

Temps et récit dans *Un coeur simple*. Introduction à une lecture mythique

LOURDES TERRÓN BARBOSA. U.E.

Un coeur simple se présente comme l'histoire d'une vie, selon le témoignage même de Flaubert, qui résume le conte en ces termes: "*L'Histoire d'un coeur simple* est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote mais mystique, dévouée sans exaltation et 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; quand le perroquet est mort, elle le fait empailler et, en mourant à son tour, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit". Il ajoute, néanmoins: "Cela est nullement ironique comme vous le supposez, mais au contraire très sérieux et très triste"¹.

Ce résumé confère au déroulement de l'histoire deux traits significatifs. D'une part, la dimension linéaire, sous la forme de la succession et de la juxtaposition, paraît surdéterminée; d'autre part, sous des visages différents, c'est une seule et même expérience qui se répète inlassablement pour s'achever sur un épisode redondant où la mort et la reconstruction de l'oiseau font pendant à la mort et à la promesse d'assomption de la servante. Le sens de ce dernier épisode, toutefois, est incertain. L'erreur sur la personne du Saint-Esprit, signalée dans le résumé, ne peut conduire, dans le texte du conte, qu'à un doute insurmontable ("elle crut voir"), apparu sur un des derniers brouillons du texte. Apothéose, la dernière phrase reste, dans le

¹ Lettre à Madame Roger des Genettes, 19 juin 1876.

même temps, en suspens: "Quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr'ouverts, un perroquet gigantesque, planant au dessus de sa tête"².

Le résumé flaubertien annonce une histoire simple, "c'est tout bonnement..." déclare-t-il. Cette simplicité affichée renvoie néanmoins à une narration complexe où prédominent effacement et discontinuité. Nous nous proposons de montrer comment l'étude du travail et des procédés narratifs débouche sur une figuration antithétique du temps. S'il est vrai que cet antagonisme est étroitement lié à une hésitation fondamentale quant au sens du récit, ne pourrait-on pas, à partir de la structure du récit mythique où, précisément, la dualité temporelle est constitutive d'un mode de signification original engager une lecture du conte susceptible de rendre productif et d'amplifier le dilemme initial?

L'étude des figurations du temps dans le récit est aujourd'hui bien établie³. Appliquée à *Un coeur simple*, cette étude ouvrirait des perspectives non négligeables pour ce qui nous occupe. Ainsi, un examen des rapports entre temps du récit et temps de l'histoire, en ce qui concerne l'ordre, la durée et la fréquence, soulignerait d'emblée la singularité de la première et de la cinquième et dernière partie du conte. Ailleurs dans le récit, plusieurs années de l'histoire se trouvent réduites à deux maigres lignes, comme dans le passage suivant: "Puis les années s'écoulèrent, toutes pareilles et sans autres épisodes que le retour des grandes fêtes: Pâques, l'Assomption, la Toussaint" (p. 62). A l'inverse, dans la dernière partie, la narration paraît étale, épousant la marche lente de la procession. Cette durée toute particulière dans un récit précipité, "une vie de soixante-dix ans racontée en soixante-dix pages" fait remarquer Svend Johansen⁴, n'est, bien entendu, qu'un des aspects remarquables de l'élan final. Inversement, dans la première partie, le récit paraît se dégager des repères du temps de l'histoire pour atteindre, par delà la clôture du conte et de la mort du personnage, à un effet d'éternité: "Et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, [Félicité] semblait une femme en bois, fonctionnant de manière automatique" (p. 29).

² Edition Garnier Flammarion, p. 83. Toutes les citations se réfèrent à cette édition.

³ Je pense en particulier à G. Genette, "Le discours du récit", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 65-273, ainsi qu'à l'analyse de P. Ricoeur sur la même question, "Les jeux avec le temps", *Temps et récit*, t. II, Paris, Seuil, 1984, p. 92-149.

⁴ S. Johansen, "Écritures d'*Un coeur simple*", *Revue romane*, II, 1967, fasc. 2, p. 108.

Ce genre d'étude, on le sait, se tient dans la clôture du texte. Pourtant, de telles analyses sont susceptibles d'ouvrir d'autres perspectives. Pour s'en convaincre, il suffira de réfléchir au sens que peut prendre, au-delà de son contexte narratologique, le passage cité par Gérard Genette et tiré des *Essais sur la signification au cinéma* de Christian Metz: "Le récit est une séquence deux fois temporelle...: il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit... Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans le récits... plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps"⁵. Le détail de la figuration du temps dans le récit ne peut que tendre, nous semble-t-il, vers une forme de cette "expérience fictive du temps", Ricoeur où se recourent, cette fois-ci, texte et monde.

C'est dans une direction similaire que nous oriente l'examen de l'articulation des séquences narratives. Par ailleurs, cet agencement est décisif quant au caractère "indécidable" du sens de plusieurs passages. Comme le résumé l'annonce, le récit décrit une succession d'attachements. Comment passe-t-on d'une expérience à l'autre? Quel genre d'écriture permet de dévider ainsi, si "naturellement", le fil des relations?.

L'élaboration du récit, qu'il est possible de reconstituer à partir des brouillons et scénarios du texte, permet de mieux comprendre pourquoi ce texte semble se lire sans difficulté. De la confrontation entre les différents états du conte, Raymonde Debray-Genette conclut: "Là où l'on perçoit dans le texte final évidemment de sens, travail de l'implicite, synthèse et raccourci, on trouve dans les manuscrits de l'explicite, de l'analytique d'une part; d'autre part de remarquables développements libres, censurés ensuite sans pitié"⁶.

Ce travail d'effacement entraîne deux conséquences immédiates pour le déroulement du texte. Tout d'abord, le rétrécissement ainsi créé refuse aux personnages et aux lieux toute épaisseur et, par là même, tout lest, toute résistance au cours du récit; ensuite, la disparition en maints endroits d'un lien causal entre épisodes renforce l'effet de juxtaposition, de successivité et érige la consécution en nécessité.

Sur les brouillons, les personnages principaux et même secondaires sont accompagnés d'une description qui les fait prendre corps. Dans le texte final,

⁵ G. Genette, *Op. cit.*

⁶ R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 71.

par exemple, la soeur de Félicité se trouve au centre d'un singulier portrait de famille: "...et Nastasie Barette, femme Leroux, apparut, tenant un nourrisson à sa poitrine, de la main droite un autre enfant, et à sa gauche un petit mousse les poings sur les hanches et le béret sur l'oreille" (p. 43). Dans une version antérieure du conte, cette même Nastasie est décrite d'une tout autre manière: "Sa jupe en guenille battait ses mollets rouges, des écailles gluantes argentaient sa camisole de tricot, un serre-tête pointu lui couvrait les cheveux. Elle ressemblait à Félicité. Mais était plus maigre, avec les dents pourries, l'oeil bleuâtre et froid, et cet air soupçonneux qui appartient aux pauvres"⁷. Un tel personnage est beaucoup moins incontournable que la "femme Leroux" du texte final, vite oubliée, pour glisser vers l'élément clef du portrait, le petit mousse, le futur Victor. Des différents états du texte, il ressort que tout ce qui pourrait ancrer les personnages dans un cadre socio-historique a progressivement disparu. Dans *Un coeur simple* tel que nous pouvons le lire aujourd'hui, les lieux et les personnages semblent trop ténus pour que l'explication puisse y trouver prise; minceur qui se conjugue d'ailleurs, d'un bout à l'autre du conte, à fugacité. C'est bien d'une écriture particulière qu'il s'agit ici, qui souligne combien "un conte doit *aller* de la page 1 à la page 70"⁸, et qui y conduit d'une seule traite, véritable "écriture-labeur" (Johansen), dont le principe serait: "une linéarité absolument horizontale, plane à l'extrême... avec "oubli" de ce qui précède"⁹.

Cette écriture du proche en proche a un autre effet: les épisodes se succèdent mais, pour ainsi dire, sans s'engendrer; ils s'enchaînent mais sans relation profonde qui ferait que l'un pourrait être à l'origine de l'autre. En revanche, c'est la proximité qui tient lieu de nécessité. Comme le fait remarquer Raymonde Debray-Genette: "Les brouillons sont plus explicites que le texte final, et si l'on forçait un peu, on pourrait dire que le récit en gestation était une causalité réaliste et sociale, au lieu que le récit final est troué de hasards aux effets implicites, symboliques ou moraux"¹⁰. Toujours à en juger d'après les brouillons, "Flaubert a supprimé un grand nombre de

⁷ Rapporté par R. Debray-Genette, *Op. cit.*, p. 79.

⁸ Svend Johansen, *Op. cit.*, p. 108.

⁹ *Ibidem.*, p. 109.

¹⁰ R. Debray-Genette, *Op. cit.*, p. 76.

conjonctions de coordination à valeur causale ou adversative", poursuit-elle¹¹. Et de citer le début du chapitre II qui, à un stade antérieur, commençait ainsi: "*Et cependant* elle avait eu comme une autre son histoire d'amour". Les mots soulignés rattachaient le chapitre II au chapitre I dans une longue rétrospective. Dans le texte final, il ne reste qu'un blanc, un hiatus entre les deux. Le même chapitre comporte le récit d'un des grands tournants de la vie de Félicité. Les séquences capitales (la déception amoureuse et le départ) se succèdent dans une évidence toute chronologique (et/puis/au bout de). En trois lignes est "oublié" le chagrin désordonné tandis que Félicité arrive déjà à Pont-l'Évêque. Aucun retour, aucun arrêt, aucune motivation autre que la consécution, au sens où l'étymologie souligne le fait de succession. Aussi, ce qui est proche, faute d'autre indication ou par "oubli" d'autre chose, s'impose comme ce qui suit. Cet enchaînement particulier au niveau de la narration est même élevé au rang de thème dans le conte. Ainsi, à l'annonce de la mort de son neveu: "Félicité tomba sur une chaise, en s'appuyant la tête à la cloison, et ferma les paupières qui devinrent roses tout à coup. Sa tête retomba; et machinalement elle soulevait, de temps à autre, les longues aiguilles sur la table à ouvrage. /Des femmes passèrent dans la cour avec un bard d'où dégouttelait du linge. /En les apercevant par les carreaux, elle se rappela sa lessive; l'ayant coulée la veille, il fallait aujourd'hui la rincer; et elle sortit de l'appartement" (p. 55-56). La résolution (temporaire) du chagrin tient à une rencontre accidentelle. Pourtant, l'imprévu s'impose, devient inévitable et nécessaire.

La sujétion à ce qui suit, à ce qui se présente ensuite -que met en valeur l'écriture, par effacement et discontinuité- fait figure de destin. Il est vrai, comme le souligne encore Raymonde Debray-Genette, que les grands blancs qui subsistent dans le texte final "font que les êtres ne semblent pas responsables de leurs actes... empêchent de totaliser les épisodes de leur vie, d'en tirer d'autre bilan que l'absence de conclusion"¹². Il n'en reste pas moins, inversement, que c'est dans la linéarité absolument horizontale, consolidée par l'écriture, que réside la causalité principale et extérieure. Et l'enchaînement des séquences ainsi réalisé, "où il y a trop et trop peu de liaison", rappelle Johansen, figure la fatalité d'une avancée sans perspective, ni recul.

¹¹ *Ibidem.*, p. 77.

¹² *Ibidem.*, p. 77.

L'on se souvient pourtant, dans le résumé même de Flaubert, que logée à l'intérieur même du déroulement des épisodes, apparaît la répétition. Peut-on alors imaginer que ce récit d'une avance inexorable figure également la répétition du Même? Qu'à l'intérieur du mouvement soit inscrit une forme d'immobilité? Plus largement, si tel était le cas, quel modèle de structure narrative est susceptible de rendre productives les deux figurations du temps qui se précisent ici?.

Une fois aperçue, la répétition n'en finit pas de se manifester. Nous avons évoqué la minceur de l'empreinte laissée par les personnages, figures sans épaisseur. Certains personnages toutefois reviennent. Dans quelle mesure ce retour contribue-t-il à épaissir leur trace? L'exemple de Victor est, à cet égard, révélateur et infléchit déjà la logique linéaire. A la différence de Virginie, qui semble partir au couvent pour ne jamais revenir, Victor apparaît et disparaît plusieurs fois. L'épisode central de ses allées et venues correspond au simulacre de rapport filial qu'est la promenade du dimanche: "Il arrivait le dimanche après la messe... Ils déjeunaient l'un en face de l'autre... elle [Félicité] le bourrait tellement de nourriture qu'il finissait par s'endormir. Au premier coup de vêpres, elle le réveillait, brossait son pantalon, nouait sa cravate, et se rendait à l'église, appuyée sur son bras dans un orgueil maternel" (p. 49-50). Cet épisode marque le sommet de ces apparitions régulières. Commence alors un déclin, un éloignement progressif ponctué de retours: "Victor alla successivement à Morlaix, à Dunkerque et à Brighton... au retour de chaque voyage... la première fois... la seconde fois..." p. 50, puis "une longue absence", enfin sa disparition, mort jamais matérialisée -à l'inverse de celle de Virginie- et dont Félicité n'apprendra que beaucoup plus tard les "circonstances".

Certes, on est obligé de constater que le personnage reste indéfinissable, que ses actions sont sans grande signification. Interlocuteur absent, comme bien d'autres, ses visites à Félicité sont passibles d'interprétations opposées (gentillesse, attachement, ou, au contraire, venues intéressées?). Les scènes où il est représenté, les mentions qui le rappellent ne semblent peser d'aucun poids sur l'allure générale du récit. Pourtant, avec Victor, une figure nouvelle se dessine, celle du lien, sous la forme de l'association ("les deux enfants avaient une importance égale; un lien de son coeur les unissait", p. 54) ou encore de la commémoration, à l'enterrement de Virginie, Félicité "songeait à son neveu, et, n'ayant pu lui rendre ces honneurs, avait un surcroît de tendresse, comme si on l'eût enterré avec l'autre" p. 60. Avec Victor, doublet de Virginie, dans la vie et dans la mort, tout un réseau de correspondances et d'identifications s'établissent. Ainsi, à l'intérieur d'une succession

inexorable, l'amour, le départ, la mort, se manifeste, par le jeu des reprises et des rappels, une trajectoire inverse, une forme de déplacement dans la durée.

C'est du même principe d'infraction à la linéarité que relèvent d'autres retours; ainsi en est-il d'Honfleur (chapitres III et IV), lieu de la séparation et de la mort dans le cas des deux enfants (chapitre III), mais aussi du perroquet (chapitre IV). Le passage du temps, rythmé par le retour des grandes fêtes religieuses "Pâques, l'Assomption, la Toussaint" retrouve la structure circulaire de l'année. A l'intérieur de cette structure, le retour de la Fête-Dieu occupe chaque fois une importance grandissante: une phrase au chapitre III; un paragraphe entier au chapitre IV; la quasi-totalité du chapitre V. C'est un des aspects essentiels du texte qui se dit ici lorsqu'on sait que, d'une part, en tant que procession, la Fête-Dieu est un des grands moments de la vie collective et que, d'autre part, il s'agit ici de la fête du Saint-Sacrement, où la symbolique de la contemplation du Corps Glorieux est aussi celle qui informe les deux derniers chapitres du conte¹³.

Non seulement les personnages font retour, certains, il est vrai, déjà groupés sur le modèle du doublet: Robelin/Liébard; Virginie/Victor, etc, mais aussi certains objets accumulent leur signification au fil des reprises; c'est le cas de la "géographie en estampes", ou encore du "petit chapeau de peluche". Si l'on a pu évoquer le rôle de "l'oubli" dans le déroulement du texte, le traitement des objets souligne un phénomène inverse, celui de la mémoire et de la conservation. Dès le début du conte, le cabinet d'étude "rempli de meubles recouverts d'un drap... [de] paysages à la gouache, souvenirs d'un temps meilleur..." (p. 28-29), "le souvenir de "Monsieur" (p. 33), donnent le ton. Mais bien davantage, Félicité apparaît comme l'agent infatigable du principe de conservation: "Toutes les vieilleries dont ne voulaient plus Madame Aubain, elle les prenaient pour sa chambre" (p. 75), nous dit assez tardivement le narrateur, de manière rétrospective. Félicité récupère, entasse, met de côté. Elle manifeste, dans sa récupération quasi systématique, sa propension au "bricolage", dans le sens où Lévi-Strauss parle du "propre de la pensée mythique... comme une sorte de bricolage intellectuel"¹⁴. Le bricoleur, poursuit Lévi-Strauss, a pour règle du jeu de toujours "s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble hétéroclite d'objets; il

¹³ Sur les différents aspects de ce réseau symbolique, voir, en particulier, le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 15, Paris, Letouzey, 1950, p. 346.

¹⁴ C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 30-31.

se définit "par son instrumentalité... parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir".

Dans sa chambre, qui avait l'air "d'une chapelle et d'un bazar", Félicité "bricole" une transfiguration à l'aide d'éléments hétéroclites qu'elle arrange en une composition nouvelle; ainsi en est il du lien entre Loulou et le Saint-Esprit rendu manifeste par un déplacement des portraits: la scène figurant un Saint-Esprit "portrait de Loulou" est suspendue à la place du comte d'Artois, "de sorte que, du même coup d'oeil, elle les voyait ensemble. Ils s'associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit, qui devenait vivant à ses yeux et intelligible" (p. 75)

La description de la chambre n'intervient que dans le quatrième chapitre. La découverte de plusieurs objets, fortement investis à un certain moment du récit et qui avaient disparu, ouvre, au delà des marques du retour, une profondeur nouvelle. L'activité de conservation apparue ici a une signification plus large puisqu'elle prépare, par le jeu des identifications et des déplacements, la possibilité d'une reconstitution dont la pointe extrême sera la transfiguration de Loulou. Enfin, la découverte des objets conservés fait pendant, à deux pages près, à une brusque dispersion, un véritable dépècement de ce même patrimoine consécutif à la mort de Madame Aubain et au retour de sa belle fille. A partir de là s'accroît un amenuisement, des lieux, des personnes et des choses, dont nous avons déjà signalé combien il se logeait dans la fatalité linéaire.

D'une manière générale, répétition, retours, conservation et reconstitution, dessinent un espace vertical où le texte peut se recomposer dans l'ordre synchronique. La question se pose alors de savoir comment situer la dimension qui s'esquisse ici par rapport à la surdétermination linéaire étudiée plus haut. Un approfondissement des rapports de la temporalité et du récit nous permettra d'indiquer un axe de réponse possible.

La structure narrative d'*Un cœur simple* met bien en évidence l'emmêlement de la temporalité et de la mimésis. "Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle", déclare Paul Ricoeur¹⁵. La mise en intrigue, mimésis, consiste en une opération qui prend place à la fois dans l'ordre chronologique -la succession des épisodes, l'ordre sériel des événements- et dans l'ordre non chro-

¹⁵ P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983, p. 17.

nologique -la totalité intelligible de l'histoire¹⁶-. "Synthèse de l'hétérogène", la mimésis est un acte configurant.

A partir de la thèse énoncée dans *Temps et récit* nous voudrions indiquer, en conclusion, le chemin d'une réévaluation du conte. En effet, l'investigation d'*Un coeur simple* butte assez vite sur une indécidabilité fondamentale, un sens tenu en suspens d'un bout à l'autre. Le travail d'effacement au fur et mesure de l'élaboration du conte, les deux registres opposés, roman de moeurs et conte hagiographique, et fonctionnant simultanément, n'y sont pas étrangers. La figuration du temps manifeste la même tension: l'accentuation de l'horizontalité, les blancs qu'elle entretient, "la rareté du soubassement historique et social", d'une part, la structure itérative, la redondance de certaines séquences, d'autre part, aggravent, plus qu'elles ne résolvent, la double dimension chronologique et a chronologique du temps. Si le propre de l'acte configurant dans la mimésis est d'extraire une figure, une configuration d'une succession, force est de constater que, dans *Un coeur simple*, le privilège de la succession, de la série, de l'événement est trop prégnant pour que la mise en intrigue réussisse à les intégrer dans la totalité d'une histoire qui saisit et dépasse le discontinu.

Comment rendre productive cette tension autrement qu'en analysant les blancs du texte? Il est précisément une forme de récit où ce paradoxe du temps est constitutif. Le mythe, en effet, dans la définition même de Lévi-Strauss, en tant qu'appartenant à la langue et à la parole, manifeste "une double structure, à la fois *historique et anhistorique*"¹⁷, ou encore diachronique et synchronique. Par conséquent, l'interprétation d'un tel récit se fonde sur la recherche d'unités constitutives, d'essence relationnelle dont le repérage au fil du texte permettra d'établir un regroupement en colonne. Le sens du mythe apparaît dans la mise en relation (opposition/combinaison) des "paquets" de mythèmes. Certes, *Un coeur simple* n'est pas un mythe au sens des récits qu'analyse, Lévi-Strauss. Pourtant, comme il l'indique lui-même, une certaine parenté rattache le conte au mythe et, plus précisément: "Les contes sont des mythes en miniature, où les mêmes oppositions sont transposées à cette échelle..."¹⁸. Ceci nous invite à un travail qui systématiserait les oppositions, une triple amplification -psychologique, cosmique,

¹⁶ *Ibidem.*, p. 102-103.

¹⁷ C. Lévi-Strauss, *Op. cit.*, p. 231.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Anthologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 170.

rhétorique- de l'opposition diachronie/synchronie, par exemple, d'une part, et permettrait, dans le deuxième temps, de combiner les épisodes par rapport aux structures d'oppositions.

En dernier lieu, toutefois, la forme mythique ne se résorbe pas tout entière dans des effets de structure. Comme nous le rappelle souvent Gilbert Durand, le mythe est aussi un "système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes"¹⁹, où la qualité des symboles est essentielle. Une lecture archétypique d'*Un coeur simple* reste à faire. Au coeur d'un récit d'un univers clos et se rétrécissant, plusieurs séquences, redondantes mettent en scène le voyage et le passage associé à une symbolique de la perte et de la disparition. La série des expériences d'attachement rompu progresse en spirale et débouche sur l'ultime séquence, celle qui rappelle, englobe et dépasse toutes les autres, à savoir, le retour de Loulou, reconstitué, ressuscité et ressuscitant. Le destin de ce Fils mythique, "Loulou, dans son isolement, était presque, un fils, un amoureux", p. 70, recoupe nombre de mythèmes du drame agrolunaire de la mère amante et du fils sacrifié (Osiris/Tammuz), médiateur et ressuscité. Affleure ici toute une mythologie lunaire et végétale dont on ne peut alors que soupçonner l'importance dans un récit marqué par la perte, le temps s'amenuisant et l'inexorable éparpillement des êtres.

¹⁹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 64.