considérant que la saison et le temps de la deuxième chasse sont contraires à ceux de la première chasse, on peut affirmer que la deuxième chasse est ainsi comme un miroir, un monde inversé.

Cette situation influence petit à petit l'esprit du jeune homme :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

de senteurs amollissantes
vent ~~chaud~~ *pleine ~~du parfum des fleurs~~*
De ~~chaleur~~ passaient. une chaleur, ~~unemollesse de cœur, un étourdissemt~~
avec des énervantes
dû sans doute aux fleurs. ~~Julien fut obligé de~~ s'asseoir sur une pierre
p. haleter un peu *~~Il était décontenancé mortifié,~~* *Il*
~~s'essuyer le front~~. ~~ne savait que faire~~, regrettant de s'être
~~d'être parti p. la~~ *si étourdimt* *aussi mauvaises*
~~s'être mis~~ en chasser dans des conditions ~~pareilles~~ ~~conditions~~. [NAF2366 f° 472 v° extrait]

Julien est sujet alors à des étourdissements à cause des parfums enivrants des plantes. Ce parfum de la forêt le prive alors même de son énergie. Il s'assied en effet sur une pierre, acte qui symbolise que l'homme cède face à la force de la forêt. Elle le domine complètement. Julien perd toute faculté de jugement, et ne comprend plus ce qu'il doit faire. Il regrette son départ du château, et son amour de la chasse.

De plus, au cours de ses marches, le monde qui l'entoure montre finalement ouvertement sa vraie nature, hostile. Dans les brouillons Flaubert répète plusieurs fois ainsi :

devant lui
en tâtonnant *avec sa lance*
donc *~~se cognant contre les troncs d'arbres~~* *s'empêtrant*
Il sortit de la forêt ~~en tâtonnant~~, ~~se p s'embarrassant~~ dans
~~les lianes, se déchirant aux épines~~ [NAF2366 f° 472 v° (extrait)]

Après avoir attaqué l'esprit de Julien, ce monde s'en prend alors à son corps. La nature devient l'ennemie de Julien. Ayant enivré son esprit, la nature lui inflige la douleur. Mais, bien sûr ce n'est pas seulement la nature.

Dans le plan, f° 480 r°, Flaubert écrit à propos des animaux dans la marge : « 2° les bêtes n'avaient pas l'air méchant, mais seulement de le défier de se moquer »[613]. Contrairement à la nature, les animaux ne montrent pas directement leur hostilité, mais observent une attitude narquoise. Du point de vue des couleurs, ils sont très différents de ceux décrits dans la première chasse.

Dans le brouillon, Julien aperçoit tout d'abord des lièvres :

[613] Dans la marge du f° 480 r°, Flaubert note, « 1° – ne trouve rien – 2° les bêtes lui échappent 3° se moquent de lui » comme plan de la deuxième chasse. Le processus de ces trois étapes est fondamentalement identique à la description dans le texte définitif.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

~~où il aperçut~~ *se tenait*
~~il aperçut~~ dans un sillon, trois
y avait *avait*
~~petites masses noires qui ne pouvaient être que~~ des lièvres – Il arriva
d'eux *au gîte*
~~tout auprès~~ et reconnut trois ~~gros~~ cailloux. [NAF2366 f° 472 v° extrait]

Ils se révèlent n'être que de vulgaires cailloux. Il faut également faire attention à l'animal qui fait son apparition par la suite, « Un vieux loup. – blanc » [f° 472 v°], qui mène Julien au cimetière. En effet, à l'opposé de la première chasse, le nombre des couleurs décrivant les animaux dans la deuxième chasse est fortement diminué, et se résument au blanc et au noir. On ne sent ainsi pas la vivacité émanant des bêtes.

Dans le texte définitif, le facteur de la couleur entre de moins en moins dans la description des animaux. Les lièvres n'existent plus, nous ignorons que le loup est blanc, seul le sanglier est décrit comme « une masse plus noire » [*TC*, p. 97]. Au fur et à mesure que l'on s'approche de la version du texte définitif, leur existence devient peu à peu ambiguë.

Cependant, les changements à propos des animaux ne concernent pas uniquement les couleurs, mais aussi leurs corps mêmes. Tout d'abord, les lièvres noirs que Julien rencontre au départ sont finalement des cailloux, puis, au f° 475 r° il voit un autre animal :

passe entre *veut la couper en deux* *contre*
Une fouine ~~glisse~~ dans ses jambes. – ébrèche son sabre ~~dessus~~ un caillou.
[NAF2366 f° 475 r° (extrait)]

Les animaux n'ont rien de vivant. Ils sont une partie à part entière de la forêt qui s'évertue à blesser Julien.

Dans le texte définitif, les lièvres et la fouine disparaissent cependant, pour laisser place à un taureau qui n'était lui aussi qu'illusion : « Julien lui pointa sa lance sous les fanons. Elle éclata, comme si l'animal eût été de bronze » [*TC*, p. 98]. Cette phrase donne une image contrairement plus artificielle que celle des « cailloux ». Dans les brouillons, Julien confond des cailloux avec des animaux, mais dans le texte définitif, apparenté au bronze, la bête devient soudainement moins naturelle, on ressent ainsi l'œuvre d'une volonté cachée.

De plus, dans les brouillons, la mort devient omniprésente dans le texte :

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

au flanc le tronçon
les hyènes traînaient *par terre* des lambeaux de linceuls. le taureau portait ~~les éclats de la~~
sans saigne
de la lance ~~entre ses lèvres~~, la panthère tenait une flèche à sa gueule. [NAF2366 f° 476 v°]

Julien s'aperçoit alors qu'il n'est entouré que des spectres des animaux qu'il avait précédemment massacrés. Leurs apparences sont douloureuses. Paradoxalement, on observe qu'aucune goutte de sang ne coule. Julien est égaré dans le monde de la Mort. Julien est alors saisi d'horreur lorsqu'il comprend ce qu'il a commis.

Mais les animaux ne tentent pas pour autant de blesser Julien directement :

le moindre
~~Les animaux n'avaient pas l'air de vouloir lui faire du mal, le regardaient~~
Imcapable ~~*de rien*~~ *d'avancer, de reculer, de faire* ~~*un*~~ *mouvemt*
Il se sentit paralysé.
prenant une g^de^ résolution [NAF2366 f° 476 v° (extrait)]

Ils observent juste Julien silencieusement, seul être vivant dans ce monde, et Julien en proie à tous ces regards est incapable de bouger. Le jeune homme est emporté dans cette atmosphère de mort, et s'approche lui-même, de son vivant, de cet état morbide.

Cependant, à la fin, les animaux tués par Julien ne revêtent plus une apparence aussi torturée, ils ne sont plus blessés à mort : « Et tous les animaux qu'il avait poursuivis se représentèrent, faisant autour de lui un cercle étroit » [*TC*, p. 98]. Dans le texte définitif, l'existence des animaux garde cependant la même importance, la même densité : « Il [Julien] restait au milieu, glacé de terreur, incapable du moindre mouvement » [*TC*, p. 98]. Julien est privé de sa volonté, et son corps devient aussi immobile que le « caillou ». La force du cercle domine Julien de manière encore plus parfaite que s'il était sous l'emprise de sa seule peur.

Juste après la deuxième chasse, Julien va ainsi massacrer ses parents. Son destin, son parricide, est déterminé, à ce moment, dans ce cercle. Le parricide de Julien n'est donc pas seulement issu de la malédiction du cerf, mais aussi de la volonté des animaux chassés et de la forêt. En fait lors de la deuxième chasse, le cerf noir n'apparaît jamais. À partir de la scène du cercle, Julien est mû par la volonté solide des bêtes.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

En quoi consiste donc la volonté des animaux ? Il est essentiel de remarquer que tous les animaux présents dans la deuxième chasse sont à la fois durs et inébranlables tels des métaux, comme les lièvres apparentés aux cailloux, ou encore le taureau à l'image du bronze. Cependant et paradoxalement, les bêtes gardent en même temps un aspect évanescent et fugitif, presque irréel. Dans la marge du f° 465 v° « voilés par de poussière lointaine. nuage », les hyènes qui entourent Julien dans le cimetière en friche semblent être à la frontière de l'existence, tel le nuage à la frontière entre deux mondes. Elles sont l'intermédiaire entre Julien, seul être vivant dans le cimetière, et les morts. Comme l'évoque le mot *nuage*, un rapport est établi entre les hyènes et le ciel.

Dans le même folio :

~~la lumière passait entre les poils~~

~~elles hérissaient le poil de leur ventre~~ leur ~~dos~~
la lumière passait entre les poils de leur de [NAF23663 f° 476 v° extrait]

Ce n'est pas comme si la lune éclairait leur pelage, mais plutôt comme si leur corps devenait lui-même lumineux, et la lumière semble être émise des poils mêmes. Les hyènes en général font partie du monde des ténèbres, des morts, du fait de leur rôle de charognards, cependant ici elles sont assimilées à la lumière et semblent essayer, d'une certaine manière, d'aider Julien.

Mené grâce à elles, comme on l'a déjà vu, Julien trouve ainsi trois croix dans le cimetière en friche qui symbolisent la famille de Julien, destinée au parricide. L'image lumineuse des hyènes qui amènent Julien à cet endroit se superpose alors à la vision du vieillard qui apparut et prédit à la clarté de la lune que Julien deviendrait un Saint.

En fait, la nature et les animaux de la deuxième chasse[614] correspondent et convergent vers la phrase notée dans la marge du f° 475 r°, « les étoiles de l'univers ». Dans le texte définitif cette note deviendra :

[614] Raymonde Debray-Genette indique le manichéisme de ce conte : « on peut dire que Saint Julien est fondé sur une structure binaire, qui trouve sa résolution en une unique valeur finale qui intègre son opposé. L'ordre divin est présent dès le début, mais n'est pas bien compris. L'ordre purement humain est négatif et ne peut, sans un saut qualitatif, rejoindre l'ordre divin. C'est l'ordre animal qui servira d'intercesseur, bien qu'il soit récessif. [...] on le remarquera, dans le troisième temps, Julien fait une sorte d'impasse sur son humanité et saute directement de l'abjection à la gloire » (Raymonde Debray-Genette, « *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : forme simple et forme savant » in *Essai sur Flaubert*, *op. cit.*, p. 246-247).

> Il y avait dans son feuillage un choucas monstrueux, qui regardait Julien et, ça et là, parurent entre les branches quantité de larges étincelles comme si le firmament eût fait pleuvoir dans la forêt toutes ses étoiles. [*TC*, p. 98].

Deux mots se révèlent alors importants dans ce passage « étoiles » et « monstrueux ». Les animaux évoquent cet aspect monstrueux, morbide, mais leurs yeux, essence profonde de leur être, s'apparentent à l'univers. La forêt et les animaux ne résident pas alors uniquement dans un monde de morts, mais appartiennent également à l'univers qui domine tout[615].

Et étrangement la voix du cerf que Julien entend dans le plan avant de se lancer dans la forêt, apparaît cette fois après que le jeune homme a tué ses parents, au retour de la deuxième chasse : « Incertaine d'abord, cette voix plaintive longuement poussé, se rapprochait, s'enfla, devint cruelle, et il reconnut, terrifié, le bramement du grand cerf noir » [*TC*, p. 100]. Dans le texte définitif, la voix du cerf est donc le signal de la fin de la période des crimes de Julien. Autrement dit, le cerf n'apparaît plus comme l'animal poussant Julien à commettre des crimes, mais plutôt comme la voix qui annonce la fin complète de la chasse.

La deuxième chasse n'est pas une chasse réelle. Elle est plutôt une répétition de la première chasse, mais cette fois ci du point de vue des victimes. Ce n'est plus Julien qui chasse, mais les animaux. Les bêtes déjà mortes renaissent alors, tandis que Julien toujours vivant, pénètre dans le monde des ténèbres, et Julien semble ainsi mené au parricide.

Cependant, les animaux de la deuxième chasse ne blessent jamais Julien de la même manière que celui-ci les avait pourchassés. Cette attitude a le même caractère que la voix du cerf, entendue par Julien, car sa soif de tuer inassouvie le pousse au parricide, qui l'amènera vers la sainteté. Les animaux acculent ainsi Julien vers le désespoir et la douleur, mais en même temps pardonnent au chasseur et ont véritablement la volonté de le sauver.

En fait la première chasse se termine par le massacre de la famille des cerfs, alors que la deuxième aboutit à l'acte parricide de Julien. Malgré la différence entre les animaux et les hommes ces deux chasses ont pour point commun de provoquer le meurtre de deux familles.

---

[615] Florence Vatan indique que Flaubert est influencé par *Essai sur les légendes pieuses du Moyen Âge* d'Alfred Maury : « Il est intéressant de noter que Flaubert – comme par un clin d'œil ironique aux débats de l'époque sur le magnétisme – associe indirectement le somnambulisme de Julien à la multiplication des regards fixés sur lui, regards dont Maury a souligné l'importance dans le déclenchement de l'état somnambulique » (Florence Vatan, « Lectures du merveilleux médiéval : Flaubert et Alfred Maury » in *Savoirs en récits I, Flaubert : la politique, l'art, l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 98).

En même temps, dans la première chasse alors que la présence des faucons suggère l'acte parricide et le pèlerinage futur de Julien, lors de la deuxième chasse, les cerfs évoquent les sentiments, l'esprit de Julien avec sa douleur et sa rédemption. Par la deuxième chasse Julien obtient le pardon des animaux. Il voit la prédiction de la première chasse se réaliser, et commence alors à marcher réellement sur le chemin de la sainteté.

Quand on considère que *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* repose sur les prédictions faites à sa naissance, « la famille d'un empereur » et « un saint », on peut dire que la deuxième chasse est une répétition de la première, acte essentiel à l'intérieur de l'histoire même du conte[616]. En même temps, par la répétition de ces deux chasses, Flaubert superpose les hommes aux animaux, premier chapitre sur un monde assez original que l'on retrouvera dans son livre suivant *Un cœur simple*, où le perroquet est le symbole de la sainteté. La vision de la sainteté donnée par Flaubert est donc tout à fait particulière.

B. Deux fêtes dans *Un cœur simple*

Dans *Un cœur simple*, les fêtes apparaissent comme un tournant important de l'action qui se déroule. Julio Caro-Baroja indique que la perte de la raison et l'état de joie qui s'exercent depuis l'antiquité, sont en rapport avec le carnaval en lui-même[617].

Dans les romans de Flaubert, les fêtes sont un élément récurrent tout comme un facteur déterminant des personnages, marquant un tournant dans leur destin. Par exemple, le début et le dernier chapitre de *Salammbô* décrivent chacun une fête. Dans le premier chapitre, dont le titre est « Le festin », une troupe de mercenaires fait un immense festin pour fêter la commémoration de la bataille d'Eryx dans les jardins d'Hamilcar, faubourg de Carthage : « Il avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares,

---

[616] Matthieu Desportes remarque l'animalité de Julien : « Au berceau il [Julien] vêtu d'un « manteau de brocart », un riche tissu qu'un dédoublement orthographique transforme : comme son père, Julien peut se voir recouvert d'une peau de bête, le *brocard* désignant, pour les chasseurs, un jeune cerf. Mais il porte aussi la coiffe religieuse des béguins. Homme et animal, corps de bête et esprit de saint, Julien doit accomplir les vœux contraires de ses parents et réaliser le paradoxal destin auquel l'ont appelé les figures de fées qui se sont penchées sur son berceau » (Matthieu Desportes, « Qui va à la chasse ? », *art. cité*, p. 40).

[617] Voir Julio Caro-Baroja, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979.

des Nègres et des fugitifs de Rome. On entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques bruissantes comme des chars de bataille, et les terminaisons ioniennes se heurtaient aux consonnes du désert, âpres comme des cris de chacal »[618]. Là, la fille d'Hamilcar, Salammbô, rencontre Mâtho, un mercenaire. Cette rencontre est le thème principal du roman. À l'inverse de ce mélange des races dans le dernier chapitre « Mâtho », Flaubert met l'accent sur la fête des peuples de Carthage ; fête qui fait suite à la défaite des mercenaires. Même si ce peuple en apparence homogène semble gagner une victoire absolue, il court en même temps à la ruine comme on peut le voir dans l'histoire de Carthage.

Par ailleurs, dans la description du festin, les caractéristiques les plus importantes de presque tous les personnages sont révélées au lecteur, tout en laissant deviner les événements d'importance qui suivront. Dans le dernier chapitre, l'armée carthaginoise accule les troupes de mercenaires à la défaite et le mariage de Salammbô prend place comme une fête nationale. Cependant, dans cette scène, après la mort de Mathô, Salammbô meurt à son tour et l'histoire se termine. Ainsi, chez Flaubert, les fêtes permettent de dépasser le cadre quotidien afin de produire l'action romanesque et de la mener à sa fin.

Dans *Un cœur simple*, il y a deux sortes de fête : l'une est une assemblée du village c'est-à-dire fête populaire et l'autre, Fête-Dieu celle sacrée. Dans ce chapitre, nous souhaiterons analyser les significations de ces fêtes opposées.

1. La pureté dans une « assemblée » de Colleville

On trouve déjà ces deux noms, Félicité et Théodore, dans *Madame Bovary* : Félicité est la dernière servante chez les Bovary et Théodore est un servieur dans la maison du notaire Monsieur Guillaumin qui demande à Emma de lui offrir son corps au lieu de ses dettes. Après la mort d'Emma, Théodore et Félicité, à peu près de la taille d'Emma, qui portent les vêtements de sa maîtresse décédée partent ensemble le jour de la fête : « Mais, à la Pentecôte, elle décampa d'Yonville, enlevée par Théodore, et en volant tout ce qui restait de la garde-robe »[619].

[618] Flaubert, *Salammbô*, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Gisèle Séginger, Flammarion, 2001, p. 59.
[619] Flaubert, *Madame Bovary, op. cit.*, p. 519.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Or dans *Un cœur simple*, Félicité, qui travaille comme un pantin, de manière automatique, a changé d'expression depuis qu'elle y travaille. Le début du deuxième chapitre raconte ainsi : « elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour » [*TC*, p.45]. Après cette phrase, Flaubert décrit son enfance malheureuse et son histoire d'amour avec un jeune homme, Théodore. Comment cette histoire d'amour, décrite dans le texte définitif, est-elle tout d'abord imaginée dans le manuscrit de départ ? Au début du manuscrit, les mots « son histoire d'amour » ne sont pas écrits. Flaubert a écrit « son idylle ». Une « idylle » est « un petit poème, presque toujours amoureux, dont le sujet est ordinairement pastoral ou champêtre, comme celui de l'églogue » dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse. Flaubert utilise ironiquement ses mots.

Dans le résumé de l'histoire du f° 381 v°, « II elle avait eu son idylle. Sensible, pudique, tendre ». Mais après, lorsque Flaubert avance dans l'écriture, il change l'expression comme on peut le voir au f° 275 v° :

~~*Et cependant*~~ *comme une autre* ~~*cependant*~~
~~Elle~~ avait eu, ~~dans sa jeunesse~~, son histoire d'amour .

[NAF23663 f° 275 v° (extrait)]

Dans cette citation, il utilise le mot « cependant » pour montrer la particularité du personnage de Félicité, qui devient plus réel et concret. Elle n'est dès lors plus une image mais un personnage avec des caractéristiques particulières. Par conséquent, son amour qui figurait dans le plan et le résumé du brouillon comme une « idylle », qui signifie en bloc l'amour typique de la fille de la campagne sans le sou, devient « son histoire d'amour », soit une expérience intérieure et personnelle possédant un sens beaucoup plus profond.

« Son histoire d'amour » se présente ainsi :

> Un soir du mois d'août (elle avait alors dix-huit ans), ils l'entraînèrent à l'assemblée de Colleville. Tout de suite, elle fut étourdie, stupéfaite par le tapage des ménétriers, les lumières dans les arbres, la bigarrure des costumes, les dentelles, les croix d'or, cette masse de monde sautant à la fois. [*TC*, p. 45]

Dans *Un cœur simple*, les saisons sont plus importantes que les années. Par exemple, Félicité a rencontré Théodore « un soir du mois d'août » [*TC*, p. 45]. D'autre part, l'épisode émouvant dans lequel elle sauve la famille Aubain contre les taureaux se déroule « un soir

d'automne » [*TC*, p. 49]. C'est pendant l'été qu'ils partirent pour Trouville afin d'aider Virginie à recouvrer la santé. Et enfin, c'est un jour d'été ensoleillé que mourut Félicité. On peut penser que cela a une relation avec le mot « idylle » car le cadre est agricole. Malgré la disparition du mot « idylle », Flaubert semble tenter de garder toujours une atmosphère d'« églogue » dans ce conte.

Les fêtes sont des moments situés en dehors du quotidien, et en même temps ce sont des événements planifiés dans le système de la communauté. Ils ont une relation profonde avec l'ordre social et permettent de connaître la valeur des règles et des intérêts collectifs de la société. Par conséquent, la tendance est à une planification des fêtes en fixant par avance et avec précision des données telles que le lieu, l'heure, le jour, le mois et l'année. De plus, les fêtes n'ont pas seulement une relation avec la religion, mais aussi avec le changement des saisons, et par conséquent elles ont un lien avec l'agriculture et l'élevage, c'est-à-dire la production de denrées agricoles[620]. Ainsi, l'histoire d'amour entre Félicité et Théodore doit avoir lieu l'été, lorsque toutes les choses révèlent leur forte vitalité.

Leur rencontre en cette saison est décrite au f° 275v° :

multitude
Toute cette ~~foule~~
sautant en
cadence
alors *ils*
~~On l'entraîna~~ un jour du mois d'août, elle avait 18 ans – ~~On~~ l'entraîna

fut *assourdie*
Elle se sentit ~~étourdie~~ & éblouie par le tapage des ménétriers les chansons des buveurs de cidre,
les cris des marchands
orchestre
à l'assemblée de ~~X.~~ ~~Ménétriers~~ ~~sur des tonneaux~~ quinquets dans les arbres
le ragoût des *crécelle*
bigarrure des étouffes où se mêlait la blancheur

le luxe des petites boutiques,
la *magnificence* pleines de verroterie, ~~tourniquets~~ les ~~g~~des ailes, bonnets ~~cidre doux,~~
~~*en cadence*~~ ~~*éblouissemt.*~~
[NAF23663 f° 275 v° (extrait)]

[620] Voir Mircea Éliade, *Le Mythes de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969. Les fêtes anciennes ont été créées pour remercier les dieux et pour l'espérance d'une récolte abondante. Les anciens croyaient que les saisons étaient le cycle de la naissance et de la mort de l'univers. Le temps n'est pas linéaire mais plutôt une éternelle renaissance. Mircea Éliade le nomme comme étant « l'éternel retour ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Dans le brouillon, le nom de la ville, Colleville, n'est pas déterminé. Ce qui importe, c'est le bruit de la fête du village et l'enivrement de Félicité. Dans le texte définitif, Flaubert écrit « le tapage des ménétriers », mais dans le brouillon, l'orchestre, le chant des gens, les cris des marchands et les bruits qui se mélangent se résument au tapage des ménétriers. Dans la marge, Flaubert décrit l'idée qui lui vient à l'esprit sur la base du f° 275 v° : « tout à coup assourdie par le brouhaha des voix et par la clameur ». La perte de l'ouïe accentue le sentiment d'irréalité qui touche tous les sens à la fois. Par la suite, Félicité perdra l'ouïe définitivement. À cause de cette perte, la relation entre elle et le monde extérieur deviendra limitée. Le déluge de bruits décrit dans le manuscrit la dévie de son trajet quotidien. C'est par ce tumulte qu'elle peut entrer inconsciemment dans un monde irréel, tout en suggérant la façon dont elle perdra l'ouïe à la fin du conte. En réalité, cet épisode est considéré comme important au f° 274 v° : « Elle fut tout de suite assourdie, éblouie, stupéfaite par le tapage ».

Lorsqu'elle perd l'ouïe, elle devient attirée par les lumières des « quinquets » et les miroirs des « verroteries ». Il s'agit de lumières artificielles qui luisent faiblement dans les ténèbres et se différencient de la lumière du jour, qui révèle plus crûment les contours des choses et des personnes. Les lumières artificielles sont seulement un reflet passif des formes et des visages. Elles disparaissent sans attendre. Elles donnent l'illusion d'un monde hors du temps et du quotidien. Juste avant cette description, Flaubert décrit la vie dure et sans espoir de Félicité : elle est née dans une famille très pauvre, a perdu ses parents et travaillé dans des fermes comme servante. Ce sont l'espace festif et le spectacle qui est éclairé par ces lumières artificielles qui permettent une pause dans le quotidien douloureux. Si la fête ne s'était pas interposée dans sa vie, l'amour de Félicité pour Théodore n'aurait jamais existé. Cette fête de village se situe donc dans le temps absolu qui touche au sens profond de l'existence de Félicité et lui permet de renaître.

Dans les lumières irréelles, ce sont les couleurs variées des étoffes et la blancheur des bonnets qui se reflètent dans ses yeux. Soudain, au milieu de ces couleurs, Théodore apparaît et les autres éléments de la fête disparaissent complètement. Il émerge de couleurs pâles, dans la fête qui est le symbole du peuple des campagnes. En considérant la trahison de Théodore qui suivit sa rencontre avec Félicité, on lui trouve une liaison directe avec des couleurs bigarrées. Dans le symbolisme des couleurs de la fête, le mot « bigarrure » s'oppose à la blancheur des bonnets, qui symbolise la pureté de Félicité mais disparaît dans

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

le texte définitif, et nous fait prévoir la fausseté de Théodore[621] qu'on analysera dans le chapitre suivant.

2. La naissance de l'amour de Félicité

Les fêtes et leur désordre se situent en dehors de l'ordre et de la réalité. Cependant, en même temps, elles possèdent en elles une immense capacité vitale. La mort, à première vue, est le contraire de la vie, mais c'est pour la même raison qu'elle fait prendre conscience de celle-ci[622]. La fête, qui permet de sortir du quotidien, transcende la réalité et donne l'impression que les histoires que l'on trouve dans les romans sont réelles. Le monde et les personnages des romans sont absents de la réalité, mais de temps en temps ils semblent aux lecteurs plus proches d'eux que les personnages de la vie courante, brassant leurs sentiments et leur faisant prendre conscience d'eux-mêmes. L'expérience de lecteur domine alors sur leur existence. Félicité, qui participe à une fête pour la première fois, est complètement saisie par cette illusion. Ainsi, comment sa seule « histoire d'amour », qui commence lors d'une fête, va-t-elle changer le cours de sa vie ?

Pour commencer, nous allons chercher la raison pour laquelle Théodore a choisi de séduire Félicité et non une autre. Dans le texte définitif, leurs sentiments ne sont pas du tout décrits lorsque leur relation se met en place. Cependant, en regardant les manuscrits, on réalise que Flaubert a laissé une note intéressante dans la marge du f° 275 v° :

elle était très ~~blanche~~ fraîche
avec des dents [ill.]
blonde – prunelles bleues
dans sa tenue
si ~~propre modeste~~ ~~qu'elle avait~~
~~l'air d'une dame~~ [NAF23663 f° 275 v° (extrait)]

[621] On trouve aussi l'opposition des « bigarrure » et de la blancheur des bonnets aux f° 275 v°, 280 v° et 286 v°. Mais au f° 236 r°, la blancheur des bonnets disparaît.
[622] Voir Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1974. Georges Bataille affirme que les fêtes sont la fusion et l'ébullition des vies humaines et qu'elles se transforment en violence. Il indique aussi qu'elles atteignent leur comble par le sacrifice et se subliment par la mort de l'être sacrifié. Les hommes finissent par revenir à la réalité, empreints d'inquiétude mais réconciliés avec celle-ci.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

En résumé, Félicité, au début, détient la beauté et la grâce bien qu'elle n'ait pas reçu d'éducation véritable. Théodore ne l'a donc pas choisie par hasard, mais il est réellement attiré par sa beauté. Dans *Un cœur simple*, l'amitié et l'amour trouvent toujours leur source dans des lumières. Dans cette fête, Félicité ressent de l'amitié pour Théodore, qui lui aussi est attiré par son charme surgissant de la lumière étincelante de ses cheveux blonds. Cependant, la description de la beauté de Félicité s'efface après le f° 274 v°. D'autre part, en lisant seulement le texte définitif, on ne comprend pas bien la raison pour laquelle Félicité est attirée par Théodore. En effet, lorsqu'elle l'aperçoit pour la première fois, il s'agit d'« un jeune homme d'apparence cossue » [*TC*, p. 45]. En réalité, au début du manuscrit, leur relation se met en place sur la base d'une attirance physique mutuelle.

Cependant, le fait que Théodore attire Félicité par sa beauté ou par sa richesse est à la fois extrêmement compréhensible et trop simple. Au f° 275 v°, Théodore change et se rapproche de son apparence dans le texte définitif :

luron *mieux* ~~*fils de gens riches*~~
Quand un gd gars ~~qui fum~~ vêtu que les autres, et qui fumait
sa pipe […]
se dérangeant tout à coup
vint l'inviter
à la danser. [NAF23663 f° 275 v° (extrait)]

Ici, l'expression de sa beauté s'efface et l'image d'une richesse séduisante apparaît. Dans le texte définitif, Théodore est décrit ainsi :

> Elle se tenait à l'écart modestement, quand un jeune homme d'apparence cossue et qui fumait sa pipe les deux coudes sur le timon d'un banneau, vint l'inviter à la danse. Il lui paya du cidre, du café, de la galette, un foulard, et, s'imaginant qu'elle le devinait, offrit de la reconduire. Au bord d'un champ d'avoine, il la renversa brutalement. Elle eut peur et se mit à crier. Il s'éloigna. [*TC*, p. 45]

Pour séduire Félicité, Théodore choisit d'acheter des choses plutôt que de parler. L'expression « un jeune homme d'apparence cossue » justifie cette façon de faire. L'insistance sur sa richesse est un élément important dans la trame du roman, compte-tenu

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

du fait qu'il quittera Félicité sans hésitation et épousera ensuite une vieille femme très riche afin de toucher son héritage[623].

D'autre part, Félicité n'est pas séduite par ses cadeaux. Cependant, lorsqu'elle le rencontre à Beaumont pour la seconde fois, elle accepte de le revoir. D'après la citation précédente issue du texte définitif, nous ne pouvons évaluer les sentiments de Félicité envers Théodore. Le seul sentiment que l'on puisse deviner est la peur qu'elle ressent au moment où il la renverse brutalement. Par ailleurs, en considérant le fait que Félicité est toujours très gentille avec les autres personnes depuis qu'elle est embauchée chez Madame Aubain, on s'étonne qu'elle marque une telle indifférence à l'égard de Théodore. En même temps, si leur première rencontre ne laisse à Félicité aucune impression particulière, on ne comprend pas non plus pourquoi elle se montre séduite par la suite.

Cependant, en lisant le premier scénario f° 393 r°, on réalise que Félicité a davantage envie de remercier Théodore qu'elle n'en est amoureuse. Dans ce scénario, Théodore ne lui offre pas beaucoup de cadeaux pour la séduire, contrairement au texte définitif. Il l'invite seulement à danser. Félicité est émue par cette attention : « C'est la première marque d'intérêt qu'on lui témoigne. Elle en est émue de reconnaissance ». Par conséquent, la pureté de Félicité, émue qu'on l'ait invitée à danser sans rien lui offrir, s'oppose à l'arrogance de Théodore, qui essaie de la séduire avec une seule danse.

Au f° 275 v°, les sentiments de Félicité sont plus minutieusement décrits :

---

[623] Le changement des descriptions de cette femme est ainsi ; au f° 276 r°, son nom ressemble au nom du marchand Lheureux qui fait tomber en faillite Emma :

> P^r^ éviter la conscription il s'était marié ~~marié~~ à
> Madame Vve Leroux vivant de spon revune à Bonneville
> une vieille femme très riche, ~~de Touques~~

Au f° 275 r° son nom change : « une vieille femme très riche, Mme Veuve ~~Leroux~~> vivante de son revenu à Bonville », et au f° 284 v°

> *~~Théodore~~* *Mme Vve Lehérichel*
> ~~Il~~ avait épousé une vieille femme très riche ~~vivante de son revenue à Bonneville~~
> *~~Le hérichel~~* *de Touques*
> *~~Beauregard~~*
> *Houssais*

Enfin au f° 291 v° Flaubert finit par écrire que « Théodore avait épousé une vieille femme très riche, Mme Lehoussais de Toques ». Il reprend cette phrase dans le texte définitif.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

& son premier plaisir
C'était la première marque d'intérêt

touchée *le vit*
~~un g^d bonheur~~ ~~émue~~ *Il ~~s'en aperçu~~ bien,*
qu'on lui donnait, elle en fut ~~touchée~~, il s'en se méprit sur sa cause
aux larmes ~~cela fit~~

~~rougit à ses compliments~~

~~ne répondit pas à ses complimts~~. *ses*
~~croire à Théodore des choses qui n'exist~~ Théodore se méprit sur le

~~intentions~~ la permission de la reconduire

brutalemt
il était nuit *sur* *la renversa*
~~sentiment~~ puis en passant ~~près d'une~~ meule de foin ~~la jeta sur le~~

~~dos~~. [NAF23663 f° 275 v° (extrait)]

Ce que Théodore ressent pour Félicité, c'est du désir plutôt que de l'amour. Cependant, Flaubert décrit le plaisir de celle-ci en utilisant de nombreuses expressions comme « premier plaisir », « bonheur », « grand bonheur », « émue » et « touchée ». Après cela, Félicité se met à pleurer. Bien que dans le texte définitif elle ne montre jamais ses larmes, même lors du décès tragique des gens qu'elle aime, dans le brouillon on trouve plusieurs scènes dans lesquelles elle se laisse aller aux larmes, la plupart d'entre elles étant liées à la mort d'êtres chers[624]. Ainsi, l'attitude qu'elle montre envers l'intérêt de Théodore ressemble à celle dont elle fait preuve lors du décès de quelqu'un qu'elle aime, et l'on peut donc considérer qu'il s'agit d'émotions très intenses. Lors de la lecture du brouillon, on comprend mieux que Théodore se méprenne au sujet des sentiments de Félicité, rougissante et pleurante, et la renverse sur le chemin du retour.

En poursuivant la lecture, on s'aperçoit de la qualité des sentiments de Félicité, qui évoluent petit à petit. Au f° 274 v°, on ne trouve qu'une seule expression décrivant le plaisir de Félicité :

---

[624] Dans le scénario du f° 393 r°, « C'est la première marque d'intérêt qu'on lui témoigne. Elle en est émue de reconnaissance ». Au f° 280 v° :

le premier *d'amitié* *qu'on lui témoigne*
le
C'était ~~son plaisir~~ la première marque ~~qu'elle recevait~~
~~*d'intérêt*~~
Son cœur ~~en~~ battit, ses yeux se mouillèrent. le gars s'en aperçut. [NAF23663 f° 280 v° (extrait)]

Cependant aux f° 286 v° et 286 r° ces phrases disparaissent complètement, et dans le texte definitif aussi.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

son
~~C'était le premier plaisir~~

~~c'était première~~

que qu'on *son cœur en battit* *ses yeux*

~~la seule marque que d'intérêt qu'on lui témoignait~~. – ~~Elle en fut troublée~~

se mouillèrent

~~tout de suite~~ *~~p^r elle~~* *~~du café~~* *même*

le gars s'en aperçut, Il négligea les autres, lui paya du cidre, du café, de la galette ~~même~~ un

~~toutes~~

foulard [NAF23663 f° 274 v° (extrait)]

Au lieu des expressions directes des sentiments de Félicité au f° 275 v°, c'est le nombre de verbes montrant les émotions du corps qui augmente : elle « fut troublée », son cœur « battit » et ses yeux « se mouillèrent ». Dans ce brouillon, les émotions physiques sont donc plus importantes que les sentiments intérieurs. Par ce changement, la raison pour laquelle Théodore se permet de la renverser change quelque peu. Au f° 275 v°, il s'est trompé sur ses sentiments, mais au f° 274 v°, il essaie d'abuser d'elle, qui agit comme une personne naïve et pure. Ce choix unilatéral de la part de Théodore, qui sait qu'il va blesser Félicité, est extrêmement différent de celui de Théodore au f° 275 v°, qui ignore totalement ses sentiments.

Par la suite, en écrivant les brouillons, Flaubert efface complètement la description des sentiments de celle-ci entre la première rencontre avec Théodore et la deuxième, dans le texte définitif : « Elle eut peur et se mit à crier. Il s'éloigna. Un autre soir, sur la route de Beaumont, elle voulut dépasser un grand chariot de foin qui avançait lentement, et en frôlant les roues elle reconnut Théodore » [*TC*, p. 45]. Ce que l'on voit dans ces phrases, c'est une énumération de faits : la peur de Félicité, la façon que Théodore a de s'éloigner et leur deuxième rencontre sont toutes racontées avec la même importance. Shoshana Felman remarque que c'est le discours de Théodore qui attire finalement Félicité : « ce qui séduit Félicité, ce n'est pas le *silence* du premier Théodore, qui la « renverse brutalement » [*TC*, p. 46], sans succès, mais le *langage* du garçon avisé, discoureur et simulateur, qui disait qu'« il fallait tout pardonner » [*TC*, p. 46], que, du reste, « il n'était pas pressé et attendait

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

une femme à son goût », faisant « de grands serments » [*TC*, p. 46] et proposant de l'épouser »[625].

Cependant lorsque nous lisons les brouillons, nous trouvons une autre raison pour laquelle Félicité accepte Théodore. Après s'être laissée émouvoir par l'acte de Théodore, même s'il la renverse, les sentiment de Félicité à son égard sont très complexes contenant le désir que le mot « trouble » suggère. Comme on a vu, elle était « troublée » dans la scène de leur première rencontre au f° 274 v° : ce mot peut désigner une émotion ou un désir sexuel. On peut penser que la première se relie à la présence du second :

garda de cette aventure un trouble extraordinaire
malaise *& comme*
Elle ~~resta dans~~ un ~~trouble~~ le sentiment d'une trahison car elle
s'était, dès l'abord sentie *toute prête* *ce qu'il y avait de pénible dans*
~~se sentait~~ disposée à l'aimer, ~~ça diminue~~ peu à peu, comme le souvenir
~~*la partie pénible s'en alla*~~. *étonnemt*
~~d'un cauchemar~~ & resta un sujet de rêverie. – De regret et indéfinissable
motif *très doux*
[NAF23663 f° 275 v° (extrait)]

Le mot « rêverie » a une signification très importante pour Flaubert lui-même, car pour lui, la rêverie représente la vie plus que la réalité. Flaubert parle souvent de sa rêverie dans ses correspondances, lui-même se plonge dans la rêverie :

> Assis sur le devant de ma cange, en regardant l'eau couler, je rumine ma vie passée avec des intensités profondes. Il me revient beaucoup de choses oubliées, comme de vieux airs de nourrice dont il vous survient des bribes. Est-ce que je touche à une période nouvelle ? ou à une décadence complète ? Et, du passé, je vais rêvassant à l'avenir […].[626] [*Corr. I*, p. 626]

Mais il relève en même temps le danger de cette rêverie : « Prends garde seulement à la rêverie : c'est un vilain monstre qui attire et qui m'a déjà mangé bien des choses. C'est la sirène des âmes ; elle chante, elle appelle ; on y va et l'on n'en revient plus »[627] [*Corr. I*, p. 264]. Dans tous ses romans, le malheur et la débâcle sont le résultat de l'attraction

[625] Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, p. 162.
[626] Lettre à Louis Bouilhet, le 2 juin 1850.
[627] Lettre à Maxime Du Camp, mai 1846.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

ambiguë de la rêverie. La malheur d'Emma commence de la rêverie de son adolescence : « Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels »[628].

Au f° 274 v°, les sentiments de Félicité sont décrits de façon plus rigoureuse :

lui laissa dans l'âme
~~conserva~~ *singulier étranger*
~~Elle garda~~ de cette aventure ~~un malaise étrange~~ & comme le sentimt d'une trahison
une tristesse inexplicable & qui
~~car elle s'était tout d'abord sentie prête à aimer – puis ce qu'il y avait~~
son *s'affaiblit par degrés*
~~de pénible dans ce souvenir dimin peu à peu diminua et et lui laissant un tourment~~
très doux
un regret très doux et indéfinissable [NAF23663 f° 274 v° (extrait)]

Ici, au lieu d'effacer l'ambiguïté de la rêverie, Flaubert accentue le « regret très doux » de Félicité. Le mot « regrets » signifie que si elle en avait l'occasion elle prendrait une autre attitude. Ainsi, en accentuant les « regrets », l'objet de son regret, à savoir l'existence de Théodore, se fait plus présent lui aussi. Félicité ne refuserait plus ses avances. Cela devient clair pour la première fois dans ce folio[629].

---

[628] Flaubert, *Madame Bovary, op. cit.*, p. 128.
[629] Au f° 280 v° :

au fond de son cœur/âme
lui
Cette aventure ~~lui~~ laissa ~~dans l'âme~~ une tristesse inexplicable ~~& qui s'affaiblit~~
~~*de l'âme*~~
par degrés. [NAF23663 f° 280 v° (extrait)]

On n'y trouve plus le mot « regret ». Puis aux f° 280 v° et 236 r°, cette description disparaît. Éric le Calvez remarquant la relation entre la narration et la description dans la scène du baiser de Félicité analyse deux expressions contradictoires « la nuit complètement noire » et « beaucoup d'étoiles » au f° 274 v°: « Si la fonction provisoire de la description consiste bien à connoter un moment extatique du récit et un sentiment euphorique du personnages (dénoté par les séquences « sentant son corps frémir » ou dans l'interligne « sentant contre son corps le frémissement de cet homme qu'elle aimait » ; comme souvent dans la scène le texte privilégie Théodore et Félicité se voit peu à peu privée de sensations), ainsi que semble le suggérer aussi la coprésence de signes allant tous dans ce sens : nuit d'été (« le temps était très chaud »), odeurs agréables (« embaumait ») et alanguissement général (« ils se ralentissaient »), l'apparition de la *nuit noire* est ambiguë, tout comme sa nécessité ; on l'interpréterait donc comme un signe dysphorique, laissant supposer que la description a un double rôle (connoter le bonheur de Félicité, prévoir son malheur à venir) » (Éric Le Calvez, « Le Baiser de Félicité », *Genèse flaubertiennes, op. cit.*, p. 29-30).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

L'amour de Félicité, qui naît ainsi, est naturellement très passionné. Cependant, dans le texte définitif, son sentiment ne s'exprime que dans une seule phrase :

> Bientôt il avoua quelque chose de fâcheux : ses parents, l'année dernière, lui avaient acheté un homme ; mais d'un jour à l'autre on pouvait le reprendre ; l'idée de servir l'effrayait. Cette couardise fut pour Félicité une preuve de tendresse ; la sienne en redoubla. Elle s'échappait la nuit, et parvenue au rendez-vous, [...]. [630] [*TC*, p. 46]

Cette description ne change presque pas depuis les brouillons. Cependant, une scène décrivant l'amour de Félicité disparaît dans le texte définitif. Dans cette scène, un employé découvre la relation entre Félicité et Théodore, et s'oppose violemment à Félicité. Au f° 276 r° Flaubert écrit :

> la maîtresse la surprit comme elle sortait. – Un coup violent
>
> *y va haletante*
>
> ~~*qu'elle en eut*~~ *la peau du front enlevée –*
>
> ~~sur les doigts saigne – y va~~ [NAF23663 f° 276 r° (extrait)]

Ce brouillon raconte la scène de façon quelque peu évasive.

Au f° 275 r°, la scène commence par les réprimandes de l'employé :

> ~~*absences*~~
>
> Les patrons de Félicité avaient découvert ses <u>rendez-vous</u> – et la maîtresse, ~~en l'injuriant~~
>
> ~~*l'injuria l'accabla d'outrages*~~
>
> devant tous les autres, ~~jura si elle recommençait de la fouetter publiquement~~
>
> *l'accabla de reproches et d'injures […]*
>
> *à ce momt-là, & comme elle sortait de sa chambre* ~~*[ill]*~~
>
> ~~*Au moment indiqué*~~ *la fermière qui la guettait... avec une pelle à feu*
>
> *fort* *jaillit de son front*
>
> *que le sang*
>
> un coup si violent que la peau du front en <u>fut</u> ~~enlevée~~ – du sang. – elle y va
>
> ~~pantelante~~. Elle se s'arrêta et courut vers l'amoureux [NAF23663 f° 275 r° (extrait)]

[630] Au f° 276 r° : « ~~il avait peur d'être~~ repris. ~~L'amour~~ La passion de Félicité s'en accrut ». Au f° 278 v°, cette expression ne change presque pas : « il avait peur d'être repris, & [quoi qu'il advint s'obstinait à ne pas servir] elle vit ~~là~~ une ~~g~~de preuve de tendresse ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Pour Félicité, la violence et les insultes des autres n'ont aucune importance. Ce sur quoi Flaubert insiste dans le brouillon, c'est sa pureté et sa volonté très forte pour accomplir les actes qu'elle croit justes[631].

Cependant, elle n'incarne pas uniquement la sensibilité, la pureté et l'innocence d'une fille de la campagne. Elle montre aussi sa façon originale d'aimer les autres pendant toute sa vie. Sa passion n'a aucun rapport avec les sentiments, les intentions et la personnalité d'autrui. L'amour qu'elle porte aux autres est toujours unilatéral, spontané et totalement gratuit. De plus, Félicité ne cède à aucune peur ni à aucune menace et continue d'aimer avec une volonté farouche. On comprend par cet épisode du manuscrit que, pour obtenir son amour, il suffit de lui porter un peu d'intérêt.

C'est l'absence de l'objet aimé qui nourrit son amour. Dans le texte définitif, le temps qui s'écoule entre sa première rencontre avec Théodore et la deuxième n'est pas indiqué avec précision et on ne sait pas quelle durée s'est écoulée. La deuxième rencontre a lieu « un autre soir » [*TC*, p. 45]. Cependant, au début, Flaubert écrit « deux ans après » au f°275 v°, et au f° 274 v° on peut lire : « l'automne suivant ; trois mois après, un soir »[632]. On comprend en lisant les brouillons qu'une longue période de temps s'est potentiellement écoulée, marquée par l'absence de l'objet aimé. Cette tendance de Félicité ne se révèle pas seulement en faveur de Théodore. Elle s'est toujours inquiétée pour son neveu, Victor, un matelot souvent en voyage, et a toujours pensé à lui. Mais c'est lors de son dernier voyage en mer pour deux ans que l'amour de Félicité pour son neveu apparaît le plus nettement : « Dès lors Félicité pensa exclusivement à son neveu. Les jours de soleil, elle se tourmentait de la soif ; quand il faisait de l'orage, craignait pour lui la foudre » [*TC*, p. 59]. Virginie quitte aussi Félicité. Virginie est partie de la maison pour vivre au couvent. Son absence et celle de Victor se superposent et imposent à Félicité une très grande tristesse. Même après leur mort, elle continua de les aimer profondément. Par ailleurs, quand le perroquet, après

---

[631] Au f° 276 r°, il n'y a pas de scène où Félicité est insultée par sa patronne mais on trouve la scène où elle a essayé de sortir de la maison en cachette et sa patronne l'ayant trouvée l'a fouettée. Aux f° 275 r° et 282 v°, on trouve deux scènes, mais au f° 237 r°, Flaubert efface toutes les deux.

[632] Dans le scénario, f° 393 r°, Flaubert écrit « longtemps après, un soir ». Au f° 280 v° :

l'année
l'automne suivant
trois mois plus tard
Un autre soir, ~~l'année suivante~~

Mais après le f° 286 v°, « un autre soir » comme dans le texte définitive.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

avoir été reçu chez Madame Aubain, s'envola et disparut, Félicité se mit à le chercher avec acharnement et en devint presque folle. Après son retour, elle eut du mal à s'en remettre et demeura dans cet état fébrile : « Elle eut du mal à s'en remettre, ou plutôt ne s'en remit jamais. Par suite d'un refroidissement, il lui vint une angine ; peu de temps après, un mal d'oreilles » [*TC*, p. 69]. On remarque que chaque fois qu'elle aime quelqu'un ou quelque chose, elle perd graduellement l'ouïe. Ce fait signifie qu'elle s'éloigne plus du monde réel et qu'elle tombe plus facilement dans la rêverie. C'est la raison pour laquelle elle commença à ressentir de l'amour pour son perroquet après sa disparition.

En réalité, à la lecture des brouillons on réalise que la capacité d'amour de Félicité est à la fois l'essence de ce conte et l'archétype de la pureté. Cela est condensé dans la scène de la fête où elle rencontre Théodore. La fête révèle ainsi toute l'originalité de Félicité.

3. La diversité de la « Fête-Dieu »

L'amour de Félicité naît de l'absence totale, et se tourne vers les défunts. Son amour envers le perroquet devient plus fort et plus profond après la mort de l'oiseau. C'est après l'empaillage que celui-ci devient saint et que son existence devient absolue pour Félicité[633].

La chambre où Félicité pose l'oiseau empaillé rappelle l'atmosphère de la fête où elle rencontra Théodore avec des objets divers. Cependant, dans l'espace de sa chambre, les hommes ne s'interposent pas et on n'y trouve que des objets laissés par les défunts, dans une ambiance figée. Dans les brouillons, le nombre des objets est plus important que dans le texte définitif. Flaubert ne le réécrit pas dans le texte définitif, mais dans les brouillons les objets abandonnés par des défunts sont de véritables reliques :

> Le long des murs de plâtre, sur des planches, clouées par elle, – objets de sainteté
> *objets ayant appartenu*
> et reliques des personnes qu'elle avait aimées et qui..par leur insignifiance
> et leur étrangeté avaient le caractère ou tout au moins le signification de
> reliques. [par une espèce de tendresse rétrospective, une canne et une redingote

[633] « En l'enveloppant d'un regard d'angoisse, elle implorait le Saint-Esprit, et contracta l'habitude idolâtre de dire ses oraisons agenouillée devant le perroquet. Quelquefois, le soleil entrant par la lucarne frappait son œil de verre, et en faisait jaillir un grand rayon lumineux qui la mettait en extase » [*TC*, p. 74-75].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

bénites
ayant appartenu à Monsieur.] – Agnus-Dei, médailles ~~les buis bénis de~~
années
~~plusieurs dimanches des Rameaux~~ - chapelets […]
Les buis bénis de plusieurs années, différents de couleur et sur l'autre
~~une~~ couronne de prix à Paul
une des deux poutrelles, ~~la~~ une ceinture de marin à Victor. […]
garnissaient,
à Virginie : une paire de bottines, un ballon
~~le petit chapeau de peluche~~ [NAF23663 f° 330 v° (extrait)]

Dans ce folio, on ne rencontre aucun objet appartenant à Félicité. Tous appartiennent à des défunts. On ne peut ignorer que tous les morts ont été aimés par elle d'un amour innocent qui s'est réveillé lors de la fête. Dès lors, cette chambre étrange semble résulter de la fête. Quelle est donc sa signification pour Félicité ?

Marshall C. Olds constate que la chambre de Félicité signifie son amour :

> La chambre de Félicité est le lieu central d'où rayonnent toutes les diverses filières de sens. Après tout, le progrès spirituel de Félicité *n'est pas* d'aller de l'avant selon un enchaînement où les maillons se succèdent les uns aux autres pour que l'amour devienne de plus en plus raffiné, la vulgarité de Théodore cède éventuellement à la divinité. Comme le démontre la chambre même qui contient diachroniquement et simultanément les souvenirs d'une vie entière, l'amour de Félicité est le résultat d'une *accumulation*.[634]

Nous voudrions ajouter un autre aspect de sa chambre à cette analyse. Au f° 330 r° suivant, l'étagère faite de ses mains où elle pose les reliques disparaît. Au lieu de cela, une poutrelle tient lieu d'autel. La raison de ce changement devient claire au f° 331 v° : « la première des deux poutres formant compas ~~au-dessus du lit~~ – et une ceinture de marin, comme un serpent rouge, se développait sur l'autre ». Il est également décrit dans la marge[635]. Le lit est le lieu où Félicité finit par mourir. Ainsi, les deux poutres formant un angle aigu au-dessus du lit symbolisent un espace sacré tel le toit d'une église, où elle peut rejoindre les gens qu'elle a

[634] Marshall C. Olds, *Au pays des perroquets, op. cit.*, p. 139.
[635] « ~~dans toute sa longueur~~ la première des deux poutres/les formant compas au plafond, et une ceinture de malin, comme un serpent rouge, se développait sur l'autre ». Mais au f° 332 v° suivant, on ne trouve pas ces phrases, et au f° 263 r°, elles se retrouvent, mais après elles sont effacées.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

aimés. En même temps, on doit prêter attention à la métaphore de la ceinture rouge de Victor, qui rappelle un serpent. Comme on a déjà examiné, avec le mot « serpent », *Un cœur simple* se rapproche de *Salammbô*, dont le sujet est pourtant tout à fait différent en apparence. Le serpent aimé par Salammbô est l'incarnation d'elle-même. C'est la représentation de son désir caché lié aussi à la tentation diabolique : « il était continuellement enroulé sur lui-même, plus immobile qu'une liane flétrie ; et, à force de le regarder, elle finissait par sentir dans son cœur comme une spirale, comme un autre serpent qui, peu à peu, lui montait à la gorge et l'étranglait »[636]. Dans les romans de Flaubert, le serpent a une relation profonde avec les croyances païennes.

Bien que Félicité ne soit jamais sortie de sa région d'origine, le conte est teinté d'exotisme. Par exemple, elle est inconsciemment attirée par les livres de géographie pour enfants que Monsieur Bourais apporte aux enfants de Madame Aubain[637]. Dans ces livres, on trouve de nombreux dessins de cannibales portant des plumes d'oiseaux et de bédouins vivant dans le désert. Par ailleurs, Victor, son neveu, qui s'engagea dans la marine, partit non seulement en Europe mais aussi en Amérique, dans les colonies et les îles à l'ouest de l'Inde, et mourut dans un pays étranger. De plus, il ne faut pas oublier la raison pour laquelle Félicité est attirée par le perroquet : c'est parce que celui-ci vient d'Amérique du Sud, très loin de l'Europe. On trouve toutes ces choses : « la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor », « la géographie en estampes », « un bénitier en noix de coco » et le perroquet.

La fusion des régions du monde n'est pas déterminée uniquement géographiquement. Dans *Salammbô* on trouve une idée sur le perroquet : « il y avait au milieu de la terrasse un petit lit d'ivoire, couvert de peaux de lynx avec des coussins en plume de perroquet, animal fatidique consacré aux Dieux »[638]. Il est très intéressant que l'image du perroquet qui est un attribut divin apparaisse dans la description de la chambre de Salammbô, qui est prêtresse de la déesse Tanit, et en même temps dans celle de Félicité, qui est chrétienne et pieuse : Félicité pense que le perroquet rapporte les paroles divines sous forme de prédictions : « Le Père, pour s'énoncer, n'avait pu choisir une colombe, puisque ces bêtes-là n'ont pas de voix, mais plutôt un des ancêtres de Loulou » [*TC*, p. 73]. Tout en considérant que la chambre de Félicité se trouve dans les combles d'une maison de la ville de Pont-l'Évêque, on peut

[636] Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 244.
[637] « Paul donna l'expression de ces gravures à Félicité. Ce fut même toute son éducation littéraire » [*TC*, p. 49]. Ce livre est naturellement une relique dans la chambre de Félicité.
[638] Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 103.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

quand même lui trouver une relation avec l'Orient et les chambres somptueuses des palais anciens, à travers le perroquet. En outre, le fait que la ceinture de Victor, qui s'identifie avec les pays étrangers dans la pensée de Félicité, s'enroule autour des poutres qui forment un compas représentant le toit d'une chapelle, symbolise la fusion du christianisme et du paganisme. En réalité, dans la chambre de Félicité, même la religion, qui est au cœur de l'esprit humain, se mélange et s'unifie en transcendant les peuples et l'espace.

Au f° 330 v°, sur le côté d'une poutre on trouve la ceinture du matelot, et sur l'autre côté de la poutre une couronne de prix décernée à Paul. Au f° 391 r°, les choses qui appartiennent à Virginie sont décrites ainsi : « Une paire de bottines à Virginie, un ballon, cahiers d'écriture, une lettre son petit chapeau de peluche ». Ces objets sont toujours présents quel que soit le manuscrit, mais sous des apparences différentes. Dans le texte définitif, la description garde la forme de départ des brouillons, et la chambre de Félicité est ainsi décrite :

> On voyait contre les murs: des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor; puis un arrosoir et un ballon, des cahiers d'écriture, la géographie en estampes, une paire de bottines ; et au clou du miroir, accroché par ses rubans, le petit chapeau de peluche. Félicité poussait même ce genre de respect si loin, qu'elle conservait une des redingotes de Monsieur. [*TC*, p. 72]

Les deux poutres au-dessus du lit de Félicité disparaissent[639]. En outre, le nombre d'objets appartenant à Virginie reste, mais le nom de Virginie, lui, disparaît[640]. Il ne reste plus que celui de Victor. Ainsi, à partir de là, on peut penser que l'existence de Paul et de Virginie est résumée à celle de Victor, en relation directe avec l'étranger. Cela rappelle l'image de l'empaillage du perroquet, du point de vue de la relation à l'Orient. La disparition des noms

---

[639] Au f° 330 r°, On trouve la ceinture rouge de Victor, mais pas la couronne à Paul. Jusqu'au f°263r°, il y a la ceinture.

[640] Aux f° 330 v° et 330 r°, le nom de Virgine disparaît, mais au f° 331 v°, on lit :

Une paire de bottines
arrosoir ~~*un arrosoir*~~
à Virginie, un ballon. ~~une petite cuisine~~, ~~ses instruments de jardin~~
audessus de *petit*
et le tout surmonté parle chapeau de peluche, – ses robes

Mais au f° 336 v°, son nom disparaît encore.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

de Paul et de Virginie, personnages que Félicité aime profondément, même au risque de sa vie comme dans l'épisode du taureau, accentue l'importance de l'empaillage du perroquet. En réalité, l'absurdité de l'existence du perroquet arrive à élargir la petite chambre de Félicité à l'univers tout entier et à lui donner une dimension mythique. Cela signifie en même temps que la chambre de Félicité est un lieu où des choses en général insignifiantes, routinières, se transforment en des choses saintes et inaccessibles.

La description de la chambre, espace plein d'un amour absolu issu du temps de la première fête, aboutit à celle de la fête finale du conte. Brigitte Le Juez indique la signification des fêtes religieuses dans *Un cœur simple* :

> Il n'y a rien de surprenant dans la méprise de la vieille servante. Son existence semble n'avoir que des repères religieux : « Des années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes : Pâques, l'Assomption, la Toussaint » [*TC*, p. 65], toutes liées à la mort et à la résurrection. Félicité ne s'attend pas à une autre chose, sa dernière heure venue. De plus, au commencement de la procession de la Fête-Dieu, trois petites filles « frisées comme des anges jetaient dans l'air des pétales de roses ». [*TC*, p. 77][641]

Dans *Un cœur simple*, la Fête-Dieu apparaît deux fois. Pour la première fois, « à la Fête-Dieu elles [Félicité et Virginie] firent ensemble un reposoir » [*TC*, p. 55]. Cela signifie que cette fête représente en principe pour Félicité un événement spécial et heureux. Pour la deuxième fois, un des reposoirs que tout le monde dans le quartier voudrait avoir dans son jardin s'est retrouvé dans le jardin de Madame Aubain, et la scène du cortège des vêpres rappelle étrangement celle de la fête où Félicité était allée pour la première fois. Lors des vêpres également, le quartier était rempli de gens, aux voix desquels se mélangeaient le son de la trompette et des cris d'enfants.

> Des guirlandes vertes pendaient sur l'autel, orné d'un falbala en point d'Angleterre. Il y avait au milieu un petit cadre enfermant des reliques, deux orangers dans les angles, et, tout le long, des flambeaux d'argent et des vases en porcelaine, d'où s'élançaient des tournesols, des lis, des pivoines, des digitales, des touffes d'hortensias. Ce monceau de couleurs éclatantes descendait obliquement, du premier étage jusqu'au tapis se prolongeant sur les pavés ; et des choses rares tiraient les yeux. Un sucrier de vermeil avait une couronne de violettes, des pendeloques en pierres d'Alençon brillaient sur de la mousse, deux écrans chinois montraient leurs paysages.

[641] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le Papelard, op. cit.*, p. 50.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Loulou, caché sous des roses, ne laissait voir que son front bleu, pareil à une plaque de lapis. [*TC*, p. 77-78]

La façon dont le perroquet apparaît lors des vêpres est fondamentalement différente de l'apparition de Théodore lors de la fête du village. En effet, celui-ci apparut sous des lumières fugitives et artificielles, comme un objet vulgaire et stéréotypé, tandis que le perroquet se retrouve parmi des fleurs pures, au milieu d'une immense splendeur. Dans la citation, plusieurs fleurs comme des tournesols, des pivoines et des lys forment un cercle autour du perroquet et expriment le dynamisme de la vie[642]. Sur l'autel, on trouve aussi des objets étranges et divers, par exemple un pot de sucre, des oreillers et des paravents chinois, mais ils sont toujours posés à côtés de plantes et de fleurs, de violettes et de mousse. Sur l'autel lui-même, le coffre contenant les objets saints est décoré de couronnes de feuilles vertes. Ainsi, on peut penser que l'essence de cet autel n'est pas seulement celui d'un trésor saint, mais un symbole de la vivacité et de la beauté de la nature. Le scintillement de l'autel, tout à fait différent de la lumière artificielle de la première fête du village, provient du cristal pur et naturel qui lui-même provient de la terre. L'image décrite sur le paravent chinois est une évocation de la nature. Parmi tous ces objets, Loulou montre son front bleu. Barbara Vinken juge ainsi l'effet de la description de cet autel dans ce conte :

> Le perroquet semble, un bref instant d'illusion, incarner à la fin les qualités de l'Esprit Saint, sa force performative : dans le tableau final de la Fête-Dieu, devant la fenêtre de Félicité agonisante, il est efficace, il vivifie. À travers lui affluent la vie, la lumière, la flamme dans les restes morts d'une allégorie en décomposition. L'être-mort de ce monde qui n'existe plus que dans les ruines de souvenirs insignifiants, debris hétérocolites et dédaignés, reprend éclat,

[642] Cécile Matthey indique un côté religieux du reposoir : « Le reposoir ramasse, dans la simultanéité, les fétiches adorés par des siècles de croyance, semblable à la plate-forme de *La Tentation* où les dieux morts défilent un à un. Le perroquet y trône, ni plus ni moins légitime que les guirlandes, reliques, oranges, vases, choses rares, sucrier, et autres bizarreries que l'idolâtre chrétienne produit. Le reposoir, véritable asile pour objets perdus, laisse libre cours à l'expression singulière des idoles de chacun, et bénéficie en retour d'un assujettissement unanime : « Tous s'agenouillèrent. Il se fit un grand silence » [*TC*, p. 78]. Les petits dieux domestiques de la religion vestibulaire ne semblent donc gêner en rien la progression du christianisme, qui réunit sous le concensus vague du « grand soleil d'or qui rayonnait » [*TC*, p. 78] l'excentricité des idées particulières » (Cécile Matthey, *L'Ecriture hospitalière*, *op. cit.*, p. 164).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

couleur, lumière et parfum – du moins au premier abord. Du même coup se réalise un idéal stylistique, l'idéal de style de tous les arts, l'energeïa : « faire clair et vif ». [643]

Dans les brouillons, Loulou est cependant décrit de façon différente. Au f° 349 v°, Flaubert ne décrit pas minutieusement les fleurs présentes sur l'autel et n'utilise qu'un mot général, « les fleurs ». Mais Loulou est décrit ainsi :

Loulou caché
par deux touffes de fleurs, de sorte que rien que : son bandeau bleu
de son front.
comme une petite plaque de lapis
~~ses yeux prunelles et ses ailes roses – le tout faisant~~ [NAF23663 f° 349 v° (extrait)]

Cette description montre que Loulou est un bijou précieux, comme le lapis-lazuli, et que ses deux yeux de verre peuvent devenir une lumière étincelante, tout comme ses plumes peuvent devenir des roses.

Ainsi, Loulou était le reposoir qui apparaît ensuite dans le texte définitif. En lisant le f°348 v°, ce que le reposoir apporte dans le jardin de Madame Aubain devient plus clair :

Vases de porcelaines pleins de lys,
violettes *ce feu d'artifice*
tournesols, pavots, pivoines. – et cet éblouissemt de couleurs ~~tranchant~~
~~*murail*~~ *murs* *et gris*
rendait les autres côtés de la cour plus sombres, ~~p^t la première fois y~~
~~apportait de la gaîté~~. Loulou..enfoui par deux bouquets de
rose, ne montrait que son bandeau bleu – comme une plaque de lapis
[NAF23663 f° 348 v° (extrait)]

Loulou, qui représente la vie à travers les fleurs surtout les roses qui s'associent souvent à Marie, n'est plus un animal empaillé mais apporte espoir et vivacité sur le mur de la maison de Madame Aubain, qui était une maison hantée de défunts. Cécile Matthey nous montre comment la Fête-Dieu change la maison de Madame Aubain : « La procession de la Fête-Dieu, qui clôt le conte, vient aboutir dans une demeure jusqu'alors promise à la ruine, qui

[643] Barbara Vinken, « L'abandon de Félicité : *Un cœur simple* de Flaubert », dans *Le Flaubert réel*, *op. cit.*, p. 162.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

lui donne lieu et à qui elle redonne corps à son tour. La maison de Madame Aubain est dès lors toute « en verticalité », ayant reçu la visite du dieu : « Une vapeur d'azur monta dans la chambre de Félicité » [*TC*, p. 78]. Le lieu est enraciné dans la terre, laquelle se calque sur le plan céleste »[644]. De plus le scintillement des couleurs de Loulou change la mort en vie, au f° 348 v°, comme un « feu d'artifice », et au f° 350 r° comme une « cascade ». Les deux ne durent qu'un instant mais montrent l'étincellement infini de la vie. Rappelons-nous que le lieu d'origine de lapis est en Orient où cette pierre précieuse est souvent utilisée pour la décoration des dieux. Brigitte Le Juez indique l'universalité du symbole de Loulou :

> Loulou, du moins son simulacre, sa forme empaillée, rongé par les vers, « caché sous des roses ». En le faisant naturaliser, Félicité a tenté d'enrayer le processus de décomposition, du retour à la poussière, afin de conserver *l'image* de Loulou. Flaubert, par cet exemple, présente un des nombreux éléments du mélange mytho-catholique du conte, en créant une analogie entre deux conceptions de l'immortalité d'Élus : l'assomption chrétienne et la momification païenne.[645]

À partir du début du brouillon et jusqu'au texte définitif, on trouve sans cesse la même description : le front bleu de Loulou « comme une plaque de lapis ». Jusqu'au f° 348 v°, la couleur bleue apparaît comme un bandeau sur son front, mais à partir du f° 350 r°, le bleu recouvre tout le front :

caché sous des roses
Loulou.~~enfoui entre deux bouquets~~

~~*ses deux prunelles jaunes*~~ ~~*ressemblant*~~
laissant voir que et son front bleu – ~~comme~~ à une plaque de lapis.
pareil

~~lazzuli~~ [NAF23663 f° 350 r° (extrait)]

Ses yeux de verre lumineux qui poussent Félicité à l'extase, ajoutent des étincelles au bleu du front. Ce que signifie ce front bleu qui se retrouve parmi les fleurs est directement relié à la dernière phrase du conte : « quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête » [*TC*, p. 78]. L'image de ce dernier paragraphe est donc pleine de bonheur et de béatitude malgré la mort.

[644] Cécile Matthey, *L'Écriture hospitalière*, *op. cit*., p. 163.
[645] Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le Papelard*, *op. cit.*, p. 51

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Dans les brouillons, Flaubert réécrit plusieurs fois le début du cinquième chapitre. Il a toujours commencé son écriture avec un jour d'été plein de soleil :

Le bleu
~~La journée était splendide~~. – ciel ~~pur~~, petits nuages blanc, très hauts. – ~~Le soleil brillait dans les jurdins~~ [NAF23663 f° 344 v° (extrait)]

Au f° 347 r°, aussi, Flaubert décrit l'éclat des eaux et les reflets de la lumière sur les feuilles. Mais il y ajoute cette phrase :

La mansarde *revenait* – *s'abattait* ~~*de temps à autres*~~
aucun bruit sauf ~~*grosse*~~
bourdonnement d'une ~~grosse~~ mouche qui ~~venait~~ sur la narine de Félicité. [NAF23663 f° 347 r° (extrait)]

Raymonde Debray-Genette remarque cette atmosphère sinistre :

> Nous avons bien affaire à une sorte de préparation extatique, où chaque détail réaliste, normand (« masure », « pommiers »), ou tout à fait vulgaire concourt à l'expression de l'intensité dans la variété harmonique, à une sorte de polyphonie silencieuse et pacifiante où seule la mouche apporte un élément de pourriture et d'agitation, et Flaubert la rattache alors à ce début de cadavérisation qui s'installe dans le corps de Félicité.[646]

Les mouches rappellent la « vanité » de la vie qui mène à la mort, et les « vanités » a aussi un élément symbolique au sens pictural. Dans le texte définitif, l'existence de la mouche est effacée. Mais Flaubert continue à écrire que le ciel est tout bleu aux f° 344 v° et 347 r° et au f° 350 v° il écrit : « le bleu du ciel, tout bleu ». Ainsi, le front bleu du perroquet rappelle le bleu du ciel dans lequel Félicité le voit s'envoler. Le ciel est un espace sacré et infini, et le bleu du front du perroquet, qui est resté jusqu'à la fin, contrairement aux autres couleurs, qui demeurèrent fugitives, et sur lequel Flaubert insiste, est le symbole de la sainteté qui transcende le quotidien.

En fait, les fêtes dans les œuvres de Flaubert prennent plusieurs formes, comme un bal ou un banquet, mais leur point commun, c'est de quitter la routine pour libérer les instincts

[646]Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, *op. cit*., p. 177.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

et la passion. Dans *Un cœur simple*, la fête dont Félicité fait l'expérience pour la première fois marque la naissance d'un amour désintéressé pour les autres. C'est également une occasion pour manifester son désir d'amour. De plus, sa chambre montre son esprit sublime et remplit la fonction d'espace pur qui va la préparer à monter au ciel.

Enfin, sa mort le jour de la Fête-Dieu symbolise sa vie, étroitement dépendante de la restriction et de la contrainte sociales, prise dans le cycle de la vie et de la mort avec le perroquet, en transcendant le temps et l'espace réels. Ainsi, les fêtes intègrent toujours une forme binaire : l'homme et la femme, la vulgarité et le saint, le réel et l'idéal, la vie et la mort[647]. Dans ce conte, la fête est l'endroit où le monde des hommes s'articule et devient un monde sacré. Entre ces deux fêtes à première vue différentes, Félicité, en collectionnant des objets uniques, a transformé sa chambre en un autel qui rend hommage à sa pureté.

C. Les trois sous-sols dans *Hérodias*

Hérodias commence ainsi : « La citadelle de Machærous se dressait à l'orient de la mer Morte, sur un pic de basalte, ayant la forme d'un cône » [*TC*, p. 109]. L'histoire se déroule seulement à l'intérieur de ce château, et les personnages n'en sortent jamais[648]. Il n'est donc pas exagéré de dire que ce conte ne pourrait exister sans le château Machærous. En réalité,

[647] Maguèye Touré analyse la dernière scène d'*Un cœur simple* du point de vue de la bêtise, comparant la description de la mort de Félicité à la vision mystique d'Emma Bovary : « En tous les cas, les similitudes évidentes au niveau formel entre la crise mystique d'Emma et la montée de Félicité vers Dieu montrent bien la difficulté d'établir des catégories quelconques au niveau esthétique : Emma l'adultérine et Félicité la sainte sont mises sur le même plan par le style ; cela va dans le sens du refus de conclure comme acte de bêtise et corrobore l'indistinction de tout d'un point de vue élevé car « la bêtise n'est pas d'un côté, et l'Esprit de l'autre. C'est comme le Vice et la Vertu. Malin qui les distingue » [*Corr, II*, p. 585] (Maguèye Touré, *Les Sens de la sottise chez Flaubert*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 180).

[648] Il y a donc une théâtralité dans *Hérodias*. Jacques Neefs remarque une particularité de la théâtralité dans *La Tentation de Saint Antoine*. Le même effet se trouve aussi dans *Hérodias* : « La représentation est ainsi délimitée dans l'unité d'une nuit et dans la forme d'une théâtralité qui l'envahit, l'œuvre est enclose dans ses bords. Par un tel souci du contour, Flaubert donne aux multiplicités retenus dans l'œuvre une sorte d'unité préalable, celle de leur égale restauration imaginaire, visuelle (par rapport au personnage, au spectateur virtuel, au lecteur) et textuelle (descriptions, noms propres et paroles proférées) » (Jacques Neefs, « L'Exposition littéraire des religions » in *Travail de Flaubert, op. cit.*, p. 125).

Flaubert consulta de nombreux livres afin de décrire ce château, en particulier afin de préciser son emplacement géographique :

> Le 17 août 1876, Flaubert finit *Un cœur simple*. Il passe en septembre à Paris une quinzaine jours occupés à fréquenter la Bibliothèque impériale. Renan, F. Baudry, Clermont-Ganneau, A. Maury, et aussi quelques dames dont la Princesse Mathilde. Il continue ses lectures à la bibliothèque de Rouen et le 25 octobre écrit : *Mes notes sont terminées, et maintenant je débrouille mon plan*. L'affaire le tiendra bien encore un mois, car c'est seulement en décembre qu'on peut apprendre que la rédaction d'*Hérodias* avance. [649]

Nous savons bien qu'il a beaucoup puisé la description du paysage autour la Mer Morte dans *The Land of Moab* de Henri Baker Tristram, voyageur anglais de son siècle[650]. De plus, comme nous l'avons démontré dans les parties précédentes l'intérêt de Flaubert ne s'arrête pas aux documents écrits mais s'étend jusqu'aux documents visuels. Le fait qu'il consulta non seulement des livres mais également des photographies nous montre que Flaubert accorda de l'importance à la géographie lors de l'écriture d'*Hérodias*.

Cependant, Flaubert essaya d'inventer de nouveaux éléments spatiaux dans le conte pour mieux coller à la réalité sur la base de documents. Cette intention apparaît dans le même folio que celui de la citation précédente comme on l'a déjà vu :

> Le *Menzil* = lieu de descente / Deux niveaux : au fond un pour les hommes – le seconde pour les chevaux / Se rappeler les Khans de la Grèce. [651]

Cette note étrange décrit un sous-sol mystérieux, qui se trouve dans *Hérodias*. De plus dans les manuscrits des *Sept fils du derviche*, on trouve l'idée d'un souterrain et celle d'un cheval :

---

[649] Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias* » in *Roman d'archives*, *op. cit.*, p. 39. Elle analyse, en lisant ses libres, comment Flaubert crée ces descriptions originales. Par exemple, traitant les f° 744 v°, 740 r° et 703 r°, dossiers documentaires, Raymonde Debray-Genette constate que ces folios obéissent à plusieurs : « 1) le système apographique ; 2) le système de la liste, qui n'est pas forcément pure copie, qu'on pourrait appeler *tabulaire* ; 3) le système de gestion générale de la page, celui d'une vectorisation de la lecture qui oblige à faire se croiser les lignes apographiques et tabulaires et à en orienter le sens. Des lors du paradigmatique tend à s'organiser et du syntagmatique » *(ibid.*, p. 52).

[650] François Rastier examine comment Flaubert analyse l'intertextualité externe et celui interne dans *Hérodias*. Voir François Rastier, « Parcours génétiques et appropriation des sources. L'exemple d'*Hérodias* » in *Texte(s) et intertexte(s)*, *op. cit.*, p. 193-218.

[651] Flaubert, *Carnets de Travail, op. cit.*, p. 751.

ils se trouvent tous ensemble et ~~vont~~ entrent dans un gd portique ruiné [...] ils trouvent six portes (autant qu'ils sont de personnages) six entrées de ~~couloirs~~. Sur l'une une inscription en caractères singuliers [...]. Giffar entre, sur la 3e un cheval hennissait. [...] ils entrent donc dans un souterrain particulier. d'abord un gd vent les balotte. [652]

Une source de l'idée des sous-sols se trouve probablement dans ce projet de la jeunesse de l'auteur. Dans *Hérodias*, lorsque Vitellius fait ouvrir la porte d'un sous-sol où les chevaux sont cachés, on lit : « un souffle d'air chaud s'exhala des ténèbres » [*TC*, p. 123]. Pourquoi Flaubert a-t-il mélangé le château réel Machærous avec des sous-sols imaginaires ? On examinera l'originalité de l'œuvre de Flaubert en étudiant le processus de création et la signification des sous-sols au travers des manuscrits.

1. Les armées dans le premier sous-sol

D'abord regardons une signification du sous-sol dans le monde antique. Dans le chapitre sur Romulus du *Virarum illustrium vital* de Plutarchos, lorsque Romulus creusa une fosse pour y établir les remparts de sa ville, Rome, Remus, son frère jumeau, essaya de l'en empêcher et se fit tuer par son propre frère. De plus, Caïn est le premier à construire une ville en tuant son frère, Abel. Ainsi, depuis l'Antiquité, la construction des villes contient implicitement l'idée de la mort. On peut considérer que la ville est un espace artificiel, créé par les hommes, mais cette création est formée seulement de la destruction de la nature. La ville garde une position ultime, entre la vie et la mort. Les mundus, des trous creusés se trouvent sous le Comitium de Rome. Les colonisés jetaient la terre de leur pays dans les mundus. On les considère comme l'entrée du monde des morts, et il en existait beaucoup dans le sol de Rome.

De plus, le sous-sol a aussi une relation étroite avec le monde moderne. Au XIXe siècle, dans les souterrains de Paris, le monde des ténèbres et du silence était particulièrement étendu. Depuis plusieurs siècles, les habitants de Paris y ont pris des pierres pour construire des maisons et des remparts. Cependant, ils étaient exploités sans projet préétabli. De ce fait, après l'arrêt de l'extraction des pierres, la terre continua à s'effondrer pendant

[652] Jean Bruneau, *Le « Conte Oriental » de Flaubert*, *op. cit.*, p. 105-106. Voir NAF14152, fº 5 rº.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

plusieurs siècles, menaçant la vie des habitants. Enfin, le gouvernement, en 1777, chercha une utilisation à ce souterrain en cas de danger. Par conséquent, il décida de déterrer le cimetière des Innocents, situé au centre-ville, aux relents de mort, et de replacer une partie des ossements dans le souterrain. Ainsi, le souterrain de Paris se change en catacombes. Au milieu du XIXe siècle, lors de l'écriture d'*Hérodias*, le nombre des morts dans les catacombes était huit fois plus élevé que celui des habitants de Paris[653].

Pour comprendre le sous-sol, le plus important est de savoir pourquoi on y descend. Par exemple, l'histoire de la descente au sous-sol est récurrente dans de nombreuses légendes dès l'Antiquité. Dans la mythologie grecque, Orphée descend aux Enfers pour aller y chercher Eurydice, et Énée y descend également en traversant une caverne près d'un lac, guidé par une prêtresse[654]. Le sous-sol a toujours eu une dimension mythique tout comme une connotation négative, associée à la mort ou à l'Enfer. Les personnages qui ont le droit de descendre dans un tel lieu doivent avoir une dimension mythique ou bien une position privilégiée, comme dans le mythe de la fondation de Rome. C'est ainsi que, pour connaître l'originalité du sous-sol d'*Hérodias*, il faut étudier les personnages qui en trouvent l'entrée et y descendent.

Dans *Hérodias*, le personnage qui incite à descendre au sous-sol, est Vitellius. Comment parvient-il à découvrir les sous-sols ? Tout d'abord, comme on l'a déjà vu, son nom et une note le concernant se trouvent dans le *Carnet 16 bis*. A ce moment-là, Flaubert ne pense pas clairement qu'il va avoir un lien déterminant avec le sous-sol.

Dans le plan, que l'on trouve au f° 733 r°, Flaubert écrit :

– cavernes chevaux

V. examine la place. – découvre des amas d'armes. – soupçonne Antipas de vouloir Trahir [NAF2366 f° 733 r° (extrait)]

Ensuite, au f° 574 r°, il découvre donc également des armes au sous-sol :

il appella

~~Cela donne l'éveil à Vitellius~~ ~~p. les voir~~ Le proconsul veut les voir.

plein de ~~soupçon virent à l'esprit de Vitellius~~ […]

[653] Voir Rosalind Williams, *Notes on the Underground : an Essay on Technology, Society, and the Imagination*, The MIT Press, 1990. Voir aussi Günter Liehr et Olivier Faÿ, *Souterrains de Paris*, Éditions de Borée, 2007.

[654] Voir Michael Grant and John Hazel, *Gods and Mortals in Classical Mythology*, Doeset, 1985.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

connaître
~~Il veut voir~~ l'intérieur & les souterrains du château. [NAF2366 f° 574 r° (extrait)]

Les modifications entre le plan et le brouillon permettent ainsi le passage des armes de la place au sous-sol. En parallèle, on voit également l'évolution de la pensée de Vitellius. Dans le plan, c'est lui qui « examine » et qui trouve les armes et les chevaux, puis il se met à douter de la révolte d'Hérode : c'est sa volonté qui le fait agir. Cependant, dans le brouillon, après son « éveil », il « veut voir » le sous-sol et il découvre alors les armes. Le mot « éveil » n'est pas utilisé par hasard mais comporte une signification religieuse et évoque un réveil étrange. Dans le brouillon, ce n'est plus la volonté de sa propre volonté ou celle de l'empereur mais bien une impulsion soudaine et inexpliquée qui lui commande de descendre au sous-sol.

Dans le texte définitif : « En passant près d'un caveau, il aperçut des marmites pareilles à des cuirasses. Vitellius vint les regarder et exigea qu'on lui ouvrît les chambres souterraines de la forteresse » [*TC*, p. 121]. Ici, non seulement le mot « éveil », mais aussi les mots « veut voir » et « soupçonne », que l'on trouve à la fois dans le plan et dans le brouillon, disparaissent. À leur place, les mots « aperçu », « vint » et « exigea », autrement dit des verbes d'action apparaissent, tandis que la volonté et le désir propres de Vitellius s'effacent totalement.

Ainsi, Vitellius perd petit à petit son indépendance au fur et à mesure des brouillons et il devient l'intermédiaire entre la terre et le sous-sol. Sa fonction dans *Hérodias* est de relier la Terre, espace réel, au sous-sol, espace imaginaire.

Comment le sous-sol dans *Hérodias* est-il créé par Flaubert ? Tout d'abord, il se divise en trois parties. L'idée de cacher des armes dans le premier sous-sol, des chevaux dans le deuxième et Iaokanann dans le troisième se répercute depuis les brouillons et jusqu'au texte définitif. On peut deviner la signification attribuée à chaque sous-sol en analysant le processus de création de chaque élément qui s'y trouve caché.

D'abord, observons le f° 576 r° qui décrit le premier sous-sol :

que de vieilles armes
La première ~~découverte par Vitellius~~ ne contenait ~~rien de remarquable~~

plus bas *depuis le* *était* *différentes*
Mais la seconde ~~était remplie,~~ ~~du sol au profond~~ par ~~lignes~~ piques […] .

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

recouvraient
– Des larmes d'épée ~~couvraient l'intérieur~~ tous les parois
~~*emplissaient*~~
qui *flambeaux* ~~*en*~~
de la troisième, ~~à la lueur des torches~~ | une grotte de cristal. […]
semblait
de roseaux, tant des flèches
en
paraissait tapissé ~~*avec*~~
~~*semblait d'abord*~~ ~~*des*~~ *nattes* *à* ~~*cause d'une quantité de flèches*~~
~~Dans~~ La 5e ~~des flèches de roseau~~ – ~~sur les murs de~~ . [NAF2366 f° 576 r° (extrait)]

Ce sous-sol se divise en de nombreuses petites pièces et toutes sont remplies d'armes. Celles-ci ont une double signification : du point de vue de leur qualité et du point de vue de leur usage. Elles sont faites de métal, matière qui laisse à penser qu'elles sont le symbole de la ressource principale du sous-sol, composé de minéraux. De fait, la troisième pièce, remplie de lames d'épées, ressemble à « une grotte de cristal ». Cette façon de superposer des images de choses pointues et la froideur des minéraux accentue le caractère inorganique du sous-sol.

Par ailleurs, les armes, avant tout instrument de combat, évoquent l'idée de la mort. La première pièce contient les armes vieilles ayant appartenu à Hérode le Grand et conserve ainsi le souvenir de ceux qu'il a tués. Les nombreuses armes neuves contenues dans la deuxième pièce suggèrent les morts futures. Cet espace est donc un immense cimetière du passé comme du futur. Le premier sous-sol est un espace rempli du silence des morts, comme l'Enfer tel qu'il est décrit dans la mythologie.

Cependant, au f° 577 r°, un autre élément est souligné :

était pleine
la seconde beaucoup plus basse ~~qui ne cont~~
~~*lances*~~
de piques, ~~empli rangées comme des bottes de foin~~ […]
~~*longues*~~
leurs pointes, […] émergeant d'un ~~bouquet~~ […] de plumes. […] des casques […] <u>avec</u> leurs <u>crêtes</u> rouges
des sillons des lignes de sang. […]
paraissait *en*
semblait tapissée
La cinquième paraissait tapissée en nattes de roseaux tant les flèches. […]
~~*d'ébène reluisant*~~
Les arcs de fer, poli ~~comme l'archet des cithares~~. […]

Les torches
[…] versaient sur les armures des ondulations lumineuses. [NAF2366 f° 577 r° (extrait)]

Il nous faut remarquer le changement de la métaphore des armes. Par les expressions, « comme des bottes de foin » et « en nattes de roseaux », les piques et les pointes se superposent ici à l'image de l'herbe séchée et perdent leur caractère minéral. Il est intéressant de voir que les arcs de fer sont décrits comme « l'archet des cithares », car les cithares, qui sont des instruments permettant la communication entre les hommes par leur musique, s'opposent aux armes qui ne servent qu'à tuer et rompent toute communication. « Les torches », qui devaient être solides afin de se défendre contre l'ennemi, « versaient sur les armures des ondulations lumineuses ». Ces ondulations ressemblent à des décorations artificielles. En fait, dans ce folio, les armes s'éloignent petit à petit de leur qualité d'instrument meurtrier et perdent leur caractère violent.

Finalement, dans le texte définitif, les métaphores « des bottes de foin » et « des cithares » disparaissent, et au lieu de cela des métaphores vivantes, celles d'« un serpent » et d'« abeilles », sont mises en avant. Par exemple, au f° 577 r° : « des casques ~~qui figuraient~~ avec leurs crêtes rouges ~~des sillons des lihnes de sang~~ ». L'expression concernant les casques et les crêtes change dans le texte définitif : « Au milieu de la cinquième, des rangs de casques faisaient, avec leurs crêtes, comme un bataillon de serpents » [*TC*, p. 122].

Ce changement signifie que l'utilisation des crêtes des casques perd le sens du champ de bataille. Par ailleurs, elles sont comparées aux serpents du sous-sol. Par cette comparaison, les armes donnent l'image de la vivacité tout en gardant le caractère minéral du sous-sol.

En outre, le sous-sol est comparé à une ruche d'abeilles :

> Comme la montagne allait en s'élargissant vers sa base, évidée à l'intérieur telle qu'une ruche d'abeilles au-dessous de ces chambres, il y en avait de plus nombreuses, et d'encore plus profondes. [*TC*, p. 122]

Le château de Machærous est construit au sommet d'une montagne et, à travers cette citation, on peut supposer que l'espace du sous-sol est plus vaste que l'étendue du château sur la terre. Ainsi, l'essence de ce château est bien le sous-sol, profond comme « une ruche ». Au fond, le sous-sol représente en général un espace minéral qui exclut la nature et

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

la vie, mais le sous-sol d'*Hérodias*, lui, comparé à une ruche d'abeilles qui volent librement dans l'air, suggère que le sous-sol s'éloigne de l'environnement minéral.

En réalité, la métaphore qui fait passer les armes d'un état minéral à un état vivant fait en même temps passer le sous-sol d'un espace inorganique à un espace de vie. De plus, le silence absolu des morts est rompu par la suggestion de la musique, à travers les cithares. Le premier sous-sol se libère donc peu à peu de l'espace de la mort au fur et à mesure des manuscrits.

2. La nature dans le deuxième sous-sol

Cependant, le deuxième sous-sol découvert par Vitellius prend un aspect tout à fait différent. Le processus de descente dans ce sous-sol est décrite au f° 580 r° :

& on arrive *jour par côté*
par ~~*caveaux*~~ *– piliers dans le roc –*
On descend une rampe tournante – écuries. chevaux splendides.
[NAF2366 f° 577 r° (extrait)]

Nous voulons souligner l'expression « une rampe tournante » qui permet d'arriver à l'écurie. En effet, dans les œuvres de Flaubert, le tournant est souvent lié à la rêverie, comme lorsque Saint Antoine tombe dans le monde imaginaire de la ville de Paneum, près d'Alexandrie, où se trouvent aussi des escaliers tournants. Le sous-sol qui apparaît en descendant cette rampe est un espace imaginaire comme décrit au f° 610 r° :

~~*s'étalait*~~ *se cramponnait* ~~*les pierres*~~
un chèvrefeuille ~~poussé sous les parois~~ ~~voûtées~~ de la
~~*serpent*~~
~~*laissait retomber*~~
voûte ~~se~~ balançait ~~pend~~ en pleine lumière ~~Dans une auge~~ . .~~& tout autour un~~
ses grappes roses αblanches
filet d'eau murmurait.
blancs, *une centaine au moins*
Des chevaux. étaient là. [NAF2366 f° 610 r° (extrait)]

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Le sous-sol est un espace fermé, dominé par l'obscurité, comme un miroir souterrain de la Terre. Cependant, dans ce sous-sol vivent des chevaux, et des chèvrefeuilles, des grappes roses et des plantes y survivent également. De plus, la perfection de la nature décrite est étonnante[655]. La façon dont le chèvrefeuille se balance depuis la voûte nous fait imaginer le mouvement du vent, et le son du « filet d'eau » souterrain nous évoque une rivière dans une prairie. La couleur rose et blanche des grappes de fleurs nous font ressentir la douceur de la lumière.

Dans *Hérodias*, on ne trouve une description de paysage que dans la scène où Hérode, à l'aube, regarde la Mer Morte et les villes qui la bordent depuis le balcon de son château. Mais ce paysage, regardé à distance, restera toujours loin des personnages. Ainsi, la description de la deuxième cave prend une importance très spéciale car elle n'a pas l'apparence monotone de la nature décrite autour de la Mer Morte, mais elle prend au contraire beaucoup de relief en décrivant une nature qui accueille des personnages et même des intrus. On peut dire que, contrairement à l'espace réel, sévère et vide (des rochers, du désert), ce deuxième souterrain est décrit comme un espace idéal et heureux. Dans cet espace mythique et splendide, l'idée de temps qui passe n'existe plus.

De fait, Vittellius ne peut plus bouger devant ce spectacle :

Vit ~~*d'abord*~~ ~~*en resta stupéfait*~~
~~sur le seuil pris~~ d'admiration
en resta ~~*immobile*~~ [NAF2366 f° 610 r° (extrait)]

Il n'est plus seulement un intermédiaire mais finit par être fasciné par la magie du monde souterrain. Dans le texte définitif, la couleur des fleurs du chèvrefeuille et des grappes disparaît mais « un chèvrefeuille, se cramponnant à la voûte, laissait retomber ses fleurs en pleine lumière. À ras du sol, un filet d'eau murmurait » [*TC*, p. 123]. Ainsi des images d'une beauté irréelle se succèdent.

Dès lors, quelle est la signification des chevaux qui vivent dans un tel endroit ? Raymonde Debray-Genette remarque une relation étroite entre les chevaux et le soleil :

[655] Le premier sous-sol est nettement artificiel : « Elles étaient taillées dans le roc, en hautes voûtes, avec des piliers de distance en distance » [*TC*, p. 122]. Mais le deuxième sous-sol est naturel comme Flaubert le note dans la marge du f° 580 r° : « une grotte naturelle ».

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Si on considère l'état final du conte où la thématique solaire est très forte, proprement dramatique, alors les chevaux, comme les colombes, sont des chevaux de feu, apolliniens, de ceux que les Grecs, selon Pausanias, immolent au soleil sur le mont Taygète. On a vu par ailleurs que pour Saulcy la forteresse d'Aaraq-el-Émir d'où provient l'idée de ces grottes, n'était en fait qu'un ancien temple de Moloch, dieu solaire. [656]

Comme on l'a déjà examiné, l'idée de cacher des chevaux dans le deuxième souterrain naît au début du processus d'écriture, et au stade du carnet Flaubert note : « Le *Menzil* = lieu de descente / deux niveaux : au fond un pour les hommes – le second pour les chevaux »[657]. Dans ce carnet, Flaubert n'écrit que « les chevaux » mais dans le brouillon, il leur donne une couleur blanche :

> C'étaient de merveilleuses bêtes, souples comme des serpents, légères comme des
> *jetaient bas*
> oiseaux. Elles partaient avec la flèches du cavalier, en renversaient les hommes
> *ne glissaient*
> *se dégageaient des pierres*
> en les mordant ┼ au ventre ┤,~~Sautaient~~ ~~se dégageaient de l'embarras des pierres~~
> *pas ne bronchaient pas sur le marbre*
> ~~*bondissaient*~~ *ravins* *redoublaient* *un*
> sautaient par dessus des ~~abîme~~. ~~Accéléraient~~ dans les plaines ~~leur~~ galop frénétique
> ~~&~~ une parole les arrêtait. [NAF2366 f° 610 r° (extrait)]

Les chevaux blancs s'élancent comme « la flèche », telle une arme qui tue les hommes. Autrement dit, les armes de la première cave se transforment en chevaux en passant de la métaphore des herbes sèches à celle du « serpent ». De plus, les chevaux ne gardent pas seulement la beauté de la blancheur étincelante, mais également la souplesse des serpents et la légèreté des « oiseaux ». Eux dont la couleur blanche devient multicolore peuvent se transformer en n'importe quel animal. Ainsi, les chevaux blancs deviennent un symbole de l'ensemble des animaux[658].

---

[656] Raymonde Debray-Genette, « Les écuries d'*Hérodias* : genèse d'une description », *art. cite.*, p. 110.

[657] Flaubert, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 751. Flaubert aussi écrit dans la note de lecture, f° 659 v° : « cavernes où l'on peut se mettre avec les chevaux ».

[658] Raymonde Debray-Genette analyse les significations du blanc et du bleu des chevaux dans *Hérodias* : « Deux couleurs, le blanc et le bleu, sont pour l'instant associées. Le blanc est sans nul doute un signe d'aristocratie, de race. Les chevaux blancs étaient plus chers à l'achat que les autres. Les Anciens dans *Salammbô* s'en retournaient du Conseil sur des mules blanches, comme les prêtres Sadducéen et Pharisiens. Le bleu est l'indigo oriental (ou africain), dont se parent les

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Ces chevaux qui courent à toute vitesse s'arrêtent au son d'une seule « parole » de leur maître, ce qui prouve qu'ils comprennent le langage humain. Par ailleurs, au f° 609 r°, ils répondent aux hommes par leur hennissement : « un claquement de langue les fait bondir. – elle se ~~camb~~ cabrent hennissent ». Ces chevaux blancs ne parlent pas le langage des hommes, mais apparaissent comme des animaux qui peuvent communiquer avec eux à travers leurs voix.

Dans le texte définitif, le mot « hennissent » disparaît, mais à sa place l'image des chevaux blancs devient plus présente : « Ils avaient tous la crinière peinte de bleu, les sabots dans des mitaines de sparterie, et les poils d'entre les oreilles bouffant sur le frontal comme une perruque » [*TC*, p. 123]. La « crinière » « bleue » nous suggère des vêtements, les sabots dans les mitaines de sparterie évoquent des chaussures, et les poils dans les oreilles sont décrits comme une « perruque ». On peut considérer qu'une telle description des ornements des chevaux souligne qu'ils ne sont plus des animaux mais contiennent également des caractéristiques humaines : les chevaux regardent leur maître Iacim « avec leurs yeux d'enfant » [*TC*, p. 124].

Raymonde Debray-Genette remarque que le contraste de la grotte et des chevaux :

> La lumière de la grotte n'en [de ténèbres] sera que plus forte, et les chevaux encore plus souterrains. C'est alors que Flaubert insiste nettement sur le caractère naturel de la grotte *[immense] <plus spacieuse que les aut. sout.>*. Si l'on tient compte du développement « fantastique » auquel Flaubert vient de s'appliquer, on peut supposer que le conteur prend résolument le contrepied des grottes artificielles que lui fournissaient les documents, soit parce qu'il les a oubliées, soit, perspective plus séduisante, par goût, voire nécessité structurale, maintenant, du contraste et du paradoxe : à bêtes surnaturelles, abris naturels. [659]

En réalité, le deuxième sous-sol, qui est rempli de vie, est un espace idéal qui garde intacte et presque irréelle la beauté de la nature.

---

femmes (la fille d'Arêtas, aux « joues bleus ») et les bêtes nobles » (Raymonde Debray-Genette, « Les écuries d'*Hérodias* : genèse d'une description », *art. cité*, p. 102).

[659] *Ibid.*, p. 108.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

3. Les mots dans le troisième sous-sol

Cependant, le sous-sol n'est pas tout entier un paradis terrestre. Vitellius finit par découvrir le troisième sous-sol, et dans le plan, f° 713 r° :

> Alors on voit un g d trou, ~~une fosse~~, & au fond, confusémt, à travers des
> *ant sans parapet. Le vide – Le jour vient*
> barreaux, Jean escalier tournpirale extérieur donnant sur la vallée, à mi h teur du cône & au fond, confusémt, à travers les barreaux une forme étrange une espèce d'animal : Iaokanam [NAF2366 f° 713 r° (extrait)]

Le mot « trou », qui désigne ce sous-sol, l'oppose aux deux autres sous-sols. Le trou est complètement isolé de la terre par des barreaux et il est impossible pour les hommes d'y entrer facilement. Iaokanann, qui se trouve au fond de cet espace clos, apparaît tout d'abord comme « une forme étrange », mais par la suite, il est décrit comme « une espèce d'animal » et possède des attributs animaux.

Sa figure se confond avec le sous-sol au f° 581 r° :

> l'ombre se
> *sans bruit. – balancemt*
> promenait ∟ avec la majesté d'un fantôme. [NAF2366 f° 581 r° (extrait)]

Il est impossible de discerner l'ombre dans les ténèbres du sous-sol, dont Iaokanann a absorbé les particularités. Il a la majesté d'un fantôme, qui vit dans un monde à part. Le mot « fantôme » suggère qu'il appartient aussi au monde des morts. Le mot « majesté » montre qu'il reste également du domaine du mythe et permet de tracer la frontière avec la vie humaine.

Cependant, dans le texte définitif, il est défini ainsi :

> – et ceux qui se penchèrent sur le bord aperçurent au fond quelque chose de vague et d'effrayant.
> Un être humain était couché par terre, sous de longs cheveux se confondant avec les poils de bête qui garnissaient son dos. Il se leva. Son front touchait à une grille horizontalement scellée – et de temps à autre ils disparaissaient dans les profondeurs de son antre. [*TC*, p. 125]

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

La caractéristique du texte définitif est d'admettre que Iaokanann n'est pas un animal mais un être humain. Au début, il apparaît comme une « quelque chose de vague et effrayante », mais des gens s'aperçoivent qu'il est un être humain comme eux et non pas un « fantôme ». Il est très important de noter le passage de Iaokanann du statut de chose effrayante à celui d'être humain, car l'insistance sur son humanité lui attribue la solidité du corps humain au lieu de l'enveloppe floue du fantôme.

Il passe donc d'une impression d'existence à une existence réelle. La laideur de Iaokanann montre qu'il est un être humain rempli de cruauté et de rudesse. En réalité, à partir du brouillon jusqu'au texte définitif, Iaokanann devient petit à petit un être humain en conservant le mythe des morts qui est la caractéristique du premier sous-sol et l'aspect des animaux qui est celle du deuxième sous-sol.

Iaokanann, qui garde une apparence humaine, disparaît dans les ténèbres, et nous montre que le souterrain n'est pas seulement un espace sublime et isolé mais aussi un espace impitoyable et terrestre. Le souterrain garde un double aspect. De fait, après la description de Iaokanann qui se cache dans les ténèbres, l'espace du conte se modifie et on sort du sous-sol. Dans la description suivante, on voit la lumière violente du soleil qui brûle toutes les choses alentours. Cette lumière symbolise la terre : « Le soleil faisait briller la pointe des tiares, le pommeau des glaives, chauffait à outrance les dalles, – et des colombes, s'envolant des frises, tournoyaient au-dessus de la cour » [*TC*, p. 125]. Le soleil dépasse les personnes puissantes comme Hérode et Vitellius. Dans cette description, il ne fait plus briller gentiment le monde idéal du deuxième sous-sol mais il est la lumière absolue qui dévoile toute la réalité de façon impitoyable.

À partir du stade du plan, le soleil est toujours lié à Iaokanann. De fait, dans le plan f° 713 v , on lit :

> *dont elle marque le disque*
>
> Soleil levant - mythe. La tête se confond avec le soleil – & des rayons en partent.
>
> [NAF2366 f° 713 v° (extrait)]

La tête coupée de Iaokanann irradie la lumière. Ensuite, comme on l'a vu, au f° 713 r°, par des carreaux effacés par les valets dans le sous-sol de Iaokanann, la lumière du soleil entre dans le sous-sol et celui-ci garde un aspect terrestre.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Il faut aussi considérer les colombes qui s'envolent dans la cour dans la description suivante. Il est bien connu que dans la religion chrétienne la colombe est considéré comme un envoyé de Dieu. Dans *Un cœur simple*, Félicité a voué une affection profonde à une colombe sur les toits en pensant au Saint-Esprit. Ainsi, l'envol des colombes vers le ciel suggère que Iaokanann est lui aussi un envoyé de Dieu. En réalité, la description de la terre qui suit celle de la prison insiste sur la lumière du soleil dans laquelle les colombes s'envolent et montrent que l'espace souterrain est non seulement relié à l'espace terrestre mais aussi à l'espace céleste. De fait, la prédiction de la mort sinistre de Iaokanann avait été formulée par Phanuel qui avait lu des étoiles[660]. Le troisième sous-sol n'est plus un espace imaginaire fermé représentant la mort mais il devient un espace ouvert à travers l'existence de Iaokanann. Cécile Matthey indique que Flaubert a l'idée de renfermer Iaokanann dans la cave dès le début :

> Dans les notes préparatoires, Flaubert note précisément ; « Jean Baptiste, emmené par sa mère, est caché par elle dans une montagne qui s'entr'ouvre & referme » [f° 698 v°]. Conservant l'idée d'une montagne qui accueillerait et protégerait la mission future du Baptiste, Flaubert force le trait et assimile l'une à l'autre. Prisonnier de l'enveloppe terrestre, Iaokanann deviant l'ouverture par laquelle les entrailles de la terre dégorgent les malédictions bibliques. [661]

Comme nous l'avons observé, le premier sous-sol symbolise l'espace souterrain minéral qui mène à la mort, le deuxième symbolisant celui de la rêverie et le troisième un espace éternel relié à la Terre et au ciel. Dès lors, pourquoi ces trois sous-sols sont-ils introduits dans ce conte ?

Pour répondre à cette question, il nous faut prêter attention à une série de descriptions du sous-sol qui se terminent sur des mots de Iaokanann. Son seul acte dans le sous-sol est de parler, et sa voix fascine jusqu'à Hérodias, qui ressent de la haine envers lui, et elle se renforce jusqu'à la faire courir vers l'entrée de la cave : « Hérodias l'entendait à l'autre bout du palais. Vaincue par une fascination, elle traversa la foule ; – et elle écoutait, une main sur l'épaule de Mannaëi, le corps incliné. La voix s'éleva». [*TC*, p. 125].

Dès l'étape du plan, f° 714 r° , les paroles de Iaokanann apparaissent ainsi :

---

[660] « Depuis le commencement du mois, il (Phanuel) étudiait le ciel avant l'aube, la constellation de Persée se trouvant au zénith. Agalah se montrait à peine, Algol brillait moins, Mira-Cœti avait disparu ; – d'où il augurait la mort d'un homme considérable, cette nuit même, dans Machærous » [*TC*, p. 129].

[661] Cécile Matthey, « Fertilité de la pierre dans *Hérodias* de Flaubert », *art. cité*, p. 85-86.

les paroles de Jean qui roulent sur rois points. 1° je suis
la voix du désert… Sa mission.. 2° l'annonce du Messie (sans dire le mot) 3° invectives
à l'inceste. [NAF2366 f° 714 r° extrait]

Ces mots se divisent en trois parties, comme le sous-sol. Cette structure ne change pas jusqu'au texte définitif, en passant à travers les remaniements de nombreux manuscrits. On peut donc considérer que ces mots ont une relation très étroite avec le sous-sol. Nous allons donc analyser sa voix et ses paroles en trois étapes.

Tout d'abord, au stade du brouillon, f° 581 r°, sa voix est décrite de la façon suivante :

cuivrée comme une cymbale
~~*grave*~~
Une voix s'éleva (~~on ne l'écoute pas~~) ∟ ~~comme le son d'une cloche grave~~.
cymbale [NAF2366 f° 581 r° (extrait)]

Elle est comparée au son d'une cloche et d'une cymbale lorsqu'elle s'élève du sous-sol. Il est très intéressant de constater que les métaphores utilisées sont celles du métal, car toutes les armes du premier sous-sol sont elles aussi faites de métal. Cette évocation est décisive dès la citation. Au f° 600 v° Iaokanann dit ainsi : « ~~l'Étrnel me tient~~en réserve dans son carquois, ~~comme une flèche~~. il a rendu ma bouche comme une épée ». Il affirme que Dieu a fait sa bouche et donc ses paroles comme des armes, flèches et épées.

Dans le texte définitif, les phrases ci-dessus s'effacent, mais à leur place sa voix est décrite comme la voix du sous-sol même : « ce fut un grand soupir, poussé d'une voix caverneuse » [*TC*, p. 125]. Il raconte une future mort tragique :

> Il retournera vos membres dans votre sang, comme de la laine dans la cuve d'un teinturier. Il vous pilera comme du grain ! Il vous déchirera comme une herse neuve ! Il répandra sur les montagnes tous les morceaux de votre chair.[662] [*TC*, p. 126]

[662] Juliette Frølich considère le discours de Iaokanann comme une sorte de la magie : « « Iaokanann l'empêchait de vivre » [*TC*, p. 115] : pour Hérodias, cette phrase est loin d'être simple métaphore ; elle énonce un fait terriblement concret. Car aux yeux d'Hérodias, le prophète n'set rien d'autre qu'un sorcier qui lui veut du mal […] » (Juliette Frølich, « La voix de Saint Jean, magie d'un discours: lecture d'un épisode de *Hérodias* » in *Gustave Flaubert 3, mythes et religions (2), op. cit.*, p. 100).

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Les paroles comparées à des armes dans la première étape correspondent à la mort qui est la caractéristique du premier sous-sol.

La voix dans la deuxième étape est décrite dans la marge du f° 588 r° : « ~~Tout à coup~~ la voix s'adoucit. | à l'indirect | g^de douceur ». Dans le texte définitif, cette idée est reprise en ajoutant les adjectifs « harmonieuse, chantante », et cette voix conserve une harmonie parfaite. Dans ses paroles, Iaokanann raconte un futur heureux, brillant et pacifique, qui s'oppose à celui de la première étape :

> Il annonçait un affranchissement, des splendeurs au ciel, le nouveau-né un bras dans la caverne du dragon, l'or à la place de l'argile, le Désert s'épanouissant comme une rose. « Ce qui maintenant vaut soixante Kiccars ne coûtera pas une obole. Des fontaines de lait jailliront des rochers; on s'endormira dans les pressoirs le ventre plein ! » [*TC*, p. 126]

Ce monde idéal suggère clairement l'espace de rêverie du deuxième sous-sol.

La voix de la troisième étape est comparée au tonnerre qui gronde dans le ciel au f° 592 r° :

> Sa voix tonnait de plus en plus – L'écho le multipliait dans les montagnes. – & ces *tonnerre* injures venaient de tous les points de l'horizon [NAF2366 f° 592 r° (extrait)]

Le tonnerre est considéré comme la colère divine depuis l'Antiquité. Les injures proférées par la voix de Iaokanann résonnent à travers l'horizon comme s'il dominait la Terre. De plus, dans le texte définitif, la voix se répercute en échos : « La Voix grossissait, se développait roulait avec des déchirements de tonnerre et l'écho dans la montagne la répétant, elle foudroyait Machærous d'éclats multipliés » [*TC*, p. 128]. Sa voix augmente en violence et Iaokanann affirme l'absurdité du roi : « il n'y a pas d'autre roi que l'Éternel » [*TC*, p. 127]. En s'approchant à Hérodias, Iaokanann lui prédit une vie future misérable par la volonté de Dieu. Il raconte qu'Hérodias, qui symbolise la pourriture de la Terre, sera punie par Dieu. Cela montre que la troisième voix est également reliée à la Terre et au ciel, tout comme le troisième sous-sol.

Dans les mots de Iaokanann, qui sont l'essence de ce conte, les trois souterrains sont réunis. Dès lors, il devient clair que le processus de passage d'un sous-sol à un autre est en relation avec ces paroles. Tout d'abord, les armes du premier sous-sol, qui sont faites de métal et sans vie, se lient avec la mort, symbole du monde du silence. Cependant, le

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

changement de la métaphore du métal à celle des plantes et l'évocation du son de la cithare rappellent que cet espace se transforme petit à petit. Par la suite, le deuxième sous-sol est découvert comme un espace harmonieux et quasi-irréel qui s'accompagne de belles plantes et d'animaux. Là-bas, la relation des chevaux blancs au maître Iachim s'établit sur une compréhension mutuelle et sans paroles et montre que le sous-sol peut être un espace de communication simple et heureuse.

De plus, le caractère humain des chevaux et le caractère animal de Iaokanann se superposent et le deuxième sous-sol se lie naturellement au troisième. Les paroles que Iaokanann prononce dans le troisième sous-sol, espace cruel, dépassent les caractéristiques des trois sous-sols et dominent le passé, le présent et le futur. En réalité, le processus qui rend le sous-sol fait de métal, capable de faire naître des plantes, des animaux et même des hommes, coïncide avec le processus de la naissance des mots, qui commencent par échapper au domaine du silence avant de devenir spontanés.

En fait, pour Flaubert, *Hérodias* est une œuvre qui garde deux significations. Pendant la période d'écriture, il a décidé de recommencer *Bouvard et Pécuchet*, à l'écriture duquel il avait auparavant renoncé. De plus, on sait qu'il existe deux autres œuvres qu'il n'a pas pu finir avant sa mort. D'autre part, tout en reprenant un thème que beaucoup d'auteurs et de poètes ont souvent utilisé depuis l'Antiquité, Flaubert affirme son originalité. Il est très intéressant de noter qu'il a fait des mots le point commun de ces deux significations, c'est à dire l'introduction de trois sous-sol dans *Hérodias*.

Enfin, si le sous-sol est la source de la vie terrestre, la descente au sous-sol équivaut donc à rechercher la vérité des dieux. Descendre au sous-sol, c'est s'approcher de la vérité et en même temps arriver au ciel. Dans sa correspondance, Flaubert raconte : « l'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues »[663] [*Corr. II*, p. 204]. Ne peut-on penser qu'en créant le sous-sol Flaubert a voulu partir à la recherche de la vérité des mots et faire d'*Hérodias* un dieu ?

Comme nous l'avons remarqué, les épisodes clés, c'est-à-dire, la « chasse », la « fête », et le « sous-sol » sont toujours répétés dans les *Trois contes* : les premiers épisodes représentent le passé ou les problèmes relationnels et sociaux des personnages dans leurs vies quotidiennes fermées ; les suivants nous montrent leurs idéaux et leurs destinées. De fait, les épisodes répétés intégrent une forme duale remarquable chez Flaubert : par exemple, le vulgaire et le sacré, le réel et l'idéal ou la vie et la mort. Ces épisodes

[663] Lettre à Louise Colet, le 9 décembre 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

approfondissent aussi un thème essentiel de Flaubert, la copie, thème que l'on retrouvera aussi dans son œuvre suivante, *Bouvard et Pécuchet* qui sont copistes de profession.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Conclusion

En écrivant la première *L'Éducation sentimentale*, Flaubert a écrit à Louise Colet en 1851 :

> Au milieu de tout cela j'avance péniblement dans mon livre. Je gâche un papier considérable. Que de ratures ! La phrase est bien lente à venir. Quel diable de style ai-je pris ! Honnis soient les sujets simples ! Si vous saviez combien je m'y torture, vous auriez pitié de moi.[664] [*Corr. II*, p. 16]

Le procédé d'écriture de Flaubert, qui consiste à réécrire maintes fois des phrases afin de perfectionner son style, ne changera pas jusqu'à sa mort, et il n'aura jamais pensé que ses manuscrits abondants fussent inutiles. Même avant sa première publication, *Madame Bovary*, Flaubert a insisté sur l'idée suivante :

> La pensée de rester toute ma vie complètement inconnu n'a rien qui m'attriste. Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faille un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi comme un sauvage fait de son cheval.
>
> Ce sont ces pauvres pages-là, en effet, qui m'ont aidé à traverser la longue plaine. Elles m'ont donné des soubresauts, des fatigues aux coudes et à la tête. Avec elles j'ai passé des orages, criant tout seul dans le vent et traversant, sans m'y mouiller seulement les pieds, des marécages où les piétons ordinaires restent embourbés jusqu'à la bouche.[665] [*Corr. II*, p. 66-67]

Cette lettre nous prouve que Flaubert croyait que ses manuscrits étaient une partie de ses œuvres et même de sa vie.

Or à la même époque que la lettre précédente, il a avoué son problème de création à Louise Colet :

[664] Lettre à Louise Colet, le 3 novembre 1851.
[665] Lettre à Louise Colet, le 3 avril 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Je t'ai dit que *l'Éducation* (première version) avait été un essai. *Saint Antoine* (première version) en est un autre. Prenant un sujet où j'étais entièrement libre comme lyrisme, mouvements, désordonnements, je me trouvais alors bien dans ma nature et je n'avais qu'à aller. Jamais je ne retrouverai des éperdûments de style comme je m'en suis donné là pendant dix-huit grands mois. Comme je taillais avec cœur les perles de mon collier ! Je n'y ai oublié qu'une chose, c'est le fil.[666] [*Corr. II*, p. 30-31].

Flaubert a insisté l'importance du « fil » dans la lettre précédente du 16 janvier 1852. On peut penser que « le fil » est la relation entres les les personnages et les épisodes.

De plus, Flaubert a son idéal pour ses œuvres : « Toute la valeur de mon livre, s'il en a une, sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire (que je veux fondre dans une analyse narrative) »[667] [*Corr. II*, p. 54]. Dans les plans des *Trois contes* qui ont été écrits 25 ans après ces lettres-ci, nous trouvons toujours les doubles des personnages et des épisodes. Comme on l'a déjà vu, Flaubert commence aussi à écrire *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* comme un essai, mais à la différence des deux romans inédits, la première *Éducation sentimentale* et la première *Tentation de Saint Antoine*, il finit par publier ce conte. Ce fait prouve que les *Trois contes* sont certainement les fils qui unissent non seulement des éléments dans chaque conte, mais aussi les trois contes eux-mêmes.

Alors comment Flaubert crée-t-il les *Trois contes* avec ces fils ? Pour répondre à cette question, dans cette thèse, à travers les manuscrits, nous avons examiné les *Trois contes,* du point de vue du croisement des personnages et des épisodes, pour nous approcher d'une des particularités de l'univers imaginaire de Flaubert.

Nous sommes d'abord partis de l'analyse des *Carnets de Travail* pour trouver une continuité des contes au premier niveau, celui des esquisses ; par exemple l'abondance des couleurs des faucons dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* se change en les vives couleurs des vêtements de Félicité, puis se transforme à la fin en celles du paysage de Jérusalem dans *Hérodias*.

Dans les chapitres suivants il a fallu par conséquent observer les personnages et les épisodes clés. Premièrement en ce qui concerne les personnages principaux, dans la légende originale de Saint Julien, les parents sont seulement considérés comme les victimes de leur fils qui est devenu saint et donc ils ne jouent qu'un rôle secondaire. Mais Flaubert a mis

[666] Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852.
[667] Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

l'accent sur les parents ; le caractère du père de Julien est opposé à celui de la mère, et en outre Julien et eux sont aussi mis en opposition. Flaubert a gardé leurs relations pour la fin : c'est l'identification mentale et physique de Julien à ses parents après le parricide qui l'amène vers le chemin de la sainteté.

Dans *Un cœur simple*, nous avons examiné les processus de la formation de Félicité. Au fur et à mesure de l'avancement des manuscrits, Flaubert efface progressivement les descriptions non seulement physiques mais aussi sentimentales de Félicité. Elle avait les cheveux blonds et la peau blanche dans les plans, mais Flaubert finit par la décrire « comme une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique » [*TC*, p. 45]. Cependant plus ses sentiments et ses expressions sont freinés, plus son cœur s'entrouve privilégié et purifié et peut transparaître dans les autres personnages et se transférer dans le perroquet empaillé.

Dans le dernier conte, l'idée du double est plus complexe : Hérodias s'attache profondément à Iaokanann et à Salomé. Hérodias définit Iaokanann comme une personne dangereuse et accuse l'autre d'être une femme corrompue par les mots : il n'y a qu'eux qui prononcent de longs discours. Quant à Salomé, physiquement le double de la jeune Hérodias, elle a la passivité de suivre à la lettre les ordres de sa mère qui garde toujours une grande ambition politique. Mais la danse de Salomé qui symbolise la naissance, la mort et la renaissance, finit par correspondre à la phrase, « pour qu'il croisse, il faut que je diminue », qui prouve que Iaokanann est Élie et suggère ainsi la ruine d'Hérodias.

En fait, en s'unissant progressivement avec leurs doubles opposés à travers divers éléments, la mort, l'objet et la langue, les personnages principaux dans les *Trois contes* quittent les sources légendaires ou bibliques et se transforment en personnages originaux créés par Flaubert.

Cependant en ce qui concerne les personnages secondaires, nous avons trouvé un autre fil. Dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, Flaubert change la femme de Julien qui est veuve et européenne dans la légende, en jeune fille orientale. De plus il efface l'élément diabolique légendaire du lépreux. L'analyse des manuscrits nous indique que l'érotisme de sa femme est une des raisons qui font que Julien commet le parricide et que le lépreux qui paraît se changer en corps maternel joue le rôle de l'amener au salut de l'âme. Par cela, la liaison des corps de ces deux personnages aide Julien à renaître en tant que saint.

Dans *Un cœur simple*, nous nous sommes attardés sur les trois morts : Victor et la mort sans corps, Virginie et la mort arrangée, et le père Colmiche et la décomposition du corps. Ces décès qui finissent par créer une chaîne entre les personnages forment l'action et la

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

force d'*Un cœur simple*. Ensuite nous avons mis en évidence l'importance du sens symbolique des différents types d'animaux : 1e vieux monde fermé de Félicité dont la vie ressemblait étrangement à celle des animaux de travail dont elle s'occupait, se change en monde ouvert et moderne grâce au perroquet exotique doté de la parole.

Dans *Hérodias* nous avons réfléchi à l'opposition entre Vitellius, symbole du pouvoir de l'Empire romain, et son fils Aulus représentant le désir et la décadence. Flaubert décrit d'abord Vitellius comme un personnage complexe, mais au fur et à mesure du processus des manuscrits, il le simplifie : deux personnages imaginaires, le publicain et l'interprète sont dérivés de Vitellius. Vitellius qui fait naître les deux, joue donc certainement le rôle d'intermédiaire qui opère la transformation d'un épisode antique en un épisode moderne. En ce qui concerne Aulus, il semble apparaître pour dévoiler la tromperie des autres au travers de la communication surréaliste avec la tête décapitée de Iaokanann. Aulus pourrait être aussi un intermédiaire entre le monde terrestre et le monde céleste. En outre, nous avons étudié deux personnages complètement imaginaires, Manaëi et Phanuel. Au début ils s'attachent à leurs races, mais leurs particularités se recroisent progressivement, et ils sont finalement décrits comme des personnages indépendants, et cela a pour effet de rendre cet épisode imaginatif et indéterminé.

En fait, nous pouvons constater que Flaubert crée plus librement les personnages secondaires que les personnages principaux. Ils sont différents de ces derniers qui absorbent leurs doubles et permettent un approfondissement de l'histoire. Les personnages secondaires qui se divisent en d'autres personnages ou se recroisent avec les autres, développent l'histoire à l'extérieur et ajoutent des éléments modernes aux contes de l'antiquité et du Moyen-Âge.

Quant aux épisodes créés, dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* nous avons remarqué deux chasses : dans la première chasse, des animaux comme des victimes maudissent Julien, en revanche dans la deuxième ils jouent un rôle double : ils lui font perdre la raison mais lui offrent en même temps une chance de sauver son âme. Une telle répétition de la chasse éclaircit une idée, celle qui veut que Flaubert traite réciproquement la relation entre Julien et les animaux.

Dans *Un cœur simple*, le thème de la fête se répète. La première fête révèle le désir général de Félicité, là se fait le commencement de sa vie : Félicité ne cessera pas d'aimer les autres qui la trahissent souvent. D'autre part, la dernière fête, la Fête de Dieu, fait transcender Félicité qui de sa vie quotidienne entre dans l'univers éternel. De ce point de

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

vue, les fêtes intègrent toujours une forme binaire, l'homme et la femme, la vulgarité et le saint, et la vie et la mort.

En écrivant *Hérodias*, Flaubert s'attache aux faits historiques le plus possible, mais en même temps il y insère trois sous-sols imaginaires : le premier représente un monde silencieux qui se lie avec la mort à travers des armées, le deuxième nous montre une communication harmonieuse entre les hommes et les animaux sans user de mots, et le troisième symbolise l'absolu de la langue biblique de Iaokanann. Ainsi ces trois sous-sols coïncident avec le processus de la naissance des mots, qui commencent par échapper au domaine du silence avant de devenir spontanés. Henri Scepi souligne quelques libertés que Flaubert prend avec la réalité historique de l'époque :

> Il invalide les schémas de causalité qui structurent le discours historien de l'époque et, dépassant les limites du roman historique, s'engage davantage dans une entreprise méta-historique, proposant « la fiction d'une histoire de l'histoire ». [668]

Tout cela nous permet de dire que la répétition des épisodes clés produit un effet de multiplicité des interprétations des scènes et crée un monde imaginaire sans frontière propre à Flaubert.

Pour les raisons mentionnées plus haut, l'analyse des manuscrits nous confirme que la répétition des ajouts et des effacements des phrases définit progressivement les personnages et les épisodes. La méthode de création de Flaubert selon laquelle il dédouble ses personnages, forme une cohérence et en même temps un univers sans fin qui transcende les frontières non seulement entre des éléments divers à l'intérieur de chaque conte, mais aussi entre des époques et des cultures occidentales et orientales, par le croisement, l'identification ou l'enchaînement des doubles. L'étymologie de « texte » c'est le tissu. Flaubert a déjà mentionné l'idée de tissu dans sa jeunesse : « c'est le tissu fin et imperceptible de mille circonstances banales, de mille détails ténus qui composent toute une vie de calme radieux ou d'agitation infernale »[669] [*Corr. I*, p. 447]. En réussissant à enfiler en long et en large des perles, Flaubert achève un beau tissu.

---

[668] Henri Scepi, *Salammbô de Gusatve Flaubert, op. cit.*, p. 68. Les derniers mots cités par Henri Scepi viennent du livre de Gisèle Séginger (Gisèle Sésinger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 157).
[669] Lettre à Louise Colet, le 20 mars 1847.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Nous pouvons également mentionner un fil indispensable qui connecte les trois contes. Au fur et à mesure que l'on étudie *La Légende de saint Julien l'Hospitalier, Un cœur simple* et *Hérodias*, on trouve une augmentation du nombre des noms propres au fil des contes, et un changement de leurs fonctions. Flaubert n'ignora jamais la signification des noms propres, qu'il trouvait indispensable à ses romans :

> Je ne puis me soumettre à son désir[670], qui est de changer le nom du héros de mon roman. Tu dois te souvenir, cher ami, qu'il y a quatre ans je t'ai demandé s'il y avait encore à Nogent des personnes du nom de Moreau ? Tu m'as répondu qu'il n'y en avait pas, et tu m'as fourni plusieurs noms du pays que je pouvais employer sans inconvénient. Fort de tes renseignements je me suis embarqué naïvement. Il n'est plus temps pour moi de revenir là-dessus. Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose *capitale.* On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre. [671] [*Corr. III*, p. 788]

Flaubert unit étroitement les personnages et leurs noms et pense que ces noms propres représentent les particularités spirituelles et physiques inchangeables de ses protagonistes[672].

En lisant *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, on s'aperçoit que les noms propres ne sont vraiment pas nombreux comparés aux deux autres contes. Flaubert n'y nomme pas les terres, malgré les grandes distances que parcourt le héros. Dans ce conte, toutes les

---

[670] Émilie Roux, née Bonenfant qui habitait à Nogent-sur-Seine a écrit ceci à Flaubert ; « j'ai un vague souvenir de t'avoir entendu parler du nom de Moreau pour un de tes personnages. Si ce sont des Nogentais, je te serais obligée de le changer. Nous avons ici des amis qui portent ce nom » (voir *Corr. III*, p 1557-1558).

[671] Lettre à Louis Bonenfant, le 13 août 1868.

[672] Dans la première *Éducation sentimentale*, les noms sont indispensables à l'amour dans l'œuvre. Ainsi, c'est lorsque Madame Renaud s'approche d'Henry afin d'écrire son nom sur le dessin qu'il exécutait, que commença leur attirance profonde l'un pour l'autre : L'acte d'écrire son nom est comparable à l'action physique de se toucher, tout en étant l'occasion d'avouer son amour sans l'usage de paroles concrètes. Flaubert traite les noms propres non seulement comme des indices, mais comme des expressions métaphoriques de l'amour. Ce passage est ainsi remarquable dans le sens où les noms prennent une importance, une signification immense sans être même prononcés. Après avoir écrit leurs noms, les deux héros transmettent ensuite leurs sentiments par des vers de poèmes célèbres, acte qui sera suivi directement par l'échange de lettres d'amour : Henry et Madame Renaud ressentent le bonheur et l'amour grâce aux mots écrits dans leurs poèmes et lettres. Dans les romans de Flaubert, les noms représentent facilement le monde sémantique des poèmes et se lient directement aux sentiments des personnages.

villes et les habitants sont décrits comme des personnes sans originalité et se développent comme un rêve déçu, laissant au premier plan les souffrances de Julien[673].

Donc les territoires sans nom peuvent être n'importe où, comme lorsque Flaubert situe le château des parents de Julien « au milieu des bois, sur la pente d'une colline » [*TC*, p. 79] : « On vivait en paix depuis si longtemps que la herse ne s'abaissait plus ; les fossés étaient pleins d'herbe » [*TC*, p. 79]. De même, le palais de la femme de Julien, se situe dans un endroit silencieux : « C'était un palais de marbre blanc, bâti à la moresque sur un promontoire dans un bois d'orangers. […] Julien ne faisait plus la guerre. Il se reposait, entouré d'un peuple tranquille » [*TC*, p. 93]. Ainsi, Flaubert suggère la différence géographique entre les deux châteaux, mais ne les confine jamais dans un endroit précis. Malgré les différences entre ces milieux, ils gardent tout de même des points communs, leur sérénité et leur atmosphère irréelle.

Les personnages, mis à part Julien, ne sont pas nommés. Ils sont déterminés par leurs relations avec le héros, comme son père, sa mère, ou encore sa femme. Julien tue ses parents et quitte sa femme. En somme, leur sacrifice est indispensable à la réalisation du destin de Julien. Nous pouvons dire que ces personnages anonymes existent pour Julien. De plus, l'absence de noms propres donne aux hommes des illusions. Bien que les parents de Julien voient le vieillard et le Bohémien qui prédisent le destin de leur fils, ils croient qu'ils sont dans un état de rêverie à ce moment-là : « Les époux se cachèrent leur secret » [*TC*, p. 82].

Si dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* on ne situe pas précisément l'endroit où se déroulent les scènes, et qu'on imagine l'époque se situer autour du Moyen-âge, l'endroit, l'époque et l'action du conte suivant sont totalement différents. En effet dans *Un cœur simple* les années et les lieux sont précis: « Ainsi, en 1825 deux vitriers badigeonnèrent le vestibule ; en 1827, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme. L'été de 1828, ce fut à Madame d'offrir le pain bénit » [*TC*, p. 65]. Charles X dissout l'Assemblée et s'oppose à la bourgeoisie qui développe une puissance politique. C'est juste avant la révolution de juillet 1830. L'introduction des années exactes produit l'effet de réalité dans ce conte qui est centré autour de faits domestiques et nous suggère la

[673] Les noms propres des villes où Julien sauva des monarques, se succèdent dans ce conte, et portent les noms de leurs rois tout simplement. Flaubert les énumère au fur et à mesure de la légende : « Tour à tour, il secourut le dauphin de France et le roi d'Angleterre, les templiers de Jérusalem, le suréna des Parthes, le négus d'Abyssinie et l'empereur de Calicut. Il combattit des Scandinaves recouverts d'écailles de poisson » [*TC*, p. 91].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

société de la Restauration. Flaubert décrit de manière minutieuse des paysages, après avoir cité une ville, comme la plage à Trouville ou encore la prairie à Gefosse. Dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, les lieux anonymes légendaires sont toujours plongés dans le brouillard et l'obscurité, donnant un sentiment d'uniformité. Mais dans *Un cœur simple*, chaque endroit est coloré par la verdure d'une prairie, par les fleurs ou encore par les couleurs de la mer, couleurs qui nous focalisent sur la géographie du texte[674].

À la différence des villes, comme nous l'avons déjà examiné, les noms des personnages représentent quant à eux des notions. Le nom de l'héroïne, Félicité, est synonyme de « bonheur », et celui de Madame Aubain, signifiait dans le passé « l'étranger ». La signification de ces noms ajoute ainsi un sens supplémentaire, une particularité aux personnages. Au contraire, dans certains cas les images que reflètent les noms sont en contradiction avec les personnages. Par exemple, les enfants de Madame Aubain s'appellent Paul et Virginie, prénoms qui rappellent ceux des héros du roman de Bernardin de Saint-Pierre, et le nom du perroquet Loulou est en réalité le surnom de sa nièce. En ajoutant l'illusion des noms des personnages aux noms des lieux, Flaubert crée un monde réel et en même temps parodique, ce qui en fait une des particularités d'*Un cœur simple*.

Dans le dernier conte, *Hérodias*, le nombre des noms des personnages et des lieux augmente à nouveau. Cependant, l'espace spatio-temporel dans lequel l'histoire se déroule rétrécit. La particularité principale des noms des villes est qu'ils représentent les caractères des personnages, qui sont toujours liés aux endroits nommés. Par exemple, la vraie cause du tumulte dans la fête d'Antipas est liée aux différentes origines des invités :

> Un marchand d'Aphaka ébahissait des Nomades, en détaillant les merveilles du temple d'Hiérapolis, et ils demandaient combien coûterait le pèlerinage. D'autres tenaient à leur religion natale. Un Germain presque aveugle chantait un hymne célébrant ce promontoire de la Scandinavie, où les dieux apparaissent avec les rayons de leurs figures ; et des gens de Sichem ne mangèrent pas de tourterelles, par déférence pour la colombe Azima. [*TC*, p. 135]

[674] « L'après-midi, on s'en allait avec l'âne au-delà des Roches-Noires, du côté d'Hennequeville. […] À la lisière du chemin, dans le fouillis des ronces, des houx se dressaient ; çà et là, un grand arbre mort faisait sur l'air bleu des zigzags avec ses branches. Presque toujours on se reposait dans un pré, ayant Deauville à gauche, Le Havre à droite et en face la pleine mer. Elle était brillante de soleil, lisse comme un miroir, tellement douce qu'on entendait à peine son murmure » [*TC*, p. 52].

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Ainsi, les noms des villes ont pour fonction de suggérer l'histoire, la religion et l'esprit des habitants. Ici on prend conscience que la différence entre les races domine dans la mentalité de l'individu.

Contrairement aux noms de lieux, les noms des personnages s'attachent au corps réel, et accentuent l'originalité des protagonistes. À chaque fois que de nouveaux personnages apparaissent, Flaubert introduit leur nom et ensuite décrit leur visage, leur parure et leurs vêtements :

> Elle [Hérodias] reprit ; et en claquant dans ses mains, il [Hérode] cria :
> – « Mannaëi ! Mannaëi ! »
>
> Un homme se présenta, nu jusqu'à la ceinture, comme les masseurs des bains. Il était très grand, vieux, décharné, et portait sur la cuisse un coutelas dans une gaine de bronze. Sa chevelure, relevée par un peigne, exagérait la longueur de son front. [*TC*, p. 111]

La description est réaliste et Flaubert confie aux noms la tâche de représenter des personnages concrets et objectifs, mais rien ne laisse paraître leurs sentiments. Autrement dit, cette œuvre donne à chaque personnage une énergie vive, avec les noms des lieux qui suggèrent leur psychologie, et leur nom propre qui évoque leurs caractéristiques physiques.

De ce fait, en suivant le changement de significations des noms propres dans les *Trois contes*, nous voyons que le monde légendaire se transforme naturellement en un monde réel et imaginatif, et pour finir en un monde historique et à la fois mythique. Comme nous l'avons déjà examiné auparavant, au début de l'écriture de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier,* moment où Flaubert avait renoncé à écrire *Bouvard et Pécuchet*, il ne recherche presque pas de documents, mais pour la préparation d'*Hérodias*, il est absorbé dans la lecture. On peut constater que les noms propres des personnages, des races et des lieux reflètent tout le savoir savoir acquis par cette lecture. Une telle attitude de la part de Flaubert à l'égard du développement des noms propres, semble se poursuivre durant la création de l'œuvre suivante, *Bouvard et Pécuchet* : « Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bonshommes ? à plus de 1500 ! Mon dossier de notes a huit pouces de hauteur »[675] [*Corr. V*, p. 796]. De plus il faut rappeler que Flaubert rêve d'un grand projet pendant qu'il écrit *Bouvard et Pécuchet* :

[675] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 25 janvier 1880.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

> Si j'étais plus jeune et si j'avais de l'argent, je retournerais en Orient pour étudier l'Orient moderne, l'Orient-Isthme de Suez. Un grand livre là-dessus est un de mes vieux rêves. Je voudrais faire un civilisé qui se barbarise et un barbare qui se civilise, développer ce contraste des deux mondes finissant par se mêler. [676][*Corr. V.* p. 324].

Il semble qu'un de ses vieux rêves ait été d'écrire *Un conte oriental*. Mais ne peut-on pas déjà trouver ce projet de mélanger l'Orient et l'Europe, la civilisation ancienne et la civilisation moderne dans les *Trois contes*[677] ? D'autre part, un film tiré d'*Un cœur simple* a été réalisé en 2008. Ce fait nous prouve que la simplicité de Félicité nous émeut toujours. Quant à *Hérodias*, on ne peut pas ignorer l'influence de ce conte sur *Hérodiade* de Mallarmé[678] et Massenet inspire par *Hérodias* a écrit son opera en 1881.

Il est certain que les *Trois contes* étendront leur influence dans le monde littéraire comme dans celui de l'image. Ne peut-on pas dire que ces faits nous montrent que les *Trois contes* pourront continuer à surpasser toutes les frontières, tant celles de la langue que celles des pays ou de la religion et pourra en cela aider à construire un monde nouveau comme Flaubert a essayé de le réaliser dans ses œuvres ?

---

[676] Lettre à Edma Roger des Genettes, le 10 novembre 1877.

[677] Sylvie Laüt-Berr analyse la relation antique-contemporain dans *Hérodias* : « *Hérodias* baigne dans un non-dit et une amertume que les textes contemporains ont déjà expérimentés. [...] L'histoire de du festin d'Hérode, en tant que synthèse par excellence, est presque trop parfaite, trop froide, pour être seulement antique. La décristallisation de la vision tentatrice intervient en pleine Antiquité. Le rêve est attaqué, grignoté, contaminé par ce qu'on peut déjà appeler la modernité et la question de l'équilibre idéal reste posée. [...] *Hérodias* est le texte le plus prophétique d'un monde moderne qui semble naître de la décadence antique : on y tue Dieu au nom de l'homme ou plutôt de la femme » (Sylvie Laüt-Berr, *Flaubert et l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 335).

[678] Stéphane Mallarmé a publié l'*Étude scénique d'Hérodiade* en 1871. Cependant il a continué d'écrire *Hérodiade* jusqu'à sa mort en 1898. Atsuko Ogane a analysé le thème du sacrifice en comparant *Hérodias* de Flaubert aux *Noces d'Hérodiade* de Stéphane Mallarmé (Atsuko Ogane, *La Genèse de la danse de Salomé*, op. cit., p. 197-238).

Bibliographie

I. Œuvres

1. *Textes de Flaubert*

A. Manuscrits de Gustave Flaubert – scénarios, brouillons, carnets

Carnets de travail de Flaubert, édition de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland, 1988.

Corpus Flaubertianum. I : Un cœur simple, édition diplomatique et génétique des manuscrits par Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

Corpus Flaubertianum. II : Hérodias, tome I, édition diplomatique et génétique des manuscrits par Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, Paris, Nizet, 1991.

Corpus Flaubertianum. II : Hérodias, tome II, édition diplomatique et génétique des manuscrits *par* Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, Paris, Sicania, 1995.

C*orpus Flaubertianum. III : La Légende de saint Julien l'Hospitalier,* édition diplomatique et génétique des manuscrits par Giovanni Bonaccorso et collaborateurs, Paris, Didier Érudition, 1998.

Le Candidat, comédie en quatre actes, édition d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale, préface, notes et annexe par Yvan Leclerc, Le Castor Astral, 1988.

Les Sept fils du Derviche : conte du désert, œuvres manuscrites de Gustave Flaubert. Œuvres de jeunesse (1re série), XVIII (manuscrit), Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 14152 (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000627d.r=.langEN).

Manuscrito em Gustave Flaubert, transcription, classification et interprétation de l'avant-texte du premier chapitre d'*Hérodias*, par Philippe Willemart, Brésil, PU de Saint Paul, 1984.

Plans et scénarios de Madame Bovary, transcription du manuscrit et présentation par Yvan Leclerc, CNRS Éditions / Zulma, coll. « Manuscrits », 1995.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Plan, notes et scénarios de « Un cœur simple », édition de François Fleury, Rouen, Lecerf, 1977.

Trois contes, œuvres manuscrites de Gustave Flaubert (manuscrits définitifs, avec copies annotées, brouillons et notes). VIII. Premier volume, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, NAF 23663 (1-2), f., 1-406 (http://gallica. bnf.fr/ark:/ 12148/btv1b5300001m.r=flaubert+trois+contes.langFR).

Voyage en Égypte, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Bernard Grasset, 1991.

Voyage en Orient, (1849-1851), Égypte, Liban-Palestine, Rhodes, Asie Mineure, Constantinople, Grèce, Italie, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, annotations et cartes de Stéphanie Dord-Crouslé, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006.

B. Œuvres éditées de Gustave Flaubert

• *Trois contes* dans les *Œuvres complètes*

Œuvres complètes de Gustave Flaubert. *Trois contes*, tome 10 : *Un cœur simple* [Notes, Ébauches, Variantes] ; *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* [Notes, Ébauches, Variantes] ; *Hérodias* [Index, Notes, variantes] ; [Notes des *Trois contes*. *Trois contes* et les auteurs contemporaines], Paris, Louis Conard, 1928.

Œuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert, tome 13, *Trois contes* ; *Un cœur simple*, illustrations de Félix Vallotton. *Hérodias*, illustrations de René Piot. *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, illustrations de Antoine Bourdelle, édition du Centenaire, Paris, Librairie de France, F. Sant'Andrea et L. Marcerou, 1924.

Œuvres de Flaubert, tome 2, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard., coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1952.

Œuvres complètes de Gustave Flaubert, *Trois contes*, tome 1-2 (2 vol.), texte établi et présenté par René Dumesnil [Index historiques. Textes et documents utilisés par Flaubert. Plans, ébauches et manuscrits. Notes et variantes. Bibliographie], Société Les Belles Lettres, 1957.

Œuvres complètes de Gustave Flaubert, tome 2, préface de Jean Bruneau ; présentation et notes de Bernard Masson, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964.

Œuvres complètes de Gustave Flaubert, tome 9, préfaces et notes de Maurice Nadeau : illustrations originales de Jean Monod, Lausanne, Éditions Rencontre, 1970.

Œuvres complètes de Gustave Flaubert. Tome 4, édition nouvelle établie d'après les manuscrits inédits de Flaubert par la Société des Études littéraires françaises contenant les scénarios et plans des divers romans, la collection complète des Carnets, les notes et documents de Flaubert avec des notices historiques et critiques, et illustrée d'images contemporaines [Appendice : Scénarios des *Trois contes*. Documentation de Flaubert pour les *Trois contes*], Paris, Club de l'Honnête homme, 1972.

- **Éditions séparées des *Trois contes***

Hérodias, Le Moniteur universel, 1877.

Hérodias, édition présentée, annotée et expliquée par Daniel Couty, Paris, Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1990.

Hérodias, postface par Julien Cendres, Paris, Mille et une nuits, 2000.

La Légende de saint Julien l'Hospitalier, *Le Bien public*, 1877.

Trois contes (deuxième édition), Paris, G. Charpentier, 1877.

Trois contes, introduction, notes et relevé de variantes par Édouard Maynial, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1961.

Trois contes, préface de Michel Tournier ; édition établie et annotée par Samuel de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

Trois contes, introduction, notes, bibliographie et chronologie par de Pierre-Marc de Biasi, Paris, GF-Flammarion, 1986.

Trois contes, texte, sommaire biographique, introduction générale, bibliographie, notes, ultimes corrections, transcriptions, établis par Peter Michael Wetherill, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1988.

Trois contes, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey ; dossier iconographique réalisé par Sylvie Marcovitch, Paris, Presses Pocket, coll. « Lire et voir les classiques », 1989.

Trois contes, postface et notes de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Seuil, coll. « L'école des lettres », 1993.

Trois contes, introduction et notes par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le Livre de poche coll. « Classique », 1999.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Trois contes, dossier réalisé par Marie Basuyaux : lecture d'image par Valérie Lagier, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus Classiques », 2003.

Trois contes, introduction, notes, chronologie et bibliographie par Pierre-Marc de Biasi, Flammarion, 2007.

Trois contes, préface de Marc-Henri Arfuex, Pocket, 2007.

Un cœur simple, Le Moniteur universel, 1877.

Un cœur simple, nouvelle édition critique avec les variantes intégrales des manuscrits par Sylvia E. Douyère, La Pensée universelle, 1974.

Un cœur simple, avec une postface de Jérôme Vérain, Paris, Mille et une nuits, 1994.

Un cœur simple, présentation, chronologie, notes et dossier-jeu par Gérard Gengembre, Paris, GF-Flammarion, 1997.

Un cœur simple suivi de Marcel Proust : L' « affaire Lemoine » par Gustave Flaubert, lecture accompagnée par Juliette de Dieuleveult, Paris, Gallimard, 2000.

- **Correspndance**

Correspondance de Gustave Flaubert, 13 vol., Paris, Conard, 1926-1954.

Correspondance, *Œuvres complètes de Gistave Flaubert,* 5 vol. (Tomes 12 à 16), Club de l'Honnête Homme, Paris, 1974-1975.

Correspondance I (janvier 1830 à juin 1851), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

Correspondance II (juillet 1851- décembre 1858), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1980.

Correspondance III (janvier 1859 - décembre 1868), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Correspondance IV (janvier 1869 - décembre 1875), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

Correspondance V (janvier 1876 - mai 1880), édition présentée, établie, et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Drôle de monde que ma tête ; Correspondance [extraits illustrés de la correspondance adressée par le jeune Gustave Flaubert à Ernest Chevalier], illustrations et conception graphique Olivia Willaumez. Juvenilia, Paris, Éditions Mouck, 2008.

Gustave Flaubert – Alfred Le Poittevin, Gustave Flaubert – Maxime Du Camp : Correspondances, texte établie, preface et annoté par Ivan Leclerc, Flammarion, 2000.

Gustave Flaubert – George Sand. Correspondance, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981.

Gustave Flaubert – Guy de Maupassant, Correspondance, édition établie, présentée et annotée par Yvan Leclerc, Flammarion, 1993.

Gustave Flaubert – Guy de Maupassant. Correspondance (1873-1880), édition présentée, établie et annotée par Sylvain Kerandoux, Rennes, La Part Commune, 2009.

Gustave Flaubert – Ivan Tourgueniev, Correspondance, édité par Alexandre Zviguilsky, Flammarion, 1989.

Gustave Flaubert – les Goncourt, Correspondance, texte établi, préface et annoté par Pierre-Jean Dufief, Flammarion, 1998.

Index général de la correspondance de Flaubert, éditée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, index par Jean-Benoît Guinot, avec la collaboration de Matthieu Desportes, Marie-Paule Dupuy, Maurice Gasnier, Jean-Paul Levasseur et Christoph Oberlé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

L'Amour de l'art. Aphorismes et pensées extraits de la correspondence (deuxième édition), Caroline Franklin Grout, Ressouvenances, 1987.

- **Autres œuvres de Flaubert**

Bouvard et Pécuchet (1881), avec des fragments du « second volume », dont le *Dictionnaire des idées reçues,* édition mise à jour, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé ; interview : Éric Chevillard, pourquoi aimez-vous *Bouvard et Pécuchet ?* Paris, Flammarion, 2011.

Bouvard et Pécuchet, édition présentée et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Larousse, 2005.

FLAUBERT Gustave et DU CAMP Maxime, *Par les champs et par les grèves* (1886), édition critique par Adrianne Tooke [Carnets (n° 2 et 3) de voyage de Flaubert. Bretagne ; « Des pierres de Carnac et de l'archéologie celtique », L'Artiste, 18 avril 1858], Genève, Librairie Droz, 1987.

La première *Éducation sentimentale* (1845), préface et dossier critique de Martine Bercot. Librairie générale française, 1993.

La première *Tentation de saint Antoine* (1849), suivie de *La Vie de saint Antoine* par Saint Athanase et par Jacques de Voragine, Strasbourg, Ivres de Livres, 2010.

La Tentation de Saint Antoine (1874), édition présenté et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1983.

La Tentation de Saint Antoine, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey [Les clés de l'œuvre : I. Au fil du texte : pour découvrir l'essentiel de l'œuvre. II. Dossier historique et littéraire : pour ceux qui veulent aller plus loin], Paris, Pocket, 1999.

Le Dictionnaire des idées reçues (1913) *et Le Catalogue des idées chic,* texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg Pierrot, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche classique » , 2004.

L'Éducation sentimentale (1869), chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, 2001.

L'Éducation sentimentale, édition présentée et annotée par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche classique », 2003.

Madame Bovary. Mœurs de province, présentation, notes et transcriptions de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1994.

Madame Bovary (1857), préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Pocket, coll. « Pocket classique », 1998.

Madame Bovary. Mœurs de province, la censure dévoilée. 3 vol. [*Madame Bovary* : l'exemplaire-témoin. Lettres. Notes inédites de Flaubert. Extraits des pièces du procès], édition présenté par Yvan Leclerc, Rouen , Alinéa, Élisabeth Brunet, Point de vues; Librairies-Éditeurs, 2007.

Madame Bovary, reproduction au trait de l'original de 1857 annoté par Gustave Flaubert, postface d'Yvan Leclerc, Genève, Droz, 2011.

Œuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert, 14 vol., texte édité par F. Sant-Andréa et L. Marcerou, Paris, Édition du Centenair, Librairie de France, 1921-1925.

Œuvres complètes de Gustave Flaubert, 25 vol., Paris, Conard, 1926-1933.

Œuvres, I, édition présentée, établie et annotée par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

Œuvres, II, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumensil, Paris, Gallimard, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

Œuvres de Gustave Flaubert, 18 vol., édition établie par Maurice Nadeau, Lausanne, Rencontre, 1964-1965.

Œuvres complètes de Gustave Flaubert, 16 vol., édition nouvelle établie d'après les manuscrits inédits de Flaubert par la Société des Études littéraires françaises contenant les scénarios et plans des divers romans, la collection complète des Carnets, les notes et documents de Flaubert avec des notices historiques et critiques, et illustrée d'images contemporaines, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1971-1975.

Œuvres de jeunesse, Œuvres completes, I, édition présentée et établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Salammbô, préface de Pascaline Mourier-Casile ; dossier historique et littéraire par Claude Aziza [repères biographiques, Flaubert et l'histoire : la révolte des mercenaires vue par Polybe, Carthage contre Rome, chronologie ; les polémiques autour de *Salammbô* (Sainte-Beuve, Frœhner), l'opéra, l'opérette, le cinéma et la bande dessinée ; petit lexique carthaginois ; éléments bibliographiques], Pocket, 1995.

Salammbô (1862), chronologie, présentation, bibliographie par Gisèle Séginger [Un inédit de Flaubert : le chapitre explicatif de *Salammbô* transcrit d'après le manuscrit original conservé à la Bibliothèque Bodmeriana de Genève], notes, dossier [1. La genèse du vieux projet. 2. Fiction et histoire. 3. Le roman des religions. 4. Documents], Paris, GF Flammarion, 2001

Salammbô, édition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs [Appendice ; « Un chapitre d'explications », « Carthage » ; scénarios ; lectures critiques ; chronologie ; bibliographie]. Paris, Le Livre de Poche, 2011.

2. Autres textes

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, 12 vol., édition sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Pierre Barbéris, Madeleine Fargeaud, Anne-Marie Meininger, Roger Pierrot, Maurice Regard et Jean-Louis Tritter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1978.

BATAILLE Georges, *Théorie de la religion*, texte établi et présenté par Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, 1973.

BECKFORD William, *Vathek* (1782), réimprimé sur l'édition française originale avec préface par Stéphan Mallarmé, Paris, Lavitte / Genève, Impr. Fick, 1876.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Jacques-Henri, *Paul et Virginie* (1787), avec des extraits du *Voyage à l'île de France* (1773), édition établie et présentée par Jean Ehrard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.

BOLLANDUS Joannes, *Acta Sanctorum* (1643-1940), tome I, (68 vol.), Paris, Editio Novissima, 1863-1931.

DEZOBRY Louis Charles, *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère*, Dezobry, E. Magdeleine et cie, 1846 et 1847.

DIDEROT Denis, *Jacques le fataliste et son maître* (1765-1784), Gallimard coll. « Folio classique», 2006.

DU CAMP Maxime, *Orient et Italie : souvenirs de voyage et de lectures*, Paris, Didier, 1868, (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106118h/f263.image).

— *Souvenirs littéraires (1882-1883)*, préface de Daniel Oster, Paris, Aubier, 1994.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux* (1865), Paris Garnier-Flammarion, 1990.

— *Journal des Goncourt* (1851-1891), 3 vol., Robert Laffont, 2004.

GUIZO François, *Des moyens de gouvernement et d'opposition dans l'état actuel de la France* (1821), édition de Claude Lefort, Belin, 1988.

HEINE Heinrich, *Poèmes et Légendes*, Paris, Calmann Levy, 1880 (traduction d'*Atta Troll* (1847) dans la *Revue des Deux Mondes* (mars)).

HOMÈRE, *Odyssée*, édition présentée et annotée par Philippe Brunet ; traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003.

HUGO Victor, *Œuvres poétiques*, tome 2, édition établie et annoté par Pierre Albouy, préface par Gaëtan Picon, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

— *Le Dernier jour d'un condamné* (1853), édition de Roger Borderie, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

HYUSMANS Joris-Karl, *À rebours* (1884), présentation par Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2004.

Jugement (le procès de *Madame Bovary*), le 7 février, 1857, (http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm).

LAFORGUE Jules, *Œuvres complètes II*, textes établis et annotés par M. de Courten, J.-L. Debauve, P. –O. Walzer, avec la collaboration de D. Arkell, L'Âge d'homme, 1995.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monuments français et étrangers suivi de la biographie des plus célèbres peintres-verriers*, Édouard Frére, Rouen, 1832.

LECOINTRE-DUPONT G.-F.-G., « La Légende de St Julien le Pauvre, d'après un manuscrit de la Bibliothèque d'Alençon », *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest, année 1838*, Poitier, Chez Fradet et chez Barbier, 1839.

Les Mille et une Nuits : contes arabes, traduits par Galland, ornés de gravures, Paris, B. Renault, 1846, (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5564679j/f5).

LORD BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage* (1818), Charleston, Biblio Bazaar, 2009.

LUCRÈCE, *De Natura Rerum* (av. J.-C., vers 50), José Kany-Turpin (édtion, traduction, introduction et notes), Paris, Flammarion, 1997 (réédition).

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, tome 2, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

MAUPASSANT Guy de, *Une vie* (1883), Paris, Flammarion, 1993.

MAURY Louis-Ferdinand-Alfred, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen Âge : ou Examen de ce qu'elles renferment de merveilleux* (1843), Kessinger Publishing, 2009.

PINARD, Ernest, Réquisitoire (le procès de *Madame Bovary*), le 31 janvier 1857 (http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm).

Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature, texte traduit par David Stern et Marl J. Mirsky, Yale Judaica Series, 1998.

SAND Georges, *Indiana* (1832), édition de Béatrice Didier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1984.

— *La Mare du diable* (1846), édition de Léon Cellier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.

— *La Petite Fadette* (1849), édition de Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.

SÉNARD Antoine Jules, Plaidoirie (le procès de *Madame Bovary*), le 24 janvier 1857, (http://perso.orange.fr/jb.guinot/pages/plaidoirie1.html).

TRISTRAM Henry Baker, T*he Land of Moab*, travels and discoveries on the East Side of the Dead Sea and the Jordan, London, J. Murry, 1873.

VOGÜÉ Melchior de, *Le Temple de Jérusalem*, Paris, Noblet et Baudry libraires-éditeurs, 1864.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, édition établie par Frédéric Deloffre et Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

VORAGINE Jacques de, *La Légende dorée*, édition sous la direction de Alain Boureau avec la collaboration de Pascal Collomb, Monique Goullet, Laurence Moulinier et Stefano Mula, préface : Jacques Le Goff, traducteurs : Alain Boureau, Monique Goullet et Laurence Moulinier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

WILDE Oscar, *Œuvres*, introduction par Pascal Aquien, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 (*Salomé* (1893), texte présenté par Marie-Claire Pasquier, annoté par Véronique Béghain et Marie-Claire Pasquier).

ZOLA Émile, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (1871-1893), 5 vol., édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes, index, établis par Henri Mitterand, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967.

II. Études Génétiques

1. Études consacrées aux Trois contes

• Articles et parties d'ouvrages

BATTAGLIE Teresa, « Une description de paysage supprimée dans *Un cœur simple* », *Les Amis de Flaubert*, n° 61, 1982, p.33-41.

BEM Jeanne, « La fête de Félicité », *Dix-neuf/vingt (XIXe-XXe siècles), revue de littérature moderne*, n° 7, 1999, p. 153-165.

BIASI Pierre Marc de, « Flaubert : dynamique de la genèse », in *Genesi, critica, edizione* : *atti del convegno internazionale di studi, Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996*, Scuola Normale Superiore, Pisa,1998, p. 87-102.

— « Flaubert et la poétique du non-finito » in *Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris, CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1986, p. 45-73.

— « Flaubert, la genèse d'un incipit : écrire la première phrase de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *.Équinoxe*, n°16, 1999, p. 68-81.,

— « Introduction et notes », *Trois contes*, Le Livre de poche classique, 1999, p. 5-45.

— « La pratique flaubertienne du symbole » in *Flaubert e il pensiero del suo secolo* [Atti del convegno internazionale Messina], Università di Messina, Facoltà di lettere e di filosofia, Messina, 1985, p. 249-270.

— « L'élaboration du problématique dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » in *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980, p. 71-102.

— « Le palimpseste hagiographique, l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de *La Légende de Saint Julien* » in *Gustave Flaubert 2. Mythes et religions*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1986, p. 69-124.

— « Postface, publication et accueil de la critique et chronologie », *Trois Contes*, Paris, Seuil, 1993, p. 209-283.

— « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et exogenèse » in *Le Texte et ses genèses*, Actes du Colloque international, textes réunis et présentés par Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2004, p. 5-16.

— « Un conte à l'orientale : la tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Romantisme*, n° 34, 1981, p. 47-66.

— « Un exemple d'analyse microgénétique : la première phrase de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » in *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 219-250.

— « What is a literary draft ? Toward a functional typology of genetic documentation », *Yale French Studies*, n° 89, 1996, p. 26-58.

BIASI Pierre Marc de et GROSSE Chantal, « Introduction. Champs de lectures, dossier proposé par Chantal Grosse » in *Trois contes*, Seuil, 1986, p. 7-39.

BONACCORSO Giovanni, « Classement chronologique des manuscrits » in *Corpus Flaubertianum, III, La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, Paris, Didier Érudition, 1998, p. XIX-XXXVII.

— « La Bretagne dans *Un cœur simple* », *Les Amis de Flaubert*, n° 59, 1981, p.35-42.

— « L'originalité » in *Corpus Flaubertianum. III, La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, Paris, Didier Érudition, 1998, p. XXXIX-LVI.

— « Peignons, peignons, sans faire de théorie » in *Corpus Flaubertianum. III, La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, Paris, Didier Érudition, 1998, p. LVII-LXXIV.

— « Problèmes de l'édition des manuscrits d'*Un cœur simple* » in *Corpus Flaubertianum. I, Un cœur simple*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1983, p. CXIII-XLVIII.

— « Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodias* », in *Flaubert, l'autre*, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 85-94.

BURNS C. A., « The Manuscripts of Flaubert's *Trois contes* », *French Studies, VIII*, n° 4, October 1954, p. 297-325.

CABANÈS Jean-Louis., « Rêver *La Légende dorée* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 76, 2002, p. 25-47.

COUTAZ-SFRAMELLI E., « La langue », in *Corpus Flaubertianum. I, Un cœur simple*, Paris, Société d'édition Les Belles lettres, 1983, p. LXXXVI-CIII.

DAUNAIS Isabelle, « *Trois contes* ou la tentation du roman », *Poétique*, n° 114, 1998, p. 171-183.

DAVI TRIMARCHI Maria Francesca, « La « pyramide » » in *Corpus Flaubertianum. I, Un cœur simple*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1983, p. LIX-LXXIV.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Du bon usage de l'exhaustif : l'*Hérodias* de Flaubert édité par G. Bonaccorso », *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n° 3, 1993, p. 157-164.

— « Du mode narratif dans les *Trois contes* » in *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983, p. 135-165.

— « Écriture et documents » in *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil,1988, p. 113-128.

— « Genèse du récit dans *Un cœur simple* » in *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil,1988, p. 71-83.

— « Genèse d'une description : Les écuries d'*Hérodias* », *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n° 1, 1982, p. 89-111.

—« Génétique et poétique : le cas Flaubert » in *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 21-67.

— **«** *Hérodias* ou comment faire un cinquième évangile [Appendice : La bibliothèque d'*Hérodias*] » in *La Bibliothèque de Flaubert. Inventaires et critiques*, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 295-322.

— « *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* : forme simple, forme savante » in *Essais sur Flaubert*, Paris, Nizet, 1979, p. 233-251.

— « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple* : étude de genèse » in *Langages de Flaubert*, Paris, Lettres modernes Minard, 1976, p. 95-114.

— « Le roman d'*Un cœur simple* » in *Flaubert e il pensiero del suo secolo*, Messina, Università di Messina, Facoltà di lettere e di filosofia, febbraio, 1984, p. 7-19.

— « Les débauches apographiques de Flaubert (l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodias*) » in *Romans d'Archive*, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 39-77.

— « Les écuries d'*Hérodias* : genèse d'une description », *Genesis, manuscrits, recherche, invention* , n° 1, 1992, p. 89-111.

— « Les figures du récit dans *Un cœur simple* », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 348-364 .

— « Profane, Sacred : Disorder of Utterance in *Trois contes* » in *Flaubert and Postmodernism*, Lincoln ; London, University of Nebraska, 1984, p. 13-29.

— « Réalisme et symbolisme dans *Un cœur simple* » in *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, p. 151-187.

— « Re-présentation d'*Hérodias* » in *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, 10/18, 1975, p. 328-357.

— « Simplex et Simplicissima », in *Mimesis et Semiosis : littérature et representation*, Paris, Nathan, 1992, p. 229-246.

— « *Un cœur simple* ou comment faire une fin » in *Gustave Flaubert. L'étude des manuscrits* in *Flaubert, et après...:*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1984, p. 105-133.

DESPORTES Mathieu, « Les pratiques de la réécriture dans *Trois contes* de Gustave Flaubert », 2003 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/reecr.pdf).

DUFOUR Philippe, « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert, revue critique et génétique* [en ligne], n° 2, Flaubert, lecteur, sous la direction de Philippe Dufour, 2009 (http://flaubert.revues.org/index1196.html).

FAIRLIE Alison, « La contradiction créatrice : quelques remarques sur la genèse d'*Un cœur simple* » in *Essais sur Flaubert*, Nizet, 1979, p. 203-231.

FRÖHLICHER Peter, « Le saut dans l'imaginaire : les personnages flaubertiens face au réel » in *Le Flaubert réel*, Tübingen, 2009, p. 199-209.

FRØLICH Juliette, « Battements d'un simple cœur. Stéréographie et sonorisation dans *Un cœur simple* de Flaubert », *Littérature*, n° 46, 1982, p. 28-40.

— « La voix de saint Jean, magie d'un discours, lecture d'un épisode de *Hérodias* » in *Gustave Flaubert, 3, Mythes et religions 2,* Paris, Lettres Modernes Minard, 1988, p. 87-103.

— « Poésies du cœur : poétique des choses » in *Flaubert et la théorie littéraire,* Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 185-196.

GIRAUD Sylvie, « Hérode Antipas "ne bande plus pr elle » *Flaubert, revue critique et génétique* : *le désir amoureux,* n° 3, [en ligne], sous la direction de Pierre-Marc de Biasi, 2010 (http://flaubert.revues.org/index1196.html).

GENDREL Bernard**,** « Flaubert lecteur de romans historiques »**,** *Flaubert, revue critique et génétique* : *Flaubert, lecteur,* n° 2, [en ligne], sous la direction de Philippe Dufour**,** 2009 (http://flaubert.revues.org/index1196.html).

GRÉSILLON Almuth, « Genèse de Salomé », *Genesis, manuscrits, recherche, invention,* n°17, 2001, p. 73-93.

— « Lire pour écrire. Flaubert lector et scriptor » in *La Mise en œuvre : itinéraires génétiques,* Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 67-81.

— « Une énonciation en marche : lire les manuscrits littéraires », in *Énonciation et parti pris,* Amsterdam et Atlanta, Rodopi B. V., 1992, p. 173-188.

GRÉSILLON Almuth, LEBRAVE Jean-Louis, et FUCHS Catherine, « Flaubert. « Ruminer *Hérodias* » : du cognitif-visuel au verbal-textuel » in *L'Écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle,* Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 27-109.

JAMESON Maureen, « De Villequier à Pont-l'Évêque, un palimpseste flaubertien ? » in *Gustave Flaubert, 4, Intersections,* Paris, Lettres Modernes Minard, 1994, p. 169-186.

KUROKAWA Miwa, « La progression de l'épisode du père Colmiche dans *Un cœur simple* » in *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation,* Nagoya, Nagoya University, 2009, p. 117-123.

LE CALVEZ Éric, « La Baiser de Félicité », in *Genèses Flaubertiennes,* Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 19-36.

LEBRAVE Jean-Louis, « La nouvelle philologie et l'édition électronique des dossiers génétiques » in *Le Texte, genèse, variantes,* Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 121-151.

LIBERALE Enzo, « La vraisemblance historique » in *Corpus Flaubertianum. II, Hérodias. Édition diplomatique et génétique des manuscrits.* Tome I, Paris, Librairie Nizet, 1991, p. CVII-CXIV.

MARCHAL Bertrand, « *Hérodias.* De la danse orientale à la poésie complète » in *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005, p. 101-166.

—« Savoirs, mythes et religions dans *Hérodias* » in *Savoirs en récit. II, Éclats de savoirs : Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, Les Goncourt,* textes réunis et présentés par Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 71-84.

MARTINEZ Louis-Antony, « L'hallucination visuelle dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *La Revue Flaubert* : *Flaubert, rêves, rêveries, hallucinations*, n° 6, [en ligne], numéro dirigé par Chiara Pasetti, 2006 (http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/)

— « L'hybridité générique de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : entre culture orale et culture scripturale », *La Revue Flaubert* : *Flaubert et la confusion des genres,* n° 9, [en ligne], numéro dirigé par Sandra Glatigny, avec la collaboration de Juliette Azoulai, 2009, (http://flaubert.univ-rouen.fr/jet /public/revue /article.php?id=33).

MATTHEY Cécile, « Fertilité de la pierre dans *Hérodias* de Flaubert », *Romantisme*, n° 127, 2005, p. 79-88.

— « Itinéraire d'une croyance : *Hérodias* », in *Savoirs en récit. II, Éclats de savoirs : Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, Les Goncourt,* textes réunis et présentés par Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 85-92.

— « Poussière de religions : le culte domestique dans *Un cœur simple* », *Nineteenth-Century French Studies, 32,* n° 3 & 4, 2004, p. 267-281.

MAYNIA Édouard, « Introduction, notes et relevé de variantes » in *Trois contes*, Paris, éditions Garnier Frères, 1961, p. I-XIV.

MICALE Simonetta, « Le « mot juste » » in *Corpus Flaubertianum. I, Un cœur simple*, Paris, Les Belles lettres, 1983, p. LXXV-LXXXVI.

NATUREL Mireille, « Le rôle de Flaubert dans la genèse du texte proustien », *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 72-81.

NEEFS Jacques, « Flaubert et la mimesis scénarique » in F*laubert et la théorie littéraire,* Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 97-112.

OGANE Atsuko, « De l'écriture sainte à l'écriture tentatrice : Hérodias de Flaubert et Salomé d'Oscar Wilde » [en ligne], 2009 (http://flaubert.univ-rouen. fr/ etudes/ ogane _wilde.php).

— « *Hérodias*, splendeur du vers et de la prose : le serpent ou la genèse de la femme fatale dans la danse de Salomé », *La Revue Flaubert* : *Flaubert et la confusion des genres,* n° 9, [en ligne], 2009 (http://flaubert.univrouen.fr/jet/public/revue/article.php?id=3).

PETITIER Paule, « Flaubert, lecteur d'histoire », *Flaubert, revue critique et génétique,* n° 2, [en ligne], 2002 (http://flaubert.revues.org/index1196.html).

RABATÉ Dominique, « Le conteur dans *Un cœur simple* », *Littérature*, n° 127, 2002, p. 86-104.

RASTIER François, « *Hérodias*. Intertexte et genèse de formes sémantiques », Volume XIV, sur le site *Texto !*, rubrique *Arts du langage*, n°3, 2009 (http://www.revue-texto.net/index.php?id=2414).

— « Parcours génétiques at appropriation des sources. L'exemple d'*Hérodias* » in *Texte(s) et Intertexte(s),* Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, p. 193-218.

— « Thématique et génétique : l'exemple d'*Hérodias* », *Poétique*, n° 90, 1992, p. 205-228.

REICHART Cordula**,** « Faire clair et vif avec des éléments complexes : dé-figurations de l'Histoire (des religions) dans *Salammbô* et *Hérodias* », *Flaubert, revue critique et génétique : Flaubert et l'histoire des religions*, n° 4, [en ligne] , 2010 (http://flaubert.revues.org/index1196.html).

SÉGINGER Gisèle, **«** Écriture et ascèse chez Flaubert, de l'inspiration à l'aspiration », *Éthique et écriture*, Klincksieck, 1994, p. 83-93.

— « L'écriture du politique dans *Hérodias* », *La Revue Flaubert : Flaubert et la politique*, n° 5, [en ligne], 2005 (http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue5/ seginger.html).

TRIMARCHI Maria Francesca Davì, « La « pyramide » » in *Corpus Flaubertianum. I. Un cœur simple*, Paris, Société d'édition Les Belles lettres, 1983, p. LIX-LXXIV.

VATIN Florence, « Lectures du merveilleux médiéval : Gustave Flaubert et Alfred Maury » in *Savoirs en récits I, Flaubert : la politique, l'art, l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 87-107.

VINKEN Barbara, « L'abandon de Félicité : *Un cœur simple* de Flaubert » in *Le Flaubert réel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 141-163.

WESTERWELLE Karin, « Saint Julien et le mythe de Narcisse : les images du christianisme chez Gustave Flaubert » in *Le Flaubert réel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 107-123.

WETHERILL Peter Michael, « Conte et roman chez Flaubert », *Colloque d'Albi. Langages et signification*. Albi, C.A.L.S., 1987, p. 141-156.

— « Introduction générale » in *Trois Contes*, Paris, Garnier, 1988, coll. « Classiques Garnier », p. 19-143.

— « Roman et histoire – un problème de situation », *Neuphilologische Mitteilungen*, XCIII n° 1, 1992, p. 61-73.

WILD Cornelia, « *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert – un face à face entre la littérature européenne et le Moyen Âge latin » in *Le Flaubert réel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 125-139.

WILLEMART Philippe, « Le désir du narrateur et l'apparition de Jean-Baptiste dans le manuscrit d'*Hérodias* », *Littérature*, n° 52, 1983, p. 112-122.

— « Une prise d'histoire dans le manuscrit » in *Sur la génétique textuelle*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1990, p. 91-98.

WINDELS Loïc Windel, « Le bestiaire d'amour de Gustave Flaubert (1) : symbolique animale et désir amoureux dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Flaubert, revue critique et génétique* : *Le désir amour*, n° 3, [en ligne], 2010 (http:// flaubert. revues.org/index1196.html).

- **Ouvrages**

BART Benjamin F. et COOK Robert Francis, *The Legendary Sources of Flaubert's Saint Julien*, Toronto, University of Toronto Press, 1977.

BUREAU Jean, *Flaubert à Pont-L'Évêque ou la conspiration du silence*, L'Amitié par le livre, 1979.

DOUYÈRE Sylvia E., *Un cœur simple de Gustave Flaubert-nouvelle édition critique avec les variantes intégrales des manuscrits*, Paris, La pensée universelle, 1974.

JACQUET Marie Thérèse, *Trois contes ou plus*, Fasano et Paris, Schena-Didier érudition, 1999.

LE JUEZ Brigitte, *Le papegai et le papelard dans Un cœur simple de Gustave Flaubert*, Amsterdam et New York, Rodopi, 1999.

LEHMANN Gérard, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier – essai sur l'imaginaire flaubertien*, Odense Unversity Press, 1999.

LUND Hans Peter, *Gustave Flaubert*, Trois Contes, Paris, P.U.F., 1994.

MAILLARD Michel, *Trois Contes : Gustave Flaubert*, Paris, Nathan, 1991.

MARCHAL Bertrand, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005.

MATTHEY Cécile, *L'Écriture hospitalière : l'espace de la croyance dans les Trois contes de Flaubert*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008.

OGANE Atsuko, *La Genèse de la danse de Salomé : « l'appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Tokyo, Keio University Press, 2006.

OLDS Marshall, *Au pays des perroquets. Féerie théâtrale et narration chez Flaubert*, Amsterdam et Atlanta, Editions Rodopi B.V., 2001.

WILLEMART Philippe, *Dans la chambre noire de l'écriture : Hérodias de Flaubert*, Toronto, Trinity College, Éditions Paratexte, 1996.

WILLENBRINK George A., *The dossier of Flaubert's Un cœur simple*, Amsterdam et New York, Rodopi, 1976.

— *Un cœur simple : remarques sur l'avant-texte*, Amsterdam et New York, Rodopi, 1989.

2. *Études consacrées aux autres œuvres de Flaubert*

• Articles et parties d'ouvrages

BIASI Pierre-Marc de, « Le musée oriental de Flaubert : carnet de notes du séjour à Londres d'octobre 1851 », *L'Ennemi*, édition présentée et établie par Pierre-Marc de Biasi, 1990, p. 42-67.

— « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert », *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, 1998, p. 31-60 (http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366).

— « Roman et histoire : une écriture subliminale » in *Flaubert et la théorie littéraire*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 223-242.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Génétique et théories littéraires », in *Avant-texte, texte, après-texte*, Paris, Budapest, Éditions du CNRS, Akadémiai Kiado, 1982, p. 167-170.

GRÉSILLON Almuth, « Lire pour écrire. Flaubert lector et scriptor », in *La Mise en œuvre* : *itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 67-81.

HERSCHBERG PIERROT Anne, « Sur les notes de lecture de Flaubert » in *Flaubert, l'autre,* Messina**,** Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 34-39.

LE CALVEZ Eric, « Contre l'herméneutique. Le cas *Bovary* » in *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation,* Nagoya, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2009, p. 75-85.

— « Flaubert dévoré de poux » in *Comment naît une oeuvre littéraire ? Brouillons, contextes culturels, évolutions thématiques*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 143-159.

NEEFS Jacques, « La lisibilité des brouillons » in G*ustave Flaubert, 5. Dix ans de critique. Notes inédites de Flaubert sur L'Esthétique de Hegel*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2005, p. 35-44.

— « La projection du scénario », *Études françaises, 28,* n° 1, 1992, p. 67-81.

— « L'auteur dans son manuscrit », *Hors Cadre, 8*, 1990, p. 179-195.

— « L'énonciation graphique (L'écriture des manuscrits) » in *Énonciation et parti pris,* Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 283-291.

— « Les silences du récit », *Literature, History and the Arts in Nineteenth-and Twentieth-Century Europe,* essays in Honor of Victor Brombert, edited by Stirling Haig, Department of Romance Languages, The University of North Carolina, 1999, p. 65-80.

GRÉSILLON Almuth, « Rature-silence-censure » in *Le Sens et ses hétérogénéités*, édité par H. Parret, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 191-202.

・Ouvrages

Avant-texte, texte, après-texte, [colloque international de textologie à Mátrafüred (Hongrie), 13-16 octobre 1978], volume publié par Louis Hay et Péter Nagy, Paris, Budapest, Éditions du CNRS, Akadémiai Kiado, 1982.

Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation, [Proceedings of the Second International], textes réunis et présentés par Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2009.

BARDÈCHE Maurice, *L'Œuvre de Flaubert*, Paris, Les Sept couleurs, 1974.

BIASI Pierre-Marc de, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

BRUNEAU Jean, *Le Conte oriental de Flaubert*, Paris, Denoël, 1973.

Comment naît une œuvre littéraire ? Brouillons, contextes culturels, évolutions thématiques [Actes du Colloque franco-japonais sur la genèse de l'œuvre dans la littérature française, Kyoto, 7-9 décembre 2007], textes réunis par Azuyoshi Yoshik, Paris, Honoré Champion, 2011.

CZYBA Luce, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

DAUNAIS Isabelle, *Flaubert et la scénographie Romanesque*, Librairie Nizet, 1993.

— *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Saint-Denis, Presses Universitaires de Montréal et Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988.

DURRY, Marie-Jeanne, *Énonciation et parti pris* [Actes du Colloque de l'Université d'Anvers], édités par Walter De Mulder, Franc Schuerewegen, Liliane Tasmowski, Amsterdam, Rodopi, 1992.

Essais de critique génétique, édité par Louis Hey, Paris, Flammarion, 1979.

Essais sur Flaubert, en l'honneur du professeur Don Demorest, édité par Charles Carlut, Paris, Nizet, 1979.

Éthique et écriture [Actes du colloque international de Metz], édité par Jeanne-Marie Baude, Klincksieck, 1994.

Flaubert, textes recueillis et présentés par Raymonde Debray-Genette, Paris, Firmin-Didot, 1970.

Flaubert à l'œuvre, présentation par Raymonde Debray-Genette Paris, Flammarion, 1980.

*Flaubert and Postmodernis*m, edited by Naomi Schor and Henry F. Majewski, Lincoln et London, University of Nebraska, 1984.

Flaubert et la théorie littéraire. En hommage à Claudine Gothot-Mersch, textes réunis par Tanguy Logé, Marie-France Renard, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005.

Flaubert et ses projets inédits, Paris, Nizet, 1950.

Flaubert, la dimension du texte, [communications du congrès de Manchester], éditées et présentées par Peter Michael Wetherill et B. Jean, Manchester University Press, 1982.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau, textes réunis par François Lecercle et Simone Messina, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

FRØLICH Juliette, *Flaubert. Voix de masque*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2005.

GAGNEBIN Bernard, *Flaubert et Salammbô : genèse d'un texte*, Paris, P.U.F., 1992.

GRÉSILLON Almuth, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, P.U.F., 1994.

Gustave Flaubert 1. Flaubert après..., textes réunis par Bernard Masson, Paris, Lettres Modernes Minard, 1984.

Gustave Flaubert 2. Mythes et religion. 1, textes réunis par Bernard Masson, Paris, Lettres Modernes Minard, 1986.

Gustave Flaubert 3. Mythes et religions 2, textes réunis par Bernard Masson, Paris, Lettres Modernes Minard, 1988.

Gustave Flaubert 4. Intersections, textes réunis par Raymonde Debray-Genette, Claude Duchet, Bernard Masson et Jacques Neefs, Paris, Lettres Modernes Minard, 1994.

G*ustave Flaubert 5. Dix ans de critique. Notes inédites de Flaubert sur L'Esthétique de Hegel*, textes réunis et présentés par Gisèle Séginger, Paris, Lettres Modernes Minard, 2005

Gustave Flaubert 6. Fiction et philosophie, avec des notes inédites de Flaubert sur la philosophie de Spinoza et de Hegel, textes réunis et présentés par Gisèle Séginger, Caen, Lettres modernes Minard, 2008.

Gustave Flaubert 7. Flaubert et la peinture, textes réunis et présentés par Gisèle Séginger, Caen, Lettres modernes Minard, 2010.

La Bibliothèque de Flaubert. Inventaires et critiques, sous la direction d'Yvan Leclerc, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2001.

La Mise en texte des savoirs, textes réunis par Kazuhiro Matsuzawa et Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.

La Production du sens chez Flaubert, sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, 10/18, 1975.

Langages de Flaubert [Actes du Colloque de London (Canada)], texte établi par Michael Issacharoff, Paris, Lettres Modernes Minard, 1976.

LE CALVEZ Eric, *Flaubert topographe : L'Éducation sentimentale, essai de poétique génétique*, Amsterdam et New York, Rodopi, 1997.

— *Genèses flaubertiennes*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2009.

— *Gustave Flaubert. Un monde de livres*, Paris, Textuel, 2006.

— *La Production du descriptif : exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.

Le Flaubert réel, édité par Barbara Vinken et Peter Fröhlicher, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. 2009.

Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication, directeurs de collection, Daniel Ferrer et Pierre-Marc de Biasi, Paris, CNRS, coll. « Textes et Manuscrits ».

Le Sens et ses hétérogénéités, édité par Herman Parret, Paris, CNRS, 1991.

Le Texte et ses genèses, [Actes du Colloque international], textes réunis et présentés par Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2004.

Le Texte, genèse, variantes, études réunies par Dominique Budor et Claude Perrus et présentées par Dominique Budor, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

LECLERC Yvan, *La Spirale et le monument : essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, Paris, SEDES, 1988.

L'Écriture et ses doubles : genèse et variation textuelle, édité par Daniel Ferrer et Jean-Louis Lebrave, Paris, CNRS, 1991.

MATSUZAWA Kazuhiro, *Introduction à l'étude critique et génétique des manuscrits de L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert : l'amour, l'argent, la parole*, Tokyo, France Tokyo, 1992.

Romans d'archives, textes réunis et présentés par Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.

Savoirs en récit. I, Flaubert : la politique, l'art, l'histoire, textes réunis et présentés par Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

Savoirs en récit. II, Éclats de savoirs : Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, les Goncourt, textes réunis et présentés par Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

SCEPI Henri, *Salammbô de Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 2003.

SÉGINGER Gisèle, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, 2000.

— *Naissance et métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et Les Tentations de Saint Antoine*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1997.

SUGAYA Norioki, *Flaubert épistémologue : autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2010.

Sur la génétique textuelle, édité par David G. Bevan, Peter-Michael Wetherill, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1990.

Texte(s) et Intertexte(s), études réunies par Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green avec la collaboration de Sarah Alyn-Stacey, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1997.

TOURÉ Maguère, *Les Sens de la sottise chez Flaubert*, Paris, L'Harmattan, 2010.

3. Autres références

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » (*Communications* novembre 1966) in *Œuvres complètes. Tome II, 1966-1973*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 1994, p. 74-103.

BELLEMIN-NOËL Jean, *LeTexte et l'avant-texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

CERQUIGLINI Bernard, « Variantes d'auteur et variance de copiste » in *La Naissance du texte*, publié par Louis Hay, José Corti, 1989, p. 105-120.

Énonciation et parti pris, édité par Walter De Mulder, Franc Schuerewegen, Liliane Tasmowski, Amsterdam et Atlanta, Rodopi B. V., 1992.

GRÉSILLON Almuth, *La Mise en œuvre* : *itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

La Naissance du texte, publié par Louis Hay, José Corti, 1989.

Leçons d'écriture. Ce qui disent les manuscrits, textes réunis par Almuth Grésillon et Michael Werner en hommage à Louis Hay, Paris, Minard, 1985.

Les Manuscrits des écrivains, sous la direction de Louis Hay, CNRS Éditions et Hachette, 1993.

Mimesis et Semiosis : littérature et représentation, édité par Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Nathan, 1992.

Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, 1998.

III. Critique et théorie littéraires

1. *Études consacrées aux* Trois Contes

• Écrits de contemporains

ANONYME, « Chronique parisienne : *Trois contes* », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, LIX, 1877, p. 571-571, (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/).

BANVILLE Théodore de « *Trois contes* », *Le National*, 14 mai 1877.

BERNARD Daniel**, «** Variétés. Les romans nouveaux... *Trois contes* par M. Gustave Flaubert », *L'Union*, 20 mai 1877.

BIGOT Charlet, « Les livres à lire », *Le XIXe siècle*, 13 juin 1877,

BOISSIN Firmin, « *Trois contes* », *Polybiblion littéraire*, XXII, n° 1, 1878, p. 45-46.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « L'érudition dans le roman », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1877, t. 21, p. 681-691 (http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k870698.r=Flaubert.langFR).

DARCEL Alfred, « Bibliographie Normande. *Trois contes* par M. Gustave Flaubert », *Journal de Rouen*, 2 mai 1877.

DAUDET Mme Alphonse, sous le pseud. STEEN Karl, « Études bibliographiques. Gustave Flaubert, *Trois contes* » , *Journal officiel*, 12 juin 1877.

DONZERE Paul, sous le pseud. de LAPIERRE Charles, « *Trois contes* », *Le Nouvelliste de Rouen*, 5 mai 1877 (article attribué par Flaubert à Lapierre, directeur du *Nouvelliste*).

DRUMENT Ed. « Hommages et choses : Gustave Flaubert et son dernier livre », *La Liberté*, 23 mai 1877.

FOURCAUD, Louis de Boussès de, « Gustave Flaubert », *Le Gaulois*, 4 mai 1877.

GAUTIER Théophile fils, « *Trois contes* », *L'Ordre*, 15 mai 1877.

GILLE Philippe, « Revue bibliographique », *Le Figaro*, 9 mai 1877.

GRANDMOUGIN Charles, « Bibliographie. *Trois contes* », *La Vie littéraire*, 18 octobre 1877.

HOUSSAYE Henry, « Variétés. *Trois contes* par M. Gustave Flaubert », *Journal des débats*, 21 juillet 1877.

LEMAÎTRE Jules « Les romans de mœurs antiques », *Revue bleue* : *la revue politique et littéraire*, 18 octobre 1879.

PROUST Marcel, « L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert », in *Un cœur simple*, Paris, Gallimard, 2000, p. 113-159.

SAINT-VALRY G. de, « Feuilleton de la Patrie du 8 mai. Critique politique et littéraire. Réalisme idéal. *Trois Contes*, *La Patrie* », 8 mai 1877.

SARCEY Francisque, « Le jour et la nuit : *Trois contes* », *Le Moniteur universel*, 28 avril 1877. Compte-rendu d'une conférence donnée par M. Francisque Sarcey (http:// flaubert. univ-rouen.fr/etudes/).

ZOLA Émile, « Les romanciers contemporains » , *La Vie littéraire*, 3 mai 1877.

- **Articles et parties d'ouvrages**

ADERT Laurent, « De l'impersonnalité flaubertienne » in *Les Mots des autres. Lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 23-33.

ARGUES-ROLLINS Yvonne, « Les *Trois contes* : trois vifs, ou trois morts ? » in *Le Pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, p. 317-367.

ASTORG Bernard de, « Salomé 1860 » in *Les Noces Orientales*, Paris, Seuil, 1980, p. 66-82.

BART Benjamin F. et COOK Robert Francis, « D'où vient *Saint Julien* ? » in *Langages de Flaubert*, Paris, Lettres modernes Minard, 1976, p. 77-94.

— « Flaubert's *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : Légende or Conte ? », *French Literature Series*, University of South Carolina, II, 1975, p. 189-193.

BECK William J, « Flaubert's tripartite concept of history and *Trois contes* », *CLA Journal*, XXI, 1977, p. 74-78.

BELLEMIN-NOËL Jean, « Gustave, Poulou, Julien et nous autres » in *Gustave Flaubert 4 : Intersections*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1994, p. 3-20.

BEM Jeanne, « De La Barbe bleue à Paul Auster : pour une symbolique raisonnée des portes et des fenêtres », *Creliana*, 3, 2004, p. 121-129.

BENDER Nicola, « La femme, (et) la bête : anthropologie de l'amour et de la religion chez Flaubert », *Revue Flaubert*, n° 10, [en ligne], 2010 (http://flaubert.univ-rouen. fr/ revue/ article.php?id=58).

BENDHIF-SYLLAS Myriam, « De Flaubert à Genet : la subversion de la légende des saints », *Revue Flaubert*, n° 9, [en ligne], 2009 (http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/ public/ revue/article.php?id=28).

BERCHTOLD Jacques, « L'œil et le vitrail, (II), *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* à l'épreuve de la tradition médiévale », *Versants, revue suisse des littératures romanes*, n° 19, 1991, p. 31-57.

BERTRAND Marc, « Parole et silence dans les *Trois contes* de Flaubert », *Stanford French Review*, I, n° 2, Fall 1977, p. 191-203.

BISMUT Roger, « Étude thématique d'un fragment de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Les Amis de Flaubert*, n° 45, 1974, p. 23-26.

BLUHER Karl Alfred, « Ironie textuelle et intertextuelle dans les *Trois contes* de Flaubert », in *Gustave Flaubert : procédés narratifs et fondements épistémologiques*, études recueillies et présentées par Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 173-202.

BONACCORSO Giovanni, « L'influence de l'Orient dans les *Trois contes* », *Les Amis de Flaubert*, n° 50, mai 1977, p. 9-21.

BONNEFIS Philippe, « Exposition d'un perroquet », *Revue des Sciences humaines*, n° 181, Lille, Presses Université de Lille, 1981, p. 59-78.

BROMBERT Victor, « Le péché d'exister » in *Flaubert*, présenté par Raymonde Debray-Genette, Paris, Firmin-Didot, 1970, p. 157-170.

CASSOU-YAGAR Hélène, « Les moments d'exaltation chez Flaubert : oubli de soi ou mégalomanie ? », *Stanford French Review*, 13, n° 2-3, 1989, p. 145-158.

CHAMBER Ross, « Simplicité de cœur et duplicité textuelle. Étude d'*Un cœur simple* », *Modern Language Notes*, 96, 1981, p. 771-791.

CHARLES Michel, « Le sens du détail », *Poétique*, n° 116, 1998, p. 387-424.

CORMET Valérie, « Flaubert *: Hérodias ;* Huysmans *: À Rebours* » in *Approches de l'idéal et du réel. Sacrifice et sacré I*, Université d'Angers, 1992, p. 345-359.

CZYBA Luce, « Roman familial, sadisme et sainteté dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier », Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 2, Grelis, Texte Lecture Interprétation, 1994, p. 155-169.

DAUNAIS Isabelle, « De « ceci » à « cela » : les illuminations de Flaubert », *Romantisme*, n° 115, 2002, p. 5-12.

— « Les temps retrouvés (Flaubert, Woolf) », *Littérature*, n° 119, 2000, p. 90-97.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Les figures du récit dans *Un cœur simple* » in *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 261-288.

DESPORTES Mathieu, « Qui va à la chasse ? Sur le *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert », *Romantisme*, n° 129, 2005, p. 31-40.

DUBUC André, « La critique rouennaise des *Trois contes* », *Les Amis de Flaubert*, n° 48, 1976, p. 29-32.

FAIRLIE Alison, « La quête de la femme à travers la ville dans quelques œuvres de Flaubert in *Flaubert, la femme, la ville*, Presses Universitaires de France, 1983, p. 77-87.

FELMAN Shoshana, « Gustave Flaubert : folie et cliché », in *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 157-216.

— « La signature de Flaubert : *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Revue des sciences humaines*, n° 181, 1981, p. 39-57.

FLEURY François, « Le nombre trois dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Les Amis de Flaubert*, n° 68, 1986, p. 47-48.

FREMONT Armand, « Flaubert géographe. À propos d'*Un cœur simple* », *Études Normandes*, n° 1, 1981, p. 49-64.

FRÖLICHER Peter, « Le saut dans l'imaginaire – les personnages flaubertiens face au réel » in *Le Flaubert réel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 199-209.

GAIFFIER Baudouin de, « *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Analecta Bollandiana, tomus LXIII*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1945, p. 145-219.

GEVREY Françoise, « Paul et Virginie et *Un cœur simple* : résonances d'une « humble pastorale » dans un conte « bonhomme » » in *Travaux de littérature*, publiés par l'Adirel, Paris, Klincksieck, 1992, p. 267-284.

GIRAUD Jean, « La genèse d'un chef-d'œuvre : *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1919, p. 87-93.

HANOULLE Marie-Julie, « Quelques manifestations du discours dans *Trois contes* », *Poétique*, n° 9, 1972, p. 41-49.

HASUMI Shiguehiko, « Modalité corrélative de narration et de thématique dans les *Trois contes* de Flaubert », *Études de Langue et Littérature françaises*, XXI, n° 4, Université de Tokyo, 1973, p. 35-79.

HERSCBERG Pierrot A., « Notes sur la mort de la grand-mère », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 36, 2005, p. 87-100.

ISSACHAROFF Michael, « *Hérodias* et la symbolique combinatoire des *Trois contes* » in *Langages de Flaubert*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1976, p. 53-76.

— « *Trois contes* et le problème de la non-linéarité », *Littérature*, n° 15, *Flaubert*, 1974, p. 27-40.

JAMESON Fredric, « Flaubert's Libidinal Historicism » in *Trois contes, Flaubert and Postmodernism*, Lincoln and London, University of Nebraska, 1984, p. 76-83.

JASINSKI René, « Lectures de Flaubert : le sens des *Trois contes* », in *À travers le XIXe siècle*, Paris, Minard, 1975, p. 117-128.

LAROCHE Hugues, « Poétique de l'héritage malade », 2002 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/herita.pdf).

LE JUEZ Brigitte, « *Un cœur simple* de Gustave Flaubert : conte ou nouvelle ? » in *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, p. 53-62.

LECLERC Ivan, « Les « animalités des hommes » – plume », *Revue Flaubert* , n° 10 [en ligne], 2011 (http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=70).

MARANINI Lorenza, « *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Les Amis de Flaubert*, n° 6, 1955, p. 3-15.

MAROTIN François, « Les *Trois contes* : un carrefour dans l'œuvre de Flaubert » in *Frontières du conte*, études rassemblées par François Marotin, CNRS, 1982, p. 111-118.

MARTINEZ Louis-Antony, « L'hallucination visuelle dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Revue Flaubert* n° 6, [en ligne], 2007 (http://www.univ-rouen.fr/flaubert/revue).

— « L'hybridité générique de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* : entre culture orale et culture scripturale », *Revue Flaubert*, n° 9, [en ligne], 2009 (http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/revue/article.php?id=33).

MASSON Bernard, « Écrire le vitrail *: La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » in *Lectures de l'imaginaire, Musset et Flaubert*, Presses Universitaires de France, 1993, p. 116-130.

MOUSSA Sarga, « Le souffle de Flaubert », *Littérature*, n° 99, 1995, p. 97-111.

NARR Sabine, « La poétique du vitrail chez Flaubert et Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n° 851, 2011, p. 175-190.

NATUREL Mireille, « L'Image du soleil-ostensoir, sa naissance dans le *Cahier 64* et son rayonnement interartistique », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 26, 1995, p. 89-101.

NEEFS JACQUES, « Le récit et l'édifice des croyances : *Trois contes* », in *Flaubert, la dimension du texte*, Manchester University Press, 1982, p. 121-140.

— « Récit et désir, *Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert », *OFRATEME*, n° 2, 1972, p. 108-111.

— « Un peintre en blouse bleue » in *Le Détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars*, textes réunis par Pierre Bayard et Christian Doumet, Éditions L'Improviste, 2004, p. 39-47.

NIESS Robert, « Flaubert et Faulkner : deux allégories de la chasse » in *Essais sur Flaubert,* en l'honneur du professeur Don Demorest, édité par Charles Carlut, Paris, Nizet, 1979, p. 363-380.

NYKROG Per, « Les *Trois contes* dans l'évolution de la structure thématique chez Flaubert », *Romantisme*, n° 6, 1973, p. 55-66.

ORR Mary, « Hunting legendary monsters in Flaubert's *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*», *French Studies Bulletin*, n° 95, 2005, p. 15-19.

—« *Trois contes* et leurs identités intertextuelles : figures, figurations, transfigurations », *French Studies in Southern Africa*, n° 24, 1995, p. 76-83.

PHILIPPOT Didier, « Le rêve de la bêtise : idole et vision chez Flaubert (l'exemple d'*Un cœur simple)* » in *Le Miroir et le chemin: l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, textes réunis et présentés par Vincent Laisney, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 163-200.

PLANQUE Joël**,** « La poésie des *Trois Contes* », *Études Normandes*, n° 3, 1981, p. 57-64.

RAITT Alan W, « Les styles de Flaubert dans *Trois contes* » in *Mélanges de littérature française offerts à M. Shackleton et C.J. Greshoff*, University of Cape Town, 1985, p. 52-77.

— « *Un cœur simple* » in *The Art of criticism. Essays in French literary analysis,* Edinburgh University Press, 1969, p. 205-215.

RAND Nicholas, « Texte passeur : Dialogies intra-textuelles dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier de Flaubert* », *Romanic Review, LXXVII,* n° 1, 1986, p. 42-55.

REY Pierre-Louis**,** « Préface », in *Trois Contes* de Gustave Flaubert, préface et commentaires de Pierre-Louis Rey, Presses Pocket, 1989, p. 5-19.

SÉGINGER Giselle, « Les métamorphoses du serpent », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 10, 2010 (http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=68).

TRIAIRE Sylvie, « Paysager la mélancolie : rythmes flaubertiens pour un saint », *Romantisme*, n° 117, 2002, p. 59-75.

— « Quand Flaubert trame des merveilles, un nain sort du pâté, un saint du cadre. Du cadre au vitrail dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* » in *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2006, p. 193-206.

UNWIN Timothy A., « La présence de Flaubert dans les *Trois contes* », *Les Amis de Flaubert*, n° 53, décembre 1978, p. 12-20.

VATAN Florence, « Lectures du merveilleux médiéval : Gustave Flaubert et Alfred Maury » in *Savoirs en récit. I, Flaubert : la politique, l'art, l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 87-107.

VINKEN Barbara, « Marked : Flaubert's *Légende de Saint Julien l'hospitalier* and the Crux of Literature », *Modern Language Notes*, 122, n° 4, 2007, p. 830-847.

WILDGRUBER Gerald, « Pratiques d'exinanition : examen de l'œuvre imitative de Flaubert » in *Le Flaubert réel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 233-262.

WILLEMART Philippe, « Le temps de la pulsion et du désir dans l'écriture » in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 7, 1988, p. 103-114.

WINDELS Loïc, « Le bestiaire d'amour de Gustave Flaubert. Symbolique animale et désir amoureux dans *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* », *Flaubert. Revue critique et génétique* [en ligne], n° 3, 2010 (http://flaubert.revues.org/index1196.html).

• Ouvrages

ASTORG Bernard de, *Les Noces Orientales*, Paris, Seuil, 1980.

BARGUES-ROLLINS Yvonne, *Le Pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998.

BARNES Julian Patrick, *Flaubert's Parrot*, London, Jonathan Cape, 1984.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Le Quatrième conte de Gustave Flaubert*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

BERG William J., GRIMAUD Michel, et MOSKOS George, *Saint / Œdipus. Psychocritical Approaches to Flaubert's Art with an essay by Jean-Paul Sartre and a new translation of Flaubert's Saint Julian by Michel Grimaud*, Ithaca et London, Cornell University Press, 1982.

BOLLÈME Geneviève, *La Leçon de Flaubert*, Paris, Julliard, 1964.

BROMBERT Victor, *The Novels of Flaubert, a study of themes and techniques*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1991,.

CARLUT Charles, DUBÉ Pierre H. et DUGAN J. Raymond, *A Concordance to Flaubert's Trois contes*, 2 vol., New York et London, Garland, 1979.

COULON Élisabeth et GRANGE Béatrice, *Une œuvre, Un cœur simple, Flaubert. Un thème, maîtres et valets, Palute, G. Goldoni, K. Mansfield*, Paris, Hatier, 1990.

DUFOUR Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*. Paris, Nathan, 1997.

Essais sur Flaubert, en l'honneur du professeur Don Demorest, édité par Charles Carlut, Paris, Nizet, 1979.

FELMAN Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil,1978.

Flaubert, la femme, la ville, présentation par Armand Lanoux et Jean Favier, Presses Universitaires de France, 1983.

GOSSEZ Alphonse Marius, *Le Saint Julien de Flaubert*, Lille, Édition du Beffroi, 1903.

ISRAEL-PELLETIER Aimée, *Flaubert's straight and suspect saints : the unity of Trois contes*, Amsterdam et Philadelphi, John Benjamins, 1991.

JASINSKI René, *À travers le XIXe siècle*, Paris, Minard, 1975.

La Nouvelle hier et aujourd'hui, [Actes du colloque de University College Dublin], sous la direction de Johnnie Gratton et Jean-Philippe Imbert, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.

Le Détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars, textes réunis par Pierre Bayard et Christian Doumet, Éditions L'Improviste, 2004.

Le Miroir et le chemin : l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey, textes réunis et présentés par Vincent Laisney, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

MASSON Bernard, *Lectures de l'imaginaire, Musset et Flaubert*, Presses Universitaires de France, 1993.

PLAGNOL-DIEVAL M. Emmanuelle, *Un cœur simple (1877) – Flaubert. Résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, 1995.

RAITT Alain W., *Flaubert. Trois contes*, London, Grant & Cutler, 1991.

REED Arden, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Trois contes, Flaubert and Postmodernism, édité par Naomi Schor and Henry F. Majewski, Lincoln and London, University of Nebraska, 1984.

Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Âge à nos jours, sous la direction de Francis Gingras, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2006.

2. *Études consacrées aux autres œuvres de Flaubert*

• Articles et parties d'ouvrages

AZOULAI Juliette, « Avant-propos », *Revue Flaubert,* n° 10, [en ligne], 2010 (http://flaubert.univ -rouen.fr/revue/article.php?id=48).

BART Benjamin F., « Women in the Novels of Flaubert », *Historical and Literary Perspectives*, Kansas, Coronado Press, 1973, p. 137-149.

BEM Jeanne, « La fonction des bêtes dans *La Tentation de Saint Antoine* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 31, p.35-44.

DU BOS Charles, « Sur le milieu intérieur chez Flaubert », *Approximations*, 1965, p.165-182 .

BOTTUNEAU Lionel, « La représentation de l'espace dans *Salammbô* » in *Gustave Flaubert 1*. *Flaubert, et après...,* Paris, Lettres Modernes Minard, 1984, p. 79-104.

BOUVIER Agnès, DUFOUR Philippe et STÖFERLE Dagmar, « Flaubert et l'histoire des religions », *Flaubert, revue critique et génétique*, n° 4, [en ligne] (http:// flaubert. revues. org/index1246.html).

CAMPION Pierre, « Le personnage comme sujet : trois études de style dans *Madame Bovary* » in *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996, p. 223-251.

CELLIER Léon, « *L'Éducation sentimentale* », *Archives des lettres modernes*, vol. III, n° 56, 1964, p. 2-20.

DAUNAIS Isabelle, « Flaubert et la résistance des objets », *Poétique*, n° 93, 1993, p. 63-75.

— « Le roman d'un monde pictural » in *Gustave Flaubert 7 : Flaubert et la peinture*, 2010, p. 65-77.

DONATELLI Bruna, « Flaubert et Taine : moments d'un dialogue », *Revue Flaubert*, n° 7, 2007 (Centre Flaubert, Université de Rouen, http://flaubert.univ-rouen.fr).

— « Taine lecteur de Flaubert. Quand l'histoire rencontre la littérature », *Romatisme*, n° 31, 2001, p. 75-87.

DUCHET Claude, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* » in *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983, p. 11-43.

DUQUETTE Jean-Pierre, « Flaubert politique » in *Essais sur Flaubert*, textes réunis par Charles Carlut, Nizet, 1979, p. 63-77.

EMPTAZ Florence, « Les démons de Flaubert », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 10, 2002, p. 19-30.

FELMAN Shoshana, « Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 32-48.

FOUCAULT Michel, « La bibliothèque fantastique » in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 103-122.

GENETTE Gérard, « Flaubert par Proust », *L'Arc*, 1979, p. 3-17.

— « Silences de Flaubert » in *Figure I*, Paris, Seuil, 1966, p. 223-243.

GOTHOT-MERSCH Claudine, « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert », *Europe*, n° 485, 486, 487, 1969, p. 112-128.

LECLERC Yvan, « Le voyage de Flaubert en Basse-Normandie : présentation du *Carnet 11* », *Études Normandes*, n° 3, 1987, p. 15-35.

MACHEREY Pierre, « L'irréalisme de Flaubert » in *A quoi pense la littérature* ? *Exercices de la philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 155-176.

NEEFS Jacques, « La localisation des sciences » in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 123-134.

— « L'écriture des confins » in *Flaubert, l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 55-72.

— « L'imaginaire des documents » dans *Romans d'archives*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 175-189.

OEHLER Dolf, « La répudiation de la photographie, Flaubert et Melville », *Flaubert, l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 104-115.

OLDS Marshall, « Tableaux flaubertiens », in *Gustave Flaubert 7 , Flaubert et la peinture*, 2010, p. 125-142..

RICHARD Jean-Pierre, « La création de forme chez Flaubert » in *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 136-252.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

— « Variation du paysage » in *Travail de Flaubert*, Paris Seuil, 1983, p. 179-197.

ROUSSET Jean, « *Madame Bovary* ou le Livre sur rien » in *Forme et signification*, Paris, Corti, 1966, p. 109-133.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « *Salammbô* par Monsieur Gustave Flaubert », *Le Constitutionnel*, 8 décembre 1862 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_sai1.php), *Le Constitutionnel*, 15 décembre 1862 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_sai2.php), *Le Constitutionnel*, 22 décembre 1862 (http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_sai4.php).

ZOLA Emile, « Causerie », *La Tribune*, 28 novembre 1869 (http://flaubert.univ-rouen.fr).

— « Sur *Madame Bovary, Salammbô, L'Éducation sentimentale, La Tentation de Saint Antoine* », *Le Messager de l'Europe*, novembre 1875 (http://flaubert.univ-rouen.fr).

- **Ouvrages**

ADDISON Claire, *Where Flaubert lies. Chronology, mythology and history*, Cambridge University Press, 1996.

ADERT Laurent, *Les Mots des autres (lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

ALBALAT, Antoine, *Gustave Flaubert et ses amis : avec des lettres inédites de Gustave Flaubert*, Paris, Plon, 1927.

AUERBACH Erich, *Mimésis* (1946), traduction française par Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BEM Jeanne, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert : étude de La Tentation de Saint Antoine*, Éditions de la Baconnière-Payot, 1979.

BIASI Pierre-Marc de, *Flaubert : les secrets de l'homme-plume*, Hachette, 1995.

— *Bibliothèques d'écrivains*, sous la direction de Paolo D'Iorio et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Éditions, 2001.

BORIE Jean, *Frédéric et les amis des hommes: présentation de L'Éducation sentimentale*, Paris, Bernard Grasset, 1995.

— *Une forêt pour les dimanches : les romantiques à Fontainebleau*, Paris, Grasset, 2003.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BRUNEAU Jean, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*, Paris, Armand Colin, 1962.

BUTOR Michel, *Improvisations sur Flaubert*, édition de la Différence, 1984.

CAMPION Pierre, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996.

CASTEX Pierre-Georges, *Les Cours de Sorbonne : Flaubert, L'Éducation sentimentale*, Paris, Centre documentation universitaire, 1967.

CHESSEX Jacques, *Flaubert ou le désert en abîme*, Paris, Grasset, 1991.

CULLER Jonathan, *Flaubert – The uses of uncertainty*, Revised Edition, Cornell University Press, 1985.

DANGER Pierre, *Sensation et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.

DEMOREST Don Louis, *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert* (1931), Genève, réédition Slatkine Reprints, 1977.

DUFOUR Claude, *Flaubert et le pignouf : essai sur la représentation romanesque du langage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

— *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997.

DUMESNIL René et DEMOREST Don Louis, *Bibliographie de Gustave Flaubert*, Paris, Giraud-Badin, 1937.

DUQUETTE Jean-Pierre, *Flaubert ou l'architecture du vide*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972.

EMPTAZ Florence, *Aux Pieds de Flaubert*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

GAY Peter, *Savage reprisals : Bleak House, Madame Bovary, Buddenbrools*, New York, W. W. Norton&Company, 2002.

Gustave Flaubert, publié sous la direction de Jean Roudaut, Fribourg, Éditions Universitaires de Fribourg, 1981.

Historical and literary perspectives, essays and studies in honor of Albert D. Menut, édité par Sandro Sticca, Lawrence, Kansas, Coronado Press, 1973.

LECLERC Yvan, *La Spirale et le monument : essai sur Bouvard et Pécuchet*, SEDES, 1988.

Les Formes du temps. Rythme, histoire, temporalité, textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

LIOSA, Mario Vargas, *L'Orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, Paris, Gallimard, 1978.

MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature* ? *Exercices de la philosophie littéraire*, Paris, Presse universitaires de Paris, coll. « Pratiques théoriques », 1990.

MAUPASSANT Guy, *Pour Gustave Flaubert*, préface de Maurice Nadeau, Paris, Éditions complexe, 1986.

MOUCHARD Claude et NEEFS Jacques, *Flaubert. Une vie, une oeuvre, une époque*, Paris, Balland, 1986.

N*ouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, textes réunis par Jeanne Bem et Uwe Dethloff avec la collaboration d'Aurélie Barjonet, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.

POULET Georges, *Études sur le temps humain*. Paris, Plon, 1949.

— *Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir Paris*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Denoël, 1998.

ROBERT Marthe, *En haine du roman ; étude sur Flaubert*, Paris, Balland, 1982.

Romans d'archives, textes réunis et présentés par Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.

ROUSSET Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1966.

SARTRE Jean-Paul, *L'Idiot de la famille* (1971-1972), 3 vol., réédition, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.

SÉGINGER Gisèle, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasburg, Presses Universitaires de Strasburg, 2000.

Sur Baudelaire, Flaubert et Morand, édition établie par Antoine Compagnon, Éditions Complexe, 1987.

THBAUDET Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935.

YAMAKAWA Yamakawa, L*es Recherches sur Flaubert : l'histoire de la critique des œuvres de Flaubert (1850-1870)*, Tokyo, Kazama-shobo, 1970 (en japonais).

3. Études consacrées à la correspondence de Flaubert

• Articles et parties d'ouvrages

BEM Jeanne, « Le statut littéraire de la lettre (Flaubert, George Sand) » in *Les Correspondances inédites*, édité par André Françon et Claude Goyard, 1984, p. 113-116.

— « L'épistolaire dans les romans de Flaubert », *Bulletin des Amis de Flaubert-Maupassant*, n° 1, 1993, p. 57-72.

BRUNEAU Jean, « Autour du style épistolaire de Flaubert », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1981, p. 532-541.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, « Lettre à Jules Duplan : la pot-bouille et l'ensouple » in *L'Œuvre de l'œuvre : études sur la correspondance de Flaubert*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 31-41.

DUBEY Melaine, « La poétique de Flaubert d'après sa correspondance » in *Gustave Flaubert*, publié sous la direction de Jean Roudaut, Fribourg, Éditions universitaires, 1981, p. 95-106.

DUFOUR Philippe, « Flaubert et la parole de l'autre : citer dans la correspondance », *Romanic Review*, 83, n° 3, 1992, p. 323-338.

GOTHOT-MERSCH Claudine, « La correspondance de Flaubert : une méthode au fil du temps », in *L'Œuvre de l'œuvre : études sur la correspondance de Flaubert*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 44-57.

— « Sur le renouvellement des études de correspondances littéraires : l'exemple de Flaubert », *Romantisme*, n° 72, 1991, p. 5-29.

LECLERC Yvan, « Comment achever l'édition de la correspondance de Flaubert ? », *Epistolaire. Revue de l'A.I.R.E.*, n° 33, 2007, p. 95-104.

— « Flaubert et Du Camp : deux éthiques de l'écriture (à propos de leur Correspondance) », *Vives Lettres*, n° 12, 2001, p. 41-59.

— « La correspondance de Flaubert en 1870-1871 : écrire au rythme de la guerre et de la Commune » in *Les Formes du temps. Rythme, histoire, temporalité*, textes réunis par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Strasburg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p.190-200.

— « Les éditions de la correspondance de Flaubert », *Revue de l'Aire*, n° 27, 2001, p. 157-166.

— « Où en sont les éditions de correspondances ? » in *Gustave Flaubert, 5,* Paris, Lettres Modernes Minard, 2005, p. 23-34.

MOUSSA Sarga, « Signatures : ombre et lumière de l'écrivain dans la correspondance de Flaubert », *Littérature*, n° 104, 1996, p.74-88.

PALERMO DI STEFANO Rosa Maria. « Les itinéraires textuels d'une Correspondance », *Revue Flaubert,* n° 1, [en ligne], 2001 (http://flaubert.univ-rouen.fr/ revue/ revue1/ dufief.pdf).

— « Maxime Du Camp d'après sa correspondance avec Flaubert », *Les Amis de Flaubert*, n° 54, 1979, p. 7-20.

REID Martine, « Flaubert et Sand en correspondance » *Poétique*, n° 85, 1991, p. 53-67.

SUFFEL Jacques, « Quelques remarques sur la correspondance de Gustave Flaubert et de Maxime Du Camp Maxime » in *Essais sur Flaubert*, Paris : Nizet, 1979, p. 53-61.

VINKEN Barbara, « Le continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert, encore. Flaubert », *Revue critique et génétique,* n° 3, [en ligne], 2010 (http://flaubert. revues. org/index968.html).

- **Ouvrages**

CARLUT Charles, *La Correspondance de Flaubert. Étude et répertoire critique*, Paris, Nizet, 1968.

Essais sur Flaubert, en l'honneur du professeur Don Demorest, édité par Charles Carlut, Paris, Nizet, 1979.

FLAUBERT Gustave, *Vie et travaux du R.P. Cruchard et autres inédits,* avant-propos de Bernard Molant, textes établis, présentés et annotés par Matthieu Desportes et Yvan Leclerc, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005.

FREJLICH Hélène, *Flaubert d'après sa correspondance*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques,1933.

KELLNER Sven, *Gustave Flaubert et ses œuvres dans l'optique de la correspondance*, Publibook, 2006.

KUDO Yoko, *Les Lettres de Madame Bovary*, Tokyo, Chikuma-shobo, 1986 (en japonais).

L'Œuvre de l'œuvre : études sur la correspondance de Flaubert, sous la direction de Raymonde Debray Genette et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

LAÜT-BERR Sylvie, *Flaubert et l'Antiquité : itinéraires d'une passion*, Paris, Champion, 2001

MARTINEZ Michel, *Flaubert, le Sphinx et la Chimère. Flaubert lecteur, critique et romancier d'après sa corrrespondance*, Paris, L'Harmattan, 2002.

POYET Thierry, *Flaubert ou une conscience en formation. Éthique et esthétique de la correspondance, 1830-1857*, Paris, L'Harmattan, 2008.

— *Mouvements et contradictions dans la correspondance de Gustave Flaubert des années 1830 à 1860*, Lille, Université de Lille, 1996.

— *Pour une esthétique de Flaubert. D'après sa corresopndance*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2000.

REID Martine, *Flaubert correspondant*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1995.

TRICOTELClaude, *Comme deux troubadours. Histoire de l'amitié, Flaubert – Sand*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1978.

4. Autres références

ARNOLD Marie-France, *Paris, catacombes* :*où, quand, comment, pourquoi,* Romillat, 1993.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

BARTHES Roland, *Critique et vérité* (1966) in *Œuvres complètes, Tome II, 1966-1973*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 1994, p.17-51.

— *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

— *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveau éssais critiques*, Paris, Seuil, 1953.

— *Le Plaisir du texte* (1970) in *Œuvres complètes, Tome II*, Paris, Seuil, 1994, p. 1493- 1529.

— *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

— *S/Z* (1970) in *Œuvres complètes, Tome II*, Paris, Seuil, 1994, p. 555-737.

BELLEMAN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971.

BORD Lucien-Jean et MUGG Jean-Pierre, *La Chasse au Moyen Âge : Occident latin, VIe-XVe siècle*, Le gerfaut, 2008.

CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol., 2, Paris, Klincksieck, 1991.

CHARAVAY Étienne, *Étude sur la chasse à l'oiseau au Moyen-Âge : une fauconnerie princière et l'éducation des faucons, d'après des documents inédits du XIVe siècle et du XVe, 1873* (http://openlibrary. org/books/OL23465376M/%C3%89tude_ sur_la_Chasse _%C3%A0_l'Oiseau_au_MoyenAge_Une_Fauconnerie_Princi%C3%A8re_et_l_).

DEMBECK Hermann, *Animals and Men*, translated from the German by Richard and Clara Winston, Published for the American Museum of Natural History, Natural History Press, 1965.

DERRIDA Jacques, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1992.

DEULEUZE Gilles, *Différences et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

— *Proust et signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

DUCREY Guy, *Corps et graphie , poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

ÉLIADE Mircea *Le Mythes de l'éternel retour : Archétype et répétition* (1949), traduit du roumain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, 1969.

— *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ERICKSEN Donald H., *Oscar Wilde*, Boston, Twayne Publishiers, 1977.

FIERRO Alfred, *Histoire et Ditionnaire de Paris*, Paris, Laffont, 2001.

FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Monpelier, éditions Fata Morgana, 1986.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves* (1900), traduit par Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966.

— *Figures II*, Paris, coll. « Points », 1969.

— *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

— *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

— *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

— *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987.

— *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

GIDE André, *Journal 1939-1949 souvenirs*, Gallimard, 1954.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Bernard Grasset, 1961.

GREIMAS Algirdas Julien, *Maupassant – La Sémiotique du texte : exercices pratiques,* Paris, Seuil, 1976.

GRAUBY Françoise, *La Céation mythique à l'époque du symbolisme : histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme,* Paris, Nizet, 1994.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette, 1981.

ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les religions de Nerval » in *Savoirs en récit. II,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p.48-69.

— « Nerval, poète renaissant », *Littérature*, n° 158, juin 2010, p. 5-19.

JOUVE Vincent, *L'Effet du personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de Paris, coll. « écriture », 1992.

KETE Kathleen, *The Beast in the boudoir : Petkeeping in Nineteenth-Century Paris*, Californina, University of California Press, 1994.

KRISTEVA Julia, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LACORDAIRE Simon, *Histoire secrète du Paris souterrain,* Hachette littérature générale, 1982.

LIEFR Günter et FAŸ Olivier, *Les Souterrains de Paris : légendes, mystères, contrebandiers, cataphiles*, Éditions de Borée, 2007.

MARQUET Jean-François, *Miroires de l'identité. La littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1986.

MAURY Louis-Ferdinand-Alfred, *La Magie et l'astrologie dans l'Antiquité et au Moyen-Âge*, Paris, Didier, 1860.

— *Le Sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes*, Paris, Didier, 1861.

MELTZER Françoise, *Salome and the dance of writing: portraits of mimesis in literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1980.

— *Le Regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

NICOLAS Michel, *Essais de philosophie et d'histoire religieuse*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863.

— *Études critiques sur* la Bible *:* Ancien Testament, Paris, Michel Lévy Frères, 1862.

PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

POULET Régis, *L'Orient : généalogie d'une illusion*, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte,* traduit du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970, pour la traduction française.

RENAN Ernest, *Vie de Jésus* (1863), édition établie, présentée et annotée par Jean Gaulmier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1968.

SAID Edward Wadie, *Culture and imperialism*, New York, Knopf, 1993/

— *Orientalism* (1978), London, Penguin Books, 1991.

— *The World, the text, and the critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1949.

STRUBELArmand et SAULNIER Chantal de, *La Poétique de la chasse au Moyen-Âge*, Presses Universitaires de France, 1994.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose,* Paris, Seuil, 1971.

TRISTRAM Henry Baker, with a chapter on the Persian palace of Mashita by Jas. Fergusson, F. R. S. with map: and illustrations by C. L. Buxton and R. C. Johnson, *The land of Moab; travels and discoveries on the east side of the Dead sea and the Jordan*, New York, Harper & Brothers, 1873.

TOURNIER Michel, *Journal extime* (2002) Gallimard, coll. « Folio », 2004.

WILLIAMS Rosalind H., *Notes on the Underground : an essay on Technology*, Society, and the imagination, The MIT Press, 2008.

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

IV. Histoire littéraire et Histoire des représentations

1. Études consacrées à Flaubert

• Articles et parties d'ouvrages

ANDRIEU Lucien, « Les domestiques de la famille Flaubert », *Les Amis de Flaubert*, n° 44, 1974, p. 5-8.

BÄHLER Ursula, « *Quelle réalité ? Quelle vérité ? Zola, sur fond de Flaubert* » in *Le Flaubert réel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 211-232.

BEM Jeanne, « Modernité de Salammbô », *Littérature*, n° 40, 1980, p. 19-31.

BIASI Pierre-Marc de, « *Roman et histoire : une écriture subliminale* » in *Flaubert et la théorie littéraire*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 2005, p. 223-242.

BOURGUINAT Nicolas, « *Quelques réflexions d'historien sur Salammbô* » in *Savoirs en récit. I, Flaubert : la politique, l'art, l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010, p. 35-61.

DESPORTES Mathieu, « Flaubert et les masques biographiques », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 19, 2006, p. 83-89.

FAUVELl Daniel et DESPORTES Mathieu, « L'inventaire après décès des biens de Gustave Flaubert », transcription établie par Matthieu Desportes, *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 8, 2000, p. 39-58.

VILCOT Jean-Pierre, « Complexité d'*Un cœur simple* », *Les Amis de Flaubert*, n° 68, 1986, p. 5-28.

• Ouvrages

BARNES Hazel E. *Sartre et Flaubert*, Chicago et London, The University of Chicago Press, 1981.

BART Benjamin F., *Flaubert*, Syracuse et New York, Syracuse University Press, 1967.

BIASI, Pierre-Marc, *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Paris, Grasset, 2009.

BUREAU Jean, *Flaubert à Pont-L'Évêque ou la conspiration du silence*, L'Amitié par le livre, 1979.

CLÉBERT Jean-Paul, *Louise Colet ou la muse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986

COMMANVILLE Caroline (Franklin Grout Caroline), et DESPORTES Mathieu, *Gustave Flaubert par sa nièce Caroline Franklin Grout : Heures d'autrefois ; Mémoires inédits ; Souvenirs intimes et autres textes*, textes établis, présentés et annotés par Matthieu Desportes, Publications de l'Université de Rouen, 1999.

DESCHARMES René et DUMESNIL René, *Autour de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1912.

DIGEON Claude, *Flaubert*, Paris, Hatier, 1970.

— *Le Dernier visage de Flaubert*, Paris, Aubier, 1946.

ERG William J. et MARTIN Laurey K, *Flaubert – Le Poittevin-Maupassant : une affaire de famille littéraire*, sous la direction d'Yvan Leclerc, Publications de l'Université de Rouen, Actes du Colloque international de Fécamp, 27-28 octobre 2000, Publications de l'Université de Rouen, 2002.

GÉRARD-GAILLY Émile, *Le Grand amour de Flaubert*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1944.

LA VARENDE Jean de**,** *Flaubert par lui-même*, Paris, Seuil, 1951.

LOTTMAN Herbert. R., *Gustave Flaubert*, traduit de l'anglais par Marianne Véron, Paris, Fayard, 1989.

NADEAU Maurice, *Gustave Flaubert écrivain*, Paris, Denoël, 1969.

ROE David**,** *Gustave Flaubert*, London, Macmillan, 1989.

2. Autres références

• Histoire littéraire

BAGULEY David, *Le Naturalisme et ses genres*. Paris, Nathan, 1995.

BEUCHAT Charles, *Histoire de naturalisme français*, Paris, Corrêa, 1949.

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, Hachette, 1906.

DUMENSIL René, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Del Duca, 1962.

FAGUET Émile, *Dix-neuvième siècle : études littéraires*, Paris : Boivin, 1949.

LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1894.

PICON Gaëtan, *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, 1957.

TADIÉ Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*. Paris, Bordas, 1991.

— *La critique littéraire au XXe siècle*, Édition Belfond, 1987.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.

- **Histoire**

AGRIMI Jole et CRISCIANI Chiara, « Charité et assistance dans la civilisation chrétienne médiévale » in *Histoire de la pensée médicale en Occident, I, Antiquité et Moyen-Âge*, Paris, Seuil, 1995.

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen-Âge à nos jours.* Paris, Seuil, 1977.

BOUIX Christopher, *La Véritable histoire de Tibère*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

BRONGNIART Charles, *Histoire naturelle populaire*, Librairie Marpon et Flammarion, 1892.

BUFFON Georges-Louis Leclerc Comte de, *L'Histoire naturelle des oiseaux* [en ligne], 9 vol., Paris, L'Imprimerie Royale, 1770-1783 (http://www.oiseaux.net/buffon/buffon.html).

DION CAUSSIUS, *Histoire romaine* [en ligne], traduite en français, avec des notes critiques, historiques, etc., et le texte en regard par Étienne Gros, Paris, 1864, Didot (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k297652/f1).

GINZBURG Carlo, *Le sabbat des sorcières*, traduction de l'italien par Monique Aymard, Paris, Gallimard, 1992.

GUIZOT François M., *Histoire de la civilisation en Europe : depuis la chute de L'Empire* romain *jusqu'à la Révolution française ; suivie de Philosophie politique : de la souveraineté* (1830), édition de Pierre Rosanvallon, Hachette, 1996.

HERZLICH Claudine et PIERRET Janine, *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui. De la mort collective au devoir de guérison*, Paris, Payot, 1991

JANDO Dominique, *Histoire mondiale du cirque*, Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, Paris, 1977.

JOSÈPHE Flavius, *Antiquités judaïques* (vers 93), traduction de Julien Weill, sous la direction de Théodore Reinach, Membre de l'Institut, Paris, Ernest Leroux, 1900 (http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Flajose/juda18.htm).

— *Guerre des Juifs* (vers 75-80), traduite par Buchon,Paris, Delagrave, 1836 (http://remacle. org/bloodwolf/historiens/Flajose/intro.htm#GUERRE_).

KERENYI Carl, *Dionysos : archetypal image of indestructible life*, traduit par Ralph Manheim, Bollingen Foundation, 1996.

LE GOFF Jacques avec TRONG Nicolas, *A La recherches du Moyen Âge*, Paris, Louis Audibert, 2003.

— *La Civilisation de l'Occident Médiéval*, Paris, Flammarion, 1997

— *Le Dieu du Moyen Age,* Paris, Bayard, 2003.

— *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003.

LE ROUX Patrick, *L'Empire romain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

MARTIN Jean-Pierre, CHAUVOT Allain et CÉBEILLAC-GERVASONI Mireille, *Histoire romaine*, Paris, 2001.

MARTIN Régis, *Les douze Césars, du mythe à la réalité*, Paris, Les Belles Lettres 1991, (réédition Perrin 2007).

MICHELET Jules, *Histoire romaine* (1831)**,** Paris, Les Belles Lettres, 2003.

— *La femme* (1859), Paris, Ulan Press, 2010.

— *La Sorcière* (1862), Paris, Ulan Press, 2011.

MORIN Edgar, *L'Homme et la mort*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, Seuil, 1970.

NICOLA Michel, *Des Doctrines religieuses des Juifs pendant les deux siècles antérieurs à l'ère chrétienne*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

SAULCY Félicien de, *Histoire d'Hérode : roi des juifs*, Paris, Hachette, 1867

SUÉTONE, *Vies des douze Césars* (entre 119-122), préface de Marcel Benabou, traduction et notes de Henri Ailloud, Paris, Gallimard, 1975.

TACITE, *Annales* (vers 105), texte présenté, traduit et annoté par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1990.

TOUATI François-Olivier, *Maladie et société au Moyen Âge : la lèpre, les lépreux et les léproseries dans la province ecclésiastique de Sens jusqu'au milieu du XIVe siècle,* De Boeck Supérieur, 1998.

VOLNEY Constantin-François, *Voyage en Egypte et un Syrie pendant les années 1873, 84 et 85,* in *Œuvres*, t. II et III, 2e édition complète, Paris, Parmantier et Froment, 1825.

V. Jounaux et périodiques

1. XIXe siècle

Gazette de France, 1762-1915.

Journal de Rouen, 1791-1944.

L'Artiste, 1837-1904.

L'Illustration, 1843-1932.

L'Indépendant, 1856 –.

L'Opinion nationale, 1859-1876.

Le Bien public, 1871-1878.

Le Constitutionnel, Gémond, 1815-1914.

Le Figaro, 1826-.

Le Moniteur universel, 1879-1910.

Le National, 1869-1914

Le Siècle, 1836-1927.

Réalisme,1856-1867.

Revue contemporaine, 1852-1886

Revue de Paris, 1829-1858.

Revue des Deux Mondes, 1829 –.

2. Aujourd'hui

Les Amis de Flaubert, 1951-1986.

Bulletin Flaubert-Maupassant, Rouen, Les amis de Flaubert et de Maupassant, 1993 –.

Revue Flaubert, Rouen, Le Site Flaubert, 2001 – (http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/).

Flaubert, Revue critique et génétique, Paris, ITEM-CNRS, 2009 – (http:// flaubert. revues. org/).

VI. Dictionnaires

Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, sous la direction de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, S.A. et Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982.

Dictionnaire mythologique universel, éditée par Eduard Jacobi, traduit par Thalès Bernard, Paris, Librairie allemande, 1846.

DUCHET-SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990.

ELIADE Mircea avec la collaboration de H.S.Wiesner, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990.

Encyclopédie des symboles, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque : Le livre de poche classique », 1996 .

Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, 15 vol., Paris, Librairie Larousse, 1982.

Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, DVD-Rom, Champion Électronique, Éditions Honoré Champion, Paris, 2000.

HOWASTON, M. C. sous la direction de l'Universite d'Oxford, *Dictionnaire de l'Antiquité : mythologie, littérature, civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1998.

JACOB Jérôme, *Dictionnaire des fêtes*, Paris, Hachette Livre, 1996.

Le GOFF Jacques, en collaboration avec SCHMIDT Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999

ODELAIN Olivier, SEGUINEAU Raymond, *La Dictionnaire des noms propres dans la Bible*, préface de R. Tournay, directeur de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem, Paris, Édition du cerf et Desclée de Brouwers, 2008.

URECH Edouard, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1972.

VIGOUROUX Fulcran Grégoire, *Dictionnaire de* la Bible, Paris, Letouzey et Ané, 1926-1928 et supplément.

WILKINSON Philip, *Petit Larousse illustré des légendes et des mythes*, Paris, Laousse, 2009.

VII. Documents divers

BEY Martine Callias, CHAUSSÉ Véronique, GATOUILLAT Françoise, HÉROLD Michel, *Les Vitraux de Haute-Normandie*, ouvrage publié sous la direction du Comité français du Corpus Vitearum (CNRS, UMR 8587) et du Laboratoire de recherche sur le patrimoine français (CNRS, UMR 22), Paris, CNRS, 2001.

TANGUY Jacques, *Les Vitraux de la cathédrale de Rouen*, CD-ROM, Rouen, 2003.

— « *La Légende de Saint Julien l'Hospitalie*r d'après Gustave Flaubert », 2002 (http://www.rouenhistoire.com/Vitraux/Saint_Julien/Index.html).

Index

Œuvres de Flaubert cités

B

Bouvard et Pécuchet, 8, 11, 12, 30, 38, 52, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 76, 77, 80, 86, 88, 90, 91, 95, 96, 108, 115, 225, 254, 300, 376, 377, 386

L

La première *Éducation sentimentale*, 196, 197, 379, 383

La première *Tentation de Saint Antoine*, 10, 11, 196, 379

La Tentation de Saint Antoine, 8, 9, 10, 11, 21, 26, 27, 28, 56, 65, 74, 76, 83, 86, 89, 90, 102, 110, 111, 112, 113, 115, 161, 163, 206, 224, 243, 244, 251, 360

L'Éducation sentimentale, 8, 15, 26, 28, 29, 31, 32, 36, 38, 54, 66, 76, 79, 108, 109, 183, 184, 199

Les Sept fils du derviche : conte du désert, 9, 11, 12, 17

M

Madame Bovary, 8, 10, 15, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 37, 38, 53, 59, 61, 66, 69, 75, 76, 79, 81, 85, 89, 91, 95, 106, 108, 162, 181, 182, 199, 219, 243, 299, 338, 348, 378

N

Novembre, 224

Q

Quidquid volueris, 254

S

Salammbô, 8, 12, 25, 26, 28, 38, 51, 54, 76, 83, 89, 90, 91, 95, 171, 197, 219, 224, 225, 300, 317, 337, 338, 353, 369, 382

V

Voyage en Égypte, 178, 179, 180, 202, 211, 242, 277.

Voyage en Orient, 107, 108, 119, 179

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Noms propres cités

A

AGRIMI Jole, 209
ALYN-STACEY Sarah, 46
ARIÈS Philippe, 233
ASTRAY Philip, 245
AUERBACH Érich, 30
AZIZEH, 180, 181, 188, 189
AZOULAI Juliette, 197

B

BACHELARD Gaston, 31
BALZAC Honoré de, 21, 292
BANVILL Théodore de, 27, 28
BARBEY D'AUREVILLY Jules, 26
BARDÈCHE Maurice, 23
BARDOUX Agénor, 69, 73
BARGUES-ROLLINS Yvonne, 156
BARNES Julian Patrick, 43
BART Benjamin F., 32, 42, 49, 218
BARTHES Roland, 32, 71, 93
BATAILLE Georges, 342
BAUDRY Frédéric, 361
BECKFORD William, 83, 84, 281
BELLEMIN-NOËL Jean, 34, 35, 49, 207
BEM Jeanne, 244
BERNARD Claude, 29, 38, 385
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Jacques-Henri, 44, 252, 385
BERTOGNE Michel, 118
BEY Martine Callias, 198
BIASI Pierre-Marc de, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 61, 84, 85, 94, 96, 97, 99, 110, 111, 112, 113, 115, 119, 130, 139, 178, 188, 203, 208, 211, 216, 293, 310, 319, 320, 322, 323
BLAZE Eléazar, 97
BOLLANDUS Joannes, 209
BONACCORSO Giovanni, 39, 45, 118, 119, 124, 148, 267, 268, 273, 286
BONENFANT Louis, 383
BONNEFILS Philippe, 43, 254, 255
BOUIHET Louis, 10, 11, 14, 43, 64, 75, 85, 96, 108, 178, 347
BOURDIEU Pierre, 15, 36, 67
BOUREAU Alain, 199
BRAINNE Léonie, 60, 66, 76, 78, 80
BREUGHEL Pieter, 9
BROOKS Peter, 199
BRUNEAU Jean, 9, 10, 11, 12, 17, 51, 59, 64, 83, 84, 178, 203, 226, 318, 362
BRUNETIÈRE Ferdinand, 28, 29, 161
BUFFON Georges-Louis Leclerc, Comte de, 84, 245, 246, 252, 254
BUTOR Michel, 21
BYRON George Gordon Noel, 6th Baron, 84

C

CANOVA-GREEN Marie-Claude, 46
CARLUT Charles, 50

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

CARO-BAROJA Julio, 337
CASTEX Pierre-Georges, 79
CASTRO Eugenio de, 163
CAZENOVA Michel, 185
CELLIER Léon, 15
CERVANTÈSA Miguel de, 91
CÉSAR, Drusus Jules, 286
CHARDIN Charles-Edmond (CHOJECKI), 10
CHARPENTIER Georges, 76, 86, 90, 91, 319
CHATEAUBRIAND François-René, 43
CHAUSSÉ Véronique, 198
CHEVALIER Ernest, 9, 199, 237
CICÉRON, 114
CLERMONT-GANNEAU Charles, 361
CLOQUET Jules, 180, 181, 209, 277
COLET Louise, 10, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 75, 80, 81, 82, 105, 106, 108, 110, 146, 147, 162, 193, 194, 196, 211, 277, 299, 376, 378, 379, 382
COLLOMB Pascal, 199
COMMANVILLE Caroline, 21, 52, 64, 65, 67, 70, 71, 73, 74, 75, 78, 79, 83, 84, 87, 88, 91, 106, 112, 188, 198, 263
COMMANVILLE Ernest, 71, 78
COMTE DE FOIX, 97
COOK Robert Francis, 42, 49
CORMENIN Louis de, 79, 286
COURBET Jean Désiré Gustave, 43
CRÉBILLON Claude-Prosper Jolyot de, 84
CRISCIANI Chiara, 209

D

DANGER Pierre, 31, 161
DARCEL Alfred, 27
DARWIN Charles, 254
DAUNAIS Isabelle, 222
DE LUYNES Théodoric d'Albert, 108, 111
DEBRAY-GENETTE Raymonde, 29, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 50, 54, 77, 81, 82, 124, 125, 130, 147, 150, 158, 187, 191, 198, 206, 231, 232, 234, 235, 244, 262, 264, 266, 288, 294, 295, 335, 359, 361, 368, 369, 370
DELACROIX Ferdinand-Victor-Eugène, 43, 149
DELAHANTE, 69
DELESSERT Valentine, 37
DEREMBOURG Joseph, 111
DERRIDA Jacques, 221
DESCAVES Lucien, 300
DESCHARMES René, 300
DESPORTES Matthieu, 43, 89, 205, 326, 337
DEZOBRY Louis Charles, 295
DIGEON Claude, 29
DONATELL Bruna, 27
DORD-CROUSLÉ Stéphanie, 108, 254
DOUYÈRE Sylvia E., 38
DU BOS Charles, 29
DU CAMP Maxime, 10, 22, 37, 50, 54, 56, 108, 203, 347
DUCHET Claude, 162
DUFIEF Pierre-Jean, 26

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

DUMESNIL René, 242, 300
DUPLAN Jules, 54, 89, 264
DUPONT Jules, 243
DURANTY Edmond, 25
DURRY Marie-Jeanne, 9, 38, 111

E

ÉLIADE Mircea, 221, 340
EMPÉDOCLE, 42

F

FAUCON, 69
FAŸ Olivier, 363
FELMAN Shoshana, 34, 214, 248, 257, 346, 347
FEYDEAU Ernest, 64
FLACCUS Gaius Norbanus, 286
FLAUBERT Achille Cléophas, 25, 87, 237
FLEURY François, 38, 39
FOUCAUD Eulaliemile, 53
FOUCAULT Michel, 21, 62
FRANCHIÈRE Jean de, 97
FRŒHNER Guillaume, 91
FRÖHLICHER Peter, 48
FRØLICH Juliette, 81, 374
FROMENTIN Eugène, 25
FUCHS Cathrine, 122, 302

G

GAGNEBN Bernard, 38
GATOUILLAT Françoise, 198
GAUTIER Pierre Jules Théophile, 26, 27, 28, 64
GENETTE Gérard, 32, 33
GÉRARD-GAILLY Émile, 52
GERMOND Philippe, 185
GONCOURT Edmond de, 26
GOTHOT-MERSCH Claudine, 73, 108, 119, 161, 194, 255, 317
GOULLET Monique, 199
GRANT Michael, 363
GRÄTZ Hirsch, 111
GRÉSILLON Allmuth, 122, 302, 311
GUIBERT Hervé, 213

H

HANOULLE Marie-Julie, 33, 34, 160, 161, 230, 231, 328
HAY Louis, 37
HAZEL John, 363
HEINE Christian Johann Heinrich, 163
HÉRODOTE, 10, 12, 226
HERZLICH Claudine, 209
HOMÈRE, 224
HORACE, 28
HUCHS Catherine, 311
HUGO Victor, 26, 40, 43, 44, 47, 55
HUSSERL Edmund, 30

J

JACQUET Marie Thérèse, 46, 49, 132, 138, 220
JAMESON Maureen, 44
JANDO Dominique, 245
JOSÈPHE Flavius, 46, 265

K

KAPPLER Claude, 209
KERENYI Carl, 226

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

KETE Kathleen, 245
KRISTEVA Julia, 41
KUCHIOUK-HÂNEM, 14, 178, 179, 180, 181, 188, 202, 204, 211
KUDO Yoko, 47, 61, 188

L

LA FONTAINE Jean de, 28
LANGLOIS Eustache-Hyacinthe, 42, 84, 101, 199, 200, 201, 208, 209, 214, 217, 319
LAPIERRE Valérie, 80
LAPORTE Edmond, 51, 65, 69, 70, 71, 78, 79, 80, 82, 95, 300
LAÜT-BERR Sylvie, 15, 387
LE CALVEZ Éric, 38, 44, 46, 348
LE GOFF Jacques, 199, 209
LE JUEZ Brigitte, 44, 49, 149, 227, 228, 229, 249, 254, 261, 320, 355, 358
LE POITTEVIN Alfred, 9, 10, 246
LEBRAVE Jean-Louis, 122, 302, 311
LECLERC Yvan, 38, 89, 245, 249
LECOINTRE-DUPONT G.-F.-G., 218, 320
LECONTE DE LISLE Charles Marie René, 26
LEHMANN Gérard, 35
LELEU Gabrielle, 37
LEPENIES Wolf, 246
LEROYER DE CHANTEPIE Marie-Sophie, 74, 95, 221
LÉVY Michel, 26, 283
LIEHR Günter, 363
LIVET Jacques, 185
LOGÉ Tanguy, 81
LOTTMAN Herbert, 64
LUCRÈCE, 293
LUKÁCS Georg, 36
LUND Hans Peter, 78, 170

M

MACHEREY Pierre, 36, 299
MADDEN Frederic William, 111
MALLARMÉ Stéphane, 83, 180, 281, 387
MARCHAL Bertrand, 83, 180, 188, 189
MARICOURT René de, 71
MARTY Éric, 93
MASSON Bernard, 35
MATSUZAWA Kazuhiro, 38
MATTHEY Cécile, 47, 48, 49, 168, 217, 224, 264, 293, 356, 357, 358, 373
MAUPASSANT Guy de, 50, 285
MAURY Louis Ferdinand Alfred, 84, 85, 111, 336, 361
MELVILLE Herman, 109
MENCKE Theodor, 111
MÉRIMÉE Prosper, 22
MICHELET Jules, 32, 47
MIRSKY Marl J., 127
MOLIÈRE, 91
MONTAIGNE Michel Eyquem de, 249
MONTÉGUT Émile, 91
MOREAU Gustave, 163
MORIN Edgar, 221
MOULINER Laurence, 199
MULA Stefano, 199

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

N

NADEAU Maurice, 64

NEEFS Jacques, 47, 50, 89, 107, 108, 125, 263, 360

NICOLAS Michel, 283, 304

O

OEHLER Dolf, 46, 108, 109, 284

OGANE Atsuko, 47, 49, 166, 167, 168, 171, 193, 194, 291, 387

OLDS Marshall C., 43, 259, 352

OSMOY Charles de, 43

OTHOT-MERSCH Claudine, 108

P

PAUSANIAS, 369

PELLICO Silvio, 163

PHILIPPE Gilles, 29

PHOEBUS Gaston, 97

PIERRET Janine, 209

PIERROT Anne Herschberg, 47

PINARD Ernest, 23, 24

PLUTARCHOS, 362

POMMIER Jean, 37

POPELIN Claudius, 21

POULET Georges, 30, 162, 243, 244

POYET Thierry, 50

PRAZ Mario, 211

PRINCESSE MATHILDE, 52, 64, 70, 361

PROUST Marcel, 29

R

RAOUL-DUVAL Edgar, 69, 300

RASTIER François, 45, 46, 121, 361

REID Martine, 50

REINACH Théodore, 265

RENAN Ernest, 47, 284, 361

RENARD Marie-France, 81

RENCONTRE-DUPONT, 42

REY Pierre-Louis, 109, 416

RICAHRD Jean-Pierre, 31, 161, 162, 292, 294

ROBERT Marthe, 34

ROGER DES GENETTES Edma, 25, 63, 65, 69, 70, 76, 78, 80, 81, 82, 88, 91, 198, 262, 284, 386, 387

ROUSSET Jean, 31

S

SAGNES Guy, 194, 255

SAINTE-BEUVES Charles-Augustin, 26, 90

SAINT-VICTOR Paul de, 26

SAND George, 26, 44, 50, 52, 63, 64, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 78, 79, 80, 82, 165, 218

SAND Maurice, 72

SARTRE Jean Paul, 31, 35

SAULCY Louis-Félicien-Joseph Caignart de, 111, 303, 369

SAUTMAN Francesca Canadé, 210

SCEPI Henri, 171, 225, 300, 317, 382

SCHILLER Johann Christoph Friedrich von, 40

SCHLÉSINGER Élisa, 95, 184

SCOTT Walter, 10, 40, 348

SÉGINGER Gisèle, 25, 38, 46, 165, 177, 225, 283, 338, 382

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

SÉNARD Antoine Jules, 23
STENDHAL, 162, 292
STERN David, 127
SUÉTONE, 268, 269, 274, 275, 286, 287, 288, 289, 291, 292
SUFFEL Jacques, 54
SUGAYA Norioki, 38
SUSTRIS Lambert, 149

T

TACITE, 266, 274, 275
TAILLANDIER René Gaspard Ernest, 26
TAINE Hippolyte Adolphe, 26, 27
TANGUY Jacques, 198
THIBAUDET Albert, 15, 29, 242
TOURÉ Magèye, 360
TOURGUENEFF Yvan, 51, 64, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 86, 91, 263, 284, 285
TOURNIER Michel, 21
TRICOTEL Claude, 72
TRIMARCHI Maria Francesca Davì, 155, 159, 222
TRIMARCHI Maria Francesca Davì, 159
TRISTRAM Henri Baker, 111, 120, 361
TRUONG Nicolas, 209

U

URBAN Fortia de, 111

V

VARGAS LIOSA Mario, 15
VATAN Florence, 336
VERLAG Max Niemeyer, 48
VINKEN Barbara, 48, 261, 356, 357
VOGÜÉ Charles Jean Melchior, Comte de, 46, 111, 121
VOLNEY Constantin-François Comte de, 277
VOLTAIRE, 55, 56, 78, 79, 84
VORAGINE Jacques de, 199, 200, 201, 319

W

WEILL Julien, 265
WESTERWELLE Karin, 48
WETHERIL Peter-Michael, 55
WIESNER Hillary .S., 221
WILD Cornelia, 48
WILDE Oscar, 47, 163
WILLENBRINK George A., 39
WILLIAMS Rosalind, 363

Y

YAMAKAWA Atsushi, 24

Z

ZOLA Émile, 8, 21, 28, 73

Ohashi, Eri. Analyse des Manuscrits des Trois contes : la transcendance des hommes, des lieux et des choses chez Flaubert - 2013

Résumé

Les recherches sur les *Trois contes*, considérés comme une œuvre secondaire, n'avancent pas tellement en comparaison avec celles qui portent sur les autres œuvres de Flaubert. Cependant les *Trois contes* représentent le dernier ouvrage complet de Flaubert et ils ont deux grandes particularités. La première est relative à la forme de l'œuvre, c'est-à-dire le conte ; la deuxième se caracterise par l'emploi des trois dénominateurs communs qui se manifestent dans les romans de Flaubert : la fiction, l'histoire sacrée et l'histoire ancienne en Orient. De plus, l'action des contes se passe à diverses époques, de l'Antiquité au XIXe siècle.

Dans cette recherche, en réfléchissant sur le motif qui poussent Flaubert à écrire les *Trois contes*, nous analysons l'évolution du processus créatif du point de vue des interactions des personnages et des épisodes dans chaque conte ainsi que dans la totalité des *Trois contes*, à fin de reconsidérer la conception littéraire de Flaubert qui continue à influencer la littérature moderne. Malgré la brièveté de cette œuvre, Flaubert laissa de nombreux manuscrits, carnets et correspondances avant de parvenir aux aboutissements des textes définitifs. Il est donc indispensable d'interpréter l'avant-texte pour analyser les *Trois contes*.

En fait, l'analyse des manuscrits nous confirme que la méthode de création de Flaubert selon laquelle il dédouble ses personnages et ses épisodes, forme une cohérence et en même temps un univers sans fin qui transcende les frontières non seulement entre des éléments divers à l'intérieur de chaque conte, mais aussi entre des époques et entre des cultures occidentales et orientales.

Abstract

Literary analyses concerning the *Three Tales* have not been as widespread as for some of Flaubert's other notable literary works. However, the *Three Tales* have two essential characteristics making it one of Flaubert's most important works. The first characteristic is that, compared to his other works, the *Three Tales* are relatively short. The second is that the *Three Tales* involve various themes found in many of Flaubert's literary works. For example, in *A Simple Heart*, Flaubert shows his imaginative wizardry; in *Saint Julian*, writing about the legend of Saints, Flaubert revisits a common thread in his works; lastly, as he has done in the past, Flaubert sets his third tale, *Herodias*, in the Ancient Orient.

In this thesis, the writer considers the motivation behind the writing of the *Three Tales* and also attempts to shed light on the evolution of Flaubert's artistic imagination. This involves looking at the creation and description of the characters and their journeys. It is imperative that analysts attempt to decipher the subtext found in many of Flaubert's notebooks and earlier manuscripts of the *Three Tales*, so as to better understand the profound impact that Flaubert has had on modern literature.

Ultimately, in-depth analyses of Flaubert's manuscripts shows how he created his stories. His unique style shows that he commonly spreads his main characters among his most important scenes in each tale. The author also describes Flaubert's peculiarity for writing coherent stories, while transcended the boundaries of different elements in each tale and also between western and oriental cultures.

Université de Rennes 2,

Place du Recteur Henri Le Moal , CS 24307,

35 043 Rennes cedex.

Tel : 02 99 14 18 91. Fax : 02 99 14 18 95