

Frideriki Tabaki-Ionas

FORMES ET TECHNIQUES ROMANESQUES DANS LA PREMIÈRE SCÈNE DE *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* DE GUSTAVE FLAUBERT

Par un dur travail sur le style, Flaubert fonde une écriture méthodique qui dévoile la technique de la représentation d'un «pathos»¹. Il inaugure une nouvelle ère dans l'histoire du roman, avec la recherche «d' une Littérature impossible»: par un ensemble de techniques narratives, il veut détruire la durée, l'ordre des faits tel qu'il existe dans notre existence et élaborer en même temps un autre ordre, celui de la vraisemblance qui doit être de nouveau détruit en raison du pacte qui se fait entre l'auteur et la société. Les techniques narratives de la présentation des personnages, du point de vue, du dialogue, de la synthèse de l'espace romanesque etc., ne sont que des signes faux qui contribuent à la sincérité du récit, des gestes par lesquels l'écrivain «montre du doigt le masque qu'il porte»².

Nous tenterons l'approche des formes et des techniques romanesques telles qu'on peut les analyser dans la scène³ de la première apparition du personnage féminin de Marie Arnoux dans l'univers du roman *L'Éducation sentimentale* de G. Flaubert: situation des personnages, tissu narratif, point de vue, non- omniscience, dialogue, place des objets, dimension de la sensorialité, espace du rêve. Par rapport au macrocosme qu'est le roman entier, cette scène de la première rencontre de Madame Arnoux avec Frédéric, joue le rôle de microcosme, représentant sous forme réduite les techniques et les structures analogues.

Situation des personnages.

La situation initiale des personnages de la première grande scène se réalise in medias res, en cours de développement de l'action. Au moment où les héros principaux, Madame Arnoux et Frédéric entrent en jeu dans le monde romanesque, ils n'ont pas de caractère déterminé; leur caractérisation sera indirecte: «le caractère ressort des actes, de la conduite du héros»⁴. Leur première présentation ne correspond pas à celle d'un

1. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 48.

2. *Ibid.*, p. 32.

3. 1ère grande scène selon la répartition d' H. Servin. Cf. «L'Éducation sentimentale, Structure des Grandes Scènes», *Les Amis de Flaubert*, n° 40, mai 1972, p. 46. Le texte qui fait l'objet de la présente étude est défini à partir de: «Ce fut une apparition», jusqu'à «Et l'américaine l'emporta», Cf. *L'Éducation sentimentale*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1948, pp. 36-40.

4. B. Tomachevski, *Théorie de la Littérature* (Textes des Formalistes russes), Paris, Seuil, 1965, p. 294.

personnage traditionnel qui «doit avoir un nom propre, double si possible: nom de famille et prénom (...) des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un «caractère», un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là»⁵. Madame Arnoux, Frédéric, et les autres personnages secondaires évoluent selon leurs propres démarches, leurs propres gestes, par petites touches, in statu nascendi. L'auteur ne définit pas, encore moins il n'explique pas mais seulement il présente «des passions et des actes imprévisibles»⁶.

De ce fait, Flaubert acquiert une modernité dans l'emploi de la technique narrative de présentation du personnage. L'auteur invite le lecteur à assister à une connaissance graduelle d'un personnage en train d'évoluer; il évite de le figer dans un portrait sommaire, physique et psychologique. Au contraire, le portrait se morcelle, incomplet, dispersé au long du texte⁷. Flaubert n'accepte pas l'affabulation romanesque; il veut «la vie au jour le jour, telle qu'elle se présente avec sa suite continue de petits incidents vulgaires (...) l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements, les personnages se rencontrant puis se perdant et se rencontrant de nouveau»⁸.

Dans la scène de la première apparition de Madame Arnoux, son portrait s'esquisse fragment par fragment dans la description faite par Frédéric. Au début de la scène on ne sait même pas son nom: *Elle*, inconnue, devient par les informations qui s'accumulent, Madame Arnoux, mariée, mère d'une fille de sept ans. Les révélations sur un personnage, surprennent les autres personnages ainsi que le lecteur. L'exemple suivant en fait preuve: «Et Frédéric se réjouissait d'entendre ces choses, comme s'il eût fait une découverte, une acquisition»⁹.

L'imprévisibilité de leur conduite, la surprise par leurs conversions inattendues, l'indéterminisme sont les lois de la création des personnages de Flaubert qui loin de fixer des caractères a priori, laisse ses créatures libres. Frédéric, durant la scène, ébloui par la beauté de Madame Arnoux, se montre rêveur, généreux devant elle; par contre vers la fin de la scène, il devient coléreux et tranchant avec son domestique: «Puis sans égard aux salutations de son domestique:

5. A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 27.

6. J.-P. Sartre, *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 35.

7. R. Debray-Genette, «Du mode narratif dans les Trois Contes», *Littérature*, n° 2, 1971, p. 43.

8. E. Zola, *Les Romanciers Naturalistes*, pp. 146 sqq., cité par R. Dumesnil, dans *L'Education sentimentale de Gustave Flaubert (1869)*, Paris, Nizet, 1962, pp. 190-191.

9. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 37.

— Pourquoi n'as-tu pas amené la voiture jusqu'ici?

Le bonhomme s'excusait.

— Quel maladroit!¹⁰

Cette première grande scène de l'apparition de Madame Arnoux se déroule dans l'espace clos du bateau «La ville de Montereau» lors d'un voyage sur la Seine. Ainsi que le «travelling» du navire remontant le fleuve, cette scène se développe en évoquant dans l'esprit du lecteur le véhicule en mouvement par la succession parataxique des séquences. «Tout le premier livre, écrit A. Thibaudet, gardera ce rythme et cette figure de l'eau qui coule, de ce bateau sur une rivière où Frédéric laisse aller des images flottantes de la vie qu'il se compose»¹¹.

L'action romanesque ne donne pourtant pas l'impression de l'agitation perpétuelle. C'est que pour Flaubert tout ce qui bouge, revient à son point de départ, tout mouvement est circulaire. Il ne s'agit pas de mouvement mais de circulation¹². Cette circulation est centrée sur le personnage de Madame Arnoux qui dès son apparition établit un réseau de relations surtout avec le protagoniste Frédéric; dans cette scène, comme d'ailleurs dans tout le roman, elle sert d'«axe orienté»¹³ où s'entrecroisent et se bifurquent les mouvements de Frédéric. Elle y devient l'élément ordonnateur¹⁴. «Cette circulation incessante n'aurait pas de sens, et le roman de forme, —écrit G. Poulet—, si au centre il n'y avait pas un élément, je ne dis pas créateur, mais ordonnateur (...) C'est précisément parce que, dès le premier moment du récit, Madame Arnoux paraît et se fait aimer de Frédéric, que tout ce qui au-dehors vit d'une vie fluante et amorphe, se met à tourner autour de cette image et à en recevoir la lumière (...) Ainsi le roman flaubertien apparaît maintenant comme une composition, comme un ordre»¹⁵.

Dès cette scène, Madame Arnoux apparaît comme le point de convergence des «circulations» de Frédéric. En voilà deux exemples: «et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda»¹⁶ et aussi: «Mais Frédéric s'en retourna bientôt sous la tente, où Mme Arnoux était revenue»¹⁷.

La fin de la première scène de l'apparition de Madame Arnoux se referme sur l'ouverture. Le fait que Madame Arnoux se trouve aussi éloignée et inaccessible qu'au début de la scène, nous renvoie à la construction du

10. *Ibid.*, p. 40.

11. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 23.

12. G. Poulet, *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 392.

13. J.-P. Richard, «La création de la forme chez Flaubert» in *Littérature et Sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 186.

14. Cf. L. Cellier, *Etudes de Structure. L'Education sentimentale*, Archives des Letters Modernes, Paris, Minard, 1964, p. 16.

15. *Les Métamorphoses du Cercle*, op.cit., pp. 392-393.

16. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 36.

17. *Ibid.*, p. 42.

roman entier. Le roman commence par une apparition de Madame Arnoux et s'achève pareillement sur une autre apparition d'elle-même¹⁸. Nous remarquons donc que la technique de la liaison de la fin au début du roman se reproduit dans cette scène.

Le tissu narratif.

Le tissu narratif de cette scène présente une mosaïque de narration et de description. Le récit est étalé sur une durée qui ne dépasse pas celle d'un jour, —le 15 septembre 1840—. On peut considérer le texte de la première apparition de Madame Arnoux comme un scène monnayée en micro-scènes. On décèle dix micro-scènes. L'arrivée ou le départ d'un personnage marquent le passage d'une micro-scène à l'autre. La partie que chacune d'entre-elles occupe dans le texte en nombre de lignes apparaît dans le schéma de la page suivante.

Ce relevé statistique nous démontre que Frédéric et Madame Arnoux gardent la place prépondérante dans le développement de toute la scène. En plus la première, la troisième, la sixième et la huitième micro-scènes, consacrées uniquement à Frédéric et à Madame Arnoux occupent le 42% du texte en nombre de lignes. Ce relevé illustre aussi la vision binoculaire de Flaubert. Selon A. Thibaudet, la vision propre à Flaubert est «la pleine logique artistique de la vision binoculaire (...) Sa façon de sentir et de penser consiste à saisir comme associés en couple, des contraires, extrêmes d'un même genre, et à composer d'un genre, de ces deux images planes, une image en relief»¹⁹. Partant de cette remarque d'A. Thibaudet, nous examinons cette forme de vision dans le texte qui fait l'objet de notre étude et nous constatons la composition par couples suivante: Frédéric-Madame Arnoux, Monsieur Arnoux-Madame Arnoux, La bonne-Marthe, Frédéric-Monsieur Arnoux, Frédéric-son domestique. Nous constatons aussi une mise en parallèle des contraires: Monsieur Arnoux communicatif, s'oppose à la silencieuse et inaccessible Madame Arnoux. L'admiration et la «curiosité douloureuse» de Frédéric à l'égard de Madame Arnoux s'opposent à l'indifférence et au mystère de cette femme.

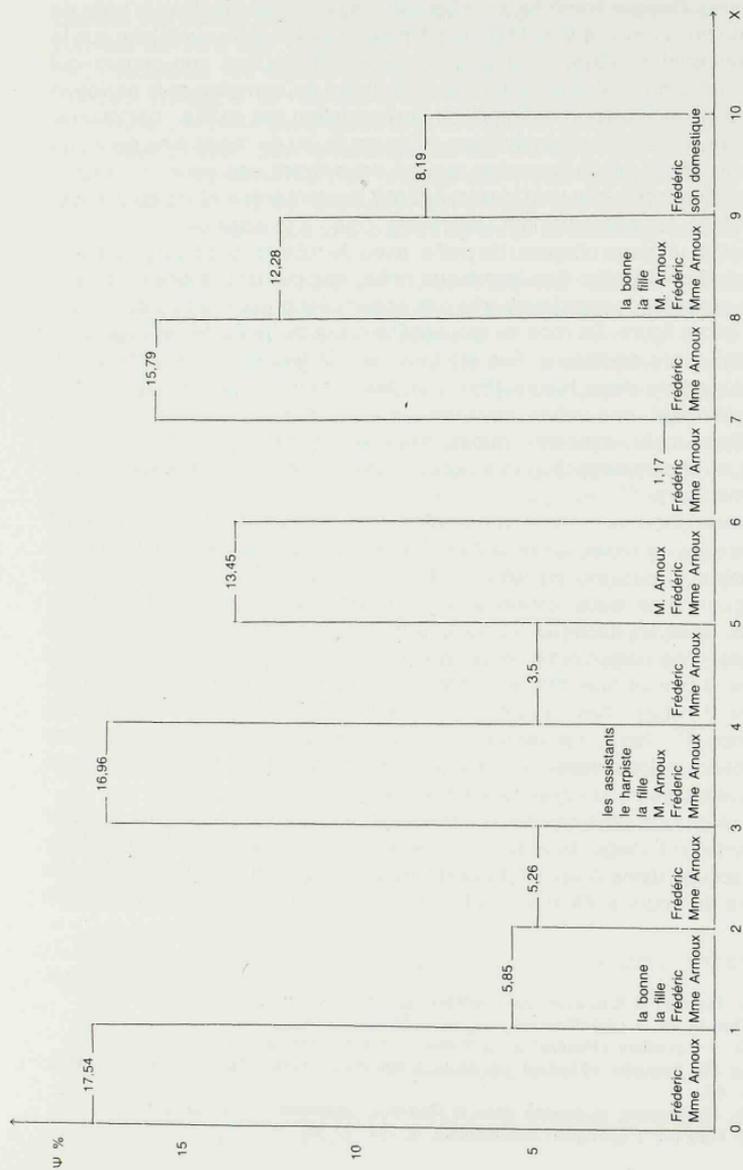
Flaubert attribue une place importante à la description. G. Genette a rappelé à quel point d'intimité la narration et la description s'interprètent: «Il est (...) plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description(...)»²⁰

Les descriptions ne sont pas gratuites; elles sont utiles aux personnages

18. Cf. L. Cellier, *Etudes de Structure*, op. cit., p. 17.

19. *Gustave Flaubert*, op. cit., pp. 89 et 91.

20. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 57.



Ψ Texte en nombre de lignes
 X Nombre de micro-scènes

et ont une influence immédiate sur l'action. Les descriptions dans le texte de l'épisode de la rencontre de Madame Arnoux avec Frédéric aussi bien que la narration sont focalisées au regard de Frédéric. C'est son regard qui transforme l'impression en action, la description en narration et la narration en description. Voilà un exemple où la description est ancilla narrationis: «Elle était assise, au milieu du banc, toute seule, ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva le tête; il fléchit involontairement les épaules; et quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec de rubans roses qui palpaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et sembler presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose»²¹.

Nous devons donc reconnaître à la description d'objets, d'habillement, d'ameublement, une valeur fonctionnelle et la considérer comme un motif non «libre» mais «associé», nécessaire à la constitution thématique d'une œuvre et la caractérisation des personnages selon la théorie exposée par B. Tomachevski²².

La description fait écho à la narration. Elle marque le lieu où le discours romanesque se replie, se répercute²³. D'abord signifiée par la narration, la description la désigne en retour²⁴. Il ne s'agit pas de répétition mais de «dialogue»²⁵ de deux énoncés concurrentiels qui racontent une même histoire. Voilà un exemple: «L'homme en haillons chantait cela d'une voix mordante; les battements de la machine coupaient la mélodie à fausse mesure; il pinçait plus fort: les cordes vibraient, et leurs sons métalliques semblaient exhiler des sanglots et comme la plainte d'un amour orgueilleux et vaincu»²⁶. Nous remarquons l'alternance des sujets —*l'homme, les battements, il, les cordes*— qui marque l'interprétation de la description et de la narration selon un rythme de contrepoint.

De même la description du paysage de la plaine ou du chateau renvoie-t-elle l'image de Madame Arnoux qui par son omniprésence dans cette scène, devient un élément d'unité, la trame du tissu narratif: «Un parterre de fleurs s'étalait devant sa façade; et des avenues s'enfonçaient

21. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 37.

22. *Théorie de la Littérature*, op. cit., pp. 272, 282, 293.

23. Cf. J. Levailant «Flaubert et la matière», *Europe*, sept-oct-nov. 1969.

24. Cf. Ph. Bonnefis, «Flaubert: un déplacement du discours critique», *Littérature*, n° 2, 1971, p. 66.

25. Cf. M. Bakhine, «L'énoncé dans le Roman», *Langages*, n° 12, pp. 126-132.

26. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 38.

comme des voûtes noires, sous les hauts tilleuls. Il (Frédéric) se la figura passant au bord des charmillés»²⁷.

En focalisant les descriptions au regard de Frédéric qui se déplace, Flaubert réintègre la narration «dans la mesure où il réintroduit une diachronie interne et avec elle la dramatisation»²⁸. Cette technique devient le propre de bien des romanciers modernes où de la même façon la description «s'attarde sur les objets, des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace»²⁹.

Cette technique employée par Flaubert exprime l'attitude contemplative de Frédéric qui reste inactif; malgré son envie d'entrer en relations avec Monsieur et Madame Arnoux, il agit peu.

Le résumé est extrapolisé de cette scène. Le manque de recours aux circonstances historiques, au passé ou à la personnalité des héros exprime la volonté de Flaubert de montrer et de ne pas résumer les faits. Par contre le langage narratif en style direct est réservé pour les moments accentués de la courbe dramatique, comme, par exemple, pour le moment où Madame Arnoux s'adresse pour la première fois à Frédéric:

«— Je vous remercie, monsieur»³⁰.

On doit signaler le rôle que jouent les interlignes blancs entre lesquels s'inscrit souvent une durée. On le voit bien dans le passage où les blancs couvrent le temps que Frédéric passe dans sa chambre³¹.

Qu'il s'agisse de description ou de narration, le personnage de Madame Arnoux domine les paragraphes, constituant un facteur de fluidité de la phrase flaubertienne, un paramètre du «suivi»³².

Le point de vue.

Le souci de Flaubert pour le suivi et l'homogénéité du style s'exprime dans la combinaison du point de vue de l'auteur et du point de vue du héros afin que leur alternance fasse prédominer la vision subjective du personnage en perspective. Le style pour Flaubert est «un principe agglomérant, c'est la réduction à l'homogène»³³. Sa préoccupation principale est d'assurer les déplacements de point de vue et les passages d'une perspective à l'autre,

27. *Ibid.*, p. 39.

28. J. Ricardou, «La description créatrice: une course contre le sens», in *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 91.

29. G. Genette, *Figures II*, op. cit., p. 59.

30. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, p. cit., p. 37.

31. *Ibid.*, p. 38.

32. Cf. «Et puis les transitions, le suivi; quel empêtrement!», Id., *Correspondance*, vol. III, Paris, Louis Conard, 1902, p. 382.

33. J. Rousset, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1984, p. 121.

de relier les visions sans que les joints soient apparents. «J'ai eu, remarque-t-il, bien du ciment à enlever, qui bavachait entre les pierres, et il a fallu retasser les pierres pour que les joints ne parussent pas»³⁴.

Le réalisme subjectif³⁵ ou la restriction de champ³⁶ par l'utilisation de l'angle subjectif du personnage de Frédéric et le glissement insensible de son point de vue à la vision de l'auteur exprime la conception de Flaubert de garder la liberté de ses personnages. On peut accepter³⁷ l'analyse sartrienne du «projet par lequel Flaubert pour échapper à la petite bourgeoisie se lancera à travers les divers champs de possibles, vers l'objectivation aliénée de lui-même (...) Le choix d'écrire d'une certaine manière pour se manifester dans le monde de telle façon»³⁸ constitue la «solution objective» de ses contradictions. L'auteur de *L'Education sentimentale* avoue que «C'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute l'œuvre dont on parle»³⁹.

Flaubert croit à un texte littéraire où disparaîtrait toute trace de point de vue: Supprimer le narrateur qu'il soit interne ou externe. Selon son idéal d'un texte littéraire de caractère impersonnel et objectif, l'auteur doit s'abstenir de «conclure», de se garder «de faire autre chose que de représenter»⁴⁰. Ainsi la technique littéraire vise-t-elle à un texte sans intrusions de la part de l'auteur, à un récit qui montre au lieu de raconter. Cependant, malgré son projet de s'effacer derrière un récit de type historique⁴¹, sa présence est souvent trahie.

Quoiqu'on découvre des éléments qui laissent apparaître les traces de l'auteur-créateur, toutefois l'effort de Flaubert pour assurer la liberté à ses personnages l'emporte et on peut voir appliquée une première version de la loi esthétique de «pénétration dialogique»⁴² exprimée par M. Bakhtine, ou loi de l'opposition showing/telling (montrer/raconter) de P. Lubbock⁴³, ou «le

34. G. Flaubert, *Correspondance*, vol. III, op. cit., p. 264.

35. Cf. M. Raimond, «Le réalisme subjectif dans l'Education sentimentale», in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, pp. 93-102.

36. Terme utilisé par G. Blin dans sa thèse *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954.

37. Cf. R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1975, p. 96.

38. J.-P. Sartre, *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 202 et 204-205. Cf. aussi Id. *L'Idiot de la Famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972, 3 volumes.

39. *Correspondance*, vol. II, op. cit., p. 160.

40. *Ibid.*, vol. V, p. 397.

41. Selon la distinction d' E. Benveniste dans *Problèmes de Linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 239-249.

42. Cf. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 42.

43. Cf. *The Craft of fiction*, éd. Cape, London, 1965.

réalisme brut de la subjectivité» de J.-P. Sartre⁴⁴, loi qui doit correspondre à ce que J. Pouillon appelle «avec» le personnage⁴⁵.

Dans le texte de la première apparition de Madame Arnoux, elle est présentée surtout à travers le point de vue de Frédéric. A la fin du paragraphe qui précède la phrase: «Ce fut une apparition»⁴⁶, annonciatrice de l'entrée en jeu de ce personnage féminin, Frédéric, le protagoniste, prend la place du spectateur privilégié de cet événement. Nous lisons: «Frédéric pour rejoindre sa place poussa la grille des Premières, dérangea deux chasseurs avec leurs chiens»⁴⁷.

Le regard de Frédéric pénètre le personnage de la belle femme et relève maints détails. Il s'agit d'un regard qui parcourt le personnage de Madame Arnoux d'un mouvement circulaire: du chapeau, il descend au visage, après il se fixe sur sa robe pour découvrir par la suite d'objet de sa broderie et il remonte de nouveau à son visage. Ainsi s'accomplit la composition picturale: «Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses, qui palpaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu»⁴⁸.

Ce regard d'une «curiosité douloureuse» veut dépasser les limites du champ visuel et embrasser l'être dans toutes ses manifestations: «Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé?»⁴⁹ A la fixité qui pénètre, s'oppose ainsi la mobilité du regard⁵⁰ qui exprime une admiration, prélude d'amour comme indiquent les expressions dans les phrases suivantes: «dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux»⁵¹, «Ses bandeaux noirs (...) semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure»⁵². Frédéric se déplaçant, son regard se meut et développe l'espace; une métamorphose du decor a lieu autour du personnage de Madame Arnoux: «il se planta tout près de son ombrelle, posée contre le banc, et il affectait d'observer une chaloupe sur la rivière (...) Des deux côtés de la rivière des bois inclinaient jusqu'au bord de l'eau»⁵³. Tous ces renseignements sur

44. *Situations, II. Qu'est-ce que la Littérature?* Paris, Gallimard, 1947, p. 323.

45. Cf. *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 74-75.

46. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 36.

47. *Ibid.*, p. 36.

48. *Ibid.*, p. 37.

49. *Ibid.*, p. 37.

50. M. Raimond, «Le réalisme subjectif dans l'Education sentimentale», op. cit., p. 93.

51. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 36.

52. *Ibid.*, pp. 36-37.

53. *Ibid.*, pp. 37-38.

l'espace pivotent autour de Madame Arnoux et sont surtout rapportés par la vision de Frédéric: «Autour des tables rondes, des bourgeois mangeaient, un garçon de café circulait; M. et Mme Arnoux étaient dans le fond, à droite; (...) Puis il se dérangea pour fermer derrière son cou le rideau de la fenêtre»⁵⁴. Ainsi se forme une synthèse des coordonnées spatiales dont le noyau consiste dans l'attraction que subit Frédéric par la présence de Madame Arnoux. Les mots: *près de, à l'avant, sous, à droite, à gauche, plus loin*, disposent les éléments de l'espace selon l'axe de la profondeur.

Une caractéristique du réalisme de la subjectivité, ou réalisme subjectif, consiste à ce que la perception soit «dissociée de la connaissance»⁵⁵ et que le héros voie avant de savoir. Tout ce que Frédéric découvre à l'entourage du personnage de Madame Arnoux, c'est par le moyen d'une rencontre immédiate. Voilà un exemple de perception suivie de connaissance avec l'apparition de la bonne et de la fille de Madame Arnoux: «Une négresse, coiffée d'un foulard, se présenta, en tenant par la main une petite fille, déjà grande (...) Elle la prit à ses genoux: «Mademoiselle n'était pas sage, quoiqu'elle eût sept ans bientôt; sa mère ne l'aimerait plus; on lui pardonnait trop ses caprices». Et Frédéric se réjouissait d'entendre ces choses, comme s'il eût fait une découverte, une acquisition»⁵⁶.

Aussi les éléments de situation du personnage de Madame Arnoux ne proviennent-ils pas de la part d'un auteur omniscient; ils surgissent dans les paroles des autres personnages. En entendant, par exemple, parler Monsieur Arnoux, Frédéric découvre que cette belle femme n'est que l'épouse de celui-ci: «Ma femme, es-tu prête? cria le sieur Arnoux»⁵⁷.

Flaubert respecte la liberté des personnages et les laisse dans leurs incertitudes, leurs indécisions; il n'intervient pas même s'ils se trompent, comme par exemple dans le cas de Frédéric qui attribue à Madame Arnoux une «origine andalouse, créole peut-être»⁵⁸.

C'est à travers la perspective de Frédéric que l'espace se dévoile et que le personnage de Madame Arnoux se développe. Selon Sartre celui qui regarde transforme l'autre en objet. Mais il arrive que Madame Arnoux, à un moment culminant de la scène, réponde à ce regard et cette communication suggère une réalité qui n'est décrite ni par l'auteur ni pas les autres personnages: «Leurs yeux se rencontrèrent»⁵⁹. Frédéric qui a tellement insisté sur le moindre détail concernant l'apparition de Madame Arnoux ne

54. *Ibid.*, p. 38.

55. Cf. M. Raimond, «Le réalisme subjectif dans L'Education sentimentale», op. cit., p. 97.

56. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 37.

57. *Ibid.*, p. 37.

58. *Ibid.*, p. 37.

59. *Ibid.*, p. 37.

commente guère cet échange communicatif. C'est donc par un blanc que l'auteur crée une limitation du point de vue, évoquant des sentiments en marge du langage romanesque.

L'approche méthodique du personnage de Madame Arnoux se réalise par le mouvement progressif des éléments s'entassant et s'ordonnant autour du foyer narratif de Frédéric qui sert de fil conducteur. Madame Arnoux apparaît seule; bientôt le lecteur apprend qu'elle a une bonne, une petite fille et plus tard qu'elle est la femme de Monsieur Arnoux.

Ces informations arrivent chez le lecteur doublées par la joie et la curiosité de Frédéric: «Frédéric se réjouissait d'entendre ces choses, comme s'il eût fait une découverte, une acquisition»⁶⁰.

La subjectivité de Frédéric explose au moment où son point de vue ne correspond pas à celui des autres. L'exemple suivant en est représentatif: «le médaillon de lapis-lasuli, attaché par une chaînette d'or à son poignet (de Madame Arnoux), de temps à autre sonnait contre son assiette. Ceux qui étaient là, pourtant, n'avaient pas l'air de la remarquer»⁶¹.

La restriction du champ est liée à un seul angle d'optique et le personnage ne voit qu'une partie d'un ensemble. Flaubert, plutôt que de montrer, laisse ses personnages voir. Nous citons l'exemple suivant: «Quelquefois, par les hublots, on voyait glisser le flanc d'une barque qui accostait le navire pour prendre ou déposer les voyageurs. Les gens attablés se penchaient aux ouvertures et nommaient les pays riverains»⁶².

Vers la fin de la scène, à l'avancée du bateau, le lieu subit une mutation continue. Frédéric détache de l'espace environnant les sites qui pourraient soutenir son rêve dominé par le personnage de Madame Arnoux. En voici un exemple: «Une plaine s'étendait à droite; à gauche un herbage allait doucement rejoindre une colline, où l'on apercevait des vignobles (...) Quel bonheur de monter côte à côte, le bras autour de sa taille, pendant que sa robe balayerait les feuilles jaunies, en écoutant sa voix, sous le rayonnement de ses yeux!»⁶³ L'auteur crée de cette façon une réalité fictive et la superpose à la réalité du roman afin de donner une dimension complémentaire au personnage de Madame Arnoux qui se métamorphose en fée: «Il (Frédéric) se la figura au bord des charmillles»⁶⁴. Cette image d'Eve cède vite la place à celle de la Mère: «sa mère (Madame Arnoux) la gronda de n'être pas aimable pour le monsieur qui avait sauvé son châle»⁶⁵.

60. *Ibid.*, p. 37.

61. *Ibid.*, p. 39.

62. *Ibid.*, p. 39.

63. *Ibid.*, p. 39.

64. *Ibid.*, p. 39.

65. *Ibid.*, p. 40.

Nous avons constaté un vocabulaire de perception abondant: seize (16) mots en quatre pages prouvent que «la vue dit trop de choses à la fois»⁶⁶. L'usage fréquent de ces mots (voir, paraître, yeux...) chez un écrivain aussi soucieux de son style est significatif: les personnages surgissent en scène et le lecteur assiste à des apparitions: «Ce fut comme une apparition»⁶⁷, phrase désignant l'entrée de Madame Arnoux en scène, «Une négresse se présenta»⁶⁸, «le sieur Arnoux, apparaissant dans le capot de l'escalier»⁶⁹, «une jeune dame et un jeune homme se montrèrent sur le perron»⁷⁰, «La côte de Surville apparut»⁷¹. «On a souvent l'impression dans *L'Education sentimentale*, écrit M. Raimond, qu'on n'est plus du côté de l'invention mais du côté de la découverte»⁷². Aucune causalité ne motive ces entrées et on retrouve ce manque d'enchaînement causal plus tard chez les Nouveaux Romanciers où «Tout semble plutôt naître»⁷³.

Quelques phrases monologuées de Frédéric expriment l'ambiguïté du comportement de Madame Arnoux. Par exemple: «Va-t-elle enfin me parler?»⁷⁴ ou «Il la verrait, encore, peut-être?»⁷⁵ Les modalités de supposition et d'interrogation traduisent «les incertitudes devant les êtres»⁷⁶.

Flaubert installe Madame Arnoux dans l'univers du roman et l'illumine principalement du point d'angle de Frédéric; il établit selon des procédés cinématographiques des plans horizontaux et verticaux, des prises de vue, des séquences⁷⁷. Frédéric debout, pareil à une caméra, se déplaçait pour avoir la meilleure prise de vue; elle, «assise au milieu d'un banc»⁷⁸ lui servait de pivot: «Comme elle gardait la même attitude, il fit plusieurs tours à droite et à gauche pour dissimuler sa manoeuvre»⁷⁹.

Madame Arnoux, par son éblouissement, devient le centre privilégié de l'attention du protagoniste; l'auteur établit autour d'elle un cercle lumineux qui efface toute autre présence: «Elle était (...) toute seule; ou du moins il ne distinguait personne»⁸⁰.

66. G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 194.

67. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 36.

68. *Ibid.*, p. 37.

69. *Ibid.*, p. 37.

70. *Ibid.*, p. 39.

71. *Ibid.*, p. 40.

72. «Le réalisme subjectif dans *L'Education sentimentale*», op. cit., p. 98.

73. J. Ricardou, *La prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965, non paginé.

74. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 40.

75. *Ibid.*, p. 40.

76. M. Raimond, «Le réalisme subjectif dans *L'Education sentimentale*», op. cit., p. 100.

77. Cf. M. Turnell, «Flaubert», in *The Novel in France*, New York, New Directions, 1951.

78. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 36.

79. *Ibid.*, p. 37.

80. *Ibid.*, p. 36.

Plus loin, au moment où le harpiste chante une romance orientale, la vision de Frédéric ou de l'auteur —difficile à discerner—, saisit un geste d'émotion de Madame Arnoux: «Mme Arnoux regardait au loin d'une manière vague. Quand la musique s'arrêta, elle remua les paupières comme si elle sortait d'un songe»⁸¹. Cette vision est significative et convient à la présence mystérieuse et onirique de cette fée sur le bateau. L'effet de distances mis en valeur par les mots *au loin, vague, sortait d'un songe*, détache le personnage et le jette hors du commun, inaccessible et énigmatique; cela est senti par Frédéric qui observe: «Plus il la contemplait, plus il sentait entre elle et lui se creuser des abîmes»⁸².

Par un renversement de perspectives, l'auteur a recours à l'axe vertical; lorsque Frédéric quitte le bateau, Madame Arnoux est située en hauteur sur un plan élevé: «Quand il fut sur le quai, Frédéric se retourna. Elle était près du gouvernail, debout»⁸³. Cette position surplombante couvre d'un symbolisme les rapports des deux personnages. Madame Arnoux inspirera à Frédéric le grand amour, deviendra la bien aimée qui dominera toute manifestation de sa vie.

Non-omniscience et intrusions de l'auteur

Le réalisme subjectif est provoqué par la restriction du champ; donc, c'est par la vision limitée que doivent passer les jugements de l'auteur. Flaubert l'avoue dans sa *Correspondance*: «C'est un de mes principes qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas»⁸⁴.

C'est ainsi qu'il définit sa conception sur la création du monde romanesque se posant contre les interventions flagrantes de l'auteur omniscient. Il limite donc son omniscience en épousant les visions multiples de ses personnages.

Dans la scène de la première apparition de Madame Arnoux, Flaubert adopte la narration à la troisième personne, «il», et choisit les temps grammaticaux du récit historique. E. Benveniste met en parallèle⁸⁵ le récit historique avec le discours⁸⁶: le premier étant défini comme le «mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique»⁸⁷, le

81. *Ibid.*, p. 38.

82. *Ibid.*, p. 39.

83. *Ibid.*, p. 40.

84. *Id.*, *Correspondance*, vol. IV, op. cit., p. 164.

85. *Problèmes de Linguistique générale*, op. cit., pp. 239-249.

86. Sur l'opposition du narratif au dramatique. Cf. Aristote, *Poétique* (Bude), 1148a. Cf. aussi Platon, *La République* III (Oxford), 393a.

87. E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, op. cit., p. 239.

second comme «toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière»⁸⁸. Dans le discours l'aoriste «temps historique par excellence»⁸⁹ «qui objectivise l'événement en le détachant du présent»⁹⁰ est exclu. L'œuvre de Flaubert se rapproche du récit historique. Selon toujours E. Benveniste ce récit est marqué par l'emploi exclusif de la troisième personne et de formes telles que le passé simple et le plus-que-parfait. Dans le texte qu'on est en train d'étudier, Flaubert utilise le passé simple et l'imparfait. Du fait que la description à l'imparfait devient fonctionnelle et même pleine d'importance dramatique, cet imparfait pourrait se réserver parmi les temps du récit historique. D'après un recensement exhaustif, 59 verbes au passé simple, 82 à l'imparfait, 5 au présent, revendiquent leur place dans la trame narrative de la scène de l'apparition de Madame Arnoux.

La place prépondérante de l'imparfait, l'emploi du discours indirect libre et de la troisième personne du singulier, nous donne la particularité syntaxique de l'écriture flaubertienne dans *L'Éducation sentimentale*.

Le style indirect libre se place entre le style direct, qui reproduit les émotions vives sous la forme dramatique, et le style indirect conjonctionnel, qui dépouille les phrases de leurs aspects affectifs pour en rattacher le contenu à la narration»⁹¹. Dans le français littéraire de tous les temps, le style indirect libre apparaît à travers un emploi suivi et conscient surtout dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert⁹². Les exemples abondent: «Arnoux se plaignait de la cuisine; il se récria considérablement devant l'addition, et la fit réduire. Puis il emmena de jeune homme à l'avant du bateau pour boire des grogs. Mais Frédéric s'en retourna bientôt sous la tente, où Mme Arnoux était revenue. Elle lisait un mince volume à couverture grise. Les deux coins de sa bouche se relevaient par moments, et un éclair de plaisir illuminait son front»⁹³.

Souvent Flaubert interrompt la description en style indirect libre pour y insérer sous la forme expressive de l'exclamation ou de l'interrogation, la préoccupation psychologique de Frédéric: «Une plaine s'étendait à droite; à gauche un herbage allait doucement rejoindre une colline où l'on apercevait des vignobles, des noyers, un moulin dans la verdure, et des petits chemins au delà, formant des zigzags sur la roche blanche qui touchait au bord du ciel. Quel bonheur de monter côte, à côte le bras autour de sa taille, pendant

88. *Ibid.*, p. 242.

89. *Ibid.*, p. 245.

90. *Ibid.*, p. 249.

91. F.-L. Poels, «Le style indirect libre dans *L'Éducation sentimentale*», *Revue des Sciences Humaines*, tome XXXVI, n° 143, juillet-sept. 1971, p. 372.

92. Cf. S. Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

93. G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*. op. cit., p. 39.

que sa robe balayerait les feuilles jaunies, en écoutant sa voix, sous le rayonnement de ses yeux»⁹⁴.

Des bribes de conversation sont rapportées en style indirect libre. C'est que le contraste entre le contenu de l'indirect libre, qui se rapproche du style direct, et la forme qui se rapproche de l'énonciation, constitue un moyen propre à suggérer au lecteur les distances prises par le personnage par rapport à la conversation⁹⁵. Les paroles de la bonne, par exemple, qui s'adresse à Marthe dans le texte qu'on étudie sont rapportées en style indirect libre et entre guillemets: «Mademoiselle n'était pas sage, quoiqu'elle eût sept ans bientôt; sa mère ne l'aimerait plus; on lui pardonnait trop ses caprices»⁹⁶.

L'alternance du style direct et du style indirect libre marque le changement d'interlocuteur aussi bien que la différence d'émotions des personnages. L'exploitation du style indirect libre dans l'exemple suivant est intéressante: «Puis, sans égard aux salutations de son domestique:

— Pourquoi n'as-tu pas amené la voiture jusqu'ici?

Le bonhomme s'excusait.

— Quel maladroit! Donne-moi de l'argent!

Et il alla manger dans une auberge.

Un quart d'heure après, il eut envie d'entrer comme par hasard dans la cour des diligences. Il la verrait encore, peut-être?»⁹⁷

Les excuses timides du domestique de Frédéric sont décrites en style indirect libre tandis que la colère de Frédéric éclate en style direct.

La présence du style indirect conjonctionnel souvent nécessite l'emploi du style indirect libre, du fait que Flaubert n'aimait pas les *qui* et les *que*; il pourchassait leur répétition «comme une servante hollandaise les araignées»⁹⁸: «Frédéric affirma qu'il venait de déjeuner; il se mourait de faim, au contraire; et il ne possédait plus un centime au fond de sa bourse»⁹⁹.

L'emploi du style indirect libre ne fait qu'accentuer la confusion entre le discours de l'auteur et celui de Frédéric; il noie sa vision panoramique dans la vision de Frédéric. Qui parle? Est-ce Frédéric? Est-ce l'auteur? Impossible de trancher. En voilà un autre exemple: «Un peu plus loin, on découvrit un château, à toit pointu, avec des tourelles carrées. Un parterre de fleurs s'étalait devant sa façade; et des avenues s'enfonçaient comme des voûtes noires, sous les hauts tilleuls. Il se la figura passant au bord des

94. *Ibid.*, p. 39.

95. Cf. F.-L. Poels, «Le style indirect libre dans L'Education sentimentale», op. cit., p. 369.

96. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 37.

97. *Ibid.*, p. 40.

98. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, op. cit., p. 226.

99. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 38.

charmilles»¹⁰⁰. Derrière ces lignes c'est Flaubert dissimulé qui parle, selon sa poétique qui le veut un Dieu présent mais invisible. Il arrive que l'auteur laisse la place à Frédéric. Le *il* substitué au *on* dans l'exemple ci-dessus, camoufle ce transfert.

Mais quelquefois le narrateur laisse apparaître son image comme dans l'exemple suivant: «Ils devaient, à Montereau prendre la diligence de Châlons. Leur voyage en Suisse durerait un mois. Mme Arnoux blâma son mari de sa faiblesse pour son enfant. Il chuchota dans son oreille une gracieuseté»¹⁰¹. Dans les deux premières propositions, c'est Flaubert omniscient qui nous donne ces renseignements. Frédéric n'en est pas au courant; du moins le texte qui précède ne nous informe-t-il pas. A partir de la troisième proposition qui parle de nouveau? La réponse reste ambiguë. On dirait que c'est plutôt Frédéric qui parle étant donné qu'il ignore le contenu de la «gracieuseté».

Toute variation temporelle, —retours en arrière, projections dans l'avenir—, trouble la chronologie, éloigne le récit du récit objectif, «historique» et trahit la présence de Flaubert. Aussi les phrases-maximes, les métaphores, les comparaisons, ainsi que l'ironie de certains traits, laissent-elles apparaître en filigrane l'image de l'auteur¹⁰². L'impassibilité est une attitude impossible à tenir jusqu'au bout: «Le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse. La moindre observation générale, le moindre adjectif, un peu plus descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste «peut-être», la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire»¹⁰³. L'image dans l'exemple suivant rend visible la présence de Flaubert. C'est une métaphore contre laquelle se heurte le caractère impersonnel du récit: «Il lui envoya un regard où il avait tâché de mettre toute son âme»¹⁰⁴.

L'ironie de Flaubert s'exprime par l'échec d'un élan enthousiaste du personnage: «Le temps pressait. Comment obtenir une invitation chez Arnoux? Et il n'imaginait rien de mieux que de lui faire remarquer la couleur de l'automne en ajoutant:

— Voilà, bientôt l'hiver, la saison des bals et des dîners!

Mais Arnoux était tout occupé de ses bagages»¹⁰⁵.

Dans ce cas le sourire railleur de l'auteur dévoile sa présence derrière les

100. *Ibid.*, p. 39.

101. *Ibid.*, p. 38.

102. Cf. Gl. Gothot-Mersch, «Le point de vue dans *Madame Bovary*», *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 23, mai 1971, p. 249.

103. G. Genette, *Figures II*, op. cit., pp. 66-67.

104. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 40.

105. *Ibid.*, p. 40.

lignes; l'ironie qui se dégage est actualisée par le lecteur. Selon W. Moser¹⁰⁶ auteur et lecteur se partagent la tâche de constituer l'univers fictif; l'un fournit le matériau verbal et sa texture narrative, l'autre en réalise les relations internes.

Dans ses livres V. Brombert a accordé une place importante à la question d'intervention chez Flaubert. Il parle de la nature ambiguë¹⁰⁷ de ses intrusions, de l'ambivalence par l'emploi du style indirect libre qui est un instrument d'impersonnalité. «Ce procédé consistant à escamoter tout antécédent pronominal, permet également d'installer l'auteur, en le camouflant, au centre de son personnage»¹⁰⁸. En tant qu'instrument d'impersonnalité, il entraîne «une fusion de points de vue de l'auteur avec celui des personnages»¹⁰⁹ en vue de confirmer l'invisibilité de l'auteur.

Les exemples limités des intrusions flagrantes chez Flaubert prouvent que la production de son texte littéraire suit les lois de sa «poétique» définie dans sa *Correspondance*. Pour lui l'élaboration du récit impersonnel était un acte de respect envers l'essence du langage puisque celui-ci «tend naturellement vers sa propre destruction»¹¹⁰. Flaubert a dit «adieu et pour toujours au personnel, à l'intime, au relatif»¹¹¹.

La parole des personnages

La présentation de la parole des personnages, le dialogue¹¹², acquiert une grande importance dans les romans de Flaubert. Dans sa *Correspondance*, il évoque certaines difficultés du dialogue tout en affirmant sa nécessité. Le dialogue, selon Flaubert, doit être à la fois «bien écrit»¹¹³, «vif, précis et toujours distingué»¹¹⁴ et «pittoresque»¹¹⁵. Il faut représenter aussi le langage vulgaire en imitant «son aspect, sa coupe, ses mots même»¹¹⁶ mais dans un style «profondément littéraire»¹¹⁷. Flaubert signale d'autres problèmes concernant le dialogue, comme les répétitions de mêmes tournures «il dit», «il répondit». A ce propos, il écrit à Louise Colet: «Comme

106. W. Moser, *L'Education sentimentale de 1869 et la poétique de l'œuvre autonome*, Archives des Lettres Modernes, 190, Paris, Minard, 1980, p. 47.

107. V. Brombert, *The Novels of Flaubert*, Princeton, Princeton University Press, 1966, pp. 167 et 171.

108. Id., *Flaubert par lui-même*, Paris, Seuil, 1971, p. 115.

109. *Ibid.*, p. 115.

110. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., pp. 30-31.

111. G. Flaubert, *Correspondance*, vol. III, op. cit., p. 320.

112. Cf. Cl. Gothot-Mersch, «La parole des personnages. De Madame Bovary à Bouvard et Pécuchet», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXI, 1981, pp. 543-562.

113. G. Flaubert, *Correspondance*, vol. III, op. cit., p. 20.

114. *Ibid.*, p. 359.

115. *Ibid.*, p. 25.

116. *Ibid.*, p. 338.

117. *Ibid.*, p. 20.

je trouve très canaille de faire du dialogue en remplaçant les «il dit, il répondit» par des barres, tu juges que les répétitions des mêmes tournures ne sont pas commodes à éviter»¹¹⁸. Dans *L'Education sentimentale*, Flaubert s'en soucie moins et le tiret est la seule marque dans 47% des cas¹¹⁹. Pourtant dans la scène que nous étudions, il y a 7 cas avec un verbe introducteur (dit, cria, se demandait, en ajoutant, répondit) tandis que 2 autres cas ne sont introduits que par le tiret.

Un autre problème de l'emploi du dialogue consiste en sa lenteur qui entraîne la nécessité de le remplacer par le style indirect¹²⁰. Au lieu d'étendre, par exemple, la conversation entre Madame Arnoux et son mari, il la rapporte en style indirect: «Mme Arnoux blâma son mari de sa faiblesse pour son enfant. Il chuchota dans son oreille une gracieuseté, sans doute, car elle sourit»¹²¹. L'auteur, comme nous avons déjà dit, emploie le style direct pour mettre en relief l'essentiel et garde le style indirect afin de «reculer» les éléments secondaires. Il déclare réserver le dialogue en style direct aux moments où il est «important de fond»¹²², c'est à dire lorsqu'il caractérise les personnages, et, aux scènes principales»¹²³. «Vous n'observez pas les plans»¹²⁴, écrit-il à Amélie Bosquet. «Vous vous perdez dans les dialogues»¹²⁵, remarque-t-il à Saint Valéry.

Voilà un exemple d'un dialogue en style direct, qui situe Madame Arnoux: «Ma femme es-tu prête? cria le sieur Arnoux»¹²⁶. D'une part ce dialogue nous renseigne sur l'existence d'un mari, et d'autre part le vocabulaire employé, dispensé de gentillesse, nous informe sur le personnage de Monsieur Arnoux.

Les dialogues des personnages sont conformes à leur appartenance sociale ou à leur état psychologique. Le vocabulaire de la bonne, par exemple, est simple, son langage familial, ses phrases courtes; le langage de Monsieur Arnoux est mondain à l'égard de Frédéric, familial envers sa femme. Celui de Frédéric, qui est énervé de la maladresse de son domestique, manque de belles manières: «Dépêche-toi»¹²⁷ lui cria-t-il.

Il arrive que le dialogue soit «monologué» dans une seule phrase. Par

118. *Ibid.*, p. 167.

119. Cf. Gothot-Mersch, «La parole des personnages», op. cit., p. 550.

120. G. Flaubert, *Correspondance*, vol. IV, op. cit., p. 2.

121. *Id.*, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 38.

122. *Id.*, *Correspondance*, vol. IV, op. cit., pp. 282, 309.

123. *Ibid.*, vol. IV, p. 103.

Ibid., vol. V, p. 321.

Ibid., vol. VII, p. 142.

124. *Ibid.*, vol. V, p. 321.

125. *Ibid.*, vol. VI, p. 104.

126. *Id.*, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 37.

127. *Ibid.*, p. 40.

exemple: «Va-t-elle enfin me parler?» se demandait-il»¹²⁸. Aussi: «A quoi bon?» se dit-il»¹²⁹. Le monologue en style direct, comme remarque Cl. Gothot-Mersch¹³⁰, est très peu développé chez Flaubert.

Flaubert est un écrivain qui a rarefié l'emploi du style direct. Les répliques sont courtes, sans ornements excessifs. Le style direct figure dans le texte pour mettre en valeur un élément d'importance. Pourtant, ce qui est d'importance primordiale pour un personnage et pour l'action romanesque laisse indifférent un autre. Frédéric par exemple, cherche à entrer en relations, à obtenir une invitation de Monsieur Arnoux: «Il n'imagina rien de mieux que de lui faire remarquer la couleur de l'automne, en ajoutant:

— Voilà bientôt l'hiver, la saison des bals et des diners»¹³¹. Mais Monsieur Arnoux ne paraît pas entendre, occupé de ses bagages.

Nous remarquons que les répliques en style direct sont brèves; elles n'occupent qu'une seule ligne dans le texte qui on étudie. Cela est représentatif de la longueur moyenne du dialogue en style direct dans tout le roman. Le calcul approximatif de Cl. Gothot-Mersch donne le chiffre suivant pour la longueur moyenne des lignes du dialogue en style direct dans *L'Education sentimentale*: 1,7 lignes¹³², moins de deux lignes, moyenne au plus bas de tous les romans de Flaubert, ce qui signifie que le dialogue est bref, l'échange rapide.

L'emploi du dialogue en style direct, style indirect ou style indirect libre dans la scène de l'apparition de Madame Arnoux est limité: 17 lignes de dialogue éparpillé à travers une scène qui s'étend sur 186 lignes. Il occupe le 10,9% du texte.

Les objets

Ecrire un roman, pour M. Butor est «non seulement composer un ensemble d'actions humaines mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages par proximité ou par éloignement»¹³³.

Les objets servent des points de repère dans l'espace de la scène romanesque. Si on déplace les objets, l'ordre des trajets se trouve transformé¹³⁴. L'épisode capital de la scène, où Madame Arnoux adresse la parole à Frédéric, réside dans le déplacement d'un objet: du châle de

128. *Ibid.*, p. 40.

129. *Ibid.*, p. 40.

130. Cf. «La parole des personnages», op. cit., p. 545.

131. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 40.

132. Cf. «La parole des personnages», op. cit., p. 549.

133. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 68.

134. *Ibid.*, p. 58.

Madame Arnoux. Au moment où son châle risque de tomber dans l'eau, Frédéric fait un «bond» et le sauve.

L'objet constitue dans l'exemple ci-dessus un moyen de communication; il participe énergiquement à l'action du fait qu'il décide du premier contact des deux personnages. Flaubert plonge l'objet dans l'action romanesque, fait qui nous rappelle les paroles de J.-P. Sartre: «il faut que nous plongeons les choses dans l'action: leur densité d'être se mesurera pour le lecteur à la multiplicité des relations pratiques qu'elles entretiendront avec les personnages»¹³⁵.

Vu leur importance, la description des choses devient alors pour Flaubert l'acte fondamental de l'écrivain, car le langage est le lien même de cette chimie merveilleuse qui «corporifie l'esprit et spiritualise la matière»¹³⁶. Comme s'il faisait usage de procédés cinématographiques, l'auteur donne à la personne de Madame Arnoux lors de sa première apparition, la consistance d'un objet; elle se trouve sous l'éclat de la lumière du projecteur de la caméra qui la fixe. Nous remarquons ses doigts que la lumière traversait»¹³⁷ et toute sa personne qui «se découpait sur le fond de l'air bleu»¹³⁸. Plus loin: «le plafond, bas et tout blanc, rabattait une lumière crue. Frédéric, en face, distinguait l'ombre de ses cils»¹³⁹.

Les objets peuvent dégager une sensualité, qui recouvre une réalité plus profonde, ou être simplement un moyen d'attirer l'attention des personnages. L'exemple que nous citons évoque l'adoration du médaillon fétichisé de Madame Arnoux: «le médaillon de lapis-lazuli, attaché par une chaînette d'or à son poignet, de temps à autre sonnait contre son assiette»¹⁴⁰. Un autre exemple que nous citons par la suite, exprime l'éclat particulier des choses illuminées par l'attention du héros: «Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire»¹⁴¹.

Les objets, les «choses de l'humanité»,¹⁴² n'ont pas seulement un rôle médiateur entre les personnages. Ils révèlent les héros sur un plan sociologique et psychologique. Connaître les objets permet d'embrasser l'être qu'ils entourent parce qu'ils sont étroitement liés à sa vie. Frédéric qui voyait Madame Arnoux pour la première fois «souhaitait connaître les

135. *Situations, II. Qu'est-ce que la Littérature?* op. cit., p. 264.

136. P. Danger, «La perception du monde extérieur dans l'oeuvre romanesque de Flaubert», *Information Littéraire*, n° 5, nov-déc. 1972, p. 209.

137. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 37.

138. *Ibid.*, p. 37.

139. *Ibid.*, pp. 38-39.

140. *Ibid.*, p. 39.

141. *Ibid.*, p. 37.

142. *Id.*, *Correspondance*, vol. IV, op. cit., p. 469.

meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait»¹⁴³.

Dans l'énumération ci-dessus, la hiérarchie suivie en fonction de l'importance des éléments entourant Madame Arnoux marque la prépondérance des objets par rapport aux êtres humains. C'est d'abord à travers la contemplation rêvée de ses meubles et de ses robes qu'il désire communiquer avec elle. Cela n'est-ce pas aussi une allusion à la présence proliférante des objets peuplant la solitude de l'homme de la société de l'âge industriel?

Les objets sont donc attachés aux personnages et font partie du corps romanesque. Le romancier produit et consomme, comme la société, des objets qui l'obligent à mêler à son texte. «un texte social»¹⁴⁴. A travers les objets une «façon de vivre»¹⁴⁵ apparaît, un mode socialisé de l'existence. Les habits de Madame Arnoux, par exemple, ses couleurs préférées, —couleurs secondaires (violet) et composées (rose)—, le panier à ouvrage, l'objet de sa broderie, son médaillon de lapis-lasuli, le livre qu'elle lit, sont significatifs de sa personne.

Un recensement des objets¹⁴⁶ à l'entour de Madame Arnoux dans cette scène, fait apparaître une nature bourgeoise. (chapeau de paille avec des rubans roses, robe de mousseline claire tachetée de petits pois, ombrelle, panier à ouvrage, châle à bandes violettes, harpe, table ronde, banquette de velours, un journal, médaillon de lapis-lasuli, chaînette d'or, mince volume à couverture grise).

Les objets, en dehors des renseignements qu'ils fournissent sur le statut social des personnages, constituent un élément esthétique de l'espace romanesque. Ils composent le «spectacle»¹⁴⁷ d'un micro-univers sémantique. Ils s'ordonnent autour des figures romanesques, attirent des regards, renvoient au passé et prolongent les sensations; leur volume et leurs couleurs enrichissent le tableau romanesque et servent de moyen de rêveries.

L'objet, comme nous avons déjà dit, sert à la communication des personnages; il en constitue parfois l'obstacle. Le livre, par exemple, que lit Madame Arnoux provoque la jalousie de Frédéric: «Il jaloua celui qui avait inventé ces choses dont elle paraissait occupée»¹⁴⁸.

143. Id., *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 37.

144. Cl. Duchet, «Roman et objets: l'exemple de Madame Bovary», in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

145. M. Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1960, p. 56.

146. On considère l'objet au sens sociologique du terme selon la définition qu'en propose Abr. A. Moles: «Un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler», Cf. «Objet et communication», *Communications*, n° 13, 1969, p. 5.

147. A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 32.

148. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 39.

Les objets qui renvoient au passé ou ceux qui se trouvent au milieu des rêves (par exemple: les robes qu'elle avait portées) perturbent la linéarité de l'histoire en imprégnant le récit d'une durée subjective. Cette durée déborde le temps chronologique du récit, s'élançant au passé pour embrasser l'intégralité des mouvements et des gestes de l'héroïne. Cette dilatation de la durée s'explique par l'envie de Frédéric d'établir une continuité avec le passé de Madame Arnoux et de rendre plus riche ce personnage en lui ajoutant la dimension de la profondeur.

On constate que l'objet flaubertien est souvent mobile: les rubans du chapeau de Madame Arnoux «palpitaient au vent»¹⁴⁹, sa robe «se répandait à plis nombreux»¹⁵⁰, le châle «glissait peu à peu»¹⁵¹, la casquette de le harpiste circule devant les autres personnages pour chercher l'aumône, un journal «qui se trouvait là»¹⁵², passe à Frédéric, le verre va de la table, dans les mains de Madame Arnoux, le médaillon bouge et «de temps à autre sonnait contre son assiette»¹⁵³. La broderie et le panier à ouvrage disparaissent vers la fin de la scène et «un mince volume à couverture grise»¹⁵⁴ prend sa place. Cette mobilité qui attribue un dynamisme à l'objet, répond au projet de Flaubert de «faire sentir presque matériellement les choses»¹⁵⁵. Selon Cl. Duchet la mobilité des objets qui se dispersent et se redistribuent (on pense à la liquidation des meubles des Arnoux qui a lieu à la fin de la troisième partie du roman) illustre l'instabilité de la petite bourgeoisie¹⁵⁶.

L'œuvre de Flaubert, remarque P. Danger, «ne fait qu'éclorre des formes étranges, qui seront une glorification de l'objet pur, splendidement inutile et qui ne sera peut-être même pas beau au bout du compte, mais qui témoignera d'une conscience totalement soumise à la matière, besogneusement absorbée dans sa tâche et toute entière tendue vers ce produit baroque et superflu de son existence incongrue»¹⁵⁷.

Dans cette scène, Flaubert fait un usage habile des choses qui sont des repères, des jalons, qui se déplacent, qui se trouvent en mouvement, «parfois pour des symétries, parfois pour des effets multiples, parfois pour témoigner de l'évolution des personnages»¹⁵⁸.

149. *Ibid.*, p. 36.

150. *Ibid.*, p. 37.

151. *Ibid.*, p. 37.

152. *Ibid.*, p. 38.

153. *Ibid.*, p. 39.

154. *Ibid.*, p. 39.

155. *Id.*, *Correspondance*, vol. II, op. cit., p. 344.

156. Cf. «Roman et objets: l'exemple de Madame Bovary», op. cit., p. 32.

157. «La perception du monde extérieur dans l'œuvre romanesque de Flaubert», op. cit., p. 209.

158. M.-J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 37.

L'évocation de la sensorialité

Dans cette scène, Flaubert emploie aussi une technique d'évocation de la sensorialité à travers le regard de Frédéric qui se fixe sur Madame Arnoux. L'élément de la sensorialité se manifeste dans des phrases comme la suivante: «Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas, et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure»¹⁵⁹. Aussi s'exprime-t-elle dans des expressions qui se réfèrent à des qualités attribuées au corps de Madame Arnoux: splendeur de sa peau brune¹⁶⁰, «finesse des doigts»¹⁶¹, «séduction de sa taille»¹⁶².

Nous remarquons aussi une série perceptive suggérée soit par le tissu qui vient au contact du corps, soit par d'autres éléments analogues: «Sa robe de mousseline claire tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux»¹⁶³, «Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées»¹⁶⁴. L'auteur découvre, avec son personnage Frédéric, le corps de Madame Arnoux en associant les vêtements à des sensations tactiles: «Cependant, un long châle à bandes violettes était placé derrière son dos, sur le bordage de cuivre. Elle avait dû, bien des fois au milieu de la mer durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans!»¹⁶⁵

La sensorialité est encore figurée dans les gestes d'un contact avec son propre corps ou d'un contact des objets avec son corps: «Elle trempait ses lèvres dans son verre, cassait un peu de croûte entre ses doigts»¹⁶⁶, «Les deux coins de sa bouche se relevaient par moments, et un éclair de plaisir illuminait son front»¹⁶⁷. Ce sont là des actes où le corps s'appréhende dans une «autoréférence charnelle»¹⁶⁸. Dans les exemples ci-dessus, l'image d'un geste labial ou le geste d'un contact déploient un côté sensuel de la belle femme.

L'espace du rêve

La présence de Madame Arnoux imprègne l'espace de la scène romanesque; les indications spatiales ne surgissent que pour la promouvoir. A cet espace réel vient se superposer l'espace du rêve par la force du désir

159. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., pp. 36-37.

160. *Ibid.*, p. 37.

161. *Ibid.*, p. 37.

162. *Ibid.*, p. 37.

163. *Ibid.*, p. 37.

164. *Ibid.*, p. 37.

165. *Ibid.*, p. 37.

166. *Ibid.*, p. 39.

167. *Ibid.*, p. 39.

168. J. Starobinski, «L'échelle des températures», in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 48.

qui place au centre du monde subjectif de Frédéric la créature à partir de laquelle tout prend un sens: Madame Arnoux. Il y a une projection de l'espace du rêve sur la réalité vécue du roman¹⁶⁹. L'amour pour Madame Arnoux «ne peut s'incarner que dans un rêve»¹⁷⁰.

Frédéric développe une description du paysage où les rêves défilent devant lui tandis qu'il demeure essentiellement passif. Le paysage invite à une rêverie idyllique qui exclut la possibilité de réalisation et établit une distance des abîmes: «on apercevait des vignobles, des noyers, un moulin dans la verdure, et des petits chemins au-delà (...) Quel bonheur de monter côte à côte, le bras autour de sa taille, pendant que sa robe balayerait les feuilles jaunies, en écoutant sa voix, sous le rayonnement de ses yeux! Le bateau pouvait s'arrêter, ils n'avaient qu'à descendre; et cette chose bien simple n'était pas plus facile, cependant, que de remuer le soleil»¹⁷¹. L'axe affectif autour duquel évolue cette description relie l'idylle à la catastrophe¹⁷². Ce bonheur rêvé par Frédéric n'est rêvé que dans la mesure où Frédéric sent entre lui et Madame Arnoux «se creuser des abîmes»¹⁷³, c'est à dire dans la mesure où précisément seul un bouleversement total permettait d'y accéder. L'évasion donc est impossible; cette perspective n'est pas bien sûr réalisable car Madame Arnoux «paraît garantir un ordre»¹⁷⁴. Selon W. Moser le mouvement du bateau, où se déroule cette scène, devient l'expression de la contrainte et le rêve de liberté de Frédéric prend comme objet son arrêt¹⁷⁵. Pouvoir abandonner le bateau, s'installer sur le rivage dans une de ces résidences, voilà comment Frédéric conçoit son bonheur. L'espace du désir, n'étant jamais franchi, bénéficie de l'image d'une idylle rêvée¹⁷⁶.

On remarque souvent des éléments du monde extérieur qui interrompent avec violence le cours de la rêverie. Ils sont là pour ancrer le roman dans le vécu¹⁷⁷. L'exemple qui suit en fait preuve: «des avenues s'enfonçaient, comme des voûtes noires, sous les hauts tilleuls. Il se la figura passant au bord des charmillles. A ce moment, une jeune dame et un jeune homme se

169. Cette superposition des espace rappelle la superposition des visions hallucinées dans *Aurelia* de G. de Nerval. Cf. B. Valette, «Flaubert. L'Education Sentimentale», *Documents et Recherches. Lettres*, n° 8, mai 1974, p. 21.

170. B. Slama, «Une lecture de L'Education sentimentale», *Littérature*, n° 2, 1971, p. 27.

171. V. Brombert, «Lieu d'idylle et lieu de bouleversement dans L'Education sentimentale», *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 23, mai, 1971, p. 279.

173. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*. op. cit., p. 39.

174. P. Feyler, «L'eau et les femmes dans l'œuvre de Gustave Flaubert», *Eidolon*, n° 18, oct. 1981, p. 82.

175. *L'Education sentimentale de 1869 et la poétique de l'œuvre autonome*, op. cit., p. 35.

176. Cf. la page que M. Le Guern consacre à l'emploi de la métonymie dans *L'Education sentimentale. Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 105.

177. Cf. P. Hamon, «Un discours contraint», *Poétique*, n° 16, 1974.

montèrent sur le perron entre les caisses d'orangers. Puis tout disparut»¹⁷⁸.

La réalité qui relaye le rêve ne favorise pas l'expression du désir de la possession physique de Madame Arnoux. Frédéric rêve au bonheur suprême de se promener avec elle le bras autour de sa taille; pourtant dès la première rencontre «le désir de la possession physique même disparaissait»¹⁷⁹.

Les obstacles que pose la vie réelle entre lui et la réalisation de son bonheur, la distance que crée le personnage romantique de Madame Arnoux, enveloppée d'un certain mystère poétique (exotisme, musique, jeu de lumière sur elle, profil dans le chair obscur)—, obligent Frédéric à poursuivre son rêve. «Car les hommes aiment dans l'existence ce qu'elle a d'athmosphérique, d'incertain (...) Leur faiblesse et leur lâcheté caressera tout obstacle qui vient de l'extérieur, toute barrière qui leur ferme le chemin, car des paradis insoupçonnés et éternellement hors d'atteinte pour leurs rêves qui ne se transforment jamais en actions, fleurissent derrière tout rocher trop abrupt pour qu'ils puissent l'escalader»¹⁸⁰.

Flaubert présente le cas d'un précurseur qui trouvait dans la technique romanesque une raison de vivre, se déclarant heureux d'avoir écrit quelques pages sans assonnances ni répétitions. Il s'inscrit parmi les grands artistes chez lesquels l'exercice de la forme fait naître l'inspiration. L'esthétique pour Flaubert est le Vrai: «Où la Forme, en effet manque, l'Idée n'est plus. Chercher l'un, c'est chercher l'autre. Ils sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur et c'est pour cela que l'Art est la vérité même»¹⁸¹. L'union de la forme et de l'idée est le signe du grand art. Loin de s'abandonner à la seule recherche des structures et des techniques de l'art romanesque, Flaubert procède de structures aux idées et d'idées aux structures, conquérant ainsi les lois de la création du style.

Les règles de l'écriture romanesque lui imposent une «labeur atroce»¹⁸²; il vit une sorte d'odyssée à travers l'élaboration des techniques narratives qui engagent l'écrivain «à vivre la structure du langage comme une passion»¹⁸³. Flaubert cherche depuis la documentation, jusqu'au manuscrit final «des difficultés de conception tout à fait originales»¹⁸⁴ afin de nous donner le fil pour saisir le labyrinthe de son univers romanesque.

178. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, op. cit., p. 39.

179. *Ibid.*, p. 37.

180. G. Lukacs, *Die Seele und die Formen*, pp. 338-339, cité par L. Goldman, dans *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 48.

181. *Correspondance*, vol. II, op. cit., p. 416.

182. *Ibid.*, vol. IV, p. 39.

183. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 137.

184. R. Debray-Genette, *Flaubert à l'oeuvre*, Paris, Flammarion, 1980, p. 8.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Φρειδερίκη Ταμπάκη-Ιωνά, *Σχήματα και τεχνική της αφήγησης στην πρώτη σκηνή του μυθιστορήματος Αισθηματική αγωγή του Γ. Φλωμπέρ*

Ο Φλωμπέρ θεμελίωσε μια μεθοδική γραφή σύμφωνα με τους κανόνες της μυθιστορηματικής τεχνικής όπως τους διατύπωσε στην *Αλληλογραφία* του. Επιχειρήσαμε την προσέγγιση της τεχνικής των εκφραστικών μέσων του συγγραφέα στην πρώτη σκηνή του μυθιστορημάτος του *Αισθηματική αγωγή*, σκηνή της πρώτης συνάντησης των μυθιστορηματικών ηρώων Μαρί Αρνού και Φρεντερικ. Η σκηνή αυτή παίζει το ρόλο του μικρόκοσμου στο μακρόκοσμο του μυθιστορήματος, αντιπροσωπεύοντας τις ανάλογες δομές.

Η παρουσίαση των ηρώων του μυθιστορήματος γίνεται κατά την εξέλιξη της μυθιστορηματικής πλοκής χωρίς a priori χαρακτηρισμούς από το συγγραφέα. Εξετάζεται επίσης η υφή της αφήγησης που διακρίνεται από μικροσκηνές, περιγραφές και απουσία «περιλήψεων».

Ο συγγραφέας δεν παρεμβαίνει με την παντογνωσία του για να περιγράψει ή να ερμηνεύσει τον κόσμο και τους ήρωες του μυθιστορημάτος του· υιοθετεί τον υποκειμενικό ρεαλισμό, την περιορισμένη θεώρηση του μυθιστορηματικού κόσμου, την αφήγηση στο τρίτο πρόσωπο, τους παρελθοντικούς χρόνους, τον πλάγιο «ελεύθερο» λόγο.

Τα αντικείμενα, δείκτες της ψυχολογικής κατάστασης και της κοινωνικής θέσης των ηρώων του μυθιστορήματος, κινητά και αναπόσπαστα αισθητικά στοιχεία του χώρου του μυθιστορήματος, φορτίζονται από τις σχέσεις των προσώπων και πλουτίζουν το μυθιστορηματικό σύνολο. Σημαντική επίσης είναι η διάσταση του ονείρου στο υπό εξέταση κείμενο, καθώς και η τεχνική της προβολής της αισθησιακής παρουσίας της ηρωίδας Μαρί Αρνού.