Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 64 (2017)

Heft: 1: Fascicule français. Valeurs du lieu commun

Artikel: Flaubert lu et relu : variations sur Un cœur simple dans Joseph de Marie-Hélène Lafon

Autor: Pitteloud, Isabelle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-738254

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

Flaubert lu et relu : variations sur *Un cœur simple* dans *Joseph* de Marie-Hélène Lafon

Isabelle Pitteloud
Université de Genève

Abstract: L'étude des relations qui se nouent entre *Un cœur simple* et *Joseph*, de Marie-Hélène Lafon (2014), est l'occasion de défendre une approche de la littérature comme espace de réappropriation sociale et culturelle. L'organisation des reprises intertextuelles, de même que le traitement d'une oralité problématique (l'oralité paysanne) sont capables de féconder le lieu commun littéraire et de l'investir à nouveaux frais, comme le montre le motif des miettes, repris à Flaubert.

Keywords : Marie-Hélène Lafon, Flaubert, intertexte, appropriation, oralité

Je commencerai par une anecdote qui aurait dû être vouée à l'oubli et qui mérite pourtant qu'on s'y arrête un moment, dans la mesure où elle révèle, de façon exemplaire, le fonctionnement actuel de ce que Bourdieu a appelé le champ littéraire. Il est rare que les échanges entre un écrivain et le public venu l'écouter soient reproduits lors de la publication des actes d'un colloque. L'oral cédant la place à l'écrit, même les paroles de l'animateur chargé de poser les premières questions à l'écrivain sont généralement reléguées dans les coulisses. Évidemment, c'était avant Internet : la manie conservatrice qui oblige à mettre en ligne la moindre de nos paroles fait que n'importe qui peut aujourd'hui revoir ou entendre en boucle ces intermèdes, à mi-chemin de l'improvisation, qui surviennent à la fin d'une communication.

La scène a eu lieu le 13 janvier 2016 au Collège de France. Longtemps titulaire de la chaire de littérature de la France médiévale dans ces murs prestigieux, Michel Zink donnait en 2015-2016 un séminaire intitulé « Parler aux simples, parler des simples : conscience de la simplicité dans l'art littéraire médiéval ». C'est dans le cadre de ce séminaire qu'il invite certains écrivains qu'il apprécie à parler de leurs œuvres. Marie-Hélène Lafon est l'invitée du jour[1]. Michel Zink présente l'écrivaine à l'auditoire et ne manque pas de mentionner les prix qu'elle a reçus : prix Renaudot des lycéens pour *Le Soir du chien* (2001), prix Marguerite Audoux pour *L'Annonce* (2009) – à quoi s'ajoute encore, depuis son passage au Collège de France, le prix Goncourt de la nouvelle pour le recueil *Histoires* (mai 2016). Quoi qu'il en soit, l'écri-

1 La conférence peut être intégralement visionnée à l'adresse suivante : http://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/seminar-2016-01-13-11h30.htm ; les déclarations qui suivent sont transcrites de cette conférence.

DOI 10.22015/V.RSLR/64.1.10 *Versants 64:1, fascicule français, 2017, pp. 119-129.*

vaine a été invitée pour évoquer une œuvre essentiellement consacrée à la représentation du monde paysan – mission dont elle va s'acquitter avec le talent oratoire qui est le sien, en parlant notamment de *Joseph*, paru en 2014, et désigné explicitement comme « le roman de l'ouvrier agricole ». Joseph est le nom de l'ouvrier quinquagénaire dont elle raconte la « vie ramassée en une poignée de riens minuscules », coincé entre la ferme de ses patrons, les cures de désintoxication pour soigner son alcoolisme et la perspective d'une fin de vie à l'hospice des vieux de Riom.

À l'issue de la communication, Michel Zink remercie son invitée : « Vous avez fait exactement ce que vous deviez faire, ce qu'on attendait de vous, c'est-à-dire une sorte de parcours régressif » – le « parcours régressif » désignant ici un retour aux racines paysannes de l'écrivaine ainsi que l'explication des moyens qu'elle a trouvés pour « articuler les voix » de ceux qui, d'ordinaire, ne parlent pas ou ne sont pas entendus. Mais Marie-Hélène Lafon n'a pas été tout à fait obéissante et Michel Zink est un peu déconcerté. Certes, elle a pris la peine de se situer au sein du triangle constitué par Richard Millet et les deux Pierre – Michon et Bergounioux –, ses aînés issus comme elle du terroir limousin, devenus les apôtres des vies minuscules à la mode aujourd'hui ; mais l'écrivaine a surtout dépensé un bon tiers de son temps de parole à citer et à commenter de longs passages d'*Un cœur simple* de Flaubert, ce « roman de la servante » qui constitue selon elle le « bréviaire absolu » des simples et des humiliés. *Joseph*, son « roman de l'ouvrier agricole », est en effet entièrement cousu et « tissé » dans le fil du « roman de la servante », et résulte en une série de reprises et d'allusions que le lecteur peut tout à fait ne pas voir mais qui, explique-t-elle en dépliant l'intertexte pendant presque une heure, l'ont « portée ». Ainsi, dit-elle, Joseph est « adossé » à Félicité de la même manière que je me suis « adossée » à Flaubert pour écrire mon roman.

Si Michel Zink est déconcerté, comme il l'avoue à demi-mots en reprenant la parole, c'est en partie parce que Marie-Hélène Lafon se serait cachée derrière le « maître », le « patron » qu'est Flaubert : « Pendant que vous parliez je me disais : bon, c'est très bien, elle commente *Un cœur simple* mais enfin elle ne parle pas d'elle, elle ne fait pas entendre la voix de son œuvre ». À cet égard, on pourra toujours évoquer la modestie de l'ébéniste et puis Michel Zink est tout de même rassuré : son invitée s'est pliée à l'exercice et n'a pas manqué de lire aussi des morceaux de ses propres textes. En réalité, la déception est plus profonde et sur ce point, il n'est pas tout à fait certain que l'écrivaine ait réussi à convaincre son prestigieux mentor de la légitimité de sa démarche. Je cite encore les propos de Michel Zink, à qui je fais décidément jouer le mauvais rôle, mais c'est pour la bonne cause :

> En lisant *Joseph*, naturellement, *Un cœur simple* était présent partout et je

> vous avais dit : bon, c'est très bien de se référer à *Un cœur simple* mais pourquoi montrer tellement et à tout moment qu'on se réfère à *Un cœur simple*, et je l'avais pris, pardonnez-moi mais au fond je trouvais [:] est-ce que ça [fait] pas un peu prof ?

Michel Zink nous offre ici sans le vouloir le même « beau sourire de cuistre » que Flaubert a donné à Bourais dans *Un cœur simple.* On se souvient du moment où Félicité demande où se trouve la maison de Victor sur la carte du monde : « Il atteignit son atlas, puis commença des explications sur les longitudes ; et il avait un beau sourire de cuistre devant l'ahurissement de Félicité », « elle qui s'attendait peut-être à voir jusqu'au portrait de son neveu, tant son intelligence était bornée ! »[2]. Laissons de côté le curieux masochisme qui conduit un professeur à regretter qu'un écrivain agisse comme un professeur pour nous concentrer sur ce que ce reproche recèle d'arrière-pensées, relativement à l'usage des textes littéraires. À en croire Michel Zink, en effet, travailler en 2016 à partir d'un intertexte flaubertien, c'est tout simplement prendre le risque de la bêtise didactique et de la banalité littéraire. En somme, Flaubert – celui que Marie-Hélène Lafon nomme « Flaubert for ever »[3] – serait devenu un tel monument de la culture française, autrement dit un tel lieu commun de cette grande culture, qu'il semble désormais interdit d'en faire un usage littéraire (surtout s'il est un tant soit peu visible) sous peine de passer pour un maître d'école, dont la mission consiste en effet à transmettre un maximum de lieux communs à ses élèves. Or si le geste de la lecture – dont Marie-Hélène Lafon passe l'essentiel de sa conférence à montrer qu'il est pour elle un geste préalable à l'écriture – se voit ici frappé du soupçon de la nullité scolaire, peut-être est-ce avant tout parce que le discours littéraire est lui-même devenu un discours ordinaire, infiniment ressassé et recyclé sous tant de formes qu'il en aurait perdu toute valeur intrinsèque. Comme le remarquait déjà Jean-Claude Lafay en 1986, *Madame Bovary* – cet autre roman assez connu de Flaubert – est depuis longtemps entré dans la bibliothèque de tous les Homais et de toutes les Emma Bovary du monde[4] : un tel phénomène de mondialisation relativiserait immanquablement la portée critique d'une œuvre littéraire justement consacrée à la banalité littéraire. Tant pis pour Flaubert, alors, devenu sinon illisible du moins insignifiant à force d'être lu ? Les écrivains contemporains ne feraient-ils pas mieux de se chercher d'autres maîtres à penser et à écrire – si

2 Gustave Flaubert, *Un coeur simple*, *in Trois contes*, Paris, GF-Flammarion, 1986, p. 60. Dorénavant, les références à cette édition seront indiquées par le sigle CS et placées entre parenthèses dans le texte.

3 Tel est le titre d'un chapitre de *Chantiers*, où Lafon raconte son attachement au « bon Gustave » (*Chantiers*, Éditions des Busclats, 2015, pp. 89-103).

4 Jean-Claude Lafay, *Le Réel et la critique dans* Madame Bovary, Paris, Lettres modernes, 1986, p. 75.

Versants 64:1, fascicule français, 2017, pp. 119-129.

tant est qu'ils en aient vraiment besoin ?

Ce n'est évidemment pas le point de vue de Marie-Hélène Lafon, pour qui Joseph *procède* de Félicité en une filiation quasi biblique : de fait, si l'oncle de Joseph, disparu à Paris en laissant derrière lui une valise vide, s'appelle « l'oncle Gustave »[5], sa mère se nomme carrément Félicité – prénom que le récit s'empresse malicieusement de désigner comme un hapax dans l'univers de la diégèse : « il [c'est Joseph qui pense ici à sa mère] n'avait jamais rencontré personne d'autre avec ce prénom » (J, 70). Au-delà du jeu avec l'onomastique flaubertienne, il faut préciser que la Félicité de *Joseph* est moins sainte qu'il n'y paraît. Elle est une mère quelque peu dénaturée puisqu'elle abandonne Joseph à son célibat agricole pour aller vivre à Croisset, près de Rouen, chez sa belle-fille Caroline (née Bourais !) et son autre fils Michel, le jumeau qu'elle a toujours préféré. Quoi qu'il en soit – j'en reviens à tracer les marges de cette conférence au Collège de France – Marie-Hélène Lafon assume le geste de la réécriture au point qu'elle va prendre une incroyable revanche sur son condescendant mentor ; je cite un morceau de la réponse qu'elle adresse à son hôte : « Je vous ai dit tout à l'heure que je m'étais adossée à Flaubert pour écrire *Un cœur simple*... non, vous avez entendu ça, magnifique, [...] – voilà ce que c'est que d'inviter les filles de paysans montées en graine au Collège de France, elles se prennent pour Flaubert ! ». Le lapsus fait rire l'assemblée de bon cœur, mais la révolution a bien eu lieu : par sa réécriture du texte flaubertien, une fille de paysans – la fille de Félicité, en somme – en est arrivée à s'approprier la grande culture, à se hisser à la hauteur du maître et à s'identifier à lui. Ce n'est donc plus Flaubert, mais c'est bien Marie-Hélène Lafon qui a écrit *Un cœur simple*.

Sans trop insister sur l'aspect fédérateur, voire républicain du lieu commun – en tant qu'il est à la fois une production et une appropriation de la grande culture –, je voudrais me concentrer sur une question qui demeure sous-jacente dans les propos de Michel Zink : pourquoi la fille de paysans a-t-elle éprouvé le besoin ou la nécessité d'*en passer* par le très bourgeois Flaubert pour dire la paysannerie de 2014 ? Autrement dit, et pour reprendre les termes utilisés par Marie-Hélène Lafon, pourquoi a-t-il fallu que l'écrivaine « se jette aux bras de Flaubert », sur cette poitrine qu'elle imagine « vaste », alors même qu'elle « ruminait » depuis dix ans un roman dont la matière, toute personnelle, était empruntée au « souvenir de la ferme des origines » ?

Le recours à l'intertexte, c'est-à-dire au lieu commun qu'est devenu le texte flaubertien, peut se justifier non seulement sur le plan sociologique mais aussi sur celui de la matière des récits – deux niveaux qui sont d'ailleurs assez complémentaires. Rappelons tout d'abord avec Pierre Bergounioux

5 Marie-Hélène Lafon, *Joseph*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016, p. 51. Dorénavant, les références à cette édition seront indiquées par le sigle J et placées entre parenthèses dans le texte.

qu'écrire exige de passer de l'autre côté du miroir : le sujet écrivant doit renoncer à sa situation réelle *hic et nunc* s'il veut avoir une chance de représenter le monde de façon adéquate[6]. C'est ce que Marie-Hélène Lafon appelle la nécessité d'« être arraché à la terre » d'où l'on vient. Sur ce point, l'ermite de Croisset possède une longueur d'avance sur la prof de lycée. Certes, il a bien fallu que Flaubert s'extirpe de sa condition de « bourgeois cossu » pour pouvoir écrire *Madame Bovary* ; mais cette même condition lui a aussi permis d'écrire le « roman de la servante » depuis l'extériorité confortable d'une classe sociale supérieure à celle de son personnage. Aussi surprenant ou injuste que cela paraisse, il fallait être un maître – un maître déchu mais un maître tout de même – pour écrire le « roman de la servante ». Par contraste, l'extériorité conquise par Marie-Hélène Lafon en passant par la culture républicaine et par Flaubert paraît plus radicale : la « servante » a dû s'emparer des armes du maître (ses mots, son langage) pour écrire le « roman de l'ouvrier agricole » ; elle a dû, en somme, apprendre à devenir un maître, là où Flaubert avait partiellement renoncé à en être un pour pouvoir écrire. C'est dans ce premier sens d'une réappropriation de soi par le truchement du lieu commun littéraire que le geste de la réécriture peut être compris.

Dans sa communication au Collège de France, Marie-Hélène Lafon en donne pour preuve la manière dont elle est parvenue à récupérer cet autre geste *a priori* non littéraire que Flaubert immortalise dans *Un cœur simple*. On se souvient que l'économe servante de Flaubert a l'habitude de « recueill[ir] du doigt sur la table les miettes de son pain – un pain de douze livres, cuit exprès pour elle, et qui durait vingt jours » (CS, 44). Le motif des miettes appartient au répertoire collectif de la mémoire paysanne, celui de la « ferme des origines » dont Lafon (et non Flaubert) est issu. Comment récupérer un geste fait *exprès pour soi* et dont un autre a dérobé et formulé l'évidence ? Dans *Joseph*, le geste des miettes sera rendu à César par le biais d'un dédoublement, d'une dispersion qui en signifie à la fois la perte et le recouvrement. Il est d'abord le geste de la « patronne » de Joseph, qui débarrasse la table avant de commencer ses mots croisés : « Si une miette était restée sur la toile cirée, elle la recueillait du doigt et la déposait dans l'évier avant d'installer ses affaires » (J, 33). Comme le suggère la liste des « affaires » qui sont mises sur la table – journal, crayon, gomme et dictionnaire – le texte flaubertien est ici défait par une inscription du motif qui en ramène le potentiel littéraire à l'essentiel : les miettes sont « dépos[ées] » avec révérence dans l'évier afin de pouvoir « tracer [d]es lettres » (J, 33) dans les cases d'une grille. C'est seulement ensuite que le geste pourra être récupéré par leur propriétaire légitime, en l'occurrence Félicité, la mère de Joseph : celle-ci n'écrit surtout pas, mais parle simplement, « [e]n rassemblant

6 Pierre Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, Paris, Circé, 1995.

Versants 64:1, fascicule français, 2017, pp. 119-129.

ses miettes à côté de son verre, du bout de l'index de la main droite, comme elle avait toujours fait à la fin du repas » (J, 72).

À ce stade, il est bon de préciser que Flaubert n'est pas Dieu et que *Un cœur simple* ne constitue pas non plus le Verbe fondateur : la Félicité de Flaubert n'est pas sortie toute armée du cerveau de son créateur et les différents réseaux inter- et intra-textuels qui tissent la trame du récit flaubertien sont bien connus de la critique. Je renvoie ici à l'étude que Matthieu Desportes a faite des « pratiques de la réécriture dans *Trois contes* de Gustave Flaubert »[7], qui récapitule les emprunts de Flaubert, non seulement à ses propres œuvres (on se souvient que la servante d'Emma s'appelle Félicité), mais également aux œuvres de ses collègues – les servantes de Balzac, de George Sand et de Lamartine ayant contribué à l'élaboration du personnage de la « vieille fille mystique ». Je rappellerai simplement l'exemple archiconnu de Paul et Virginie, les deux enfants de Mme Aubain. L'allusion au roman de Bernardin de Saint-Pierre est généralement interprétée dans un sens polémique – soit que Flaubert se moquerait de la récupération bourgeoise des prénoms romantiques, soit qu'il ironiserait sur la mièvrerie du roman lui-même. De fait, pour une modernité habituée à valoriser l'originalité du discours littéraire, l'intertextualité doit posséder un fort potentiel critique ou parodique, sous peine d'avoir l'air bête, i.e. sous peine de « faire prof ». Le problème est qu'on oublie alors un détail essentiel, à savoir que Flaubert aimait vraiment le roman de Bernardin de Saint-Pierre, qu'il a pleuré au récit de la mort de Virginie et qu'il regrettait presque de ne pas faire autant pleurer avec celui de la mort d'Emma Bovary[8]. Voilà qui relativise singulièrement notre image d'un écrivain pourfendeur de clichés. Or, il me semble qu'à partir du moment où il est difficile de dire que Flaubert a écrit *contre* Bernardin de Saint-Pierre sans passer pour un « cuistre », rien ne nous empêche non plus de voir Flaubert comme le Bernardin de Saint-Pierre de Marie-Hélène Lafon ; autrement dit, *Un cœur simple* pourrait bien être le *Paul et Virginie* de *Joseph*.

Il existe une autre manière de répondre à la question « pourquoi une fille de paysanne a-t-elle eu besoin de Flaubert pour dire la paysannerie de 2014 ? » et cette réponse tient toute entière dans le titre que Lafon a donné à sa communication : « Histoires sans paroles ». De fait, et à l'instar d'*Un cœur simple*, *Joseph* est une « histoire sans paroles », une de ces histoires qui, faute de locuteur autorisé et de « paroles » adéquates, ne peuvent pas se

7 Matthieu Desportes, « Les Pratiques de la réécriture dans *Trois contes* de Gustave Flaubert » ; en ligne sur le site Flaubert, rubrique « Études », 2003, URL : htttp://www.univ-rouen.fr/flaubert.

8 Voir la lettre du 16 septembre 1853 à Louise Colet : « Que l'on pleure moins à la mort de ma mère Bovary qu'à celle de Virginie, j'en suis sûr d'avance ». Et voici comment Flaubert se console : « on pleurera plus sur le mari de l'une que sur l'amant de l'autre, et ce dont je ne doute pas, c'est du cadavre » (Gustave Flaubert, *Correspondance*, 5 vol., éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, t. II, p. 433).

raconter et sont en principe vouées à disparaître « au ras de l'histoire officielle ». Car Joseph, comme Félicité, est un paysan, Joseph est un simple – les gens disent de lui qu'il n'a « pas plus de défense qu'un enfant de trois ans » (J, 100) – et Joseph ne parle pas (sauf quand il a trop bu). Il s'agit alors de trouver le moyen d' « articuler la voix » de celui qui n'a pas de voix en empruntant à d'autres voix. Le recours à Flaubert, le recours au « déjà dit » littéraire est ainsi légitimé par la nécessité de couler l'*informe* que constitue l'expérience paysanne – des corps, des gestes, des silences, explique-t-elle dans sa conférence – dans un moule, dans une *forme* stable et lisible. Cette nécessité formelle, Flaubert l'a lui-même éprouvée en rédigeant *Un cœur simple* ; elle est ce qui oblige plus largement la littérature à se couler dans les mots des autres et à se confronter au « lieu commun » qu'est, au sens fort, toute parole[9]. Face à une histoire de simples, Flaubert comme Lafon se retrouvent confrontés à la banalité du lieu commun – la seule différence étant que, pour Lafon, le « chaudron fêlé » ne contient pas seulement le langage utilitaire de la paysannerie mais également les mots de Flaubert, qu'il s'agit donc de *déposer dans l'évier*. Sans quitter la perspective de la réécriture – puisque la question de l'intertexte ne fait que doubler celle du dialogisme –, je voudrais alors examiner la mise en scène de l'« espace de la parole » dans les deux textes, examen qui me permettra également d'observer la manière dont Lafon démarque quelques-uns des motifs qu'elle emprunte au *Cœur simple*.

L'expression « espace de la parole » doit être comprise ici dans un sens quasi-littéral, comme en témoigne la comparaison de deux phrases tirées des *incipit* respectifs de Flaubert et de Lafon. Dans *Un cœur simple*, en effet, une des premières occurrences de la parole commune – le mot « salle », soigneusement mis à distance par les italiques – apparaît au moment de décrire l'intérieur de la maison de Mme Aubain : « Un vestibule étroit séparait la cuisine de la *salle* où Mme Aubain se tenait tout le long de jour [...] » (CS, 43). Dans *Joseph*, en revanche, la parole commune – il s'agit cette fois du mot « débarras » – apparaît sans italiques ni guillemets au moment de décrire l'espace où sont rangées les pantoufles de l'ouvrier agricole : « leur place est sur l'étagère à droite du débarras. La patronne appelle comme ça la petite pièce voûtée qui sépare la laiterie de la cuisine ; elle préfère que les hommes passent par là au lieu d'entrer directement par la véranda [...] quand ils remontent de l'étable avec les bottes » (J, 12). La réécriture opère ici aussi bien sur le plan spatial que sur celui de l'oralité et montre assez que Marie-Hélène Lafon n'est pas née « bourgeoise cossue » mais fille de paysan. D'une part, les lieux sont réaménagés : la « salle » disparaît et le cloisonne-

9 Voir Laurent Adert, *Les Mots des autres (Flaubert, Sarraute, Pinget)*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

ment social recule d'un cran, puisque la patronne de Joseph occupe désormais l'espace de la cuisine tandis que l'ouvrier est relégué dans l'espace de la laiterie ou de l'étable ; on pourrait même dire que Lafon rend les lieux habitables puisque le « vestibule étroit » de la maison de Mme Aubain devient un « débarras » dans lequel Joseph a pris l'habitude de se laver avant de regagner la cuisine. D'autre part, la disparition des italiques au profit d'une signalisation aussi plate qu'explicite – « la patronne appelle comme ça la petite pièce » – fait également reculer d'un cran le cloisonnement discursif. En effet, le discours indirect du « débarras », qui met en avant une parole autoritaire, ne fait que dissimuler la parole de Joseph, qui surgit pourtant avec une force inouïe au détour de la phrase ; car « patronne » n'est pas un mot de narrateur anonyme, il s'agit bien d'une nouvelle mention : « patronne » est un mot de serviteur. Ainsi, et tandis que Flaubert prendra bien soin d'entourer la « chambre de "Madame" » et le « portrait de "Monsieur" » Aubain de guillemets accusateurs signalant la distance sociale qui sépare Félicité de ses maîtres, la « patronne » sans guillemets de Lafon immerge le lecteur dans un univers de servitude paradoxalement dirigé par celui qui la subit.

On sait la solution qu'a trouvée Flaubert, aux prises avec les mots des autres : le style indirect libre indécidable, à mi-chemin de la dissonance et de la consonance affectives, apparaît comme une façon virtuose mais aussi, il faut bien le dire, un peu fuyante, de représenter la parole ou la pensée des personnages. Dominique Rabaté, qui constate la quasi-disparition du discours direct dans *Un cœur simple*, évoque à ce sujet une « égalisation des paroles » et un « assourdissement vocal »[10] dont les exemples que je viens de citer constituent de rares exceptions. Nul doute, explique Rabaté, que cette sourdine correspond bien à la surdité de Félicité, nul doute que la voix de la servante, décrite par le narrateur flaubertien comme « une voix aiguë » (CS, 45), sonnerait faux à l'intérieur de la symphonie littéraire. C'est aussi ce que suggère la présence du perroquet Loulou, dont le psittacisme (« Charmant garçon ! Serviteur, monsieur ! Je vous salue, Marie ! », CS, 68) sert tout naturellement à mettre en abyme le caractère mécanique du lieu commun. Que Flaubert ait peut-être gratifié son héroïne d'une véritable extase au contact d'un Esprit saint incarné en perroquet ne change rien à l'affaire : parce qu'elle n'est jamais qu'un « objet » du discours littéraire, Félicité demeure une « femme en bois, fonctionnant de manière [aussi] automatique » (CS, 45) que Loulou.

Par contraste, lorsque Marie-Hélène Lafon évoque la présence complice de Raymond et de Loulou, respectivement le chien de Joseph et celui d'un ancien collègue décédé un soir de beuverie – deux bêtes auxquelles Joseph pense souvent avec plaisir lorsque le travail lui en laisse le temps – la re-

10 Dominique Rabaté, « Le Conteur dans *Un cœur simple* », *Littérature*, 127, 2002, p. 95.

prise du lieu commun ne vise aucune mise à distance, sinon celle du métier d'écrivain. Certes, Lafon ne craint pas les reprises intertextuelles : elle pousse la malice de l'allusion au perroquet jusqu'à évoquer la possibilité qu'on puisse empailler la chienne Loulou ; et on appréciera que l'empailleur devienne chez elle un professeur : « quand elle serait morte, il faudrait la faire empailler par l'instituteur qui empaillait des renards et saurait bien pour un chien aussi, surtout un chien si petit et si maigre » (J, 17). Lafon ne craint pas non plus les dédoublements autotextuels, multipliant les *alter ego* canins, humains et littéraires autour de celui qui est pourtant resté vieux garçon. Cette prolifération se présente d'ailleurs comme une réalisation de la prophétie familiale relayée par Félicité – la mère de Joseph – évoquant les jumelles mises au monde par Caroline, la femme de Michel. C'est juste après le geste des miettes réunies sous le doigt :

> La mère disait, ça vient de notre côté les jumeaux, c'est de nous, c'est de chez votre père, ils en ont toujours eu, une fois au moins par génération [...]. La mère avait presque l'air de s'excuser quand elle parlait de cette affaire des jumeaux qui venait de famille et dont Michel avait hérité, mais Joseph sentait aussi qu'elle était fière, Michel aurait deux enfants à la fois, même si c'était seulement des filles (J, 72-73).

Le texte de Lafon se montre conscient qu'il est un double de celui de Flaubert au point d'obéir lui-même à la loi des dédoublements : après tout, le patron et la patronne de Joseph se nomment Régis et Régine ! Mais si le passage que je viens de citer suggère une possible mise en abyme, celle-ci n'échappe pas complètement au personnage. Car les doubles de Joseph – qu'il s'agisse des chiens ou des ouvriers agricoles disparus avant lui – c'est Joseph lui-même qui les fabrique en pensée, lorsque « le geste [du travail] se fait tout seul ou presque » :

> Un chien comme celui-là il faudrait qu'il ne meure pas, jamais, il serait presque mieux qu'une personne. Joseph s'en voudrait de penser ces choses, mais il les pense, même s'il ne les dit pas, à personne ; ça le traverse par moments, quand il fait un travail qui ne demande pas trop d'attention [...]. Donc il pense à ce chien, Raymond, qui serait le meilleur chien qu'il ait connu ; c'est comme une sorte de débat avec lui-même, il se reproche, il se traite de vieux gâteux qui préfère les bêtes aux gens, et alors et alors ; il se parle tout seul, il dit dans l'étable entre ses dents, et alors et alors, et un coup de menton (J, 14).

On l'aura compris en lisant le texte de Marie-Hélène Lafon, le style indirect libre indécidable de Flaubert a laissé la place au style direct libre – également indécidable – et cela change tout. Tandis que la parole du person-

Versants 64:1, fascicule français, 2017, pp. 119-129.

nage flaubertien (en admettant que Félicité soit capable d'en avoir une) est narrativisée, c'est-à-dire neutralisée par un narrateur anonyme, la parole de Joseph possède la faculté inverse d'oraliser et de contaminer le discours littéraire. À la sourdine dont parlait Rabaté à propos de Flaubert répond ainsi une mise en scène de l'oralité bien plus tonitruante – ceci alors même que la parole de Joseph n'est adressée à nul autre que lui-même.

Je terminerai cet examen rapide de la réécriture de Flaubert par Marie-Hélène Lafon en évoquant un déplacement intertextuel aussi visible qu'audacieux, qui plaira aux amateurs de lieux communs. « Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour » (CS, 45) : on se souvient que cette phrase inaugure, au deuxième chapitre d'*Un cœur simple*, le récit des piteuses amours de Félicité avec l'égoïste Théodore. Pour Dominique Rabaté, cette phrase fait partie de celles qui exhibent le plus clairement le côté « archi-littéraire » du récit de Flaubert, c'est-à-dire qu'elle démontre sa capacité à « égaliser dans le flux monotone du temps et du récit chaque événement au point où il s'y dilue, tout en sauvegardant sa part émouvante de *punctum*, son irréductible spécificité »[11]. De fait, la phrase de Flaubert est « archi-littéraire » en ce sens qu'elle est traversée par le plus déchirant des lieux communs : il n'existe rien de plus bête ou banal qu'une histoire d'amour – tout le monde en a vécu au moins une, Félicité « comme une autre » – et pourtant chaque histoire s'accroche à une singularité aussi totale qu'indicible.

Or voici ce que devient la phrase dans *Joseph*, déplacée au début du quatrième chapitre – de la quatrième « coulée », comme l'appelle Marie-Hélène Lafon : « Il avait eu, comme un autre, son histoire d'amour » (J, 72). La différence de genre ne s'entendant quasiment pas à l'oral, on croirait presque à une citation pure et simple, et cette « parité des expressions » tendrait, pour le coup, à confirmer le caractère interchangeable des sentiments représentés. Pourtant, là aussi, la réécriture change tout et j'irai même jusqu'à dire que c'est dans cette différence de genre que le « roman de la servante » subit sa plus profonde mutation. L'histoire d'amour de Joseph est bien une histoire du même, mais elle est surtout celle d'*un* autre et non celle d'*une* autre. L'inversion est d'une simplicité admirable, qui signale *in fine* la portée de la réappropriation contemporaine du texte flaubertien : il ne s'agit plus d'un homme qui écrit au sujet de la banale histoire d'amour d'une femme – schéma d'autant plus convenu qu'il était déjà celui de *Madame Bovary* ; il s'agit désormais d'une femme qui écrit au sujet de la banale histoire d'amour d'un homme.

Les quelques déplacements que j'ai pu observer dans le geste de la réécriture accompli par Marie-Hélène Lafon permettent de conclure sur une série de considérations aussi abruptes que tautologiques. D'une part – et puisqu'il

11 *Ibid.*, p. 98.

est bien entendu que Flaubert est devenu illisible à force d'être lu –, le geste de Marie-Hélène Lafon est bien un geste de « prof », dans le sens noble du mot : la mission des professeurs n'est-elle pas de faire revivre les classiques ? D'autre part – et puisqu'il est également entendu que la fille de paysans n'a fait que récupérer ici ce qui lui était dû, à savoir la parole –, l'appropriation culturelle équivaut à un geste d'*auteur*, dans le sens *autoritaire* du mot. Décidément, Michel Zink ne pouvait rêver meilleure illustration de sa thématique. Comme le disait Marie-Hélène Lafon au début de son intervention au Collège de France, non seulement « les simples ne sont pas simples », mais la simplicité est une notion très relative puisqu'on finit toujours par être, peu ou prou, le « simple de quelqu'un ».

Dans ces conditions, on ne peut que se réjouir en voyant Joseph, au soir des funérailles de Félicité (sa mère), s'emparer par la pensée du « reposoir » sur lequel sont *déposées* les fleurs à l'enterrement du grand-père de sa « patronne ». Il s'agit bien sûr du même « reposoir » sur lequel l'*autre* Félicité – celle du « patron » Flaubert – avait placé Loulou. Ce sont les derniers mots du roman de Lafon :

> La patronne se souvenait chaque fois qu'elle rentrait dans l'église, elle voyait tout encore comme c'était disposé sur une table décorée d'une grande nappe d'autel brodée que les bouquets recouvraient ; ça faisait comme un reposoir. Joseph avait trouvé que ce mot était doux, il allait bien pour les morts et pour les vivants, pour la mère et pour lui (J, 115-116).

Versants 64:1, fascicule français, 2017, pp. 119-129.