



HAL
open science

Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans L'Education sentimentale

Marie-Astrid Charlier

► **To cite this version:**

Marie-Astrid Charlier. Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans L'Education sentimentale. Flaubert. Revue critique et génétique, 2018, 19, s.p. hal-01958263

HAL Id: hal-01958263

<https://hal.science/hal-01958263>

Submitted on 23 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Flaubert

Revue critique et génétique

19 | 2018

Autour de *L'Éducation sentimentale*

Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale*

Marie-Astrid Charlier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2847>

ISSN : 1969-6191

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Ce document vous est offert par Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier



Référence électronique

Marie-Astrid Charlier, « Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert* [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 16 mars 2018, consulté le 23 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2847>

Ce document a été généré automatiquement le 23 mars 2021.



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

Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale*

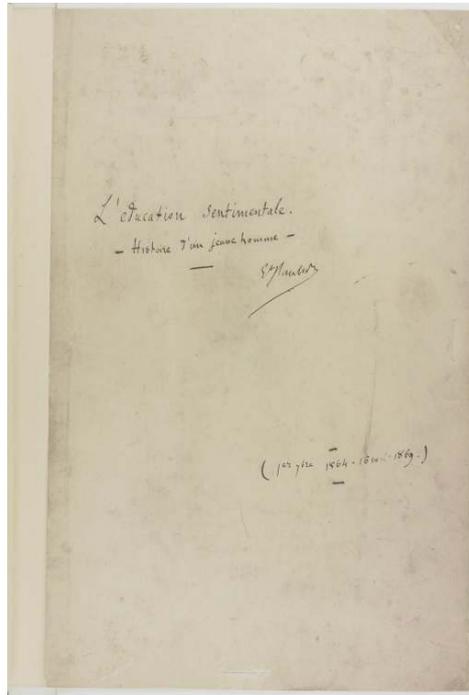
Marie-Astrid Charlier

« Votre ami est un bonhomme de cire ;
tout s'imprime dessus, s'y incruste, y entre. »

– Gustave Flaubert, lettre à George Sand,
le 20 mars 1868

« Je suis d'argile pour recevoir les
impressions et de bronze pour les garder ;
chez moi rien ne s'efface, tout s'accumule. »
Gustave Flaubert, lettre à Amélie Bosquet, le 20
août 1866

1 Le travail de la mémoire est essentiel dans *L'Éducation sentimentale* à plusieurs niveaux de saisie du texte. Il engage d'abord le personnage flaubertien dans son rapport au monde, au temps et au réel – c'est le cas, surtout, de Frédéric Moreau et Marie Arnoux. Ensuite, l'œuvre de la mémoire intervient dans la composition du roman qui a posé tant de difficultés à Flaubert. Les jeux de la mémoire participent au travail des « fonds [qui] dévorent [l]es premiers plans »¹ et expliquent, en partie, que l'œuvre ne « [fasse] pas la pyramide »². D'une part, le mouvement de ressac mémoriel est contradictoire avec les saillances narratives d'un récit pyramidal ; d'autre part la re-présentation et le retour de vestiges mémoriels envahissent le présent – de l'histoire et du récit – avec pour conséquence d'arrimer les premiers plans à l'arrière-plan, au passé, au souvenir, c'est-à-dire aux diverses stratifications du temps vécu.



Source gallica.bnf.fr / Ville de Paris / Bibliothèque Historique

- 2 Dès les premières pages du roman, l'histoire se déroule comme si le présent raconté n'était que déjà-là, déjà-vu et / ou déjà-dit. La mémoire des personnages habite le présent et participe à le construire tandis que l'intertextualité se mêle à la représentation de l'*hic et nunc*, dès ce « 15 septembre 1840, vers six heures du matin »³. D'emblée, discours et imaginaires du personnage comme du narrateur sont habités par des stéréotypes, médiatiques et littéraires ; par exemple, l'album sous le bras de Frédéric (42), le cliché de l'Andalouse pour désigner Marie Arnoux (48), les discussions sur le procès de « Mme Lafarge » (55) qui défraya la chronique en 1840 et que Flaubert évoquera encore dans le *Dictionnaire des idées reçues*⁴ ; et plus globalement la réécriture de la scène topique de « première vue »⁵ quand « leurs yeux se rencontrèrent » (49).
- 3 Ces quelques exemples montrent assez combien la progression narrative est concurrencée, entravée même, par de multiples effets d'écho qui complexifient les liens entre histoire, récit et mémoire, tels que l'a théorisé la narratologie notamment⁶. Ces effets d'écho peuvent être rétrospectifs, comme en témoignent les occurrences précédentes, mais également prospectifs, qu'ils prennent la forme de « préminiscences »⁷ du personnage ou de prémonitions du récit. Dans les deux cas, le roman s'affranchit de la loi chronologique en de multiples moments du texte. Certes, la progression chronologique du récit correspond plutôt à un cadre théorique qu'à une pratique normative et attestée dans le roman du XIX^e siècle. Le roman balzacien par exemple, souvent opposé au récit flaubertien en termes de « débalzacianisation »⁸, n'est pas composé selon une stricte progression chronologique et causale⁹. De l'échelle du détail à la séquence narrative, de la microlecture à l'analyse surplombante, le travail de la mémoire chez Flaubert permet de penser à nouveaux frais les usages romanesques du XIX^e siècle en termes de structure et de composition narratives. Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert substitue au paradigme causal une dynamique rythmique et mémorielle à la

fois : la duplication ou la reprise de séquences, de scènes, de personnages, de motifs ou encore d'objets. Les vestiges mémoriels qui *apparaissent* au fil du récit s'articulent alors à des vertiges temporels qui en dérangent la trame.

- 4 Les phénomènes de rétrospection et de prospection creusent dans le récit des intervalles et des moments de flottement qui semblent suspendre *le cours de l'histoire*. Que reste-t-il alors du présent des personnages, de leur « l'expérience [...] brute »¹⁰, quand présent et expérience sont ainsi habités par la rétrospection et la prospection ? Une dynamique – si l'on peut dire – d'évidement menace le récit et, par conséquent, le genre romanesque lui-même, tel en tout cas qu'il se définit au XIX^e siècle. Contrairement à ce que Flaubert appelle « la littérature probante »¹¹, *L'Éducation sentimentale* se charge de représenter au plus près l'expérience des personnages, médiatisée par une mosaïque de récits, d'images, de clichés, de fantasmes ou encore de lectures. Pour Paul Ricoeur, l'expérience présente une « structure pré-narrative »¹², en-deça du récit (*mimesis I*). Or le récit, précisément, aurait pour tâche de configurer (*mimesis II*) la « narrativité inchoative » de l'expérience. Mais comment définir une expérience déjà composée par une multitude désordonnée de récits, d'images, d'expressions déjà là, *configurés* ailleurs, dans d'autres textes et d'autres discours ? Par conséquent, quelle est la fonction du récit flaubertien dès lors que l'écrivain refuse d'expliquer – de « configurer » – et de « conclure »¹³ ? *L'Éducation sentimentale* représente le désordre de l'expérience, le foisonnement et la discontinuité des mots, images, postures, impressions et sensations qui *composent* le réel à rebours de toute trame « configurante ».
- 5 Pour répondre à ces questions, notre analyse s'appuiera sur les différents aspects de la mémoire dans le roman. En effet, plusieurs types de souvenirs se distinguent dans *L'Éducation sentimentale* : 1. les souvenirs des personnages qui renvoient à un épisode passé, raconté ou non dans le roman, et pas toujours identifiable ; 2. les « faux » souvenirs des personnages qui « volent » un fragment du passé à d'autres personnages ; 3. les souvenirs des personnages qui renvoient à une rêverie ou un fantasme, lesquels sont souvent construits par le souvenir d'une lecture ou le retour d'un cliché ; 4. les souvenirs rappelés par le récit sous la forme de détails. Les trois premiers types se définissent comme des phénomènes tantôt rétrospectifs, tantôt prospectifs ; le quatrième, lui, fait apparaître des prémonitions du texte et invente des *leitmotive*. Ces quatre dynamiques mémorielles interrogent l'articulation flaubertienne entre temps et récit et, au-delà, la définition romanesque du *présent* d'un personnage de fiction.

Souvenirs de quoi ? Troubles de la mémoire

- 6 À plusieurs reprises dans le texte flaubertien, le personnage se souvient de quelque chose, une personne, un lieu ou un moment, qui pose problème quant à l'identification du souvenir. De quoi se souvient alors le personnage ? L'interrogation du lecteur fait le plus souvent écho au trouble mémoriel du personnage ou bien du récit. Par exemple, le souvenir de l'aventure manquée chez la Turque situe en bout de roman un hors texte mais jalonne aussi le récit depuis sa première occurrence, au chapitre deux de la première partie. L'« allusion à une aventure commune [qui] met en joie » (66) Frédéric et Deslauriers est alors obscure et mystérieuse. Ce n'est qu'au dernier chapitre du roman qu'elle sera élucidée, tout comme la fameuse « tête de veau » (454, 582 et 623). Ces mystères aux allures de petit feuilleton apparaissent rétrospectivement comme des prémonitions narratives, lesquelles aménagent suspense et curiosité, partant, mettent en

place une tension narrative¹⁴ qui repose sur la mémoire du récit. Or ces deux résolutions d'énigme se situent au chapitre sept de la troisième partie, c'est-à-dire dans le chapitre final qui, en termes d'équilibre volumétrique, dérange la symétrie du roman. Ce chapitre surnuméraire en forme d'excroissance accueille ces deux petits *restes* comme s'ils ne trouvaient pas leur place dans l'ensemble qu'auraient configuré les « trois-fois-six-chapitres » du roman. En bout de récit, l'élucidation de ces deux *petites* énigmes montre que la mémoire narrative travaille dans le sens de la discontinuité et de la miniaturisation. De « l'histoire des hommes de [la] génération » de Flaubert, ne restent, littéralement, que des petits riens qui signifient trop tard et participent à faire échec à toute configuration concluante.

- 7 Flaubert va plus loin en termes de vertige temporel lorsqu'il fait travailler la mémoire dans le sens du « faux » souvenir et qu'il malmène récit, personnages et lecteur autour d'un baiser entre un gant et une manchette. Lors de sa dernière visite (III, 6), Marie Arnoux se souvient d'« un soir que [Frédéric lui avait] baisé le poignet entre le gant et la manchette » (618). Or ce baiser n'a jamais eu lieu ; Frédéric a bien baisé le poignet d'une femme entre le gant et la manchette mais il s'agissait de celui de Rosanette, pendant les courses au Champ-de-Mars (313) :

– Quels amours de petits doigts ! dit Frédéric, en lui prenant doucement l'autre main, la gauche, ornée d'un bracelet d'or, en forme de gourmette. Tiens, c'est mignon ; d'où cela vient-il ?

– Oh ! il y a longtemps que je l'ai, dit la Maréchale.

Le jeune homme n'objecta rien à cette réponse hypocrite. Il aimait mieux « profiter de la circonstance ».

Et, lui tenant toujours le poignet, il appuya dessus ses lèvres, entre le gant et la manchette. (313)

- 8 Le souvenir de Marie Arnoux (618) serait-il imputable à « une distraction de Flaubert » ou bien s'agirait-il d'« un jeu pervers du narrateur avec la mémoire incertaine du lecteur » (618, note 2) ? Pierre-Marc de Biasi n'exclut aucune de ces hypothèses. Quoi qu'il en soit, Marie Arnoux s'attribue ici le passé d'une autre, celle contre qui, à plusieurs reprises dans le roman, il lui prend des colères d'amante jalouse. Mais pour comprendre la subtilité du montage mémoriel orchestré ici par l'écrivain, il faut situer le curseur analytique quand Frédéric, aux côtés de Rosanette, « se rapp[elle] un crépuscule d'hiver, où, sur le même trottoir, Mme Arnoux marchait ainsi à son côté » (249). En effet, au chapitre cinq de la première partie, Frédéric, le cœur plein d'espérance, avait offert de l'accompagner par les rues :

On n'y voyait plus ; le temps était froid, et un lourd brouillard, estompant la façade des maisons, puait dans l'air. Frédéric le humait avec délices ; car il sentait à travers la ouate du vêtement la forme de son bras ; et sa main, prise dans un gant chamois à deux boutons, sa petite main qu'il aurait voulu couvrir de baisers, s'appuyait sur sa manche. (133)

- 9 Le vertige mémoriel est ici à son comble : tandis qu'il déambule avec Marie, Frédéric « aurait voulu » baiser sa main « prise dans un gant chamois » et « appuy[ée] sur sa manche » (133). L'a-t-il fait dans une ellipse du récit ? Cette hypothèse permettrait d'expliquer le souvenir final de Marie Arnoux. Ce baiser est-il resté un désir mais un désir visible, si bien que Marie l'aurait pressenti ? En d'autres termes, aurait-elle deviné les intentions du jeune homme au point de les transformer en acte dont elle se souvient faussement *in fine*, lors de leur dernière rencontre ? Quoi qu'il en soit, Flaubert orchestre un effet d'écho entre trois épisodes, effectifs ou rêvés (133, 313, 618), que le souvenir de la page 249 fait circuler. Le rythme ternaire de ces scènes montre le balancement de la vie

intérieure et permet de dépasser les dualismes. L'actuel et le virtuel, le fait et le fantasme se confondent sans aucune hiérarchisation entre ce qui a eu lieu et ce qui aurait pu avoir lieu. Action et fiction composent les plis de l'intériorité chez Flaubert et peu importe finalement ce qui a eu lieu ; seules comptent l'image et la trace pour le « bonhomme de cire », d'« argile » et de « bronze ».

- 10 En témoignent certains souvenirs imprécis qui ne sont guère situables dans la diégèse :
- Mme Dambreuse ferma les yeux, et il fut surpris par la facilité de sa victoire. Les grands arbres du jardin qui frissonnaient mollement s'arrêtèrent. Des nuages immobiles rayaient le ciel de longues bandes rouges, et il y eut comme une suspension universelle des choses. Alors, des soirs semblables, avec des silences pareils, revinrent dans son esprit, confusément. Où était-ce ?... (542)
- 11 Comme Frédéric, le lecteur est bien en peine de retrouver le(s) lieu(x) ici évoqué(s). Le pluriel « des soirs semblables » et « des silences pareils » ouvre la mémoire du personnage et du récit vers une pluralité de moments déjà racontés, sans que telle ou telle scène ne se détache véritablement en tant que souvenir précisément rappelé. Impressions et sensations l'emportent sur le fait en lui-même et sur le repère narratif et chronologique. La « suspension universelle des choses » ressentie par Frédéric avec Mme Dambreuse est aussi suspension du temps et du récit. Ce type de suspens aménage une parenthèse, un intervalle, un *espacement* du récit de manière à faire jaillir et entendre les échos poétiques qui, déliés de la trame historique et de l'enchaînement causal, composent l'expérience du personnage. L'identification du souvenir n'a que peu d'importance eu égard à la puissance évocatrice, fantasmatique et récréatrice de la mémoire. L'imaginaire de Frédéric où souvenirs et rêveries se confondent constitue le point de cristallisation des enjeux de la mémoire dans le roman.
- 12 Tandis qu'il espère obtenir un entretien avec Marie, Frédéric joue à pile ou face et décide de se rendre chez les Arnoux. Le « présage heureux » (126) des pièces était trompeur ; seul Jacques est alors présent dans l'appartement :
- Elle était dans son pays, près de sa mère malade.
 Il n'osa faire de questions sur la durée de cette absence. Il demanda seulement quel était le pays de Mme Arnoux.
 – Chartres ! Cela vous étonne ?
 – Moi ? non ! pourquoi ? Pas le moins du monde !
 Ils ne trouvèrent, ensuite, absolument rien à se dire. Arnoux, qui s'était fait une cigarette, tournait autour de la table, en soufflant. Frédéric, debout contre le poêle, contemplait les murs, l'étagère, le parquet : et des images charmantes défilaient dans sa mémoire, devant ses yeux plutôt. (128)
- 13 Le texte est ici très ambigu : quelles sont ces « images » que Frédéric se rappelle ? Rien ne dit que le jeune homme soit déjà allé à Chartres. Est-ce alors l'appartement qui suscite en lui des souvenirs, qui lui rappelle son dîner chez les Arnoux (101 et sq.) et ses multiples tentatives pour y surprendre Marie, seule ? Impossible d'identifier clairement la nature de ces « images charmantes ». Cependant, l'essentiel n'est pas là mais dans la rectification ou la précision effectuée par le narrateur : les « images » ne se présentent pas tant à « sa mémoire » que « devant ses yeux plutôt ». L'hésitation du narrateur rend compte de la collusion et de la confusion entre rétropections et fantasmes. Les « images charmantes » peuvent tout aussi bien correspondre à des rêveries autour d'un non lieu : ni Chartres, ni l'appartement des Arnoux, mais Madame Arnoux elle-même, « sa vie, ses meubles, son passé » (47) ou bien « le désir de la possession physique » (*ibid.*).

- 14 Dans *L'Éducation sentimentale*, bon nombre d'effets d'échos renvoient davantage à une nébuleuse de moments, d'impressions et de sensations qu'à une scène ou un épisode particulier de l'histoire. Cette tendance du récit flaubertien doit être mise en relation avec l'absence remarquable – à une exception près – des grandes analepses que l'on trouve chez les romantiques, tels Chateaubriand, Constant, Hugo. Le passé et la mémoire du personnage ne sont pas circonscrits dans un « morceau » rétrospectif clairement encadré – sauf le début du deuxième chapitre de la première partie qui relate l'adolescence de Frédéric et Deslauriers au collège de Sens. La mémoire est en effet éclatée en micro-souvenirs, en détails ou en moments fugaces que le récit suggère ou que le personnage rappelle de manière imprécise.

Mémoire et rimes po(h)étiques ? Les vestiges d'une vie

- 15 S'ils ouvrent parfois des gouffres vertigineux, comme le montage autour du baiser entre le gant et la manchette, les échos qui jalonnent le roman peuvent aussi apparaître comme des incidents discrets. Des échos potentiels sont déposés dans le récit et, pour exister en tant que tels, nécessitent d'être activés ou actualisés par le lecteur. Mais nombre de *leitmotive* de *L'Éducation sentimentale* peuvent échapper à la lecture parce qu'ils relèvent de ce que Roland Barthes appelait « l'incident » :

L'incident, déjà beaucoup moins fort que l'accident (mais peut-être plus inquiétant) est simplement *ce qui tombe* doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie... c'est ce qui peut être à *peine* noté : une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire *quelque chose*.¹⁵

- 16 Ces incidents qui « *tomb[ent]* doucement [...] sur le tapis de la vie [et de la lecture] » creusent la temporalité romanesque dans le sens de la discontinuité, de l'écart et de la circularité et ont pour conséquence de renverser l'ordre narratif. À ce titre, la mémoire à l'œuvre dans *L'Éducation sentimentale* tend à pousser le roman vers le poème en substituant à l'ordre des faits l'association musicale et poétique d'images, de moments, d'instant. À côté de l'action, se déploient des éclats de sensible et d'impressions qui viennent concurrencer la succession des faits – privés, collectifs, sentimentaux, historiques. Souvent déployées à partir de l'imaginaire romantique de Frédéric, ces rimes poétiques ne sont en aucun cas contradictoires avec l'ironie flaubertienne. « Puisque la parole humaine est comme un chaudron fêlé », certains motifs font certes « danser les ours » mais ils parviennent *quand même* à « attendrir les étoiles »¹⁶.

- 17 Le motif de la voix de Marie Arnoux est emblématique à cet égard. Marie Arnoux est représentée deux fois en train de chanter : d'abord rue de Choiseul, devant ses invités, puis dans la propriété de Saint-Cloud, où elle est surprise par Frédéric alors qu'elle se croit seule et exerce sa voix :

Sa voix de contralto prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait, et alors sa belle tête, aux grands sourcils, s'inclinait sur son épaule ; sa poitrine se gonflait, ses bras s'écartaient, son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme des baisers aériens ; elle lança trois notes aiguës, redescendit, en jeta une plus haut encore, et, après un silence, termina sur un point d'orgue. (106)

Elle faisait des gammes, des trilles, des arpèges. Il y avait de longues notes qui semblaient se tenir suspendues ; d'autres tombaient précipitées, comme les

gouttelettes d'une cascade ; et sa voix, passant par la jalousie, coupait le grand silence, et montait vers le ciel bleu. (151)

- 18 Certes la posture de l'épouse bourgeoise est ici convenue, stéréotypée, topique dans le roman de mœurs contemporaines. De même que les rêveries de Frédéric sont empreintes d'ironie parce que « pohétiques », comme dirait Flaubert, ces moments de pause musicale sont aussi construits comme des *poses* sociales où clichés sociaux et littéraires se laissent entendre/voir. Cependant, à considérer la répétition du motif de la voix, le chant de Marie permet de se reposer de la prolifération des discours du « Pignouf ». Parce qu'il fait retour dans le roman, il introduit des rimes poétiques internes qui suspendent les bavardages de tous bords – étudiantin, bourgeois, conservateur et républicain¹⁷. Si l'on considère chaque occurrence de la voix de Marie Arnoux de façon isolée, celle-ci s'exhibe en tant que motif éculé, caractéristique d'une prose romantique sentimentaliste pourfendue par Flaubert. Mais, lorsque sont actualisés les effets d'écho entre ces mêmes occurrences, dans l'*espacement* du récit qu'elles configurent, mémoire et fantasme se rencontrent, sans que l'ironie disparaisse pour autant mais sans que celle-ci empêche le tissage d'un autre sens de l'histoire.
- 19 En effet, immédiatement après avoir écouté Marie Arnoux chanter rue de Choiseul, Frédéric erre dans les rues, « au hasard, éperdu, entraîné » (107). Il connaît alors un moment épiphanique parodié par Flaubert, « tête nue, poitrine ouverte » (107) :
- À l'horloge d'une église, une heure sonna, lentement, pareille à une voix qui l'eût appelé. (108)
- 20 Ne s'agirait-il pas ici de la voix de Marie Arnoux ? Frédéric est encore porté par le chant de Marie qu'il vient d'écouter, et lors de sa dernière visite à Frédéric, celle-ci déclare que les « paroles [de Frédéric lui] reviennent comme un écho lointain, comme le son d'une cloche apporté par le vent » (618). Entre l'appel de la page 108 et l'« écho » de la page 618, Flaubert opère un transfert d'image – voix, cloche – et une distorsion de la mémoire du récit, comparables au montage du baiser entre le gant et la manchette. Grâce à la reprise de l'association entre voix et son de cloche, l'appel ressenti par Frédéric « au milieu du Pont-Neuf » (107-108) peut rétroactivement, depuis leur dernière rencontre (618), être pensé comme l'appel de Marie. Et, à rebours, le chant de Marie entendu rue de Choiseul, chant qui provoque le moment épiphanique – certes parodique – de Frédéric, peut être compris comme une prémonition narrative qui fait signe vers la dernière visite de Marie Arnoux, à la fin du roman. Cette hypothèse est confirmée par le cotexte. L'épiphanie parodique s'achève sur « un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur » (108) et Frédéric « se demand[e], sérieusement, s'il ser[a] un grand peintre ou un grand poète » (*ibid.*). Or, quand Marie Arnoux évoque l'« écho lointain » des « paroles » de Frédéric, elle articule ce souvenir à sa présence « quand [elle lit] des passages d'amour dans les livres » (618).
- 21 D'une voix à l'autre, du « grand poète » aux « passages d'amour dans les livres », Flaubert fait circuler des souvenirs et des images entre ses personnages, par-delà la vraisemblance de la diégèse et sans écarter l'ironie incontestable que portent leurs discours et leurs imaginaires. L'articulation entre ces différents échos se noue au niveau symbolique. Marie et Frédéric entretiennent une même relation sacrée l'un à l'autre : l'église et la cloche métaphorisent le refoulement de la chair. En effet, Frédéric « ne [peut] se figurer [Marie] autrement que vêtue » (173) et Jean-Pierre Richard a analysé « le fétichisme vestimentaire »¹⁸ du jeune homme. Les rimes de la voix de Marie Arnoux incarnent ainsi, au sens fort du terme, le « bovarysme réussi¹⁹ » de son histoire avec Frédéric. Et ce

« bovarysme » est soutenu par le montage mémoriel que Flaubert configure, à la lettre, comme un *effet de roman*.

- 22 Le *leitmotiv* de la voix de Marie participe de manière essentielle à la construction fantasmatique et esthétique opérée par Frédéric autour de Marie Arnoux *comme* héroïne de roman. Alors qu'il a débarqué de « la-Ville-de-Montereau » et qu'il est à bord de l'américaine qui le ramène chez sa mère, Frédéric se dit que Marie Arnoux « ressembl[e] aux femmes des livres romantiques » (53). Cette pensée du jeune homme ne va pas sans annoncer – ou rappeler selon le sens de la lecture – les « passages d'amour dans les livres » (618) où Marie voit Frédéric. La reprise du motif romantique et le jeu sur ses variations déploient la mémoire textuelle dans un autre sens que l'ordre chronologique, par échos qui reconfigurent l'histoire après-coup. Le travail sur le motif rend tout à fait élastique l'axe temporel et, surtout, l'ordre de la narration. La voix, tout comme les yeux de Marie Arnoux, travaillent dans le texte comme un palimpseste, sans cesse regratté et réécrit, comme si passé, présent et futur du personnage s'écrivaient à contretemps, dans la fiction du souvenir :

Il rêvait à toutes les paroles qu'elle lui avait dites, au timbre de sa voix, à la lumière de ses yeux, – et, se considérant comme un homme mort, il ne faisait plus rien, absolument. (166)

- 23 « Comme un homme mort », pensant ne plus jamais revenir à Paris, Frédéric peut se laisser aller à sa mémoire rêvée. Le « timbre de sa voix » et « la lumière de ses yeux » sont alors ce qui reste de Marie – et de Paris – quand il ne reste plus rien et que Frédéric se croit ruiné, définitivement reclus en province. Or, précisément quand il ne reste bientôt plus rien de l'histoire de Marie et Frédéric, c'est-à-dire lors de leur dernière rencontre, ce sont ces deux motifs qui font encore retour dans le discours de l'homme mûr :

Cette image-là effaçait toutes les autres. Est-ce que j'y pensais seulement ! puisque j'avais toujours au fond de moi-même la musique de votre voix et la splendeur de vos yeux ! (619)

- 24 De l'« homme mort » (166) au tombeau de leur amour²⁰ (619), le même double motif persiste, la voix et les yeux, comme si rien n'avait eu lieu entre les deux passages. Construit comme une veillée funèbre, avec ses objets d'autrefois, la « longue mèche » de cheveux blancs (621) de Marie et « la pendule » (620) dont le tic-tac fait entendre le silence du duo, la (presque) fin de la troisième partie résonne avec la fin de la première. De la même manière que « Ce fut comme une apparition » (47)²¹ fait écho au « Et ce fut tout » (621) qui referme l'histoire d'amour, la voix et les yeux de Marie écrasent l'histoire et le récit pour laisser un reste. Ce vestige mémoriel prend la forme de rimes éculées mais celles-ci sont *montées* par Flaubert comme un *effet de roman* qui rencontre l'appétit romanesque de ses personnages. N'est-ce pas là, en effet, ce que désiraient *et* ce qu'ont vécu Frédéric et Marie ? Une histoire d'amour *comme* dans un roman – mais « comme » seulement, pas tout à fait, à l'image de l'« apparition » de Marie Arnoux sur le bateau. L'« expérience brute » des personnages se tisse dans les plis de la mémoire et ses microfictions, cependant que l'histoire, individuelle et collective, se résout chez Flaubert dans les mêmes petits riens, dans les mêmes incidents que le récit fait saillir – ici voix et yeux, là « quelque chose de blanc » (502) sur un baquet en Juin 1848 –, pleins pourtant de vérité quant à la chair du présent et de l'expérience.

Le coffret de Marie et le portrait de Rosanette : la mémoire du minuscule

- 25 Plusieurs objets circulent d'un espace à l'autre du roman, des divers appartements de Marie à celui de Rosanette, par l'intermédiaire de Jacques Arnoux :

[...] une foule de petits cadeaux, des écrans, des boîtes, des éventails allaient et venaient de chez la maîtresse chez l'épouse, car, sans la moindre gêne, Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre. (240)

- 26 La multitude d'objets échangés entre les deux maisons n'étonne pas de la part d'un personnage qui « ach[ète] des choses complètement inutiles, telles que des chaînes d'or, des pendules, des articles de ménage [...], bouillottes, chaufferettes et samovars » (241). Jacques Arnoux est un grand consommateur et ses achats frisent la manie – version capitaliste du fétichisme de Frédéric. Parmi les cadeaux qu'il fait à son épouse, figure un « coffret à fermoirs d'argent » qui a un statut particulier dans le roman. Cependant, quand il se rend pour la première fois rue de Choiseul, Frédéric ne le distingue pas davantage que les « choses intimes [qui] traîn[ent] » « ça et là » :

Il n'éprouvait plus aucun trouble. Les globes des lampes, recouverts d'une dentelle en papier, envoyaient un jour laiteux et qui attendrissait la couleur des murailles tendues de satin mauve. A travers les lames du garde-feu, pareil à un gros éventail, on apercevait les charbons dans la cheminée ; il y avait, contre la pendule, un coffret à fermoirs d'argent. [...] C'était un endroit paisible, honnête et familier tout ensemble. (102)

- 27 L'objet trouve sa place dans l'« ensemble » que constitue l'intérieur des Arnoux ; il s'y fond, sans se distinguer, et semble n'être là que pour participer à faire tenir le « tout » du décor. Mais le « coffret à fermoirs d'argent » se défait de sa seule fonction décorative quand Marie Arnoux y trouve cachée la facture du cachemire que Jacques Arnoux a acheté à Rosanette (266-268). Or ce cachemire, Rosanette l'a obtenu de haute lutte, après « avoir rappelé cent fois sa promesse » à son amant, allant même jusqu'à envoyer Frédéric en toucher un mot à son ami (243-244). Jaloux de la préférence de Rosanette pour Arnoux et afin de rivaliser avec lui, Frédéric commande alors à Pellerin « le portrait de la Maréchale, un portrait grandeur nature » (245). Parmi la foule d'objets représentés qui surchargent le portrait, figure « un coffret de vieil ivoire un peu jaune dégorgeant des sequins d'or » (247). Ce deuxième coffret, en ivoire celui-là, trouverait lui aussi sa place dans l'ensemble pictural – certes de mauvais goût – de Pellerin et y serait « à peine notable »²² s'il ne faisait écho au « coffret à fermoirs d'argent » qui, de surcroît, est à l'origine de la commande du portrait. L'écho mémoriel est en outre soutenu par une même fonction symbolique puisque les deux coffrets sont associés à la question pécuniaire : l'un parce qu'il dégorge de l'or, l'autre parce qu'il renfermera la « facture grande ouverte » du cachemire. L'effet d'écho entre ces deux portraits, qui sont aussi deux objets *minuscules* à l'échelle de l'ensemble du roman, les relèvent de l'insignifiance et les fait passer du détail fonctionnel au motif qui achoppe et se signale comme indice.

- 28 Le retour du « coffret à fermoirs d'argent » chez Rosanette travaille en effet en ce sens :

Il y avait sur la table, entre un vase plein de cartes de visite et une écritoire, un coffret d'argent ciselé. C'était celui de Mme Arnoux ! Alors, il éprouva un attendrissement, et en même temps comme le scandale d'une profanation. Il avait envie d'y porter les mains, de l'ouvrir. Il eut peur d'être aperçu, et s'en alla. (388)

29 L'objet bien à sa place chez Marie fait littéralement « scandale » chez Rosanette. Fondu dans l'appartement des Arnoux, il choque et s'exhibe chez la Maréchale. En d'autres termes, il *dérange* le tableau de son intérieur. La profanation atteindra son comble lors de la vente aux enchères du mobilier des Arnoux :

On posa devant les brocanteurs un petit coffret avec des médaillons, des angles et des fermoirs d'argent, le même qu'il avait vu au premier dîner dans la rue de Choiseul, qui ensuite avait été chez Rosanette, était revenu chez Mme Arnoux ; souvent, pendant leurs conversations, ses yeux le rencontraient ; il était lié à ses souvenirs les plus chers [...]. (609)

30 Mme Dambreuse se fait un plaisir d'acheter ce coffret qui peut « peut-être » contenir « des lettres d'amour » (610). En l'occurrence, le coffret a renfermé une facture et il est jusqu'au bout associé à la question pécuniaire. Par contraste, il contient les « souvenirs les plus chers » de Frédéric, ainsi que ses projections, *soldés* en fin de roman. L'objet vendu, c'est Marie Arnoux qui est « mort[e] » (610) dans l'imaginaire de Frédéric. Son lapsus – « raison de plus pour ne pas dépouiller les morts de leurs secrets » (*ibid.*) – en dit long sur la façon dont, depuis le début du roman, il réifie et fétichise Marie Arnoux – revers de son idéalisation. L'être disparaît ainsi dans la grande braderie des objets d'un quotidien disparu :

[...] le partage de ces reliques, où il retrouvait confusément la forme de ses membres, lui semblait une atrocité, comme s'il avait vu des corbeaux déchiétant son cadavre. (608)

31 Sous le regard de Frédéric, l'objet est ici une image en forme de prémonition ou de préfiguration de la mort de Marie Arnoux qui réapparaîtra une dernière fois dans le chapitre suivant, avec ses « cheveux blancs », sur un « tapis de feuilles mortes ». En guise d'adieux, elle offrira d'ailleurs à Frédéric un « petit portefeuille grenat couvert de palmes d'or » (616). Encore un objet qui, à défaut de « lettres d'amour », est voué à contenir de l'argent, en l'occurrence la « somme, dont les terrains de Belleville devaient répondre » (*ibid.*). C'est alors que dans l'appartement de Frédéric elle aperçoit « le portrait de la Maréchale » avec « [ses] ors et [ses] blancs » (617), et qu'elle distingue peut-être, sur un coin de la toile de Pellerin, « le coffret de vieil ivoire [...] dégorgeant des sequins d'or ». Grâce à son double factice en ivoire, le « coffret à fermoirs d'argent » réapparaît dans le récit sous la forme du souvenir, de l'écho, et réactive alors la mémoire des deux personnages : « Ils se racontèrent leurs anciens jours » (*ibid.*).

32 Le travail de la mémoire dans *L'Éducation sentimentale* va dans le sens de la miniaturisation de l'histoire ; par effets d'échos multiples, le minuscule et le dérisoire deviennent saillants et constituent *in fine* les restes d'une somme – narrative, historique, symbolique – qui ne parvient pas à faire ensemble, ce dont témoigne le septième chapitre (surnuméraire) de la troisième partie. Outre l'exemple des deux coffrets, le motif du « petit portefeuille grenat » est éclairant de ce point de vue. Il rappelle en effet l'entrée en scène de Marie Arnoux, quand, sur « *la Ville-de-Montereau* », « elle était en train de broder quelque chose » (47). L'indistinction et l'indétermination de ce « quelque chose » initial fait place au « petit portefeuille » que Marie Arnoux affirme avoir « brodé à [l']intention [de Frédéric], tout exprès » (616). D'une broderie à l'autre, la mémoire du récit fait boucle en faisant résonner un détail – la chose brodée – entre le premier et l'avant-dernier chapitres. Sur le plan de l'histoire sentimentale, le détail configure ici un ensemble, certes *pohétique*, celui d'un bovarysme réussi, à la fois pathétique et tendre. Les personnages y tissent leur histoire, s'y lovent et s'y enferment, grâce à leur mémoire (re)créatrice.

- 33 Cependant, le roman ne s'arrête pas là et le dernier chapitre vient rompre la broderie sentimentale, mémorielle et intertextuelle. Le récit s'achève sur deux résolutions d'énigme qui, on l'a dit, arrivent trop tard pour s'insérer dans l'ensemble narratif. Excroissances, micro-récits surnuméraires, la tête de veau et l'épisode chez la Turque signifient trop tard et font échec à la configuration – conclusion ? – finale : la tête de veau n'est élucidée que dans le chapitre « de trop » qui déséquilibre l'ensemble tandis que l'épisode chez la Turque renvoie à un passé antérieur au récit, lequel, donc, ne peut faire jouer ni sa mémoire ni celle du lecteur mais suggère une expérience littéralement « pré-narrative »²³.
- 34 Dans le roman flaubertien, les phénomènes de duplication, de reprise et d'écho, rétrospectifs ou prospectifs, troublent, arasent même, les repères temporels et narratifs au profit d'un mouvement de ressac mémoriel. L'écho et la résonance vont même jusqu'à se substituer, dans certains cas, au temps calendaire, c'est-à-dire à ce que Ricœur appelait le « temps monumental »²⁴. Les différences s'estompent et les nuances s'émoussent entre les époques, les personnages, « les fonds » et les « premiers plans » parce que séquences et objets circulent des uns aux autres, participant ainsi au développement d'un récit qui fonctionne essentiellement sur l'analogie, par re-présentation et recréation mémorielles. Pour cela, Flaubert opère un montage entre différentes mémoires (celles du récit, du personnage et du lecteur) et différentes temporalités (passé, présent, futur) qui prennent une forme tantôt prospective (préminiscences et prémonitions) tantôt rétrospective (réminiscences et rappels de type analeptique). À chaque nouvelle occurrence d'un motif, à chaque réapparition de tel objet ou de tel détail, le récit se reconfigure. Il fait alors entendre, dans l'espacement narratif entre un phénomène et son écho, des bribes d'histoire, des bouts de roman, des micro-fictions, par où la mémoire devient le support du rêve – ce qui, pour Flaubert, est « le plus haut dans l'Art²⁵ ». L'imaginaire de Frédéric, où se confondent rêveries, souvenirs, et fantasmes, en est la première incarnation.

BIBLIOGRAPHIE

Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » t. I 1973, t II 1980, t. III, 1991, Paris.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édition de Jacques Neefs, Paris, « Le Livre de Poche », 1999.

Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition de Pierre-Marc de Biasi, Paris, « Le Livre de Poche », 2002.

Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues suivi du Catalogue des idées chics*, édition d'Anne Herschberg Pierrot, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.

- Roland Barthes, « Pierre Loti : Aziyadé » [1972], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002.
- Pierre-Marc de Biasi, « Le projet flaubertien et l'utopie de vouloir conclure », *Littérature*, vol. 22, n° 2, 1976.
- Victor Brombert, « L'Éducation sentimentale : articulations et polyvalences », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Claudine Gothot-Mersch dir., Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975.
- Marie-Astrid Charlier, *Lectures de L'Éducation sentimentale*, Steve Murphy (dir.), Rennes, PUR, coll. « Didact Français », 2017.
- Aude Déruelle, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne*, n° 8 « Temps et mémoire chez Balzac », 2007/1.
- Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997.
- Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert* [1954], Paris, Seuil, coll. « Points », 1990.
- Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1981.
- Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Gallimard, 1983 ; *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- Gisèle Séginger, « Flaubert lecteur de Balzac. L'Éducation sentimentale ou la réinvention du roman », dans *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Kazuhiro Matsusawa éd., Nagoya, Nagoya University Press, 2009.

NOTES

1. Gustave Flaubert, lettre à Jules Duplan, le 14 mars 1868, dans *Correspondance*, t. III, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 734.
2. Gustave Flaubert, lettre à Jules Duplan, le 7 avril 1863, *ibid.*, p. 318.
3. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 41. Par commodité, tous les renvois à cette édition seront désormais indiqués dans le texte entre parenthèses.
4. Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues suivi du Catalogue des idées chics*, édition d'Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Le Livre de Poche, 1997 : « ARSENIC : Se trouve partout (rappeler Madame Lafarge). Cependant, il y a des peuples qui en mangent. »
5. Voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1981.
6. Nous pensons aux travaux de Paul Ricœur dans les trois tomes de *Temps et récit* mais également au travail de Raphaël Baroni, notamment *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007 et *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.
7. Nous empruntons le terme à Françoise Gaillard qui l'a proposé au cours de la discussion qui a suivi l'intervention d'Isabelle Daunais sur « La mémoire du récit » dans le cadre du séminaire Flaubert de l'ITEM/ENS, le 10 décembre 2016. URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=580045>. Françoise Gaillard définit la préminiscence comme le fait de « se souvenir de ce qu'on a engendré comme souvenir mais qui ne s'est pas produit ». Il s'agit d'un « dépôt mémoriel, avant même que l'événement ait lieu, qui servira ensuite de réminiscence ».
8. Voir Gisèle Séginger, « Flaubert lecteur de Balzac. L'Éducation sentimentale ou la réinvention du roman », dans *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Kazuhiro Matsusawa éd., Nagoya, Nagoya University Press, 2009, p. 67-74.

9. Voir notamment l'article d'Aude Déruelle, « Le roman balzacien entre histoire et mémoire », *L'Année balzacienne*, n° 8 « Temps et mémoire chez Balzac », 2007/1, p. 33-48.
10. Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Gallimard, 1983.
11. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, le 27 mars 1852, dans *Correspondance*, t. II, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 62 : « Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante. – Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin ; l'homme, le milieu. »
12. Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 141.
13. Gustave Flaubert, lettre à Louis Bouilhet, le 4 septembre 1850, dans *Correspondance*, t. I, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 679-680 : « *L'ineptie consiste à vouloir conclure. [...] Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame.* » Voir à ce sujet l'article de Pierre-Marc de Biasi, « Le projet flaubertien et l'utopie de vouloir conclure », *Littérature*, vol. 22, n° 2, 1976, p. 47-58.
14. Voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise, op. cit.*
15. Roland Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* » [1972], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002, p. 1402-1403.
16. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édition de Jacques Neefs, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 301.
17. Voir Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997, p. 166.
18. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert* [1954], Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 211-212.
19. *Ibid.*
20. Voir Victor Brombert, « L'Éducation sentimentale : articulations et polyvalences », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Claudine Gothot-Mersch dir., Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975, p. 55-69. Victor Brombert y analyse le futur antérieur comme « la formule anticipatrice » d'une « rétrospection » : « formule épitaphe projetée vers un avenir hypothétique, situé à l'extrême limite de la vie, à la ligne de démarcation entre le temporel et l'intemporel », p. 67.
21. Pour une analyse détaillée du travail de la mémoire dans le premier chapitre du roman, je me permets de renvoyer à mon article « "Tout son voyage lui revint à la mémoire" : autour du premier chapitre de *L'Éducation sentimentale* », dans *Lectures de L'Éducation sentimentale*, Steve Murphy (dir.), Rennes, PUR, coll. « Didact Français », 2017, p. 83-96.
22. Roland Barthes, *art. cit.*
23. Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 141.
24. Paul Ricœur, « Entre le temps mortel et le temps monumental », *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 192-202.
25. « Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver* », Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, le 26 août 1853, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 417.

RÉSUMÉS

Dans *L'Éducation sentimentale*, les phénomènes de duplication, de reprise et d'écho, rétrospectifs ou prospectifs, troublent les repères temporels et narratifs au profit d'un mouvement de ressac

mémoriel. Les différences s'estompent et les nuances s'émoussent entre les époques, les personnages, « les fonds » et les « premiers plans » parce que séquences et objets circulent des uns aux autres, participant ainsi au développement d'un récit qui fonctionne essentiellement sur l'analogie, par recréation mémorielle. L'article se propose d'étudier les troubles de la mémoire – du personnage et/ou du récit – qui dérangent *le fil* de l'histoire et interrogent la composition narrative dans le roman flaubertien.

INDEX

motcle L'Éducation sentimentale, mémoires, temporalités, histoire, récit

AUTEUR

MARIE-ASTRID CHARLIER

Université Paul-Valéry Montpellier 3, RIRRA 21