

La « route la plus longue » de Frédéric Moreau : du « rien » au « meilleur »

par

Bernard Gensane

En un matin d'un jour précis, sur un bateau appelé *Le Ville de Montereau*, dans un concert d'activités humaines frénétiques donné de manière particulièrement réaliste, un M. Frédéric Moreau, « nouvellement reçu bachelier », planté dans le brouillard, contemple un décor qui défile pour lui de manière anonyme et ne lui inspire qu'un « grand soupir ». Ce jeune homme qui tient « un album sous son bras » s'en retourne à Nogent-sur-Seine, où il doit « languir pendant deux mois » avant d'aller « faire son droit ». On ne saura jamais vraiment si ce « doit » procède d'un devoir ou d'une nécessité, d'autant que le personnage choisira de regagner sa province « par la route la plus longue » (Flaubert, *L'Education sentimentale*, pp. 7-8).

Nous nous interrogerons sur ce détour volontaire, cette lenteur programmée, en nous efforçant de montrer que, par delà le destin du personnage, ils sont constitutifs de l'écriture de l'auteur et renvoient aux propres hésitations et ambiguïtés de Flaubert devant l'Histoire qui s'est faite.

Le projet de Flaubert était de brosser l'histoire morale et sentimentale – dans le sens de sensibilité, voire de sensiblerie – d'une génération d'hommes « lâches » parce que leur passion est « inactive ». La mise en chantier du roman fut précédée de conséquentes lectures de Mémoires, études historiques, recherches de témoignages, afin d'authentifier le récit par des tableaux incontestables, exposés avec une ironie « dépassionnée » afin de proposer un sens au-delà des *a priori* individuels et des ruses de l'Histoire. Ce projet voulait masquer le fait que, chez un auteur, les lois du discours ne relèvent pas uniquement d'un rapport à la réalité mais aussi d'un désir inconscient, producteur d'une représentation modifiée du réel.

Nous n'insisterons pas sur le modernisme de *L'Education* : protagonistes sans réelle profondeur psychologique, fragmentation du réel et du récit, techniques narratives « cinématographiques », « anisochronies », imposi-

tions d'ellipses vertigineuses après un traitement quasi matériel de la durée n'excluant pas une absence répétée de repères temporels. Ainsi, le chapitre 4 de la II^e partie, chapitre central, long et lourd, fait s'alterner du récit et des scènes qui correspondent à trois moments importants (mais non décisifs puisque rien ne doit être réellement crucial dans la vie de Frédéric) de l'action : les causes de l'inimitié entre le héros et Cisy, le duel et ses conséquences. Dans ces pages, une narration au millimètre fait presque s'immobiliser le récit au risque calculé de susciter la lassitude du lecteur, alors que par ailleurs des bonds, des analepses, des récapitulations, des épisodes en miroir (promenades, réceptions), des *leitmotiv* (le coffret de Mme Arnoux) structurent avec netteté le temps du récit, de la lecture, et marquent avec force l'influence du temps sur les personnages. Le Second Empire (1852-1870) est indirectement évacué par une phrase de deux mots : « Il voyagea » (p. 528) – puisqu'on ne sait rien de la vie de Frédéric de 1852 à 1867 (la coïncidence des dates ne saurait être fortuite), si ce n'est qu'il aura connu la mélancolie, l'étourdissement, l'amertume et une accumulation d'amours insipides, d'émotions au futur antérieur.

Marthe Robert rappelait en son temps que Flaubert s'était épris d'une femme plus âgée que lui, et qu'il avait idéalisée, la préservant de la sorte et se protégeant contre sa propre pusillanimité (Robert, pp. 314 sq.). Cette hésitation entre la figure de la mère et l'objet d'un désir cru expliquant vraisemblablement que le « meilleur » de l'*excipit* du roman se rapportant à l'épisode analeptique de la *maison close* de la Turquie – pendant débauché du foyer abstinent des Arnoux – qualifiait une mésaventure sans sexe, un acte manqué mais remémoré comme un geste tartarinesque (« Ils se la comptèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre » (p. 538)). Et c'est aussi parce que, pétrifié, il n'est pas passé à l'acte avec la putain lors d'un détour au bordel en 1837 qu'il n'a jamais pu ou voulu posséder Mme Arnoux, y compris lors de ce jour de mars 1867 où elle vint s'offrir à lui et où, nous y reviendrons, ils connurent un orgasme asynchrone et purement discursif.

Fils sans père, Frédéric est romantique comme Emma, c'est-à-dire dans les livres, et lucide comme Homais, c'est-à-dire partagé entre le principe de réalité et des désirs de sublime. Frédéric est un affamé : « Rappelle-toi Rastignac dans *la Comédie humaine* ! Tu réussiras, j'en suis sûr ! », lui promet Deslauriers (p. 26). Ecartant tout comportement extrême, il est à l'image bourgeoise de ce siècle de révolutions trahies ou avortées, d'une époque où l'Histoire involue de réformes en restaurations, d'avancées en retours sur elle-même. Il a l'illusion du mouvement ; il est immobile et c'est le monde qui se déroule sous ses yeux : « Enfin le navire partit ; et les

deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans » (p. 7).

Il est singulièrement sans originalité. Son rêve d'amour ne suscite qu'un rêve d'écriture, le rêve de celui qui veut réussir banalement par les femmes, en faisant de son existence une épopée. Sa vie amoureuse lui fait descendre tous les degrés de la société : tout empli de Mme Arnoux qu'il soit, Frédéric veut conquérir l'aristocratie en la personne de Mme Veuve Dambreuse, puis la fille de Roque, le paysan enrichi, avant de se mettre en ménage avec une demi-mondaine. Sa situation est alors idéale, partagé qu'il est entre son amour inaccessible et la réalisation de ses désirs. Mais comme il n'écrira jamais rien, il ne rachètera pas par l'art sa versatilité, sa velléité. Il ne s'implique guère. On le voit très rarement empiéter sur le terrain social, mais le récit lui-même se tient toujours aux marges des enjeux humains : les grands événements historiques sont effleurés par le protagoniste comme par le récit.

Frédéric Moreau est donc d'abord un homme qui part – et va se mener – en bateau, puisqu'il est lui-même un peu bateau dans la mesure où Montereau contient Moreau. La première page du livre oppose un personnage immobile à l'effervescence des voyageurs et du personnel portuaire. Ce départ inaugure un triple espace : celui d'un voyage régressif vers la mère mais dans la direction opposée à la mer, d'un voyage « éducatif » peu concluant, et d'un parcours du texte dans l'optique d'une éducation littéraire (selon Mitterand, pp. 49 sq.). La figure du bateau est contradictoire : on s'y sent en sécurité pour traverser les périls de la vie à condition d'avoir l'assurance que ce bateau ne coulera pas. Si Frédéric vogue à rebours du courant, « par la route la plus longue », c'est peut-être parce qu'il pressent les naufrages successifs de son existence. Le parcours du héros va faire alterner euphorie et dysphorie, en une symbiose de l'acteur et de l'espace-temps. Ainsi, dès les toutes premières pages, on rencontre sur ce bateau des « farceurs » qui plaisantent (p. 8) tandis que s'impose un paysage tout en lenteur et en monotonie : « Il y avait dans le ciel de petits nuages blancs arrêtés – et l'ennui vaguement répandu, semblait alanguir la marche du bateau et rendre l'aspect des voyageurs plus insignifiant encore » (p. 10).

Après une séparation d'avec Louise Roque dans la première phrase de la II^e partie, Frédéric se retrouve dans une diligence, emporté par cinq chevaux « détalant à la fois », et submergé de bonheur. Il y a assurément concomitance entre un espace dévoré par la vitesse et la béatitude d'un personnage qui, une fois n'est pas coutume, est délivré du paysage qui l'entoure et qui ne défile plus puisque « les objets extérieurs [ont] disparu » (p. 133). Inversement, l'approche de Mme Dambreuse est soumise au

rythme lent d'une classe qui possède le temps et les biens matériels. Frédéric doit tout d'abord en passer par les faux-fuyants des conversations de salon : « Elle savait les intrigues du monde, les mutations d'ambassadeurs, le personnel des couturières ; et, s'il lui échappait des lieux communs, c'était dans une formule tellement convenue que sa phrase pouvait passer pour une déférence ou une ironie » (p. 457). Et puis, trouvant son plaisir dans un franchissement d'obstacles qui ne mènerait jamais à aucun but, il doit enjamber, dans une « gradation de joies » successives, murailles et entassements pour arriver jusqu'au boudoir, lieu d'amour et de silence, « discret comme un tombeau, tiède comme une alcôve » où l'on se « heurtait » à toute sorte d'objets (p. 460). Nous sommes alors en présence d'un simulacre de conquête, puisque celle-ci est freinée dans le récit, par le récit, entravée par un texte qui parle en tromperie. Dans le boudoir de Mme Dambreuse, en effet, on chevauche et on croise des objets convenus qui relaient un savoir préfabriqué (p. 461). C'est parce que le boudoir est empli de « bagatelles dispendieuses » (p. 460) que l'on peut subodorer être poussé sur la fausse piste d'un faux amour. Bref, la vérité du texte recule devant le lecteur jusqu'au sibyllin « meilleur » (p. 538), tellement moins sérieux et compromettant que la mort d'Emma dont le suicide prouvait *a posteriori* qu'elle ne rêvait pas totalement sa vie.

Autre lieu fatras où le héros s'égare : le bien (ou mal) nommé *Club de l'Intelligence*. Fréquenté par une humanité au bord de la dégénérescence (pp. 383-84), ce club se réunit dans un atelier de menuisier désaffecté. Et c'est dans cet espace de bric et de broc que la vie parlementaire est mimée par des militants grotesques remontant le temps, qui « copiant Saint-Just », qui « ressemblant à Blanqui », qui singeant Robespierre (p. 384). Cette assemblée démocratique avance à reculons : elle en appelle à la Déclaration des Droits de l'Homme, elle propose une langue unique pour l'Europe, et elle finit, dans un hourvari indescriptible, par une défense pré-chiraquienne de la tête de veau. Cette fois-ci, Frédéric a abandonné toute langueur, il s'est emporté et donc découvre dans cette Babel grotesque mais son éducation politique n'a pas progressé d'un pouce.

Homme qui vogue parce qu'il ne peut s'ancrer (et s'encre), Frédéric erre, incapable d'assumer un destin car une direction n'en annule jamais une autre, car un amour ne prend jamais son sens par rapport à un autre. Dans cette optique, l'intransitivité des verbes de déplacement de la fin du roman est significative : « Il voyagea. [...] Il revint » (p. 528), alors qu'en début de texte ces verbes impliquaient une volonté minimum : s'en retourner à Nogent-sur-Seine, regagner sa province (pp. 7-8). Frédéric

expliquera à Deslauriers cette abolition de tout repère par le « défaut de la ligne droite » (p. 536), ce regret actoriel d'un dessein narratif auctoriel.

On n'en finirait pas d'étudier les corrélations entre le rythme du récit et les sautes d'humeur du protagoniste. Frédéric Moreau est un cyclothymique avéré. Son régime de croisière est la langueur au point qu'on peut voir dans son apprentissage moral et sentimental un commencement d'étiologie. Il n'en est pas moins capable de soudaines accélérations comme dans la réunion politique mentionnée plus haut ou comme quand il mène des chevaux à grand train, les tempes bourdonnantes, après avoir aperçu Mme Arnoux pour la première fois (p. 17). Mais, d'ordinaire, il aime dormir tard le matin (p. 20), prendre son temps dans la journée. La volonté de faire ne dure jamais bien longtemps : « Les joies qu'il s'était promises n'arrivaient pas ; et, quand il eut épuisé un cabinet de lecture, parcouru les collections du Louvre, et plusieurs fois de suite été au spectacle, il tomba dans un désœuvrement sans fond » (p. 32). Il est incompris puisque, vu de l'extérieur, son mal-être n'a aucune cause « raisonnable » et qu'il ne peut « arguer d'aucun malheur » (p. 2). Il s'installe dans un cercle vicieux : sa propension à l'ennui l'empêche de travailler, ce qui renforce sa tristesse (p. 85). Il n'échappe à ce *spleen* qu'en se motivant de nouveau de manière anarchique pour quelques heures : « Il rentrait dans sa chambre ; puis, couché sur son divan, s'abandonnait à une méditation désordonnée : plans d'ouvrages, projets de conduite, élancements vers l'avenir. Enfin, pour se débarrasser de lui-même, il sortait » (p. 85).¹ Il est incontestablement le seul personnage régi par ce rythme et cette structure mentale ternaire, comme en témoigne une réaction, sur le mode binaire, de Deslauriers dans une mauvaise passe : « Dans un an, si la fortune ne changeait pas, il s'embarquerait pour l'Amérique ou se ferait sauter la cervelle » (p. 331).

Il y a du Hamlet dans les tergiversations de Frédéric. A l'inverse de Gertrude, Mme Moreau a nourri pour son grand bâtard de fils un haut destin, une ambition que l'ironie auctorielle contrecarre avec netteté : « Il aurait besoin de protection d'abord ; puis, grâce à ses moyens, il deviendrait conseiller d'Etat, ambassadeur, ministre. Ses triomphes au collège de Sens légitimaient cet orgueil ; il avait remporté le prix d'honneur » (p. 18). Ce programme ne se réalisera jamais, par manque de ténacité, d'aptitude à choisir, à organiser et à hiérarchiser sa vie.

En amour, dans ses travaux d'approche, Frédéric a une manière unique de ne pas atteindre son objectif : « il fit plusieurs tours de droite et de gauche pour dissimuler sa manœuvre » (p. 12), « Il s'avança vers la boutique, il n'entra pas, cependant ; il attendit qu'Elle parût » (p. 30), « Frédéric faisait semblant d'examiner les dessins. Après des hésitations infinies, il

entra » (p. 31). Le vertige de l'échec paralyse l'ambitieux amoureux. Il écrit une lettre de douze pages pleine de mouvements lyriques, et puis la déchire, « par peur de l'insuccès » (p. 33). Il est, malgré tout, indéniablement sincère, même si l'authenticité de ses sentiments tend à s'effacer derrière le travail d'écriture de Flaubert. On ne résiste pas au plaisir de citer la première rencontre avec Mme Arnoux : « Ce fut comme une apparition. [...] ou du moins, il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. [...] Elle avait un large chapeau de paille. [...] Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. »

On apprécie cette vision photographique en un mouvement d'atténuation, avec retour au halo d'une lumière qui ne permet pas de voir mais qui autorise les apparitions, le tout s'achevant sur l'ébahissement que procure un panier à ouvrage. Ebranlé, Frédéric se pose des questions sur l'identité de la personne. Il le fait à l'aide d'une accumulation ternaire, sur un mode *crescendo* : « Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; ». L'imparfait installe la vision archéologique de l'autre et du sujet dans l'éternité, mais aussi dans la langueur (pp. 11-12). Et les abîmes qui se creusent à force de contempler l'objet aimé (p. 14) induisent du bovarysme : « Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques » (p. 16). L'objet de la passion est parfait : « Il n'aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne » (p. 17). Bien plus tard, le premier échange donne lieu, chez Frédéric, à une jouissance par procuration, subsumante : il accompagne et s'approprie la caresse, par les effilés de la coiffure, de l'épaule nue de Mme Arnoux. Avec cette extrême délicatesse, il capte la force vitale (coiffure, épaule) avant de s'introduire en esprit dans la chair de l'être aimé (p. 65). En retour, dès que Mme Arnoux lui tend la main, il se sent pénétré par « tous les atomes de sa peau » (p. 66). Il ne se domine plus, son corps n'est plus immédiatement au monde, mais entouré, imprégné par la *Stimmung* heideggerienne avec laquelle il finit par se confondre : « [...] un souffle intérieur l'enlevait comme hors de lui ; c'était une envie de se sacrifier, un besoin de dévouement immédiat, et d'autant plus fort qu'il ne pouvait l'assouvir » (p. 109). Mais à la frénésie succède forcément la bonace, l'assoupissement, et après s'être enfoncé métaphoriquement dans la chair blanche de Mme Arnoux, il s'enfonce dans la province. Il ne peut rester bien longtemps plombé dans l'immobilité et il se plonge dans le mouvement par le biais de livres de voyages, qui, eux aussi, lui procurent des voluptés inaccomplies (p. 167). Il achète des objets en nombre, et en particulier des objets qui servent à classer, à recenser (dictionnaires, Atlas), car il veut préserver sa position dans la société en répertoriant les

choses et les êtres de manière positiviste. Quand il revient vers l'être aimé, il installe ses sentiments dans le décalage, se rappelant le matin sa visite de la veille et désirant, l'après-midi, celle du soir (p. 220). Et, non content de discipliner ses impulsions, il s'en remet à ce qu'il suppose être la règle de l'autre, règle implacable parce que chiasmatisque : lorsque son désir redouble et qu'il perd tout discernement (au point qu'une robe lui paraît « démesurée, infinie, insoulevable »), il attend de Mme Arnoux qu'elle freine son ardeur, qu'elle choisisse pour lui : « si je lui déplais, qu'elle me chasse ! si elle veut de moi, qu'elle m'encourage ! » (p. 255). Mais ce présent des dialogues ne fait malheureusement pas le poids face aux imparfaits du récit – où Flaubert mélange avec une habileté consommée le choix des acteurs, la *doxa* et sa propre appréciation auctoriale – imparfaits qui installent les amours du héros dans une éternité du rien et du à jamais : « Il était bien entendu qu'ils ne devaient pas s'appartenir. Cette convention qui les garantissait du péril, facilitait leurs épanchements » (p. 344). Et la passion entre Frédéric et Mme Arnoux est d'autant plus débordante qu'elle est parfaitement prise en main par l'auteur qui, par les mots, empêche les actes (« ils s'imaginaient une vie exclusivement amoureuse »), et qui n'a à offrir au lecteur qu'un orgasme stylistique : « un continuel épanchement d'eux-mêmes », « quelque chose de resplendissant et d'élevé comme la palpitation des étoiles » (p. 345).

Mais il faut bien conclure. En fin de roman, les chapitres sont très courts, le rythme halète. C'est la femme qui prend l'initiative : elle pénètre l'intimité de l'homme qu'elle aime, lui offre un cadeau et elle l'informe même que chaque jour elle s'assied sur un banc qu'elle a appelé « le banc Frédéric » (pp. 530 sq.). Comme pour freiner son ardeur, Mme Arnoux propose au jeune homme d'aller faire un tour en ville, à son bras. Cette promenade enclenche une remémoration de leurs souvenirs communs et un détour par la littérature (« les passages d'amour dans les livres », Werther et Charlotte). De retour chez Frédéric, celui-ci, au comble de la griserie, glisse la pointe de sa bottine sous la robe de la femme aimée. Mais cet acte clairement phallique est immédiatement inversé par Frédéric avouant, « presque défaillant », que le pied de Mme Arnoux le « trouble ». Malgré cet émoi, Frédéric, perturbé par les cheveux – désormais blancs – de son aimée, se refuse à l'amour physique avec cette femme qui est pourtant, selon lui, « venue pour s'offrir », effrayé à l'idée de commettre un inceste. Il se rabat sur un geste purement masturbatoire : il se met « à faire une cigarette ». C'est alors que, le contemplant émerveillée, Mme Arnoux éprouve, à contretemps, une forte jouissance : « Comme vous êtes délicat ! Il n'y a que vous ! Il n'y a que vous ! » Ils font donc l'amour, mais pas ensemble, et pas de la même manière. C'est bien

dommage, car c'est à ce moment précis que Mme Arnoux, jusque-là trou noir dans le texte – à l'exception de l'apparition au premier chapitre – vierge et madonne dans l'ombre de son mystère, s'illumine, libérant toute la tension qu'elle avait contenue jusqu'alors. La phase post coïtale est triste et inexorable : il continue de fumer, elle regarde à la pendule le temps – son seul maître – s'écouler. L'épisode s'achève en perspective auctorielle sur du néant, du rien : « Et ce fut tout ».

Le temps est assurément une dimension fondamentale du roman : temps du protagoniste ou de certains autres personnages, temps du narrateur, sans oublier le temps de l'espace. C'est dans la mesure où Paris semble « énorme » à Frédéric qu'il visualise son avenir comme une éternité d'« années toutes pleines d'amour » (p. 114). Inversement, il lui faut trois heures et trente minutes pour parcourir en flânant interminablement les cinq cents mètres qui séparent la Bourse de la Madeleine dans l'attente d'un rendez-vous important (p. 137), attente qui suscite – excès de l'écriture (?) – une « détresse illimitée » (p. 139). Frédéric combat la fixité du temps quand il change trois fois de place sur une banquette (p. 138) ou qu'il observe, ennuyé et impatient, le décor de maisonnettes banales qui glisse devant la fenêtre du train (p. 232). Le temps s'inscrit également dans l'espace du politique. Flaubert redécouvre que le temps, c'est de l'argent, puisque les femmes « qui ne coûtent rien prennent votre temps » (p. 231) ou qu'une dette non payée peut mener à l'infamie (p. 232). Mais le temps a, fondamentalement, dans cette œuvre une dimension métaphysique. L'univers préféré de Frédéric est celui du boulevard ou, plus exactement, la nostalgie que lui inspire cette façade, ce monde artificiel et changeant. Il sort de l'espace de vie des autres personnages pour entrer dans son espace-temps, un lieu éminemment subjectif où le *chronos* perd ses bornes et où l'alentour est presque fictif (p. 322). En fin de récit (p. 528), les fameux « il voyagea » et « il revint », cette ellipse de vingt ans dans sa vie, servent à masquer la profonde transformation de son être, dès lors qu'il supporte mieux son mal-être, sa langueur et l'inertie de ses sentiments.

L'élasticité du temps, la subjectivité de la conscience qu'on en a, sans parler de l'impossibilité de mesurer objectivement l'espace, sont corrélatives de la modernité formelle du récit. Ce roman donne – à tort – l'impression de pécher par manque de composition. Flaubert a joué avec le morcellement de la réalité extérieure telle qu'elle est perçue par le personnage. Il n'a conféré à son héros aucune importance particulière et, à l'inverse du schéma adopté pour *Madame Bovary*, il n'a pas focalisé l'entière composition du livre sur un seul personnage. Malgré les détours et les ellipses, le récit est homogène. En dépit de l'apparition et de la disparition de personnages cohabitants sans rapport les uns avec les autres, le

réel du roman se développe de manière autonome. Chaque acteur a son vécu, son destin.

Le monde donné par le roman a une nette tendance à être non seulement une représentation de la société, mais aussi une société en représentation. Les débats politiques du chapitre 2 de la II^e partie (pp. 204-205) constituent un désordre polyphonique où tous les acteurs se valent parce qu'ils sont tous ridicules. Au chapitre suivant (pp. 227-228), l'auteur nous inflige l'excroissance disgracieuse d'un développement longuet (structuré de manière ternaire) de théorie politique vue par Deslauriers. Cette réflexion pesante freine l'action et, par son aspect parasitaire, laisse implicitement entendre au lecteur qu'il ne disposera jamais d'une grille de lecture digne de confiance de la société donnée par le roman. Le domaine social décrit par Flaubert avec beaucoup de soin est une enclave : le monde des courses hippiques (pp. 265-267), c'est-à-dire un lieu où se côtoient la bourgeoisie et le demi-monde, une activité en marge du noyau dur du système, et en même temps un miroir déformant mais fidèle de ce système.

Le narrateur n'y va pas de main morte avec l'effet de réel en répertoriant *ad nauseam*, les noms de voitures (calèches, briskas, wurts, tandems, etc.). Tout en prétendant serrer le réel de très près, l'écrivain exclut tout un reste d'insignifiance et assume la liberté à son paroxysme dans un acte de *parole* saussurien. Après tout, un écrivain qui prétend « tout dire » n'a-t-il pas le droit de dire « tout » ? Seulement, cette accumulation technique précède une description difficilement évitable d'activités humaines, un peu comme si les tilburys et les dog-carts pouvaient à eux seuls cristalliser la violence de l'inconscient. Car tous ces gens cachés sous leurs « parapluies, parasols et mackintoshs » sont bel et bien là ou, phénoménologiquement parlant, ils ont un être-là. Et cette présence est à la fois celle d'un monde dynamique et d'un théâtre d'ombres. De plus, sur cette scène, un semblant de lutte des classes est offert sous forme de mascarade : « On restait les uns près des autres et on s'examinait. Du bord des panneaux armoriés, des regards indifférents tombaient sur la foule ; des yeux pleins d'envie brillaient au fond des fiacres ; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux ; des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations imbéciles ». Tout est donc affaire d'apparence, de regards, de mouvements, d'êtres qui passent mais qui pourraient fort bien ne pas passer.

Frédéric intègre et reproduit le discours du politique sur un mode mondain : « afin de rompre la conversation », il s'informe du Collège de France d'où l'on vient d'exclure Edgar Quinet et Mickiewicz. Son compère Deslauriers tente un revers sur la droite en défendant Joseph de Maistre, avant de s'affirmer de manière prudhomme en faveur de l'Autorité et

du Spiritualisme (p. 269).² On trouvera difficilement dans le roman une analyse politique, sinon théorique, cohérente. On citera éventuellement l'inspiration saint-simonienne de Dambreuse qui, en tant qu'industriel producteur de capital, veut voir la fortune publique comme source de progrès social (p. 302). Il s'agit du seul exposé politique presque dénué d'ironie auctorielle, et dont on peut penser qu'il est en symbiose avec le dégoût qu'inspiraient à Flaubert les propriétaires-rentiers et autres profiteurs de l'Ancien Régime.

Lorsque la politique est en jeu, Flaubert louvoie entre la mémoire, la polémique et la fiction. Ce faisant, il projette sa voix, sa *persona* dans un monde référentiel extraordinairement précis, mais mal éclairé, parce que ce monde, il le regarde de biais, en instituant la connivence du lecteur. Prosaïquement, il élève à un bon niveau la démagogie littéraire. Ainsi, il dégonfle la violence des événements insurrectionnels en laissant le commentaire à la Maréchale, la demi-mondaine que fréquente alors Frédéric : « elle se déclara pour la république, – comme avait déjà fait Monseigneur l'Archevêque de Paris, et comme devaient faire avec une prestesse de zèle merveilleuse : la Magistrature, le Conseil d'Etat, l'Institut, les Maréchaux de France, Changarnier, M. de Falloux, tous les Bonapartistes, tous les légitimistes, et un nombre considérable d'orléanistes³ » (p. 373).

Ici, l'amour, dans une ironie féroce, neutralise la politique. Et Flaubert tue littéralement l'événement en l'expliquant par un agglomérat instantané. Lorsqu'il nomme de la sorte, il nous donne les personnages comme on fait l'appel. Il peint un monde figé, des images mortes. Alors tout se vaut, tout s'égalise, l'héroïsme comme la trahison. En témoigne la justification grotesque de Dambreuse qui retourne sa veste d'autant plus facilement qu'elle est bien légère (« nous sommes tous ouvriers ») (p. 377). Lorsqu'il parle d'amour et de politique et qu'il installe des situations conflictuelles, Flaubert renvoie les antagonistes à égale distance. Pour lui, la contradiction n'est pas source de dynamique mais d'équilibre instable. On prend à l'autre ce qu'il a de pire parce que les catégories sont des vases communicants : la raison publique est « troublée », des gens d'esprits restent « idiots pour toute leur vie » (p. 427). Seulement, lorsque Flaubert étiquette et fixe ainsi de la sorte, il risque de perdre en cours de route l'évolution de ses personnages. Il lui faut alors de soudains rétablissements pour montrer, de manière très inattendue, Deslauriers en costume de préfet au bras de Mlle Louise ou Sénécal en agent de la répression (p. 527).

Le défaut de la ligne droite dont se plaint Frédéric en fin de roman (p. 527) est imputable à l'auteur : le héros est d'abord protégé par l'auteur derrière une prolifération de compléments, de précisions exacerbées qui

font de la lecture un labyrinthe semblable à bien des lieux qu'il fréquente⁴. Et puis, il suit un parcours linéaire fait de va-et-vient. Il progresse comme un escargot, trois mètres vers le haut, deux mètres vers le bas, alors que les autres personnages tournent, montent, descendent, se rencontrent, s'échangent. Mais ce mouvement n'est pas productif car il aboutit à des régressions : Mme Arnoux s'enterre en Bretagne, Louise plaque Deslauriers, Mme Dambreuse rétrograde jusqu'au plaisir banal de la possession d'objets et Rosanette retourne à sa périphérie.

Le défaut de la ligne droite est présent, comme un véritable maniérisme d'écriture, tout au long du roman. On observe dans *L'Education* ce qu'en musique on appellerait des cadences antithétiques. Considérons ces deux exemples de la page 8 : « Plus d'un [passager du bateau], en apercevant ces coquettes résidences, [...] // enviait d'en être le propriétaire, pour vivre là jusqu'à la fin de ses jours // avec un bon billard, une chaloupe, une femme ou quelque autre rêve. » On a ici un premier corps de phrase avec verbes, suivi de trois groupes nominaux complémentaires dont la charge sémantique s'amenuise progressivement, le billard étant un objet plus important parce que plus tangible qu'une femme « ou quelque autre rêve ». Trois lignes plus loin, Flaubert écrit ceci : « Frédéric pensait à la chambre qu'il occuperait là-haut, // au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures. » Même schéma, à ceci près qu'on est ici dans un *crescendo* partant d'une situation concrète pour déboucher sur des sentiments intenses mais fantasmés.

Dans les deux cas, on est en présence d'un socle suivi d'une expansion en 1+3 (on rencontrera aussi, mais moins fréquemment, 3+1), procédé dont Flaubert va se servir à des centaines de reprises dans le roman. Ce 1+3 (ou 3+1) (*crescendo* / *decrecendo* ou *decrecendo* / *crescendo*) fait penser au parcours d'un cavalier sur un échiquier : la phrase zigzague, bifurque brutalement, un peu comme si l'auteur devait se rassurer par delà ses hésitations tant formelles qu'au niveau du fond : « Sénécal, dans les derniers temps, recevait des hommes en blouse, tous patriotes, tous travailleurs, tous braves gens, // mais dont la compagnie semblait fastidieuse à l'avocat » (p. 176).

La critique considère généralement *L'Education sentimentale* comme le roman le plus formellement achevé de Flaubert. Nous poserons ici comme exception ces innombrables mouvements ternaires qui relèvent de l'accumulation ironique, l'ironie visant à la fois les personnages, les situations et l'auteur qui se regarde écrire. Alors que dans *Madame Bovary*, les suites ternaires visaient au contraire à gagner du temps en brossant, avec une concision exemplaire, des vignettes exhaustives ou des procès inexorables : « Dès lors, elle but du vinaigre pour se faire maigrir, contracta une

petite toux sèche et perdit complètement l'appétit » (p. 100), « Les bourgeois admiraient son économie, les clients sa politesse, les pauvres sa charité » (p. 140), « Il fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège » (p. 366).

Il est d'autres détours d'écriture dans *L'Education*. Considérons par exemple cette phrase : « Puis, voulant connaître enfin cette chose vague, miroitante et indéfinissable qu'on appelle *le monde*, il demanda par un billet aux Dambreuse s'ils pouvaient le recevoir » (p. 167). On est frappé ici par une encombrante focalisation de l'auteur. Ou, comme le dit Gérard Genette (*Figures I*, p. 240), Flaubert *prend la tangente* au sens où il dépasse la stricte économie de son récit en utilisant soudain un temps présent pour installer une réflexion purement auctorielle. On ressent une impression identique de lourdeur (au sens de poids, mais aussi de gaucherie) à la lecture du portrait politique de Sénécals :

Il [Sénécals] avait annoté le *Contrat social*. Il se bourrait de la *Revue indépendante*. Il connaissait Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, la lourde charretée des écrivains socialistes, ceux qui réclament pour l'humanité le niveau des casernes, ceux qui voudraient la divertir dans un lupanar ou la plier sur un comptoir ; et, du mélange de tout cela, il s'était fait un idéal de démocratie vertueuse, ayant le double aspect d'une métairie et d'une filature, une sorte de Lacédémone américaine où l'individu n'existerait que pour servir la Société, plus omnipotente, absolue, infaillible et divine que les Grands Lamas et les Nabuchodonosors. (p. 176)

Ici, Flaubert est – disons-le – mauvais, non parce qu'il exprime un véritable délire politique mais parce que son texte part dans tous les sens. Incapable de s'en tenir à une ligne droite, c'est-à-dire à une approche rectiligne et juste de son personnage, il masque son besoin de masque par une accumulation de touches empruntées à des palettes diverses sans souci d'harmonie. Et c'est moins Sénécals qu'il décrit que sa propre incapacité physique et intellectuelle à formuler et fictionaliser des positions politiques adverses ou simplement étrangères à lui-même, si ce n'est en agglutinant avec mépris des noms, des attitudes, des concepts pauvres, bref un univers qu'il craint et qu'il est incapable d'envisager de face. Le littéraire tente ici d'avaloir des contradictions idéologiques précédemment filtrées par l'esthétique afin qu'elles adviennent dans l'œuvre sous l'aspect de leur résolution potentielle.⁵

Flaubert, selon Henry James, n'était sûr que de ce qu'il voyait. Il est patent que l'auteur « voit » (et entend) ce qu'il décrit, comme en témoignent, en une double succession de 3+1, la lecture du plan de Paris dans le premier chapitre de la deuxième partie :

Les boutiques défilent, /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. (136)

Le « on » répété cinq fois est celui du chroniqueur, de l'historien. On retrouvera une approche identique dans une situation totalement différente en citant quelques extraits de la longue et pointilliste description des fortifications :

De longs cabarets, couleur sang de bœuf, portaient à leur premier étage, entre les fenêtres, deux queues de billard en sautoir [...]. Des enseignes de sage-femme représentaient une matrone en bonnet, dodelinant un poupon dans une courtepoinette garnie de dentelle. [...] Des ouvriers en blouse passaient, // et des haquets de brasseurs, /des fourgons de blanchisseuses, /des carrioles de bouchers ; // une pluie fine tombait, /il faisait froid, /le ciel était pâle, // mais des yeux qui valaient pour lui le soleil resplendissaient derrière la brume. (p. 135)

Il est vraiment singulier qu'un homme amoureux puisse « voir » tous ces détails. L'auteur, lui, le peut. Et c'est étrangement ce fourmillement de points qui autorise, une fois la perception et la conscience du lecteur installées dans un moment d'une précision inaccoutumée, un soudain cadrage sur un « hasard » qui pouvait avoir fait sortir Mme Arnoux cet après-midi-là. Autrement dit, pour « voir » ce qui n'est pas (la femme qu'il aime), le protagoniste, par la vision auctorielle, « voit » tout ce qui est, mais qui n'offre qu'un intérêt secondaire : Paris, le peuple.

Aborder le monde par l'extérieur peut également consister à installer des écrans. Par exemple le brouillage de ce que le narrateur lui-même dénomme « confusion », paradoxalement provoquée par des similitudes. La ressemblance des intérieurs de Rosanette et de Mme Arnoux appelle un désordre des sentiments, du désir différé, des émotions qui s'annulent mais qui n'existent que parce qu'elles s'additionnent :

La fréquentation de ces deux femmes faisait dans sa vie comme deux musiques : l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse ; et, vibrant à la fois, elles augmentaient toujours et peu à peu se mêlaient ; – car, si Mme Arnoux venait à l'effleurer du doigt seulement, l'image de l'autre, tout de suite, se présentait à son désir, parce qu'il avait, de ce côté-là, une chance moins lointaine ; – et, dans la compagnie de Rosanette, quand il lui arrivait d'avoir le cœur ému, il se rappelait immédiatement son grand amour (p. 187).

Un peu plus tard, Frédéric et Rosanette vibrent à l'unisson (pp. 412-13). Il ont l'âme – on ne s'en étonnera pas – pénétrée par « l'orgueil d'une vie

plus libre, une surabondance de forces, une joie sans cause. » L'auteur les dispose dans une éternité adamique, mais cette tonalité de sublime n'inspire à Rosanette qu'une bien pauvre réflexion (« ça la rendrait folle »). Le contraste est frappant entre la nature décrite par Flaubert et la nature perçue par cette fille du peuple. Comme Rosanette a une esthétique limitée, la perception supérieure doit passer par le narrateur, ce qui affaiblit d'autant le réalisme flaubertien.

On l'a dit, Frédéric est un rêveur lucide. Mais il y a chez lui un vertige de l'échec, une bienveillance, voire une douceur, vis-à-vis de l'adversaire ou de l'adversité, une démission devant le grave. On peut, d'une certaine manière, le qualifier de dandy au sens où il pense et ressent au troisième degré. Les personnages de basse condition du roman veulent l'argent par l'amour, les bourgeois veulent l'amour par l'argent. Frédéric a de l'argent sans être un homme d'argent et il fait l'amour sans connaître l'amour. Il est un jeune bourgeois fasciné par ce qu'il pense être les valeurs de l'aristocratie, mais il n'applique pas le modèle des règles économiques de la bourgeoisie montante. Il est par ailleurs un miroir bien peu déformant : il s'entiche de toutes les classes d'âge, de tous les milieux, de tous les emportements. Cette dispersion est peut-être la cause de la misère de ses passions. Il est une machine célibataire, même avec les prostituées. A force de regarder l'autre en l'appréciant et en l'aimant, il cultive des incertitudes et des contradictions qui sont vraisemblablement celles que Flaubert attribue à la bourgeoisie de son temps. Les « rien » que l'auteur a posés sur le récit comme des petits cailloux, le « meilleur » de la dernière phrase sont la partie émergée d'un brouillage général – social et sentimental – une Image dans le tapis pour nous dire que ni Frédéric ni les lecteurs ne sauront jamais qui était Mme Arnoux et quelle était réellement la nature de l'amour que le héros lui vouait.

Un autre aspect fondamental de l'ambiguïté flaubertienne a été fort bien analysé par Julien Gracq :

Le tempo de Flaubert est celui d'un cheminement rétrospectif, celui d'un homme qui regarde par-dessus son épaule, [...] il appartient non pas tant peut-être à la saison de la conscience bourgeoise malheureuse, qu'à celle où le roman, son énergie cinétique épuisée, de prospection qu'il était tout entier glisse progressivement à la rumination nostalgique. (Gracq, p. 18)

En l'occurrence, lorsque Frédéric s'embarque sur le *Ville-de-Montereau*, il ne part pas réellement, d'ailleurs il « s'en retourne » avant de s'adonner à l'activité la plus convenue qui soit pour un jeune homme de sa condition, « *faire son droit* », donc sans vibration personnelle. Et si Frédéric fait une chose et son contraire, s'il s'écarte de ce à quoi il a adhéré, c'est peut-être

parce que son créateur a fait de même, par exemple vis-à-vis de la Révolution de 1848 que Flaubert attaqua radicalement après l'avoir soutenue. Plus généralement, lorsque Flaubert écrivain pense et esthétique le monde, il dit s'effacer, être « absent » de son œuvre, mais dans le même mouvement il absorbe la réalité en profondeur. Et le « rien » obsédant du texte n'est autre que l'essence cachée du réel, invisible aux yeux du protagoniste, mais parfaitement maîtrisée par le créateur. L'art, comme le voyage de Frédéric, n'est que consolation.

Plus Flaubert a voulu cacher sa propre figure, plus il l'a rendue tangible. Comme l'a montré Maurice Couturier, que l'auteur ait voulu se cacher derrière le « réel » (le monologue elliptique censé représenter objectivement la réalité dans son désordre et sa confusion), le « désir » (le monologue autonome restituant fidèlement l'affectivité d'un personnage), l'« interlocuteur » (la citation de dialogues au style direct), le « sens » (le style indirect réduisant l'auteur à un rôle d'interprète) ou l'« art » (le style indirect libre renvoyant, par le biais du code littéraire, à la perspective du personnage), il s'est chaque fois heurté à l'échec (Couturier, pp. 157-195).

Echec productif, bien entendu. Tout comme est productif le néant, le rien/meilleur vers lequel tend inexorablement le héros. Que pourrait faire Frédéric à Paris ? « Rien », répond-il à sa mère, c'est-à-dire ministre (p. 127). Rien ou la régression totale vers le monde fœtal de la « température embaumante des serres chaudes » de la haute société (p. 464). Rien ou le voyage d'amour et de mort de Frédéric et de Mme Arnoux, ombres enfin réunies :

La lueur des boutiques éclairait, par intervalles, son profil pâle ; puis l'ombre l'enveloppait de nouveau ; et, au milieu des voitures, de la foule et du bruit, ils allaient sans se distraire d'eux-mêmes, sans rien entendre, comme ceux qui marchent ensemble dans la campagne, sur un lit de feuilles mortes. (p. 530)

Rien, ou le tout du néant lorsque Mme Arnoux disparaît seule dans le fiacre d'Emma et de Léon, ses cheveux enfin défaits, mais blancs (p. 533). Rien comme l'impuissance de Frédéric, dans un dernier élan ternaire, face à un trop de félicité offert à lui : « Mais la chaleur qu'il faisait, l'appréhension de l'inconnu, et jusqu'au plaisir de voir, d'un seul coup d'œil, tant de femmes à sa disposition [...] » (p. 538). Frédéric n'aura donc atteint le « meilleur » que pour être renvoyé au manque originel. Son désir s'est retourné sur lui-même.

Bernard Gensane
Université de Poitiers

Notes

1. Les exemples pullulent de cette alternance d'abattement et d'énergie. Citons simplement sur le mode *crescendo* : « Dès qu'il fut seul, Frédéric se rendit [...] chez un bottier, chez un chemisier, et chez un chapelier, ordonnant partout qu'on se hâtât le plus possible » (p. 148), ou sur le mode *decrescendo* : « Elles tombaient dans son esprit comme des métaux dans une fournaise, s'ajoutaient à sa passion et faisaient de l'amour » (p. 23).
2. L'historien Edgar Quinet fut l'un des inspirateurs de la Révolution de 1848. Propagateur du mouvement romantique en Pologne, Adam Mickiewicz fut arrêté, déporté en Russie puis exilé. Il gagna la France en 1832. Joseph de Maistre fut toute sa vie hostile à l'esprit de la Révolution française.
3. En 1851, le général Changarnier s'opposa publiquement au prince Louis-Napoléon. Homme d'ordre, auteur d'une loi sur la liberté de l'enseignement qui profitera surtout aux congrégations, le comte de Falloux dut abandonner la politique active après le coup d'état du 2 décembre 1851.
4. Nous reprenons ici l'analyse de Philippe Dufour dans *Flaubert ou la prose du silence*, p. 44.
5. Ce processus a été étudié par Etienne Balibar et Pierre Macherey (1981).

Bibliographie

- Balibar, Etienne et Macherey, Pierre (1981) : On Literature as an Ideological Form, in : Young, Robert M. (éd.) : *Untying the Text*. Routledge & Kegan Paul, Londres.
- Couturier, Maurice (1995) : *La Figure de l'auteur*. Le Seuil, Paris.
- Dufour, Philippe (1997) : *Flaubert ou la prose du silence*. Nathan, Paris.
- Flaubert, Gustave (1956) : *L'Education sentimentale*. Le Livre Club du Libraire, Paris.
- Genette, Gérard (1966) : *Figures I*. Le Seuil, Paris.
- Gracq, Julien (1988) : *En Lisant, en écrivant*. José Corti, Paris.
- Mitterand, R. (1994) : *L'illusion réaliste*. P.U.F, Paris.
- Robert, Marthe (1977) : *Roman des origines et origines du roman*. Gallimard, Paris.

Résumé

Pourquoi Frédéric Moreau, le héros de *L'Education sentimentale*, choisit-il de rentrer chez lui, après en avoir terminé avec ses études, par « la route la plus longue ? » Nous tenterons de montrer ici que par delà la description morale et sentimentale d'une génération de jeunes hommes peu courageux, ce détour volontaire, cette lenteur programmée sont inhérents à l'écriture de Flaubert et renvoient aux hésitations et aux ambiguïtés de l'écrivain devant l'Histoire qui se fait.