

10-24-1996

De didascalie en diégèse: le fantastique moderne et «Un coeur simple»

Marshall C. Olds

University of Nebraska-Lincoln, molds2@unl.edu

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.unl.edu/modlangfrench>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Olds, Marshall C., "De didascalie en diégèse: le fantastique moderne et «Un coeur simple»" (1996). *French Language and Literature Papers*. Paper 47.

<http://digitalcommons.unl.edu/modlangfrench/47>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in French Language and Literature Papers by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Marshall C. Olds

De didascalie en diégèse: le fantastique moderne et «Un coeur simple»

Rattachée à l'étude des genres chez Flaubert, une question qui reste à approfondir concerne le soin qu'a mis le romancier à éviter l'anachronisme dans ses images diégétiques ainsi que dans ses diverses formulations de la causalité, les deux réseaux appartenant souvent à un même ensemble de données culturelles. On voit dans cette attention de Flaubert un souci d'exactitude historique, certes, mais qui va de paire avec le statut générique de son ouvrage. Déjà dans le conte oriental de sa jeunesse, Flaubert savait que c'était le cas pour le merveilleux: certains genres admettent volontiers l'intervention du surnaturel et se définissent même en fonction d'elle. D'autres l'acceptent moins facilement, là par exemple où les attitudes et le parler d'une culture positive gouverneraient la diégèse. Ces distinctions peuvent s'obscurcir cependant, et nous rappelleront que de nos jours Todorov a élaboré une taxonomie pour le fantastique qui serait la modalité de l'indécision—chez le lecteur ou chez un personnage—entre l'étrange et le merveilleux, entre ce qui peut ou ne peut pas s'expliquer selon les lois quotidiennes. Or cent ans plus tôt, Flaubert fut préoccupé par un enchevêtrement de modalités bien similaire, et l'on peut s'étonner que ses catégories ressemblent à peu près à celles de Todorov. Bien qu'il n'y ait pas chez Flaubert de modalité proprement dite qui correspondrait au fantastique de Todorov, l'indécision qui marquera certaines de ses oeuvres résulte de la confusion entre deux explications, l'une psychologique et l'autre externe et d'ordre «fantastique» (les visions d'Antoine, ou des parents de Julien, par exemple), du mélange des genres.

Il est instructif de remarquer à ce propos que Flaubert se sert indifféremment des mots *fantastique* et *merveilleux*, les deux ayant pour lui à tour de rôle le sens attribué par Todorov aux termes du merveilleux et de l'étrange. On voit par cette indifférence dans le vocabulaire à quel point Flaubert partageait les attitudes positives de son temps (ou ne les niait pas afin de pouvoir s'en servir): que la compréhension du monde physique était le domaine de la science. Cette science dont le pouvoir explicatif et spéculatif semblait sans bornes avait en plus la capacité de rendre compte de certains phénomènes extraordinaires—tels le magnétisme—jusqu'alors expliqués par les notions «naïves» de la religion ou de la magie. Cependant pour ce même esprit positif, ces phénomènes restaient non

moins «fantastiques» grâce toujours à leur caractère insolite. (C'est bien le parti-pris du «Horla» de Maupassant). Or dans des écrits relativement peu connus, nous observons un Flaubert qui cherchait un *fantastique moderne* faisant appel à la science. D'ordinaire, Flaubert n'associait le «fantastique» avec le conte réaliste que dans le cas de l'hallucination ou du rêve, surtout si le cadre en était la France du dix-neuvième siècle. Travailler un «fantastique» moderne dans le sens du merveilleux suscita donc une réflexion sur les genres et son élaboration allait entraîner à un premier temps une nouvelle conception générique pour le théâtre et qui ne retournerait que par la suite—et c'était inévitable chez Flaubert—à la narration. Dans la présente étude, il s'agira de tracer le développement de ce merveilleux dans les expériences pour féerie théâtrale des années 1861 à 1863 et de l'embaras créé une dizaine d'années plus tard par la reprise de d'une partie de ce matériel à la fin du conte «Un coeur simple», embaras souvent remarqué par la critique mais non par rapport à la considération des genres et au *fantastique* tel que l'entendait Flaubert.

De toute évidence, Flaubert pensait au problème de la causalité—ainsi que les modalités de sa représentation—lors de ses projets pour féerie théâtrale qui l'ont occupé entre novembre 1861 et décembre 1863, c'est-à-dire depuis la dernière rédaction de *Salammô* au début de celle de *L'Éducation sentimentale*. On connaît cette période comme celle de l'hésitation entre *L'Éducation* et *Bouvard et Pécuchet*, et de la collaboration sur la grandiose féerie manquée, *Le Château des coeurs*. Affaiblie par les contraintes de la collaboration, cette dernière pièce représentait peu, sur son ensemble, l'idée de Flaubert (*Corr* III, 351), et il avait un travail plus intime à côté. Après tout, le désir intermittent d'écrire du théâtre fantastique ou féérique le piquait depuis longtemps, liée sans doute à la genèse de *La Tentation de saint Antoine* lors de la rencontre à Gênes en 1845 avec le tableau de Breughel (*Corr* I, 230).

Notre compréhension de cette période a pu s'étendre au cours de ces dernières années, grâce à des dossiers manuscrits importants qui se sont fait connaître (ou mieux connaître dans certains cas tels les *Carnets de travail*) qui jettent un nouveau jour sur la considération de la pensée du théâtre, et notamment de la féerie, dans l'élaboration de l'oeuvre de Flaubert. Pour la présente étude, nous devons nous contenter d'évoquer une partie seulement de ce matériel et de signaler les rapports entre ce qui est déjà édité et le dossier manuscrit récemment acquis par la Bibliothèque Municipale de Rouen. Il s'agit du scénario pour *Les Trois Épiciers*, développement important dans une série d'écrits féériques, et du conception du merveilleux qui s'y développe.¹

En voici l'intrigue: trois fils d'épicier, qui se nomment Alexandre, Diogène et Spiridion, s'en vont dans le monde pour réaliser leurs rêves. Ils suivent ainsi un parcours allégorique mais à l'envers: «il faut que tous les trois se réunissent à la fin dans la boutique de leurs pères, & que les Faits & les sentiments de la pièce les réduisent à être des Épiciers—effet de la fin de *Candide*. Le penseur devenu idiot, à force d'avoir travaillé. Le Sensualiste devenu élégiaque et Bérangerien, l'Ambitieux despotique mené par le nez par sa femme». Une apothéose parodique transmuera nos épiciers en Épiciers (É majuscule), et sera effectuée par la jeune

femme Sophia, dont la sagesse «consiste tantôt à baiser, et à ne pas baiser, (à n'avoir aucun principe fixe)». C'est elle qui apparaît «trônant, reconnue, déclarée, souveraine à la fin dans la boutique d'épicerie—apothéose de l'épicerie».

C'est une pièce qui a donc toutes les allures formelles du didacticisme et de l'allégorie mais qui se prive de signification «extensive» grâce sans doute à son cadre petit-bourgeois. Alors on ne s'étonnera pas d'apprendre qu'un autre aspect de la conception de la féerie selon Flaubert est l'absence totale de fées et de gnomes et par conséquent du déterminisme moralisateur associé avec le genre. (C'est une des différences majeurs entre ce projet et la féerie collaborative, *Le Château des coeurs*, dont l'action se base sur une lutte entre féeries et gnomes, entre le bien et le mal. L'allégorie à laquelle Flaubert est clairement attiré s'harmonise mal avec son ironie). Le moteur ne sera pas moins le merveilleux, mais un merveilleux coupé pour ainsi dire de son génie.

Ses notes à cette même époque, Flaubert les a prises dans le *Carnet de travail 19*, et c'est là où il aborde du côté générique le problème de la causalité du «fantastique». Il en spécifie les différentes sources qui relèvent des conventions théâtrales et romanesques. Il y a d'abord l'orientalisme, topos dont l'exotisme entraîne le surnaturel. Ou alors, à propos d'un plan qui se rattache à ces projets: «Transporter cela dans une Asie fantastique» (264). Bien plus importante est la note qui esquisse les modalités du fantastique selon Flaubert: «Trois fantastiques différents: l'ancien par la sorcellerie, les talismans; celui de la Pensée, l'interne, le rêve, l'imagination poétique, le désir; celui de la Science, seul *créant*» (266). On reconnaît dans cette division la similarité entre la tentative de Flaubert et celle de Todorov de classifier les modalités de la littérature fantastique. «L'ancien fantastique», c'est bien le merveilleux conçu ici en fonction de la magie. On remarque quelques différences. Comme nous avons déjà mentionné, Flaubert ne présente pas de modalité de l'indécision: pour lui ce n'est pas un critère descriptif. Et sans doute Todorov aurait tendance à combiner les fantastiques de la pensée et de la science, ceux qui se font comprendre selon les lois de la raison, en la seule modalité de l'étrange. Flaubert et Todorov semblent d'accord en ce qui concerne le fantastique de la pensée et l'étrange, mais on sent que, pour Flaubert, la *Science* n'est pas uniquement un système descriptif. Elle a un pouvoir créateur qui la distingue effectivement des autres modalités fantastiques qui n'en ont pas et qui ne sont donc pas capables du même appel à la vérité: un fantastique plausible, en fin de compte, qui le soit autant au dix-neuvième siècle que l'ancien le fut aux époques antérieures.

Au niveau de l'exécution dans les ébauches, la représentation de la science passe par plusieurs registres (burlesque, ludique, dramatique) où le degré de plausibilité est variable mais où se trouve le fil commun de la représentation, voire la projection, de faits internes aux personnages par des phénomènes extérieurs. Les premières références à la science dans ces pages lient le fantastique à la pensée du chercheur scientifique tout en générant des figures grotesques, mais extériorisées et phénoménales, ayant comme leur propre densité et indépendance. Un exemple vient du *Carnet 19*: «*Animaux microscopiques*. Un savant les étudie. Les

bêtes grossissent peu à peu, peuplent la scène, deviennent monstrueuses et finissent par dévorer le savant. Dialogue entre elles et le savant» (266). Ou encore dans *Les Trois Épiciers*, «un tableau où l'animalité est renversée. Ce sont les Arbres et les minéraux qui pensent marchent . . . les plus brutes sont les plus spirituels, tandis que les Hommes végètent, sont taillés, arrosés, et les plus grands hommes sont des minéraux. Cela peut être en rapport avec le Penseur [qui] aura méprisé les ordres inférieurs». Ces transformations qui sont liées à la pensée des personnages ne le sont pas en fonction d'un événement mental, comme l'hallucination. Identique à la démarche suivie dans *La Tentation*, il s'agit d'un déplacement de la représentation psychologique par la création d'une «réalité» scénique qui s'associe avec la psychologie du personnage *mais qui n'en dépend pas*.²

Flaubert développera ce motif. Toujours dans le *Carnet 19*, il conçoit l'idée d'un miroir ou d'un transparent, où peuvent se projeter les pensées des personnages. C'est dans un plan intitulé La Recherche de l'Amour: «Le Magicien (ou l'homme doué de la faculté de lire dans les coeurs) cherche [l'amour] entre époux, amants, parents. . . . Mais nulle part l'amour n'existe. Chacun des personnages actifs à tout autre pensée. Mais comment faire voir leur pensée? Par un miroir, placé derrière eux, et où passeraient leurs rêves, à l'état d'ombre chinoise» (265). On a souvent indiqué à quel point Flaubert semble annoncer le cinéma. En effet, il a trouvé ici une technique pour la scène qui pouvait traduire du mode narratif la simultanéité ironique de gestes et pensées, ironie véhiculée usuellement dans le théâtre en aparté. En plus, ces projections occupent le même premier plan scénique que les personnages et gestes qu'elles contredisent. Mais le miroir ne convaincra pas tant qu'il restera liée à un magicien quelconque, c'est-à-dire à un féérique naïf. Quoi que Flaubert continue de songer à de telles ironies, son exploitation de cette technique ira plus loin jusqu'à suggérer une nouvelle esthétique. Dans *Les Trois Épiciers*, on retrouve l'écran où se représentent les pensées, mais le contexte est tout autre que la magie. Cette fois-ci Flaubert fait ressortir son fantastique de la spéculation scientifique de l'époque: la notion qui existait depuis Swedenborg d'une force magnétique universelle qui abondait dans certains corps, sujet qui se poursuivrait dans la littérature scientifique rattachée à l'hypnotisme jusqu'aux années 1880. Le mot dont se sert Flaubert en 1862 est de toute actualité, dépassant même la terminologie de Mesmer. L'*od*, c'est bien la forme abrégée de l'*odyle*, néologisme datant de 1845 du baron von Reichenbach. Ses écrits se répandirent en Europe pendant les années 1850, même dans la communauté scientifique.³ La force odylique est l'une de ces notions, chéries au siècle dernier, qui revêtaient le mysticisme naïf dans l'habit de la science spéculative. Elle permit à Flaubert le justificatif d'un «nouveau» merveilleux (et ceci pour le théâtre, c'est-à-dire pour un mode non discursif) qui ralliait les différentes notions alors en circulation.

On trouve la première mention de l'*od* dans *Les Trois Épiciers*. Spiridion, l'un des épiciers, est le Penseur et semble être le personnage principal de la pièce projetée:

Transparent amené par l'idée du Penseur que les âmes suivent objectivement les corps (émanations de l'Od) conséquences, les âmes sortent du tombeau et les Pensées passent sur le mur à travers lequel on voit se dessiner sur la muraille (et glisser avec la promptitude de la pensée) les Pensées des personnages diamétralement contraires à leurs Actions du moment... Après [sa rencontre avec] la Sultane, il passe dans un cimetière et pense qu'il a eu une hallucination—cependant l'Od n'est pas une blague—et derrière lui se lèvent dans les cimetières, les âmes des Morts. Puis [il] arrive chez des Bourgeois et voit leurs pensées.

Les clichés de l'orientalisme et du cimetière des revenants facilite l'apparition des âmes et des pensées, mais le topos dominant reste la culture bourgeoise où l'od est le véhicule du merveilleux. L'odyle se développera à travers les états successifs du projet de la féerie, et on voit que Flaubert ajoute à plusieurs reprises l'éruption des feux-follets. C'était la sorte de phénomène qui révélait les idées reçues de tout le monde et que Flaubert aimait particulièrement pour cette raison. Le feu follet était associé par les esprits naïfs avec l'âme des morts ou avec les revenants, et par les esprits éduqués avec la force magnétique qui dans les cimetières se dégageait des cadavres. Dans le plus développé des scénarios, *Le Rêve et la vie*, le protagoniste Anir voyage au royaume d'od. Pour cet écrit-ci comme ailleurs, l'idée maîtresse est la séparation du corps et l'âme où la projection de celle-ci se doit au même principe que l'apparition de la force odylique. Il s'agit bien de l'âme au sens où il y a une partie immatérielle de l'être ayant même, si l'on insiste (et Flaubert y insiste très peu), une sorte de transcendance panthéiste. C'est une faculté qui résume l'être et qui n'est pourtant pas métaphysique. On remarque à ce titre que Flaubert ne distingue pas entre ce qu'il appelle *l'âme* et *les pensées*, précisant que ces dernières se manifestent en tant que des images projetées. (En poussant l'analyse, on pourrait voir dans cette notion de l'individu un parti-pris anti-métaphysique qui s'accorderait avec le reste de l'oeuvre). Quant aux aspects dramatiques de ce *fantastique*, bien des éléments théâtraux tourment autour, puisque chaque décor s'érige en fonction de ces projections. Or plus les scénarios s'élaborent, plus on trouve l'od central non seulement à l'action mais à la compréhension de l'action. Plus Flaubert songe à des tableaux différents, plus ceux-ci se conçoivent comme projection phénoménale *des pensées*. On sait d'après le *Carnet 19* que la suite des tableaux est générée par des syntagmes figés, ou catachrèses, qui se réalisent selon le sens propre jusqu'alors «perdu». Sous la rubrique *Dans une féerie*, se trouve une liste de telles expressions—«Avoir un oncle d'Amérique. Prendre la lune avec ses dents. Habiter des châteaux en Espagne», etc.—dont quelques-unes ont déjà une sorte de mise en scène: «Prendre la lune avec ses dents: une ascension en ballon. La mâchoire reste sur la pointe inférieure de la lune—et le voyageur revenu sur la terre ne peut plus manger, il n'a plus de dents» (260). Dans les états successifs, certaines expressions seront destinées aux tableaux *L'île des Locutions* et *L'île des Perroquets*. D'autres généreront des tableaux entiers, par exemple à partir du seul syntagme *avoir un oncle d'Amérique* il se déclenche une longue série sur la Californie, le capitalisme et l'esclavage (*Rêve et la vie*).

Il s'agit ici de plus qu'une animosité contre les expressions toutes faites. Il est vrai pour Flaubert qu'elles sentent la médiocrité bourgeoise. Cependant il dépasse leur fadeur de cliché et les emploie pour générer l'axe syntagmatique de sa féerie. L'esthétique qui les gouverne est la même qui informe les âmes qui se dégagent des corps et la projection des pensées sur le transparent: un fait de pensée ou de parole s'extériorise pour avoir une phénoménalité indépendante de sa source et se projette de manière purement visuelle pour devenir le décor même de la scène ou de tout le tableau.

L'odyle sera une trouvaille productrice pour Flaubert. Elle lui permet d'abord d'unir les aspects du merveilleux sous le signe du moderne et ainsi de songer à élaborer sa conception au-delà des conventions du genre. Mais ce n'est pas en tant que principe immuable de la science que Flaubert s'y intéresse: nous rappelons que dix ans plus tard il en fera et l'éloge et le ridicule dans le chapitre de *Bouvard et Pécuchet* sur le magnétisme (II, 267). Dans les écrits pour féerie, l'odyle a une double fonction esthétique et dramatique. Peu importe si elle s'éloigne légèrement de l'orthodoxie de Reichenbach. Malgré la proximité que la féerie pouvait avoir avec la farce, elle était bien pour Flaubert «cette forme dramatique splendide et large» (*Corr* III, 352) précisément parce que «le fantastique» lui permettait de manifester objectivement le progrès spirituel (ou la dégradation) des personnages (*Corr* III, 335). C'est une liberté que lui refusaient les genres narratifs dont le réalisme était psychologique et social, subjectif et matérialiste.

Par une fois, Flaubert a tenté plus avec la narration réaliste et justement dans le contexte d'un progrès spirituel. «Un coeur simple» est le seul ouvrage de ce genre où Flaubert côtoie le merveilleux et finit par quelque chose qui s'approche de l'apothéose des écrits pour théâtre.⁴ Ce n'en est pas une pourtant, ou pas tout à fait. La dernière vision de Félicité est bien connue par son équivoque, par l'ambiguïté représentationnelle du changement de registre entre intériorité et extériorité, entre ce que Félicité «crut voir» et ce qui se voyait. Il peut bien y avoir une indécision, mais on aurait tort de l'entendre dans le sens du fantastique fourni par Todorov. L'embarras que l'on remarque à la fin n'est pas du tout à cause d'une hésitation métaphysique ou religieuse. Cet embarras, qui est certainement celui de Flaubert, se doit à une confusion de genres.

Je signale volontiers l'excellente discussion de Raymonde Debray Genette sur l'hésitation manifestée dans les manuscrits entre le verbe *voir* sans et avec auxiliaire et aussi sur le mouvement de l'explicite à l'implicite dans ce dernier paragraphe du conte (85–112). Je voudrais proposer un autre aspect de ce mouvement, plus fondamental même, à savoir une dispute entre modalités que Flaubert a du mal à résoudre et qui nous révèle quelles sont pour lui les limites du genre réaliste. Indépendante des questions interprétatives de *l'ironie* de la fin du conte ou de la possibilité de récupérer une *lecture spirituelle*—questions d'ailleurs auxquelles la critique n'a jamais su répondre définitivement—est celle qui surgit des manuscrits lorsqu'on a reconnu les antécédents de la vision de Félicité dans la projection de la pensée imagée telle que Flaubert l'avait conçue lors des ses expériences féeriques. La difficulté vient justement de l'adaptation narrative d'une technique théâtrale

scénique. Dans les états antérieurs au final, on voit la conception partagée entre une vision extérieure à Félicité et une autre ayant plus vraisemblablement une source interne. En voici les différentes instances principales:

1) à l'hôpital, vision mystique. Son perroquet est le St Esprit; elle meurt saintement

2) elle confond le *Saint Esprit* et le Perroquet, planant sur elle dans les cieux—& elle meurt

3) Et quand elle exhala son dernier souffle . . . quand (une phrase très longue) cette vie terrestre s'éteignit . . . elle crut voir comme un St Esprit le Perroquet planant au-dessus de sa tête. Réverie sur le St Esprit. Dans sa maladie finale + l'avoir préparé par ironie quelqu'un a dit en parlant de lui «comme le St Esprit» «par la grâce du St Esprit»

4) mort de Félicité apothéose du Perroquet

5) et quand s'exhala son dernier souffle . . . dans la suprême confusion lors du départ de l'âme . . . elle voyait/crut voir entre elle et les Anges un gigantesque perroquet qui était le Saint Esprit planant au-dessus de sa tête

6) au dernier moment de sa vie—pendant la rupture en exhalant son dernier souffle de l'âme et du corps . . . dernière conscience de sa pensée elle [voyait raturé] crut voir entre Jésus et le Père entre des nuages d'or un gigantesque perroquet qui était le St Esprit, planant au-dessus de sa tête

7) rupture de l'âme et du corps; au départ de son âme en exhalant son dernier souffle—la dernière conscience de sa pensée, elle crut voir parmi des nuages d'or, à la droite du fils, à la gauche du père un gigantesque perroquet qui était le St Esprit planant au-dessus de sa tête et finalement des occurrences qui ressemblent au texte imprimé

8) et quand s'exhala son dernier souffle elle crut voir dans les cieux entr'ouverts un perroquet gigantesque planant au-dessus de sa tête.⁵

De toute évidence, Flaubert est partagé entre la nécessité dramatique d'une apothéose (4, 5, 6, 7) et l'impossibilité de l'expliciter dans la diégèse (1, 2, 3, 8). Dans le travail des brouillons, il arrive à extérioriser l'image qui naît en Félicité par l'événement physique du départ de l'âme (mot qui portera plusieurs sens), énoncé en apposition par l'exhalaison du dernier souffle. Dans ces instances (4-7), le départ de l'âme n'est pas l'euphémisme poétique (métaphore) du dernier souffle, et celui-ci n'est pas non plus l'euphémisme poétique (métonymie) de la mort. Tous les trois sont des phénomènes physiques qui arrivent comme l'entend la doctrine chrétienne, exception faite pour «l'âme» s'en allant dans le dernier souffle qui n'est pas l'âme chrétienne (premier sens) mais la projection des pensées de Félicité (deuxième sens).⁶

Mme Debray Genette a brillamment étudié toute l'affectivité que contient le mot cœur dans ce dernier passage, mot qui doit diriger notre lecture quant aux intentions de Flaubert envers Félicité. *Cœur* n'apparaît pourtant que dans les dernières instances, et c'est bien lui qui remplace *âme*. Voici donc un troisième sens pour *âme*: tout ce qui est fragile et bon chez Félicité et qui disparaîtra à sa mort. Le travail de Flaubert à la fin du conte n'est donc pas uniquement celui de concision par lequel la vision hypostatique se réduit à la seule image du perroquet

gigantesque et par lequel la fin retrouve le début dans le mot *coeur*. C'est aussi un travail de suppression, de l'ellipse d'un mot qui s'est introduit *nécessairement* dans l'élaboration de la finale mais qui prête à la confusion dans une narration réaliste. Flaubert va réinvestir ailleurs l'affectivité du mot *âme*, mais il doit éviter le malentendu éventuel d'une lecture «spirituelle». Ce qui gêne en fin de compte n'est donc pas une possibilité spirituelle mais bien cette image issue du «fantastique» qui reste malgré l'absence de son véhicule.

Pour conclure: l'apothéose pour Flaubert est avant tout une forme théâtrale. Les données du réalisme narratif sont autres. Le fantastique de Todorov, l'hésitation entre deux systèmes explicatifs, marque bien l'embarras de l'esprit positif, mais il faut convenir que cet embarras n'est pas toujours au même niveau du récit. On rappelle qu'un critère important pour Todorov c'est que l'hésitation se déclare chez le personnage ou le lecteur. Rien de tel dans «Un coeur simple», ni pour Félicité qui ne reconnaît pas de séparation entre le quotidien et le merveilleux, ni pour nous qui n'avons aucune expectation de voir descendre *ex machina* le surnaturel dans ce conte réaliste. L'embarras et du côté de Flaubert, et si hésitation il y a elle se manifeste plutôt par cet ellipse où nous gardons intacte l'esprit positif tout en assistant à la force par laquelle l'image de Loulou définit l'âme *effacée* de Félicité.

Notes

¹Les documents qui se rattachent au projet de féerie mais indépendamment du travail de collaboration *Le Château des coeurs*: la lettre du 26 juin 1863 à Louis Bouilhet (*Corr* III, 334–36), le *Carnet de travail* 19 (247–304), *Les Trois Épiciers*, *Les Trois Frères*, et *Le Rêve et la vie*.

²Je signale à ce propos le sixième tableau de la *Tentation* où Antoine s'envole dans les airs monté sur le dos du Diable dont la voix «lui semble un écho de sa pensée,—une réponse de sa mémoire» mais qui lui expose des faits «que les hommes plus tard découvriront» (*OC* I, 564). Voir également: Olds, «Hallucination and Point of View».

³De toute vraisemblance, Flaubert aurait connu la traduction française de 1853 des *Lettres odiques-magnétiques du chevalier de Reichenbach*. Le texte des *Researches on Magnetism et cetera, in relation to Vital Force* dut sa traduction anglaise en 1850 au professeur de chimie de l'Université d'Edimbourg, Dr. Gregory. Les traductions françaises des livres et conférences de Reichenbach se poursuivent jusqu'en 1897, et en Allemagne jusqu'en 1913.

⁴A part les écrits pour féerie, Flaubert se sert de l'apothéose pour clore la pantomime de 1848, *Pierrot au sérail* (*OC* II, 418–23) et la dernière version de *la Tentation* dont la conception fut théâtrale. Bouvard et Pécuchet conçoivent l'histoire naturelle «comme une féerie en plusieurs actes, ayant l'homme pour apothéose» (II, 227). L'apothéose de Julien par contre est une fausse finale, donné l'intervention du narrateur, une sorte d'anthropologue, qui remet le conte dans le cadre d'une légende de «son pays» (II, 187).

⁵Voir Debray Genette ainsi que le *Corpus Flaubertianum* pour «Un coeur simple» qui reproduit tous les états du conte.

⁶Flaubert était-il conscient de l'odyle à cette époque? On se rappellera que la rédaction de *Bouvard et Pécuchet* fut interrompue par celle des trois contes. Dans le roman on lit, «Faut-il admettre une substance intermédiaire entre le monde et nous? L'od, un nouvel impondérable . . . n'est pas autre chose. . . . Ses émissions expliquent la lueur que les magnétisés croient voir, les feux errants des cimetières, la forme des fantômes» (OC II, 267). A propos de Félicité, sa spéculation sur les formes possibles du Saint-Esprit comprend justement le feu-follet: «C'est peut-être sa lumière qui voltige la nuit aux bords des marécages» (II,170).

Ouvrages cités

- Debray Genette, Raymonde (1988). *Métamorphoses du récit: autour de Flaubert*. Paris, Seuil.
- Flaubert, Gustave (1988). *Carnets de travail*. Ed. Pierre-Marc de Biasi. Paris, Balland.
- (1977). *Correspondance*. Ed. Jean Bruneau. 3 vols. Paris, Gallimard (Pléiade).
- (1981). *Le Rêve et la vie*, et *Les Trois Frères* dans Kovács, Katherine Singer. «*Le Rêve et la vie*»: *A Theatrical Experiment by Gustave Flaubert*. (Harvard Studies in Modern Languages 38.) Harvard University Press.
- . *Les Trois Épicier*. 3ff. in folio. Bibliothèque Municipale de Rouen. Cité dans: *Bibliothèque du Colonel Daniel Sickles: Trésors de la littérature française, IX*. (Catalogue de l'Hôtel Drouot, 7 juin 1991, N° 3624. A paraître dans *Les Etudes Normandes*).
- (1964). *Oeuvres complètes*. Ed. Bernard Masson. 2 vols. Paris, Seuil.
- (1983). «Un coeur simple». *Corpus Flaubertianum*. Ed. Giovanni Bonaccorso. Vol. 1 (2 vols.). Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Olds, Marshall C (1988). «Hallucination and Point of View in *La Tentation de saint Antoine*». *NCFS* 17: 170–185.
- Reichenbach, K.L.F. von (1853). *Lettres odiques-magnétiques du chevalier de Reichenbach*. Tr. Albert de Rochas. Paris, G. Ballière.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.