



HAL
open science

Un cœur simple : mansarde avec vues

Stéphanie Dord-Crouslé

► **To cite this version:**

Stéphanie Dord-Crouslé. Un cœur simple : mansarde avec vues. Juliette Azoulai; Philippe Dufour; Gisèle Séginger. Flaubert en images, Hermann, pp.103-115, 2024, 9791037038593. ⟨halshs-04586805⟩

HAL Id: halshs-04586805

<https://shs.hal.science/halshs-04586805v1>

Submitted on 25 Apr 2025

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

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



HAL Authorization

Le texte ci-dessous est la « version auteur » de la contribution :

Stéphanie Dord-Crouslé : « *Un cœur simple* : mansarde avec vues » ; *Flaubert en images*, sous la dir. de Juliette Azoulai, Philippe Dufour et Gisèle Séginger, Paris, Hermann, 2024, p. 103-115.

A été ajoutée, en rouge, la pagination de l'article publié.

[p. 103] =>

***Un cœur simple* : mansarde avec vues**

Stéphanie Dord-Crouslé

Le titre du roman d'Edward Morgan Forster *A Room With a View* renvoie à une donnée déterminante de l'œuvre puisque la rencontre des deux héros en villégiature à Florence procède de la demande instantane formulée par l'héroïne d'occuper une chambre avec vue sur l'Arno. Dans un roman comme pour une pièce d'habitation, la présence d'une ouverture et la nature du paysage qu'elle découvre peuvent donc revêtir une importance décisive. Plus généralement et depuis fort longtemps, la critique a mis en lumière le rôle capital que jouent les fenêtres dans la fiction¹, qu'elles servent à délimiter les espaces, président aux échanges ou symbolisent la démarche herméneutique dans laquelle un personnage est engagé. C'est particulièrement vrai chez Flaubert, lui qui prend le soin de préciser, lorsqu'il peint « Emma [...] accoudée à sa fenêtre », qu'« elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade² ».

Dans *Un cœur simple*, la mansarde de Félicité ne procure pas les mêmes divertissements à son occupante : jamais la servante n'est dépeinte en train de regarder à l'extérieur. Sa chambre, dont la description est stratégiquement retardée, n'est pourtant pas dépourvue d'ouvertures. Mais elles connaissent dans la genèse du conte des transformations

[p. 104] => singulières qui semblent montrer que lucarne et œil-de-bœuf ne sont pas des fenêtres tout à fait comme les autres.

¹ Voir, entre autres, les travaux de Jean Rousset (*Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962), Philippe Hamon (par exemple, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981) ou Andrea Del Lungo (*La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2014).

² Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, éd. Jeanne Bem, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, t. III, p. 262.

1. « Peindre le dessous & le dessus »

Si l'on en croit Flaubert, alors en pleine rédaction de son conte :

« L'«*histoire d'un Cœur simple*» est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote mais pas mystique, dévouée sans exaltation & tendre comme du pain frais. Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet, – et quand le perroquet est mort, elle le fait empailler, – et en mourant à son tour, elle confond le perroquet avec le St esprit³. »

Cependant, à la lecture, ce « récit d'une vie obscure » ne se présente pas d'une manière aussi linéaire et répétitive que l'écrivain l'affirme en juin 1876 à Edma Roger des Genettes. Découpé en cinq chapitres, le conte évoque une seule et même femme, certes, mais il en propose deux portraits successifs, des portraits à la fois antithétiques et qui se complètent l'un l'autre.

Le premier, circonscrit dans les limites du chapitre initial, est composé selon le point de vue des bourgeoises de Pont-l'Évêque et de leurs domestiques qui envient respectivement à la maîtresse, Mme Aubain, sa servante et à la servante, Félicité, « le poli de ses casseroles⁴ ». Vue de l'extérieur, à la seule aune des conventions bourgeoises, des hiérarchies sociales et de ce qui se raconte les jours de marché sous les halles, Félicité apparaît comme une domestique modèle, tout entière dévouée à sa tâche, mais, en retour, dénuée de tout affect et de toute vie personnelle. Dans un brouillon, elle est caractérisée comme

[p. 105] => étant un « être sans passion⁵ ». Exemptée même de vieillir (« Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge⁶ »), elle habite un monde comme éternisé par la répétition infinie d'occupations toutes liées à son statut social. Avec raison, Raymonde Debray Genette a relevé le caractère « conclusif bien plus qu'introductif⁷ » de ce premier chapitre qui « raconte l'histoire comme achevée ; [...] détruit tout intérêt fondé sur l'attente, la suspension, construisant un récit déjà clos avant même que de s'ouvrir⁸ ». Effectivement, l'écrivain aurait pu s'en tenir là et terminer son récit à la fin de ce chapitre. Mais le personnage de Félicité aurait alors profondément différé de celui auquel Flaubert ambitionnait de donner vie. Le lecteur n'aurait perçu que l'écume d'un personnage que son créateur voulait bien plus complexe ; il aurait eu une vision non pas fautive mais tronquée de qui est vraiment, si l'on peut dire, Félicité. Car, pour Flaubert, la

³ Flaubert Gustave, *Correspondance*, éd. Yvan Leclerc et Danielle Girard, Centre Flaubert, 2017-..., <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>. Lettre de Flaubert à Edma Roger des Genettes, 19 juin 1876.

⁴ Flaubert Gustave, *Trois contes*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé et Pierre-Louis Rey, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, t. V, p. 218.

⁵ Flaubert Gustave, *Œuvres manuscrites, Trois contes*, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 23663 (1), f° 273.

⁶ Flaubert Gustave, *Trois contes*, éd. citée, p. 218.

⁷ Debray Genette Raymonde, « Les figures du récit dans *Un cœur simple* », in *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 276.

⁸ *Ibid*, p. 264.

littérature doit « faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous & le dessus⁹ ».

C'est pourquoi les quatre chapitres suivants font entrer le lecteur dans l'intériorité d'une femme dont les activités ancillaires ne constituent que la partie visible de l'existence. Comme l'indique une note scénarique : « Elle n'avait qu'un besoin : aimer¹⁰ ». C'est ce sentiment unique, quasi obsessionnel, qui la meut et va conférer au récit sa dynamique dans les chapitres II à V. Mais cet amour ne fait pas d'elle pour autant une sainte ou une héroïne, sinon occasionnellement, par exemple lorsqu'elle parvient à mettre hors d'atteinte d'un taureau furieux la petite famille de sa maîtresse. Les objets auxquels son amour l'attache successivement sont en effet de plus en plus insignifiants et dérisoires : on part de Théodore, le fringant amoureux, pour aboutir à la dépouille empaillée et vermoulue du perroquet Loulou. Parallèlement, l'état physique et intellectuel de la servante se dégrade lui aussi : ses facultés mentales déclinent en même temps qu'elle devient sourde, puis aveugle, et enfin impotente. Si Félicité n'est sûrement pas « une [p. 106] => femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique¹¹ », elle finit néanmoins par vivre « dans une torpeur de somnambule¹² ». Aucun point de vue porté sur la servante n'est supérieur à l'autre ; seul leur conjonction permet de saisir la vérité d'un être dont la complexité trouve peut-être aussi un écho dans la mise en place progressive des ouvertures pratiquées dans sa chambre.

2. La chambre de Félicité en trois volets et deux ouvertures

Le premier chapitre du conte propose la description quasi balzacienne de la maison de Mme Aubain où va se dérouler l'essentiel du récit. Comme si l'on suivait la progression d'un visiteur, on passe d'abord en revue les pièces du rez-de-chaussée avant de gagner les étages. Le dernier est dévolu à la seule servante : « Une lucarne, au second étage, éclairait la chambre de Félicité, ayant vue sur les prairies¹³ ». La domestique possède donc un lieu à elle, même s'il est situé dans un espace séparé, éloigné de celui habité par sa maîtresse – et vraisemblablement plus sujet aux variations de température. Mais rien d'autre n'est dit à propos de cette chambre si ce n'est qu'elle existe et qu'elle possède une ouverture située du côté opposé à la cour. Car cette « vue sur les prairies » n'est pas activée. Elle n'occasionne pas la description d'un paysage particulièrement remarquable pour son charme bucolique ou sa quiétude champêtre que Félicité aurait l'habitude d'admirer depuis sa fenêtre. Elle fixe seulement la situation topographique de la lucarne qui est

⁹ Flaubert Gustave, *Correspondance*, éd. citée. Lettre de Flaubert à Louise Colet, 6 avril 1853.

¹⁰ Flaubert Gustave, *Œuvres manuscrites, Trois contes, op. cit.*, F° 381.

¹¹ Flaubert Gustave, *Trois contes*, éd. citée, p. 218.

¹² *Ibid.*, p. 242.

¹³ *Ibid.*, p. 218.

une ouverture ménagée sur l'une des façades de la maison, en l'occurrence celle qui est orientée du côté des prairies.

D'ailleurs, si le visiteur balzacien parvient bien jusqu'à la chambre de Félicité au second étage, c'est pour mieux s'en trouver aussitôt comme chassé, par la fenêtre, avant même d'avoir rien pu observer dans la pièce. L'effet attendu de la lumière paraît ici inversé. La lucarne a moins pour fonction d'éclairer l'intérieur de la mansarde, et donc

[p. 107] => de dévoiler son contenu dans un mouvement centripète¹⁴, que de provoquer l'expulsion immédiate du visiteur et du lecteur dans un mouvement centrifuge aussi énergique que rapidement exécuté. De la même manière que l'accès à l'intériorité de Félicité est refusé dans le premier chapitre tout entier, sa chambre (ou du moins son contenu) est rendue invisible dans le temps même où son existence est pourtant signalée. Le fonctionnement textuel retors de cette lucarne permet donc de ne pas décrire, dans le portrait qui est dressé du point de vue des bourgeois de Pont-l'Évêque, la pièce qui touche au plus près à l'intimité de Félicité.

Cette description est ainsi stratégiquement retardée. Elle n'intervient qu'à la fin du quatrième chapitre¹⁵ lorsque le perroquet empaillé est enfin rendu à Félicité et que le premier geste de la servante est de « l'enferm[er] dans sa chambre¹⁶ ». C'est à ce moment-là qu'est décrite cette pièce qui a « l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar », dans laquelle les objets amassés gardent la mémoire de la multiplicité des affections passées et où va se dérouler, comme dans une sorte d'incubateur, la dernière métamorphose de ce sentiment amoureux protéiforme : le portrait du comte d'Artois est alors remplacé « dans l'enfoncement de la lucarne » par une image d'Épinal représentant le baptême du Christ. Sur ce dessin, en effet, la colombe qui symbolise l'Esprit saint est polychrome (elle présente des « ailes de pourpre » et un « corps d'émeraude »). Cette colorisation exceptionnelle de l'oiseau divin permet d'abord à Félicité de lui associer son perroquet. Elle l'autorise ensuite à remplacer le Saint-Esprit par la dépouille de Loulou puisque, après la mort de Mme Aubain, la servante en vient à « dire ses oraisons agenouillée devant le perroquet¹⁷ ». Les métamorphoses successives du volatile se produisent grâce à la lumière prodiguée par l'ouverture donnant sur les prairies, le point d'orgue étant ce rayon de

[p. 108] => soleil qui, parfois, « entrant par la lucarne frappait son œil de verre, et en faisait jaillir un grand rayon lumineux qui la mettait en extase¹⁸ ».

Volontairement absente du premier chapitre, la chambre de Félicité se révèle, dans le quatrième, comme le lieu central, le cœur, où s'est progressivement construite et où s'expose

¹⁴ Ou alors serait-ce que cet éclairage est tellement intense qu'il empêche de voir quoi que ce soit à l'intérieur ?

¹⁵ L'intérieur de la mansarde avait été cependant évoqué de manière indirecte au moment où Félicité avait appris la mort de Victor : « Elle retenait sa douleur [...] ; mais, dans sa chambre, elle s'y abandonna, à plat ventre sur son matelas, le visage dans l'oreiller, et les deux poings contre les tempes » (*Trois contes*, éd. citée, p. 232).

¹⁶ *Ibid.*, p. 241.

¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸ *Ibid.*

l'intériorité de Félicité. Et la mansarde deviendra le lieu unique de l'action pour l'épisode final de la mort de Félicité dans le cinquième et ultime chapitre. Cette servante idéale dont la vie se résumait en apparence à la répétition immuable de tâches domestiques, connaît alors dans cette chambre qui la symbolise tout entière et au terme d'une succession d'affections peut-être malheureuses mais qui ont au moins présenté l'avantage d'exister, une mort individualisée et éminemment humaine, loin de la « femme en bois » qu'elle semblait d'abord être.

Or cette évolution s'accompagne de curieux croisements en ce qui concerne les ouvertures de sa mansarde. La lucarne mentionnée dans le premier chapitre et grandement mise à profit dans le quatrième, n'est plus citée dans le cinquième. Et c'est l'œil-de-bœuf, absent du chapitre initial et dont l'existence n'est que très rapidement signalée au moment où la chambre de Félicité est décrite (« En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour¹⁹ »), qui va tenir une place cruciale dans l'épisode final. Avant d'analyser comment ces glissements sont orchestrés au cours de la genèse d'*Un cœur simple*, arrêtons-nous sur le fonctionnement de ces deux ouvertures particulières que sont la lucarne et l'œil-de-bœuf dans les autres textes de Flaubert afin de voir quel rôle le romancier leur fait jouer.

3. Lucarnes et œils-de-bœuf : aperçus intratextuels

Si, une fois au moins, elle apparaît métaphoriquement associée au malheur qui étreint Emma (« sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord²⁰ »), cette ouverture est surtout un élément architectural utilisé par Flaubert pour livrer passage au regard et organiser certains moments de description. Elle fonctionne exactement sur le

[p. 109] => même mode que la fenêtre dont elle constitue un hyponyme²¹. Cette baie (et l'on sait combien la béance est un état éminemment flaubertien) présente néanmoins la particularité d'être toujours située au dernier étage d'un bâtiment. Le plus souvent, elle éclaire donc un grenier car ce qui définit précisément la lucarne est d'être placée en saillie sur la pente d'une toiture. Même si le bâtiment n'est pas nécessairement très élevé puisque Frédéric et Deslauriers reconnaissent la demeure de la Turque à la « lumière [qui] brill[e] dans la lucarne d'une maison basse²² », cette ouverture est toujours proche du sommet de l'édifice où elle se situe. Aussi « le vieux moine, se penchant à sa lucarne » pouvait-il espérer attirer l'attention de celui qui se détourne de l'étude pour s'adonner à la chasse – mais c'est en vain, puisque « Julien ne se retourn[e] pas²³ ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 242.

²⁰ Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, éd. citée, p. 188.

²¹ Comme le rappelle justement Steve Murphy (*Complexités d'Un cœur simple*, Genève, La Baconnière, coll. « Nouvelle collection Langages », 2018, p. 326-327).

²² Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013, p. 63.

²³ Flaubert Gustave, *Trois contes*, éd. citée, p. 257.

Parfois, la lucarne figure un poste d'observation dont il faut se méfier. Quand Emma revient de chez Rodolphe, « elle j[ette] tout alentour des regards inquiets, épiant chaque forme qui passait à l'horizon et chaque lucarne du village d'où l'on pouvait l'apercevoir²⁴ ». Mais le regard peut aller dans les deux sens. Si la lucarne permet de surveiller et donc de dénoncer ce qui se passe à l'extérieur, elle livre aussi aux curieux restés dehors un aperçu de l'intérieur de certaines habitations :

« Parmi les fenêtres du village, il y en avait une encore plus souvent occupée ; car, le dimanche, depuis le matin jusqu'à la nuit, et chaque après-midi, si le temps était clair, on voyait à la lucarne d'un grenier le profil maigre de M. Binet penché sur son tour, dont le ronflement monotone s'entendait jusqu'au *Lion d'or*²⁵. »

[p. 110] => D'ailleurs, si Emma se méfie des lucarnes, ce n'est vraisemblablement pas sans lien avec l'endroit où Binet a l'habitude de pratiquer sa marotte²⁶...

Plus généralement, comme toute fenêtre, la lucarne découpe un espace signifiant dans l'immensité ouverte à la représentation. Après que Bouvard et Pécuchet ont renoncé à se pendre dans leur grenier parce qu'ils n'ont pas fait leur testament, ils se mettent « à la lucarne pour respirer²⁷ ». Par l'embrasure, ils « aperç[oi]vent alors de petites lumières à ras du sol ». Les lanternes des villageois qui se rendent à la messe de Minuit figurent le nouvel espace de savoir qui se présente aux deux copistes, c'est-à-dire la religion. Un nouveau chapitre s'ouvre, délimité dans la fiction par la lucarne, à l'intérieur du vaste champ de l'encyclopédie.

Précisons pour finir que si la lucarne est ordinairement rectangulaire, elle ne se définit pas toujours par des dimensions réduites. Celle qui éclaire le grenier des Bovary (et qui est dans cet unique épisode du roman qualifiée de *mansarde*) est suffisamment grande pour qu'Emma puisse envisager de se suicider en sautant dans le vide par cette ouverture : « Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde, et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. [...] Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace²⁸. » Quant à la maîtresse d'Hussonnet, elle se montre « [d]ans la lucarne d'un grenier, entre des capucines et des pois de senteur, [...] nu-tête, en corset, et appuyant ses deux bras contre le bord de la gouttière²⁹. » On la voit donc au moins jusqu'à mi-corps.

²⁴ Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, éd. citée, p. 296.

²⁵ *Ibid.*, p. 237. La lucarne joue aussi un rôle de révélateur dans la compréhension par Charles de l'adultère d'Emma : entrant par la lucarne ouverte, le vent pousse « sous sa pantoufle une boulette de papier fin » qui se révèle être la lettre de Rodolphe, « tombée à terre entre des caisses, qui était restée là » (*ibid.*, p. 451).

²⁶ Cette lucarne continue sa surveillance active après la mort d'Emma : elle accompagne Charles et Berthe lorsqu'ils reviennent du cimetière « à la nuit close, quand il n'y avait plus d'éclairé sur la Place que la lucarne de Binet » (*ibid.*, p. 456).

²⁷ Flaubert Gustave, *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume » dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011, p. 309.

²⁸ Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, éd. citée, p. 331-332.

²⁹ Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale*, éd. citée, p. 83.

L'œil-de-bœuf, au contraire, est une ouverture toujours de petite taille, de forme ovale ou circulaire, ménagée dans la partie haute d'un mur, d'une porte ou d'une façade. Il lui arrive de se situer en saillie sur la pente d'une toiture, constituant alors une lucarne dite en œil-de-bœuf. Mais on peut en trouver à tous les niveaux d'un élément architectural ou d'un bâtiment. Ainsi, Bouvard et Pécuchet donnent comme chambre à

[p. 111] => Victor et Victorine le « cabinet noir au fond du corridor³⁰ ». Or, cette pièce, qui se situe au même étage que leurs propres appartements, et non pas au grenier, est éclairée par un œil-de-bœuf. On trouve encore une telle ouverture, un « œil-de-bœuf de gros verre blanc³¹ », ménagée « à ras de l'eau », sur la coque de *l'Aimable Constance*, le bateau qui emmène Henry et Émilie en Amérique. Contrairement à la lucarne, l'œil-de-bœuf n'est pas destiné à permettre le regard ; il laisse passer l'air et la lumière mais demeure le plus souvent hors d'atteinte du personnage en raison de sa situation en hauteur.

4. L'invention de l'œil-de-bœuf

Dans *Un cœur simple*, Flaubert conserve à la lucarne et à l'œil-de-bœuf l'essentiel des caractéristiques qu'il leur alloue ailleurs, mais il a dû minutieusement orchestrer leur mise en place dans la chambre de Félicité jusque tard dans la genèse.

Dans les premiers scénarios d'ensemble, la chambre possède une ouverture unique. Quand il décrit la maison de Mme Aubain, Flaubert mentionne, au second étage, « le grenier <très vaste> et la chambre de Félicité » où se trouve une « lucarne <ayant vue> sur les herbages³² ». Cette mise en place topographique est suivie d'une précision aussitôt biffée, vraisemblablement parce qu'elle aurait amené le romancier à évoquer l'intérieur de la chambre : « contraste du renfermé du dedans avec le g[ran]d air & le jour vert du dehors ». Flaubert a donc rapidement pris la décision de différer toute évocation de l'intérieur de la chambre jusqu'au retour du perroquet empaillé qui y occupe « la place d'honneur³³ ». La description ne mentionne alors la présence d'aucune ouverture particulière bien que la lumière pénètre dans la chambre et mette en valeur son trésor le plus précieux : Félicité « le voyait [son perroquet] de dedans son lit à son réveil, – le soleil donnait dessus ». S'il ne paraît pas indispensable à l'écrivain de mentionner qu'une

[p. 112] => ouverture permet le passage du soleil, il n'en va plus de même, à la fin du conte, lorsque « Félicité s'alite p[ou]r ne plus se relever³⁴ ». En effet, ce n'est plus alors un rayon de lumière qui doit pénétrer dans la chambre mais la fumée odorante qui accompagne la procession

³⁰ Flaubert Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, éd. citée, p. 355.

³¹ Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale [1845]*, éd. Claudine Gothot-Mersch, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, t. I, p. 981.

³² Flaubert Gustave, *Œuvres manuscrites, Trois contes, op. cit.*, f° 392. Dans les transcriptions, les soufflets indiquent les ajouts.

³³ *Ibid.*, f° 401.

³⁴ *Ibid.*, f° 394.

de la Fête-Dieu : « L'encens monte jusqu'à Félicité par la fenêtre ouverte. » Pour justifier le fait que Félicité puisse percevoir ces effluves, l'écrivain a éprouvé le besoin de préciser que la chambre présente une ouverture adéquate : une « fenêtre ouverte ».

L'analyse de ce stade très ancien de la conception montre que Flaubert avait d'abord prévu de ne ménager dans la chambre de la servante qu'une seule ouverture définie indifféremment comme une fenêtre ou une lucarne. Elle suffisait alors à couvrir l'intégralité des besoins du récit : situer la pièce dans la maison Aubain et permettre l'entrée du soleil et des vapeurs d'encens.

Mais il a dû par la suite se rendre compte qu'une ouverture ayant explicitement « vue sur les prairies » ne pouvait pas, sans attenter à la vraisemblance, laisser monter les vapeurs d'encens d'une procession qui stationnait dans la cour, c'est-à-dire à l'opposé. C'est pour résoudre cette difficulté que l'écrivain a dû ajouter une seconde ouverture dans la mansarde. Les prodromes de cette invention se trouvent sur un scénario développé de la fin du conte. Dans le premier jet, Flaubert indique que « L'encens monte jusqu'à Félicité³⁵ », sans préciser comment. Puis, à la mention « Le reposoir est dans la cour », qu'il biffe, l'écrivain substitue l'indication « Position du reposoir » qui implique que la situation de l'autel provisoire à l'intérieur de la cour devra être précisée. Parallèlement apparaissent, dans les espaces marginaux de la page, deux ajouts capitaux : en haut, la première mention de l'œil-de-bœuf (« L'air entrait par sa fenêtre & l'œil-de-bœuf »), et en bas, la promotion de la Simonne au rang de foyer de perception (« La mère Simon lâche F[élicité] p[our] voir la procession <alors qu'elle> est dans la cour »).

L'organisation scénarique de ces trois éléments se poursuit à l'étape suivante³⁶ : la « position du reposoir » doit maintenant amener sa « description ». Cet enchaînement est rendu possible par l'invention, en marge, d'un dispositif qui va à la fois ordonner les composantes de la description et en assurer la vraisemblance : « La mère Simon

[p. 113] => <grimpa sur une chaise pour atteindre à> l'œil de bœuf <& de cette façon> <dominait> le reposoir placé contre la maison. Sa description. » Le choix d'un œil-de-bœuf plutôt que d'une lucarne trouve ici une justification architecturale : si cette ouverture place la mère Simon dans une position inconfortable en raison de son grand âge, elle lui permet cependant d'avoir une vue complète et plongeante sur le reposoir qui se développe en contrebas, le long du mur de la maison. Si elle l'avait observé à partir d'une lucarne, la pente du toit lui en aurait caché une bonne partie.

L'œil-de-bœuf a donc dorénavant un rôle capital à jouer à la fin du conte. Flaubert a alors dû juger nécessaire de préparer son apparition en mentionnant son existence dès le moment où est

³⁵ *Ibid.*, f° 340 v°.

³⁶ *Ibid.*, f° 349 v°.

décrit l'intérieur de la chambre de Félicité³⁷. Après avoir dressé la liste des principaux éléments (« le lit la fenêtre. une petite table ») sur une page de scénario développé³⁸, l'écrivain précise dans l'interligne au-dessus de la mention de la fenêtre : « sur les herbages & le jardin » et ajoute à la suite : « un œil de bœuf ». Voilà entériné le dédoublement de l'ouverture. Cette nouvelle baie ne sera ensuite l'objet d'aucun développement particulier dans la genèse du quatrième chapitre, si ce n'est pour préciser son orientation, inverse à celle de la lucarne³⁹. Il importait surtout ici de mentionner l'existence de l'œil-de-bœuf avant la scène finale et de fixer les positions relatives des deux ouvertures, d'où la formulation retenue dans le texte définitif : « En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour ».

5. La métamorphose de la lucarne

Si Flaubert ménage l'apparition de l'œil-de-bœuf dès le quatrième chapitre, il orchestre parallèlement, de manière moins visible mais tout aussi efficace, la disparition de la lucarne dans le chapitre final.

Les scénarios les plus anciens le montrent, l'écrivain a d'emblée prévu que la mort de Félicité se déroulerait à la belle saison. La temporalité de la liturgie catholique l'impliquait déjà, la Fête-Dieu étant célébrée

[p. 114] => soixante jours après Pâques. Mais Flaubert insiste particulièrement sur le contexte météorologique, dès le second stade de la genèse, en ajoutant les expressions : « Journée splendide – aperçus de la campagne au loin⁴⁰ ». Ces « aperçus » nécessitent un point d'observation que pouvait naturellement fournir la lucarne dont un ajout, sur un autre feuillet⁴¹, rappelait opportunément l'existence. Se développe alors sur plusieurs folios une description luxuriante, célébrant la beauté d'une nature lumineuse et odoriférante, peuplée d'animaux (au hasard, des bœufs...) et de végétaux qui jouissent du temps qu'il fait et croissent dans la chaleur tranquille de ce début d'été. Cependant, l'ampleur de la description se trouve ensuite drastiquement réduite jusqu'à présenter la version, pour le moins limitée, du texte définitif : « Les herbages envoyaient l'odeur de l'été ; des mouches bourdonnaient ; le soleil faisait luire la rivière, chauffait les ardoises⁴². ».

³⁷ Les brouillons rédactionnels du premier chapitre, quant à eux, ne font jamais mention de la présence d'un œil-de-bœuf dans la mansarde.

³⁸ Flaubert Gustave, *Œuvres manuscrites, Trois contes, op. cit.*, f° 391.

³⁹ *Ibid.*, f° 330 v°.

⁴⁰ *Ibid.*, f° 394.

⁴¹ *Ibid.*, f° 340 v°.

⁴² Flaubert Gustave, *Trois contes*, éd. citée, p. 245.

La première cause de ce resserrement⁴³ est sûrement liée à l'économie narrative du chapitre : l'exubérante description de la nature risquait de ralentir le récit, de porter ombrage à la description à venir du reposoir et surtout de nuire à l'image finale du perroquet. Mais une autre raison pourrait résider dans la définition du point d'observation. En effet, à partir du moment où elle est biffée⁴⁴, il n'est plus jamais fait mention explicite de la lucarne. Pourtant, la description de la nature paraît être réorganisée et réduite en fonction de sa localisation et en complète cohérence avec son fonctionnement antérieur. Car, rappelons-le, durant tout le récit, cette lucarne n'a jamais laissé passer un seul regard vers l'extérieur. Or, ici encore, elle permet seulement à certains éléments extérieurs de pénétrer à l'intérieur de la chambre : les senteurs de la végétation, les insectes volants, la lumière estivale concentrée par la réverbération et la chaleur émanant de la toiture.

La lucarne disparaît ainsi du texte alors même que l'œil-de-bœuf se voit promu au rang de dispositif optique. Mais la lucarne disparaît-elle

[p. 115] => vraiment complètement ? N'assiste-t-on pas plutôt à sa métamorphose ? C'est l'hypothèse qui vient à l'esprit si l'on se rappelle que Flaubert est aussi l'auteur en collaboration du *Château des cœurs*. L'un des principes sur lesquels repose cette féerie est celle de la rematérialisation des syntagmes figés, liée à la mise en place de machines scéniques complexes. Or l'œil-de-bœuf appartient à cette catégorie des syntagmes figés, d'autant qu'il fait système, dans la description de la nature supprimée juste avant, avec ces nombreux bœufs qui rumaient dans les prairies en remuant les oreilles. Comment alors ne pas renaturaliser cette petite ouverture ronde en un œil de bovidé aux longs cils humides ? Quant à la lucarne qui a textuellement disparu, il se pourrait aussi qu'elle ait seulement changé d'orientation, que de verticale et toujours occultée, elle soit devenue horizontale, offrant enfin au regard aveugle de la servante alitée une vue imprenable sur son « perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête ».

Dans un dernier dispositif scénique où le décor serait modifié suite à la manœuvre de quelque machinerie au bruit semblable à ces encensoirs qui « gliss[ent] sur leurs chaînettes », la chambre entière se ferait alors *mansarde*, terme significativement absent de la version définitive du conte, c'est-à-dire fenêtre de toit ouverte sur l'infini du ciel.

⁴³ L'écrivain réduit l'extension de cette description mais ne la supprime pas comme il le fera avec la description du chemin menant à Geffosses (voir Raymonde Debray Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple*. Étude de genèse », in *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1976, p. 106-107).

⁴⁴ Flaubert Gustave, *Œuvres manuscrites, Trois contes*, op. cit., f° 340 v°.

Références bibliographiques de l'article :

- Debray Genette Raymonde, « La technique romanesque de Flaubert dans *Un cœur simple*. Étude de genèse », in *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1976
- Debray Genette Raymonde, « Les figures du récit dans *Un cœur simple* », in *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988
- Del Lungo Andrea, *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2014
- Flaubert Gustave, *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume » dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011
- Flaubert Gustave, *Correspondance*, éd. Yvan Leclerc et Danielle Girard, Centre Flaubert, 2017-..., <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>
- Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale [1845]*, éd. Claudine Gothot-Mersch, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, t. I
- Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, éd. Jeanne Bem, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, t. III
- Flaubert Gustave, *Œuvres manuscrites, Trois contes*, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 23663 (1)
- Flaubert Gustave, *Trois contes*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé et Pierre-Louis Rey, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, t. V
- Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981
- Murphy Steve, *Complexités d'Un cœur simple*, Genève, La Baconnière, coll. « Nouvelle collection Langages », 2018
- Rousset Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962