



Flaubert

Revue critique et génétique

11 | 2014

Les pouvoirs de l'image (I)

Flaubert et l'image légendaire / légendée

Sabine Narr



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2294>

ISSN : 1969-6191

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Sabine Narr, « Flaubert et l'image légendaire / légendée », *Flaubert* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 17 octobre 2014, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2294>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



Flaubert est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Flaubert et l'image légendaire / légendée

Sabine Narr

Catholicisme : a eu une influence très favorable sur
les Arts.
Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*

1 La visualité, l'obsession de « faire voir » dans son écriture est fondamentale pour Flaubert. Le statut de l'image dans l'œuvre flaubertienne n'est pourtant pas de toute évidence. S'il est vrai que le média textuel fait pour ainsi dire figure de sanctuaire, cela semble moins incontestable pour les médias visuels. D'un côté, il est bien connu que Flaubert détestait toute illustration de son œuvre et qu'il refusait les nouveaux médias comme la photographie, de l'autre « l'inventeur du roman moderne » est fortement influencé par les images en général et par les dispositifs optiques du XIXe siècle. Afin d'analyser la dimension intermédiaire chez Flaubert et plus précisément la relation entre texte et image, il est éclairant de partir de la forme-légende puisqu'elle implique de manière fondamentale un rapport texto-visuel¹.



2 Pourquoi la légende est-elle tellement significative pour Flaubert ? C'est Flaubert lui-même qui s'y réfère ironiquement dans une lettre, quand il écrit qu'« [a]près saint Antoine, saint Julien, et ensuite saint Jean-Baptiste, je ne sors pas des saints². » En effet, on peut noter qu'une partie considérable de ses œuvres se réfère de manière implicite ou explicite à des saints, à des hagiographies. Dans cette perspective il ne faudrait pas seulement citer *La Tentation de saint Antoine* et les *Trois Contes*, mais également des romans comme *Madame Bovary* et *Salammbô* ou même *L'Éducation sentimentale*.³ On pourrait remonter à ses œuvres de jeunesse pour constater que certains sujets liés à la légende occupent Flaubert dès le début comme le thème de la mort, du voyage en enfer, « de l'épreuve de force avec le Diable »⁴, ou encore des motifs relevant du merveilleux, du fantastique, sans oublier son intérêt pour les religions et les questions métaphysiques. D'un côté, cet intérêt pour la légende est à voir dans le contexte du Romantisme et de son « goût du Moyen Âge »⁵. De l'autre, il faut avancer une autre hypothèse : Flaubert s'intéresse à la forme-légende pour sa dimension intermédiaire. Ainsi l'aspect esthétique de la légende est-il au centre de sa réception pour plusieurs œuvres : dans le cas de *La Tentation de saint Antoine*, « l'œuvre de toute [s]a vie »⁶, c'est un tableau de Breughel qui a incité Flaubert à écrire ce texte. Puis d'autres images légendaires, comme la gravure de Jacques Callot et les planches de Georg-Friedrich Creuzer par exemple, deviennent centrales dans le processus de l'écriture. Dans le cas d'*Un cœur simple*, c'est un vitrail de l'église Saint-Michel et une image d'Épinal qui provoquent une corrélation entre le Saint-Esprit et Loulou. Dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Flaubert établit un rapport entre le vitrail à thème légendaire et son texte. Pour *Hérodias*, il se réfère au tympan de la cathédrale de Rouen, à une représentation de la danse de Salomé, faisant partie de la légende de saint Jean-Baptiste. Ces exemples soulignent que la

légende traditionnelle du Moyen Âge se voit d'abord convertie en visualisation et que c'est à la suite de cette visualisation qu'elle est retransposée dans le médium textuel par Flaubert.⁷ Cette réception de la légende par Flaubert peut alors être décrite comme « créatrice », « actualisante » et « productive »⁸. Cela implique que Flaubert n'écrivait pas de légendes édifiantes, mais qu'il entreprenait une réécriture sous le signe de son époque.

Le potentiel imaginaire de la légende

- 3 La recherche a beaucoup étudié la forme-légende et son schéma narratif⁹. En revanche, cette dimension intermédiaire de la légende que nous venons d'évoquer était jusqu'à présent ignorée ou restait seulement ponctuelle. Il faut pourtant se rendre compte que l'intermédialité de la forme-légende est déjà impliquée dans la polysémie du terme « légende » qui oscille entre oralité, littéralité et visualité : de par son étymologie latine « *légenda* » – « ce qui doit être lu »¹⁰ – la légende signifie d'abord l'acte de lecture à voix haute. Par extension le terme fut employé pour le récit même, c'est-à-dire le « [r]écit de la vie d'un saint destiné à être lu à l'office de matines »¹¹, ensuite pour le « [r]ecueil de ces récits »¹², par exemple *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. En moyen français, le mot « légende » est employé dans un contexte plus populaire et prend alors le sens de « récit merveilleux et populaire »¹³. Le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Walther von Wartburg nous donne encore une autre signification : Wartburg situe la première apparition de cette signification au XVI^e siècle et déclare que le mot est employé pour décrire une « notice explicative qui accompagne un tableau représentant le martyr d'un saint »¹⁴. Cette signification est alors généralisée et se retrouve aujourd'hui dans notre usage courant pour désigner tout « [t]exte qui accompagne une image et lui donne un sens »¹⁵. Mais il faut bien noter que cette nouvelle signification se situe d'abord dans un contexte religieux : le texte de la légende était d'abord visualisé, transmis par le médium d'un tableau ; et le tableau a engendré – si l'on peut dire – alors de nouveau un texte, un texte explicatif sous l'image. Le terme de « légende » implique ainsi à la fois une réception auditive (et lisible) et une réception visuelle.
- 4 En admettant que la légende dispose d'une dimension intermédiaire, il faut pourtant se demander en quoi cette forme se distingue d'autres formes, telles que le conte par exemple. À cet effet, il me semble utile de recourir à l'étude de Wolfgang Iser sur *Le Fictif et l'imaginaire* [*Das Fiktive und das Imaginäre*, 1991]. Iser souligne que l'imaginaire du texte n'est pas un potentiel qui pourrait s'activer lui-même, mais qu'il a besoin d'être activé de l'extérieur, par exemple par le sujet¹⁶. Si nous appliquons ces réflexions à notre problématique, nous pouvons dire que la forme-légende dispose d'un « potentiel imaginaire » qui favorise sa réception et sa transposition dans d'autres médias. Tandis qu'au Moyen Âge le « merveilleux chrétien » de la légende médiévale est lié aux pratiques religieuses, il perd cette fonction pragmatique dans le processus de la réception romantique. La forme simple de la légende est ainsi « sur-formée ». Elle se voit « densifiée » dans un processus d'autoréflexion et de références multiples à plusieurs médias. En admettant avec Cornelius Castoriadis que l'imaginaire d'une société peut être décrit comme un « système de signifiés », et que ce « système de signifiés » est mis à la disposition d'une communauté¹⁷, alors on peut avancer que l'imaginaire de la légende est marqué dans la réception médiévale par un imaginaire collectif. Mais quand la légende est objet de réception au XIX^e siècle, cet imaginaire est rapporté à une expérience individuelle et singulière. C'est ce que nous verrons dans les textes de Flaubert.

- 5 Comment Flaubert se réfère-t-il à la légende textuelle et à l'image légendaire / légendée ? Dans quelle mesure le potentiel imaginaire de la légende dans sa dimension intermédiaire se manifeste-t-il dans ses textes ? Nous voudrions nous appuyer sur deux exemples de textes, à savoir *Madame Bovary* et *Un cœur simple*, pour démontrer la portée de la légende textuelle et visuelle chez Flaubert. Au niveau du discours, les deux textes suivent la structure narrative d'une légende, même s'ils s'y réfèrent de manière différente. De plus, on y découvre maintes références à des légendes textuelles et visuelles précises.

L'image légendaire / légendée dans *Madame Bovary*

- 6 Le choix de *Madame Bovary* dans ce contexte a de quoi surprendre. Or *Madame Bovary* peut être lu comme une anti-légende dans la mesure où ce texte se lit comme une légende d'une anti-sainte, d'une femme adultère et fait référence à plusieurs niveaux à une hagiographie. Dans cette perspective, *Madame Bovary* est un « antipode » par rapport à la légende de *La Tentation de saint Antoine*, projet préalablement écrit avant ce best-seller. En conséquence, il faut se demander pourquoi la première version de *La Tentation de saint Antoine* était à « jeter [...] au feu »¹⁸, selon le commentaire de ses amis, tandis que *Madame Bovary* est considéré comme le début du « roman moderne ». Flaubert lui-même établit un parallèle entre les deux textes quand il écrit dans une lettre : « Ce sera diamétralement l'antipode de *Saint Antoine*, mais je crois que le style en sera d'un art plus profond¹⁹. » Baudelaire est le premier à souligner les parallèles qui existent entre les figures de saint Antoine et d'Emma.²⁰ La recherche a mis en avant d'autres points communs, comme le thème de la tentation, la figure diabolique de Lheureux ou bien le contenu symbolique²¹. Il me semble qu'il y a encore un autre parallèle entre ces deux textes : la structure narrative de *Madame Bovary* se présente comme la profanation d'une légende – avec cette différence que le texte ne parle pas d'une sainte, mais d'une anti-sainte, d'une femme adultère. Au niveau du discours, on peut en effet retracer les moments narratifs d'une légende ; ces moments scintillent à travers le texte du roman comme dans un palimpseste, mais ces moments sont à chaque fois renversés dans leur contraire, niés ou ironisés. Hans Robert Jauß a décrit la structure narrative d'une légende par les moments suivants : la prédestination du saint, puis la crise où le péché se produit, ensuite la passion que le saint doit endurer pour démontrer sa vertu, et finalement l'effet posthume, c'est-à-dire le miracle²². Dans *Madame Bovary*, tous ces moments narratifs sont présents : quand elle est au couvent, Emma semble avoir une « vocation »²³ ; puis lors de son mariage avec Charles, elle semble d'abord « si vertueuse » (*MB*, p. 243), mais aussi « porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime » (*MB*, p. 244). Enfin, elle ressent des moments de crise et de passion ; le mariage est décrit comme un martyre, un sacrifice qu'elle subit et au cours duquel elle essaie d'abord de rester vertueuse et fidèle à Charles au lieu de « rebondir » avec Léon. La passion est évoquée dans l'ambiguïté du mot : il y a l'amour passionnel qu'elle vit avec Rodolphe, et la passion, la douleur qu'elle endure après la rupture. Après sa mort, elle a encore une mauvaise influence sur Charles ; le texte nous dit qu'« [e]lle le corrompait par-delà le tombeau. » (*MB*, p. 452) Sans entrer dans les détails, ces quelques indices soulignent la façon dont la structure narrative d'une légende est suggérée par Flaubert²⁴. Dans cette perspective, le roman décrit la *vita* d'une anti-sainte en suivant la structure narrative d'une légende, tout en la profanant, en la niant ou en l'ironisant. Enfin, insérée dans cette anti-légende se

trouve également la profanation d'une autre légende (textuelle et visuelle), celle de saint Hippolyte²⁵.

- 7 Une partie de ces moments narratifs évoqués est particulièrement marquée par une forte visualité d'image légendaire / légendée et nous permet d'étudier la manière dont le potentiel imaginaire de la légende est mis en scène. On a beaucoup disserté sur le fait qu'Emma est une lectrice, qu'elle aperçoit le monde à travers le regard de ses lectures romantiques. Aussi a-t-on souligné les *keepsakes* qu'elle regarde en cachette. On en a pourtant moins dit sur le fait qu'elle est également une lectrice de textes religieux et une contemplatrice de l'iconographie chrétienne. La lecture des légendes textuelles rejoint la lecture des images légendées quand on considère la visée de l'acte de réception, à savoir *l'imitatio*. C'est ce schéma de réception qui sera par la suite confondu dans ces deux types de lectures, chez Emma : d'un côté il y aura l'imitation en tant que schéma de réception intentionnel de légendes qui mettent en scène des saints qui sont à imiter ; d'autre part, il y aura l'imitation d'histoires romantiques ou même utopiques – par exemple *Paul et Virginie*, ou encore des romans d'amour –, et celle-ci empêchera Emma de réussir dans la vie « réelle ».
- 8 C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre un épisode de la jeunesse d'Emma. Dans le chapitre 6 du premier livre, le narrateur nous raconte le voyage d'Emma avec son père, pour aller au couvent :

Ils [Emma et son père] descendirent dans une auberge du quartier Saint-Gervais, où ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient l'histoire de Mlle de la Vallière. Les explications *légendaires*, coupées çà et là par l'égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses du cœur et les pompes de la Cour. (MB, p. 180)

- 9 Le détail de ce dîner semble tout à fait insignifiant – d'autant plus que pour une fois Flaubert ne dit aucun mot sur le repas. Mais le narrateur attire notre attention sur les assiettes peintes, qui peuvent se lire comme une anticipation de la vie d'Emma, de son éducation religieuse et de son « éducation sentimentale ». Tout comme le lieu qui porte le nom d'un saint (qui reste sans importance), les modèles religieux sont « égratignés », « maculés », c'est-à-dire désacralisés et banalisés en apparaissant sur ces objets d'usage courant, les assiettes. Et de même que les légendes des images sont raturées, les images elles-mêmes et leur contenu sont dépourvus de sens et abîmés. L'ironie subtile souligne que ces contenus glorieux – « religion », « cœur », « Cour » – ont perdu leur signification. La légende n'est finalement qu'une image légendée, un cliché. Ce n'est pas un hasard si la légende évoquée est l'histoire de Mlle de La Vallière, l'ancienne maîtresse du roi qui finit répudiée et doit passer sa vie au couvent. Cette histoire était assez répandue au début du XIX^e siècle. Et c'est à La Vallière qu'Emma se comparera plus tard, après sa rupture avec Rodolphe : « [...] dans l'orgueil de sa dévotion, Emma se comparait à ces grandes dames d'autrefois, dont elle avait rêvé la gloire sur un portrait de La Vallière, et qui, traînant avec tant de majesté la queue chamarrée de leurs longues robes, se retiraient en des solitudes pour y répandre aux pieds du Christ toutes les larmes d'un cœur que l'existence blessait. » (MB, p. 340) Le portrait reste un blanc, mais il est évident qu'il s'agit à nouveau d'une image stéréotypée qui met en scène un moment d'*imitatio* qui a été banalisé. Ce que le portrait présente pourtant, c'est un cliché, une certaine pose qu'Emma voudrait imiter. Car Emma est fascinée par ce portrait à cause des états d'âme de La Vallière et de sa « queue chamarrée » et non pas grâce à sa foi. Le style indirect libre souligne ce qui unit les deux femmes, à savoir « un cœur que l'existence blessait » étant donné qu'elles ont toutes les deux été abandonnées par leur amant. Cette scène démontre encore une fois de

quelle manière le comportement d'Emma est influencé par ce qu'elle a vu et lu et comment sa désillusion est aussi un résultat de cette *imitatio*.

- 10 Au couvent, c'est encore l'imitation qui est au centre des lectures de la jeune Emma. Sa réaction par rapport aux textes religieux s'apparente à un vide²⁶, mais le narrateur souligne sa « lecture » des images :

Au lieu de suivre la messe, elle [Emma] regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le Sacré-Cœur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant [sous] sa croix. Elle essaya, par mortification, de rester tout un jour sans manger. Elle cherchait dans sa tête quelque vœu à accomplir.

Quand elle allait à confesse, elle inventait de petits péchés afin de rester là plus longtemps, à genoux dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre. Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues. (MB, p. 180)

- 11 Contrairement à Félicité dans *Un cœur simple* (qui n'est pas capable de comprendre les dogmes chrétiens et qui commence à aimer les agneaux dans la nature surtout à cause du symbolisme de l'*Agnus Dei*), Emma comprend les dogmes, mais elle s'y intéresse surtout à cause de l'iconographie de la vie de Jésus. Les trois images symbolisant l'amour de Jésus pour les hommes et sa passion l'incitent à une *imitatio*, mais la description de son imitation est assez ambivalente. L'évocation de la couleur des vignettes accentue son regard profane sur les images, l'amour sacré se confond dans sa conscience avec l'amour profane. On peut comprendre son comportement en tant qu'ascèse et contemplation, mais le but de ces pratiques – c'est-à-dire l'*unio mystica*, l'union avec Dieu – est profané dans ce passage et reste lié à des rêveries séculières. Ainsi sa confession semble surtout lui donner un plaisir un peu pervers²⁷ ; dans un brouillon, Flaubert avait formulé cet aspect plus clairement quand il disait : « il lui semblait qu'il y avait du bonheur à être martyr »²⁸. C'est la situation intime de la confession et certains mots-clés du prêtre qui incitent Emma à la rêverie. Ce qui stimule son imaginaire, ce sont donc à la fois des images et des paroles à contenu religieux.
- 12 La contemplation de vignettes religieuses est opposée à celle des *keepsakes* qui sont interdits au couvent : « Et l'abat-jour du quinquet, accroché dans la muraille au-dessus de la tête d'Emma, éclairait tous ces tableaux du monde, qui passaient devant elle les uns après les autres, dans le silence du dortoir [...]. » (MB, p. 183) Les images semblent bouger et apparaissent séquentiellement devant les yeux d'Emma – comme dans un diaporama « avant la lettre ». Leur évocation peut être comparée aux visions de saint Antoine chez qui les images mentales sont également converties en une suite d'images vivantes et mouvantes²⁹. Mais dans le cas d'Emma il s'agit d'images profanes à contenu romantique et sentimental qui stimulent son imaginaire. Jadis, les lectures de textes séculiers et religieux étaient mises en relation, et c'est le schéma de réception, à savoir l'imitation, qui les unissait. Ici, ce sont les « lectures » d'images à contenu profane et sacré qui sont mises en relation. Cette technique de juxtaposition a pour résultat que les deux modèles de vie sont opposés au niveau de la fiction.
- 13 Après l'arrivée à Yonville-l'Abbaye, Emma essaie de jouer le rôle d'une bonne mère et d'une épouse vertueuse. Elle est adorée par les pauvres pour sa charité et Léon se montre très impressionné parce qu'elle lui apparaît « si vertueuse » (MB, p. 243). Dans un brouillon, Flaubert a formulé ce rôle de façon plus claire quand il a écrit qu'« elle passait

presque p[ou]r une sainte »³⁰. Dans le texte définitif, il en est resté (non sans ironie) une sorte de sublimation d'Emma.

- 14 Pourtant Emma souffre ; elle est amoureuse de Léon, mais elle essaie de cacher ses émotions et de rester vertueuse.

Cette robe aux plis droits cachait un cœur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n'en racontaient pas la *tourmente*. [...] Puis l'orgueil, la joie de se dire : « Je suis vertueuse », et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du *sacrifice* qu'elle croyait faire.

Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la *passion*, tout se confondit dans une même *souffrance* ; - et, au lieu d'en détourner sa pensée, elle l'y attachait davantage, s'excitant à la *douleur* et en cherchant partout les occasions. [...] Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son *supplice*. (MB, p. 244-245, c'est moi qui souligne)

- 15 Les mots en italique soulignent l'ambiguïté du discours. Il n'est pas nouveau de décrire un chagrin d'amour par le vocabulaire de la maladie, mais ici les connotations font clairement référence à un martyr. Ce dont elle souffre, à savoir « les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion », est décrit comme une chaîne de péchés mortels. La visualisation propre au texte flaubertien est extrêmement forte dans ce passage. On pourrait s'aventurer à le lire comme une légende, dans la mesure où le texte est immédiatement transposé en image : quand Emma prend des poses devant le miroir, elle propose des images d'elle-même ; ses états d'âme sont fixés dans le miroir. On a presque l'impression qu'avec ses mots « Je suis vertueuse », elle s'attribue un rôle légendaire, que c'est le sous-texte d'une de ces images. Un peu plus loin, Emma prendra de nouveau une pose. Elle fait sa toilette et Justin la contemple :

Elle [Emma] commençait par retirer son peigne, en secouant sa tête d'un mouvement brusque ; et, quand il [Justin] aperçut la première fois cette chevelure entière qui descendait jusqu'aux jarrets en déroulant ses anneaux noirs, ce fut pour lui, le pauvre enfant, comme l'entrée subite dans quelque chose d'extraordinaire et de nouveau dont la splendeur l'effraya. (MB, p. 341)

- 16 Cette scène rappelle le genre de pose que nous avons vu plus haut, nous retrouvons quelque chose de la légende de La Vallière. Avec ce portrait d'Emma, avec cette pose (qui n'est plus réfléchie dans un miroir mais dans les yeux du jeune Justin), le narrateur fait surgir une image légendaire – une image à dimension scandaleuse, un jeune homme la contemplant dans un lieu clos pendant sa toilette. Un sous-texte de références pourrait en faire aussi une image légendée, car Emma ressemble avec sa longue chevelure et dans sa « splendeur » à sainte Agnès ou à sainte Marie l'Égyptienne³¹. Il serait même possible de faire un rapprochement avec la Esmeralda, une figure littéraire qui a elle-même à voir avec ces deux légendes de saintes³².

- 17 Quand Rodolphe met un terme à sa liaison avec Emma en écrivant la lettre « fatale », elle tombe malade. La description de son martyr corporel fait une nouvelle fois référence à un vocabulaire légendaire. Emma se croit « agonisante » (MB, p. 338) et demande le dernier sacrement. Pendant les « préparatifs pour le sacrement », Emma a une vision que l'on pourrait décrire comme une ascension imaginaire :

[...] Emma *sentait* quelque chose de fort passant sur elle, qui la débarrassait de ses douleurs, de toute perception, de tout *sentiment*. Sa chair allégée ne pesait plus, une autre vie commençait ; il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur. On aspergea d'eau bénite les draps du lit ; le prêtre retira du saint ciboire la blanche hostie ; et ce fut en défaillant d'une joie céleste qu'elle avança les lèvres pour

accepter le corps du Sauveur qui se présentait. Les rideaux de son alcôve se gonflaient mollement, autour d'elle, en façon de nuées, et les rayons des deux cierges brûlant sur la commode lui parurent être des gloires éblouissantes. Alors elle laissa retomber sa tête, croyant entendre dans les espaces le chant des harpes séraphiques et apercevoir en un ciel d'azur, sur un trône d'or, au milieu des saints tenant des palmes vertes, Dieu le Père tout éclatant de majesté, et qui d'un signe faisait descendre vers la terre des anges aux ailes de flamme pour l'emporter dans leurs bras.

Cette vision splendide demeura dans sa mémoire comme la chose la plus belle qu'il fût possible de rêver ; si bien qu'à présent elle s'efforçait d'en ressaisir la *sensation*, qui continuait cependant, mais d'une manière moins exclusive et avec une douceur aussi profonde. (MB, p. 338-339, c'est moi qui souligne)

- 18 Cet épisode – que l'on pourrait comparer au moment narratif de l'ascension, moment-clé des légendes – met en scène l'imaginaire légendaire d'Emma. Tout un champ lexical du sentiment renforce la vision d'Emma. Dans un contexte de légende, on aurait parlé de « merveilleux chrétien », mais le narrateur souligne surtout l'ambiguïté des sensations et de la vision de l'héroïne. Il y a une gradation des moments qui mènent jusqu'à la communion, et ce climax implique une certaine dimension érotique. La signification littérale et symbolique du *corpus Christi* suggère presque un orgasme. Ce passage annonce la vision nocturne qu'éprouvera la mère de Julien dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*³³. Mais dans *Madame Bovary* le narrateur accentue le fait que cette 'ascension' se passe dans l'imaginaire d'Emma (« il lui sembla », « les rayons [...] lui parurent », « croyant entendre [...] et apercevoir »). En ce qui concerne les images mentales d'Emma, Flaubert fait clairement référence à une iconographie chrétienne. Dans un brouillon, il avait noté : « Dieu le père sur des nuées. le monde de Fiesole »³⁴. Évidemment, il pensait à des tableaux de Fra Angelico (da Fiesole) qu'il avait vus à Florence³⁵. Même s'il a finalement décrit les visions différemment, les images de l'extase d'Emma reprennent les représentations typiques de saints. Mais ces images légendaires sont surtout à voir dans leur dimension esthétique. L'ambiguïté du discours flaubertien suggère donc à la fois une esthétisation du texte, une sublimation d'Emma et un traitement ironique du discours légendaire, dans la mesure où le romancier met en scène l'ascension d'une femme adultère.
- 19 Après cette communion, Emma est « guérie », c'est tout du moins l'opinion de Charles.³⁶ Mais même si le texte reste assez vague sur la relation de cause à l'effet, Emma commence de nouveau à s'intéresser à la religion : « Elle voulut devenir une sainte. Elle acheta des chapelets, elle porta des *amulettes* ; elle souhaitait avoir dans sa chambre, au chevet de sa couche, un reliquaire enchâssé d'*émeraudes*, pour le baiser tous les soirs. » (MB, p. 339, c'est moi qui souligne) Son comportement correspond à un commentaire ironique sur le culte de l'imitation des saints : au lieu de prier ou d'agir de manière authentique, elle achète des objets de dévotion, ce sont de nouveau des poses qu'elle imite. La recherche a déjà souligné des parallèles entre Emma et la Esmeralda de *Notre-Dame de Paris*. Ce passage confirme cette proximité, puisque la Esmeralda porte elle aussi une amulette d'*émeraudes* (un détail qui la rapproche de la légende de sainte Agnès).

L'image légendaire / légendée dans *Un cœur simple*

- 20 Examiner la réception créatrice de la légende dans *Un cœur simple*, et la comparer à la réception créatrice dans *Madame Bovary*, permet d'en mesurer l'étendue et la portée. Dans l'ensemble des *Trois Contes*, Flaubert nous donne un aperçu de l'évolution de la

forme-légende. *Un cœur simple* en particulier se lit comme le récit de vie d'une « sainte moderne », un récit qui culmine dans l'image finale de Félicité « avec un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête³⁷. » Cette association d'une figure avec un animal reprend un procédé narratif et visuel qui est typique de la légende³⁸. Dans la légende, le récit cristallise un moment crucial dans la vie d'un saint, il a une fonction emblématique et résume ainsi d'une certaine manière son caractère principal. La représentation textuelle et visuelle d'une telle scène prend également sa forme dans *Un cœur simple*. Si, à juste titre, la recherche a souligné l'ironie dans le conte et l'association de perroquet/paraclet ainsi que la question de la bêtise de Félicité et du cliché linguistique personnifié en Loulou, il faut se demander dans quelle mesure l'imaginaire de Félicité contribue à cette image finale du texte.

C'est dans cette perspective qu'on peut relire un passage bien connu :

[...] le curé se tenait debout près du lutrin ; sur un vitrail de l'abside, le Saint-Esprit dominait la Vierge ; un autre la montrait à genoux devant l'Enfant Jésus, et, derrière le tabernacle, un groupe en bois représentait saint Michel terrassant le dragon.

Le prêtre fit d'abord un abrégé de l'Histoire sainte. Elle [Félicité] croyait voir le paradis, le déluge, la tour de Babel, des villes tout en flammes, des peuples qui mouraient, des idoles renversées ; et elle garda de cet éblouissement le respect du Très-Haut et la crainte de sa colère. (UCS, p. 54, c'est moi qui souligne)

- 21 Dans cette description, nous voyons dans quelle mesure l'imaginaire de Félicité contribue à engendrer dans le texte une image légendée d'elle. Dans cette scène, la parole est liée à ce qu'il y a à voir dans l'espace de l'église, autrement dit il y a fusion entre une réception auditive et une réception visuelle de la légende. Le vitrail et la statue représentent des visualisations de la légende de sainte Marie et de saint Michel. Dans la formulation « le Saint-Esprit dominait la Vierge », la syntaxe simple semble refléter la simplicité du regard de Félicité, mais elle véhicule également une sublime ironie et une connotation érotique ; le vitrail du Saint-Esprit trouve un renversement pictural dans la statue de saint Michel, qui met aussi en scène une « domination », mais à l'envers ; cette fois, c'est l'homme qui domine un animal. Le vitrail de l'église Saint Michel à Pont l'Évêque représentait encore l'archange Gabriel, comme l'a constaté Ulrich Mölk³⁹. Il semble que Flaubert a omis ce détail pour se concentrer sur le groupe que forment le Saint-Esprit et la Vierge. De plus, ce passage anticipe la fin du conte, le moment où Félicité sera « dominée » par le perroquet, simulacre du Saint-Esprit dans son imaginaire. Cette interprétation est renforcée par l'évocation du tabernacle, lieu saint du corps du Christ, qui renvoie à la Fête-Dieu, la fête du Corps et du sang du Christ, évoquée à la fin du conte. La statue de saint Michel représente une visualisation légendée d'un passage de l'Apocalypse ; c'est justement de l'Apocalypse que le prêtre parle dans la suite du récit. Les mots sacrés de la Bible sont directement convertis en images dans l'imaginaire de Félicité. Il est intéressant de noter que Flaubert attribue à Félicité cette capacité de visualisation concernant l'Histoire sainte, alors qu'il souligne que sa capacité d'abstraction est défaillante.
- 22 La confusion du Saint-Esprit avec Loulou se fait par étapes. D'un côté, le texte illustre ce qu'Alfred Maury a décrit dans son *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge* (1843), à savoir la désacralisation du symbolisme chrétien par le peuple, car celui-ci confondait le symbole et l'idée⁴⁰. D'autre part, le perroquet et le Saint-Esprit sont de plus en plus liés dans la dimension visuelle : le texte nous dit qu'« [i]l [le perroquet] occupait depuis longtemps l'imagination de Félicité, car il venait d'Amérique et ce mot lui rappelait Victor [...] ». » (UCS, p. 67, c'est moi qui souligne) C'est de nouveau un mot qui incite son

imaginaire à créer des images mentales. Quand on lui donne le perroquet comme cadeau, le texte commence la description par « Ce jour-là, il lui advint un grand bonheur [...] » (UCS, p. 67) C'est le seul moment où le mot « bonheur », synonyme du prénom de l'héroïne, est utilisé. C'est à partir de ce moment qu'elle devient « la femme à l'oiseau ». La recherche a souligné le motif de la « femme avec perroquet » dans la littérature et la peinture⁴¹. Mais l'association de Félicité avec le perroquet s'inscrit aussi dans notre perspective. Comme on l'a déjà vu avec le vitrail et la statue, on a souvent affaire à un saint accompagné par un animal – un animal symbolique ou un « vrai » animal. L'association de Félicité avec Loulou dans la dimension textuelle a donc pour fonction de créer un moment de profanation de la légende. Dans l'iconographie chrétienne, sainte Félicité est souvent représentée avec un taureau – une référence qui est également présente dans le texte flaubertien.⁴² Mais c'est en l'associant avec le perroquet que le romancier crée une nouvelle image légendée dans l'imaginaire du lecteur. Ce processus de profanation d'une légende – au double niveau narratif et visuel – me semble particulièrement novateur.

- 23 La mise en relation de Félicité/Loulou avec la Vierge/Saint-Esprit/colombe se fait à la fois au niveau textuel et visuel. D'une part, Loulou sait répéter des bribes de paroles de la prière – même si le « Je vous salue, Marie » est également à comprendre dans un sens littéral et profane.⁴³ D'autre part, Loulou ressemble de plus en plus aux images légendaires dans l'imaginaire de Félicité. À ce propos, il faut se souvenir que Félicité achète une image d'Épinal :

À l'église, elle *contemplant* toujours le Saint-Esprit, et *observa* qu'il avait quelque chose du perroquet. Sa *ressemblance* lui parut encore plus manifeste sur une *image* d'Épinal, représentant le baptême de Notre-Seigneur. Avec ses ailes de pourpre et son corps d'émeraude, c'était vraiment le portrait de Loulou.

L'ayant acheté, elle le suspendit à la place du comte d'Artois, – de sorte que, du même coup d'œil, elle les *voyait* ensemble. Ils s'associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit, qui devenait plus vivant à ses yeux et intelligible. Le Père, pour s'énoncer, n'avait pu choisir une colombe, puisque ces bêtes-là n'ont pas de voix, mais plutôt un des ancêtres de Loulou. Et Félicité pria en regardant l'*image*, mais de temps à autre se tournait un peu vers l'oiseau. (UCS, p. 73, c'est moi qui souligne)

- 24 Dans les archives du musée à Épinal, j'ai pu trouver cette image dont il est question dans cette description⁴⁴. On voit la colombe au-dessus de la tête de saint Jean-Baptiste et elle est véritablement colorée dans le style de l'imagerie. En regardant cette image, on ne peut qu'avouer qu'il y a bien une ressemblance avec un perroquet, en tout cas avec un oiseau à plumes colorées. Par rapport à la description flaubertienne, le rouge et le vert sont inversés, mais comme Martine Sadion, la conservatrice en chef du musée, me l'a confirmé : les images étaient imprimées avec des couleurs différentes selon les tirages. Donc, peut-être Flaubert avait-il vraiment une image avec ces couleurs sous les yeux ? On peut comprendre la référence à Épinal dans le texte comme un clin d'œil de Flaubert qui se moquait de cette « imagerie ». En même temps, Flaubert dénonce peut-être l'image d'Épinal en tant que moyen de représentation à l'ère de la reproduction technique, car celle-ci n'est pas apte à rendre le symbolisme chrétien. La mise en relation entre symbole chrétien et objet concret, évoquée par Alfred Maury dans son *Essai sur les légendes pieuses*, prend plus d'importance encore avec les nouveaux médias. C'est dans les dernières lignes d'*Un cœur simple* que Félicité se transforme en image légendaire : l'axe vertical suggéré par la phrase « le Saint-Esprit dominait la Vierge » est renversé. Félicité « crut voir, dans les cieus entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête⁴⁵. » Au

niveau de l'histoire, la fin du conte établit une analogie par rapport au vitrail, renvoyant à la représentation de la légende de sainte Marie. Au niveau du discours, cette fin met en scène une opposition – qui pourrait bien être une « querelle » – entre le médium du vitrail et le médium du texte. On peut donc comprendre cette fin comme un « triomphe » du médium du texte, ou plus précisément comme la mise en scène d'une légende profane de sainte Félicité, qui surpasserait l'image légendée du vitrail.

- 25 En guise de conclusion, il apparaît qu'en se servant de la forme-légende, Flaubert met en scène une querelle entre le texte et l'image. Par ailleurs, les analyses ont montré que la forme-légende excelle en tant que forme d'art complexe et autoréflexive se référant à la fois à des légendes textuelles et à des légendes visuelles. On a vu que la légende pouvait être saisie dans une variété de représentations médiales – les assiettes peintes et légendées qu'Emma découvre à l'auberge, les vignettes pieuses dans son livre de messe, le vitrail que regarde Félicité, ou encore l'image d'Épinal. Flaubert oppose à ces représentations d'image légendée d'autres images légendées qui sont évoquées au niveau du discours – c'est le cas de sa description d'Emma en référence à la légende de sainte Marie, c'est encore le cas des visions d'Emma et de Félicité qui sont à lire comme des ascensions imaginaires. L'esthétisation de la légende chez Flaubert se présente donc comme une « querelle » de légende-texte et de légende-image au niveau du texte.
- 26 Les visions d'Emma et de Félicité illustrent avant tout le potentiel imaginaire de la légende, c'est-à-dire la production créatrice d'images mentales à partir d'une imagerie légendaire. Ces visions ne se réalisent que dans le médium du texte. Les médias du XIX^e siècle engendrent une banalisation de l'art religieux, comme les exemples des assiettes peintes et de l'image d'Épinal l'ont montré, mais tout dépend de la réception : c'est dans l'imaginaire que le texte « fait voir ». Dans cette mesure, on pourrait parler d'un « éclaircissement réciproque entre les arts » pour reprendre le terme d'Oskar Walzel.⁴⁶ Seulement, il faut comprendre que cet éclaircissement sert à mettre en scène le texte même et sa textualité, ainsi que les couches du palimpseste à travers lesquelles scintillent à la fois des légendes textuelles et visuelles. Nous avons souligné au début que la réception de la légende médiévale était caractérisée par un imaginaire collectif. Nos exemples confirment qu'au XIX^e siècle c'est une expérience individuelle et singulière qui est centrale. Les visions d'Emma et de Félicité ne se matérialisent en images mentales que dans l'imaginaire du lecteur. C'est dans cette perspective qu'on peut aussi comprendre *Madame Bovary* et les *Trois Contes* : ces textes montrent comment la voix chrétienne, présente au début de la forme-légende, se tait à travers les siècles. Tandis que dans *Hérodiade* « la voix s'éleva »⁴⁷ avec saint Jean-Baptiste, une parole déjà très ambiguë apparaît dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*⁴⁸. Avec *Madame Bovary* et *Un cœur simple*, la parole religieuse se tait et ne sert que de « tremplin » à l'imaginaire. La visualisation se fait pourtant dans le médium du texte, et c'est ainsi que Flaubert, « l'ermite de Croisset », le « saint du roman »⁴⁹ comme disait Heinrich Mann, s'éternise dans la dimension textuelle de ses écrits.

NOTES

1. Les réflexions de cet article sont en partie basées sur mon livre *Die Legende als Kunstform. Hugo, Flaubert, Zola* [La Légende comme forme artistique. Hugo, Flaubert, Zola], Fink, Munich, 2010.

2. Lettre à Edma Roger des Genettes, 19 juin 1876 dans *Correspondance*, tome V (janvier 1876 – décembre 1880), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 56-58, ici p. 58.
3. Cf. p.ex. les études de Marianne Beyerle (« *Madame Bovary* » als *Roman der Versuchung*, Klostermann, Francfort-sur-le-Main, 1975), de Benjamin F. Bart (« Flaubert et le légendaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, no 4-5, 1981, p. 609-620), de Frank-Rutger Hausmann (« *Trois Contes – drei Epochen, drei Gattungen, drei Stile – oder Gustave Flaubert und die 'Trinität'* », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1-4, 1984, p. 163-176) et d'Aimée Israel-Pelletier (*Flaubert's straight and suspect saints. The unity of 'Trois Contes'*, Benjamins, Amsterdam, 1991).
4. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 7.
5. J'emprunte cette expression à l'étude de Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996.
6. Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 5 juin 1872, dans *Correspondance*, tome IV (janvier 1869 – décembre 1875), édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 432.
7. Évidemment, la visualisation médiévale est également à voir dans le contexte de l'analphabétisme. Le changement de paradigme à la fin du Moyen Âge, initié par l'invention de Gutenberg, est mis en scène par Victor Hugo dans son roman *Notre-Dame de Paris. 1482*, un roman dans lequel il se réfère aussi à plusieurs niveaux à la légende. Voir le chapitre I.2 dans notre étude *Die Legende als Kunstform, op. cit.*, p. 67-129.
8. Je m'appuie sur la terminologie de Hans Robert Jauß qui souligne le rôle du destinataire dans le processus d'une réception active (versus une réception passive). Voir Hans Robert Jauß, « *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* », dans *id.*, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1970, p. 144-207, surtout p. 169. À propos du terme de réception productive voir Gunter Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, Fink, Munich, 1977.
9. Voir surtout les études suivantes : André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Niemeyer, Tübingen, [1930] 1958 ; Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Tübingen / Bâle, [1946], 1994 ; Hans Robert Jauß, « *Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal* », dans *id.*, *Literaturgeschichte als Provokation, op. cit.*, p. 107-143 ; Hans Robert Jauß, « *Die kleinen Gattungen des Exemplarischen als literarisches Kommunikationssystem* », dans *id.*, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Munich, Fink, 1977, p. 34-47 ; Hans Ulrich Gumbrecht, « *Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie* », dans *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, sous la direction de Christoph Cormeau, Metzler, Stuttgart, 1979, p. 37-84 ; Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*. Préface de Jacques Le Goff, Les Éditions du Cerf, Paris, 1984 ; Hans Peter Ecker, *Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 1993 ; Hans Peter Ecker (éd.), *Legenden. Geschichte, Theorie, Pragmatik*, Rothe, Passau, 2003 ; Claude Millet, *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997 ; Brenda Dunn-Lardeau, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Honoré Champion, 1999.
10. Voir l'entrée « légende » dans *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1995, p. 1268.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*

13. Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, sous la direction d'Otto Jänicke (1972-1987) et de Carl Theodor Gossen (1979-1983), 25 vol., Zbinden Druck und Verlag, Bâle, 1928-2002, vol. 5 (J-L), Helbing & Lichtenhahn, Bâle, 1950, entrée « legere », p. 244.
14. *Ibid.*
15. Voir l'entrée « légende » dans *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1268.
16. Iser décrit la relation entre le fictif et l'imaginaire en soulignant que l'imaginaire n'a pas de potentiel qui pourrait s'activer lui-même : il a besoin d'une mobilisation extérieure, par exemple de la part du sujet (Coleridge), de la conscience (Sartre) ou bien de la psyché et du social-historique (Castoriadis). Voir Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, [1991] 1993, p. 377. Sur la signification de l'imaginaire au Moyen Âge voir Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985.
17. Voir Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.
18. Cité d'après René Dumesnil, « La Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert », *Revue de France*, nov.-déc. 1936, Paris, Les Editions de France, p. 131-156, ici p. 146.
19. Lettre à Louise Colet du 22.2.1852, dans : *Correspondance*, tome II, p. 46-47, ici p. 46.
20. Baudelaire se réfère à la deuxième version de *La Tentation* (1856) et souligne d'autres points communs : « Il m'eût été facile de retrouver sous le tissu minutieux de *Madame Bovary*, les hautes facultés d'ironie et de lyrisme qui illuminent à outrance *La Tentation de saint Antoine*. Ici le poète ne s'était pas déguisé, et sa *Bovary*, tentée par tous les démons de l'illusion, de l'hérésie, par toutes les lubricités de la matière environnante, – son *saint Antoine* enfin, harassé par toutes les folies qui nous circonviennent, aurait apologisé mieux que sa toute petite fiction bourgeoise. » (Baudelaire, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », dans *id.*, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 vol., « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1975-1976, t. 2, p. 76-86, ici p. 85.
21. Voir les études suivantes : Victor Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton, Princeton University Press, 1966. Marianne Beyerle, « Madame Bovary » als Roman der Versuchung, Frankfurt-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1975. Peter Rogers, *The Mystery Play in « Madame Bovary. Mœurs de province »*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009.
22. Hans Robert Jauß, « Die kleinen Gattungen des Exemplarischen als literarisches Kommunikationssystem », *op. cit.* Ce schéma narratif est déjà évoqué par André Jolles, *Einfach Formen*, *op. cit.*
23. Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. III. 1851-1862, édition sous la direction de Claudine Gothot-Mersch avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes, Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 183, c'est moi qui souligne. Par la suite, nous nous référons à cette édition par le sigle 'MB', suivi de la page.
24. Pour une analyse détaillée de ces moments narratifs voir notre chapitre sur « Madame Bovary – une anti-légende ? », dans *Die Legende als Kunstform*, *op. cit.*, p. 171-213.
25. Edi Zollinger a pu montrer qu'une autre image légendaire, à savoir le tableau « Martyre de saint Hippolyte » de François Joseph Heim a influencé Flaubert dans l'écriture de cet épisode de l'opération du pied-bot. Voir son étude *Arachnes Rache. Flaubert inszeniert einen Wettkampf im narrativen Weben: Madame Bovary, Notre-Dame de Paris und der Arachne-Mythos*, Fink, Munich, 2007, surtout p. 65-67 et son article dans ce numéro de la *Revue Flaubert*. Voir aussi notre chapitre « La profanation d'un martyr », dans *Die Legende als Kunstform*, *op. cit.*, p. 188-193.
26. Au centre de la « lecture religieuse », il y a les textes suivants : « pendant la semaine, quelque résumé d'Histoire sainte ou les *Conférences* de l'abbé Frayssinous, et, le dimanche, des passages du *Génie du Christianisme*, par récréation. » (MB, p. 180). Le narrateur souligne – non sans ironie (« par récréation ») – que les extraits de Chateaubriand, « la lamentation sonore des mélancolies romantiques » (*ibid.*), auraient influencé Emma sous d'autres circonstances. Tandis que les

« vignettes pieuses » déclenchent en elle une réaction qui ressemble à une mystique de la passion, une imitation des douleurs du Christ, ce comportement est seulement insinué ici par la mention des *Conférences* qui contiennent également un chapitre « Sur l'imitation de Jésus-Christ ».

27. Voir aussi sa lettre à Mlle Leroyer de Chantepie dans laquelle Flaubert décrit Emma comme « une nature quelque peu perverse », lettre du 30.3.1857, dans : *Correspondance, op. cit.*, t. 2, p. 696-697.

28. Brouillons, vol. 1, folio 136. Transcription par Nitiwadee Srihong / Danielle Girard, dans : *L'Atelier Bovary. La genèse de Madame Bovary*. Bibliothèque de Rouen – Centre Flaubert de l'Université de Rouen, Centre d'Études et de Recherche Éditer / Interpréter, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/index.php>>, consulté le 14 mai 2014.

29. Voir Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1983, p. 64.

30. Brouillons, vol. 2, folios 244, 245 und 246. Transcription par Cécile Supiot, dans : *L'Atelier Bovary. La genèse de Madame Bovary, op. cit.*

31. Voir les légendes de sainte Agnès et de sainte Marie l'Égyptienne dans : Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, préface de Jacques Le Goff, édition publiée sous la direction d'Alain Boureau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 139-143 et p. 298-301.

32. Voir *Die Legende als Kunstform, op. cit.*, surtout p. 93-129.

33. Dans les deux cas, les têtes des femmes retombent sur l'oreiller et elles entendent des chants. Tandis qu'au chevet du lit de la mère de Julien, une relique « dans un cadre d'escarboucles » est accrochée, Emma souhaite en avoir une après cette expérience.

34. Le passage se trouve dans un paragraphe des brouillons qui n'était pas intégré dans la version finale du texte. Voir brouillons, vol. 4, folio 229v. Transcription par Stéphanie Dord-Crouslé, dans : *L'Atelier Bovary. La genèse de « Madame Bovary », op. cit.*

35. Lors de son voyage en Orient, sur le chemin de retour, Flaubert avait vu plusieurs tableaux de Fra Angelico comportant des scènes de la légende de sainte Marie et sur lesquels il a pris des notes. Voir G. Flaubert, *Voyages*, sous la direction de Dominique Barbéris, Arléa, Paris, 1998, p. 655-656.

36. Si, quelques chapitres plus tard, Emma est moribonde, ce moment de la communion est rappelé et Charles espère que cette « guérison » se répète (voir *MB*, p. 436).

37. Gustave Flaubert, *Trois Contes*, édition établie, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Flammarion, 1986, p. 78. Par la suite, nous nous référons à cette édition par le sigle 'UCS', suivi de la page.

38. D'ailleurs, ce procédé est très tôt repris dans la littérature laïque, par exemple par Chrétien de Troyes dans le roman courtois (dans *Lancelot ou le Chevalier au Lion* par exemple).

39. Voir Ulrich Mölk, « Über ein Motivpaar in Gustave Flauberts *Un cœur simple* », *Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts*. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978-1979. Teil I, sous la direction de Theodor Wolpers, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1982, p. 11-21, surtout p. 17. Dans son article, Mölk reproduit une illustration du vitrail qui fut détruit pendant la Deuxième Guerre Mondiale.

40. Voir Louis Ferdinand Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen-Age ou Examen de ce qu'elles renferment de merveilleux, d'après les connaissances que fournissent de nos jours l'archéologie, la théologie, la philosophie et la physiologie médicale*, Paris, Ladrance, 1843, p. 180-182. Cette confusion entre le symbole et l'idée est également présente, me semble-t-il, dans une petite église catholique à Amsterdam, cachée au grenier d'une des maisons typiques du bord du canal. L'église « Ons' Lieve Heer op Solder » [Le Bon Dieu au grenier] a été fondée sous la Réforme. Le symbole de la colombe se trouve non seulement dans le tableau de l'autel, mais aussi sous le plafond, sous

la forme d'une colombe assez concrète, en bois. Voir ma photographie de l'autel qui figure en tant que vignette associée à cet article.

41. Voir p.ex. les études suivantes : Ulrich Mölk, « Über ein Motivpaar in Gustave Flauberts *Un cœur simple* », *op. cit.* et Brigitte Le Juez, *Le papagai et le papelard dans 'Un cœur simple' de Gustave Flaubert*, Amsterdam et al., Rodopi, 1999, p. 45. Jeanne Bem souligne de quelle manière Félicité se métamorphose en « femme-oiselle » à cause de Loulou. Voir « La fête de Félicité », *Dix-neuf/Vingt*, 7/1999, p. 153-165, surtout p. 162.

42. Voir notre chapitre sur Félicité et sainte Félicité dans *Die Legende als Kunstform*, *op. cit.*, p. 240-243.

43. Cette interprétation est renforcée si on regarde les brouillons : Flaubert renonce à la formulation d'un « Ave Maria » qu'il avait d'abord prévu. Voir folio 374r, dans : Giovanni Bonaccorso et alii, *Corpus Flaubertianum*, *Corpus Flaubertianum*. Tome 1, *Un Cœur simple* en appendice, édition diplomatique et génétique des manuscrits, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres 1983, p. 3.

44. L'image d'Épinal « Baptême de Notre-Seigneur » est basée sur un tableau de Pierre Mignard, peint en 1667, qui se trouvait alors dans la Chapelle des fonts baptismaux de Saint-Eustache. Ce tableau est aujourd'hui perdu. Une reproduction de cette image d'Épinal se trouve dans notre étude *Die Legende als Kunstform*, *op. cit.*, p. 438.

45. Dans son interprétation d'*Un cœur simple* en tant que « légende de la modernité », Barbara Vinken souligne également que cette scène évoque une annonce inversée (voir *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, S. Fischer, Francfort-sur-le-Main, 2009, p. 409). Par contre, elle interprète le caractère gigantesque du perroquet comme une « erotische Überwältigung, die Übermannung durch den phallischen Vogel » [une victoire érotique, l'envahissement par l'oiseau phallique] (*ibid.*).

46. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Reuther & Reichard, Berlin, 1917.

47. Gustave Flaubert, *Trois Contes*, *op. cit.*, p. 125.

48. Sur l'aspect de la parole voir notre article « Berufung mit Zwischenrufen. Flauberts Berufslegende *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* », dans *Legenden der Berufung*, sous la direction de Patricia Oster / Karlheinz Stierle, Winter, Heidelberg, 2012, p. 173-190.

49. Heinrich Mann, *Flaubert und die Kritik* (1908), dans : Renate Werner, *Heinrich Mann. Eine Freundschaft - Gustave Flaubert und George Sand, Text, Materialien, Kommentar*, Hanser, Munich et al., 1976, p. 156-160, ici p. 156.

RÉSUMÉS

La légende est à plusieurs titres au cœur de l'œuvre de Flaubert. Ses textes témoignent en effet d'une réception subtile de l'hagiographie qui met au centre le potentiel imaginaire de la légende, dans sa dimension esthétique et intermédiaire. Étudier la forme-légende permet ainsi de mettre au jour la relation complexe entre le texte flaubertien et les arts visuels. L'article montre, à l'exemple de *Madame Bovary* et d'*Un cœur simple*, les éclaircissements mutuels existant entre le texte et l'image légendaire / légendée. La relecture des deux textes illustre de quelle manière une réception créatrice de la forme médiévale a lieu, réception qui prend fortement en compte les nouveaux dispositifs optiques qui émergent au XIX^e siècle.

In many ways legends are at the heart of Flaubert's work. Indeed, his writings show a subtle reception of the hagiography which focuses on the imaginary potential of legends, in their esthetic and intermedial dimension. Studying the legend-form allows us to reveal the complex relationship between the Flaubertian text and visual arts. This article shows, such as in *Madame Bovary* and *Un cœur simple*, the mutual clarifications between the text and the legendary image/caption. Rereading these two texts illustrates how a creative reception of the medieval form operates, a reception which greatly takes into account the new optical machines emerging in the 19th century.

INDEX

motcle Flaubert, légende, hagiographie, image, Madame Bovary, Un cœur simple, Moyen Âge

AUTEUR

SABINE NARR

Université de la Sarre