

Félicité dans *Un cœur simple* de Gustave Flaubert : une figure de la sainteté laïcisée

ANNABELLE TEBOUL

Paris III Sorbonne-Nouvelle, France

Résumé

Cet article interroge la représentation du héros au sein du mouvement réaliste du XIX^e siècle. Il s'agit, au travers du personnage principal d'*Un cœur simple*, de mettre en lumière la tension inhérente à la figure héroïque chez Gustave Flaubert. Malgré un refus apparent du modèle classique antique qui se signale par une banalisation de la servante, le romancier réaliste n'échappe finalement pas à la tentation héroïque ; en proposant un parcours initiatique et une forme originale de sacralisation, il fabrique un nouveau type de héros, à la fois plus proche des préoccupations de la société de l'époque et traversé par des représentations éternelles (qu'elles soient issues du domaine biblique, littéraire, psychanalytique ou religieux). La dialectique entre temporalité sociétale et permanence du légendaire religieux se donne alors à lire. Cet article cherche donc à démontrer l'exécution immuable d'une symphonie héroïque autour du personnage de Félicité.

Mots clés : héroïsme, réalisme, polymorphisme, Flaubert.

Abstract

This article questions the representation of the hero by the realist movement of the XIXth century. Transgressing the main character of *Un cœur simple*, it aims at highlighting the inherent tension of the heroic figure in the works of Gustave Flaubert. Despite an apparent refusal of the classic antique model which is illustrated by a trivialization of the main maidservant, the realist novelist does not escape from the heroic temptation; by offering a journey of initiation and unusual form of sacralization, he fabricates a new type of hero, both closer to the concerns of society in that era and influenced by eternal representations (whether from biblical, literary, psychoanalytical or religious fields). The dialectic between the societal temporality and the permanence of the legendary is thus to be read. This article therefore seeks to demonstrate the immutable execution of a heroic symphony within the realist poetry.

Keywords: heroism, realism, polymorphism, Flaubert.

Le présupposé d'une œuvre littéraire est celui de la construction d'une intrigue autour de personnages agissants placés au cœur de la structure narrative. Bien souvent, un personnage (ou un couple de personnages) fait l'objet de toutes les attentions : il

mène l'action, est porteur de sens et de valeurs et par là même attire l'attention du lecteur sur lui. Représentant d'un mode d'action et de pensée, il est le héros. À ce titre, Philippe Hamon remarque bien dans *Texte et idéologie* que ce concept lui « paraît à la fois fondamental, inévitable, dans toute approche théorique ou simplement descriptive d'un texte littéraire »¹. La notion est universelle car elle fait partie de toutes les herméneutiques, poétiques et sémiotiques, elle qui sert à décrire à la fois les phénomènes textuels et les relations des textes à des systèmes de valeurs plus ou moins institutionnalisés, c'est-à-dire à des idéologies. Universelle et ancestrale : la figure héroïque naît avec la littérature. Gilgamesh, roi civilisateur d'Uruk, en Mésopotamie, donne son nom à la plus ancienne épopée connue. Les exploits des héros, qu'ils soient chantés, écrits, gravés ou peints, les font exister et perdurer dans la mémoire collective. C'est à travers l'acte d'un Achille, la mémoire d'un Alexandre le Grand ou les choix d'un Napoléon que se façonne la mythologie du monde occidental. Toutefois, la notion n'est pas dénuée de complexité comme en atteste le même auteur lorsqu'il affirme que le héros « est particulièrement difficile à construire rigoureusement »². Du héros grec ou indien auquel est adressé un culte religieux au héros de la fête du village, il existe un abîme. De même, le héros d'une comédie de Labiche n'entretient plus qu'un rapport des plus lointains avec Thésée ou Roland. Et pourtant : lorsqu'on attribue à quelqu'un le titre de héros, c'est bien qu'apparaît en lui quelque reflet de la portée originelle du terme : être semi-divin, lumineux, puissant... De nombreux débats se sont ainsi créés autour de la fonction et de l'utilité du héros au sein de l'œuvre romanesque. En effet, Barthes comme un certain nombre d'auteurs, déclare dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » « qu'il n'existe pas un seul récit au monde sans personnage »³ et que le héros est la marque même de l'univers romanesque. Au contraire, Tomachevski, comme d'autres critiques, affirme dans sa *Théorie de la Littérature* que « la fable [...] peut entièrement se passer du héros »⁴ ou encore Philippe Hamon exposant dans *Littérature* que « la mort du personnage-héros, à l'époque moderne peut être considéré[e] comme un fait acquis »⁵. Le concept en lui-même est donc à la fois central et problématique. Mais dans tous les cas, le héros est rarement neutre ; il constitue même une clef du roman. Il organise à la fois l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant les personnages, c'est un fait de structure ; et il fait appel aux présupposés de l'écrit, c'est un fait de lecture. Dans les deux cas, c'est une entité essentielle à la lisibilité de l'œuvre. Si des résistances, des tâtonnements apparaissent autour de la définition du héros, c'est avant tout parce qu'il est hétérogène. Cette hétérogénéité m'a conduite à un questionnement plus précis du héros au sein de l'esthétique réaliste et naturaliste.

¹ Hamon, P., *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., 1984, p. 43.

² Hamon, P., *op. cit.*, p. 43.

³ Barthes, R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1996, p. 16.

⁴ Tomachevski, B., « Thématique », *Théorie de la Littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 296.

⁵ Hamon, P., « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, p. 94.

Dans le cadre d'une thèse intitulée « Le polymorphisme du héros réaliste et naturaliste ou le parcours initiatique d'un être oxymorique », je me suis intéressée à la représentation de plusieurs grandes figures romanesques parmi lesquelles Félicité, le personnage principal d'*Un cœur simple* de Gustave Flaubert⁶. Les questions qui guideront notre réflexion seront les suivantes : en quoi ce personnage est-il polymorphique ? En quoi incarne-t-il un nouvel archétype héroïque ? Il s'agira ici de dévoiler le paradoxe qui entoure la jeune femme : Félicité est une figure à la fois simple, médiocre et, en ce sens, une incarnation éclatante de l'esthétique réaliste. Parallèlement et subrepticement, elle suit un parcours initiatique qui la mène inévitablement vers un héroïsme teinté de religiosité. Il conviendra donc d'étudier les moyens de la banalisation que Flaubert opère sur son personnage, avant de postuler que le portrait de la servante ressemble à une hagiographie laïcisée.

1. Le travail de banalisation

Il est évident que Flaubert met tout en œuvre dans le conte pour faire de son personnage un être médiocre, voire ingrat, offrant ainsi une figure forte de non-héros réaliste. Le romancier offre une description pour le moins disgracieuse de Félicité dès le début de la nouvelle : « Son visage était maigre et sa voix aiguë » (p. 21) affirme-t-il au chapitre premier. Dénué de toute coquetterie, le personnage est habillé de manière identique toute l'année : « En toute saison elle portait un mouchoir d'indienne fixé dans le dos par une épingle, un bonnet lui cachant les cheveux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital » (p. 21). Cette « permanence » vestimentaire que rend l'imparfait itératif « portait » fait écho à tout ce que la vie recèle de répétitif et d'invariant. Ce physique, déjà peu valorisant, ne cesse de s'altérer puisque l'âge et l'absence de traitements médicaux auront progressivement raison de sa santé : ses mains sont les premières touchées, « Ses doigts trop lourds cassaient les fils » (p. 43), puis « elle n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était 'minée' » (p. 43). Dans la langue du XVII^e siècle, « entendre à » signifiait « consentir à » ou « être occupé à ». Peut-être Flaubert a-t-il voulu, par une sorte de contamination des sens et des emplois, exprimer qu'elle « n'entendait rien à rien » et insister de concert sur son inaptitude physique et intellectuelle.

Après le visage et la santé mentale, ce sont ses membres qui subissent les assauts du temps : elle est en effet atteinte d'une légère claudication, « depuis son

⁶ Nous nous référerons tout au long de cette étude à l'édition suivante : Flaubert, G., *Un cœur simple* dans *Trois Contes*, Paris, Gallimard, collection Folio classique, 2002 (toute la pagination renverra à cette édition).

étourdissement, elle traînait une jambe » (p. 73), élément qui n'est pas sans rappeler la tare de l'héroïne de *L'Assommoir*⁷. Les organes vitaux sont, à leur tour, atteints : « ses yeux s'affaiblirent » (p. 73) et pour souligner cet affaiblissement des sens, Flaubert n'hésite pas à utiliser la polysémie de certains termes, « Les persiennes n'ouvraient plus » (p. 73), le substantif « persiennes » pouvant désigner les volets de la maison tout comme les paupières de Félicité. De même, lorsque l'auteur affirme quelques lignes plus loin que « la maison ne se louait pas, et ne se vendait pas » (p. 73), n'est-ce pas là une technique de personnification similaire pour désigner le dépérissement du personnage principal dont plus personne ne veut, à l'image de cette maison abandonnée ?

Se produit alors une réaction en chaîne qui se solde par une détérioration générale et sensible de son état : « Après Pâques, elle cracha du sang » (p. 73). Le caractère lapidaire de la structure phrastique suggère l'approche sourde et froide de la mort. Et le narrateur d'ajouter dans l'évocation de cette déchéance éminente : « Du mardi au samedi, veille de la Fête-Dieu elle toussa plus fréquemment. Le soir son visage était grippé, ses lèvres se collaient à ses gencives, les vomissements parurent ; et le lendemain, au petit jour, se sentant très bas, elle fit appeler un prêtre » (p. 74). La coïncidence de l'aggravation de sa santé avec l'arrivée des fêtes religieuses incite d'ores et déjà à la réflexion : son état décline exactement la veille de la Fête-Dieu, fête de l'Eucharistie, fête qui rappelons-le, consiste en un sacrement catholique qui transforme réellement et substantiellement le pain et le vin en corps et sang de Jésus-Christ. Une correspondance peut alors être établie entre la transformation christique qui a lieu lors de la Fête-Dieu et la transformation de l'héroïne dont l'enveloppe corporelle laisse peu à peu place à une substance plus immatérielle.

Étrange portrait : à l'ouverture de son conte, Félicité est déjà un personnage fini, au destin comme déjà accompli. Sans âge, elle est sculpture achevée, terminée, dans sa forme, sa physionomie, sa toilette et sa morale, et ceci, depuis un temps immémorial⁸. La permanence du personnage se retrouve, enfin, à travers son statisme. La répétition spatiale est diffuse mais non moins présente dans l'œuvre. Tout le récit est situé dans la maison de Madame Aubain à Pont-l'Évêque « entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière » (p. 20). L'espace est unique, clos et Félicité ne le quittera jamais. C'est sur cette idée qu'est inauguré le conte : « Pendant un demi-

⁷ Gervaise Macquart dans *L'Assommoir* d'Émile Zola est en effet atteinte d'une claudication, ce qui lui vaut d'être la risée du quartier. Cette boiterie, héritage des tares de ses parents, isole progressivement l'héroïne et lui vaut même d'être surnommée « La Banban » par une voisine mal intentionnée. La misère de la vie qui se lit concrètement sur la jambe gauche de Gervaise est un élément que l'on retrouve chez Félicité, elle aussi accablée par la rudesse de l'existence.

⁸ Raymonde Debray Genette approfondit cette description de Félicité par une autre notion, celle du gris, dans *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, pp. 70-76.

siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envient à Mme Aubain sa servante Félicité » (p. 19). La jeune femme est une sédentaire, elle n'aime ni l'aventure hasardeuse ni les voyages. Elle ne s'arrachera à ce lieu qu'une seule fois, au moment de quitter la ferme et le souvenir cruel de son premier amour. Partir n'est jamais pour elle un acte libérateur ; elle prend la route soit pour dire adieu à Victor soit pour porter Loulou à empailler. C'est aussi un acte avorté quand elle renonce à rester dans le cabriolet qui la conduirait à Lisieux. Le conte retrace donc, dans cette optique, l'histoire d'une déchéance physique, de la décrépitude d'un corps humain voué à la destruction, et fait alors pleinement partie intégrante des romans de veine réaliste. Flaubert peut ainsi s'appuyer sur cette déchéance pour mieux jouer avec toutes les nuances du pathos, et ce, pour faire de son personnage une femme accablée par le temps et la misère.

Socialement, Félicité connaît une naissance pour le moins ingrate. L'origine sociale et la vie n'ont donné à Félicité aucune chance de s'instruire. Son parcours familial nous inspire très fréquemment pitié et compassion : « Son père, un maçon, s'était tué en tombant d'un échafaudage. Puis sa mère mourut, ses sœurs se dispersèrent » (p. 23). Cette absence de cellule familiale, rendue par l'efficace juxtaposition des phrases et propositions, revêt ici une caractéristique importante du pathos qu'a voulu instiller Flaubert en Félicité. L'idée générale est de la dépouiller de toute famille directe (et particulièrement de son père) afin de la livrer, solitaire, démunie, à des éléments successivement appauvris de substitution affective. Si la jeune femme est une orpheline, c'est également la fille de la perte, la fille veuve dès l'origine, ce qui permet d'insérer le thème de la bâtardise⁹ (qui la plonge dans une misère et un dénuement accablants). Elle connaît très tôt le froid, « Elle grelottait sous des haillons » (p. 23), la soif, « [Elle] buvait à plat ventre l'eau des mares » (p. 23), la précarité, « [Elle] couchait sur la paille » et la violence car « à propos de rien [elle] était battue » (p. 23). Lorsqu'elle est « chassée pour un vol de trente sols, qu'elle n'avait pas commis » (p. 23), elle apparaît comme un bouc émissaire. Le texte élude le sujet comme pour signifier que l'expulsion de la jeune femme pourrait être le fruit d'une concertation collective.

Félicité est accablée par les éléments et cette passivité se retrouve dans nombre de structures phrastiques où l'héroïne n'est pas sujet : « Ils l'entraînèrent à l'assemblée de Colleville » (p. 23) ou encore « il lui paya du cidre » (p. 24). À d'autres moments, elle est bien le sujet de la phrase mais celle-ci est à la voix passive : « Elle fut étourdie, stupéfaite » (p. 24).

Inévitablement, le personnage est, dès sa prime jeunesse, confronté à de mauvais patrons, comme le sont les paysans de Zola ou Maupassant. Tandis qu'elle veut courir

⁹ Sur ce thème de la bâtardise des personnages romanesques, l'on peut se reporter à l'ouvrage de Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1976.

aux rendez-vous de Théodore, « la fermière qui la guettait avec [les pincettes] une / la pelle à feu lui asséna un coup si violent que le sang jaillit de son front », précise Flaubert dans une des ébauches du conte (folio 284). Rien de tel chez Madame Aubain, mais une cruauté plus raffinée peut-être. Cette dernière lui défend par exemple « de [...] baiser [Paul et Virginie] à chaque minute, ce qui la mortifia » (p. 27). Mortification de l'orgueil, mortification de la chair aussi : peu à peu Félicité cherchera des substituts pour exprimer cette tendresse physique. Dans un des autres brouillons, Flaubert avait noté en marge à propos de Madame Aubain le « ton où se trouve quelque chose de féodal » ; Félicité s'en indignera pour finir par se résigner. Cette appréciation de la note ne nous amène pas pour autant à une analyse sociologique qui irait vers une critique unique de la noblesse ; il faut plutôt penser au pessimisme général de Flaubert pour lequel les pauvres ne sont pas forcément meilleurs que les riches. Ainsi, la famille de Victor use et abuse de la bonté de Félicité dans un des brouillons : ils ont « cet air jaloux, méfiant, soupçonneux qui appartient aux pauvres » (folio 296). Sa rencontre avec Théodore apparaît aussi sous le signe du pathétique, presque inéluctable. Son amour naissant est immédiatement corrompu par l'argent : « pour se garantir de la circonscription, Théodore avait épousé une jeune femme très riche, Mme Lehoussais, de Touques » (p. 26). On remarque ainsi que les hommes ont toujours partie liée avec l'argent dans le conte. Mais ce n'est pas pour le faire fructifier ou en faire bénéficier leur entourage, c'est pour le perdre et laisser aux femmes le soin de payer leurs dettes. Rien d'étonnant à ce que Madame Aubain ait « épousé un beau garçon [qui lui a laissé] deux enfants très jeunes avec une quantité de dettes » (p. 19).

Même son éducation religieuse dans ce siècle de piété a été négligée : « Ce fut de cette manière, à force de l'entendre, qu'elle apprit le Catéchisme, son éducation religieuse ayant été négligée dans sa jeunesse » (pp. 40-41). Les théories religieuses lui sont totalement étrangères : « Quant aux dogmes, elle n'y comprenait rien, ne tâcha même pas de comprendre » (p. 40). Cette ignorance, d'origine sociale et culturelle, n'est même pas contrebalancée par un éventuel bon sens. Félicité est incapable de toute opération abstraite. Elle ne peut appréhender les événements qu'au moyen d'images qu'elle a directement sous les yeux. C'est pourquoi elle se figure un Victor mangé par les cannibales en raison de l'image observée dans son livre de géographie, ou elle se tourmente inutilement car elle est incapable de comprendre la distance qui la sépare de son neveu : « Dès lors, Félicité pensa exclusivement à son neveu. Les jours de soleil, elle se tourmentait de la soif ; quand il faisait de l'orage, craignait pour lui la foudre » (p. 47). L'idée même d'abstrait lui est étrangère : elle n'hésite pas à demander à Bourais de lui montrer sur la carte de La Havane la maison de Victor, « Elle se pencha sur la carte; ce réseau de lignes coloriées fatiguait sa vue, sans lui rien apprendre ; et Bourais l'invitant à dire ce qui l'embarrassait, elle le pria de lui montrer la maison où demeurait Victor » (p. 49). La carte se mue sous son regard hébété en un « réseau de lignes coloriées » ; l'énoncé à valeur hypocoristique reflète bien la schématisation et la simplification opérées lors de la lecture de la carte. Cette naturelle crédulité, que l'on

pourrait nommer à juste titre niaiserie, contraste avec le pédantisme dont fait preuve Bourais qui « atteignit son atlas, puis commença des explications sur les longitudes ; et il avait un beau sourire de cuistre devant l'ahurissement de Félicité. Enfin, avec son porte-crayon, il indiqua, dans les découpures d'une tache ovale, un point noir, imperceptible, en ajoutant 'Voici !' » (pp. 48-49) : savoir outrecoûdant contre l'illettrisme prégnant, tel est bien le combat actualisé dans cet épisode tiré de la vie quotidienne et subsumé par les deux actants. Ce qui est frappant, c'est qu'aucune évolution morale n'apparaît chez Félicité : le jour de sa mort, elle est aussi ignorante que le jour où Théodore l'abandonna.

2. Une hagiographie laïcisée

Toutefois, la banalisation du personnage est contrariée par une tentation héroïque à laquelle ne peut échapper Flaubert. La servante devient progressivement une sainte laïcisée ; il conviendra alors d'éclairer cette expression pour le moins oxymorique. Le fait que Félicité vive la religion à travers un fétiche religieux amène également à nous questionner sur la genèse même du personnage de Félicité, partagé entre dévotion et fétichisme, à mi-chemin entre la *Mater dolorosa* et l'idolâtre superstitieuse.

Flaubert, comme il l'annonce dans une lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, avait Félicité en tête, et ce conte, avant d'être écrit, était déjà l'histoire de son héroïne :

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 *révée* [...]. Seulement, pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage¹⁰.

Plus crûment, Flaubert confie aux frères Goncourt que « ça devait être, dans le même milieu et la même tonalité, une vieille fille dévote et ne baisant pas »¹¹. Se mêlent ainsi dans ses propos des mots tels que « vierge », « héroïne humaine », « femme », « dévote »..., des termes un peu flous, voire antithétiques, qui peuvent, sans doute, nous mener à l'idée d'une dualité prégnante à propos de Félicité. Le paradoxe contenu dans la construction du personnage de Félicité est patent : d'un côté, elle est présentée

¹⁰ Flaubert, G., Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857, *Correspondance*, volume II, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1980, p. 697.

¹¹ De Goncourt E. et J., *Journal*, tome IV, 17 mars 1861, Éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1956, p. 167.

comme une sainte ; d'un autre, elle est « basse », vulgaire, ne méconnaissant pas les rapports qui président la sexualité. Or, un saint présuppose une pureté parfaite, loin de toute idée sexuelle dépravante. C'est ainsi que le paradoxe se trouve résolu dans l'expression « sainteté laïcisée ». Chez Flaubert, il n'y a pas de sacré sans sexe ; que ce soit Félicité, Saint Julien ou Saint Antoine, ils traînent tous après eux une lourde pesanteur sensuelle, un fétiche qui animalise le symbole divin, des crimes à forte connotation sexuelle et un cortège d'objets de désir qui multiplient leurs attributs tentateurs à proportion que le saint les repousse.

Revenons à la manière dont Flaubert s'y est pris pour faire de Félicité une image virginale, et plus largement d'une sainte laïcisée. Son prénom d'abord : il est celui de plusieurs saintes chrétiennes plus ou moins connues. Félicité de Carthage, compagne de Perpétue, est la première martyre catholique, suivie de Félicité de Rome, veuve martyre à Rome, Félicité de Padoue enfin. On relève une dernière sainte martyrisée durant la Révolution, Bienheureuse Félicité Pricet. Beck signale, dans son article « Félicité et le taureau : Ironie dans *Un Cœur simple* de Flaubert », que « le nom de Félicité est le premier nom de femme, sans compter bien sûr Marie, évoqué dans la messe. C'est là sans aucun doute une marque d'honneur insigne et une preuve de l'estime dans laquelle sa mémoire est gardée »¹². Flaubert connaissait les détails concernant sainte Perpétue et sainte Félicité puisqu'il avait pris connaissance d'un certain nombre de documents et d'iconographies pour rédiger *Salammô*. Les destinées des deux saintes sont intimement liées par le rapport de subordination qui existe entre elles, comme entre Madame Aubain et sa servante. Félicité fait face à la bête furieuse aux côtés de sa maîtresse, comme le fit l'esclave de Perpétue avant elle. D'un point de vue « laïc », le prénom renvoie directement à la servante d'Emma Bovary, celle qui remplaça l'ancienne domestique Anastasie.

Le portrait de Félicité peut alors se lire comme une hagiographie. Le troisième chapitre est à cet égard éloquent. Lorsque sur la route du retour, après le rendez-vous manqué avec Victor, elle prie au Calvaire pour « ce qu'elle chérissait le plus » (p. 46), immobile et « la face baignée de pleurs » (p. 46), elle incarne la figure immémoriale de la *mater dolorosa* : « Félicité, en passant près du Calvaire, voulut recommander à Dieu ce qu'elle chérissait le plus – et elle pria pendant longtemps, debout, la face baignée de pleurs, les yeux vers les nuages » (p. 46). Il convient de revenir quelques instants sur cette figure afin de pouvoir, par la suite, dégager les sensibles analogies avec notre personnage. La *mater dolorosa*, mère de Jésus, est souvent représentée au pied de la Croix. La douleur de la Vierge lors de la Passion du Christ fut fréquemment évoquée dans l'art chrétien, et ce dès les V^e- VI^e siècles. Tantôt la Vierge est représentée dans la

¹² Beck, W.J., « Félicité et le taureau : ironie dans *Un Cœur simple* de Flaubert », *Romance Quarterly*, 37 (3), 1990, pp. 299-300.

crucifixion debout au pied de la Croix (thème du *Stabat Mater*) ou évanouie, parfois entre les bras de Saint-Jean ; tantôt elle tient sur ses genoux le corps inanimé de son fils ; tantôt enfin c'est la Vierge des sept Douleurs dont le culte fut généralisé plus tardivement. Les sept douleurs (prophétie de Simon, fuite en Égypte, perte de l'enfant au Temple, port de croix, crucifixion, descente de Croix et mise au tombeau) d'abord matérialisées par autant de glaives, le sont ensuite par des médaillons entourant la Vierge assise au pied de la Croix. La position de Félicité éplorée « debout » et au pied de la Croix est bien celle de la *Stabat Mater*, mais dans une perspective laïcisée : ce n'est pas le Christ qu'elle pleure mais son neveu Victor, parti en mer. Flaubert avait d'ailleurs ajouté, en marge, la précision suivante, « comme on représente les saintes femmes au pied de la croix ». Comme la Vierge, Félicité adore, au sens littéral du terme, les enfants. Mais surtout, elle s'identifie à Virginie dont le nom évoque fortement la mère du Christ : « Il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine » (p. 41). Félicité fait corps avec Virginie et, par extension, avec la Vierge Marie ; les deux figures, humaine et divine, fusionnent pour ne former qu'une seule entité. Le comble de cette imitation de la Mère et du Fils se retrouve dans la présence de Félicité au pied du calvaire, comme celle des saintes au pied de la Croix. Félicité voue donc une sorte de culte à la Vierge, à laquelle elle ressemble sans le savoir ; ainsi, la seule chose qu'elle parvient à faire dire à son perroquet tourne autour de la sainte : « Je vous salue, Marie ! » (p. 62). Mais Félicité voue peut-être un culte encore plus important au Saint-Esprit qui ressurgit régulièrement dans le conte : « À l'église, elle contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. Sa ressemblance lui parut encore plus manifeste sur une image d'Épinal, représentant le baptême de Notre-Seigneur » (p. 70). Ainsi dessiné, le Saint-Esprit prend forme dans l'esprit de la servante, obligée d'associer le concept trop abstrait pour elle à une figure concrète d'oiseau. La formule « quelque chose de » explicite le rapport métonymique, qui mobilise une dernière fois son imagination entraînée à faire glisser les images les unes sur les autres jusqu'à se couvrir presque : « Du même coup d'œil, elle les voyait ensemble » (p. 70). Le regard toujours fixé sur l'image d'Épinal, elle commence à prier, se détournant de plus en plus de la réalité qui se détourne en même temps d'elle. C'est le regard qui, finalement, transforme le perroquet en fantôme, lorsque les yeux de Félicité rencontrent un « grand rayon lumineux » qui rejaillit, par un effet du soleil, de l'œil du perroquet et la met en extase. La sensualité mystique de Félicité ne lui fait voir que des identités, des analogies toutes absorbées par le perroquet, niant ainsi les choses réelles. Le Saint-Esprit s'incarne finalement sous la forme d'un « perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête » (p. 79). Encore une anadiplose extrêmement subtile de la part du narrateur : le Saint-Esprit suscite le perroquet et le perroquet ressuscite le Saint-Esprit.

Dans la nouvelle, le monde environnant le personnage est régi par le calendrier des saisons, des événements naturels, des « événements intérieurs », du retour des différentes fêtes de l'Église :

Puis des années s'écoulèrent, toutes pareilles, et sans autres épisodes que le retour des grandes Fêtes, Pâques, l'Assomption, la Toussaint. Des événements intérieurs faisaient une date, où l'on se reportait plus tard. Ainsi, en 1825 deux vitriers badigeonnèrent le vestibule ; en 1827, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme. L'été de 1828, ce fut à Madame d'offrir le pain bénit (pp. 55-56).

Or ce petit monde rural, immémorial, est comme sillonné des petites « galoches » qui s'y affairent avec hâte. Pour dire un dernier adieu à son neveu, toute sa course deviendra une interminable errance : « Quand elle fut devant le Calvaire, au lieu de prendre à gauche, elle prit à droite, se perdit dans des chantiers, revint sur ses pas ; des gens qu'elle accosta l'engagèrent à se hâter » (p. 45) ou lorsqu'elle est déchirée entre son désir de voir Virginie qui se meurt et ses devoirs de servante :

Félicité se précipita dans l'église pour allumer un cierge. Puis elle courut après le cabriolet, qu'elle rejoignit une heure plus tard, sauta légèrement par derrière, où elle se tenait aux torsades, quand une réflexion lui vint : « La cour n'était pas fermée ! si des voleurs s'introduisaient ? » Et elle descendit (p. 52).

La succession des verbes de mouvement mime cette errance folle. Plus tard, la frénésie avec laquelle elle cherchera Loulou témoignera également de cette même idée.

L'écrivain va sans cesse mêler sacré et profane, religieux et laïc, dans le système descriptif de son héroïne. Les exemples montrant ce mélange systématique foisonnent. Au chapitre premier, « le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, [Félicité] enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main » (p. 21). La servante est présentée au beau milieu du prosaïsme des tâches ménagères mais un « rosaire à la main ». Plus loin, les tentatives avortées de Théodore montrent une Félicité fuyant la sexualité et toute relation charnelle. Après la peur (« Elle eut peur et se mit à crier », p. 24), la jeune femme se met à éprouver du malaise face à son prétendant. Plus ce dernier s'approche d'elle, plus Félicité tente de fuir : « Elle ne sut que répondre et avait envie de s'enfuir » (p. 24). Cette fuite donne l'impression que la jeune femme est ignorante dans le domaine sexuel et qu'elle serait la matérialisation de cet inconnu effrayant. Or, le narrateur détrompe rapidement le lecteur lorsqu'il annonce qu'elle « n'était pas innocente à la manière des demoiselles, les animaux l'avaient instruite » (p. 25). Le prosaïsme le plus élémentaire et bestial côtoie le sublime de sa réaction : « La raison et l'instinct de l'honneur l'empêchèrent de faillir » (p. 25). Lorsque Théodore l'abandonne, l'attitude de la jeune femme est étrange en ce qu'elle est paradoxale. Elle fait, en effet, appel à Dieu (« appela le bon Dieu »), comportement présumant une forme de dévotion sereine et d'élévation religieuse. Or, Flaubert jette, une fois de plus, le discrédit en ajoutant une proposition coordonnée suspecte : « et gémit toute seule dans la campagne jusqu'au soleil levant » (p. 26). La colère et la douleur physique coudoient l'élévation silencieuse de la prière. Ces exemples que nous pourrions multiplier à l'envi signalent que Félicité fait preuve

à la fois d'une véritable humilité et de chasteté, qualités essentielles à la sainte, mais qu'elle est dans le même temps une servante qui ne comprend rien aux dogmes et qui vit une existence grossière et prosaïque. *In fine*, ce paradoxe se résout si on regarde du côté de Flaubert et de sa conception de la religion et du sacré. « Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique »¹³ écrit Flaubert. Dans ses lettres, il utilise très souvent l'expression « sacro-sainte littérature », certes avec un peu de distance emphatique dans la voix, mais aussi avec toute la foi du martyr prêt à se faire tuer pour une religion sacrée. L'art récupère en quelque sorte le sacré que la société a perdu. Quelque sujet qu'il traite, profane ou sacré, l'artiste lui confère une aura qui tient moins à l'objet représenté qu'au pouvoir de la représentation. En fait la dualité religieux / profane qui règne chez Félicité est peut-être inhérente à la dualité de Flaubert lui-même. Il aime la moralité et l'immoralité. L'écrivain veut tirer connaissance de toute expérience, si scandaleuse soit-elle. Apparemment, la croyance religieuse de l'écrivain est une non-croyance, ou bien une croyance plus particulière par rapport à la tradition catholique. En tout cas, sa foi le distingue et l'écarte encore de ses semblables. Dans un livre écrit sous la forme d'un essai, Jacques Chessex affirme que « Flaubert a le fantasme de Dieu, comme il a les harems dans la tête, et l'Orient, la bêtise, la médecine, Paris, l'imposture littéraire et politique, et les mœurs de la province normande »¹⁴. Le critique s'appuie sur la structure des *Trois Contes* pour étayer sa thèse :

Mais l'énigme de Dieu reste troublante, dans *Trois Contes*, parce qu'au pessimisme absolu de *L'Éducation*, à son écriture déserte, s'est substitué un lyrisme de sympathie, une écriture à la fois tragique et charitable, plus nue dans *Un cœur simple*, épique dans *Julien*, mimétiquement ornée et lyrique dans *Hérodias*, et toujours nourrie par un sentiment, par une émotion, par une implication de soi qui ressemblent étrangement à l'amour. Point d'espoirs, certes, et le terrible destin broyeur d'hommes. Mais l'âme ? Mais la vision de l'abrupt ? *Trois Contes* nous propose une sorte de fantastique spirituel, qui ne cesse de se prolonger, de s'amplifier, à la fois dans chacun des trois textes et réciproquement, en écho, en miroir, en regard, dans la rumeur et le spectacle d'une trilogie cohérente¹⁵.

La présence de Dieu est toujours là, incarnée dans l'humilité de Félicité, la fatalité du meurtre et de l'ascèse chez Julien. Ce que rejette Flaubert, c'est le dogme, inventé surtout, pour lui, par la peur de la mort ; il est un esprit tolérant qui accepte toutes les religions, respectant les différences, les appréciant même dans une perspective de recherche. Félicité est donc bien une vierge laïcisée qui vit pour et par les autres, qui semble née pour s'occuper d'autrui. La vie qu'elle mène chez Madame Aubain ressemble à celle, rigoriste, d'une ascète :

¹³ Flaubert, G., Lettre à Louise Colet du 4 septembre 1852, *Correspondance*, volume II, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1980, p. 151.

¹⁴ Chessex, J., *Flaubert ou le désert en abîme*, Paris, Bernard Grasset, 1991, p. 27.

¹⁵ Chessex, J., *op. cit.*, pp. 27-28.

Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption ; puis, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main. Personne, dans les marchandages, ne montrait plus d'entêtement. Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes. Économe, elle mangeait avec lenteur, et recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain, – un pain de douze livres, cuit exprès pour elle, et qui durait vingt jours (p. 21).

Humilité, modestie et sobriété caractérisent l'existence de la jeune femme qui, lors de son combat contre le taureau, se distingue par son don de soi exceptionnel et son courage, spontané de surcroît. L'épisode du taureau, dans lequel l'animal représente le mâle impétueux et auquel Félicité résiste, peut être lu comme une répétition de la première épreuve dans laquelle la jeune femme se trouvait face à la brutalité de Théodore. La pureté virginale de Félicité éclate encore davantage lorsque l'on met en parallèle ces deux épisodes. L'épilogue du conte vient renforcer ce postulat : la mort de la jeune femme qui confond Loulou avec le Saint-Esprit, est une renaissance dans le monde de l'au-delà. Cette scène finale dans laquelle le perroquet vient chercher Félicité pour rejoindre Dieu est assimilable à l'Assomption durant laquelle la Vierge est amenée miraculeusement au ciel par les anges¹⁶. Elle en vient même à imaginer que la procession de la Fête-Dieu est la cérémonie de sa propre Assomption, comme en atteste la présence de trois repositoires. La servante est donc liée à la fois à la Trinité et à la Vierge.

Dans *Un cœur simple*, la servante vit dans un univers provincial où la religion n'a guère de place. Madame voit se succéder chez elle une série de laïcs (Monsieur Bourais, l'ancien avoué, Monsieur de Gremenville, l'aristocrate désargenté...) sans aucun curé à l'horizon, contrairement à *Bouvard et Pécuchet* où l'abbé Jeufroy est intégré aux notables du village. Si Félicité fait preuve d'une régularité en se levant tôt « pour ne pas manquer la messe » (p. 21), cela relève moins de piété que de structure obsessionnelle, ce que confirmera le rituel mis en place lors de la mort de Virginie : « Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir » (p. 53). Et quand la religion fait réellement surface dans le conte, elle s'introduit par le biais de comportements sociaux à la fin du chapitre deux : « Mais une occupation vint la distraire ; à partir de Noël, elle mena tous les jours la petite fille au catéchisme » (p. 38). Le christianisme, abordé par la notion de catéchisme, est d'emblée mis à mal : « Le curé discourait, les enfants récitaient, elle finissait par s'endormir » (p. 40). Malgré une impression d'inefficacité de la religion, le récit engage l'assentiment de Félicité. Cette dernière est d'abord attirée par certaines grandes scènes religieuses : « Elle croyait

¹⁶Pour approfondir la question du perroquet dans le conte, on peut se reporter à l'ouvrage de Brigitte Le Juez, *Le Papegai et le Papelard dans Un Cœur simple de Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1999. La critique y analyse les sources et les significations du réseau métaphorique que représente Loulou.

voir le paradis, le déluge, la tour de Babel, des villes en flammes, des peuples qui mouraient, des idoles renversées » (p. 40) qui sont comme autant d'images qui parlent à son imagination. Elle est ensuite séduite par le Saint-Esprit car il est un support à ses pensées fantaisistes :

Elle avait peine à imaginer sa personne ; car il n'était pas seulement oiseau, mais encore un feu, et d'autres fois un souffle. C'est peut-être sa lumière qui voltige la nuit aux bords des marécages, son haleine qui pousse les nuées, sa voix qui rend les cloches harmonieuses (p. 40).

Grâce à la religion, la servante crée ses propres images. Le christianisme exhibe moins la simplicité de la jeune servante que son pouvoir créatif, son imagination débridée où la marge de liberté et de subjectivité force au respect. Ce Saint-Esprit va surtout se cristalliser sur le symbole du perroquet. La croyance de la servante se fixe d'abord sur Loulou vivant qui a une fonction compensatrice : l'animal fait office de fils et d'époux auquel elle se sent liée presque sensuellement :

Loulou, dans son isolement, était presque un fils, un amoureux. Il escaladait ses doigts, mordillait ses lèvres, se cramponnait à son fichu ; et, comme elle penchait son front en branlant la tête à la manière des nourrices, les grandes ailes du bonnet et les ailes de l'oiseau frémissaient ensemble (p. 66).

Une fois mort, il continue à jouer un rôle essentiel pour Félicité. Il est d'abord fondateur d'un espace-temps qui manquait à la servante. En effet, placé dans sa chambre, le perroquet unifie le mélange mi-religieux mi-profane de la pièce, que l'accumulation suivante donne à imaginer :

Une grande armoire gênait pour ouvrir la porte. En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour ; une table, près du lit de sangle, supportait un pot à l'eau, deux peignes, et un cube de savon bleu dans une assiette ébréchée. On voyait contre les murs : des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco ; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor ; puis un arrosoir et un ballon, des cahiers d'écriture, la géographie en estampes, une paire de bottines ; et au clou du miroir, accroché par ses rubans, le petit chapeau de peluche ! (p. 69).

Les objets corporels les plus prosaïques côtoient des éléments liturgiques, et ce qui rassemble ce « bazar » est bien Loulou. C'est également grâce à lui que Félicité « se rappelait alors les jours disparus » (p. 70). Le perroquet est donc un élément révélateur de vérité. L'animal assume surtout une fonction religieuse, représentant à lui seul le christianisme :

À l'église, elle contemplait toujours le Saint-Esprit, et observa qu'il avait quelque chose du perroquet. Sa ressemblance lui parut encore plus manifeste sur une image d'Épinal,

représentant le baptême de Notre-Seigneur. Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou (p. 70).

Ce parcours montre de quelle manière la religion envahit l'existence profane de la servante et révèle, en filigrane, le questionnement flaubertien sur le sentiment religieux.

L'analyse du personnage d'*Un cœur simple* nous mène donc indubitablement vers l'idée que la notion d'héroïsme se constitue en un système complexe et ambigu, pouvant s'appréhender et s'interpréter de multiples façons. Le terme de héros a d'ailleurs été si employé qu'il a parfois été galvaudé. Il est à tous les égards polymorphique, y compris au sein d'un même courant littéraire. Si Félicité est une non-héroïne en ce sens qu'elle a perdu son statut originel de personnage quasi-parfait, absolu, sortant vainqueur de toutes les situations critiques, elle est dans le même temps une figure de sainte qui s'ignore. La servante est bien une représentation héroïque où le christianisme se donne à lire et se questionne. Cette fonction imaginaire est essentielle : oscillant entre le religieux et le laïc, l'héroïne participe de la condition humaine tout en la dépassant. Elle procède ostensiblement d'une rêverie fondamentale de l'humanité, qu'il est important de mettre en pleine lumière, tant elle anime – aujourd'hui encore – un grand nombre de nos représentations. Cette stratégie de rêverie tout à fait singulière – la rêverie d'excellence, le désir secret d'être dieu – structure en profondeur le héros littéraire comme modèle, comme image de référence. Dans le conte, Félicité est donc un personnage polymorphique : malgré ce rejet réaliste, « celui qui n'est pas un héros »¹⁷ se constitue en héros, certes marginal, subverti, perverti mais héros tout de même. C'est ainsi que la figure héroïque est déconstruite pour être reconstruite chez Gustave Flaubert.

Références bibliographiques

Sources primaires

- Flaubert, G., *Un cœur simple*, premier volet de la trilogie *Trois Contes*, préfacé par Michel Tournier, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2002.
— *Correspondance*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968-1973.

¹⁷ Cité par Henri Mitterand et Jean Vidal dans *L'Album Zola*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 265.

Sources secondaires

Ouvrages et articles sur *Un cœur simple* de Gustave Flaubert

- Beck, W.J., « Félicité et le taureau : ironie dans *Un Cœur simple* de Flaubert », *Romance Quarterly*, 3, 1990, pp. 293-300.
- Bender, N., « La femme, (et) la bête : anthropologie de l'amour et de la religion chez Flaubert », *Revue Flaubert*, 10, 2010, <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=58>
- Chessex, J., *Flaubert ou le désert en abîme*, Paris, Bernard Grasset, 1991.
- Debray Genette, R., *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1988.
- Desportes, M., « Les pratiques de la réécriture dans *Trois Contes* de Gustave Flaubert », 2003, <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/reecr.pdf>.
- Le Juez, B., *Le Papegai et le Papelard dans Un Cœur simple de Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Matthey, C., « 'Poussière de religions' : le culte domestique dans *Un cœur simple* », *Nineteen-Century French Studies*, 3 et 4, 2004, 267-281.

Ouvrages et articles généraux traitant du héros

- Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, « Pluriel » 2001.
- Hamon, P., « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, pp. 86-110.
- *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1984.
- Robert, M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1976.
- Sellier, P., *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, « Les Thèmes littéraires », 1990.
- Tomachevski, B., « Thématique », *Théorie de la Littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 463-541.