

Alfonso de Toro

**EN GUISE D'INTRODUCTION: FLAUBERT,
PRÉCURSEUR DU ROMAN MODERNE OU
LA RELÈVE DU SYSTÈME ROMANESQUE BALZACIEN:
LE PÈRE GORIOT ET L'ÉDUCATION SENTIMENTALE**

0. L'auteur de la *Comédie Humaine* n'est pas seulement l'un des romanciers les plus importants de France et d'Europe, il est aussi l'un des auteurs les plus controversés. Cependant, si la question relative à l'apport et à l'importance de l'œuvre balzacienne fait l'objet de nombreuses controverses, aussi bien dans les rangs de la critique littéraire que parmi les écrivains, l'influence de Balzac à son époque, et même au delà, demeure par contre incontestée. En effet, la *Comédie Humaine* aura, pour une grande partie du XIX^e siècle, une valeur paradigmatique déterminante en ce sens qu'elle constitue un modèle littéraire qui sera imité et en même temps dépassé, puis rejeté. Dans le cadre du recueil sur l'œuvre de Flaubert, nous avons choisi le modèle romanesque balzacien, parce que c'est de celui-ci que part le modèle flaubertien qui le dépasse postérieurement. C'est la raison pour laquelle nous avons l'intention de comparer *l'Éducation sentimentale*¹ de Flaubert avec *Le père Goriot*² de Balzac. Dans le contexte qui nous intéresse, il ne s'agit pas d'établir une comparaison pour elle-même, mais en fonction de la façon dont l'œuvre de Balzac a été perçue, ici en l'occurrence, par Flaubert. Il faut cependant préciser que ce n'est pas le côté positif de la réception, c'est-à-dire les éléments repris et conservés par Flaubert, mais au contraire, l'aspect négatif de la réception de Balzac par Flaubert, en d'autres termes: le processus d'émancipation ou de dépassement, c'est-à-dire la relève du système balzacien, qui fera l'objet de notre étude. Bien entendu, il ne saurait être question d'analyser tous les aspects et tous les niveaux que peut comporter un texte, mais de prendre uniquement en considération certains aspects qui nous semblent être d'une importance essentielle pour la relève d'un système canonique et pour l'instauration d'un autre nouveau système. Dans cette optique, il est nécessaire de décrire certaines différences fondamentales, entre les systèmes narratifs des deux auteurs³.

Balzac, tout autant que Flaubert, a établi son propre système à partir de données précises, d'épistémè qui jalonnent tout le XIX^e siècle⁴. Par conséquent, pour traiter de façon systématique, les différences entre les deux systèmes narratifs, nous procéderons d'abord à une description succincte de ces systèmes avant de passer à l'analyse des œuvres respectives. A cet égard, il faut préciser, qu'il n'est pas question de répertorier les éléments de la *Comédie Humaine* susceptibles d'avoir été directement repris par Flaubert, ceci n'étant pas toujours

systématiquement démontrable, mais de montrer, dans le cadre de l'évolution littéraire, quelles sont les nouvelles fonctions attribuées aux éléments repris ou modifiés dans leur nouveau système. A l'instar des formalistes russes, nous entendons par le terme «d'évolution littéraire» la succession ou la «relève de systèmes». Dans chaque système sémiotique, les différents éléments du texte entretiennent des rapports corrélationnels et possèdent une fonction déterminée⁵.

1 *Fondement et caractéristiques des systèmes de Balzac et de Flaubert*

1.1 Balzac: «Mimésis fictionnelle» vs. «mimésis scientifique»

*La société française allait être
l'historien, je ne devais être
que le secrétaire (CH: I, 7)*⁶

Si l'on prend en considération l'*Avant-propos*, on constate que, dans le contexte de la poétique balzacienne, le concept de «mimésis» est soumis à une révision dans la mesure où l'opposition topique aristotélicienne, entre «histoire» et «fiction» (qui réapparaît constamment au cours de l'histoire littéraire comme par exemple dans le *Don Quichote* de Cervantes ou dans *Jacques le Fataliste* de Diderot) est pourvue de nouveaux termes⁷. Le passage extrait de l'épigraphe cité en tête de ce chapitre, et le recours aux sciences naturelles montrent clairement que Balzac voulait dégager le roman du domaine purement fictif, pour l'élever au rang des sciences sociales. Le roman doit devenir le terrain de recherches systématiques sur les mœurs sociales, en d'autres termes, il doit devenir une *histoire des mœurs*. Balzac introduit ainsi une conception de l'histoire qui diffère totalement de l'historiographie traditionnelle en tant que classification et description systématique des faits. Pour établir sa nouvelle conception de l'histoire, Balzac a recours à l'*histoire naturelle* dont la méthode, qui repose sur des hypothèses scientifiquement vérifiables, lui fournit le fondement d'une méthode descriptive adéquate pour son *histoire des mœurs*. Au centre de cette *histoire des mœurs*, les *passions* déchaînées font figure de force motrice dans la vie des personnages décrits, et c'est à l'analyse de ces *passions*, considérées comme des *dramas moraux*, que l'auteur voue toute son attention. Parmi les noms cités en exemple par Balzac, les noms de scientifiques comme St Hilaire, Cuvier, Buffon et Bonnet côtoient les noms d'un Leibniz, d'un Swedenborg et d'un St Martin. La tentative de Balzac, qui consiste à choisir les sciences naturelles comme fondement méthodologique pour l'élaboration du roman, représente certainement, du moins à cette échelle, et pour le début du XIX^e siècle, une innovation littéraire sans précédent. Il est évident que le soi-disant «réalisme» de Balzac (et du XIX^e siècle en général) a pratiquement peu à voir avec une imitation directe de la réalité, et correspond plutôt à une «mimésis scientifique»⁸.

Dans les pages qui suivent, nous n'avons pas l'intention d'analyser en détail l'*Avant-propos* (qui a fait si souvent l'objet d'études très approfondies) mais de

montrer ce qui se cache derrière cette mimésis scientifique et d'en expliquer la signification et la fonction. En premier lieu, on constate que le système narratif balzacien, loin d'être un système homogène, est caractérisé au contraire par des failles, tant au niveau du système qu'au niveau théorique. Ces failles sont évidentes et se manifestent, entre autres, par la difficulté qu'éprouve Balzac, et qu'il surmonte d'ailleurs tant bien que mal, à introduire le discours scientifique dans le roman. Des termes comme «observation», «analyse», «déduction des règles» ont un statut métaphorique et demeurent d'un point de vue théorique sans conséquences. Dans l'œuvre de Balzac la mimésis scientifique s'effectue à un niveau très général de vulgarisation scientifique, et par conséquent, les textes ne peuvent prétendre avoir de véritable portée scientifique; ceci d'autant moins que les théories auxquelles Balzac se réfère, et qui pour la plupart ont été établies au cours du XVIII^e siècle, sont, au XIX^e siècle, soit dépassées, soit réfutées. Ces théories scientifiques sont du reste accompagnées de pseudo-théories comme celle de la physionomie ou de propositions métaphysiques, illuministes, religieuses, ou explicatives, qui sont en contradiction avec les théorèmes scientifiques, voire les remettent en question. A notre avis, il faut se garder de sous-estimer la tentative balzacienne visant à effectuer une sorte «d'analyse philosophique de l'histoire»⁹, car non seulement Balzac assure définitivement au roman un statut identique à celui des deux autres genres: le Drame et la Poésie — ce à quoi on s'employait depuis Cervantes — mais encore il élève le roman en France au rang d'un genre, dont le système générique est déterminant pour le XIX^e siècle. Et ce qui est plus important, c'est qu'il se penche sur le problème de la narration, lui accordant une place importante à côté de la simple relation d'anecdotes. Par conséquent, ce n'est pas seulement avec Flaubert que le problème de la narration fait son apparition dans le roman, mais déjà avec Balzac qui, à cet égard, a été longtemps sous-estimé¹⁰. Il semble que l'histoire littéraire ait réservé à Balzac un sort comparable à celui de Flaubert dont l'œuvre passa à l'arrière-plan, en raison de la vogue naturaliste, tout comme Balzac, dont l'œuvre, sous-estimée en raison de la réception et de l'impact des œuvres de Flaubert et de Proust, fut considérée comme en partie superficielle et regorgeant de lieux communs et de vulgarisation scientifique. Evidemment, il est incontestable que la *Comédie Humaine* abonde en vulgarisation, que Balzac cherche d'ailleurs à mettre au goût du jour, mais ceci ne l'empêche pas de se pencher sérieusement sur le problème des procédés narratifs. Il est certain aussi que les nouveaux romanciers ont largement contribué, à partir des années 50, à répandre le préjugé concernant la naïveté de l'écriture chez Balzac¹¹.

Mais revenons à l'opposition mentionnée plus haut, entre «mimésis fictionnelle» vs «mimésis scientifique», que l'on pourrait réduire en ramenant les deux termes à celui de «poétique de l'imagination scientifique» («Poetik der wissenschaftlichen Imagination»), pour reprendre l'expression de Wehle caractérisant avec justesse la création balzacienne¹². Ce terme, qui d'ailleurs jouera plus tard chez Baudelaire — bien qu'emprunté à l'anglais — un rôle très important dans sa poétique, ne désigne pas autre chose que la tentative de Balzac consistant à in-

roduire les méthodes et la terminologie des sciences naturelles dans le discours fictionnel, pour parvenir à une plus grande adéquation descriptive. En ce qui concerne les textes qui relèvent du domaine de la fiction, la question concernant la validité scientifique des procédés employés nous semble d'autant plus superflue qu'il s'agit ici de séries qui ne sont pas analogues. La tentative balzacienne, mesurée à ses prétentions scientifiques, est certainement un échec, mais le recours aux sciences naturelles laisse entrevoir des perspectives insoupçonnées pour le roman.

A un niveau très général, la démarche balzacienne est comparable à la démarche scientifique, dans la mesure où l'on ne se contente plus de décrire les phénomènes en surface et de les classer, mais où l'on essaye au contraire d'en étudier les causes profondes. En effet chez Balzac, *l'observation de la société* correspond à la structure de la surface. Le comportement des personnages, leur physionomie et le milieu (interprétés comme une sorte d'archéologie de l'espace, aussi bien extérieur (les différents quartiers) qu'intérieur (pièces, meubles, vêtements)) constituent pour le narrateur omniscient le point de départ de son étude sur la structure des profondeurs. L'analyse scientifique de la structure des profondeurs correspond chez Balzac, sur le plan des procédés narratifs, à la technique analeptique, c'est-à-dire à l'étude du passé des personnages. Ce procédé permet au narrateur omniscient de reconstituer la vie des personnages, et d'expliquer leur comportement, ainsi que d'en déduire, sans grand succès d'ailleurs, des règles d'ordre général. Le narrateur omniscient tente, par analogie, de réaliser avec ses personnages une démarche similaire à celle de Cuvier, qui, à partir d'un os (= surface), est capable de reconstituer toute l'histoire d'une espèce (= structure des profondeurs). Pour réaliser son projet d'une analyse philosophique de l'histoire, Balzac opère en trois temps, c'est-à-dire qu'il divise la *Comédie Humaine* en trois parties: premièrement les *Etudes de mœurs*, deuxièmement les *Etudes philosophiques*, qui représentent un premier degré d'abstraction, et troisièmement les *Etudes analytiques*, qui constituent un second degré d'abstraction. Trois champs d'action sont attribués à ces trois parties: les *effets*, les *causes* et les *principes*. Ces champs d'action correspondent dans le microcosme de la *Comédie Humaine*, c'est-à-dire pour chaque texte, et dans l'ordre respectif, à la démarche du narrateur, d'abord en tant qu'*observateur* des phénomènes humains, en tant qu'*anatomiste* des effets, puis en tant qu'*analyste*, qui classe pour découvrir les causes, et finalement en tant que *formulateur de principes*, qui énonce les lois, régissant aussi bien les causes que les effets.

La démarche, qu'effectue ainsi le narrateur omniscient, confère à la *Comédie Humaine* un aspect scientifique, qui ne peut cependant faire oublier le caractère métaphorique de l'œuvre. En effet la *Comédie Humaine*, loin d'être une analyse scientifique de la société du XIX^e siècle, est plutôt, à un très haut degré, une interprétation mythique de cette société. La *Comédie Humaine* se présente comme un modèle explicatif, c'est-à-dire «modélisant secondaire», comme tout modèle sémiotique. Les failles déjà constatées entre l'utilisation de méthodes

scientifiques et le résultat de leur application dans le domaine littéraire, se retrouvent dans le domaine des prémisses morales émises par le narrateur omniscient. Celui-ci considère, tout comme le fait d'ailleurs Balzac dans *L'Avant-propos*, que le *catholicisme*, la *royauté* et la *famille* sont les piliers de la société. Mais ces piliers sont ébranlés par les *passions* qui sont, comme nous l'avons déjà dit, les pulsions motrices du comportement humain dont sont tributaires les différents personnages de la *Comédie Humaine* comme e.g. Goriot, tributaire de son amour paternel frénétique, Hulot, de son obsession sexuelle, et Grandet de son avarice. Cette contradiction entre l'intention du narrateur omniscient et le comportement des personnages crée une ambiguïté qui ne peut être réduite complètement au niveau du texte, et qui suscite l'attention du lecteur. Cette ambiguïté explique l'ingérence du narrateur dans le domaine de la fiction, ses interventions sous forme de commentaires, de digressions morales, et de jugements de valeur. Le narrateur, conscient de la fragilité de son système et par conséquent de son manque de crédibilité, voire de sa perte d'autorité, tente désespérément d'offrir au lecteur, avec tous les moyens persuasifs dont il dispose, un système homogène susceptible de pouvoir fournir toutes les explications possibles. Mais les failles ne peuvent être réduites et le narrateur est constamment discrédité par l'action des actants¹³. Par conséquent le narrateur omniscient, comme Höfner le fait remarquer avec justesse¹⁴, cesse d'être le narrateur traditionnel, le propagateur de vérités inébranlables, pour devenir, en raison de la relativité de son point de vue, une fonction intégrante de la narration.

Si nous établissons un bilan, nous constatons que la *Comédie Humaine* présente en partie des aspects nouveaux, tout en restant anachronique sur le plan de la conception, en ce qui concerne certaines classes culturelles de son époque e.g. en ce qui concerne les sciences naturelles, parce que, comme nous l'avons déjà fait remarquer, les modèles pris en considération par Balzac ont perdu de leur validité; ou e.g. en ce qui concerne la morale, étant donné que les principes moraux prônés par le narrateur ne correspondent plus, ni aux conceptions morales des actants, ni à l'organisation de la société représentée dans la fiction. Il ne peut y avoir, du reste, de concordance entre ces différents aspects, car ceci impliquerait un système de pensée monolithique et universel, ce qui depuis la fin du XVIII^e siècle, en raison de l'effondrement de l'épistémè jusque-là admis, est devenu inconcevable.

Entre le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle s'opère, selon Foucault, un changement fondamental de la pensée et de l'organisation de la connaissance, dont l'ampleur est restée unique dans l'histoire de la pensée et des sciences¹⁵. Tout le système de la connaissance, fondé sur la *mathesis* et la *taxonomie*, qui caractérise le XVII^e siècle et en grande partie le XVIII^e siècle est remis en question. Le penseur, désorienté, tente de déterminer à nouveau sa position, et c'est cette investigation qui contribue à l'avènement des différentes disciplines scientifiques. Le trait caractéristique de ce nouveau système réside, comme nous l'avons déjà dit, dans le fait que le savoir ne pouvant plus être organisé et classifié en surface (ceci étant, en raison de l'éparpillement des connaissances, devenu

impossible) on cherche au contraire des critères de classification en profondeur, comme par exemple en biologie où l'on essaye de classer les organes d'après leur fonction. Balzac se situe justement en pleine période de transition: entre la métaphysique et la science, entre une pensée monolithique et sa désintégration voire son atomisation. C'est précisément cette contradiction, propre à l'œuvre balzacienne, qui, en raison de sa grande portée dialectique et critique, a retenu l'attention de la critique marxiste, depuis Engels, et qui est devenue le trait caractéristique de la *Comédie Humaine*. Le grand mérite de Balzac tient au fait qu'il ait su réunir des domaines aussi distincts que l'imaginaire et la science, tout en s'efforçant de donner une nouvelle définition du terme «histoire», et en relançant ainsi le débat sur le sujet du problème de la narration en littérature.

1.2 Flaubert et le livre sur rien ou l'impossibilité de narrer une histoire

*Jamais l'histoire ne sera fixée (BP: p. 125)*¹⁶

Flaubert, contrairement à Balzac, n'a pas écrit pour ses romans de prologues programmatiques, néanmoins on trouve quelques remarques théoriques dispersées dans sa *Correspondance*¹⁷ dont il ressort que pour le moins, trois points principaux, qui seront du reste peu à peu mis en pratique à partir de *Madame Bovary*¹⁸ jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*, sont dignes de retenir notre attention.

Il s'agit en l'occurrence de:

1. L'autonomie de l'art par rapport à la «réalité»: «référentialité littéraire» vs «référentialité non-littéraire»

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force de son style [. . .] un livre qui n'aurait presque pas de sujet [. . .], si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. (p. 62, 16 jan. 1852)

L'Art étant une seconde nature . . . (p. 95, 9 déc. 1852)

Mais l'art n'est pas dans la Nature! (p. 228, oct. 1879).

2. La suprématie des procédés narratifs:

en se posant au point de vue de l'Art pur [. . .] le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses (p. 62/63, 16 jan. 1852).

3. La réduction de la voix narrative:

L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part [. . .] Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie (p. 95, 9 déc. 1852)

Il ressort clairement des passages cités que Flaubert emprunte une autre voie que Balzac, car il ne tente plus de conférer à l'opposition «réalité» vs «fiction» de nouveaux termes, mais définit au contraire l'art de l'écriture comme une création linguistique où la plus grande attention doit être accordée aux procédés narratifs et non à l'histoire. Le problème de la narration, qui avait déjà joué chez

Balzac — comme nous l'avons vu plus haut — un rôle important, devient avec Flaubert l'aspect essentiel.

Comme nous allons le voir, le niveau de l'*histoire* dans l'*Education sentimentale* et dans *Bouvard et Pécuchet* est très peu représenté. Cette subordination de l'*histoire* au *discours* dans l'*Education sentimentale* et dans *Bouvard et Pécuchet* se manifeste par un enchaînement a-causal et rudimentaire des différents segments de l'action. Si le lecteur implicite espère trouver dans l'*Education sentimentale* une histoire captivante, il sera très déçu. Mais si l'on considère l'*Education sentimentale* du point de vue du discours, on découvre une technique narrative qui ouvre la voie au roman moderne. Dans l'œuvre de Flaubert, le narrateur est, à partir de *Madame Bovary*, de plus en plus invisible, sans pour autant disparaître complètement, autrement il ne s'agirait plus de textes narratifs; il se dissimule derrière les personnages, qui font fonction de médiateurs («personale Medien») ¹⁹, créant ainsi l'illusion que l'histoire est narrée immédiatement et seulement à travers la perspective des personnages, ce qui est particulièrement perceptible pour le lecteur au niveau des descriptions. Les descriptions dans l'œuvre de Flaubert ne sont plus seulement des compléments apportés au monde affectif des personnages; elles ne servent pas non plus seulement à expliquer ou à analyser les personnages, autrement dit, elle ne servent plus seulement à situer ni à caractériser le milieu, mais sont en grande partie autonomes et constituent, dans le cadre de l'art littéraire, grâce au matériau du langage, en tant que *seconde nature*, le sujet même de l'œuvre (*le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*). La dissimulation du narrateur derrière une ou plusieurs perspectives entraîne une réduction de la représentation du monde fictionnel, car celui-ci se réduit au champ visuel du personnage. Flaubert abandonne, par conséquent, l'attitude omnisciente — quoique précaire — du narrateur balzacien et se situe au centre d'un nouveau paradigme: la perspective narrative, le fractionnement du récit correspond dans le domaine scientifique à la constitution des différentes disciplines scientifiques, qui ne recouvrent plus que des domaines restreints, étant donné la disparition d'un système de connaissance universel. Par conséquent, le narrateur chez Flaubert n'est plus à la recherche de concordances ou d'harmonies, il ne cherche pas non plus à les créer, mais il met en évidence les différences, ce qui provoque une nouvelle crise comparable à celle qui eut lieu dans le domaine scientifique, quand on constata que l'on ne parvenait plus avec les méthodes et les théories utilisées à aucun résultat satisfaisant sans consulter d'autres disciplines scientifiques voisines. Ce problème est exposé de façon remarquable dans *Bouvard et Pécuchet* où l'on s'interroge sur la possibilité d'une narration, sans narrateur omniscient, capable de cautionner un système universel de connaissance. Flaubert prévoit l'échec menaçant l'écrivain qui tenterait de se servir par analogie des sciences naturelles. En effet si les théories sont contradictoires et partielles, elles peuvent d'autant moins être applicables au roman que celui-ci recouvre un champ d'action très vaste.

Flaubert travaille encore dans *Madame Bovary* — quoique d'une façon restreinte — avec l'opposition «surface» vs «profondeur», qu'il abandonne dans

l'*Education sentimentale*, pour la thématiser et essayer de se limiter à la surface et par conséquent au connu et au descriptible. Mais ce procédé n'aboutit finalement pas à une solution qui satisfasse Flaubert: *C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque: la fausseté de la perspective. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide* (Corres.: p. 228, oct. 1879). Cette évolution atteint son apogée avec *Bouvard et Pécuchet* où Flaubert règle ses comptes avec tout ce qui relève du domaine des connaissances (*j'y attaquerai tout*) ²⁰. Tout d'abord, Flaubert laisse ses héros passer en revue tous les domaines de la connaissance, pour les amener à constater que ceux-ci, considérés indépendamment les uns des autres, ne sont d'aucune utilité, et finalement leur fait déclarer qu'il est impossible de relater une histoire: *Jamais l'histoire ne sera fixée*. Bien que cette affirmation ne concerne que le procédé d'écriture historique, elle est également applicable, par extension, au domaine de la fiction, car ce qui paraît ici sujet à caution, ce sont les critères suivant lesquels les informations sont rassemblées, classifiées en surface et réorganisées en profondeur (Balzac). Les protagonistes tentent d'écrire l'histoire des ducs d'Angoulême, à partir de différentes perspectives, entre autres à partir d'une série de termes déjà postulés par Balzac, mais ne parviennent pas à mener à bien leur projet. De cette façon, la nouvelle tentative balzacienne, qui consiste à ne pas considérer le roman comme une simple fiction, mais comme une analyse philosophique-historique, est rejetée, et la suprématie de l'art en littérature postulée (*Sans l'imagination, l'histoire est defectueuse. «Faisons venir quelques romans historiques!»*, BP: p. 160). Chez Flaubert la crise de l'écriture est radicale comme le montre clairement une comparaison entre *Madame Bovary*, l'*Education sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*, et surtout entre le début et la fin de *Bouvard et Pécuchet*. En effet, les héros qui menaient une morne existence de ronds-de-cuir, n'aspirent plus, après leur odyssée scientifique, qu'à reprendre leur existence de gratte papier, comme le montrent les esquisses de ce roman inachevé.

Ainsi tout leur a craqué dans la main. Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie.

Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent. — De temps à autre, ils sourient quand elle leur vient, — puis enfin ils se la communiquent simultanément:

Copier comme autrefois (BP: p. 389)

2. *Flaubert ou la relève du système narratif balzacien:*
«*Le Père Goriot*» et «*L'Éducation sentimentale*»

Son éducation s'achevait
(PG: p. 233)

2.1 Le niveau du discours

Il existe entre le *Père Goriot* et la deuxième version de *l'Éducation sentimentale* une série de caractéristiques structurelles qui entretiennent, à des niveaux différents, des relations d'opposition, nous permettant d'analyser *l'Éducation sentimentale* en partie comme un anti-modèle par rapport aux romans qui se situent dans la tradition balzacienne, et plus particulièrement par rapport au *Père Goriot*.

Si l'on compare le passage cité auparavant, extrait du *Père Goriot*, au titre de *l'Éducation sentimentale*, l'opposition entre les deux modèles est alors évidente. Tandis que dans le *Père Goriot* les événements connaissent un développement, un apogée, et une fin orientée vers une perspective d'avenir, *l'Éducation sentimentale* est par contre caractérisée par l'absence d'évolution de l'action. En ce qui concerne Rastignac, comme nous allons le voir plus loin, le narrateur est en droit de parler d'une *éducation*, à la fin de laquelle Rastignac est en mesure de s'affirmer dans la société parisienne; par contre, Frédéric, dans *l'Éducation sentimentale*, n'évolue absolument pas et, par conséquent l'attente suscitée par le titre du roman est déçue. Le titre *L'Éducation sentimentale* se révèle être une sorte de parodie du *Père Goriot* et des romans du même type. Dans *l'Éducation sentimentale* certains éléments du *Père Goriot* sont d'abord repris, mais leur fonction est ensuite inversée; e.g. il est question d'*éducation sentimentale*, et il s'agit en fait du contraire: par ce procédé l'auteur implicite dévoile son modèle au lecteur implicite.

Avant de commencer l'analyse, il nous semble opportun de prendre en considération la première version de *l'Éducation sentimentale* (1843-45)²¹, étant donné que ce roman, qui d'un côté est apparenté au modèle balzacien et de l'autre préfigure, quoique timidement, la nouvelle poétique de Flaubert, peut nous être d'une aide précieuse pour effectuer notre comparaison structurelle.

On sait que Flaubert n'a pas voulu faire publier ce roman, car il n'y disposait pas d'un modèle narratif qui le satisfasse, comme ce sera le cas pour les œuvres suivantes. Néanmoins, il est possible de reconnaître dans la 1^{ère} *Éducation sentimentale* les signes précurseurs d'une nouvelle poétique, qui, entre autres, sera mise en pratique dans *Madame Bovary*, la 2^{ème} *Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet* et qui peut se résumer de la façon suivante:

- Rejet des sujets romantiques (dans la tradition de Lamartine, Hugo, Vigny, Musset etc.).
- Affirmation du relativisme historique du concept de beauté vis-à-vis de la conception a-historique et invariable des classiques.

- Utilisation de la science comme système de référence en littérature.
- Utilisation de la parodie comme arme poétologique et comme moyen de trouver son style.
- Affirmation de l'importance du style et de l'impassibilité, ce qui d'ailleurs ne se manifestera que plus tard, car ceci impliquerait une réduction du niveau de l'*histoire*, soit en banalisant l'*histoire* comme dans *Madame Bovary*, soit en la négligeant comme dans *l'Éducation sentimentale*, et une réduction au minimum de la voix narrative²².

La 1^{ère} *Éducation sentimentale* reste liée au système romanesque traditionnel, de type balzacien et partiellement stendhalien, en raison de la présence d'une histoire très élaborée, néanmoins, les personnages principaux Henry et Jules ne peuvent déjà plus être considérés comme des personnages tout à fait traditionnels, mais plutôt comme les timides représentants d'une nouvelle poétique en train de se constituer. Jules qui défend les postulats poétologiques du répertoire romantique voudrait être poète, et tente de faire ses preuves comme romancier (son roman s'intitule *Le Chevalier de Calatrava*). Il échoue en raison de son peu de connaissances des règles poétiques indispensables à l'élaboration de l'œuvre littéraire. Henry, son meilleur ami, est plus pragmatique et connaît un certain succès, car il dispose de connaissances étendues sur la littérature classique qu'il considère d'ailleurs comme le seul modèle littéraire valable et qu'il complète par la lecture d'auteurs contemporains. A travers le personnage d'Henry c'est aussi la conception littéraire et artistique bourgeoise qui est prise en considération. Dans ce roman, l'échec des personnages et plus particulièrement celui de Jules, correspond aussi à l'échec de l'auteur implicite, dans la mesure où ce dernier ne peut mettre en pratique ses conceptions théoriques. En effet, les personnages et l'auteur implicite échouent devant l'incompatibilité — connue chez Balzac — de certaines notions telles que l'amour, la littérature, le mariage, l'amitié etc. qui, tout en étant implicitement suggérée, ne constitue pas encore le thème explicite du texte. En outre, ni les deux personnages, ni l'auteur implicite ne parviennent à garder ce qui reste valable dans les modèles littéraires transmis, tout en ouvrant la voie à de nouvelles possibilités narratives. Les personnages de Jules et d'Henry deviennent dans la 2^{ème} *Éducation sentimentale* les personnages de Frédéric et Deslauriers. Ici aussi l'un des personnages est rêveur et voué à l'échec, l'autre, pragmatique, connaît même un certain succès, toutefois peu durable. Mais il existe une grande différence entre les personnages de la 1^{ère} et de la 2^{ème} version de *l'Éducation sentimentale*, une différence qui se manifeste plus particulièrement à la fin du roman: tandis que les personnages de la 1^{ère} *Éducation sentimentale* reçoivent une *éducation sentimentale* qui leur permet d'adopter, face à la réalité, une attitude plus appropriée, et qui leur offre une perspective d'avenir, toutefois restreinte, Frédéric, lui, le personnage qui nous intéresse ici, ne connaît rien de comparable. Il ne peut, comme son ami Deslauriers, que constater son échec à la fin du roman.

Les éléments romantiques ou romanesques de la 1^{ère} *Éducation sentimentale*, présentant des similitudes structurelles avec le *Père Goriot*, sont mis à jour dans

la 2^{ème} *Education sentimentale* et traités avec ironie, ce qui nous permet de considérer la 2^{ème} *Education sentimentale* comme une sorte d'anti-*Père Goriot*.

En ce qui concerne le *Père Goriot*, il est constitué au niveau du discours par un narrateur omniscient qui intervient lourdement en émettant des commentaires et des jugements sur différents sujets tels que la morale, la religion, l'Etat, la famille, et dont le récit abonde en analepses et prolepses. C'est surtout la technique analeptique, donnant accès au passé caché des personnages, qui constitue l'élément le plus caractéristique. C'est à partir de cette perspective analeptique, c'est-à-dire à partir des profondeurs, que les causes des phénomènes se manifestant à la surface peuvent être décrites et expliquées. Les descriptions expliquent les personnages, les interprètent et sont, en quelque sorte, le prolongement de leur monde affectif. Les descriptions extérieures et intérieures de la maison Vauquer et de M^{me} Vauquer sont restées célèbres à ce titre:

Elle est située dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement [...] Un Parisien égaré ne verrait là que des pensions bourgeoises ou des institutions, de la misère ou de l'ennui, de la vieillesse qui meurt, de la joyeuse jeunesse contrainte à travailler. Nul quartier de Paris n'est plus horrible, ni, disons-le, plus inconnu [...] (PG: p. 26)

Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire [...] Enfin, là règne la misère sans poésie; une misère économe, concentrée, râpée. Si elle n'a pas de fange encore, elle a des taches; si elle n'a ni trous ni haillons, elle va tomber en pourriture (PG: p. 29-30)

Sa face [celle de M^{me} Vauquer] vieillot, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœurée [...] enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. (PG: p. 30)

La maison Vauquer est une de ces monstruosité curieuses (PG: p. 34)

Il en va tout autrement dans la 2^{ème} *Education sentimentale* de Flaubert. Le narrateur est dans une large mesure impartial, neutre, il n'intervient pas au cours du récit et n'émet pas de jugements de valeur; il se cache derrière le personnage de Frédéric, de sorte que les jugements de valeur sont liés à la perspective des personnages par le choix des moyens narratifs:

Frédéric fut d'abord ébloui par les lumières; il n'aperçut que de la soie, du velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui se balançait aux sons d'un orchestre caché par des verdure [...] ça et là, et des torchères de cristal [...] De hautes lampes, dont les globes dépolis ressemblaient à des boules de neige, dominaient des corbeilles de fleurs, posées sur des consoles dans les coins; — et, en face, après une seconde pièce plus petite, on

distinguait, dans une troisième, un lit à colonnes torses, ayant une glace de Venise à son chevet. (ES: p. 114)

Mais la reine, l'étoile, c'était mademoiselle Loulou, célèbre danseuse des bals publics. Comme elle se trouvait riche maintenant, elle portait une large colerette de dentelle sur sa veste de velours noir uni [...]

Frédéric, en regardant ces personnes, éprouvait un sentiment d'abandon, un malaise (ES: p. 116)

La description du bal diffère totalement des descriptions balzaciennes, dont il a été fait mention plus haut. Ici la description s'organise à partir de la perspective d'un médiateur («personales Medium») et à l'aide de déictiques de l'espace et de verbes de la perception, et elle s'effectue à l'échelle du personnage de Frédéric. On ne rencontre pas ici de jugements de valeur ou alors, ils sont habilement cachés, comme dans la description de Loulou; car bien que Frédéric l'observe, tout ce qui est dit à son sujet ne provient pas seulement de lui, mais aussi du narrateur, e.g. le fait que l'on apprenne qu'elle est «riche maintenant». Les jugements de valeur ne peuvent être découverts qu'après une analyse minutieuse; e.g. dans les termes tels que: «mademoiselle», «célèbre danseuse», «bals publics». Ici, certaines informations sont présumées chez le lecteur, ou lui sont tout au plus suggérées, ce qui lui permet de se faire lui-même une opinion de Loulou. En effet nous apprenons qu'elle est «riche maintenant» et chacun sait que de telles demoiselles ne peuvent s'enrichir que grâce à la libéralité d'un amant qui espère en échange être dédommagé par des faveurs, et qu'elles exploitent sans vergogne. On sait aussi que ces demoiselles traversent des périodes difficiles quand elles n'ont pas d'amant; mais tout ceci ne nous est pas communiqué par le narrateur. Ainsi le narrateur garde sa neutralité tout en suggérant une possibilité d'interprétation.

L'auteur implicite ne transmet pas son message au lecteur implicite à travers un narrateur omniscient mais à l'aide de certains moyens tels que, la parodie, l'ironie, et surtout l'organisation de la dimension temporelle du récit. Dans la 2^{ème} *Education sentimentale* il n'y a pas de prolepses, et les analepses, peu fréquentes, sont toujours liées à la perspective de Frédéric. Le temps du récit chez Flaubert n'est pas caractérisé par une technique analeptique, mais au contraire, par un présent toujours en fuite qui correspond à l'emploi du *discours indirect libre*, et à l'emploi de synchronies, c'est-à-dire d'événements qui se déroulent en même temps et qui rendent superflu le commentaire du narrateur. Le passage suivant en fournit l'exemple:

- a) abandon par Frédéric de tout espoir de liaison avec M^{me} Arnoux (ES: p. 283)
- b) début de la révolution (ES: p. 283-284)
- c) début de la liaison avec Rosanette (ES: p. 284).

Ces trois événements ne sont pas seulement reliés par le fait qu'ils ont tous lieu le même jour mais aussi par une sémantique très élaborée. Après la rupture avec M^{me} Arnoux, nous pouvons lire le passage suivant:

son amour [celui de Frédéric] disparut. Il en ressentit un soulagement, une joie stoïque, puis un besoin d'actions violentes; et il s'en alla au hasard, par les rues.

Des hommes des faubourgs passaient, armés de fusils, de vieux sabres, quelques-uns portant des bonnets rouges [...] On se battait à la porte Saint-Martin. Il y avait dans l'air quelque chose de gaillard et de belliqueux. Frédéric marchait toujours. L'agitation de la grande ville le rendait gai (ES: p. 283-284).

Les sentiments de Frédéric comme ce «besoin d'actions violentes» résultent de sa déception au sujet de M^{me} Arnoux (= a) et relèvent du domaine de la «violence» comme la révolution représentée par les mots: *fusil, sabre, on se battait, belliqueux* (= b). Frédéric aperçoit, en se promenant, Rosanette à sa fenêtre, il va vers elle et lui dit: «*Je suis la mode, je me réforme*» (ES: p. 284); et un peu plus loin on peut lire: «*Vive la réforme!*» et ce mot-là, chaque fois, faisait rire les deux amants. Frédéric blaguait, était très gai (ES: p. 284). La phrase, prononcée par Frédéric, désigne aussi bien le domaine privé que le domaine public; d'un côté Frédéric à l'intention de prendre une maîtresse, comme c'était l'usage dans le Paris du XIX^e siècle (= *mode*), en conséquence, il adopte une attitude différente (= *réforme*) et renonce temporairement à un amour romantique et idéalisé, mais d'un autre côté, il se réfère à la révolution où la «mode», c'est-à-dire cet engouement passager pour le tumulte et la violence, joue un rôle à côté des réformes qui font l'objet d'un enjeu sérieux.

Il est caractéristique de cette synchronie que la révolution coïncide pour Frédéric avec l'abandon de l'amour romantique et de ses idéaux et par conséquent, avec l'abandon de M^{me} Arnoux, qui sera remplacée par une cocotte. En outre, Frédéric conçoit la révolution comme un divertissement: *ce mot-là faisait rire les deux amants. Frédéric blaguait*, il la considère d'un point de vue esthétique. Frédéric va souper luxueusement avec Rosanette et ils font l'amour, dans la chambre même et le lit même qu'il avait préparés pour M^{me} Arnoux: *dans le logement préparé pour l'autre* (ES: p. 285), alors que dehors la révolution se déchaîne. Ainsi, à travers la perspective de Frédéric, et peut-être aussi de l'auteur implicite, la révolution est désavouée.

2.2 Le niveau de l'histoire

Il existe également des différences significatives entre le *Père Goriot* et l'*Education sentimentale* au niveau de l'histoire. Dans le *Père Goriot* nous avons à faire à une séquence actionnelle basée sur une structure triadique, et constituée par une situation initiale (arrivée de Rastignac à Paris), une évolution (tentatives faites pour avoir accès à la haute société parisienne et faire carrière), et un point culminant (ascension sociale et atteinte du but).

Rastignac, qui est issu d'une famille ruinée de la noblesse de province, monte à Paris avec des recommandations destinées à une parente éloignée, M^{me} de Beauséant qui appartient à la grande aristocratie parisienne et qui l'introduit dans la haute société. Rastignac a d'abord l'intention de faire des études de droit

pour arriver, à force de travail, à une solide position. Cependant, fasciné par la vie parisienne mondaine, et comprenant peu à peu que ce n'est pas grâce à un travail honnête et acharné qu'il atteindra une position estimable, Rastignac abandonne ses études et tente de trouver les moyens susceptibles d'assurer sa réussite, mais le chemin qui mène à l'argent et à la puissance est malaisé.

Rastignac descend d'abord à la pension Vauquer, Faubourg Saint-Marceau, c'est-à-dire dans un quartier pauvre. Quelques-uns des pensionnaires sont des hôtes de passage essayant de gravir les échelons de la réussite sociale qui mène soit vers la Chaussée d'Antin, où l'aristocratie de l'argent est chez elle, soit vers le Faubourg S^t Germain où demeure la grande aristocratie. Bien que Rastignac ait accès, grâce à l'entremise de M^{me} de Beauséant, au Faubourg S^t Germain, il n'y est cependant pas à sa place, car il lui manque les moyens financiers pour mener un train de vie en rapport avec ses ambitions. Il entreprend d'abord de s'adresser à sa famille pour se procurer davantage d'argent, afin de pouvoir figurer dans la société parisienne. Il obtient l'argent au moyen de fausses informations, obligeant ainsi sa mère et ses sœurs à compromettre leur modeste fortune pour le sauver. C'est ainsi que Rastignac fait un premier pas vers le succès, qui est en même temps un premier pas vers sa déchéance morale. Rastignac fait ensuite deux rencontres décisives: celle de Vautrin, qui lui fait découvrir la cruauté de la vie parisienne, et qui lui enseigne à se battre; c'est, poussé par ce dernier, qu'il réclamera l'argent à sa famille; et puis celle des filles de Goriot, en particulier celle de Delphine Nucingen, mariée à un banquier, un baron d'origine juive-allemande, et celle de Anastasie Restaud, l'épouse d'un noble fortuné. Tandis que Delphine n'appartient qu'à l'aristocratie de l'argent, Anastasie, elle, par son mariage, est devenue membre de la grande aristocratie. Les frontières qui séparent ces trois domaines sont loin d'être imperceptibles, elles sont au contraire presque infranchissables, et les personnages qui tentent de changer de milieu doivent surmonter toute une série de difficultés pour franchir la frontière. La nature hermétique des frontières se manifeste dans le fait que Goriot n'est jamais convié aux fêtes données par ses filles ou qu'il ne peut se rendre chez sa fille Anastasie qu'à des heures convenues. En outre, il doit franchir le seuil de la maison du Faubourg S^t Germain sans être vu et ne peut rester qu'un temps très limité. Delphine de son côté, n'est pas conviée aux réceptions que donne la grande noblesse et envie sa sœur en raison de la différence sociale. Rastignac devient l'amant de Delphine celle-ci l'entretient en grande partie et l'introduit, par l'entremise de son mari, dans le milieu des banquiers, où il finira par faire carrière, comme nous l'apprenons dans *La Cousine Bette*. Rastignac, de son côté, permet à Delphine d'avoir accès à la grande noblesse parisienne. Pour Rastignac, à l'origine, le fait de franchir la frontière n'est pas seulement synonyme de fortune et de puissance, mais aussi de *bonheur*, de luxe et de bon goût, c'est-à-dire de tout ce qui fait défaut au Faubourg S^t Marceau. Cependant il est vite obligé de reconnaître que l'on rencontre, aussi bien Chaussée d'Antin que Faubourg S^t Germain, le malheur et la laideur, et par conséquent, le passage de la frontière se réduit pour Rastignac à l'acquisition de la puissance et de la fortune.

La dimension événementielle du *Père Goriot* se situe aussi bien au niveau des expériences que fait Rastignac, c'est-à-dire sur le plan affectif et intellectuel, qu'au niveau de l'action: en effet, il juge avec lucidité la société parisienne, change d'attitude, devient calculateur et sait tirer profit de ses expériences, ce qui facilite son ascension sociale du Faubourg S^t Marceau à la rue d'Artois.

Le début du passage de la frontière est indiqué clairement au lecteur par le commentaire du narrateur: *Déjà son éducation commencée avait porté ses fruits. Il aimait égoïstement déjà* (PG: p. 227). Rastignac s'accommode de l'indifférence avec laquelle Delphine, sa maîtresse, qui n'est préoccupée que par le bal d'adieu de M^{me} de Beauséant, auquel elle tient absolument à être conviée, prend connaissance de la grave maladie de son père. La frontière est définitivement franchie quand le narrateur annonce, quelques pages plus loin: *son éducation s'achevait*.

Contrairement au *Père Goriot*, *l'Education sentimentale* est constituée de 15 séquences actionnelles triadiques et sémantiquement similaires. Cette structure triadique ne permet aucune évolution, et peut se résumer de la façon suivante: «rencontre de Frédéric avec M^{me} Arnoux» – «tentative d'approche» – «échec». Ces séquences élémentaires qui se trouvent dans *l'Education sentimentale* p. 4 sq.; 46 sq.; 67 sq.; 83 sq.; 108 sq.; 134 sq.; 143 sq.; 165 sq.; 185 sq.; 194 sq.; 261 sq.; 270 sq.; 357 sq.; 419 sq. possèdent une structure stéréotypée qui peut être démontrée par quatre exemples^{22a}:

| | ES 4-7 | ES 46-49 | ES 67-68 | ES 83-86 |
|----------------|--------------------|--------------|----------------------|--------------------------|
| A | 4, 1. 36 | 46, 1. 17-18 | 67, 1. 21 | 83, 1. 30 |
| a ₁ | ∅ | ∅ | 67, 1. 24 | 84, 1. 1-22 |
| a ₂ | 4, 1. 37; 5, 1. 17 | 46, 1. 18-22 | 67, 1. 28-30 | ∅ |
| a ₃ | 5, 1. 18-23 | 48, 1. 6 | 67, 1. 31 | 84, 1. 22-30 |
| B | 5, 1. 39-40 | 48, 1. 40-42 | 67, 1. 40; 68, 1. 10 | 85, 1. 5-7; 86, 1. 13-16 |
| b ₁ | 5, 1. 41 | 49, 1. 1-9 | 67, 1. 33 | 85, 1. 41; 86, 1. 12 |
| C | 6, 1. 1 | 49, 1. 10 | 68, 1. 13 sq. | 86, 1. 17 |
| c ₁ | 7, 1. 21 | 49, 1. 40-41 | ∅ | 86, 1. 16 |

Nous avons appelé la rencontre «A», les tentatives d'approche «B» et l'échec «C». La série A-B-C est obligatoire tandis que les lettres minuscules peuvent être considérées comme étant facultatives. «a₁» désigne toujours une conversation entre Frédéric et M^{me} Arnoux, «a₂» une observation (Frédéric observe M^{me} Arnoux) et «a₃» l'effet que produit cette observation sur Frédéric; «b₁» désigne à nouveau une conversation et «c₁» l'échec qui est dû en général à l'apparition d'un autre personnage ou au comportement de M^{me} Arnoux vis-à-vis de Frédéric, voire de Frédéric vis-à-vis de M^{me} Arnoux à la fin du roman. Ces séquences élémentaires sont placées paradigmatiquement les unes à côté des

autres, elles ne sont donc pas reliées de façon syntagmatique, et n'ont plus, par conséquent le statut de fonctions de l'action²³, dans le sens où l'entend Propp, étant donné l'absence de logique narrative de toute l'action. L'action constitue une unité autonome, dont l'enchaînement est a-causal. L'absence de causalité dans la succession des séquences élémentaires, c'est-à-dire l'absence d'enchaînement des différentes séquences est particulièrement manifeste dans A, p. 261:

Le lendemain, comme il se rendait chez Deslauriers, au détour de la rue Vivienne et du boulevard, M^{me} Arnoux se montra devant lui, face en face.

Ici la rencontre est due au *hasard*, c'est-à-dire qu'elle a lieu tout à fait soudainement.

La stéréotypie de l'action dans *l'Education sentimentale* est en partie accompagnée d'une stéréotypie sémantique, en d'autres termes d'équivalences sémantiques: en effet, la répétition de chaque séquence élémentaire correspond à une série d'équivalences sémantiques qui présentent M^{me} Arnoux: *immobile* (ES: p. 4, 8, 27, 37, 48, 67, 83, 108, 135, 165) en tant qu'*épouse* et par opposition à *maîtresse* (ES: p. 5, 48, 67, 85, 108, 135, 145, 165). Les difficultés se multiplient jusqu'au moment où les intentions de Frédéric semblent se préciser, réduisant ainsi ses projets à néant. D'autre part, on trouve une série de termes qui fournissent une description très détaillée des états d'âme de Frédéric, mais qui restent sans incidence, contrairement à ce que l'on serait tenté de croire tant sur le plan événementiel que sur le plan psychologique (cf. ES: 5, 49, 64, 67, 69, 84, 109, 135, 136, 143, 145, 168, 170 etc.). En admettant que l'on puisse constater une évolution psychologique temporaire de Frédéric, elle est de toute façon remise en question par la fin du roman, comme nous le verrons un peu plus loin.

Ce qui constitue plutôt le thème ici, c'est la *passivité* de Frédéric, c'est-à-dire l'absence d'évolution du personnage qui est analysée dans les moindres détails. La répétition constante de la séquence élémentaire (A-B-C) et des récurrentes sémantiques affaiblissent considérablement la portée des déclarations faites par le personnage et mettent l'accent sur le procédé de représentation de *l'histoire*, ce qui a pour conséquence une réduction du niveau de *l'histoire*. Les caractéristiques propres au déroulement de l'action, c'est-à-dire les répétitions en elles-mêmes, obtiennent une valeur sémantique, une signification dans la mesure où elles correspondent aux déclarations programmatiques de Flaubert d'écrire *un livre sur rien où la forme [. . .] quitte [. . .] toute matière [. . .] le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*. La rencontre déjà citée ci-dessus entre Frédéric et M^{me} Arnoux en fournit un bel exemple *in praxi* (ES: p. 261):

Leur premier mouvement fut de reculer; puis, le même sourire leur vint aux lèvres, et ils s'abordèrent.
Pendant une minute aucun des deux ne parla.

Le soleil l'entourait; — et sa figure ovale, ses longs sourcils, son châle de dentelle noire, moulant la forme de ses épaules, sa robe de soie gorge-de-pigeon, le bouquet de violettes au coin de sa capote, tout lui parut d'une splendeur extraordinaire. Une suavité infinie s'épanchait de ses beaux yeux; et, balbutiant, au hasard, les premières paroles venues:

- «Comment se porte Arnoux?» dit Frédéric.
- «Je vous remercie!»
- «Et vos enfants?»
- «Ils vont très bien!»
- «Ah! . . . ah! . . . Quel beau temps nous avons, n'est-ce-pas?»
- «Magnifique, c'est vrai!»
- «Vous faites des courses?»
- «Oui.»

Et avec une lente inclination de tête:

- «Adieu!»

Elle ne lui avait pas tendu la main, n'avait pas dit un seul mot affectueux, ne l'avait même pas invité à venir chez elle, n'importe! il n'eût point donné cette rencontre pour la plus belle des aventures; et il en ruminait la douceur en continuant sa route.

Frédéric élève une rencontre très banale au rang de la «plus belle des aventures».

L'absence d'évolution de Frédéric est accentuée en outre, comme nous l'avons mentionné plus haut, par la répétition constante d'équivalences sémantiques. La répétition de ces équivalences contribue à mettre en évidence le niveau psychologique et à souligner la passivité du personnage. Nous pouvons procéder maintenant à l'analyse de la fin du roman, ce qui nous permettra d'achever de démontrer l'absence d'évolution de Frédéric, tant sur le plan de l'action que sur le plan psychologique.

Le premier passage important est celui où M^{me} Arnoux rend visite pour la dernière fois à Frédéric. Son mari est à présent un vieillard malade, les enfants ont grandi et M^{me} Arnoux a vieilli (*La lampe* [. . .] *éclaira ses cheveux blancs*. *ES*: p. 421—423). Frédéric s'efforce tout d'abord de ne pas remarquer que M^{me} Arnoux a changé pour ressusciter cette vieille passion, mais au moment où M^{me} Arnoux semble prête à accepter l'idée d'une liaison, il la repousse:

elle dit en baissant la tête:

«J'aurais voulu vous rendre heureux,»

Frédéric soupçonna M^{me} Arnoux d'être venue pour s'offrir; et il était repris par une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée. Cependant, il sentait quelque chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste. [. . .] et pour ne pas dégrader son idéal, il tourna sur ses talons et se mit à faire une cigarette.

[. . .]

Et elle le baisa au front comme une mère.

[. . .]

Quand elle fut sortie, Frédéric ouvrit sa fenêtre, M^{me} Arnoux, sur le trottoir, fit signe d'avancer à un fiacre qui passait. Elle monta dedans. La voiture disparut. Et ce fut tout. (*ES*: p. 422—423)

Frédéric a tenté tout au long du roman de faire la conquête de M^{me} Arnoux, mais lorsqu'elle s'offre enfin à lui, il la repousse parce qu'elle a vieilli et qu'il re-

doute: *d'en avoir dégoût plus tard* (*ES*: p. 423). Cette fin dévoile toute la structure de l'action et démasque l'absurdité de la vie de Frédéric. Il est important, dans ce contexte, que Frédéric reste attaché à sa conception idéaliste de l'amour et par conséquent à son monde imaginaire.

Mais l'auteur implicite va plus loin, il fait revenir Frédéric en arrière, lui permettant ainsi d'évoquer une expérience, faite à une époque reculée de son passé, qui se situe même en dehors du roman, et qu'il considère comme étant la plus belle époque de sa vie et de celle de son ami Deslauriers; il s'agit en l'occurrence du passage des deux amis dans une maison close chez *La Turque* à Nogent:

Quant à Frédéric, ayant mangé les deux tiers de sa fortune, il vivait en petit bourgeois.

[. . .]

Et ils résumèrent leur vie.

Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir.

Quelle en était la raison?

[. . .]

«J'avais trop de logique, et toi de sentiment.»

Puis, ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés.

[. . .]

Et, exhumant leur jeunesse, à chaque phrase, ils se disaient:

— «Te rappelles-tu?»

[. . .]

C'était pendant [les vacances] celles de 1837 qu'ils avaient été chez la Turque.

[. . .]

Mais la chaleur qu'il faisait, l'appréhension, de l'inconnu, une espèce de remords, et jusqu'au plaisir de voir, d'un seul coup d'œil, tant de femmes à sa disposition, l'émurent tellement qu'il devint très pâle et restait sans avancer, sans rien dire. Toutes riaient, joyeuses de son embarras; croyant qu'on s'en moquait, il s'enfuit, et, comme Frédéric avait l'argent, Deslauriers fut obligé de le suivre. On les vit sortir. Cela fit une histoire qui n'était pas oubliée trois ans après.

Ils se la contèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre; et, quand ils eurent fini:

— «C'est là ce que nous avons eu de meilleur!» dit Frédéric.

— «Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur!» dit Deslauriers. (*ES*: p. 424—427)

Frédéric a échoué dans la vie comme Deslauriers et ceci constitue une différence fondamentale par rapport à la 1^{ère} *Education sentimentale*, où Henry, au moins, connaissait le succès et où Jules s'accommodait de façon plus positive de la réalité, et par rapport au *Père Goriot* et à la réussite de Rastignac. Frédéric échoue parce qu'il reste un rêveur face à la réalité; Deslauriers, lui, par contre, échoue parce qu'il est incapable d'user des moyens qui pourraient lui permettre d'accéder à la fortune et à la puissance. Ce qui aggrave l'échec c'est que les personnages considèrent leur passage dans une maison close comme étant le meilleur moment de leur vie; or ce passage représente à trois égards l'échec: premièrement, parce que la période dont il est question n'est pas traitée dans le roman; en effet elle

remonte à une époque qui précède le début du roman, et, par conséquent, on est en droit de se demander pourquoi cette époque, prétendue la plus belle, ne constitue pas le sujet même du roman, à la place de cette série d'actions stéréotypées qui remettent en cause tout le sujet du roman. Deuxièmement, il ne s'est rien passé dans cette maison close: Frédéric, honteux, s'est enfui et si la fuite du personnage a valeur d'événement, tout le sujet du roman s'en trouve déprécié et perd de sa crédibilité, étant donné que le passage dans une maison close acquiert dans la perspective des jeunes gens, une plus grande valeur événementielle que les 15 séquences élémentaires itératives. Troisièmement, les conceptions idéalistes de Frédéric, ainsi que ses tentatives pour les mettre en pratique, sont remises en question, étant donné que ce n'est pas l'amour et la passion pour M^{me} Arnoux, mais le passage dans une maison close, qui fait figure d'événement.

Il nous reste à répondre à la question suivante: quel est le fait, en admettant bien sûr qu'il y en ait un, qui constitue l'événement dans l'*Education sentimentale*, et dans le *Père Goriot*. La réponse à cette question nous permettra d'établir un bilan et d'en venir à la conclusion de cette introduction.

2.3 «Événementialité» vs «non-événementialité» dans le *Père Goriot* et l'*Education sentimentale*

Dans sa théorie sur la structure de l'espace du texte artistique, Lotman établit, qu'il ne peut y avoir d'événement que dans la mesure où un personnage franchit la frontière séparant deux champs disjoints, que ce soit à un niveau topographique (e.g. village, lisière d'une forêt, fleuve, forêt) ou sémantique/topologique (e.g. pauvre, riche, bon, méchant etc.); cependant il faut préciser que le passage d'un champ à un autre est toujours lié à une série d'obstacles qui se multiplient à la frontière et que le héros doit surmonter²⁴. A partir de là, Lotman établit une distinction entre les textes à sujet (la frontière est franchie) et les textes sans sujet (la frontière ne peut être franchie). Les textes de la première catégorie sont caractérisés par la présence d'un événement, contrairement aux textes appartenant à la seconde catégorie.

A partir de ces données, il nous est possible de préciser notre analyse relative aux différences entre le *Père Goriot* et l'*Education sentimentale* au niveau de l'*histoire* et de montrer que, à part certaines différences au niveau du *discours*, la différence fondamentale entre Balzac et Flaubert réside dans le fait que l'un produit des textes événementiels tandis que l'autre produit des textes à tendance non-événementielle ou même non-événementielle.

Nonobstant cette distinction entre les textes de Balzac et ceux de Flaubert, il est certain que le caractère événementiel d'un texte, en d'autres termes la présence ou l'absence de sujet, dépend du niveau où l'on situe la frontière, c'est-à-dire du critère, voire des critères choisis pour l'événementialité.

En ce qui concerne le *Père Goriot*, l'événementialité est liée sans aucun doute à l'ascension sociale de Rastignac et à la chute de Goriot, bien que, comme nous l'avons déjà dit, l'ascension sociale de Rastignac corresponde à sa déchéance morale. Dans le cas de Goriot, c'est presque le phénomène inverse qui se pro-

duit, car sa soi-disant élévation, due aux sacrifices qu'il fait pour ses filles, est en partie remise en question par le narrateur qui dévoile que l'amour paternel et la générosité de Goriot, malgré le qualificatif de *Christ de la Paternité*, ne correspondent, au fond, qu'à des sentiments malsains et égoïstes.

La frontière est franchie par Rastignac, comme nous l'avons déjà dit plus haut, au moment où le narrateur considère que son *éducation* est achevée. Lorsque Rastignac s'écrie après l'enterrement de Goriot: «*A nous deux maintenant!*» il a déjà entamé une autre période de sa vie.

Il en va tout autrement de l'*Education sentimentale* de Flaubert. Ici il s'agit de passer la frontière délimitant plusieurs domaines respectifs; quelques-uns de ces domaines sont e.g.:

| | | |
|-----------------------------|-----|-----------------------------------|
| vie bourgeoise (gagne-pain) | vs. | vie artistique (littérature etc.) |
| conservatisme politique | vs. | révolutionarisme |
| amour conjugal | vs. | amour extra-conjugal |
| amour romantique | vs. | amour libertin/libertinage |

Malgré ses tentatives répétées, Frédéric est incapable d'effectuer le passage d'un domaine à un autre. Il est certain que le projet qui lui tient le plus à cœur est d'assouvir sa passion pour M^{me} Arnoux. La frontière principale où le domaine qui englobe tous les autres (l'archifrontière/l'archichamp), correspond à l'opposition «*passivité*» vs. «*activité*», et c'est à l'intérieur de ce domaine qu'il faut répartir les oppositions restantes. Cependant, aucune de ces frontières n'est franchie par Frédéric, et c'est à ce niveau que l'*Education sentimentale* est sans sujet/sans événement. En supposant que l'on construise sur un plan psychologique une opposition entre deux champs, entre «*rêve*» vs. «*réalité*» et en admettant que Frédéric ait franchi, d'une certaine façon, la frontière entre le rêve et la réalité, on est alors en droit de penser qu'après son expérience, il idéalise le passé. Mais c'est justement, comme nous l'avons déjà dit, la fin du roman qui montre une régression et ne laisse entrevoir aucune perspective d'avenir. Et c'est cette fin qui fait de l'*Education sentimentale* un texte sans sujet/sans événement, où cependant la plus grande attention est accordée à la représentation du niveau de la conscience.

Cette constatation nous permet d'affirmer qu'à partir de l'*Education sentimentale*, le roman ne se bornera plus à la narration d'une histoire actantiellement constituée, mais qu'au contraire les événements seront transplantés dans le domaine de la conscience. Par conséquent le roman proustien ne représente qu'une conséquence naturelle dans l'évolution littéraire, et il n'est pas étonnant que la forme de la narration à la 1^{ère} personne corresponde à la forme narrative la plus répandue au XX^e siècle. En outre, c'est à partir de l'*Education sentimentale* que le roman va se préoccuper de façon explicite, beaucoup plus intensivement qu'auparavant des procédés narratifs, ce qui est, en l'occurrence, déjà le cas dans *A la recherche du temps perdu* avec le thème de la mémoire involontaire et volontaire de l'intelligence. Cette évolution qui commence avec Flaubert et correspond à la relève du système narratif balzacien, arrivera à son comble avec le *nouveau roman* et le groupe *Tel Quel*.

Notes

- 1 *ES*, édition: Edouard Maynial, Paris (Garnier Frères) 1964.
- 2 *PG*, édition: Pierre Citron, Paris (Garnier-Flammarion) 1966.
- 3 Nous nous référons ici à la division structuraliste bien connue du récit en deux niveaux distincts: le récit comme «histoire» et le récit comme «discours»; Voir Tz. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8 (1966), 125–151.
- 4 Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, et le travail remarquable de E. Höfner, *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 1980.
- 5 Cf. J. Tynjanov, «Dostoevskij und Gogol (Zur Theorie der Parodie)», et du même auteur, «Über die literarische Evolution», *Russischer Formalismus*. München 1971, p. 301–371 et p. 433–461.
- 6 *CH*, édition de Marcel Bouteron, Paris (Gallimard) 1951.
- 7 Cf. R. Warning, *Illusion und Wirklichkeit in «Tristram Shandy» und «Jacques le Fataliste»*, München 1965.
- 8 Cf. E. Höfner, *Literarität und Realität*.
- 9 Cf. R. Warning, «Chaos und Kosmos. Kontigenzbewältigung in der *Comédie Humaine*», *Honoré de Balzac*, édité par Gumbrecht/Stierle/Warning, München 1980, p. 9–10.
- 10 Cf. le remarquable volume publié par Gumbrecht/Stierle/Warning, *Honoré de Balzac*, en particulier les articles de Warning, Wehle, Stierle, van Rossum-Guyon et Dällenbach.
- 11 Cf. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, et particulièrement les p. 7–43.
- 12 Cf. W. Wehle, «Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination», *Honoré de Balzac*, édité par Gumbrecht/Stierle/Warning, p. 57–82.
- 13 Sur les dissociations de certains termes dans le *PG*, cf. E. Höfner, *Literarität und Realität*, p. 140–170.
- 14 E. Höfner, *ibid.*, p. 147–159.
- 15 M. Foucault, *Les mots et les choses*.
- 16 *BP*, édition: Edouard Maynial, Paris (Garnier Frères) 1965.
- 17 *Extraits de la correspondance ou préface à la vie d'écrivain*, édition: G. Bollème, Paris 1963.
- 18 *MB*, édition: Claudine Gothot-Mersch, Paris (Garnier Frères) 1971
- 19 Sur ce terme, cf., F.K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*. Göttingen⁶ 1972, p. 43.
- 20 Citation tirée de V. Brombert, *The Novels of Flaubert – A study of Themes and Techniques*. Princeton 1979, p. 259; en ce qui concerne le domaine du savoir «resp. de la connaissance», cf. E. Höfner, dans ce volume p. 149–171.
- 21 1^{ère} *ES*, édition de F.-R. Bastide, Paris (Seuil) 1963.
- 22 Cf. E. Höfner, *Literarität und Realität*, p. 189 et suiv.
- 22a Le premier chiffre indique la page et le second la ligne («l.») de la citation.
- 23 W. Propp, *Morphologie des Märchens*. München 1972.
- 24 J.M. Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes* (SV). Frankfurt (M) 1972, p. 327–358, et du même auteur, *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg/Ts. 1974, p' 200–272.