MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Visions dans « L'Éducation sentimentale »

Patrick Mathieu

10.58048/2263-7664/2702

Littérature, voyages et altérités - Territoires et frontières du style

> « Les premiers jours je m'étais mis à écrire un peu, mais j'en ai, Dieu merci, bien vite reconnu l'ineptie. Il vaut mieux être un œil, tout bonnement[1]. »

À la parution de *L'Éducation sentimentale*, la photographie a 30 ans. Du daguerréotype, elle est passée au calotype (ou talbotype), puis à l'ambrotype (image sur collodion). De l'image unique sur plaque d'acier ou de verre, l'avancée technique a permis, par le procédé toujours actuel du négatif/positif, la reproduction à grande échelle des images ainsi que l'agrandissement, et la maniabilité. Conséquemment, la *mimesis* a subi ce changement de regard que donne l'image photographique, en imposant des cadres nouveaux, la multiplicité des points de vue et des épreuves, en transformant le rapport de l'homme au temps (dans sa saisie immédiate, dans sa représentation et contemplation ultérieure), enfin, en se mettant au centre des débats esthétique et historique.

Or, paradoxalement, Flaubert qui se tenait très informé des évolutions scientifiques de son temps, n'y fait qu'une simple allusion à la fin de son *Éducation* dans une énumération drôle et critique :

> Pellerin, après avoir donné dans le fouriérisme, l'homéopathie, les tables tournantes, l'art gothique et la peinture humanitaire, était devenu

> photographe ; et sur toutes les murailles de Paris, on le voyait représenté en habit noir avec un corps minuscule et une grosse tête[2].

L'on sait par ailleurs la répulsion que Faubert éprouvait pour la photographie[3]. Il est évident, à lire ses notes, qu'il ne lui portait pas un regard tendre ; mais cela ne veut pas dire qu'il n'en n'a pas subi l'influence, elle qui a réellement opéré une révolution tant sociale qu'esthétique et sémiotique.

En réalité, sous le Second Empire, le primat accordé à la vision individuelle et subjective (déjà libérée par l'appareil photographique) est à l'œuvre dans *L'Éducation* et Flaubert, revenu de ses précédentes invectives, le reconnaîtra avant sa mort, mettant de ce fait tous les arts au même niveau, celui de la *vision*, comprenons par-là, celui de la perception sensorielle et psychologique :

> Il n'y a pas de Vrai ! Il n'y a que des manières de voir ! Est-ce que la photographie est ressemblante ? pas plus que la peinture à l'huile, ou tout autant[4] !

Ainsi les images liées du monde et de la conscience de Frédéric sont-elles indissociables du temps peut-être, de l'espace surtout, celui du déplacement géographique parisien, celui infini de la rêverie intérieure et de la trace du paradigme photographique[5] : une des premières traces est déjà ce besoin de travailler la temporalité du récit, ce qui est indissociable de l'approche descriptive qui fige (fixe) le monde en une série de tableaux paradoxalement mouvants ; ceux-ci passent souvent par le cadre des fenêtres[6] et finissent par renvoyer à une conscience éprise d'elle-même dans un grand élan subjectiviste.

I. Tableaux et séquences

1. Temporalités

a. Défilement.

Dans *L'Éducation sentimentale,* les visions du monde et de la conscience sont le plus souvent des reflets l'un de l'autre, au point qu'il est parfois délicat de connaître l'origine,

la naissance du sentiment. De plus, ce qui n'aide pas, Flaubert pose sur le monde un regard de surface[7], souvent, comme dans *l'incipit,* embrumé ou impressionniste.

On attend d'un roman que le héros soit agissant. Or Frédéric demeure le plus souvent immobile, « béant » et c'est le monde qui défile devant ses yeux, comme les berges de la Seine, comme sa propre vie. Prenons pour exemple la promenade en berline au Champ de Mars, qui est l'occasion pour l'auteur non de raconter, mais de *montrer* le mouvement parisien grâce aux impressions visuelles :

> Alors passa devant eux, avec des miroitements de cuivre et d'acier, un splendide landau attelé de quatre chevaux, conduits à la Daumont par deux jockeys en veste de velours, à crépines d'or[8].

Dans un second temps, il faudra au narrateur préciser, suite à l'impression colorée du cuivre et de l'acier exprimant luxe et puissance, l'objet de la vision : il s'agit de Mme Dambreuse et de son mari. Prééminence de la vision, l'explication est seconde. Plus tard, après la description précise des courses, l'indistinction du mouvement revient et la pluie elle aussi transforme la vision du monde, le rendant plus uniforme, accélérant le rythme vital :

> On tirait les parapluies, les parasols, les mackintosh ; on se criait de loin : « Bonjour ! — ça va bien ? — Oui ! — Non ! — À tantôt ! » et les figures se succédaient avec une vitesse d'ombres chinoises[9].

Enfin, le mouvement parisien se généralise à mesure que l'on s'éloigne des courses, que le déplacement se fait plus rapide. Dans l'extrait suivant, Flaubert tente l'impossible, arrêter le mouvement par la description du mouvement même, ce qui crée des effets d'optique (le flou du fleuve ondulant, l'indistinction des arbres) :

> Par moments, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. [...] Puis, tout se remettait en mouvement ; les cochers lâchaient les rênes, abaissaient leurs longs fouets ; les chevaux, animés, secouant leur gourmette et les harnais humides fumaient, dans la vapeur d'eau que le soleil couchant traversait [...] et sur les deux côtés de la grande

> avenue, - pareille à un fleuve où ondulaient des crinières, des vêtements, des têtes humaines - les arbres tout reluisants de pluie se dressaient, comme deux murailles vertes[10].

Cette description depuis le coupé en allant aux courses est un « instantané de la vie quotidienne » tel que le XIXe siècle en proposait. Le mouvement arrêté puis relancé n'est pas sans évoquer les stéréogrammes qu'Hippolyte Jouvin fit à Paris, représentant des « effets passagers » (vers 1859) et dont les impressionnistes s'inspirèrent[11] : le temps de pose assez long rend imprécis le mouvement des êtres, d'où la métaphore liquide : image en mouvement, caméra avant l'heure qui, faisant le point sur le sujet, le stabilise mais annule le fond dans son « travelling ».

C'est, par extension et identification pour le lecteur, l'impression d'une crise existentielle qui ne dit pas son nom, dans la subversion de la métaphore liquide du temps qui emporte, tout, absolument tout. La vague du temps, par l'imprécision du mouvement, déborde la narration même, contamine et corrompt le lecteur.

b. Coupures

La temporalité narrative elle-même rompt de façon très moderne avec le schéma traditionnel. La célèbre citation :

> Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint[12].

crée une « béance » de quelque seize années. G. Genette analyse les deux procédés littéraires[13] en vigueur ici, l'accélération et l'ellipse qui entraîne la perte des repères temporels, tandis que le début du chapitre VI fait état d'une remarquable accélération. Flaubert, qui entend faire « l'histoire morale des hommes de sa génération[14] », bâtit donc son histoire sur une temporalité originale et sans doute reflet des profonds bouleversements affectant la société française contemporaine qu'il voit se transformer. Nombreux d'ailleurs ont été ceux qui ont remarqué ce traitement singulier de la temporalité, le récit venant de façon abrupte rejoindre le moment de l'écriture (chapitre VI, IIIe partie), à commencer par Proust :

> Ici, un « blanc », un énorme « blanc », et sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades, [...] extraordinaire changement de vitesse, sans préparation[15].

Le passé fusionne avec le présent. Dans les réminiscences de Frédéric, le passé n'apparaît pas comme analepse narrative ou comme souvenir, mais comme un espace de temps réservé qui surgit dans la conscience du personnage et se mue en un éternel présent, comme dans cette première remémoration :

> Tout son voyage lui revint en mémoire [...] ; sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron ; la tente de coutil formait un large dais sur sa tête, et, les petits glands rouges de la bordure tremblaient à la brise, perpétuellement (p. 55).

Sous couvert d'une description - le portrait de Mme Arnoux - le narrateur livre une *photographie* de la vision intérieure, de la conscience de Frédéric qui est donnée comme une fulguration ! Ce souvenir, à l'aube du récit, pose définitivement l'image de Mme Arnoux dans le paradoxe du mouvement arrêté (« tremblaient perpétuellement[16] »). Frédéric n'aura dès lors de cesse de retrouver cette image fixe dans ce vacillement du temps, *kairos* entre deux états de défilement et d'arrêt, de vie et de mort.

La temporalité flaubertienne ne se cantonne pas aux rêveries éveillées de Frédéric. Lorsqu'il est dans la diligence vers Paris, il connaît la confusion du demi-sommeil :

> « Mais, peu à peu, ses espérances et ses souvenirs, Nogent, la rue de Choiseul, Mme Arnoux, sa mère, tout se confondait[17].

Quel que soit l'état du personnage, sa vision intérieure s'autorise toutes les libertés (le propre du fantasme), déplaçant les temporalités, métamorphosant les lieux, accélérant ou figeant l'image à la manière du procédé moderne du lecteur (magnétoscope...). Le nombre d'occurrences de ce type de confusion crée une contamination du récit dans lequel l'indistinction domine, avec paradoxalement, une jouissance proprement érotique liée à cette remémoration, qui n'exclut d'ailleurs pas la souffrance masochiste[18].

II. Fenêtres et images

1. Photographies

a. Le coup de la coupe.

Lors du bal chez Rosanette, nous assistons à une série de tableaux. Le héros en retrait est placé en position d'observateur impitoyable qui « photographie » l'autre par instantanés :

> De son côté, Frédéric, s'étant rangé contre le mur, regarda le quadrille devant lui[19].

Suit une description de chaque participant au quadrille qui, brutales, opèrent successivement des « effets de coupe », figent les personnages dans des attitudes ridicules. L'instantané de la description est sûrement amplifié par cette fin du *Logos*, caractéristique de Flaubert[20] : la parole explicative se tait et les personnages sont livrés au champ du regard dans leur crudité naturelle, sans apparente causalité qui justifierait leurs actes ; ou pire, lorsque la causalité est donnée, elle ne révèle que des êtres d'apparence, dépourvus de profondeur psychologique et devenus pantins :

> Mais la reine, l'étoile, c'était mademoiselle Loulou, célèbre danseuse des bals publics. Comme elle se trouvait riche maintenant, elle portait une large collerette de dentelle sur sa veste de velours noir uni ; et son large pantalon de soie ponceau, collant sur la croupe et serré à la taille par une écharpe de cachemire, avait, tout le long de la couture, des petits camélias blancs naturels. [...] et, dans les bonds qu'elle faisait, ses escarpins à boucle de diamants atteignaient presque au nez de son voisin, un grand Baron moyen âge tout empêtré dans une armure de fer. [...] Frédéric, en regardant ces personnes, éprouvait un léger malaise[21].

Flaubert n'écrit pas que Mlle Loulou levait très haut la jambe, il donne par les yeux de Frédéric des détails qui permettent de reconstituer l'instantané. Dans sa fonction mimétique, Flaubert peut donc être assimilé davantage au photographe qu'au peintre.

Chaque « déclic » coupe, tranche dans le vif de la réalité et prélève un morceau d'espace et de temps.

L'effet photographique de ces tableaux instantanés est d'abord celui d'un « trou du temps », hors du temps, des instants dont la somme ne parvient pas à reconstituer le mouvement général complet. Tout comme la flèche d'Achille ne donne que l'illusion du mouvement, qui n'existe que dans la rupture et non dans la continuité, la photographie scinde une temporalité en deux, celle de la photographie en soi - le moment figé - et celle à laquelle elle renvoie, perdue, dépassée, mais qui la suit inexorablement de façon indicielle. C'est cette seconde temporalité, ce « hors-temps » qui est défaillant chez Flaubert, et que l'on questionne inconsciemment derrière l'apparence des descriptions.

La discontinuité temporelle de l'œuvre (et dont l'exemple du « blanc » proustien est révélateur), reflète non pas une mémoire du monde, mais une étrangeté par rapport à celui-ci. L'influence est directe sur la forme de l'écriture, et Gérard Genette a montré comment le couple narration/description était bouleversé dans l'écriture flaubertienne :

> Mais plus souvent la description se développe pour elle-même, aux dépens de l'action qu'elle éclaire bien moins qu'elle ne cherche, dirait-on à la suspendre et à l'éloigner[22].

Si, schématiquement, on associe la description à l'image photographique, et la narration à son hors-champ (c'est-à-dire, son cadre premier, avant que la découpe ne soit faite), on perçoit ce hiatus.

b. Hors-champ

Pareillement, la photographie peut se percevoir comme un trou de l'espace. À l'encontre de la peinture, elle ne construit pas un monde, mais elle soustrait une part du monde. Ainsi, dans la description du bal chez Rosanette, le hors-champ ne semble pas exister, quelques lignes posent vaguement un décor qui « éblouit » Frédéric, contrastant donc avec la série de portraits masqués en action dont on sait qu'elle le dégoûte : cette contradiction entre personnages et milieu met le lecteur mal à l'aise[23] - tout comme le héros - et le doute s'installe : le hors-champ, à peine mentionné, ne correspond pas au cadre prélevé de la description qui, elle, se fait en bloc, sans progression, dans un

désordre sémiotique apparent. Il en résulte une confusion, un manque pour le lecteur : paradoxalement donc, ce hors-champ, toujours absent de la découpe, parvient à devenir, par le vide qu'il crée, le grand présent : le roman devient celui du vide, de l'absence. Les mouvements du personnage ne renvoient à rien, sinon à l'excitation vaine des sens, comme le cochon d'Inde tourne dans sa roue sans que la réalité de sa cage en soit en apparence modifiée.

2. Fenêtres

a. En voiture !

Le motif de la fenêtre a déjà été en partie étudié par Jean Rousset, dans le roman *Madame Bovary* à propos duquel il dit que « la fenêtre est un poste privilégié pour ces personnages flaubertiens à la fois immobiles et portés à la dérive, englués dans leur inertie et livrés au vagabondage de leur pensée[24] ». Mais il y a peut-être un renversement du flux de la vision et du sens sémiotique dans *L'Éducation sentimentale*, venant cette fois du dehors vers le dedans. C'est aussi que les deux protagonistes romanesques, Emma Bovary et Frédéric Moreau, sont diamétralement opposés, Emma est vide de sens et Frédéric est plein de sens vides.

Le héros en diligence est forcément en position de spectateur, et bénéficie d'une vision intérieure des occupants de la voiture[25], et surtout d'une vision extérieure du paysage qui, par un renversement sémiotique, défile. Le retour à Paris de Frédéric, après l'annonce de son héritage, est l'occasion pour Flaubert de montrer de façon la plus réaliste possible, et en même temps impressionniste, ces effets de défilement :

> La lanterne, suspendue au siège du postillon, éclairait les croupes des limoniers. Il n'apercevait au-delà que les crinières des autres chevaux qui ondulaient comme des vagues blanches ; leurs haleines formaient un brouillard de chaque côté de l'attelage ; les chaînettes de fer sonnaient, les glaces tremblaient dans leurs châssis ; et la lourde voiture, d'un train égal, roulait sur le pavé. Çà et là, on distinguait le mur d'une grange, ou bien une auberge, toute seule. Parfois, en passant dans les villages, le four d'un boulanger projetait des lueurs d'incendie, et la silhouette monstrueuse des chevaux courait sur l'autre maison en face[26].

La vision vers l'extérieur, par la fenêtre de la voiture est une vision faite d'impressions, ce qui appelle la comparaison afin de faire voir. Cette vision, forcément partielle, est complétée par les effets sonores, auxquels s'ajoutent des effets lumineux, la brume latérale des haleines des chevaux (qui passe donc devant les fenêtres en mouvement de la diligence), et des visions hallucinées d'ombres projetées. L'effet est donc tout autant réaliste qu'impressionniste[27].

A Fontainebleau, Frédéric et Rosanette regardent par la fenêtre de leur landau :

> Ils se trouvaient si bien dans leur vieux landau, bas comme un sofa et couvert d'une toile à raies déteintes ! Les fossés pleins de broussailles filaient sous leurs yeux, avec un mouvement doux et continu[28]. […]

Ou comment saisir le mouvement extérieur et contingent à la vie psychologique des personnages… Le mouvement est-il « doux et continu » parce que les personnages se « trouvent si bien », ou l'inverse ? *Felix qui potuit…* La suite de la promenade est toute d'impressions subjectives et les verbes pronominaux libèrent une réalité auparavant inerte, soudain conscientisée :

> Cette foule de grosses lignes verticales s'entrouvrait. Alors, d'énormes flots verts se déroulaient en bosselages inégaux jusqu'à la surface des vallées où s'avançait la croupe d'autres collines dominant des plaines blondes, qui finissaient par se perdre dans une pâleur indécise[29].

Que penser de l'indistinction du monde (« foule de grosses lignes », « énormes flots verts », « pâleur indécise », etc. ») et de cette série de personnifications, sinon qu'elles renversent l'ordre rationnel, technique, scientifique du monde ? Le mouvement de la voiture est transféré au monde par l'impression du regard, illusion d'optique, jusqu'à aller à l'hallucination visuelle :

> Ils arrivèrent un jour à mi-hauteur d'une colline tout en sable. Sa surface, vierge de pas, était rayée en ondulations symétriques ; çà et là, telles que des promontoires sur le lit desséché d'un océan, se levaient des roches ayant de vagues formes d'animaux, tortues avançant la tête, phoques qui rampent,

> hippopotames et ours. Personne. Aucun bruit. Les sables, frappés par le soleil, éblouissaient ; — et tout à coup, dans cette vibration de la lumière, les bêtes parurent remuer. Ils s'en retournèrent vite, fuyant le vertige, presque effrayés[30].

b. Courir après l'ombre…

Même lorsqu'il rentre de Nogent, que le monde défile par les fenêtres de la diligence, Frédéric ne manque pas de penser à Mme Arnoux :

> Des femmes trottinaient sous des parapluies ; il se penchait pour distinguer leur figure ; un hasard pouvait avoir fait sortir Mme Arnoux.
>
> Les boutiques défilaient, la foule augmentait, le bruit devenait plus fort. Après le quai Saint-Bernard, le quai de la Tournelle et le quai Montebello, on prit le quai Napoléon ; il voulut voir ses fenêtres, elles étaient loin. Puis on repassa la Seine sur le Pont-Neuf, on descendit jusqu'au Louvre ; et, par les rues Saint-Honoré, Croix-des-Petits-Champs et du Bouloi, on atteignit la rue Coq-Héron, et l'on entra dans la cour de l'hôtel[31].

Se pencher pour voir mieux, pour « faire sortir » l'image précise de l'indistinction du monde ; voir les fenêtres, et non *à travers* les fenêtres, c'est opérer à la fois de façon synecdochique et métonymique : la fenêtre est le moyen de voir l'Autre, et la fenêtre contient aussi l'image, l'ombre, la silhouette, toute forme de l'Autre[32].

Ouverture sur le monde, dans *L'Éducation sentimentale*, la fenêtre l'est surtout sur l'espace fermé, familial des Arnoux. Elle permet la projection inversée de l'image mentale, le sombre de l'espace intérieur appelant la lumière de la projection imaginaire [33] :

> Des ombres circulaient par derrière, une surtout ; c'était la sienne ; et il se dérangeait de très loin pour regarder ces fenêtres et contempler cette ombre [34] ».

Happé par ce théâtre d'ombres dont l'écran est la fenêtre, le héros tombe dans l'illusion référentielle, ajoutant à l'image iconique, la trace indicielle d'un réel fantasmé. L'errance n'est pas encore erreur, et il faudra attendre une vingtaine de pages pour qu'il découvre le ridicule de son attente :

> Au coin de la rue Montmartre, il se retourna ; il regarda les fenêtres du premier étage ; et il rit intérieurement de pitié sur lui-même, en se rappelant avec quel amour il les avait si souvent contemplées[35] !.

Alors que les Arnoux ont fait faillite, la déambulation visuelle est encore le vecteur de l'évolution de l'intrigue, puisque c'est par le regard qu'il apprend le devenir des Arnoux :

> Vers la fin du mois de novembre, Frédéric, en passant dans la rue de Mme Arnoux, leva les yeux vers les fenêtres et aperçut contre la porte une affiche [36]…

Ainsi, le schéma traditionnel de la découverte du monde par Frédéric semble être scandé généralement en quatre temps (1. Déambulation ; 2. Vision extérieure ; 3. Vision intérieure ; 4. Fantasme), comme dans l'exemple suivant :

> Il arriva devant la porte de Mme Arnoux. (1)
>
> Aucune des fenêtres extérieures ne dépendait de son logement. Cependant, il restait les yeux collés sur la façade, (2) — comme s'il avait cru, par cette contemplation, pouvoir fendre les murs (3). Maintenant, sans doute, elle reposait (4), tranquille comme une fleur endormie, avec ses beaux cheveux noirs parmi les dentelles de l'oreiller, les lèvres entre-closes, la tête sur un bras.
>
> Celle d'Arnoux lui apparut. Il s'éloigna, pour fuir cette vision[37].

La dernière phrase établit clairement le rapport du monde physique à la vision intérieure : ils sont indissociables et il lui faut abandonner la vision extérieure pour chasser celle qui le hante.

Etonnamment, ce schéma est celui du désespoir et de la solitude et le processus s'inverse lorsque la fortune se fait conciliante : la fenêtre ouvre alors sur l'extérieur et permet à Frédéric de convoquer la vision de Mme Arnoux : c'est dans un décor hivernal, sur la toile blanche de la neige tombée la nuit qu'il se fabrique son cinéma :

> Comme si un incendie eût éclaté derrière le mur, il sauta hors de son lit, pieds nus, en chemise : il se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore, et, pour se raffermir dans la réalité, il ouvrit la fenêtre toute grande. (1)
>
> Il était tombé de la neige ; les toits étaient blancs ; — et même il reconnut dans la cour un baquet à lessive, qui l'avait fait trébucher la veille au soir. (2)
>
> Il relut la lettre trois fois de suite ; rien de plus vrai ! toute la fortune de l'oncle ! Vingt-sept mille livres de rente ! — et une joie frénétique le bouleversa, à l'idée de revoir Mme Arnoux. Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, (3) chez elle, lui apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son tilbury, non, un coupé plutôt ! un coupé noir, avec un domestique en livrée brune ; il entendait piaffer son cheval et le bruit de la gourmette se confondant avec le murmure de leurs baisers. Cela se renouvellerait tous les jours, indéfiniment. (4)

L'on voit de quelle façon Frédéric s'est « raffermi dans la réalité » … La fenêtre a donc ce rôle de « cadrer » le personnage, et par des jeux de lumière picturaux, de *l'auréoler* :

> La chambre avait un aspect tranquille. Un beau soleil passait par les carreaux, les angles des meubles reluisaient, et, comme Mme Arnoux était assise auprès de la fenêtre, un grand rayon, frappant les accroche-cœurs de sa nuque, pénétrait d'un fluide d'or sa peau ambrée[38].

Le motif de la fenêtre est accolé au personnage de Mme Arnoux. Alors qu'il est sur la terrasse avec M. Dambreuse et qu'il joue son avenir, le voici qui repart dans une rêverie à plusieurs bandes, où la boule de la pensée ricoche d'abord sur Mlle Roque, sa maison

nogentaise, puis sa fenêtre, aussitôt vectrice d'émotions qui font surgir Mme Arnoux :

> À ce nom, Frédéric revit la petite Louise, sa maison, sa chambre ; et il se rappela des nuits pareilles, où il restait à sa fenêtre, écoutant les rouliers qui passaient. Ce souvenir de ses tristesses amena la pensée de Mme Arnoux[39].

Fascinante magie de l'irréalité qui joue très clairement entre la 2D extérieure et la 3D intérieure. Le monde extérieur est frappé d'irréalité[40], parfois clairement annoncée, comme lorsque Frédéric, sur le point de commettre parfaitement consciemment une erreur (« J'ai eu tort, peut-être ? Ah bah ! qu'importe ! ») en allant retrouver Mme Arnoux dans son usine, regarde passer le paysage jusqu'à Creil :

> À droite et à gauche des plaines vertes s'étendaient ; le convoi roulait ; les maisonnettes des stations glissaient comme des décors, et la fumée de la locomotive versait toujours du même côté ses gros flocons qui dansaient sur l'herbe quelque temps, puis se dispersaient.
>
> Frédéric, seul sur sa banquette, regardait cela, par ennui, perdu dans cette langueur que donne l'excès même de l'impatience. Mais des grues, des magasins, parurent.
>
> C'était Creil[41].

Velléitaire, impulsif, sa profondeur intérieure ne réside ni dans sa pensée, ni dans sa morale, mais dans cette faculté de transformer le relief en une vision du monde aplatie, « comme un décor » en une cascade de visions et de sentiments chatoyants, à moins que ça ne le renvoie, comme ici, à ce moment savoureux de vacuité où les contraires s'annulent (langueur / impatience).

En revanche, Mme Arnoux réagit de façon exactement contraire à Frédéric ; ainsi, lorsque le malveillant Deslauriers lui apprend le mariage de Frédéric avec Mlle Roque :

> Mme Arnoux suffoquait un peu. Elle s'approcha de la fenêtre pour respirer. (1)

> De l’autre côté de la rue, sur le trottoir, un emballeur en manches de chemise clouait une caisse. Des fiacres passaient. (2) Elle ferma la croisée et vint se rasseoir. Les hautes maisons voisines interceptant le soleil, un jour froid tombait dans l’appartement. Ses enfants étaient sortis, rien ne bougeait autour d’elle. C’était comme une désertion immense. (3)
>
> — Il va se marier ! est-ce possible ?
>
> Et un tremblement nerveux la saisit.
>
> — Pourquoi cela ? est-ce que je l’aime ?
>
> Puis, tout à coup :
>
> — Mais oui, je l’aime !... je l’aime ! (4)

La vision extérieure, tout à fait anodine (« des fiacres passaient »), la renvoie à son état de profond abandon par le contraste entre le mouvement extérieur et la vacuité soudaine ressentie.

La fenêtre a donc dans *L’Éducation sentimentale* un rôle complexe, vecteur de sentiments et médium entre les formes physiques des personnages, leur « aura[42] », le discours du monde. et c’est fort logiquement que lorsque Frédéric veut se venger de Mme Arnoux, suite au rendez-vous galant manqué, il passe par la vision des fenêtres de Rosanette Bron :

> L’agitation de la grande ville le rendait gai.
>
> À la hauteur de Frascati, il aperçut les fenêtres de la Maréchale ; une idée folle lui vint, une réaction de jeunesse. Il traversa le boulevard[43].

Et c’est ainsi qu’il la connut. Dans cette union sans esprit et presque sans cœur, le monde à travers la fenêtre n’emporte plus sa charge ni poétique, ni fantasmatique, mais devient d’une trivialité déconcertante :

> Ils passèrent l'après-midi à regarder, de leur fenêtre, le peuple dans la rue[44].

Progressivement, la fenêtre perd son rôle de médiateur, elle ne devient plus qu'un objet pratique (d'où l'on tire de coups de feu, par où l'on jette le trône…), objet du décor (hautes fenêtres des Dambreuse…), source de lumière pour la lecture ou la broderie. L'errance, la déambulation, l'activité érotico-fantasmatique prennent fin brutalement. Ainsi, l'on opposera, à la longueur des rêveries et fantasmes initiaux, cette dernière citation brutale, définitive, faite de phrases simples et brèves :

> Quand elle fut sortie, Frédéric ouvrit sa fenêtre. Mme Arnoux, sur le trottoir, fit signe d'avancer à un fiacre qui passait. Elle monta dedans. La voiture disparut.
>
> Et ce fut tout[45].

La vision par la fenêtre, la vision de Mme Arnoux n'est plus désormais que factuelle : les amours sont mortes.

III. Visions exotiques et érotiques

1. Ailleurs, bien loin d'ici

a. Exotisme de pacotille

Pierre-Marc de Biasi écrit dans son introduction à *L'Éducation sentimentale* que tout le voyage de Frédéric, de Nogent à Paris en rentrant de Fontainebleau avait fait l'objet d'un repérage de Flaubert, carnet en main, avec la conséquence forcée d'un décalage temporel :

> L'imaginaire flaubertien paraît se développer et prendre assise sur une représentation d'origine visuelle des situations narratives […] Flaubert a besoin de "voir", comme en rêve, ce qu'il veut évoquer[46].

N'est-ce pas d'ailleurs Barbey d'Aurevilly qui écrivait, dans le Constitutionnel :

> Dans *L'Éducation sentimentale*, cette suite de tableaux à la file, tous pareils à une lanterne magique. Il n'y a rien à raconter[47].

« Rien à raconter », mais tout à voir, et d'abord, à se laisser subjuguer. Le monde entre dans la conscience par le mouvement hypnotique et entraîne l'intériorisation et le développement de l'image en un cinéma personnel. Ce procédé de l'errance rêveuse est fréquent dans l'œuvre et n'est pas sans rappeler *Mme Bovary*[48], mais il est sursignifiant dans *L'Éducation*. Dans l'exemple qui suit, Flaubert prend un malin plaisir à accoler les images de l'Autre et de l'Ailleurs, amalgame exotique de tableaux, sortes de fausses *ekphraseis* proprement fantasmatiques :

> Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées[49]. Quelquefois, il s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux ; et son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'un hennin, elle priait à deux genoux derrière un vitrage de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise, avec une fraise empesée et un corps de baleines à gros bouillons. Puis elle descendait quelque grand escalier de porphyre, au milieu des sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche, dans une robe de brocart. D'autres fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem ; — et tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l'allure d'une phrase, un contour, l'amenaient à sa pensée d'une façon brusque et insensible. »

La séquence descriptive passe d'un espace naturel (le Jardin des Plantes) à un espace chargé de représentations (le Louvre) puis à un espace-temps vague (« d'autres fois – et tout ce qui était beau… »). La topique descriptive développée par Philippe Hamon[50] est parfaitement présente chez Flaubert avec en transition la prééminence du regard qui entraîne la démarche descriptive : vue d'un palmier, contemplation d'un tableau du Louvre sont prétextes à une opération de substitution des images du monde, avec en

arrière-plan la symbolique du voyage exotique et du transfert de l'espace-temps (Castille, Flandres, Orient/ harem, Antiquité, Moyen-âge). Le monde intérieur de Frédéric est une succession de tableaux, autant d'images arrêtées comme des instantanés photographiques dans le continuum de l'existence. Toutefois, la révolution flaubertienne est que le monde cède aussitôt la place au regard intérieur, à la description des pensées, grâce au processus viatique :

> Puis ses yeux, abandonnant son ouvrage, se portaient sur les écaillures de la muraille, parmi les bibelots de l'étagère, le long des torses où la poussière amassée faisait comme des lambeaux de velours ; et, tel un voyageur perdu au milieu d'un bois et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement, il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de Mme Arnoux.

Finalement, par un phénomène de contamination, l'exotisme conquiert les séquences descriptives : c'est ce qu'Isabelle Daunais appelle « le procédé de fausse description[51] » qui fait qu'après quelques éléments de la référentialité (par exemple le Jardin des Plantes, puis le Louvre) relevant de la deixis, le discours devient progressivement désembrayé et fonctionne en une espèce d'autarcie référentielle, les indications spatiales et temporelles ne renvoyant plus qu'au discours lui-même se structurant comme tel, c'est-à-dire de façon intelligible pour le lecteur : dire cela, c'est clairement affirmer la séquence descriptive comme valeur esthétique, fausse *ekphrasis* d'un monde fictionnalisé. Prenons l'exemple de l'errance en voiture à cheval à Fontainebleau : la chronologie en est impossible, de même que l'établissement de la durée de leur escapade. Au milieu d'un récit à l'imparfait diluant toute action dans la répétition et l'habitude, nous trouvons quelques connecteurs temporels, « le lendemain », (481) ; « le surlendemain » (481) ; « au milieu du jour » (482) ; « ils arrivèrent un jour » (484) ; « une fois » (485) … et tout à coup, Flaubert glisse un déictique : « ce soir-là, ils dinèrent dans une auberge » (485) ! Mais quel soir ? C'est ainsi que le merveilleux, l'étrange surgissent, brisant toute attente référentielle préétablie de l'espace-temps.

b. Diaporama amoureux

La possible confusion du lecteur se fait par imprégnation de celle du personnage, qui vit dans un déluge d'images en mouvement dont il ne sait vraiment sur laquelle s'arrêter si bien que, comme les images du monde qui ne cessent de défiler, il semble le premier pris de vertige. La confusion des lieux serait *in fine* la véritable consécration de la quête : faire en sorte que Frédéric, bien nulle part, trouve enfin le centre, là où tout s'annule. Etre avec Mme Arnoux, ici, ailleurs, mais dans une fusion de l'espace-temps, plutôt dans un hors-temps absolu qui défierait toutes les lois du monde.

Aux substitutions spatiales et temporelles qui s'organisent autour de l'image fantasmée de Mme Arnoux, le héros parvient avec l'assurance de la vie (et du récit) à reprendre pied dans ce tournoiement infini, et à faire se substituer les êtres ; c'est ainsi qu'il devient un maitre en duplicité et presque en ubiquité, réussissant dans la même journée à être avec Mme Dambreuse et à coucher avec Rosanette :

> Bientôt ces mensonges le divertirent ; il répétait à l'une le serment qu'il venait de faire à l'autre, leur envoyait deux bouquets semblables, leur écrivait en même temps, puis établissait entre elles des comparaisons ; — il y en avait une troisième toujours présente à sa pensée. L'impossibilité de l'avoir le justifiait de ses perfidies, qui avivaient le plaisir, en y mettant de l'alternance ; et plus il avait trompé n'importe laquelle des deux, plus elle l'aimait, comme si leurs amours se fussent échauffées réciproquement et que, dans une sorte d'émulation, chacune eût voulu lui faire oublier l'autre.

Ne peut-on discerner ici, dans le mouvement de l'une à l'autre, la folie progressive qui le gagne, qui serait aussi une ultime tentative pour échapper à cette « troisième toujours présente à sa pensée » ? Les femmes, sujets et objets érotiques, perdent leur unicité, se ressemblent, et se rassemblent dans l'album photographique mental du voyeur. Frédéric se livre bien à un jeu de substitution des images, une sorte de diaporama intérieur et les images sont investies d'érotisme étrangement projeté sur leur référent - qui semble en retour lui aussi atteint. Flaubert, avec Frédéric, a créé le prototype du personnage absent au monde, qui est et n'est pas en même temps[52]. Le voici avec son enfant mort et avec Rosanette effondrée :

> Frédéric, immobile dans l'autre fauteuil, pensait à Mme Arnoux.

> Elle était en chemin de fer, sans doute, le visage au carreau d'un wagon, et regardant la campagne s'enfuir derrière elle du côté de Paris, ou bien sur le pont d'un bateau à vapeur, comme la première fois qu'il l'avait rencontrée ; mais celui-là s'en allait indéfiniment vers des pays d'où elle ne sortirait plus. […] Et, en songeant qu'il ne la retrouverait jamais, que c'était bien fini, qu'elle était irrévocablement perdue, il sentait comme un déchirement de tout son être ; ses larmes accumulées depuis le matin débordèrent.
>
> Rosanette s'en aperçut.
>
> — Ah ! tu pleures comme moi ! Tu as du chagrin ? — Oui ! oui ! j'en ai !...
>
> Il la serra contre son cœur, et tous deux sanglotaient en se tenant embrassés.
>
> Mme Dambreuse aussi pleurait, couchée sur son lit, à plat ventre, la tête dans ses mains[53]..

On lit ici la fabuleuse absence des personnages à eux-mêmes et au monde[54], trio en adoration malheureuse devant des icônes disparues, dont Frédéric est le chef d'orchestre, rejouant sans cesse, sur l'écran du monde, le jeu de la déploration des images...

2. Votre pied me trouble...

a. Eros magique.

L'Éducation sentimentale accomplit ce tour de force d'être une chronique des événements de 1848 très précise et de présenter simultanément le monde fantastique d'un Paris halluciné[55], par une conscience idéaliste qui anthropomorphise avant l'heure la grande ville :

> Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là,

> par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait, le long des boutiques, les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. À l'éventaire des marchandes, les fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant ; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied ; toutes les rues conduisaient vers sa maison ; les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite ; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix bruissait, comme un immense orchestre, autour d'elle[56].

Les femmes (prostituées, toutes les femmes, marchandes et Paris féminisée – la grande ville, les rues, ses voix…) se correspondent dans la concupiscence pascalienne[57]. L'errance parisienne entraîne le blason de la femme (reins, corsage, chevelure, pied), le héros devenant poète malgré lui : le lecteur assiste à l'avènement de l'éros magique.

Dans un autre passage, le personnage érotisé semble subir la contamination du lieu ; en réalité, c'est bien entendu lui-même qui projette sur le monde sa propre conscience qu'il peine à interpréter. Il apprend que Mme Arnoux rentre dans une semaine, et la perspective de cette réunion met ses sens en éveil ; Paris, après la pluie, sort d'une léthargie sensuelle, visible à la « mollesse dans les yeux des femmes » :

> Quelque chose d'énorme s'épanchait, enveloppait les maisons. Jamais Paris ne lui avait semblé si beau. Il n'apercevait, dans l'avenir, qu'une interminable série d'années toutes pleines d'amour[58].

L'on retrouve encore les quatre temps de la séquence visuelle, et le narrateur passe de la description des rues parisiennes à celle d'une indistincte sensation « le teint de camélia que donne aux chairs féminines la lassitude des grandes chaleurs », pour aboutir à une vision intérieure elle aussi indistincte.

Marie Arnoux est – bien malgré elle - le centre d'où part le rayonnement érotique, centre problématique, dans la mesure où cette bonne bourgeoise un peu empâtée et blanchie sous le harnais de la maternité et de la pauvreté, tire encore de Frédéric, à la fin du livre, cette savoureuse remarque : « La vue de votre pied me trouble[59] » ! On ne sait trop s'il

faut y lire la sincère confession d'une inclination érotique d'un personnage dépossédé, par ailleurs aussitôt démentie par la suite du récit, ou un gigantesque pied-de-nez (troublant) de Flaubert envers son personnage et lui-même ! Quoi qu'il en soit, la monomanie, voire l'érotomanie arnoldienne de Frédéric ressortit au subjectivisme et au solipsisme.

b. Initiation

En tout état de cause, c'est donc un contresens que de situer Flaubert en chef de file des Réalistes. Le miroir stendhalien n'est plus promené le long des routes, ce miroir est orienté vers la conscience du personnage : ce qu'il voit défiler lors de ses promenades et errances n'est autre que le reflet de sa conscience, par lui-même, ce qui par conséquent en fausse l'appréhension par le lecteur. Le monde extérieur flaubertien possède une ductilité surprenante, et se plie à toutes les contorsions sentimentales, à toutes les métamorphoses sémiotiques. Autant il peut offrir de résistance lorsque le héros n'en maîtrise pas les codes (ou ne croit pas les posséder[60]) , autant inversement il se révèle un adjuvant lorsque le héros, par une sorte de conjonction astrale mystérieuse, estime en posséder les arcanes. L'exemple en est frappant dès le début du roman, lorsque l'impétrant Frédéric pénètre enfin dans le cercle Arnoux tant convoité :

> Les grandes lettres composant le nom d'Arnoux sur la plaque de marbre, au haut de la boutique, lui semblaient toutes particulières et grosses de significations, comme une écriture sacrée. Le large trottoir, descendant, facilitait sa marche, la porte tournait presque d'elle-même ; et la poignée, lisse au toucher, avait la douceur et comme l'intelligence d'une main dans la sienne[61].

Le monde animé n'est vraiment que le reflet de la conscience, d'une conscience qui se fourvoie[62]. Par contamination, ce nouveau « devisement du monde[63] » pourrait alors apparaître comme une épreuve initiatique, au terme de laquelle les codes parisiens et amoureux se livreraient, si ce n'est que Flaubert en mine progressivement la signification : le monde et sa transcription par les signes ne sont jamais des avancées vers la connaissance, mais, comme dirait Hegel, expriment la ruse du réel[64], celui-ci, dans son déroulement rationnel apparaissant parfaitement irrationnel. Cette irrationalité

n’est pas perceptible immédiatement, avant que nous réalisions que le monde n’offre au héros que le simple reflet de l’acte interprétatif lui-même. Ou, pour le dire autrement, nous assistons au décryptage d’une conscience qui ne décrypte rien ! La conclusion du livre insiste d’ailleurs sur le cheminement contradictoire des deux amis (le défaut ou l’excès de ligne droite), et dénie ainsi toute valeur de vérité générale, tout enseignement, d’autant que le récit, comme on le sait bien, se clôture par cette fabuleuse analepse, qui vient ruiner toute valeur interprétative *a posteriori*. Les cheminements narratifs du récit, comme ceux de Frédéric, sont donc labyrinthiques non pas dans la mesure où ils mènent à un centre terrible où se trouverait le monstre, mais à la perte de soi-même dans le dédale de la répétition du Même dont seul le Temps aura *in fine* raison.

Certains décryptages débouchent d’ailleurs clairement sur des significations opposées, comme lorsque les deux amis, Frédéric et Deslauriers se promènent par les rues de Paris en devisant, « sans rien voir autour d’eux » (p. 112-113) : ce ne sont que rêveries qui prennent consistance dans l’esprit, mais qui ont un effet physiologique, au point que ces « choses rêvées devenaient à la fin tellement précises, qu’elles le [Frédéric] désolaient comme s’il les avaient perdues » ; trente pages plus loin, la promenade devient affrontement, combat égotique et amoureux, Deslauriers pariant à Frédéric qu’il « fait » la première femme qui passe – et y réussissant : « Frédéric fut saisi par l’étonnement que l’on éprouve à voir une farce réussir » (p. 144). Ainsi dans un cas, le rêve devient bien réel, dans l’autre le héros s’étonne qu’il puisse le devenir. En définitive, le rapport au réel, y compris dans sa projection, est éminemment problématique et s’apparente au domaine des pulsions[65].

Conclusion

L’Éducation sentimentale est bien le livre de la vision et plus largement, de la médiation, du reflet dans la glace déformante d’une conscience ; Flaubert travaille son écriture pour la rendre la plus visuelle possible. Son œuvre n’est pas sensuelle à la façon proustienne mais bien psychologique : il s’attache à rendre les états d’âme sans même sonder les consciences, mais dans leur instantanéité au monde. Pour cela, le regard.

Le Second Empire vu à travers des fenêtres, celles des diligences, celles des appartements bourgeois ou aristocratiques, celles des palais…, ce monde si politisé devient pourtant l'aplat pictural d'une toile tendue sur le cadre de la fenêtre, devant laquelle passe le héros-spectateur, instaurant le nouveau paradigme visuel du mouvement-spectacle[66].

Obsession que cette vision de Mme Arnoux offerte, suggérée, toujours et tragiquement image[67], c'est-à-dire, forte uniquement de sa charge esthético-érotique. La fixation flaubertienne sur la problématique de l'image est sans doute révélatrice d'un malaise profond, et qui dépasse largement le personnage, comme le révèle cette dernière citation :

> Frédéric soupçonna Mme Arnoux d'être venue pour s'offrir ; et il était repris par une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée. Cependant, il sentait quelque chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste. Une autre crainte l'arrêta, celle d'en avoir dégoût plus tard. D'ailleurs, quel embarras ce serait ! — et tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal, il tourna sur ses talons et se mit à faire une cigarette[68].

Frédéric « tourne sur ses talons » pour ne plus voir cette image bien réelle, tourne le dos à la vision qu'il a quêtée tout au long de l'œuvre (vision de la femme offerte), qu'il a cherchée à encadrer dans toutes les fenêtres, à apercevoir dans ses errances inquiètes, cette troisième image qui érotisait toutes les autres !

Ce refus de la vision finale, en apothéose inversée, exprime la contradiction qui parcourt l'œuvre, ce tiraillement entre la convoitise et la chasteté, entre les élans aventureux et la prudence, la sensualité et l'interdit, la réalité du monde et sa représentation conscientisée. Flaubert pose la question de la valeur de la quête de l'idéal : cette dernière précaution de Frédéric, dans une vie de bassesses et de veulerie, « pour ne pas dégrader son idéal », restera peut-être comme le plus magnanime de ses actes. Ou ridicule, c'est selon[69].

1 Flaubert, *Correspondance*. À Louis Bouilhet, 12 mars 1850. Gallimard, Pléiade, t. 1, p. 602.

2 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 622. Ce sera ici l'édition de référence. Je souligne. L'exemple de Pellerin renvoie évidemment à l'assertion de Baudelaire, dans le *Salon* de 1859, sur la photographie : « Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études... ». Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la Photographie », *Salon de 1859*, chap. II, in *Œuvres complètes*, éd. Y. G. Le Dantec, La Pléiade, pp. 1032-1036.

3 On peut citer bien entendu sa lettre à Duplan, « Moi vivant, jamais on ne m'illustrera » en 1862. Selon Philippe Ortel, « sa haine de la photographie ne s'explique que parce qu'il explore en partie le même territoire qu'elle ». *La littérature et la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 207. A Louise Colet qui lui offre une photographie d'elle, il répond : « Je déteste les photographies à proportion que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela vrai… » (À L. Colet, 14 août 1853).

4 Gustave Flaubert, à M. Léon Hennique, 2-3 février 1880, *Préface à la vie d'un écrivain ou Extraits de la correspondance*, p. 280. Flaubert revient tardivement sur sa haine de la photographie.

5 Voir Philippe Ortel (*op. cit.*) qui parle de « révolution invisible ». Voir aussi François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF, p. 192 ss.

6 Jean Rousset a exploré le motif de la fenêtre dans *Mme Bovary*, et en a conclu que Flaubert était « un romancier de la vision intérieure et de l'immobilité » et un « romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobile », *Forme et signification*, Corti, 1965, p. 133. Il semblerait que ce soit le contraire dans *L'Éducation sentimentale* où l'accent est mis sur le mouvement.

7 En 1858, Nadar est le premier à réaliser des vues aériennes. Flaubert, qui pourtant ne voulait pas être illustré et qui tempêtait contre la photographie, est obligé d'adapter son regard et son style.

8 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 320.

9 *Ibid.*, p. 321.

10 *Ibid.*, p. 322.

11 Monet peignit le « Boulevard des Capucines » depuis la fenêtre de l'atelier de Nadar, qui donnait sur l'avenue. Il est intéressant de noter que les montants de la fenêtre faisaient office de cadre photographique, découpant le réel et les personnages.

12 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 615.

13 Gérard Genette, *Figures III,* éd. Seuil, 1972, p. 132.

14 « Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; 'sentimentale' » serait plus vrai, « Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie », *Correspondance*, 6 octobre 1864.

15 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Pléiade, p. 595.

16 Les arrêts sur image de certains appareils montrent (montraient) ce « perpétuel tremblement ».

17 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 178.

18 Combien de scènes de désespoir à imaginer Mme Arnoux partie, ou dans les bras de son vulgaire époux !

19 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 198.

20 Philippe Hamon écrit : « Banalisation, dépossession, aliénation, vulgarisation, démocratisation, trahison, c'est sur ce mode négatif qu'est très généralement considérée, par les artistes et les littérateurs, cette montée d'images industrielles. […] crise de l'imagination et crise de l'imaginaire, et cela d'autant plus qu'elle semble s'accompagner d'une crise du langage ». « Images à lire et images à voir : « « images américaines » et crises de l'image au XIXe siècle (1850-1880) », in *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris Créaphis, 1992, p. 239.

21 *Ibid.*, p. 198. Le regard est bien celui de Frédéric, par deux fois rappelé, mais le jugement outrepasse parfois celui du personnage : Frédéric, ne peut a priori connaître la richesse de Mlle Loulou.

22 Gérard Genette, « Silences de Flaubert », *Figures I*, Points Seuil, 1966, p. 234.

23 On sait que pourtant que l'harmonie des personnages et de leur milieu est un topo de la littérature réaliste !

24 Jean Rousset, *Forme et signification*, Corti, 1965, p. 123.

25 Voir à ce propos, le *Voyage en Orient* de Flaubert, *Œuvres complètes*, t ; 2, Gallimard, La Pléiade, p. 602.

26 *Ibid.*, p. 177.

27 Jean Rousset parle de « curieux effets optiques », *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 124.

28 *Ibid.*, p. 481.

29 *Ibid.*, p. 483.

30 *Ibid.*, p. 484. Ce passage, associés aux sables d'Arbonne selon Pierre-Marc de Biasi, est peut-être aussi issu d'une réminiscence du voyage en Egypte, qui retrace l'effroi devant le sphynx : « Nous nous arrêtons devant le Sphinx – il nous regarde de façon terrifiante. Maxime est tout pâle. J'ai peur que la tête ne me tourne, et je tâche de dominer mon émotion. Nous repartons à fond de train, fous, emportés au milieu des pierres. *Voyage en Egypte*, Paris, Grasset, 1991, p. 208.

31 *Ibid.*, p. 180.

32 Tout comme la photographie, finalement, qui contient l'autre, et donne accès à l'Autre, un autre iconique et indiciel, pour reprendre les catégories de Peirce.

33 En ce sens, elle ne déroge pas à ce que Philippe Hamon écrit : « la vitre est donc, indifféremment, signal introductif d'une description, lieu vraisemblable produisant un « effet de réel, métaphore métalinguistique. Mais elle est surtout, la thématisation de la barre paradigmatique (A/Ā). Cette fenêtre fait partie d'un ensemble thématique composé d'un lieu souvent fermé […] d'un lieu intermédiaire B […], et d'un lieu ouvert C ». *Le Descriptif*, *op. cit.*, p. 209.

34 *Ibid.*, p. 72.

35 *Ibid.*, p. 97. Cette autodérision n'est malheureusement jamais profitable, ce qui fait de ce roman le contraire d'un roman d'apprentissage.

36 *Ibid.*, p. 603.

37 *Ibid.*, p. 144-145.

38 *Ibid.*, p. 222.

39 *Ibid.*, p. 262.

40 Comme l'a montré Philippe Hamon : « Frédéric n'est littéralement, dans chacune de ses crises, rêveries ou introspections sentimentales qu'une suite mentale de tableaux d'emprunt, qu'une chambre d'écho, qu'une galerie d'« images qui fulguraient comme des phares à l'horizon de sa vie » (158). » Philippe Hamon, « *L'Éducation sentimentale* et le faux », in *Lectures de* L'Éducation sentimentale, *op. cit.* p. 188.

41 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 299.

42 L'« aura » de Mme Arnoux est développée lorsque Frédéric l'imagine derrière ses fenêtres. Cf. Walter Benjamin : « Une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », *Petite histoire de la photographie* [1931], in *Essais 1*, 1922-1934, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », p. 161.

43 *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 420.

44 *Ibid.*, p. 421.

45 *Ibid.*, p. 621.

46 Pierre-Marc de Biasi, « Introduction à Flaubert », *Trois Contes*, Paris, Flammarion, 1986, p. 37.

47 Barbey d'Aurevilly, « Flaubert. *L'Éducation sentimentale", Constitutionnel*, 29 novembre 1869, XVIII, p. 91.

48 On se souvient de l'imagination romanesque d'Emma, couchée à côté de Charles et rêvant à Rodolphe : « Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras

enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes. »

49 Cela n'est pas sans rappeler la rêverie d'Emma : « Ils allaient à la vitesse de quatre chevaux aux galop… »

50 Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Hachette supérieur, [1981] 1993, p. 205 ss.

51 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 73.

52 Cf. Patrick Mathieu, « Errance, erreurs, dans *L'Éducation sentimentale* », conclusion.

53 *Ibid.*, p. 600.

54 Frédéric n'est pas sans rappeler Flaubert dont voici ce que nous en dit son ami Maxime du Camp à propos de l'Ici : « Flaubert regarde passer devant lui, comme une toile de panorama qui se déroule mécaniquement », et à propos de l'Ailleurs : « Devant les paysages africains, il rêvait à des paysages normands […] Balzac était ainsi, il ne regardait rien et se souvenait de tout », Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, t.1, [1892] Paris Aubier 1994, p. 351, cité par Marta Caraion, *Pour fixer la trace, Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, p. 251 et 263.

55 Pour parodier le titre d'Emile Verhaeren dont le recueil *Campagnes hallucinées* paraît en 1893.

56 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 134.

57 Pascal en ses *Pensées* (458, 460, 461) reprend Jean, *Première épitre*, II-16, Saint Augustin et ses *libidines* et la doctrine de Port-Royal et distingue à son tour : *libido sentiendi* (désir sensuel), *libido dominandi* (désir de possession et domination, de soi, du monde) et *libido sciendi* (désir de connaissance). Ces concupiscences sont condamnables, mais transcendées, elles permettent d'accéder au troisième état supérieur, celui de la charité.

58 *Ibid.,* p. 160. Ou l'infini mis à la portée à portée des caniches célinien ?

59 *Ibid.,* p. 619.

60 Ainsi Frédéric chez les Dambreuse, lors de sa sortie exaltée…

61 *Ibid*., p. 93.

62 Flaubert est un idéaliste comme Schopenhauer dont le livre *Le monde comme volonté et comme représentation* n'a été lu qu'après *L'Éducation sentimentale*. Pour autant, les deux hommes partagent des idées similaires. Lire à ce propos Michel Brix : « [Flaubert] a défendu des vues qui présentent d'étroites ressemblances avec la doctrine du philosophe allemand. Cette convergence a de quoi retenir l'attention de la critique et apparaît même comme une des données essentielles de l'histoire de la pensée au XIXe siècle ». Michel Brix, *Revue Flaubert*, n° 7, 2007, p. 1. Si l'on retient comme point de convergence principale entre les deux hommes le pessimisme, il faut aussi voir que l'approche subjective de Flaubert montre exactement le *Wille* (vouloir-vivre) de Schopenhauer : « soumise ainsi au *Wille*, notre représentation du monde est pur aveuglement : nous avons l'illusion d'être libres, de prendre des initiatives, de posséder la maîtrise de notre destin, alors que nous ne faisons qu'obéir à l'humiliante oppression de puissances obscures » (p. 3). C'est tout Frédéric Moreau.

63 Pour reprendre le titre de Marco Polo, le *Livre des merveilles*.

64 « On peut appeler ruse de la Raison le fait que celle-ci laisse agir à sa place les passions, en sorte que c'est seulement le moyen par lequel elle parvient à l'existence qui éprouve des pertes et subit des dommages. » Hegel. *La raison dans l'histoire*. Editions 10/18, 2003, page 129.

65 Freud définit la pulsion dans sa *Première topique*, en 1915 : « Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme mesure de l'exigence de travail qui est imposé au psychique en conséquence de sa liaison au corporel. » *Pulsions et destins des pulsions*, Petite Bibliothèque Payot Classique, p. 19.

66 Spectacle qui d'ailleurs ne saura tarder avec le cinéma…

67 Isabelle Daunais parle d'un « Frédéric refusant de traverser l'image de Mme Arnoux », *Flaubert et la scénographie romanesque*, Librairie Nizet, 1993, p. 22.

68 *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Les Classiques de Poche, 2002, p. 620.

69 Lorsqu'on sait qu'il porte au pinacle la déroute sexuelle de la virée au lupanar, la magnanimité devient toute relative.