

## Introduction

«*Nous durerons bien plus  
que notre mort*»  
(Jean Orizet, *La poussière  
d'Adam*, 1997)

En 1877, Flaubert publie un petit recueil au titre tout simple, *Trois Contes*. Selon le sens principal du mot à l'époque, l'écrivain propose en effet trois textes plutôt courts, en apparence fort différents l'un de l'autre, que le titre général ne cherche pas à unifier. Cette œuvre connaît un succès considérable qui ira se consolidant jusqu'à nos jours. Sans doute le public trouve-t-il, dans l'hétérogénéité même de l'œuvre, la condition de son plaisir? Mais comment se fait-il qu'après une longue carrière de romancier, l'écrivain se tourne vers le genre de la nouvelle?

### *Les années 1870 pour Flaubert*

Ce sont des années difficiles pour l'écrivain.

En avril 1872, il perd sa mère: il habite désormais seul dans sa maison de Croisset, non loin de Rouen où, après avoir achevé une pièce de théâtre de son ami Louis Bouilhet que la mort vient d'emporter, il entreprend un roman, *Bouvard et Pécuchet*. Mal à l'aise dans une époque où il ne se reconnaît plus, Flaubert invente l'histoire de «deux

bonshommes» qui multiplient les expériences pour s'emparer du savoir. Mais, à la fin, épuisés, désespérés, vaincus, ils doivent convenir que leur vrai bonheur reste leur occupation de départ: faire les copistes... Avec *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert affronte un roman gris, aride, à travers deux personnages faibles, subalternes, craintifs, si bien que la rédaction du roman se ressent de cet univers contraint et n'avance qu'avec difficulté.

Seule la confiance inébranlable que le romancier conserve dans la littérature le soutient encore.

Lorsqu'en 1875 survient la faillite d'Ernest Commanville, le mari de sa nièce, qui gérait sa fortune, la situation économique de Flaubert apparaît difficile; à l'improviste, il se sent menacé jusque dans son refuge au bord de la Seine: il lui faudra peut-être le vendre pour éviter le déshonneur de la faillite à sa chère Caroline. Au-delà de la gêne financière, l'écrivain subit un contrecoup moral: il confesse à Zola des «angoisses infernales» et avoue à la princesse Mathilde qu'il est «attaqué dans la moelle». Au bout de quelques mois, le pire semble évité, la situation se fait moins angoissante et Flaubert retrouve peu à peu une certaine sérénité. Mais comment, après de telles épreuves, pourrait-il se remettre à une œuvre aussi contraignante que son roman?

### *La rédaction de «Trois Contes»*

Flaubert choisit donc de quitter Croisset pour quelques temps; il décide d'aller retrouver son ami, le biologiste Georges Pouchet, à Concarneau et, le 16 septembre 1875, il s'installe à l'Hôtel Sargent en face du château moyen-âgeux. Cette forteresse lui rappelle-t-elle qu'une vingtaine d'années plus tôt, il avait rêvé de situer à cette époque-là son nouveau sujet: la légende de saint Julien? Certes, dans un premier temps, il avoue à sa nièce: «le chagrin me sub-

merge», mais juste une semaine après, il confie, toujours à la même, qu'«[il] [s]e calme», qu'«[il] [a] même essayé de commencer quelque chose de court» et qu'«[il] veu[t] se forcer à écrire *Saint Julien*».

Début novembre, l'écrivain est à Paris où il fait quelques recherches bibliographiques et sa correspondance contient des indications assez fugaces sur l'avancement de la rédaction. Le 6 février 1876, Flaubert annonce à George Sand que «[s]on petit conte [...] sera fini bientôt» et qu'il «compte bien en faire un autre» car il «est trop profondément ébranlé pour [se] mettre à une grande œuvre».

*La Légende de saint Julien l'Hospitalier* est achevée dans la nuit du 17 au 18 février 1876: Flaubert garde un titre explicite, sans détour, presque banal, faussement modeste, soucieux de se rattacher avant tout à une tradition; en fait, le lecteur découvrira très vite que ce qui compte pour Flaubert est moins le sujet que la manière de le traiter, car «chaque œuvre à faire a sa poésie en soi, qu'il faut trouver», écrivait le romancier à Louise Colet dès 1854.

Puis les lettres de Flaubert s'attardent sur la vie à Croiset, sans plus rendre compte de son travail d'écrivain, lorsque, de manière tout à fait inattendue, le 3 mars, Flaubert déplore dans une lettre à George Sand un voyage manqué à Pont-l'Évêque et Honfleur «afin de voir un bout de paysage qu'[il a] oublié». Vers la mi-mars, il évoque pour Mme Roger des Genettes son *Histoire d'un Cœur simple*. Un deuxième «conte» est donc déjà en cours de rédaction. Flaubert confesse que le début de celle-ci a été très lent, car l'excursion en Normandie courant avril l'a «abreuvé de tristesse». Mais «une nouvelle ne vient jamais seule», comme l'affirme l'écrivain canadien André Carpentier, si bien que, fin avril, Flaubert entrevoit ce qui va devenir le troisième récit, déjà donné comme conclusif: «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; aussi

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», confie-t-il à Mme Roger des Genettes. En juin, il reconnaît: «Je me suis remâté», il envisage de finir d'ici deux mois son nouveau conte et continue à rêver à «l'histoire d'Hérodiade». Le 17 août 1876, l'écrivain termine *Un Cœur simple*. Le titre définitif est devenu plus synthétique; Flaubert déplore seulement qu'il ait achevé cette œuvre trop tard pour que sa chère George Sand, à qui il dédiait cette histoire, puisse la lire!

Sans attendre, il se met à ce qu'il appelle, selon la tradition, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, bien décidé à «piocher furieusement». En septembre, il se nourrit de lectures dans la capitale puis rentre dès que possible à Croisset. Fin octobre, l'ensemble des notes est pris; Flaubert se trouve alors dans une des situations qu'il préfère: il peut rêver à son aise, laisser son imagination s'emparer de toutes les informations recueillies. Le plan lui donne un peu plus de mal, mais, le 9 décembre, la première partie est déjà achevée, Noël voit l'écrivain à mi-chemin; malgré les difficultés (problèmes domestiques, similitudes à éviter avec son autre roman oriental, *Salammô...*), Flaubert «continue à travailler phrénétiquement» et, le 15 février, il a fini de recopier son dernier conte. Le titre définitif, *Hérodiade*, surprend. L'écrivain se dissocie de la tradition qui met le plus souvent en évidence le saint, ou son bourreau, ou quelquefois encore, Salomé, innocent instrument de mort. Flaubert opte pour un titre bref, incisif, dont la consonance orientale a été recherchée, voire renforcée, puisqu'en dernière instance, il préfère Hérodiade à Hérodiade. Se démarquant de l'intitulé de départ, Flaubert souhaite-t-il ainsi faire pendant au titre dédié à un personnage masculin? Laisse-t-il affleurer sa préférence pour les personnages féminins (*Madame Bovary*, *Salammô*)? Préfère-t-il souligner que la question religieuse n'est pas le pivot de son texte? Désire-t-il alterner les bons et les méchants?

La publication des trois textes ne tarde pas. *Un Cœur simple* paraît du 12 au 19 avril 1877 dans «Le Moniteur Universel», *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* du 19 au 22 avril dans «Le Bien Public» tandis que les 21 et 22 avril, puis du 24 au 27, «Le Moniteur Universel» propose *Hérodiade*. Le 24 avril, les trois récits, regroupés sous le titre de *Trois Contes*, sont mis en vente chez Charpentier, selon un ordre qui n'est pas tout à fait celui de leur rédaction, puisqu'*Un Cœur simple* ouvre le recueil.

Liberté de l'auteur qui devient celle du lecteur – lire tous les contes, n'en lire qu'un, suivre la disposition proposée ou s'en inventer une – et aussi celle du critique: nous-même préférons lire les trois nouvelles dans l'ordre où elles se sont imposées à l'imagination de l'écrivain.

### *La genèse de «Trois Contes»*

Par sa position à la fin d'une vie que Flaubert a dédiée à la littérature et par-delà sa concision, ce recueil se présente comme le lieu de convergence de sujets, de thématiques et de techniques d'écriture qui n'ont pas cessé de hanter l'écrivain.

Au-delà des témoignages assez peu fiables de Maxime du Camp, selon qui Flaubert aurait voulu raconter l'histoire du parricide Julien dès 1835, à la suite d'une visite à l'église de Caudebec, la *Correspondance* témoigne qu'en 1856, après avoir achevé *Madame Bovary*, l'écrivain fait des recherches sur ce saint: «je prépare ma légende et je corrige Saint-Antoine», annonce-t-il à Louis Bouilhet le 1<sup>er</sup> juin 1856, «je lis des bouquins sur la vie domestique au M[oyen] Â[ge] et la vénerie. Je trouve des détails superbes et neufs; je crois pouvoir faire une couleur amusante». Il conclut même sur un projet de publication qui présenterait le parcours que *Trois Contes* propose, tant d'années après: «Je pourrais

donc en 1857 fournir du Moderne, du Moyen Âge et de l'Antiquité». Et il évoque, toujours pour le même, le plaisir qu'il ressent à admirer les vitraux dans les petites églises autour de Croisset: «Il y a dans cette église [Montigny] des vitraux du XVI<sup>ème</sup> représentant les travaux de la campagne aux divers mois de l'année. – Chaque vitrail est tout bonnement un chef-d'œuvre. J'en ai été émerveillé».

Mais les mois passent sans que les notes évoluent: le projet de saint Julien se ressent-il du scandale qui éclate autour de *Madame Bovary*?

En fait, il faut attendre, bien des années plus tard, le séjour de l'écrivain à Concarneau pour que les lettres de l'époque, d'un seul coup, égrènent différents textes autour de la figure du saint. L'écrivain invite sa nièce, pour mieux comprendre ce qu'il fait, à lire *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine, puis lui demande de lui apporter à Paris les *Légendes pieuses du Moyen Âge* d'Alfred Maury. Le fait qu'il se trompe sur le titre – il s'agit de *Chroniques et légendes du Moyen Âge* – n'est-il pas révélateur de ce que recherchait Flaubert? Quelques autres textes comme *Croyances et légendes de l'Antiquité* du même auteur, *Origines du droit français* de Jules Michelet et *Religions de l'Antiquité* de Georg Friedrich Creuzer nourrissent l'imaginaire flaubertien. L'atmosphère symbolique de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* y puise son ampleur, tout comme le vague onirisme qui l'imprègne doit sans doute beaucoup à un autre texte d'Alfred Maury, *Des hallucinations hypnagogiques, ou terreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil* de 1845.

Selon son habitude, Flaubert a sans doute cherché le plus de renseignements possibles sur cette figure de saint que, par ailleurs, la tradition a doté d'une vie fort incomplète: que sait-on de son enfance? quel était son pays d'origine? quels miracles a-t-il donc accomplis pour mériter de figurer parmi les dignitaires de l'Église? En fait, saint Julien s'inscrit dans les mémoires comme le parricide malgré lui qui

gagne le pardon de Dieu après des années de repentance passées dans un hôpital au bord d'un fleuve. Très vite, pour pallier ces carences, pour étoffer cette existence trop mince, certains emprunts n'ont pas manqué d'intervenir. L'écrivain puisera dans la tradition hagiographique – saint Christophe, par exemple, le passeur des pauvres ou encore saint Hubert se profilant derrière la figure de Julien – tandis que de nombreux motifs – la chasse, l'errance, les meurtres, le rôle des animaux sauvages, pour ne pas évoquer la structure même de cette nouvelle – appartiennent au fonds populaire des contes, mythes et légendes en général.

Flaubert travaille aussi sur des versions récentes de la légende, déjà en partie enrichies et marquées par le goût romantique. Il privilégie deux textes, l'*Essai historique et descriptif sur la peinture en verre* d'Eustache-Hyacinthe Langlois de 1832, et surtout l'article de Michel Lecointre-Dupont, *La Légende de saint Julien le Pauvre*, d'après un manuscrit de la Bibliothèque d'Alençon paru dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, daté de 1838, publié à part en 1839 à Poitiers. Le texte d'Eustache-Hyacinthe Langlois, qui avait été le professeur de Flaubert, reproduit d'ailleurs les vitraux de la cathédrale de Rouen, qui illustrent une vie de saint Julien et que l'écrivain connaissait sans doute, même s'ils sont difficiles à déchiffrer pour le visiteur.

De son côté, Michel Lecointre-Dupont cherche à ancrer la légende dans la réalité et n'hésite pas à amplifier le récit, comme, par exemple, la scène qui réunit le «Lépreux» et Julien dans la cabane au bord du fleuve. Leçon que Flaubert retiendra à son tour, amplifiera, mieux appliquera avec succès à tous ces vides qui caractérisent la légende de saint Julien; il se fait conteur, voire jongleur: il raconte les enfances Julien qui ont pour cadre un château fort auquel ne manquent ni créneaux ni mâchicoulis, ni douves ni échauguettes, son adolescence qu'il fait devenir préparatrice d'un Destin avec ses épisodes de violence,

puis l'apprentissage du jeune seigneur: quelle plus belle occasion pour l'auteur de tirer parti de ses multiples lectures? *La Vénerie* de Jacques de Fouilloux tout particulièrement – sans doute aussi *La Chasse au loup* de Jean de Clamorgan et *La Chasse à tir* de Joseph La Vallée –, est terrain fertile pour l'imagination enfin libre de Flaubert et nous vaut des pages d'une densité inoubliable sur la meute de Julien ou sur sa fauconnerie. De nombreux textes plus proches de l'auteur de *Trois Contes* ont peut-être aussi sollicité son imaginaire, lui-même évoque *La Légende du Beau Pécopin* de Victor Hugo – encore que pour démentir toute contamination – et «l'épisode du lépreux relaté par Musset, dans son adaptation du *Mangeur d'opium* de Quincey» ainsi que certaines descriptions de François-René de Chateaubriand, comme celle du château de Combourg, ont eu leur part d'influence. En fait l'homme ne s'est guère éloigné du jeune étudiant qui dormait, un poignard sous l'oreiller. Flaubert confesse d'ailleurs volontiers les débordements de sensibilité qui le saisissent et son écriture ne cesse en réalité de filtrer, modeler, métamorphoser cette époque-là, sans jamais la rejeter.

Après l'achèvement de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, un plan que l'on peut à peine qualifier d'esquisse semble alors retenir l'attention de l'écrivain. Datant, selon Giovanni Bonaccorso, des années 1850, il s'intitule *Perroquet* et entrelace en effet l'histoire d'un de ces animaux et d'une «Mlle Félicité» qui «meurt saintement» après avoir vécu une trop forte émotion le jour de la Fête-Dieu, aux côtés de son perroquet empaillé. Des ajouts successifs orientent ce premier jet et laissent entrevoir une vie «grise» pour cette femme qui n'est pas encore une servante tandis qu'une note évoque une «vision mystique» née de la confusion entre le perroquet et le Saint-Esprit. Tout est dans ces quelques lignes retouchées on ne sait quand et dont il est, à ce jour, difficile d'expliquer comment elles se

sont tout d'abord cristallisées, pourquoi, dans les années 1870, Flaubert les sort de l'obscurité où elles reposaient depuis tant d'années et par quelles étapes elles se transforment en l'histoire d'*Un Cœur simple*.

Après le dépaysement spatio-temporel engendré par l'écriture de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* autour d'un personnage si prestigieux et en une période si troublée pour lui, Flaubert trouve-t-il plaisir à renouer avec la Normandie de *Madame Bovary* et avec une histoire d'apparence plus «ordinaire»?

Dans *Un Cœur simple*, assiste-t-on aussi au lointain aboutissement d'une idée dont Flaubert avait eu l'occasion de parler en 1850 à Louis Bouilhet – «À propos de sujets, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même: 1° Une nuit de Don Juan [...]; 2° l'histoire d'Anubis; 3° mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de choux et de quenouilles, au bord d'une rivière grande comme l'Eau de Robec» –, idée qu'il avait en partie élaborée à travers le personnage d'Emma Bovary, mais dont il reparle, en 1857, à Mlle Leroyer de Chantepie – «L'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée» – et que, peut-être, la trame de *Madame Bovary* n'avait pas complètement exploitée? Il y a en effet chez Flaubert cette tendance à la reprise, à la réécriture de certains thèmes, pensons à *L'Éducation sentimentale* ou à *La Tentation de saint Antoine*.

L'écrivain, qui n'a jamais vraiment quitté Croisset, Rouen, porte en lui anecdotes, petits faits, paysages et personnages locaux dans lesquels son imaginaire peut puiser à tout moment pour mettre en scène «Mlle Félicité». La preuve en est que l'écrivain commencera la rédaction de ce deuxième conte, avant même d'effectuer un bref voyage à Pont-l'Évêque: il s'agit donc surtout de revoir, de vérifier,

de retrouver une atmosphère, un détail, un coin de campagne, autant de matériaux pour rêver et faire rêver – objectif déclaré du romancier.

Pour la rédaction d'*Un Cœur simple*, la correspondance rend en effet compte de quelques rares nécessités: «contempler un reposoir», emprunter un perroquet empaillé au Musée de Rouen, désireux qu'est l'écrivain de s'«emplir l'âme de perroquet», se procurer «le livre d'un chantre de Couronne» pour «[s]'instruire dans les processions», et un autre sur la médecine, où «[il] puise des renseignements sur les pneumonies». Flaubert conclut, en ces termes, une lettre à sa nièce: «Actuellement j'ai donc sur ma table, autour du perroquet: le bréviaire du susdit chantre, ton paroissien, les quatre volumes du paroissien appartenant à ton époux; de plus: *L'Eucologe de Lisieux* ayant appartenu à ton arrière grand-mère».

Certes tout le XIX<sup>ème</sup> siècle a eu comme sujet d'élection les servantes: Balzac avait immortalisé la grande Nanon dans *Eugénie Grandet* et on connaissait bien Germinie Lacerteux ou Geneviève de Lamartine, tandis que George Sand, amie de Flaubert, avait évoqué Jeanne, Geneviève... *Madame Bovary* accueille aussi plusieurs personnages dans ce rôle, dont la vieille Catherine «primée» lors de Comices.

Mais, au-delà de l'idée de départ qui va servir à construire le conte et qui demeure bien loin d'expliquer l'articulation ultime du récit, et surtout l'entrelacs de l'histoire de Félicité et de Loulou, Flaubert s'emploie à peindre, avec des mots tout simples comme l'est le cœur de son héroïne, l'univers des humbles. Le voici de nouveau, comme bien des années auparavant, s'épuisant à traduire en mots la quotidienneté d'une «vie minuscule» faite d'habitudes, d'un cérémonial répété sans relâche et pourtant sans lassitude, avec une application qui ne se départit jamais d'elle-même. Mais cette fois Flaubert fait déraiper sa plume qui se met au service du personnage, en sert la célébration. À l'écriture revient de l'enluminer, de le transfigurer: Félicité

connaîtra l'«éblouissement» engendré par la lecture de l'Histoire sainte, les «éclats de l'orgue», l'évanouissement manqué de la Première Communion et enfin la vision provoquée par l'ostensoir d'or de la Fête-Dieu et l'envol du «perroquet gigantesque», dans une langue qui ne se départit jamais d'une sobriété voulue, conquise.

L'apparition du perroquet Loulou et surtout l'assimilation finale entre cet animal et le Saint-Esprit restent mystérieuses. Certes, cet animal qui trouble l'homme comme un miroir déformant par sa capacité à «dire» a hanté le XIX<sup>ème</sup> siècle: la peinture, les voyages, la décoration d'intérieur, et certes la littérature le célèbrent. Il ne pouvait manquer de fasciner celui qui cherche la vie dans les mots! Les lettres de l'écrivain évoquent plusieurs épisodes mettant en scène un perroquet, à Venise, à Rouen tout près de Croisset... Flaubert le retrouve aussi dans les livres, dans une certaine mesure. Sachant quel lecteur attentif des mystiques, et en particulier de Thérèse d'Avila, était Flaubert, quel étrange écho n'entend-on pas entre la fin d'*Un Cœur simple* et certaine vision de cette mystique: «Tandis que j'étais dans ce ravissement, je vis au-dessus de ma tête une colombe, très différente de celles d'ici-bas. Elle n'avait pas de plumes et ses ailes étaient formées de petites écailles d'une splendeur éclatante. Elle était plus grande qu'une colombe ordinaire et il me semblait entendre le bruit qu'elle faisait avec ses ailes»? Un écho plus flaubertien retentit d'ailleurs à la relecture de la phrase qui conclut le chapitre VI de la première partie de *Madame Bovary*, lorsque l'héroïne évoque son état d'âme après sa rencontre avec Charles: «l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques». Comment alors ne pas voir, dans cette ultime vision de Félicité, le bonheur rêvé et sans doute aussi quel-

quefois rencontré par Flaubert, cet état poétique absolu où seule la perfection de la phrase, du verbe peut installer écrivain et lecteur?

Les déclarations de Flaubert dans sa correspondance à propos d'*Hérodiades* sur le rôle trouble des femmes, la faiblesse des hommes à leur égard au point qu'ils en oublient leurs responsabilités, conduisent, en général, à reconnaître dans deux ébauches, *Napoléon III* et *Monsieur le Préfet*, les sources possibles du dernier récit. En vérité, l'écrivain reprend une histoire vieille comme le monde, dans un cadre qui lui consent de renouer avec l'Orient. Cet ailleurs qui l'a autorisé à toutes les démesures quand il l'a parcouru, qui lui consent tous les rêves lorsqu'il en est loin, reste, par excellence, un espace de prédilection pour son imaginaire.

*Hérodiades* est d'ailleurs imprégné du voyage que Flaubert avait fait dans cette région du monde. On retrouve sa fascination de la Judée et en particulier de la région du Jourdain et de la mer Morte – n'écrivait-il pas: «c'est un crâne pays, un pays rude et grandiose qui va de niveau avec la Bible. Montagnes, ciel, costumes, tout me semble énorme»? –; son regard ébloui pour la danse de Kuchuk-Hanem à Esneh et, bien plus encore, pour celle du jeune Hassan-el-Bilbeis au Caire qui semble la source directe de celle de Salomé – «La musique va toujours du même train, sans arrêter, pendant deux heures. La flûte est aigre, les tambourins vous retentissent dans la poitrine. Les danseurs passent et reviennent, ils marchent remuant le bassin avec un mouvement court et convulsif. [...] Quand le bassin remue, tout le reste du corps est immobile. Lorsque c'est au contraire la poitrine qui remue, tout le reste ne bouge pas; ils avancent ainsi vers vous, les bras étendus en jouant des crotales de cuivre, et la figure sous leur fard et leur sueur demeurant plus inexpressive qu'une statue. J'entends par là qu'ils ne sourient point. L'effet résulte de la gravité de la tête en opposition avec les mouvements las-

cifs du corps» –; sa découverte, résignée, de la cacophonie religieuse et raciale toujours au bord de la guerre qui règne à Jérusalem – «Les Arméniens maudissent les Grecs, lesquels détestent les Latins, qui excommunient les Coptes [...]. Le Saint-Sépulcre est l'agglomération de toutes les malédictions possibles». Pour cette nouvelle, Flaubert trouve l'inspiration dans un de ces livres qu'il n'a jamais cessé de relire: la Bible. Il retient les quelques lignes des Évangiles de Mathieu, Marc et Luc, qui racontent un épisode bien connu du Nouveau Testament: la mise à mort, par décollation, du prophète Jean-Baptiste sur ordre du tétrarque Hérode-Antipas. Ce dernier est en fait lui-même la simple victime d'une machination imaginée par sa femme, Hérodiad, désireuse de se venger de celui qui avait osé dénoncer son union incestueuse avec le Tétrarque. Et tout comme il l'avait fait pour *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Flaubert enrichit cette anecdote au point de lui donner les dimensions d'une nouvelle. Encore une fois, en outre, Flaubert travaille à partir d'un matériau préexistant, les notes qu'il avait eu l'occasion de prendre pour deux autres œuvres, *La Tentation de saint Antoine* et *Salammbô*, constituent la mémoire d'*Hérodiad*; d'ailleurs, une des peurs de l'écrivain est bien de réécrire ce dernier roman! De plus, il lit, relit *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan, *Machaerous* d'August Parent, *L'Essai sur l'histoire et la géographie de la Palestine* de Joseph Derembourg et sollicite ses amis et connaissances: l'orientaliste Charles Clermont-Ganneau sert de consultant pour les noms de villes à deux syllabes qui construisent le paysage au début du texte tandis que Frédéric Baudry est chargé de trouver des noms d'étoiles. On ne saurait cependant oublier que lorsque le correspondant de Flaubert ne parvient pas à retrouver le nom d'une étoile mémorisé par Flaubert – Mira-Coeti –, ce dernier le conserve néanmoins comme tel!

Pour l'écrivain, il s'agit encore une fois de se constituer une base de rêverie, il fait œuvre de conteur, non d'histo-

rien. D'ailleurs, cette confiance faite à Félicien de Saudry, le 18 décembre 1864, à propos de *Salammbô* vaut pour *Hérodiad*: «Au reste je ne distingue plus, dans mon livre, les conjectures des sources authentiques».

Ces trois nouvelles sont donc le fruit de lectures, d'écritures, de voyages, de souvenirs écoutés au soir d'une vie et surtout de rêves flaubertiens sur le divan de maroquin vert. Ils n'attendaient qu'une occasion particulière pour devenir *Trois Contes*. Elle semble se présenter.

«*Trois Contes*»: une œuvre en réaction à «*Bouvard et Pécuchet*»

Flaubert a élaboré le plan détaillé de *Bouvard et Pécuchet* et achevé les deux premiers chapitres quand il met tout de côté pour écrire *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Et, alors qu'il avait laissé grandir son roman, au point de prévoir deux volumes, Flaubert semble d'emblée, comme par réaction, attiré par un récit court. C'est ce que confirment les déclarations contenues dans les lettres de l'écrivain puis la rédaction d'*Un Cœur simple* et d'*Hérodiad* ainsi que le titre général.

À cette opposition externe presque trop apparente, s'associent différents choix de l'écrivain qui semble vouloir créer, pour chaque nouvelle, un parcours autre que celui retenu pour *Bouvard et Pécuchet*.

Les trois récits sont construits sur une «force qui va», souveraine, impossible à arrêter: le parricide vers la sainteté, la servante vers un effacement qui se transforme en apo théose, Jean-Baptiste vers sa mort qui réalisera la prophétie. *Hérodiad* affiche un titre presque restrictif tant le récit abonde en personnages de premier plan: Hérodiad la femme avide de pouvoir, Jean-Baptiste le prophète attendu, Hérode-Antipas dont la faiblesse écrira l'Histoire... Bou-

vard et Pécuchet, personnages quasi transparents et presque interchangeable, sont détrônés par Julien, Jean-Baptiste, Hérode-Antipas et Hérodiad qui appartiennent déjà à l'Histoire, mieux aux Écritures Saintes, mieux encore, au monde merveilleux du légendaire.

Mais surtout l'échec, sous le signe duquel se place le roman interrompu de Flaubert, n'est qu'apparent dans *Trois Contes*: chacun d'eux se conclut en effet sur un triomphe. Phanuel et ses deux compagnons ne pleurent pas la mort de Jean-Baptiste, ils attendent l'aube pour partir vers la Galilée, où commencer à transmettre son message.

Ces pages de *Trois Contes*, qui entraînent tour à tour Flaubert dans un Moyen Âge d'exception puis dans le quotidien de la vie en province avant le grand bond vers l'Orient, l'arrachent à la paralysie engendrée par le roman.

Avec *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Flaubert abandonne un univers sans doute trop proche de celui de Croisset; il se concède une pause de bonheur, il laisse libre cours à ses rêves les plus fous et aussi les plus vrais, ceux qui font que le lecteur sente avec l'auteur une communauté d'âme qui ne trompe pas et le ramène toujours vers les mêmes pages.

C'est ainsi que l'écrivain commence son histoire en construisant un Moyen Âge comme il le désire: sans barbarie, avec un château fort tel qu'on en trouve plutôt au XIX<sup>ème</sup> siècle, une demeure seigneuriale qui n'a pas besoin de se défendre, avec des soldats qui s'endorment pendant leur tour de garde, des manants disposés à écouter, des gens du voyage bien accueillis, une époque où il fait bon vivre; puis, Flaubert s'offre un deuxième rêve: un autre château, en Occitanie, un château à la moresque où demeure la princesse idéale – elle n'a pas de nom, elle est «la Jeune fille» aux grands yeux, ces grands yeux qui illuminent tous les visages féminins de Flaubert – et non la riche veuve de Jacques de Voragine. Et les mœurs y ressemblent à celles des Cours d'Amour.

Loin des parcours livresques ou des expériences taillonnes de Bouvard et Pécuchet, Julien entraîne l'écrivain et son lecteur «voler [...] le héron, le milan, la corneille et le vautour» ou «[l]es jours de brume, [...] dans un marais [...] guetter les oies, les loutres et les halbrans». Le monde leur appartient, tout est désormais possible, si bien que, pour ce jeune noble du temps passé, Flaubert invente une Geste sans précédent. Julien, nouveau héros, «conn[âit] la faim, la soif, les fièvres et la vermine»; ses exploits se multiplient: «plus de vingt fois on le cr[oit] mort». Il «se compos[e] une armée» et devient le libérateur des peuples opprimés. Et parmi les monstres dont Julien libère le monde, a-t-on le droit de s'étonner qu'il y ait «la guivre de Milan et le dragon d'Oberbirbach», deux reliefs sur un blason? L'écrivain lance ainsi à son lecteur un clin d'œil, la saga va se terminer; l'ultime nostalgie de l'ermite au bord d'un fleuve perdu qui revoit le château de son enfance ébauche une vision intimiste. Les mille petits bonheurs intérieurs de Félicité ne sont pas loin.

Dans *Un Cœur simple*, ce n'est plus l'action qui fait rêver, mais bien le quotidien dans sa banalité même: la vie répétée, dilatée par des joies prévisibles, bouleversée par la mort. Dans la solitude de Croisset, Flaubert anime un monde qui vit derrière sa porte... Les lieux sont ceux de l'enfance: la Normandie, Trouville où Gustave passait l'été avec sa sœur Caroline et les siens, à l'auberge *L'Agneau d'or* tenue par cette même mère David du conte, le petit port où il rencontra Élixa Foucault, compagne de l'éditeur de musique Maurice Schlésinger, qu'il célébrera dans *L'Éducation sentimentale*, sans oublier les promenades sur la colline, les haltes heureuses au milieu des prés, en vue de la mer ou les après-midi de soleil qui s'écoulaient dans la pénombre des chambres. Flaubert décrivant le désastre financier de Mme Aubain, fort proche du sien, lui fait jalousement conserver deux fermes qui portent les noms de celles qui appartenaient à la famille Flaubert; et l'on sait que l'écrivain venait d'être

contraint de vendre celle de Toucques dont il avait hérité. Virginie ira chez les Ursulines de Rouen tout comme l'avait fait la mère de Flaubert et, à travers la mort de la jeune demoiselle Aubain, Flaubert évoque, sans doute, plus que la disparition de sa sœur, un destin commun à tous les hommes, qui en frappe parfois certains plus durement. La crise nerveuse qui terrassa sur une route normande le jeune étudiant en droit, décidant de son existence, se retrouve telle dans l'accident de Félicité à la hauteur de Saint-Gatien: même chute, même perte de connaissance, même aveuglement par le sang qui coule. Ce sont les événements domestiques qui ordonnent la vie de Félicité et le conte. L'Histoire ne peut entrer que par la petite porte. Seule la Révolution de Juillet, qui conduit à Pont-l'Évêque un nouveau préfet et le perroquet Loulou, mérite mention! Les réfugiés polonais – Flaubert avait eu, comme professeur de musique, un ami de Chopin, Antoni Orłowski – fournissent une autre occasion pour montrer la bonté de Félicité. Le marquis de Gremanville semble faire revivre un arrière-grand-oncle de Flaubert, Charles-François Fouet de Crémanville, conseiller à la Cour des comptes de Normandie, dont l'écrivain connut la seconde femme. Le personnage de Félicité constitue sans doute aussi un discret hommage à Julie, la domestique entrée au service des siens alors que Gustave était encore enfant, et qui lui survivra. Après la disparition de sa mère, Flaubert l'évoque souvent dans ses lettres. C'est elle et l'oncle Parrain qui, de l'aveu même de Flaubert, avaient contribué à former son imaginaire. Tout l'univers auquel *Un Cœur simple* donne naissance rappelle celui de *Madame Bovary* mais cette fois l'écrivain prend quelques revanches. Les cuistres ont souvent triomphé dans ses livres: l'ignoble pharmacien Homais, par exemple, obtient la Légion d'honneur. Dans cette nouvelle, au contraire, Bourais finit par se suicider! De même, la riche et vieille Mme Lehoussais qui épouse le premier amour de Félicité sera vite trompée par Théodore, «l'envoyé de Dieu». Quant à la servante dotée d'un prénom illusoire – Fé-

licité –, l'écrivain la récompense par une mort digne d'un mystique qui lui fait bien mériter ce prénom! En créant, après *Bouvard et Pécuchet*, l'univers d'*Un Cœur simple*, Flaubert choisit un cadre, des événements et des circonstances qu'il s'est plu à retrouver dans sa propre histoire mais qui vont désormais au-delà de sa propre personne pour devenir le matériau d'une nouvelle.

Les débordements imaginatifs auxquels l'écrivain s'était laissé aller avec *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* lui avaient permis de retrouver, dans *Un Cœur simple*, la grisaille de *Madame Bovary*. Cependant Flaubert éprouve des difficultés pour commencer la nouvelle – «depuis trois jours, je ne décolère pas: je ne peux mettre en train mon *Histoire d'un cœur simple*» (lettre à Mme Roger des Genettes du 13 mars 1876) – et c'est pourquoi, sans doute, rejaillit en lui, très vite, la tentation d'un dépaysement violent, la tentation de l'Orient. Le 17 août 1876, il écrit en effet à sa nièce: «Maintenant que j'en ai fini avec *Un Cœur simple*, 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». Flaubert ouvre en effet *Hérodiade* par cette présentation du Tétrarque – son épouse n'apparaîtra que plus tard – accoudé sur la balustrade et regardant le paysage, égrenant tous ces noms de lieux à saveur orientale. Encore une fois, avec ce dernier récit, l'écrivain peut s'étourdir et nous étourdir, oubliant la médiocrité de Chavignolles.

Alors que les événements se faisaient rares dans *Bouvard et Pécuchet*, les voici qui se multiplient, s'accélèrent, se concentrent. De nouveau Flaubert s'en donne à cœur joie avec les informations dont il dispose: l'Histoire lui prête des scénarios, mais cela ne lui suffit pas, il en invente, il en ajoute. Il retrouve la verve créatrice et l'imagination débordante d'un roman comme *Salammbô*. À côté des personnages d'Hérodiade, de Jean-Baptiste et d'Hérode connus de

tous, il fait apparaître une nuée de personnages secondaires, dont il donne les noms, trace les portraits, qu'il associe à l'intrigue: Phanuel l'Essénien tout de lin vêtu, Aulus le goinfre futur empereur, Mannaï le Babylonien... On connaissait le complot d'Hérodiad; d'un seul coup, la nouvelle qui a pour titre ce même nom met en scène une multitude d'intrigues que nous n'avions pas imaginées: la menace arabe de l'émir de Pétra, dont le Tétrarque a répudié la fille pour épouser Hérodiad, le soutien romain qui tarde à arriver, la menace – totalement inventée – d'Hérode-Philippe, premier mari d'Hérodiad, la peur du Tétrarque d'être tombé en disgrâce à la cour de Rome suite aux délations d'Hérode-Agrippa, sans oublier une soudaine fermentation interne... Dans ce récit pourtant court, Flaubert recompose les rapports humains et met en évidence leur multiplicité et leur complexité: la femme traîtresse et rusée, l'homme lâche et ingénu, Jean-Baptiste, celui qu'on ne voit pas mais dont la voix crie, hurle, proclame. La civilisation est au bord d'un nouvel élan et Flaubert trouve pour le dire le souffle qui parcourt la Bible. Le bonheur est dans la croyance, quelle qu'elle soit, «force qui porte». Et Flaubert croit en la magie de ce qu'il écrit et qu'il répète sans trêve, jusqu'à ce que l'expression ait acquis la perfection, dans son jardin de Croisset.

Mais Flaubert ne cherche pas à peindre des hommes différents de ce qu'ils sont, il a appris à se connaître et à les connaître et accorde la part due à certaines tendances trop bien cachées, à certains comportements indignes de l'humanité, il laisse apparaître des envies coupables, qui, parfois, embarrassent, la cruauté par exemple. Elle est très évidente dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Une enfance idyllique est soudain bouleversée en secret par l'agressivité gratuite de l'adolescent: ne frappe-t-il pas à mort une petite souris blanche trop alerte dont il jette le corps dehors et essuie le sang d'un simple coup de manche? Cet épisode

constitue dans le récit un contraste violent avec l'atmosphère sereine et pacifique qui avait régné jusqu'alors. Le lieu choisi pour le premier acte de violence souligne d'ailleurs l'impertinence d'un comportement sacrilège autant que son intentionnalité. Ce passage, tout entier inventé par Flaubert, ne comporte ni dans le choix du geste ni dans la description que l'écrivain en fait, de renvoi moyenâgeux si bien qu'il prend le caractère quasi intemporel propre à toutes les cruautés. Aucune distanciation ne permet au lecteur d'être épargné. L'audace triomphante du premier geste autorise les autres et met en marche une suite d'actions meurtrières pour le seul plaisir de tuer: des innocents oisillons au «gros pigeon qui se rengorg[e] au soleil». Puis commencent les longues chasses sauvages en compagnie puis solitaires. L'écrivain multiplie les scènes à la limite du supportable: Julien n'hésite pas à faire «bris[er] l'échine» aux «lapins sautillant au bord de leurs terriers», à «fauch[er] les deux pattes d'un coq de bruyère engourdi par le froid» sans même l'achever, pour arriver au massacre des cerfs pris au piège dans le vallon clos. Mais «pareil carnage» ne suffit pas encore; et, à peine un peu plus loin, le chasseur insatisfait n'épargne pas le grand cerf noir à la barbe blanche, pas plus que «la biche, blonde comme les feuilles mortes» et son faon qui la suit en têtant. Flaubert semble ne pas vouloir perdre une occasion d'exacerber, de renforcer, en toute liberté par rapport à la tradition, le comportement impitoyable de Julien. Le cerf, qui lui prédit son destin de parricide, le trouble certes mais, «la nuit venue», il arrive au héros de songer: «Si je le voulais, pourtant?» et Flaubert de préciser: «il avait peur que le Diable ne lui en inspirât l'envie». Tout au long des pages, le personnage et, avec lui, le lecteur est soumis, sans relâche, à un tourbillon d'émotions, accentué par une palette de couleurs fortes telles le rouge, le noir, le blanc.

Le deuxième conte se présente au contraire en demi-teinte. Cependant si l'écrivain y laisse percevoir une dou-

leur discrète, elle se révèle d'autant plus amère qu'elle traduit une cruauté que l'on pourrait définir ontologique. C'est celle qui entâche et rend troubles les relations entre les êtres, celle qui dérive de l'aveuglement de la Vie porteuse d'égoïsme, d'incompréhension, de maladie, de mort. L'existence de Félicité illustre les différents rapports humains possibles. Pour chaque moment de joie obtenu par la servante, la vie exige un tribut de douleur: «à propos de rien [elle] était battue» par ses premiers employeurs; quand les nouveaux semblent apprécier ses qualités, ses compagnons l'accusent, à tort, de vol; lorsqu'elle tombe amoureuse de Théodore, la conscription le lui enlève; la mort la prive ensuite de Virginie et de Victor, ses deux plus chères affections; l'unique moment de bonheur que Félicité partage avec Mme Aubain – une étreinte rapide au-dessus des vêtements mités de Virginie – ne saurait effacer une vie de sacrifices au service d'une «maîtresse, qui [...] n'était pas une personne agréable». L'acharnement de la Vie contre ces femmes provoque, jusque chez le lecteur, une meurtrissure inguérissable.

Le dernier conte met en scène une vengeance personnelle – celle d'Hérodiade contre Jean-Baptiste – et souligne la duplicité des femmes tout comme la lâcheté des hommes; mais Flaubert veut aussi donner à ce conflit des proportions presque surhumaines. L'écrivain évoque souvent dans sa correspondance l'impossibilité pour les différentes races de cohabiter dans la tolérance et, à propos de ce dernier conte, il s'en était expliqué: «L'histoire d'*Hérodiade*, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion [...]. La question des races dominait tout». De fait, Flaubert s'emploie à présenter la mise à mort du prophète aussi comme une conséquence des luttes entre les peuples en présence. La rivalité entre les Juifs eux-mêmes est de tous les instants et le couple Hérode-Hérodiade est là pour le rappeler. Lorsque cette femme sent son pouvoir lui

échapper et ses ambitions menacées, elle rappelle sans pitié au Tétrarque: «Mais ton grand-père balayait le temple d'Ascalon! Les autres étaient bergers, bandits, conducteurs de caravanes, une horde, tributaires de Juda depuis le roi David! Tous mes ancêtres ont battu les tiens». Hérodiades est, avant tout, la descendante de la tribu de Juda, la tribu élue tandis qu'Hérode n'est qu'un simple Idumén. Et le festin organisé par Hérode, pour renforcer l'alliance entre les différents peuples de ce Moyen Orient si disparate, perce à jour les connivences, fait éclater les divergences, les trahisons, les différences naturelles et culturelles entre les hommes. La religion devient un simple accident de parcours, une banale occasion de déclenchement des conflits. Si Flaubert conclut son récit sur l'annonce du Messie, le seul, peut-être, qui saura unir les peuples, c'est parce qu'au fond la Bible est une bien belle histoire et que Flaubert aime les histoires.

Au fil des *Trois Contes*, la cruauté s'est transformée: évidente, sanguinaire, solitaire dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, elle devient moins apparente, mais plus pénétrante et surtout implacable dans *Un Cœur simple*, et elle interroge chaque lecteur dans son intimité. Avec *Hérodiades*, Flaubert assimile de plus en plus la violence à la vie elle-même, au destin des hommes condamnés à vivre entre eux et à faire l'Histoire.

### *Trois variations pour une même volonté de renouveau esthétique*

Pour chaque histoire qu'il invente, Flaubert s'efforce de renouveler les principes esthétiques qui guident son écriture et *Trois Contes* ne se soustrait pas à cette exigence, mieux chacun d'eux se présente, ainsi que le voulait Flaubert, comme une nouvelle histoire et surtout comme une nouvelle manière de raconter une histoire.

Le défi que se pose l'écrivain lorsqu'il commence ses trois récits semble double; d'une part, pour *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* puis pour *Hérodiad*, il se trouve en face de textes déjà existants. Comment faire devenir œuvre littéraire le récit d'un évangéliste ou celui d'un jongleur moyenâgeux? Comment se les approprier et en faire une œuvre flaubertienne? L'idée d'*Un Cœur simple* semble, au contraire, lui revenir mais ne se révèle pas plus facile à transformer en nouvelle. Comment transformer en héroïne une servante au «cœur simple», surtout si celle-ci achève son existence sur un épisode extraordinaire qui se déroule dans le secret de son imaginaire?

Flaubert confère à la légende de saint Julien l'Hospitalier l'ambiguïté, la pluralité de lectures qui donnent à l'œuvre littéraire sa raison d'être. Il rend incertaine, floue, indécidable, une grande partie de l'histoire.

Le château où naît Julien nous transporte dans un Moyen Âge idéalisé, un lieu utopique, une de ces îles que l'on s'invente, presque hors de l'espace et du temps. Lors du baptême de l'enfant, chacun des parents est visité par un messager, mais le passage de ces ombres est si éphémère et si léger qu'il pourrait s'être agi d'un songe. Le temps passe; lorsqu'un jour d'hiver, Julien, ivre de violence, couronne sa chasse par un interminable carnage, les paysages se font fantasmagoriques, un lac semble sorti d'un cauchemar, les distances se dilatent, le temps devient illimité; et enfin, quand, «poussé par un effroi», Julien «pr[en]d sa course à travers la campagne», il «se trouv[e] presque immédiatement à la porte du château» de la manière la plus inattendue. L'épisode de la deuxième chasse lui-même est placé sous le signe de l'ambiguïté. À propos de son héros, Flaubert précise: «Un pouvoir supérieur détruisait sa force»: Julien est-il victime d'un sortilège? Comme par hasard, une nouvelle fois, Julien éperdu découvre, «au-delà des orangers, le faite de son palais».

Parfois, Flaubert mêle les motivations psychologiques propres à un adolescent violent et sans limites avec la for-

ce des légendes. Repensant à la prophétie du cerf héritée de la tradition – «Maudit! maudit! maudit! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère» –, Julien s'exclame: «Si je le voulais pourtant?...», bien vite corrigé par «et il avait peur que le Diable ne lui en inspirât l'envie». Juste avant le parricide, l'auteur précise: «Sa soif de carnage le reprenait; les bêtes manquant, il aurait voulu massacrer des hommes», mais «le bramement du grand cerf noir» nous reconduit à la prédiction initiale.

Le comportement de son entourage se fait trompeur, même pour le lecteur: que l'épouse de Julien, pourtant au courant de son passé, lui conseille de se remettre à chasser, peut être vécu comme un tour du destin, mais comment expliquer que le fasse un moine, un homme d'église? Une destinée s'obtient-elle à ce prix? Et comment lire le sursaut de lucidité de la femme de Julien avant qu'il ne sorte, la veille du parricide? Est-elle l'instrument du destin – instrument sauveur, au demeurant, dans la tradition – ou une femme aimante qui a, parfois, de douloureuses intuitions?

L'errance à laquelle se condamne Julien semble plus obéir à une volonté d'expier un acte intolérable pour sa conscience d'homme et pour la communauté humaine qu'à la quête du pardon divin. Quand Julien s'abandonne aux plus douloureuses confidences, c'est «par esprit d'humilité»; sa souffrance la plus insupportable est engendrée par son incapacité à vivre dans la société des hommes, mais c'est un interdit qu'il construit lui-même toutes les fois qu'il rencontre un de ses semblables: «l'air bestial des figures, le tapage des métiers, l'indifférence des propos glaçaient son cœur»; s'il affronte tous les périls, c'est pour s'oublier au point qu'il cherche même à s'anéantir par le suicide, et il revient à la figure paternelle qui lui apparaît dans les eaux de la fontaine de faire échouer ce geste. Seuls quelques détails ont, dans cette errance, un écho religieux: «Il monta sur les genoux toutes les collines ayant une chapelle à leur sommet» – ou, pour le moins, équivoque, com-

me les pénitences qu'il s'inflige. Il faut attendre que Julien se fasse «Charon des vivants» pour retrouver un comportement plus en accord avec celui de la tradition: «Il se contentait de les [les passagers qui l'injurient] bénir». Ce geste surprend tout de même, car comment un parricide peut-il se sentir autorisé à un tel comportement? Dans la version flaubertienne, le mot de repentir n'apparaît nulle part.

Le saint qui ne saurait échapper à son destin et l'homme fragile en lutte contre ses propres démons se succèdent, se mêlent, s'alternent sans que prévale l'un ou l'autre.

En fait, pour donner au récit de la vie d'un saint le souffle religieux qui lui sied, alors qu'en apparence il élimine toute référence évidente, Flaubert imprègne son texte d'une multitude d'emprunts à d'autres vies de saints et surtout à des épisodes célèbres de la Bible, qui présentaient pour le lecteur du XIX<sup>ème</sup> siècle une familiarité aujourd'hui oubliée. La légende de saint Hubert, par exemple, fournit l'image du cerf lançant un avertissement, une croix entre les bois, qui devient flèche meurtrière dans le texte de Flaubert. Tandis que *La Légende Dorée* décrit Julien recevant les pauvres, aidé par sa femme, dans un hôpital qu'il a construit, Flaubert préfère l'activité de passeur attribuée en général à saint Christophe. L'enfant-Dieu est remplacé par la figure du voyageur-lépreux. Peut-être doit-on y voir une trace de la figure de saint Judicael qu'Alfred Maury évoque dans son ouvrage? Peut-être Flaubert veut-il se resituer dans la tradition biblique qui reconnaît, le plus souvent, dans la lèpre une manifestation extérieure du péché et, en particulier, du péché d'orgueil (cf. *Les Nombres*, XII, 9-10: «La colère de Dieu s'enflamma contre eux. Il partit et la nuée quitta la Tente. Voilà que Myriam était devenue lépreuse, blanche comme neige»)? Cette maladie qui ronge le voyageur de Julien ne semble-t-elle pas une prolifération de ces «papillons blancs» que devenaient

les flèches meutrières de Julien pendant sa dernière chasse? De fait, «les flèches, avec leurs plumes [qui] se posaient sur les feuilles comme des papillons blancs» ne constituent-elles pas déjà un signal?

Noé et Adam lui-même, transformé en un Père des hommes meurtrier – «il se voyait comme notre père Adam au milieu du Paradis, entre toutes les bêtes; en allongeant le bras, il les faisait mourir» – sont évoqués dans le texte au moment des chasses ou de la chasse rêvée avant le parricide.

Mais ce sont surtout les renvois implicites qui nourrissent le texte en profondeur et lui donnent cette atmosphère «sacrée» qui permettent à Flaubert de garder le titre traditionnel.

La naissance de Julien et les prédictions qui l'accompagnent semblent inspirées de différents épisodes évangéliques. Julien qui naît «à force de prières» rappelle la naissance de Jean-Baptiste: Élisabeth et Zacharie conçurent un fils dans leur vieillesse «car rien n'est impossible à Dieu» (*Évangile selon saint Luc*, I, 36-37); la scène dans laquelle un ermite prévoit, pour la châtelaine, l'avenir de son enfant évoque l'Annonciation (*Évangile selon saint Luc*, I, 30-33), tandis que les déclarations du «Bohême» au père de Julien renouent avec la révélation faite par l'ange Gabriel à Joseph sur la destinée de Jésus (*Évangile selon saint Matthieu*, I, 21), ou mieux à Zacharie sur celle de Jean (*Évangile selon saint Luc*, I, 20-23). L'enfance de Julien qui le fait «ressembl[er] à un petit Jésus» condense la description de saint Luc à propos du fils de Dieu: «Il croissait en sagesse, en taille et en grâce devant Dieu et devant les hommes» (*Évangile selon saint Luc*, II, 52). Comme Jonas encore, ou Moïse, Julien cherche à échapper à son destin. Lui aussi s'enfuit, en vain. La fin du récit semble multiplier les références à des épisodes bien connus des Évangiles. Les eaux qui s'apaisent pour que le destin puisse s'accomplir ne manquent pas, surtout pour un lecteur de l'époque de Flaubert, de lui faire revenir à l'esprit l'épisode de la tem-

pête apaisée (*Évangile selon saint Mathieu*, VIII, 23-27). Flaubert emprunte certes à Michel Lecoindre-Dupont l'enrichissement final de l'histoire par le dîner du lépreux mais c'est lui qui introduit la scène de la transformation de l'eau en vin, écho du premier miracle du Christ (*Évangile selon saint Jean*, II, 4). L'épisode de la transformation du lépreux et de sa montée au ciel, présent dans la plupart des versions antérieures, renvoie à l'épisode de la Transfiguration et de l'Ascension du Christ. Mais, dans le texte de Flaubert, Julien est pardonné et, bien plus, comme seuls les grands prophètes puis la Vierge, il est sauvé de la mort, signe du péché des hommes, et admis de son vivant aux côtés de Dieu. Le dogme, qui reconnaissait l'Assomption de la Vierge, datait de 1854 et cet événement avait fait grand bruit en France, si bien que toute la deuxième partie du XIX<sup>ème</sup> siècle voua un culte très vif à la mère de Dieu. L'écrivain lui-même évoque ce phénomène dans sa correspondance.

Mais l'apport le plus original que cette vie de saint Julien doit à la réécriture flaubertienne réside sans doute dans la pluralité des ancrages que Flaubert impose à son personnage.

En effet, tout comme il l'inscrit dans un contexte chrétien, il fait aussi de Julien un jeune seigneur maître de la chasse de par son rôle selon les us médiévaux dont la faute, dans le texte flaubertien, ne consiste pas – comme dans le cas de saint Hubert, à avoir chassé au lieu d'avoir suivi l'office ou fait pénitence, selon les versions, donc une faute contre la religion chrétienne – mais bien contre la loi de la Nature: Julien, chasseur passionné, devient chasseur incontrôlé, assoiffé de sang, victime du «sang noir». L'enseignement des déduits, les formes socialisées de chasse ne parviennent pas à contenir cette fièvre de Julien qui se fait homme des bois, sa sociabilité se transforme en marginalité au point qu'il porte en lui le signe olfactif du sang noir,

l'odeur même de sa marginalité, celle de la venaison – «et 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». Et durant une chasse d'hiver, Julien déroge au comportement du chasseur qui a pour règle de tuer noblement l'animal qu'il poursuit. Le chasseur multiplie les comportements irrespectueux – «fauch[er] les deux pattes d'un coq de bruyère endormi, et sans le ramasser continu[er] sa route», puis tuer un castor à museau noir insaisissable au milieu d'un lac et, après d'autres faux-pas, sa fureur se déchaîne contre des cerfs retenus dans un vallon puis contre un vieux cerf, dont il tue aussi la biche et son faon. La malédiction lancée par le cerf mourant – «Maudit! maudit! maudit! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère!» – ne freine qu'à peine sur le moment la violence de Julien, son irréfrénable soif de sang. La nuit suivante n'apporte que des tentations: «Non! non! non! je ne veux pas les tuer!» puis il songeait: «Si je le voulais, pourtant?...». Julien ne chassera plus, mais le sang noir réapparaîtra et la tentation se fera insoutenable, Mère-Nature exige son dû. Et Flaubert écrit cet épisode en renouant, encore une fois, avec un tissu mythique et légendaire qui ne cesse de raconter comment le chasseur peut devenir gibier s'il a manqué de respect aux règles cynégétiques; et derrière la course éperdue de Julien pour échapper au cortège composé par le «serpent [qui] sifflait, [les] bêtes puantes [qui] bavaient, les singes [qui] le pinçaient, l'ours [qui] lui enlev[ait] irrespectueusement son chapeau», comment ne pas lire un lointain écho des aventures d'Actéon dépecé par sa meute, d'Hercule lui-même, le chasseur aveuglé par le sang noir? Mais aucun dieu ne sauve pour l'instant Julien de son destin et le parricide s'accomplit. Avec ce geste commence l'exil qui conduira Julien auprès du fleuve où affleure parfois un étrange «besoin fou de manger de la viande», comme un relent fou d'une autre vie. Le voyageur que Julien

transporte, atteint de la lèpre, une des deux maladies avec la rage qui «incarn[e] la sécheresse noire la plus extrême», sera le passeur qui consentira à Julien de monter aux cieux comme Élie certes, comme saint Hubert, le saint chasseur, et aussi comme Héraclès.

Des traces mythiques plus évidentes jalonnent d'ailleurs le conte: Flaubert y évoque la figure de Narcisse en la déformant – Julien, décidé à se noyer dans la fontaine, y découvre l'image de son père au lieu de la sienne – ainsi que celle d'Œdipe. Il en exploite un détail-clin d'œil pour le lecteur: «Quand il en voyait un [vieillard] marchant devant lui, il criait pour connaître sa figure, comme s'il avait eu peur de le tuer par méprise». De plus, une étude des manuscrits permet de constater que Flaubert introduit une modification significative à cet égard dans la scène du parricide: après le meurtre, Julien, dans les premières versions, soulève la tête de son père; Flaubert modifie la scène et, dans la version publiée, son personnage s'attarde sur le visage de sa mère.

Le texte de Flaubert, ainsi enrichi par un héritage culturel varié et ample, tranforme la légende de saint Julien. Derrière le titre si simple choisi par l'écrivain, se cache en réalité une toute autre légende qui redonne vie à l'histoire du parricide.

Le succès de l'histoire de Félicité réside dans l'adhésion que Flaubert obtient de son lecteur qui partage, sans réticence ni surprise, le bonheur final de la servante. Un personnage aussi «simple» ne pouvait certes à lui tout seul soutenir l'ensemble du récit: quels mots avait-il pour se raconter? D'autre part, l'écrivain ne peut prendre en charge une vision qui doit appartenir toute entière à la servante: comment autrement lui conserver l'ambiguïté qui en fait tout le charme? C'est pourquoi Flaubert multiplie, sans le mettre en évidence, les points de vue et enveloppe le lec-

teur dans une myriade d'approches qui font, peu à peu, triompher la personnalité de la servante.

Tout d'abord le conteur fait intervenir l'auteur. Il lui donne la parole entre parenthèses; en fait, les explications que ce dernier fournit tendent surtout à montrer la complexité de la réalité et les différences d'appréciation qui peuvent en dériver. Flaubert nous enseigne ainsi déjà à lire au-delà des apparences. À propos, par exemple, de la «résistance» de Félicité aux sollicitations de son amoureux, Flaubert précise qu'elle «exaspéra l'amour de Théodore, si bien que pour le satisfaire (ou naïvement peut-être) il proposa de l'épouser». Lors de la mort de Mme Aubain, la parenthèse fournit des éclaircissements que chacun peut évaluer sur le temps mis par Paul pour arriver: «Dix jours après (le temps d'accourir de Besançon)». Très vite, l'auteur change la règle du jeu et se limite à juxtaposer son avis à celui de Félicité, ainsi que le montre le diagnostic pour la mort de Loulou: «elle le trouva mort [...]. Une congestion l'avait tué, sans doute? Elle crut à un empoisonnement par le persil; et, malgré l'absence de toutes preuves, ses soupçons portèrent sur Fabu». De temps à autre, comme un fil blanc, l'écrivain laisse filtrer quelques présents inattendus dans un texte au passé: veut-il rappeler qu'il est bien là? Permet-il ainsi au lecteur de s'approprier le récit dans le présent d'une lecture qui coïncide soudain avec le présent de la narration? Ou, plus simplement, la rêverie s'est-elle tout doucement installée? Même les comparaisons où se glisse d'habitude l'auteur appartiennent au monde de Félicité et contribuent à placer le texte sous son patronage et le lecteur «sous influence» en quelque sorte.

Au fur et à mesure qu'avance le texte, la parole passe aux personnages. En utilisant le style indirect libre, qui conserve la souplesse du style direct mais adopte déjà les formes du récit tout en laissant le locuteur dans un quasi anonymat, l'écrivain fait intervenir, tour à tour, Théodore, Mme Aubain, Victor, Bourais, Virginie, les religieuses

elles-mêmes sans que le texte semble quitter le rythme du récit. L'espace majeur est bien sûr laissé à Félicité; au début du texte, elle s'inscrit à partir d'expressions très limitées, mises entre guillemets, comme «Madame», «Monsieur» ou une simple réponse monosyllabique – «Ah!» dit-elle –. Puis l'auteur lui délègue de plus en plus la parole. Toujours par l'intermédiaire du style indirect libre, Flaubert amplifie peu à peu la place qu'occupe la servante et, au fil des pages, le personnage fait sien le texte. Une simple précision en bout de phrase suffit à garantir sa présence («Ce qui la désolait principalement, c'était d'abandonner sa chambre, – si commode pour le pauvre Loulou»). Flaubert prend soin aussi de jalonner *Un Cœur simple* d'expressions locales que le lecteur attribue sans même y penser à Félicité («godefiches»), de quelques «etc.» inconcevables en-dehors de l'atmosphère familière que Flaubert veut créer autour de la servante, d'expressions communes («passer pour», «on ne s'entendait plus»), d'appréciations spontanées («pauvre gars», «grand bonheur», «affreux caniche»), qui imprègnent le texte de la présence de Félicité. Alors même que le début de la nouvelle évoque «la servante», «sa servante [de Mme Aubain]», «sa bonne [de Virginie]», la fin voit la perspective renversée et on rencontre «sa maîtresse [de Félicité]», mieux encore «madame Aubain»! Parfois quelques entorses grammaticales – accords de participe passé ou référents de pronoms personnels discutables – consentent une entrée discrète et efficace dans «le flux de conscience» de Félicité.

Ce texte, qui raconte aussi la cohabitation de deux femmes, pivote au chapitre III, chapitre central, sur les deux seuls dialogues au style direct de la nouvelle. Ceux-ci se révèlent exemplaires de la totale extériorité des êtres les uns aux autres et donc de leur profonde solitude. Flaubert multiplie alors les répliques isolées qui ne cessent d'associer plusieurs formes de dialogues: style direct et style indirect, style indirect et style indirect libre. Cet univers, où

chaque individu est de plus en plus replié sur soi, est ainsi sans cesse traversé par le langage, l'oralité au service d'une fausse communication. La scène de la mort de Félicité est emblématique de cette cacophonie. Mais au-dessus de ce brouhaha indistinct qui semble un instant échapper à l'auteur, le point de vue revient à Félicité: et, selon le monolithisme qui a gouverné toute sa vie – l'adverbe «exclusivement» définit l'amour de la servante d'abord pour Virginie puis pour Victor et l'accès à sa chambre, après le retour de Loulou empaillé, devient exclusif! – la dernière passion de la servante trouve triomphe et satisfaction, au-delà des mots.

Dans *Hérodiades*, l'écrivain réussit à créer un tel climat de surprise et une telle tension par l'attente que le lecteur, qui croyait pourtant bien connaître cette anecdote, est pris de vertige. Diligent et séduit, il suit Flaubert dans une histoire, qui, encore une fois, est la même et ne l'est pas.

D'emblée, l'auteur joue avec la réalité historique à laquelle il fait subir une véritable compression. Les événements décrits ont bien eu lieu, mais en des temps différents: le siège du roi des Arabes désireux de venger sa fille répudiée par Hérode au profit d'Hérodiades, l'intervention de Vitellius, tétrarque de Syrie en faveur d'Hérode contre ce même roi, le séjour en prison d'Agrippa suite à la délation d'un affranchi sont postérieurs au temps du récit. Les ennuis d'Hérode-Antipas avec son allié romain à la suite de la découverte des caches secrètes sous la citadelle n'auront pas pour origine la venue de Vitellius mais bien une dénonciation d'Agrippa, elle aussi postérieure à la décollation de saint Jean-Baptiste. Et la menace du premier mari d'Hérodiades semble inventée par Flaubert pour augmenter les tensions...

Au cumul des événements, Flaubert associe la prolifération des personnages. Flaubert entoure Hérodiades et le Tétrarque de nombreux personnages secondaires présen-

tés de façon partielle, dont Flaubert s'applique à retarder le plus possible l'élément qualifiant. C'est ainsi qu'il instaure une parfaite familiarité du lecteur avec Mannaëï, un vieil homme avec un nom à consonnance juive, dont il fait une minutieuse description, et ne révèle que bien plus avant, qu'il s'agit du bourreau. Le choc n'en est que plus violent! De même, il trace un portrait aussi insistant que répugnant d'un jeune Romain ventripotent et goulou et crée la surprise lorsque le lecteur apprend qu'il s'agit du futur empereur. Autour de la figure de Jean-Baptiste, Flaubert met en place une situation d'attente presque insoutenable, le désignant par le pronom personnel de troisième personne, puis par son nom hébreu, avant de livrer, en dernière instance, avec détachement, l'acception la plus répandue. Jean-Baptiste, pendant toute la première partie de la nouvelle, reste une voix, une voix qui hurle et dont le Tétrarque et son épouse ont peur. Nous n'apprenons rien de plus, sinon qu'il se trouve dans un cachot, à la faveur d'une requête du Tétrarque qui détourne notre attention vers «deux hommes, admis par indulgence l'autre mois». Seules les dernières lignes du texte nous livreront leur identité, mais non le contenu du message qu'ils apportaient au prophète.

L'art de Flaubert consiste aussi à multiplier sans relâche les interrogations. Les personnages questionnent leur entourage mais en vain: Hérodiad ne fournit aucune réponse à Hérode sur ce qu'elle sait à propos de la situation romaine, elle ne lui confie pas non plus comment elle a obtenu la médaille salvatrice et refuse de le renseigner sur la jeune fille qu'il a entrevue, se limitant à s'éloigner «soudainement apaisée». Un nouveau comportement énigmatique est alors mis en place. Parfois le personnage lui-même ne comprend pas. À propos d'Hérode face à sa femme, Flaubert précise: «Il se demanda pourquoi cet accès de tendresse». Le texte aussi grouille de mystères: pourquoi le Tétrarque craint-il tant de ne plus revoir Tibérian, par

exemple? que veut le capitaine de garnison qui cherche à lui parler durant le festin?

Dans la plupart des cas, la lecture de la suite du texte fournit la solution. Le suspens que Flaubert met en place à la fin du chapitre I en évoquant une «chose importante» dont l'annonce de l'arrivée des Romains prive le lecteur, appartient, par exemple, à ces artifices.

De même, le lecteur, un temps tenu à l'écart du complot d'Hérodiad, est peu à peu introduit dans son jeu, et soudain les pièces du puzzle s'organisent. Toute l'énigme romaine qu'ont construite tour à tour l'apparition d'une médaille entre les mains d'Hérodiad, les nouvelles tout à fait récentes dont elle dispose, l'appui garanti par l'Empereur, la présence d'une jeune Fille et de sa vieille servante, la tendresse maternelle inattendue d'Hérodiad, s'explique enfin.

Parfois, seule une culture extérieure au texte donne la réponse. Flaubert sait bien que le lecteur du XIX<sup>ème</sup> connaît l'identité des visiteurs de Jean-Baptiste, l'objet de la mission qu'il leur confie, la réponse qu'ils ne peuvent lui donner, car il est nourri des Évangiles. Aujourd'hui le texte gagne en mystère.

Parfois, il n'y a pas vraiment de réponse. Qu'en est-il, par exemple, de la menace populaire qui, un instant, trouble le festin?

Flaubert retarde les réponses aux multiples questions qu'il fait naître, disperse les informations, fragmente les explications, tout en organisant une nouvelle donne historique, car il veut construire *Hérodiad* autour d'une histoire dense, abondante, presque excessive.

Et pourtant, l'écrivain conserve à son texte la légèreté de la théâtralité. Un parfait respect de la concentration temporelle et spatiale des événements – 24 heures dans la citadelle de Machaerous – l'apparition et la disparition quasi rituelles des personnages – «Mais au fond de la terrasse, à gauche, un Essénien parut, en robe blanche, nus pieds, l'air stoïque. Mannaëi, du côté droit, se précipitait

en levant son coutelas [...]. Puis ils se retirèrent, chacun par un escalier différent, à reculons, sans se perdre des yeux» –, l'importance accordée aux dialogues au style direct, semblent faire triompher le vieux rêve de Flaubert, écrire pour le théâtre.

Bien plus, l'écrivain restitue, par le biais des descriptions, le mouvement que l'espace de la scène confère en général à une pièce. L'écriture de Flaubert reproduit de fait un déplacement concerté: le lecteur voit son regard dirigé du haut vers le bas et viceversa, pour finir sur un mouvement circulaire. C'est ainsi que l'on découvre d'abord la partie élevée de la forteresse puis la profondeur des vallées et la réalité des alentours, avant de remonter vers les murailles, d'en faire le tour pour plonger dans «l'abîme». Ce mouvement ample et directif se retrouve dans la plupart des descriptions, celle de la grotte aux chevaux blancs, celle du trou de Jean-Baptiste pour arriver à la danse de Salomé, ronde envoûtante comme le rhombe des sorcières. La tête de Jean montera vers la tribune, redescendra vers la salle du banquet avant de faire le tour des invités. Seul le départ vers la Galilée tracera la ligne droite qui brisera le cercle infernal.

### *L'unité de «Trois Contes»*

Au-delà de la particularité de chaque conte, le lecteur perçoit une même tension créatrice. Celle-ci se traduit par des symétries de structures, par des reflets, des réfractions entre les nouvelles, ou entre deux d'entre elles. Et se créent ainsi un mouvement unitaire entre les trois récits et un parcours de lecture qui défie la diversité, la renforçant et la familiarisant à la fois.

Chaque histoire adopte une structure simple, qui en rend l'accès facile au lecteur: une division en trois parties, fort équilibrante, qui a souvent fait ses preuves en littérature.

Flaubert organise la vie de Julien sur trois périodes autour de trois demeures: le château moyenâgeux du père, où s'écoule la première partie de sa vie; le château d'Occitanie, aboutissement des errances de Julien qui languit auprès de sa princesse jusqu'au moment de l'accomplissement de la prédiction, puis la cabane en terre glaise originelle, où le héros deviendra un saint. À l'intérieur de chaque partie, Flaubert a recours aux espaces blancs pour faire sentir le passage du temps, sans pour cela introduire de ruptures.

La vie sans relief de Félicité se reflète dans une structure linéaire qui se découpe, elle aussi, selon un rythme ternaire, par-delà l'apparente division en cinq chapitres. Le premier présente, de l'extérieur, la servante et se conclut sur l'appréciation «une femme en bois» par laquelle, d'ailleurs, l'écrivain s'adressait à George Sand dans sa correspondance... Les chapitres II, III et IV réunissent les bonheurs et les malheurs de la servante – toute sa vie – tandis que le dernier est dédié à l'extase finale de Félicité. Le récit, qui s'est ouvert avec le jugement d'autrui sur Félicité, se clôt en totale opposition, dans l'intimité du personnage.

*Hérodiad*, concentré à la manière des tragédies classiques sur 24 heures, conduit chaque partie vers un secret. D'abord seulement annoncé par Phanuel à Hérode, il est formulé mais incompris à la fin du deuxième chapitre, enfin reçu et à transmettre en conclusion.

La perfection de cette articulation principale s'appuie sur une distribution binaire à l'intérieur de chaque nouvelle, sur une reprise interne, comme de part et d'autre d'une invisible ligne, telle un surjet ou une broderie.

Dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, deux fleurs, le basilic évocateur de cruauté et l'héliotrope, image de l'inspiration divine, introduisent le lecteur au château. C'est là que vivent les parents de Julien, la demoiselle de haut lignage qui saura «à force de prières» obtenir un fils, et «le bon seigneur», guerrier au repos. Une double

prédiction les comble, dans un mutisme réciproque qui souligne le parallélisme de leurs vies. Julien lui-même voit son existence partagée par deux chasses dont la deuxième, – inventée de toutes pièces par l'écrivain – est le reflet renversé de la première: de chasseur, ne devient-il pas gibier?

Et surtout, Flaubert construit chacune des trois parties autour d'une double tentation précédée d'un double avertissement. À la fin de la première grande chasse, le héros est confronté à des répliques de sa propre famille, le cerf, la biche et le faon. Dans son aveuglement sanguinaire, il ne comprend pas, les tue et, comme par hasard, se retrouve à la porte de son château; Julien vient de recevoir, outre la première prédiction par le cerf, marquée du son de la cloche, le premier avertissement. La deuxième tentation lui est adressée lorsque se présentent à ses lèvres ces quelques mots à propos de la mort des siens: «Si je le voulais, pourtant?...» Tout de suite après, Julien reçoit une double mise en garde: l'épée sarrasine qu'il manipule, manque tuer son père et la flèche qu'il envoie contre un papillon, cloue au mur le hennin de sa mère!

Une autre étape de la vie du héros s'ouvre avec le deuxième chapitre; un nouvel équilibre est atteint avec son mariage mais, bien vite, la nostalgie de la chasse s'empare de lui, les tentations se multiplient avec les souvenirs, les rêves, les invitations de ses amis, la sollicitation de sa femme qui, mise au courant de la prédiction, le tranquillise sur les risques d'une telle entreprise. Mais l'heure n'est pas encore venue. Deuxième tentation: les pas que Julien entend sous la fenêtre, ces «apparences d'animaux» qu'il entrevoit. Cette fois, malgré sa femme, le pire se produit... Deux nouveaux appels jalonnent la dernière partie de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*: la tentation du suicide dont le sauve son père, car Julien doit aller jusqu'au bout de son destin, puis cette seconde d'hésitation – tous ces éléments relèvent de l'imagination de Flaubert – qui retient l'ermite au bord des eaux agitées du fleuve. Cependant sa décision

d'aller malgré tout chercher le passager est récompensée; en effet l'eau s'apaise. Et la «joie surhumaine [qui] descend comme une inondation dans l'âme de Julien pâmé» pour son triomphe final semble bien un écho de cette «volupté sauvage et tumultueuse», de cette défaillance qui saisit l'adolescent lorsqu'il tua le pigeon.

Flaubert privilégie les mouvements doubles, il construit les variantes sur ce thème et s'en sert pour rendre heurté le rythme trop linéaire d'une fatalité malgré tout semée d'em-bûches.

Toute la vie de la servante se déroule sous le signe de la dualité: couple au féminin avec Mme Aubain, elles élèvent deux enfants, Paul et Virginie. Après le départ de Paul pour le collège, Victor, le neveu de Félicité, le remplace aux côtés de la petite fille: «Les deux enfants avaient une importance égale; un lien de son cœur les unissait, et leurs destinées devaient être la même», lit-on. La première communion de Félicité ne sera qu'une piètre copie de l'expérience vécue la veille lors de l'initiation de Virginie tandis que les voyages à Honfleur de la servante se placeront sous le même signe de l'échec: la tentative vaine de saluer Victor qui s'embarque pour ne plus revenir puis de revoir Virginie vivante. Flaubert jalonne ainsi tout son texte d'une série de redondances qui guident le lecteur jusqu'au reposoir final, reproduction publique de la chambre de l'héroïne. Mais il en modifie le mouvement, met en place une série de situations qui aboutissent à l'isolement de Félicité. En effet, chaque fois que la servante s'attache à quelqu'un, ce n'est que pour mieux le perdre: Théodore retrouvé après son emménagement près de la ferme où travaille Félicité, sa sœur et Victor qu'elle a reconnus à Trouville, Virginie elle-même après les retrouvailles estivales et jusqu'à Loulou qui fait perdre ses traces un après-midi tout entier. Les existences de Mme Aubain et de Félicité s'écoulent, parallèles, de plus en plus limitées et tristes. La maîtresse

doit se replier, pour des raisons économiques, dans le quartier de Saint-Melaine, voit sa fille disparaître, son fils s'éloigner, le cercle de ses amis se réduire, sa maison peu à peu s'affaisser. La vie de la servante, elle aussi, va se réduisant autant dans l'espace à sa disposition – la maison puis une chambre puis son lit de malade détrempé par la pluie – que dans ses possibilités de mener une vie normale: peu à peu sourde, elle deviendra aveugle et grabataire, ne vivant plus que de souvenirs. Et au bout de cette suite de jours et de chagrins, le «souvenir de 'Monsieur' planant sur tout» sera à la fin remplacé par «un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête»...

*Hérodias* obéit, à son tour, et presque de manière obsessionnelle, à cette opposition. La citadelle de Machaerous se dresse sur un pic de basalte sombre en face d'une montagne lumineuse couronnée par le temple de Jérusalem; d'une part, il y a une terrasse à l'air libre où évolue le Tétrarque et, de l'autre, des grottes obscures, multiples, sans fin qui creusent le roc; parmi celles-ci, Flaubert organise deux espaces antithétiques: «une grotte, plus étendue que les autres souterrains» avec de l'air pur, un chèvrefeuille, «un filet d'eau [qui] murmur[e]», occupée par une centaine de chevaux blancs, «merveilleuses bêtes» presque humanisées avec leur bouche et leurs «yeux d'enfant», et, à peine plus haut, «un trou, une fosse énorme» dont l'obscurité ne permet pas de bien distinguer l'occupant. Ce «quelque chose de vague et d'effrayant», «couché par terre, sous de longs cheveux se confondant avec les poils de bête qui garnissaient son dos» dont le front se heurte à «une grille» et qui «de temps à autre, dispar[âit] dans les profondeurs de son antre», c'est lui – Jean-Baptiste – qui restera seul attendant son sort tandis que là-haut le galimatias des invités d'Hérode, la bouche pleine, couvre ses prophéties.

Les scènes de groupe ou de foule alternent avec les monologues ou les lieux vides; le soleil brille, implacable, et

ne lui échappe que l'obscurité de la prison de Jean-Baptiste ou de celle de la chambre d'Hérode; les couples se font et se défont tout comme ils font et défont le récit: Hérode et Hérodiad, Hérodiad et Salomé, Hérodiad et Jean-Baptiste, Hérode et Jean-Baptiste, Phanuel et Hérodiad, Aulus et son père, sans oublier l'adverbe final – «alternativement» – qui sanctionne un tel ordre des choses.

Les motifs communs aux trois textes, les échos qui se répercutent, plus ou moins forts, de l'un à l'autre, permettent de sentir combien, au-delà d'un titre générique, ces trois textes sont proches.

C'est ainsi que le rôle essentiel accordé à la voix, dans *Hérodiad*, apparaît décisif dans tous les récits. Les prémonitions adressées aux parents du nouveau-né, la malédiction du cerf qui fixe à jamais le destin de Julien, soulignée par le son de cloche, et les paroles du Lépreux jalonnent le destin de Julien. Flaubert qui ne fournit qu'un portrait très rapide de Félicité, évoque cependant, dès le premier chapitre d'*Un Cœur simple*, sa «voix aiguë»; et les principales étapes de la vie de la servante, qui ne sait pas lire, seront déterminées par la voix d'autrui: celle de l'ami de Théodore qui lui annonce l'abandon du jeune homme, celle de Mme Aubain qui lit la lettre faisant part de la mort de Victor puis celle de la «bonne sœur» de Honfleur communiquant la disparition de Virginie. Et, n'en déplaise à la science, Loulou restera la seule 'voix' qui se moquera de la surdité de Félicité tout comme les paroles de Jean-Baptiste traverseront les murs et l'espace pour frapper de plein fouet Hérodiad et l'obligeront à entendre, mieux à écouter, le message qui s'élève du fond d'un cachot. Et cette même voix ne rejoindra-telle pas les hommes du monde entier?

Quelques traces, plus discrètes, se retrouvent dans les trois nouvelles, comme ce geste de douleur, de désespoir de Félicité – «à plat ventre sur son matelas, le visage dans

l'oreiller, et les deux poings contre les tempes» –, qui reprend d'ailleurs la réaction de la servante lors de la découverte de la trahison de Théodore – «Elle se jeta par terre, poussa des cris» –. Julien le répète dans sa douloureuse solitude au bord du fleuve: «Il se jetait à plat ventre sur son lit, et répétait en pleurant...». Et le Tétrarque, torturé par son impuissance, adopte, tant au début qu'à la fin d'*Hérodiad*, une partie du geste de la servante. Il est décrit: «les tempes dans les mains», puis «les mains contre les tempes».

*Un Cœur simple* illustre bien sa place de pivot dans l'écriture de *Trois Contes*, à travers la circulation de quelques détails: le taureau qui effraie Julien à deux reprises au point de provoquer son évanouissement sera l'occasion d'un acte héroïque de Félicité. Au delà de toutes les différences, leur chevelure semble rapprocher, sur leur lit de mort, Mme Aubain – «On la croyait moins vieille à cause de ses cheveux bruns, dont les bandeaux entouraient sa figure blême» – et la mère de Julien – «La mère avait encore tous ses cheveux, dont les bandeaux fins, pareils à des plaques de neige, pendaient jusqu'au bas de ses joues».

Ce sont surtout des couleurs – le lapis-lazuli –, des odeurs – l'encens –, des objets anodins – les pendeloques qui ont été déposées sur le reposoir à côté de Loulou réapparaissant dans la malle de voyages de Salomé – qui glissent d'*Un Cœur simple* à *Hérodiad*.

Plus nombreux se révèlent les éléments présents dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* ainsi que dans *Hérodiad*: les armes rapprochent, au-delà des époques, le château moyenâgeux et la citadelle orientale tout comme la Jeune fille, toujours ou tout au moins longtemps anonyme, dont la beauté frappe les regards.

C'est sous le signe d'un temps inéluctable que se consomme, dans les deux cas, la tragédie: Julien apprend trop tard l'identité de ses parents tandis que Jean-Baptiste

ne vit pas assez longtemps pour connaître la réponse de Jésus.

Tout un réseau symbolique parcourt *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, et se retrouve dans *Hérodiad*: les «prunelles flamboyantes» du Bohémien entrevues par le châtelain, du grand cerf noir, des animaux qui défient Julien et enfin du Lépreux, sont aussi celles du prophète Jean-Baptiste qui hantent Hérodiad. Les couleurs comme le rouge («le ciel rouge comme une nappe de sang», ce même sang qui tombe goutte à goutte du lit de Julien), le blanc (couleur-emblème de la mère de Julien et de la petite souris qui est la première victime de l'adolescent), le noir (le grand cerf noir, le ciel presque noir au-dessus de Julien chasseur, l'eau plus noire que l'encre du fleuve au bord duquel il s'installe) nourrissent le troisième récit.

Le blanc et le noir servent l'opposition entre le temple de Jérusalem et Machaerous, entre la robe blanche de l'Essénien et le manteau noir revêtu par le Tétrarque pour son anniversaire, la peau blanche de Salomé et ses caleçons noirs, sous un ciel «qui enflammait l'horizon». Nous sommes dans la «rougeur de l'aube» d'un jour différent, où l'homme-bourreau verra «le glaive rouge comme une flamme» du grand ange des Samaritains.

La parenté la plus étroite réside cependant dans les scènes de mort. La description de la petite Virginie sur son lit de mort au couvent des Ursulines, où dominent le blanc de la mort, celui des murs et du brouillard aux fenêtres en opposition aux «taches rouges» des trois chandeliers, rappellent «la peau blanche» des parents de Julien à peine assassinés, la blancheur des draps, «le long Christ d'ivoire» et les «taches rouges» qui signent le meurtre, voire 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».

En outre, la scène de douloureuse agonie de la servante se transforme en une mort mystique lors de laquelle son

sourire équivaut à la pâmoison de Julien. Cette montée vers le ciel du paria «face à face avec Notre-Seigneur Jésus» ne fait qu'anticiper l'extase de la gisante; un même parfum d'encens, un même soleil d'or, une même musique apaisante et les cieux s'entrouvrent pour accueillir dans l'azur d'un firmament de gloire ces deux héros.

Dans *Hérodiad*, la mort s'exprime dans un geste, celui triomphant du bourreau: «la tête entra; – et Mannaëi la tenait par les cheveux, au bout de son bras». D'un seul coup, cette mort en réécrit une autre, ce geste en répète un autre, celui de Julien à l'égard de sa mère qu'il vient de tuer: «Julien lui passa les doigts sous ses bandeaux, leva sa tête; – et il la regardait, en la tenant au bout de ses doigts roidis».

En outre, lorsque Julien se penche «pour voir de tout près le vieillard [...], il aperç[oit], entre ses paupières mal fermées, une prunelle éteinte qui le brûla comme du feu»; un même dialogue silencieux s'instaurera, dans *Hérodiad*, entre le mort et le repu, par le geste du bourreau: «Mannaëi, l'[la tête] 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».

Cependant, l'unité du recueil va au-delà de ces reprises, elle concerne le projet dans son ensemble. Flaubert a souvent décrit des vies dans toute leur ampleur: Emma Bovary, Frédéric Moreau, le héros de *L'Éducation sentimentale...* L'évocation de la mort ne semble pas constituer un obstacle pour lui. *Trois Contes*, trois textes brefs et donc très rapprochés dans leur rédaction – et dans leur lecture –, privilège de nouveau ce modèle, avec le récit de la vie et de la mort de saint Julien, puis de Félicité et enfin la mort de Jean-Baptiste, aboutissement et justification de son existence. Vite, à grands traits, un peu comme une garantie personnelle contre un avenir qu'il devine sombre, Flaubert reparcourt, à travers ces nouvelles qui seront la der-

nière œuvre achevée d'un écrivain vieillissant, les difficultés de l'existence.

Le climat qui l'entoure a en effet beaucoup changé: de nombreux deuils, les plus douloureux – l'ami Louis Bouilhet, sa mère –, une santé de plus en plus chancelante, la tranquillité perdue de son bonheur à Croisset lui donnent plus que jamais la conscience du temps qui passe. Ses lecteurs, eux aussi, tendent à le délaisser, *La Tentation de saint Antoine* n'a guère été comprise, pas plus que *L'Éducation sentimentale*, ou ses pièces de théâtre. L'insuccès que connaissent les œuvres de l'ami Louis Bouilhet n'illustre que trop aux yeux du romancier la fugacité de toute célébration. Flaubert, dans Croisset vide, se laisse aller à confesser qu'il a peut-être mal fait ses comptes avec la vie; Flaubert seul avec son unique richesse, la magie avec laquelle il sait faire vibrer les mots, Flaubert aux prises avec *Bouvard et Pécuchet* sent peut-être que l'urgence qu'il avait de terminer ce roman n'est plus, à cet instant, tout à fait la même. Sans doute n'imagine-t-il guère ce qui est en train de jaillir en lui. Il faudra, pour cette dernière expérience, un autre lieu, un autre décor, un autre entourage: ce sera Concarneau où le conteur, ravi, se met à combler les vides de l'existence légendaire de saint Julien.

Or, la légende comme l'a réécrite Flaubert réserve des surprises. Il est rare qu'un hagiographe organise de si bon gré la rébellion de son héros contre son destin «métaphysique» en quelque sorte, il le dote avant tout d'une existence d'homme: celle qui lui permet d'obéir à ses passions, de laisser libre cours à ses pires travers, de torturer, de blesser, voire de tuer. Rejetant le modèle qu'on veut lui imposer et pour lequel il semblait si bien prédisposé, Julien accueille, mieux privilégié, toute une série d'échappatoires. Et son créateur semble se complaire à les multiplier: les cerfs et autres animaux s'offrent à Julien comme des provocations, la distance qu'il s'efforce de mettre entre lui et ses parents pour éviter les homicides est gommée malgré

lui; c'est à la suite de sollicitations trompeuses que le héros, harcelé, réalisera son destin. Julien, qui a échappé un temps à sa destinée, s'y retrouve confronté et comprend alors l'inutilité de sa rébellion.

Mais le dernier mot revient à Flaubert, qui récompense son héros d'avoir su, plus que d'autres, lutter pour se faire une vie à lui, en renchérissant sur l'ultime étape: la mort. Pour ce moment décisif, Flaubert néglige la tradition et dote Julien de la mort la plus triomphante qu'il puisse créer, avec l'instrument dont il dispose, les mots. Il fait de la rencontre entre Julien et l'envoyé de Dieu, l'occasion d'une ascension mystique et mêle la «douceur des roses» au «nuage d'encens» et au chant des flots dans une luminosité éclatante, contre un ciel d'azur, tandis qu'«une abondance de délices, une joie surhumaine» envahit l'âme de l'élu. La dureté, la violence du récit sont à leur tour transfigurées par cette apothéose.

Et une nouvelle en appelle une autre, presque la même. Il semble que Flaubert n'ait pas encore épuisé ce sujet puisque, au-delà des différences, *Un Cœur simple* raconte, une fois de plus, une vie.

En effet, délaissant le monde de *La Légende Dorée*, des vitraux, des miracles, des légendes, le conteur se tourne vers le quotidien, ou mieux, vers un quotidien qu'il choisit encore plus humble, encore plus plat, encore plus banal que celui qu'il avait évoqué dans *Madame Bovary*. Ce sera l'univers d'une simple servante au prénom trompeur dont la vie est faite des miettes qu'on veut bien lui abandonner. Et si l'héroïsme de Julien réside dans sa lutte contre ce qu'on voulait lui imposer, ici la «sainteté» sera dans l'acceptation d'un destin, mieux dans l'application que Félicité mettra à rendre son comportement de tous les jours exemplaire – «Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité» –. La lecture précédente semble se confirmer: nul ne saurait échapper à son destin, aussi insignifiant soit-il. Mais ce

maître d'œuvre, encore une fois, fait que quelque chose se dérègle dans cette histoire en apparence si simple: Félicité commet son seul mensonge – qui est aussi l'expression de son souhait le plus authentique – et obtient ainsi, à ses côtés, un perroquet, une voix presque comme celle des hommes. Flaubert lui offre alors un des représentants les plus colorés, les plus flamboyants, et aussi les moins serviles de l'espèce: un paradoxe pour une servante si effacée! La grisaille qui enveloppe l'existence de Félicité prend alors les couleurs de Loulou et, dans le secret bien gardé de son âme, l'humble domestique échappe au réel et puise l'embellissement de ses jours. C'est pourquoi sa mort, qui ressemble au début à celle d'Emma Bovary – les détails sont les mêmes (le «râle» qui lui soulève ses côtes, le tremblement de tout son être, l'écume «aux coins de sa bouche») –, se termine sur une reprise de celle de Julien. En effet, ces deux existences si différentes, faites, chacune à sa manière, d'une lente perte de soi, débouchent pourtant toutes deux sur une mort que Flaubert veut identique, car elle est l'événement qui égalise tout et tous, saint et servante. Et tout comme Julien, Félicité s'éteint, dans une «vapeur d'azur», respirant le parfum de l'encens, tandis que «les cieux [sont] entrouverts» pour l'accueillir, elle et son fidèle «passeur», son perroquet. Et il semble même que l'écrivain ait voulu pour elle une mort encore plus somptueuse, encore plus brillante, encore plus douce.

Les voici, Julien et Félicité, réunis dans une même éternité de paix. Sans doute ont-ils enfin rejoint Emma, Frédéric et Deslauriers, Salammbô et Mathô, dans l'attente de Jean-Baptiste...

Flaubert avance à grands pas: avant même de finir *Un Cœur simple*, il a déjà trouvé son nouveau sujet, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*. Une autre mort. Mais Flaubert, cette fois, ne clôt pas son conte sur cet événement, et encore moins offre-t-il au lecteur la scène attendue, celle de la décollation du saint. La mort de Jean-Baptiste advient

par omission, présentée, en début de paragraphe, par une périphrase de trois mots, quatre syllabes: «La tête entra». Flaubert termine son récit sur le «ravisement» de Phanuel et son départ avec les disciples de Jean-Baptiste vers la Galilée, alourdis par la tête du prophète. La mort se révèle pour ce qu'elle est: un accident qui peut même se consommer dans l'ombre, en aparté. Elle est devenue transition, passage obligatoire vers un lendemain plus sûr grâce aux mots que cet homme a prononcés, que ses disciples ont recueillis et qu'ils sauront diffuser. La mort n'est plus un aboutissement. En effet Jean-Baptiste commence sa vie par sa mort et fait commencer la Vie par une mort. Cet homme, comme Félicité, accepte d'emblée son destin; mieux, il accepte l'inconnu de son destin, car il meurt sans même avoir reçu la réponse à la seule question qui aurait pu donner un sens à son sacrifice, puisque ses émissaires ne reviendront qu'après sa mort. Et Flaubert ne fournit pas le contenu de ce message... L'écrivain ne conserve que la force de la certitude portée par cette voix qui traverse les espaces, par ce souffle destiné à bouleverser l'Histoire. La troisième nouvelle se détache du présent de l'écrivain et puise son inspiration en un moment qui semblait constituer un nouveau point de départ pour la religion, pour l'histoire, pour l'Occident et pour l'humanité. Et Flaubert montre que la vie ne s'arrête pas toujours avec la mort. Il arrive aussi que la parole construise un destin: c'est ce que ne cesseront de faire les disciples de Jean-Baptiste et ceux qui leur succéderont. *Hérodias* illustre le poids de la parole confiée à autrui, la difficulté de confier à autrui sa propre parole, celle dont on est dépositaire, parce que, si telle est la seule manière de permettre à cette parole de vivre, cette survivance elle-même est livrée à tous. Comme telle, elle subira diffusion, glorification, louange mais aussi mutilation, reniement, contresens; elle sèmera l'espoir mais aussi la mort; elle portera la vie mais aussi la guerre. C'est le prix

exigé. Alors, Flaubert arrête son conte à l'aube des temps nouveaux encore à venir...

Ces trois contes que Flaubert vient d'achever lui ont sans doute consenti de reparcourir certaines étapes de sa propre vie: la tentation de céder aux pressions paternelles et sociales comme saint Julien en quelque sorte, le choix d'une existence très simple et discrète en surface, mais enrichie par un imaginaire aussi caché que prolifique, à la manière de Félicité. Flaubert relit sa vie, ses tourments, ses joies aussi, mais avec le dernier récit, sans doute est-il déjà au-delà d'un tel destin. Flaubert est devenu Jean-Baptiste, celui qui vit de sa parole, s'en nourrit et trouve en elle la seule hypothèse de survie.

Flaubert a terminé trois récits, ou mieux, son testament littéraire. Il choisit de les publier ensemble et propose *Un Cœur simple* avant *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Peut-être a-t-il désiré reconstituer un parcours historique «à rebours», comme il se le proposait déjà dans les années 1859-1860? Peut-être a-t-il voulu commencer par la nouvelle la plus proche de ses futurs lecteurs? Il n'en demeure pas moins que le dernier conte reste *Hérodiad*, puisque c'est là que l'écrivain lègue son ultime message, un dernier témoignage où il renouvelle sa confiance dans les mots qui ont toujours su, à l'écart des êtres et des choses, illuminer sa vie.

Flaubert peut se remettre à écrire, reprendre *Bouvard et Pécuchet*. D'ailleurs, même s'il ne parvient pas à finir l'histoire de «ses deux bonshommes», n'y aura-t-il pas toutes celles qu'il a écrites? Flaubert peut avertir Charpentier: il est prêt, il a fini, il est temps de publier *Trois Contes...*

Marie Thérèse Jacquet

## Introduzione\*

Nel 1877 viene dato alle stampe un libriccino dal titolo semplicissimo, *Tre racconti*. Fedele alla principale accezione ottocentesca del termine, l'autore propone tre testi piuttosto brevi, apparentemente molto diversi fra loro, senza cercare di unificarli sotto una stessa etichetta. L'opera incontra il favore del pubblico e con gli anni il suo successo si consolida fino a diventare indiscusso. Ma perché, dopo una lunga carriera come romanziere, Flaubert decide di affidarsi al genere della novella?

### *Gli anni Settanta del XIX secolo*

Si tratta di anni difficili per Flaubert.

Nell'aprile del 1872 perde la madre e, ormai solo, vive nella casa di Croisset, non lontano da Rouen, dove porta a termine un'opera teatrale iniziata dall'amico Louis Bouilhet, scomparso pochi anni prima. Dopodiché intraprende stancamente *Bouvard e Pécuchet*, romanzo grigio, arido, frenato, attraversato da personaggi deboli, servili, timorosi.

Nel 1875, in seguito al fallimento di Ernest Commanville, marito dell'adorata nipote Caroline, nonché ammini-

\* La traduzione in italiano e la rielaborazione sintetica dell'*Introduzione* sono a cura di I. Porfido.

stratore dei suoi beni, si sente improvvisamente minacciato fin nel suo rifugio sulle rive della Senna. Alle difficoltà economiche si aggiunge la prostrazione morale: Flaubert confessa a Zola di provare «angosce infernali» e alla principessa Mathilde di sentirsi «attaccato fin nelle midolla». Scongiurato il pericolo maggiore, dopo qualche mese ritrova la serenità. Ciononostante, come riprendere a scrivere un'opera tanto impegnativa quanto il romanzo cui sta lavorando?

*La stesura dei «Tre racconti»*

Flaubert decide quindi di lasciare Croisset per qualche tempo e far visita a un amico, il biologo Georges Pouchet. Il 16 settembre 1875 arriva a Concarneau e scende all'Hôtel Sargent, di fronte al castello. Una settimana dopo scrive alla nipote che «vuole costringersi a scrivere *San Giuliano*». È stata quell'antica fortezza a ricordargli che una ventina d'anni prima aveva sognato di ambientare nel Medioevo l'opera cui stava allora pensando: una rivisitazione della leggenda di san Giuliano?

Ai primi di novembre si reca a Parigi per effettuare delle ricerche bibliografiche e la notte del 17 febbraio 1876 porta a termine *La leggenda di san Giuliano Ospitaliere*. Attento a non discostarsi troppo dalla tradizione, sceglie un titolo esplicito, quasi banale, falsamente dimesso. Da tempo, infatti, è convinto che tocchi al lettore scoprire l'aspetto più importante di un'opera: non tanto l'argomento quanto il modo in cui questo viene trattato. «In ogni opera ancora da venire», scriveva già nel 1854 a Louise Colet, «è insita una poetica che occorre trovare».

Le lettere successive al 17 febbraio si dilungano sulla vita a Croisset e sono prive di riferimenti a un qualsivoglia lavoro di scrittura, finché il 3 marzo, rispondendo a George Sand, Flaubert si rammarica di un mancato viaggio a Pont-

l'Évêque e Honfleur, progettato per «rivedere un angolo di paesaggio che [ha] dimenticato». Verso la metà del mese, invece, scrivendo a Mme Roger des Genettes, allude a una *Storia di un cuore semplice*, altro racconto già in cantiere. E siccome «una novella non viene mai da sola», come afferma lo scrittore canadese André Carpentier, è presumibile che verso la fine di aprile Flaubert sapesse già in maniera abbastanza precisa quale sarebbe stato il terzo racconto. Scrive infatti alla stessa corrispondente: «Sapete su cosa ho voglia di lavorare dopo? Sulla storia di san Giovanni Battista. La spregevolezza di Erode nei confronti di Erodiade mi esalta. Tutto questo è ancora allo stato di ipotesi, perciò ho molta voglia di approfondire la questione. Se mi ci metto seriamente, sono certo che in autunno avrò in mano tre racconti da pubblicare in uno strano volumetto». Il 17 agosto 1876 finisce *Un cuore semplice*. Il titolo definitivo è più sintetico del precedente; Flaubert si pente soltanto di aver concluso l'opera troppo tardi, perché la cara amica cui è dedicata, George Sand, ormai non potrà più leggerla!

Inizia quindi a lavorare con accanimento a ciò che in un primo tempo chiama ancora, conformandosi alla tradizione, *La decollazione di san Giovanni Battista*. A settembre si reca a Parigi per proseguire le sue ricerche, poi torna precipitosamente a Croisset. Benché l'organizzazione del lavoro gli risulti difficoltosa, il 9 dicembre termina la prima parte del racconto e il 15 febbraio finisce di ricopiarlo per intero. Il titolo definitivo, *Erodiade*, lascia perplessi. Lo scrittore si discosta notevolmente dalla tradizione, che ha sempre preferito mettere l'accento sul santo, sul suo carnefice, oppure su Salomé, innocente strumento di morte. Flaubert, invece, sceglie un titolo breve, incisivo, dalla sonorità marcatamente orientale. Che abbia voluto far emergere la sua predilezione per i personaggi femminili (*Madame Bovary*, *Salammbô*)? Sottolineare che la questione religiosa non è il fulcro della storia? Creare un'alternanza tra buoni e cattivi?

Comunque stiano le cose, i tre racconti vengono pubblicati a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro: *Un cuore semplice* dal 12 al 19 aprile 1877 nel «Moniteur Universel», *La leggenda di san Giuliano Ospitaliere* dal 19 al 22 aprile nel «Bien Public», mentre il 21 e il 22 aprile, e poi dal 24 al 27, «Le Moniteur Universel» presenta *Erodiade*. Il 24 aprile i tre testi, riuniti sotto il titolo che hanno conservato fino a oggi, vengono messi in vendita dall'editore Charpentier, anche se in un ordine diverso rispetto a quello di stesura: *Un cuore semplice* apre la serie.

In un certo senso la libertà dell'autore autorizza quella del lettore e del critico: noi stessi, del resto, nella presente edizione abbiamo preferito leggere le tre novelle seguendo l'ordine in cui si sono imposte all'immaginazione dello scrittore.

### *Genesis dei «Tre racconti»*

Per il posto che occupa al termine di una vita consacrata alla letteratura, la raccolta, benché concisa, si presenta come il luogo in cui convergono figure, tematiche e tecniche prettamente flaubertiane.

La fitta corrispondenza con Louis Bouilhet testimonia che, fin dal 1856, subito dopo aver ultimato *Madame Bovary*, Flaubert aveva cominciato a documentarsi su san Giuliano, spingendosi fino ad abbozzare un progetto editoriale molto simile all'attuale: «Così nel 1857 potrei consegnare qualcosa che abbia a che fare con il Moderno, il Medioevo e l'Antichità». Eppure i mesi passano senza che gli appunti si trasformino in testo: che il progetto di *San Giuliano* abbia risentito dello scandalo suscitato da *Madame Bovary*?

Di fatto occorre attendere molti anni, ovvero che lo scrittore decida di soggiornare per qualche tempo a Con-

carneau, perché nelle sue lettere compaiano improvvisamente i titoli di alcuni testi sul santo: *La legenda aurea* di Jacopo da Varazze, *Cronache e leggende del Medioevo* di Alfred Maury.

Com'è ormai sua consuetudine, Flaubert cerca il maggior numero possibile d'informazioni, tanto più che la vita di san Giuliano presenta tradizionalmente molte lacune: cosa si sa infatti della sua infanzia? Qual era il suo paese d'origine? Che miracoli ha compiuto per meritare di essere annoverato tra i notabili della Chiesa? Per supplire a tali carenze e rimpolpare un'esistenza che ai più doveva apparire troppo scarna, in epoca tardiva sono intervenuti alcuni prestiti. Si è attinto alla tradizione agiografica – dietro quella di san Giuliano spesso si profilano le figure di san Cristoforo e sant'Uberto –, mentre numerosi motivi – la caccia, l'erranza, gli omicidi, il ruolo degli animali selvatici – sono riconducibili al ricco patrimonio occidentale di racconti, miti e leggende popolari.

Flaubert si procura anche alcune versioni recenti della leggenda, parzialmente rimaneggiata secondo il gusto romantico, come il *Saggio storico e descrittivo relativo alla pittura su vetro* di Eustache-Hyacinthe Langlois, del 1832 (che tra l'altro contiene una riproduzione delle vetrate della cattedrale di Rouen) e, soprattutto, l'articolo di Michel Lecointre-Dupont, *La leggenda di san Giuliano il Povero*, del 1838, che tenta di suffragare la vita del santo con testimonianze più concrete, ma anche con interpolazioni celebrative (si veda l'incontro con il lebbroso). Flaubert sceglie quindi di farsi narratore, o meglio cantastorie: racconta l'infanzia spensierata di Giuliano nel maniero paterno, l'adolescenza travagliata, il difficile apprendistato del codice nobiliare. Quale occasione migliore per mettere a frutto le molteplici letture fatte a questo scopo: *L'arte della caccia* di Jacques de Fouilloux, *La caccia al lupo* di Jean de Clamorgan, *La leggenda del Bel Porcospino* di Victor Hugo, ecc.?

Ultimata *La leggenda di san Giuliano Ospitaliere*, un altro progetto interviene subito a impegnare le energie creatrici dello scrittore. Risalente, secondo Giovanni Bonaccorso, al 1850, l'abbozzo in questione s'intitola *Il pappagallo* e intreccia la storia di uno di quei volatili con la figura di una certa «signorina Félicité», morta «santamente» il giorno del Corpus Domini accanto all'adorato volatile impagliato. Aggiunte successive orientano questo primo schizzo e lasciano intravedere la vita «grigia» della protagonista, che non è ancora diventata una serva, mentre in un appunto si accenna a una «visione mistica» nata dalla confusione tra l'uccello e lo Spirito Santo. Queste poche righe contengono l'intera vicenda di *Un cuore semplice* ed è difficile spiegare perché, verso il 1870, Flaubert abbia sentito il bisogno di riesumarle per trasformarle progressivamente nel testo che conosciamo.

Dopo aver vissuto un intenso spaesamento spazio-temporale con *La leggenda di san Giuliano Ospitaliere*, peraltro incentrata su un personaggio aureolato di grande prestigio, ha forse sentito il bisogno-piacere di ritrovare la Normandia di *Madame Bovary*, insieme a una vicenda apparentemente «ordinaria»?

Lo scrittore, che in fondo non ha mai lasciato Croisset e Rouen, si porta dentro una riserva di aneddoti, paesaggi e personaggi locali ai quali la sua immaginazione può attingere in qualsiasi momento per dar vita «alla signorina Félicité». Prova ne è che inizia il secondo racconto ancor prima di aver fatto quel viaggio a Pont-l'Évêque con cui sperava di ritrovare un'atmosfera, verificare qualche dettaglio (un repository, un pappagallo impagliato nel Museo di Rouen), uno scorcio di campagna, ovvero impadronirsi di materiali con cui poter sognare e far sognare.

Certo, l'Ottocento sembra aver avuto un'autentica passione per il personaggio della domestica: Balzac ha immortalato la serva Nanon, mentre i fratelli Goncourt e Lamartine hanno reso celebri le figure di Germinie Lacerteux

e Geneviève. Tuttavia, al di là di questa ipotetica idea di partenza, che peraltro servirebbe soltanto a motivare il racconto senza spiegarne l'esito, e soprattutto senza giustificare il profondo legame che unisce Félicité a Loulou, Flaubert si sforza di dipingere l'universo degli umili con parole semplici quanto il cuore della sua eroina. Eccolo perciò nuovamente impegnato, come già molti anni prima con Emma Bovary, a tradurre in parole la quotidianità di una «vita minuscola», fatta di piccoli gesti abituali. Questa volta, però, è deciso a mettere la propria penna al servizio del personaggio, impegnandosi a cesellarlo e a trasfigurarlo fino all'apoteosi finale.

Ciononostante, l'apparizione del pappagallo Loulou, e soprattutto la sua assimilazione allo Spirito Santo, restano tuttora un mistero. Certo l'animale, che a causa della sua capacità di «esprimersi» è sempre stato fonte di turbamento per l'uomo, quasi fosse una sua immagine deformata, ha ossessionato l'intero Ottocento: la pittura, i viaggi, l'arredamento e la letteratura lo hanno celebrato in diverse occasioni. Anche colui che ha sempre cercato la vita nelle parole ne è rimasto affascinato! Nella sua corrispondenza Flaubert evoca numerosi episodi in cui compare un pappagallo: a Venezia, Rouen, nei pressi di Croisset... In un certo senso lo ritrova persino nei libri (si pensi alla descrizione dello Spirito Santo a opera della mistica santa Teresa d'Avila, o alla frase che conclude il sesto capitolo di *Madame Bovary*).

Per quanto riguarda il terzo racconto, alcune dichiarazioni presenti nelle lettere di Flaubert, riguardo al ruolo ambiguo delle donne o alla vigliaccheria degli uomini nei loro confronti, potrebbero indurre a riconoscere in due schizzi, *Napoleone III* e *Il signor prefetto*, le possibili fonti di *Erodiade*. In realtà, lo scrittore riprende un'antichissima storia che gli consente di ritrovare l'Oriente, quell'altrove che, quando lo ha visitato, gli ha permesso di sperimenta-

re ogni eccesso e, quando se n'è allontanato, ha alimentato tutti i suoi sogni.

D'altro canto, *Erodiade* pullula di riferimenti al viaggio in Giudea compiuto anni prima. Flaubert rimase incantato, in particolare, dalla regione intorno al Giordano e al Mar Morto. Non scriveva forse all'epoca: «è un paese aspro, un paese rude e grandioso perfettamente adatto alla Bibbia. Montagne, cielo, costumi, tutto mi sembra enorme»? O ancora: «Gli armeni maledicono i greci, i quali detestano i latini, che a loro volta scomunicano i copti [...]. Il Santo Sepolcro è un grumo di tutte le possibili maledizioni». Per scrivere *Erodiade* s'ispira a uno dei libri che non ha mai smesso di rileggere: la Bibbia. Usa le poche righe, contenute nei Vangeli di Matteo, Marco e Luca, che raccontano il ben noto episodio del Nuovo Testamento riguardante la decapitazione del profeta Giovanni Battista per ordine di Erode Antipa, a sua volta vittima di una macchinazione ordita dalla moglie, desiderosa di vendicarsi di colui che aveva osato denunciare la sua unione incestuosa con il Tetrarca. E, come aveva fatto per la *Leggenda di san Giuliano Ospitaliere*, sviluppa l'aneddoto fino a dargli le dimensioni di una novella, lavorando su materiali preesistenti: gli appunti presi per altre due opere, *La tentazione di sant'Antonio* e *Salammbô*, le informazioni ricavate dalla lettura della *Vita di Gesù* di Ernest Renan, *Machaerous* di Auguste Parent, *Saggio sulla storia e geografia della Palestina* di Joseph Derembourg, nonché il contributo di amici e conoscenti (l'orientalista Charles Clermont-Ganneau per i nomi bisillabici delle città menzionate all'inizio del racconto e Frédéric Baudry per quelli delle stelle).

Ancora una volta si tratta di dare corpo a una fantasticheria. Flaubert si ritiene un narratore, non uno storico. D'altronde, la confidenza fatta a Félicien de Saudry nel dicembre 1864 a proposito di *Salammbô* vale anche per *Erodiade*: «Nel mio libro ho smesso subito di distinguere le congetture dalle fonti autentiche».

Le tre novelle sono dunque il frutto di innumerevoli letture, scritture, viaggi, ricordi appartenenti a un Flaubert vicino alla fine, ma soprattutto di sogni inseguiti sul suo divano di marocchino verde. Questo materiale variegato aspettava soltanto il momento giusto per diventare *Tre racconti*. E così è stato.

«*Tre racconti*»: un'opera nata in reazione a «*Bouvard e Pécuchet*»

Flaubert ha appena finito i primi due capitoli di *Bouvard e Pécuchet*, romanzo per cui ha elaborato un piano molto accurato, quando a un certo punto decide di accantonare tutto per scrivere *La leggenda di san Giuliano Ospitaliere*, forse perché improvvisamente attratto dall'idea di un racconto breve. È quanto sembrano confermare sia le dichiarazioni contenute nelle sue missive, sia la stesura di *Un cuore semplice* ed *Erodiade*, senza considerare il titolo dato alla raccolta.

A questa opposizione esterna, sin troppo evidente, si associano altre scelte fatte nello stesso periodo: Flaubert sembra intenzionato a tracciare, per ciascuna novella, un percorso diverso da quello concepito per *Bouvard e Pécuchet*.

I tre racconti sono costruiti intorno a «una forza che va», sovrana, inarrestabile: il parricida è spinto verso la santità, la serva verso un progressivo depauperamento che alla fine si trasforma in glorificazione, Giovanni Battista verso una morte terribile con cui si compie una mirabile profezia. Bouvard e Pécuchet, personaggi quasi trasparenti e interscambiabili, non reggono il paragone con Giuliano, Giovanni Battista, Erode Antipa ed Erodiade, che invece appartengono alla Storia, o meglio alle Sacre Scritture, o meglio ancora, al meraviglioso mondo della leggenda...

Ma è soprattutto il fallimento, vale a dire il segno sotto cui si pone il romanzo interrotto, a essere soltanto appa-

rente nei *Tre racconti*: ognuno, infatti, si conclude con un trionfo. Persino l'ultimo, *Erodiade*, dal momento che Faniel e compagni non rimangono in Palestina a piangere la morte del Battista, ma aspettano l'alba per incamminarsi verso la Galilea dove diffonderanno il suo messaggio.

Le pagine dei *Tre racconti*, che trasportano Flaubert prima in un Medioevo fuori dal comune, poi nella tranquillità della provincia francese, e infine negli splendori di un Oriente leggendario, lo strappano alla paralisi originata dal romanzo.

Con *La leggenda di san Giuliano Ospitaliere* l'autore abbandona un universo forse troppo vicino a quello di Croiset: si concede un momento di svago, una pausa di trasognata felicità. Dà quindi vita a una storia ambientata in un Medioevo che non conosce la barbarie, immaginando un maniero simile ai castelli ottocenteschi, una dimora signorile che non necessita di difese, con soldati che si addormentano placidamente durante il turno di guardia, contadini disposti a conversare con i padroni, viaggiatori accolti affabilmente dai signori. Per di più, si concede il lusso di concepire un secondo castello in Occitania, una splendida costruzione moresca dove dimora la donna ideale, la principessa senza nome («la Fanciulla dai grandi occhi», quelli che illuminano tutti i visi delle sue eroine) e dove regnano costumi molto simili a quelli delle Corti d'Amore.

In *Un cuore semplice*, invece, non è più l'azione a far sognare, bensì la quotidianità stessa nella sua banalità: la vita ripetuta, amplificata da gioie prevedibili, sconvolta dalla morte... I luoghi sono quelli dell'infanzia: la Normandia, e in particolare Trouville, dove Gustave era solito trascorrere l'estate insieme alla famiglia, nella locanda *L'agnello d'oro* tenuta da quella stessa comare David che viene citata nel racconto, senza dimenticare le passeggiate in collina, le soste felici in mezzo ai prati, o i pomeriggi assolati nella

penombra delle stanze. Ma i riferimenti autobiografici sono ben più numerosi di quelli appena menzionati: alla signora Aubain, sopravvissuta a un dissesto finanziario, Flaubert fa conservare gelosamente due fattorie che portano lo stesso nome di quelle realmente ereditate alla morte della madre; Virginie andrà a scuola dalle Orsoline di Rouen, proprio come aveva fatto sua madre, e la morte della signorina Aubain ricorda da vicino la scomparsa della sorella. Inoltre, la crisi nervosa che da giovane lo aveva folgorato su una strada normanna, decidendo della sua esistenza futura, viene riportata fedelmente e attribuita a Félicité. Sono gli eventi domestici a governare la vita della protagonista. La Storia entra nel racconto dalla porta di servizio: la Rivoluzione di Luglio viene menzionata soltanto perché conduce a Pont-l'Évêque un nuovo prefetto, e il pappagallo Loulou! Il personaggio di Félicité rappresenta senz'altro un omaggio discreto a Julie, la domestica che aveva cominciato a servire in casa Flaubert mentre Gustave era ancora piccolo, e che per giunta gli sopravvivrà. Benché l'universo di *Un cuore semplice* ricordi da vicino quello di *Madame Bovary*, lo scrittore sembra deciso a prendersi qualche piccola rivincita. Se è vero che nei precedenti romanzi i pedanti trionfavano sempre (l'ignobile farmacista Homais, per esempio, insignito della Legione d'onore), in questa novella Bourais finisce per suicidarsi. Quanto alla serva dal nome antifrastico, la donna viene ricompensata per le sue sofferenze con una morte degna di una mistica! In definitiva, nel creare l'universo di *Un cuore semplice*, Flaubert ha optato per una cornice, qualche evento e alcune circostanze che, benché ispirati alla sua storia personale, sono ormai diventati a tutti gli effetti materiale letterario.

Appena conclusa la novella, l'autore soccombe alla tentazione dell'Oriente. Il 17 agosto 1876 scrive alla nipote: «Vedo distintamente, come vedo la Senna, brillare al sole

la superficie del Mar Morto». Ancora una volta riuscirà a stordirsi e a stordirci con il racconto che va maturando dentro di sé.

Mentre in *Bouvard e Pécuchet* gli eventi si fanno via via più radi, ecco che qui proliferano, si affollano, precipitano. Flaubert si dà nuovamente alla pazza gioia utilizzando tutte le informazioni in suo possesso: visto che gli intrecci forniti dalla Storia non gli bastano, ne inventa e aggiunge degli altri. Ritrova la potenza creatrice e la fervida immaginazione da cui era nata *Salammô*. Accanto a personaggi famosi come Erodiade, Giovanni Battista ed Erode, crea una miriade di comparse di cui fornisce nome e profilo: Fanuel l'Esseno, Mannaï il Babilonese, Aulo il futuro imperatore dei Romani... Oltre al complotto ordito da Erodiade, mette in scena una moltitudine d'intrighi paralleli: la minaccia araba rappresentata dall'emiro di Petra, di cui il Tetrarca ha ripudiato la figlia per sposare Erodiade, i rinforzi che tardano a giungere da Roma, il pericolo – privo di fondamento storico – incarnato da Erode Filippo, primo marito di Erodiade, la paura del Tetrarca di essere caduto in disgrazia presso l'imperatore per colpa di Erode Agrippa... A dispetto della sua brevità, il racconto offre a Flaubert la possibilità di ricostruire decine di rapporti umani e di mettere in evidenza la complessità: la moglie traditrice e astuta, il marito codardo e ingenuo...

Tuttavia, Flaubert non cerca di dipingere gli uomini diversamente da quello che sono. Ha imparato a conoscersi e a conoscerli, quindi a saper dare il giusto peso a pensieri reconditi e comportamenti indegni capaci di mettere in discussione il senso stesso del termine «umanità». La crudeltà, per esempio, è preponderante nella *Leggenda di san Giuliano Ospitaliere*: l'infanzia idilliaca del protagonista viene di colpo sconvolta dall'irrompere dell'aggressività (a questo proposito va notato che l'uccisione del topolino bianco da parte dell'adolescente è un episodio inventato

da Flaubert). D'altronde, il luogo scelto per questo primo atto di violenza sottolinea tanto l'impertinenza di un comportamento sacrilego quanto la sua intenzionalità. L'audacia trionfante di questo primo gesto autorizza tutti quelli che seguiranno, mettendo in moto un meccanismo fatto di azioni letali compiute per il solo piacere di uccidere: lunghe cacce selvagge sempre più solitarie e cruento... Discostandosi palesemente dalla tradizione, Flaubert sembra non voler perdere nessuna occasione per esacerbare il comportamento impietoso di Giuliano, sottoposto senza posa, e con lui il lettore, a un turbine di emozioni, di volta in volta sottolineate da tinte forti come il rosso, il nero, il bianco.

Il secondo testo, invece, è scritto in toni più pacati. Eppure, se lo scrittore lascia trapelare un dolore discreto, tale sofferenza si rivela tanto più amara in quanto traduzione di una crudeltà che potremmo definire ontologica: quella che inficia e rende problematiche tutte le relazioni tra gli esseri umani. L'esistenza di Félicité è un'illustrazione eloquente di questa Vita improntata a egoismo, incomprendimento, malattia, morte. Per ogni momento di gioia vissuto, la serve è costretta a pagare un tributo di dolore: prima s'innamora di Théodore e la coscrizione glielo strappa, poi la morte la priva di Virginie e Victor, i suoi due affetti più cari...

L'ultimo racconto mette senz'altro in scena una vendetta privata – quella di Erodiade nei confronti di Giovanni Battista – ma Flaubert cerca di dare al conflitto anche altre dimensioni. Di fatto fa in modo di presentare la condanna a morte del profeta come una questione religiosa cui non sono estranee le lotte tra i vari popoli medio-orientali, costretti a convivere in uno spazio esiguo. Tra gli Ebrei stessi le rivalità sono all'ordine del giorno – i continui dissidi tra Erode ed Erodiade ne sono un chiaro esempio – e il banchetto organizzato da Erode per rinsaldare

l'alleanza tra i sudditi non fa che mettere in luce le connivenze e far esplodere le divergenze, ovvero sottolineare tutte le differenze, naturali e culturali, tra i suoi sottoposti. Ecco perché la religione può diventare un semplice incidente di percorso, una banale occasione per innescare antichissimi conflitti. Se il racconto si chiude con l'annuncio del Messia, il solo, forse, che riuscirà a pacificare e unire i popoli della terra, magari è perché in fondo la Bibbia è una bella storia e Flaubert ama le storie.

*Tre variazioni per una stessa volontà di rinnovamento estetico*

Ogni volta che crea, Flaubert si sforza di rinnovare i principi estetici che governano la sua scrittura. Non solo *Tre racconti* non si sottrae a questa esigenza, ma ogni testo della raccolta si presenta come una nuova storia, e soprattutto come una maniera nuova per raccontarla.

La sfida che Flaubert lancia a se stesso sembra duplice: da una parte, se pensiamo alla *Leggenda di san Giuliano Ospitaliere* ed *Erodiade*, si trova di fronte a testi già esistenti. Come trasformare in opera letteraria il racconto di un evangelista o quello di un giullare medievale? Come appropriarsi di tali racconti? Anche nel caso di *Un cuore semplice*, la cui idea sembra appartenergli a pieno titolo, come tramutare una serva in eroina, soprattutto quando la sua esistenza terrena si conclude con un evento straordinario che avviene nel segreto della sua immaginazione?

Flaubert avvolge la vita di san Giuliano nel mistero e le regala quella molteplicità di letture, quell'ambiguità che è a fondamento di ogni opera letteraria. In altre parole, rende incerta, vaga, indefinita buona parte della storia.

Il castello in cui nasce il protagonista ci trasporta senza preavviso in un Medioevo idealizzato, in un luogo utopico;

il giorno del battesimo del bambino ciascun genitore riceve la visita di un messaggero celeste, ma il passaggio di queste ombre è così effimero e lieve da far pensare a un sogno; quando un giorno d'inverno Giuliano, ebbro di violenza, corona la propria caccia con un'interminabile strage, i paesaggi diventano fantasmagorici, le distanze si dilatano, le ore si sgranano.

Talvolta Flaubert mescola le motivazioni psicologiche di un adolescente violento e senza freni alla forza della leggenda. Ripensando alla terribile profezia del cervo, ereditata dalla tradizione, il giovane Giuliano esclama: «E se invece lo volessi? ...».

Il comportamento di quanti lo circondano appare ingannevole persino al lettore: che la moglie, benché al corrente del suo passato travagliato, lo consigli di rimettersi a cacciare, può anche essere letto come uno scherzo del destino, ma come spiegare che lo stesso consiglio gli venga dato da un monaco, un uomo di chiesa? E come interpretare l'oscura premonizione della moglie, a poche ore dal parricidio? Si tratta forse di uno strumento del destino, oppure qualsiasi donna innamorata sarebbe capace di simili dolorose intuizioni?

L'erranza cui Giuliano si condanna sembra obbedire più alla volontà di espiare un atto intollerabile che d'impetrare il perdono divino. Se affronta ogni pericolo, è per dimenticare se stesso, al punto da cercare persino di annullarsi tentando il suicidio. Sono pochi i particolari della sua erranza a possedere un'eco davvero religiosa (si pensi alle punizioni che s'infligge). Occorre attendere che Giuliano diventi il «Caronte dei vivi» per ritrovare un comportamento più consono a quello tradizionale: «Si accontentava di benedirli [i passeggeri che lo insultavano]». Eppure il gesto sorprende, perché sembra impossibile che un parricida possa sentirsi autorizzato a compierlo. Nella versione flaubertiana della leggenda il termine «pentimento» non compare mai. Il santo che non può sfuggire al proprio de-

stino e l'uomo fragile che combatte con i propri demoni interiori si alternano e si confondono, senza che l'uno riesca mai a prevalere sull'altro...

Di fatto, per dare al racconto della vita del santo l'anelito religioso che gli manca, Flaubert dissemina nel proprio testo una moltitudine di prestiti da altre vite di santi, e soprattutto da episodi della Bibbia, tutti riferimenti con cui il lettore ottocentesco aveva una dimestichezza oggi impensabile. La leggenda di sant'Uberto, per esempio, fornisce l'immagine del cervo ammonitore, mentre quella di san Cristoforo la figura del pio traghettatore. Persino Noè e Adamo sono evocati al momento della caccia. Ma sono soprattutto i rinvii impliciti a nutrire il testo in profondità e a conferirgli quell'aura «sacra» che consente all'autore di avvalersi del titolo originale.

Sia la nascita di Giuliano, sia le predizioni che l'accompagnano sembrano ispirate ad alcuni episodi biblici: Elisabetta e Zaccaria che concepiscono Giovanni Battista in tarda età e dopo molte preghiere, l'Annunciazione fatta a Giuseppe dall'angelo Gabriele circa il destino di Gesù (cui d'altro canto Giuliano viene esplicitamente paragonato da bambino). Inoltre, come Giona o Mosè, Giuliano cerca inutilmente di sfuggire al destino che lo attende. La fine del racconto sembra moltiplicare i riferimenti ad altri episodi evangelici: quello della tempesta placata, dell'incontro con il lebbroso, del primo miracolo di Cristo, della trasfigurazione e assunzione di Gesù (il dogma che riconosce l'elevazione al cielo della Vergine, risalente al 1854, ebbe molta risonanza in Francia, come testimonia la stessa corrispondenza di Flaubert).

Tuttavia, l'apporto più originale che il santo deve alla scrittura flaubertiana risiede senza dubbio nella pluralità di «ancoraggi» imposti alla sua vita terrena.

In effetti, Flaubert fa del giovane Giuliano un signore che eccelle nella caccia, come tutti i nobili del tempo, più colpevole nei confronti della Natura che della Chiesa: Giu-

liano, cacciatore appassionato, in breve tempo si tramuta in un cacciatore incontrollato, assetato di sangue. Né l'apprendimento dell'arte venatoria e delle forme socializzate di caccia riesce a contenere la sua febbre, al punto che, emarginato e marchiato dal proprio isolamento, diventa egli stesso una preda (si pensi all'odore di animale selvatico che emana). Dal momento che non rispetta le più elementari regole cinegetiche, è legittimo vedere nella sua fuga disperata davanti alla schiera di bestie inferocite un riflesso della disavventura capitata al mitico Atteone, divorato dai propri cani, o a Ercole, accecato dal sangue nero...

D'altronde, tracce mitiche ben più evidenti sono disseminate nel racconto: Flaubert allude, deformandola, alla figura di Narciso – Giuliano, deciso ad annegare in una fontana, non vi vede riflessa la propria immagine, bensì quella del padre – e ammicca a quella di Edipo: «Quando ne scorreva uno [vecchio] camminargli davanti, gridava per vederne il volto, come se avesse avuto paura di ucciderlo per sbaglio». Per di più, lo studio dei manoscritti consente di constatare che a un certo punto un cambiamento significativo è intervenuto nella scena chiave del parricidio: nelle prime versioni Giuliano solleva la testa del padre morto, mentre in quella finale si attarda sul volto della madre.

In definitiva, il testo di Flaubert, ricco di un'eredità culturale così ampia e stratificata, modella variamente la leggenda di san Giuliano. Dietro un titolo tanto semplice, forse in realtà si nasconde un'altra storia...

Il successo della vicenda di Félicité dipende dall'adesione che Flaubert riesce a ottenere dal lettore, il quale deve poter condividere, senza remore né meraviglia, la gioia finale della serva. Certo, un personaggio così «semplice» non avrebbe mai potuto sostenere da solo l'insieme del racconto: con quali parole infatti avrebbe raccontato se stesso? E d'altro canto, lo scrittore non può farsi sempre carico di una visione che appartiene interamente alla serva: co-

me garantirle altrimenti l'ambiguità su cui si fonda il suo fascino? Ecco perché Flaubert moltiplica, senza darlo a vedere, i punti di vista e avvolge il lettore in una pluralità di approcci che contribuiscono al lento trionfo della personalità di Félicité.

Per prima cosa il narratore dà la parola all'autore tra parentesi, per interventi tendenti soprattutto a mostrare la complessità del reale e le differenze di giudizio che ne possono derivare. Così Flaubert ci insegna ad andare oltre le apparenze: a proposito della «resistenza» opposta da Félicité alle sollecitazioni del suo spasimante, Flaubert precisa che «esacerbò l'amore di Théodore, al punto che per soddisfarlo (o forse per ingenuità) lui propose di sposarla». Ben presto, però, l'autore cambia le regole del gioco e si limita a giustapporre il proprio parere a quello di Félicité, come dimostra la diagnosi legata alla morte di Loulou: «Lo trovò morto [...]. Che l'avesse ucciso una congestione? Lei credette a un avvelenamento da prezzemolo [...]». Di tanto in tanto, e in maniera inaspettata, l'autore lascia filtrare alcuni verbi al presente nel testo scritto interamente al passato: vuole forse ricordarci della sua presenza? O permettere al lettore di appropriarsi del racconto, nel presente di una lettura che di colpo coincide con il presente della narrazione? Oppure, più semplicemente, segnalare l'inizio di una fantasticheria?

Man mano che la narrazione procede, la parola passa sempre più ai personaggi. Utilizzando lo stile indiretto libero, che conserva l'elasticità dello stile diretto e adotta già le forme del racconto, pur avvolgendo il locutore in una specie di anonimato, lo scrittore fa intervenire di volta in volta Théodore, la signora Aubain, Victor, ecc., senza peraltro modificare il ritmo del racconto. Naturalmente lo spazio maggiore è riservato alla serva. All'inizio Félicité è inscritta nel testo per mezzo di espressioni molto brevi, racchiuse tra virgolette, come «Signora», «Signore», oppure una semplice riposta monosillabica: «'Ah!' fece lei»;

successivamente l'autore, continuando a usare il discorso indiretto libero, le cede sempre più la parola. Una banale precisazione a fine frase è sufficiente a garantirne la presenza: «Ciò che l'addolorava più di ogni altra cosa era lasciare la sua camera, – così comoda per il povero Loulou». Flaubert si premura anche di disseminare nel racconto espressioni locali che il lettore attribuisce senza pensare a Félicité («svagarsi»); qualche «ecc.» inconcepibile al di fuori dell'atmosfera familiare in cui vive la serva; espressioni comuni («passava per»); apprezzamenti spontanei («povero ragazzo!»), tutti stratagemmi che servono a lasciare nel testo il segno della presenza di Félicité. Talvolta qualche scorrettezza grammaticale – un accordo sbagliato del participio passato, o alcuni pronomi personali dai referenti discutibili – consentono di entrare con efficace discrezione nel «flusso di coscienza» della serva.

Lo snodo di questo testo, che tra le altre cose racconta la convivenza tra due donne, è rappresentato dal terzo capitolo, quello centrale, dove compaiono gli unici dialoghi in stile diretto. Il breve scambio di battute è esemplificativo della totale e reciproca estraneità tra gli esseri, e dunque della loro profonda solitudine. Lo scrittore moltiplica le battute isolate, in cui mescola continuamente le diverse forme di dialogo: stile diretto, indiretto e indiretto libero. L'universo descritto, in cui ogni individuo si ripiega sempre più su se stesso, viene incessantemente attraversato dal linguaggio, da una forma di oralità che è al servizio di una falsa comunicazione. La scena della morte di Félicité è emblematica della cacofonia regnante. Eppure, il punto di vista finale è affidato proprio a lei: se pensiamo al monolitismo che ne ha governato la vita – la locuzione avverbiale «in maniera esclusiva» definisce il suo amore prima per Virginie, poi per Victor, e infine il difficile accesso alla sua stanza dopo il ritorno del pappagallo impagliato –, l'ultima sua passione senza dubbio le procura un trionfo e una soddisfazione indicibili, letteralmente al di là delle parole.

In *Erodiade* lo scrittore riesce a creare un tale clima di sorpresa, e una tensione dovuta all'attesa spasmodica, che il lettore, pur pensando di conoscere bene l'aneddoto evocato dal titolo, è colto da vertigini. Ormai conquistato, segue diligentemente Flaubert in una storia che, ancora una volta, appare la stessa e al contempo diversa.

Fin dall'inizio l'autore gioca con la realtà storica, alla quale fa subire una vera e propria compressione. Gli avvenimenti descritti sono realmente avvenuti, ma in periodi diversi: l'assedio del re degli Arabi, l'intervento di Vitellio, il soggiorno in prigione di Agrippa sono tutti posteriori al tempo del racconto. E la minaccia del primo marito di Erodiade sembra essere stata inventata per accrescere la tensione...

Alla molteplicità degli eventi Flaubert associa la proliferazione dei personaggi. Erodiade e il Tetrarca sono circondati da numerose comparse, di cui Flaubert svela il più tardi possibile l'elemento caratterizzante e narratologicamente motivante, come nel caso di Mannaei, il boia, o di Aulo, futuro imperatore dei Romani. Intorno alla figura di Giovanni Battista poi, imbastisce una situazione di attesa quasi insostenibile, designandolo prima con il pronome personale di terza persona, poi con il nome ebraico. E il Battista, durante tutta la prima parte della novella, rimane una voce, una voce che urla e atterrisce la coppia costituita dal Tetrarca e sua moglie.

L'arte di Flaubert consiste anche nel moltiplicare senza posa domande inevase e comportamenti enigmatici. I personaggi interrogano continuamente, seppure invano: Erodiade evita di raccontare al marito ciò che sa riguardo alla situazione romana, alla medaglia salvifica e alla fanciulla da lui intravista nella stanza, limitandosi ad allontanarsi «improvvisamente acquietata». Talvolta è il personaggio stesso a non capire. A proposito dell'incontro mattutino tra il Tetrarca e la moglie, Flaubert precisa: «Antipa si chiese il perché di quell'accesso di tenerezza». L'intero testo è pervaso

da mistero: perché il governatore della Galilea teme tanto di non rivedere più Tiberiade? Cosa vuole il capitano di guarnigione che tenta di parlargli durante il banchetto? La suspense creata alla fine del primo capitolo, per esempio, laddove Flaubert evoca «una cosa importante» che verrà temporaneamente dimenticata all'arrivo dei Romani, appartiene a questi artifici.

Talvolta è soltanto una cultura estranea al testo a fornire la chiave di lettura più appropriata. Flaubert sapeva benissimo che il lettore dell'Ottocento, nutritosi di testi sacri, conosceva tanto l'identità dei visitatori di Giovanni Battista, quanto l'oggetto della loro missione. Oggi, invece, il testo appare senz'altro più misterioso.

Altre volte, invece, non esiste alcuna possibilità di rispondere alla domanda implicita: cosa ne è, per esempio, della minaccia di una sommossa popolare che per un attimo sconvolge il banchetto?

Nel tentativo di suggerire un nuovo approccio alla storia narrata, e di rispettarne l'intima struttura, densa, abbondante, quasi eccessiva, Flaubert ritarda le risposte agli interrogativi che solleva, disperde le informazioni e frammenta le spiegazioni.

Eppure, conferisce anche leggerezza e teatralità alla propria scrittura. Un perfetto rispetto della concentrazione temporale e spaziale degli eventi – 24 ore nella cittadella di Macheronte –, la quasi rituale scomparsa e ricomparsa dei personaggi, l'importanza accordata ai dialoghi in stile diretto, sembrano far trionfare un suo vecchio sogno: scrivere per il teatro.

In realtà c'è molto di più. La scrittura di Flaubert riproduce uno spostamento accuratamente studiato: lo sguardo del lettore scende dall'alto verso il basso, risale lentamente, per poi finire in un movimento circolare. È così che vengono presentate, nell'ordine, la parte elevata della fortezza, le valli profonde che la attorniano, le città e le terre circostanti, prima di risalire verso le mura, far-

ne il giro e sprofondare «nell'abisso». Questo movimento ampio e direttivo è riconoscibile nella maggior parte delle descrizioni di *Erodiade*: nella grotta con i cavalli bianchi, nella fossa di Giovanni Battista, nella danza di Salomè, nella testa mozza. Soltanto la partenza per la Galilea traccia nel testo una linea retta in grado di spezzare il cerchio infernale.

### *L'unità dei «Tre racconti»*

Nonostante le peculiarità di ciascun testo, il lettore avverte che una stessa tensione creativa permea in profondità i tre racconti, traducendosi in simmetrie di struttura, riflessi, rifrazioni. Un movimento unitario li lega fortemente, oltre a un percorso di lettura che sfida la loro diversità.

Ogni storia adotta una struttura molto semplice, che facilita il compito del lettore: una divisione in tre parti, equilibrata, già precedentemente sperimentata con successo da altri scrittori.

Flaubert scandisce la vita di Giuliano in tre periodi, organizzati intorno ad altrettante dimore: il castello paterno, la residenza occitana, la casupola in riva al fiume. Poi, all'interno di ogni parte, ricorre a spazi bianchi per separare i diversi momenti della narrazione, senza peraltro introdurre vere e proprie interruzioni.

La vita anonima di Félicité si riflette in una struttura lineare, anch'essa scandita da un ritmo ternario, nonostante la divisione del testo in cinque capitoli. Se il primo, infatti, presenta la serva dall'esterno e si chiude con un giudizio lapidario («una donna di legno»), i tre capitoli seguenti narrano una serie di gioie e sventure – tutta la sua vita –, mentre l'ultimo è dedicato allo straordinario epilogo.

Ogni parte di *Erodiade*, concentrata come in un tragedia classica, tende allo svelamento di un segreto, che all'ini-

zio è soltanto annunciato, alla fine del secondo capitolo formulato ma non compreso, e alla fine ricevuto e trasmesso.

Alla perfezione di questa struttura tripartita contribuisce un'ulteriore distribuzione di tipo binario, fondata su una sorta di ripresa interna, quasi una linea invisibile dividesse ogni racconto a metà.

Nella *Leggenda di san Giuliano Ospitaliere* due piante, il basilico che evoca la crudeltà e l'eliotropo che ricorda l'ispirazione divina, introducono il lettore nel castello dove vivono i genitori del protagonista: una dama di alto lignaggio, che «a furia di pregare» è riuscita ad avere un figlio, e il «buon signore», un guerriero a riposo. Una doppia predizione li fa andare entrambi in visibilio, mentre Giuliano stesso vede la propria vita stravolta da un paio di battute di caccia piuttosto inusuali. Flaubert, però, costruisce ognuna delle tre parti soprattutto intorno a una duplice tentazione preceduta da un doppio avvertimento. Alla fine della prima grande caccia, per esempio, l'eroe s'imbatte in una replica della sua stessa famiglia: un cervo, una cerbiatta e il loro cucciolo. Accecato dall'istinto sanguinario, fa una strage: senza rendersene conto, per bocca del cervo ha appena ricevuto una prima predizione, sottolineata dai rintocchi della campana, oltre che un primo ammonimento. La seconda tentazione gli si presenta nell'istante in cui prefigura la morte dei suoi: «E se invece lo desiderassi?...» Subito dopo riceve un duplice avvertimento: la spada saracena che stacca dal muro rischia di ammazzare il padre e la freccia che scocca in giardino trapassa il cervice della madre!

Anche la vita di Félicité è posta sotto il segno della dualità: insieme alla signora Aubain, con cui fa coppia, la serve alleva amorevolmente due bambini, Paul e Virginie. Quando il primo parte per il collegio, è il nipote Victor a pren-

derne metaforicamente il posto. Inoltre, il viaggio che compie a Honfleur è caratterizzato da un doppio fallimento: non riesce a salutare per l'ultima volta né Victor, né Virginia. Dunque Flaubert dissemina nel testo una serie di ridondanze che guidano il lettore fino al repositorio finale, riproduzione pubblica dello spazio privato dell'eroina. Ciononostante, si premura di modificare gradatamente il movimento d'insieme, presentando una serie di situazioni che sfociano nell'isolamento pressoché totale di Félicité. In effetti, ogni volta che la serva si lega a qualcuno è per meglio perderlo: Théodore, la sorella, il nipote, Virginie, e persino Loulou, di cui smarrisce le tracce per un intero pomeriggio. Parallelamente a questo lento processo in atto, anche lo spazio concessole va man mano riducendosi (la casa, la stanzetta all'ultimo piano, e infine il giaciglio da ammalata), così come le sue possibilità di condurre una vita normale (prima diventa sorda, poi cieca e alla fine è costretta a letto).

Anche *Erodiade* obbedisce, e in maniera quasi ossessiva, a un'identica opposizione. La cittadella di Macheronte si erge su uno sperone di basalto scuro, di fronte al quale spicca il bianco Tempio di Gerusalemme. Da una parte, abbiamo una terrazza all'aperto, dove si muove liberamente la corte del Tetrarca, dall'altra delle grotte buie, dove vengono nascosti animali e prigionieri.

Le scene di gruppo o di folla si alternano ai monologhi e ai luoghi deserti; le coppie si formano e si disfano, così come si costruisce e sfilaccia il racconto: Erode ed Erodiade, Erode e Salomè, Erodiade e Giovanni Battista, Erode e Giovanni Battista, Aulo e il padre, senza dimenticare l'avverbio finale – «alternativamente» – che sancisce in maniera definitiva questo ordine di cose.

I motivi comuni ai tre testi, gli accenti che riecheggiano dall'uno all'altro, permettono di capire quante affinità essi condividano, al di là del titolo generico che li accomuna.

Ecco perché il ruolo che la voce svolge in *Erodiade* (basta pensare ai discorsi di Giovanni Battista) è decisivo anche negli altri racconti. Le premonizioni dei genitori, la maledizione del cervo, sottolineata dal suono della campana o dalle parole del Lebbroso, scandiscono il destino di Giuliano. Flaubert, che pure disegna un ritratto molto approssimativo di Félicité, non dimentica di menzionare, fin dall'inizio, la sua «voce acuta». E le principali tappe essenziali della serva verranno determinate dalla voce altrui: quella dell'amico di Théodore, incaricato di annunciarle la defezione del giovane, quella della signora Aubain, che le legge la lettera contenente la notizia della morte di Victor, poi quella della suora di Honfleur, che le comunica il decesso di Virginie.

Ma nelle novelle si possono trovare altre tracce, ancora più discrete, della loro comunanza, come quel gesto di disperazione di Félicité – «bocconi sul materasso, il viso nel cuscino, e i pugni sulle tempie» – dopo aver appreso il tradimento di Théodore e la scomparsa di Victor, che viene ripreso sia da Giuliano, immerso nel suo dolore in riva al fiume, sia dal Tetrarca, torturato dalla propria impotenza.

*Un cuore semplice* illustra perfettamente, grazie al ripetersi di alcuni dettagli, il ruolo centrale che svolge nella struttura complessiva della raccolta: il toro che spaventa Giuliano in due occasioni, fino a provocarne lo svenimento, è all'origine di un atto eroico da parte di Félicité. Al di là delle differenze che separano la signora Aubain dalla madre di Giuliano, la descrizione della loro chioma sul letto di morte sembra misteriosamente avvicinarle.

Tuttavia, sono soprattutto alcuni colori (l'azzurro oltremare dei lapislazzuli), odori (l'incenso), oggetti inconsueti (i pendenti del repositario e del baule da viaggio di Salomè) ad attraversare *Un cuore semplice* per raggiungere *Erodiade*. Come le scene di morte. La descrizione della piccola Virginie nel convento delle Orsoline, in cui il bianco

della salma, dei muri e della nebbia dietro le finestre si contrappone alle «macchie rosse» dei tre candelieri, richiama alla mente «la pelle bianca» dei genitori di Giuliano appena assassinati, il candore delle lenzuola, «il lungo Cristo d'avorio» e le «macchie rosse» sul pavimento, nonché la descrizione del Battista decollato. Inoltre, l'agonia di Félicité prelude a una morte mistica, simile a quella del santo penitente: uno stesso profumo d'incenso, uno stesso sole dorato, una stessa musica rasserenante caratterizzano le due scene, così come i cieli che si aprono per accogliere nella gloria i due eroi.

Al di là di tutto, l'unità della raccolta va ben oltre queste riprese e riguarda il progetto nel suo insieme. Flaubert è avvezzo a presentare vite umane in tutta la loro complessità (Emma Bovary, Frédéric Moreau, Salammbô), né l'evocazione della morte sembra costituire un ostacolo per lui. *Tre racconti* privilegia ancora una volta questo modello narrativo.

L'autore procede con speditezza: ancor prima di aver finito *Un cuore semplice* ha già trovato un nuovo argomento da trattare, *La decollazione di san Giovanni Battista*. Un'altra morte. Questa volta, però, decide di non finire il racconto con un evento drammatico, né tanto meno di offrire al lettore la scena così ansiosamente attesa, quella della decapitazione. La morte del Battista avviene per omissione, raccontata, all'inizio del paragrafo, da una perifrasi di tre parole, poche sillabe: «La testa entrò». Il sipario si chiude sul «rapimento» di Phanuel e sulla partenza dei discepoli per la Galilea. La morte si rivela per quello che è: non più una fine, bensì un incidente, che può persino avvenire nell'ombra e avere un valore relativo. Grazie al potere del Verbo, essa diventa transizione, passaggio obbligato verso un futuro più sicuro. Giovanni Battista, infatti, comincia la sua vita con la morte e fa cominciare la Vita con una morte. L'uomo, al pari di Félicité, accetta senza riserve il de-

stino che lo attende; anzi, ne accetta coraggiosamente l'indicifrabile mistero, poiché muore senza aver ricevuto la risposta all'unica domanda in grado di dare un senso al suo sacrificio. Lo scrittore sottolinea la forza di certezza che contraddistingue la sua voce, punto di partenza per una nuova religione, una nuova Storia, una nuova umanità.

Ultimati i tre racconti, Flaubert sceglie di pubblicarli insieme e stabilisce che *Un cuore semplice* venga prima della *Leggenda di san Giuliano Ospitaliere*. Che abbia voluto ricostruire un percorso storico «a ritroso», come si proponeva già nel 1859? Oppure aprire la raccolta con la novella più vicina ai futuri lettori? Comunque stiano le cose, l'ultimo racconto rimane *Erodiade*, poiché è a quel testo che lo scrittore affida il messaggio finale, il suo testamento letterario. Rinnovando per l'ennesima volta il patto di fiducia che da anni lo lega alla scrittura, in fondo Flaubert implicitamente dichiara che le parole hanno sempre saputo, lontano dagli uomini e dagli eventi, illuminargli la vita.

Il saggio seguente, intitolato *Traduction et génétique: quelques remarques*, è dedicato all'analisi di tre casi traduttivi particolarmente spinosi e mira a dimostrare come a volte il ricorso alla genetica testuale, ovvero allo studio attento dei manoscritti, possa fornire spiegazioni illuminanti in grado di suggerire soluzioni adeguate al problema.

## AVVERTENZA

Data la natura del saggio che segue, riportiamo qui le abbreviazioni usate da Flaubert e i segni diacritici adottati nell'edizione critica dei manoscritti flaubertiani a cura di G. Bonaccorsi.

### ABRÉVIATIONS EMPLOYÉES PAR FLAUBERT

A.	Aubain	M <sup>gneur</sup>	Monseigneur
c <sup>te</sup> ou c <sup>t</sup>	comte	M <sup>r</sup>	Monsieur
F. ou Fé.	Félicité	p <sup>f</sup>	pour
g <sup>d</sup> , g <sup>de</sup>	grand, grande (et pluriel)	p <sup>f</sup> quoi	pourquoi
h.	heure (et pluriel)	p <sup>f</sup> tant	pourtant
h <sup>t</sup> , h <sup>te</sup>	haut, haute	qq, qqes	quelque, quelques
h <sup>teur</sup>	hauteur	qqe	quoique
J. C.	Jésus-Christ	qqfois	quelquefois
M <sup>e</sup>	Madame	qq'un	quelqu'un
M <sup>lle</sup>	Mademoiselle	S <sup>t</sup> , S <sup>te</sup>	Saint, Sainte
M <sup>tre</sup>	Maitre	v <sup>te</sup>	vicomte

### SIGNES DIACRITIQUES

*italique*: variantes interlinéaires

↑	variantes en interligne supérieur, 1 <sup>ère</sup> campagne
↑	variante en interligne supérieur, 2 <sup>ème</sup> campagne
↑	variantes en interligne supérieur, 3 <sup>ème</sup> campagne
↑	variantes en interligne supérieur, 4 <sup>ème</sup> campagne
↓	variantes en interligne inférieur, 1 <sup>ère</sup> campagne
↓	variantes en interligne inférieur, 2 <sup>ème</sup> campagne

variantes en interligne inférieur,

↓	3 <sup>ème</sup> campagne
←	ce qui précède le cran est en marge
→	ce qui suit le cran débordé de la marge
<...>	ratures
l/sa	surcharge
[...]	reconstitution, entière ou partielle, d'un mot
[...]	crochets remplaçant ceux de Flaubert
*	lecture conjecturale
	fin de ligne

## Traduction et génétique: quelques remarques

À la mémoire de Giovanni  
Bonaccorso

Reconnaissant avant tout la traduction comme une «écriture à contrainte», il nous est souvent arrivé de souligner la parenté qui unit traducteur et écrivain dans leur rapport à la fois douloureux et jouissif, compliqué et indispensable à la langue. Comme nul autre sans doute – auteur ou lecteur –, un traducteur se trouve confronté à chacun des mots qu’il rencontre car il lui revient d’en rendre compte, et en premier lieu, à lui-même; d’autre part, une traduction – nous ne le savons que trop – est, avant tout, une lecture et, en tant que telle, une interprétation avec tous les pièges que tend, mieux qu’interpose, la personnalité de qui la pratique. La lucidité attentive d’Ida Porfido n’a pas manqué de faire émerger quelques énigmes au sein du texte flaubertien, dont certaines étaient en fait déjà là, au cœur de l’original, passées inaperçues ou ignorées et qu’il fallait tenter de résoudre. La possibilité qui est la nôtre de disposer dans ce cas spécifique, grâce au travail minutieux et patient de G. Bonaccorso, des matériaux qui constituent l’avant-texte des *Trois Contes*<sup>1</sup>, se présentait donc comme l’occasion de

<sup>1</sup> G. Bonaccorso (éd.), *Corpus flaubertianum. Édition diplomatique et génétique des manuscrits*, 3 voll.: vol. I, *Un Cœur simple*, Société Édition «Les Belles

vérifier si en effet génétique et traduction peuvent consentir, parfois, de débrouiller l'écheveau.

Je voudrais ici rendre tout simplement compte de deux ou trois de ces nœuds traductifs qui m'ont été aimablement soumis par I. Porfido et illustrer les résultats auxquels il a été possible de parvenir grâce à la génétique.

Dès le premier chapitre de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, au cœur de la description qui fournit le cadre des premières chasses de Julien, on rencontre, isolée, la phrase suivante: «Les jours de brume, il [Julien] s'enfonçait dans un marais pour guetter les oies, les loutres et les halbrans»<sup>2</sup>. Ce terme n'a pas d'équivalent en italien, la nécessité de recourir à une périphrase oblige donc à son élucidation.

Dans l'édition qu'il propose<sup>3</sup>, Carlo Cordié semble bien avoir privilégié l'explication simplement descriptive et non causale que fournit du mot «halbran» l'entrée du *Dictionnaire étymologique de la langue française*<sup>4</sup>: «Empr. d'un moyen haut all. \**halberent*, littéral. 'demi canard', ainsi nommé à cause de sa petitesse».

Les dictionnaires monolingues semblent, par contre, nettement plus catégoriques quant à l'explication de cette petite taille: «(*Halebran* au XIV<sup>e</sup> s.; empr. au moy. haut all. *halber-ant*, propr. 'demi-canard', à cause de sa petitesse). Jeune canard sauvage»<sup>5</sup>. Et l'exemple de référence est précisément la phrase de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* qui nous intéresse.

Lettres», Paris 1983; vol. II, *Hérodias*, t. I: Nizet, Paris 1991, t. II: Sicania, Messina 1995; vol. III, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Didier éditions, Paris 1998.

<sup>2</sup> *Infra*, p. 126.

<sup>3</sup> G. Flaubert, *Trois Contes*, introduzione a cura di C. Cordié, Mursia, Milano 1962, p. 86, n. 62.

<sup>4</sup> G. Bloch, W. von Wartburg (eds.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Presses Universitaires de France, Paris 1968<sup>5</sup>, p. 314.

<sup>5</sup> P. Robert (éd.), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris 1974, t. III, p. 417.

Certes, dans l'édition qu'il a publiée en 1999 pour Le Livre de Poche<sup>6</sup>, Pierre-Marc de Biasi propose à ce passage une citation extraite du *Carnet 17 f° 87* qui enregistre «halbrans... canards sauvages»; cependant, les fiches de lecture à valeur préparatoire pour *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, recueillies et décryptées par G. Bonnacorso, nous confortent indiscutablement dans le choix de Flaubert: sur le folio 20, on trouve en effet la transcription suivante: «halebrans = petits canets qui ne peuvent voler jusques à tant qu'ils ont eu de la pluye d'août»<sup>7</sup>. Il semble bien qu'il faille voir dans ce terme une première suggestion de la cruauté croissante de Julien, qui tue indifféremment tous les animaux qu'il lui est donné de rencontrer, des oies pour leur chair aux loutres pour leur peau, sans laisser la vie sauve aux jeunes canards.

La double option ne me semble, en fait, guère qu'apparente et n'obéir qu'à la possibilité qu'elle offre de consentir – momentanément – un choix plus léger d'interprétation du personnage principal: un cas un peu particulier d'orthonymie littéraire?

*Un Cœur simple* offre également son énigme, qui tourne, cette fois, autour d'un complément circonstanciel de lieu. Apparemment aucun des différents lecteurs de langue mère que nous avons interrogés à propos de la phrase – «Chaque lundi matin, le brocanteur qui logeait sous l'allée étalait par terre ses ferrailles. Puis [...]»<sup>8</sup> – n'avait vraiment été interrompu dans sa lecture par cette expression «logeait sous l'allée». Il m'a fallu attirer leur attention, leur soumettre les perplexités de la traductrice pour que naisse le problème, ce qui tend, encore une fois, à souligner ou bien les tensions alternées qui sous-tendent l'acte de lectu-

<sup>6</sup> G. Flaubert, *Trois Contes*, introduction et notes par P.-M. de Biasi, Le Livre de Poche, Paris 1999, p. 101, n. 4.

<sup>7</sup> Bonnacorso (éd.), *Corpus flaubertianum* cit., vol. III, p. 15.

<sup>8</sup> *Infra*, p. 20.

re avec une sorte de relâchement lors de la traversée des passages retenus – à tort ou à raison – moins décisifs, ou bien la capacité imaginative des lecteurs égale en ceci à celle de l’auteur. Mais la traductrice avait besoin d’un éclaircissement.

Notre première étape a été de reparcourir les manuscrits.

On rencontre une première ébauche de cette phrase, bien détachée par des tirets dans le tissu narratif<sup>9</sup>:

– le brocan-  
 teur †revendeur † qui <occupait> †logeait †habitait †sous l’allée,  
 étalait †par terre sa ferraille †à obstruait †le passage<sup>10</sup>–

D’emblée, apparaît la localisation avec le substantif «allée» et très rapidement une modification du verbe avec l’ajout de ce qui deviendra le choix définitif «logeait», accompagné de la préposition «sous». La seconde phrase coordonnée précise indirectement l’espace restreint offert par cette «allée», à moins que le terme de «passage» ne se révèle l’équivalent d’«allée», ce qui expliquerait sa disparition dès la réécriture successive de cette même phrase, ne serait-ce que parce qu’il constituerait une répétition du mot employé lors de la description initiale de la position de la maison de Mme Aubain: «Cette maison, revêtue d’ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière»<sup>11</sup>.

- La deuxième transcription apparaît au début de la page 51.VI.6c. (282r)<sup>12</sup> du manuscrit flaubertien:

<sup>9</sup> Cf. Bonaccorso (éd.), *Corpus flaubertianum* cit., vol. I, p. 81.

<sup>10</sup> Variante barrée d’un trait en zigzag.

<sup>11</sup> *Infra*, p. 6.

<sup>12</sup> Cf. Bonaccorso (éd.), *Corpus flaubertianum* cit., vol. I, p. 85.

Chaque lundi matin, le brocanteur qui <habitait> †logéait  
†sous l'allée étalait par terre || ses ferrailles. Puis

De fait, celle-ci isole la phrase en ouverture de paragraphe, la réduit et fait des choix qui confirment le «logéait sous l'allée».

Les transcriptions suivantes ne font que valider l'authenticité des choix scripturaux qui constituent la version définitive:

- 53.VI.6d.1 (285v)<sup>13</sup>  
en début de paragraphe

Chaque lundi matin, le brocanteur qui logéait <par terre>  
sous l'allée, étalait || par terre ses ferrailles. Puis

- 56.VI.5g. (279r)<sup>14</sup>  
confirmation de la position en début de paragraphe

Chaque †lundi matin, le brocanteur qui logéait sous l'allée  
étalait par terre || ses ferrailles, puis,

Le parcours devait donc suivre la piste lexicale, comme le confirment les deux entrées suivantes: ALLÉE<sup>15</sup>: «Au début du XIII<sup>e</sup> (1204), le mot désigne par métonymie un chemin, d'abord un chemin de ronde, puis un accès, un corridor (1278), un balcon (v. 1380), un passage (1456), le petit chemin entre les carrés d'un potager (1570) et, au XX<sup>e</sup> s., un passage vide permettant le passage, dans une

<sup>13</sup> Ivi, p. 89.

<sup>14</sup> Ivi, p. 93.

<sup>15</sup> A. Rey (éd.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 1992, p. 49.

mine (1928), une église, une salle de spectacle (mil. XX<sup>e</sup> s., dans les dictionnaires). Les contextes sont variables et les sens très nombreux, surtout en français régional, la valeur générale ‘voie de passage, souvent rectiligne’ ne varie guère» et PASSAGE<sup>16</sup>: «[...] Endroit par où l’on passe [...] Spécialt. se dit, dans les villes d’une certaine importance, d’une rue, généralement une voie privée, interdite aux voitures et le plus souvent couverte, qui unit deux voies ordinaires. *Maison située entre un passage et une ruelle*», qui est précisément le texte de Flaubert.

Il semble donc opportun que le traducteur assume le sens objectivement déduit des enquêtes génétique et lexicale et propose moins un terme vague et peu clair dans son emploi avec la préposition «sous» qu’une expression explicite, privilégiant la vraisemblance à l’éventuelle lourdeur périphrastique.

*Hérodias*, à son tour, nous reporte aux manuscrits à travers l’obscurité tout à fait flaubertienne d’une phrase à résonance historique: «[...] et comme Antipas jurait qu’il ferait tout pour l’Empereur, Vitellius ajouta: ‘Même au détriment des autres?’.

Il avait tiré des otages du roi des Parthes, et l’Empereur n’y songeait plus; car Antipas, présent à la conférence, pour se faire valoir, en avait tout de suite expédié la nouvelle. De là, une haine profonde, et les retards à fournir des secours»<sup>17</sup>.

Chercher dans les manuscrits l’explication de ces quelques lignes énigmatiques et en particulier la clarification de la valeur des «tiré des otages du roi des Parthes» (prépositions ou articles?) signifie reparcourir les phases

<sup>16</sup> Robert (éd.), *Dictionnaire alphabétique et analogique* cit., p. 26.

<sup>17</sup> *Infra*, p. 210-212.

créatives et voir se nouer puis se dénouer, d'une version à l'autre, les fils de l'Histoire au profit d'une querelle de pouvoir entre Vitellius et Antipas.

On dispose de cinq témoignages:

- scénario f. 106 (733r)<sup>18</sup>

[Vitellius <lui> en voulait à Antipas p<sup>r</sup> l'avoir prévenu dans la nouvelle du traité des Parthes] [Il le lui fait comprendre – ironiquement, à propos de son dévouement p<sup>r</sup> l'Empereur] α c'est p<sup>r</sup> cela qu'il avait tant tardé.

- scénario/esquisse f. 108 (736v)<sup>19</sup>

Puis ↑Antipas || fait éloge de l'Empereur Tibère ↑et à ce propos Vitellius en voulait à Antipas ↑lui <fait> ↑adresse ↑un complim[ent] ironique p<sup>r</sup> l'avoir prévenu en annonçant le traité des Parthes || <Il> α c'est p<sup>r</sup> cela qu'il avait tant tardé.

- f. 127 (734r)<sup>20</sup>

<Il en voulait || à> Antip <de> l'avait prévenu dans l'annonce du traité des Parthes. ↑Il lui en voulait <α> c'est p<sup>r</sup> cela qu'il avait || tardé à venir, autant que possible.

<sup>18</sup> Cf. Bonaccorso (éd.), *Corpus flaubertianum* cit., vol. II, t. II, p. 137.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 174.

- esquisse f. 136 (712v)<sup>21</sup>

Il <lui> en voulait ↑ à Antipas p<sup>r</sup> l'avoir prévenu dans || l'annonce du traité des Parthes. α c'est p<sup>r</sup> cela qu'il avait tardé à le servir, autant que || possible.

- f. 141 (737v)<sup>22</sup>

Il en voulait à <Tibère> Antipas p<sup>r</sup> l'avoir prévenu || dans l'annonce du traité des Parthes; - α c'est p<sup>r</sup> cela qu'il avait tardé à venir autant || que possible.

Les étapes que l'on peut distinguer au niveau des plans, du scénario à l'esquisse, se réfèrent nettement à un épisode historique bien précis, sanctionné par un événement officiel, ici évoqué par le terme technique de «traité». L'utilisation du verbe «prévenir», dans un contexte peu précis quant à son acception – avertir ou anticiper –, ne consent pas une saisie parfaite de l'épisode qui est présenté comme ayant eu toutefois des conséquences sur la situation politique en cours. La phrase qui nous pose problème est absente.

Le matériau de l'avant-texte relatif au chapitre II se fait plus explicite avec, dans un premier temps, un passage à une écriture plus détaillée, circonstanciée, dilatée pour accueillir l'épisode en question dans toute son extension:

- f. 240 (559r)<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ivi, p. 187.

<sup>22</sup> Ivi, p. 196.

<sup>23</sup> Ivi, p. 147-148.

*Vit. irrité.*

~~Car Antipas, l'avait averti d'un traité conclu avec les Vitellius à forcer Artaban, roi [des] Parthes. un traité [Il avait [était parvenu [à donner des otages<sup>1</sup> || & Antipas [présent à la conféren[ce] p. se faire bien voir [de l'empereur lui en avait expédié la nouvelle à Tibère~~

~~– Qui [si bien [que] plutard la sachant par V. lui-même croyant la lui apprendre || n'avait pas [même été remercié. De là son ressentim[ent] [haine contre<sup>3</sup> Antipas || C'est p. quoi il avait tant tardé à venir au secours du tétrarque [et le retard qu'il avait mis à le secourir || \*enfin des ordres formels le lui [l'avaient contraint. [Il n'était parti p. le secourir que sur les injonctions [formel[les]–~~

D'emblée, la toute première évocation de ce passage dans les manuscrits flaubertiens explicite, selon un ordre strictement chronologique, les données qui ont alimenté cet épisode. Le lecteur comprend clairement que Vitellius a négocié un traité avec les Parthes, avec, au centre, des otages – même si cette question reste quelque peu embrouillée pour les non-initiés – et qu'Antipas s'est empressé de devancer – voici explicité le «prévenu» des scénarios – Vitellius, en communiquant immédiatement ce succès à l'Empereur, si bien que, lorsque Vitellius a pensé pouvoir utiliser cette nouvelle auprès de Tibère, l'effet de surprise n'a pas eu lieu, d'où la haine de Vitellius pour Antipas et sa lenteur à venir à son secours. Cette version élimine le contenant officiel, technique (le traité) au profit du contenu humain, concret (les otages) et ce faisant, une certaine ombre envahit la lecture tandis que commencent à émerger quelques bribes de la phrase examinée:

- f. 246 (562r)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Ivi, p. 158.

*Vitellius irrité.*

Il était parvenu à forcer Artaban roi des Parthes à envoyer des [~~e'était par son adresse~~ ↑ Le préteur ↑ Il ↑ était parvenu à tirer des otages ↑ du roi Ar.[*taban*] || Antipas (présent à la conférence). [~~Le tétrarq[ue]~~ p. voir ↑ se faire bien voir de l'Empereur en avait || expédié ↑ tout de suite' la nouvelle. Si bien que plutarq Vitellius croyant la lui mander ↓ arrivant plutarq ↑ survenant après ↑ disant || de l'apporter lui-même en personne ↓ il avait fallu il n'avait pas même été remercié. – De là sa haine \*avec ↑ d'Antipas || Il n'était parti p. le secourir que sur les jonctions formelles

La seconde réécriture conserve l'abolition du cadre institutionnel, explicite sans tergiverser le succès d'Antipas, précisant même le nom de son interlocuteur – «forcer Artaban roi des Parthes à envoyer des otages» –, mais s'empresse d'effacer cette phrase tandis que – déjà – celle définitive est quasiment établie selon le parcours traditionnel qui vise à la clarté avec le respect de l'ordre verbe-complément direct-complément indirect: «Il était parvenu à tirer des otages du roi Ar. Taban».

Cette version est confirmée dans le premier réexamen successif:

- brouillon f. 247 (561r)<sup>25</sup>

Il était parvenu à tirer des otages du roi Artaban. – ↑ ~~et~~  
Le tétrarque || ~~p. se faire bien voir~~ ↑ valoir en avait tout  
↑ tout de suite, expédié la nouvelle – Si bien que || Vitellius  
|venant après|

tandis que la seconde intervention travaille visiblement à éliminer la notation porteuse d'un jugement sur la proues-

<sup>25</sup> Ivi, p. 159.

se de Vitellius – «Il était parvenu à», au profit, peu à peu, d'une simple annotation qui a, pour rôle décisif, de lentement faire chavirer le point de vue selon lequel la scène est racontée:

- f. 252 (560r)<sup>26</sup>

Il était parvenu à tirer ↓ ~~obtenir~~ ↑ *avait obtenu* des otages du roi Artaban ↓ *des Parthes*. ↑ *Mais* Le tétrarque qui assistait || à l'entrevue ↑ *leur conférence*] ↑ *p. se faire* en avait tout de suite expédié la nouvelle. Si bien que Vitellius \*quand || se présentant plutard, n'en avait pas même été remercié. De là sa ↑ *une haine* ↓ *profonde* ↓ ~~une rancune violente contre~~ || Antipas.

L'effacement du nom propre, encore qu'avec le maintien de la troisième personne portée par le possessif qui suit, marque le passage au point de vue de Vitellius.

Les versions successives poursuivent ce travail d'appropriation à travers le bouleversement de la présentation des faits:

- f. 255 (613v)<sup>27</sup>

Il avait obtenu du roi des Parthes les otages désirées, et depuis ¶ ↑ *et pas un remerciement* ↑ ~~depuis trois ans~~ || d'une affaire pareille l'Empereur n'y songeant plus. – Car Antipas qui assistait || à la conférence, ↑ *p. se faire valoir* en avait tout de suite expédié la nouvelle. De là, une haine || profonde α les retards à fournir des secours.

<sup>26</sup> Ivi, p. 167.

<sup>27</sup> Ivi, p. 173.

Flaubert abandonne l'ordre chronologique du récit, met en avant les éléments forts pour Vitellius – l'obtention des otages et le paradoxal oubli de Tibère –, puis il en précise causes et conséquences, reprenant en mains le récit, d'où la disparition, en fin de paragraphe, des possessifs qui signale la subtile mouvance des points de vue.

Le travail continuera pour perfectionner le tout, observons les transformations qui nous intéressent de plus près. L'écrivain revient vers une terminologie quasi scientifique:

- brouillon f. 261 (563r)<sup>28</sup>

Il avait obtenu |~~des otages~~,| du roi des Parthes – [d/les otages *demandés* ↑ *désirés* ↑ \**requis* ↑ \**demandés*

qui est reportée comme telle

- brouillon f. 271 (605v)<sup>29</sup>

Il avait obtenu du roi des Parthes les otages désirés

jusqu'à la mise au net

- f. 276 (518)<sup>30</sup>

~~Il était parvenu à~~ [avait tiré des otages<sup>1</sup> ↑ Il avait tiré des otages du roi des Parthes [4r; ~~α depuis trois années~~<sup>2</sup> ] pas de récompense

~~Il avait obtenu du roi des Parthes les otages désirés~~

<sup>28</sup> Ivi, p. 182.

<sup>29</sup> Ivi, p. 198.

<sup>30</sup> Ivi, p. 206.

Puis, au dernier instant, Flaubert retrouve l'image portée par le verbe «tirer» lourd des efforts de Vitellius, terme précédemment utilisé<sup>31</sup> mais pas comme porteur de la phrase, et renforce l'énigme de l'écriture en intervertissant les compléments en haut de la page: «Il était parvenu à *avait tiré des otages* Il *avait tiré* des otages du roi des Parthes».

Flaubert ne retouchera plus ces quelques mots, qui nous arriveront tout nimbés de l'opacité que leur valent les distances temporelles et spatiales de l'épisode, méticuleusement renforcées par la plume exigeante de Flaubert.

Ces manuscrits ont ainsi levé pour le lecteur, le critique et le traducteur un coin du voile qui – heureusement – consent à la littérature de nous enchanter et ce qu'il importe de souligner, c'est – heureusement – l'absence totale de systématité du procès.

Marie Thérèse Jacquet

<sup>31</sup> Ivi, p. 158.