

DIMENSIONS MULTIMODALES DE LA COMMUNICATION VISUELLE DANS *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* DE GUSTAVE FLAUBERT

Bara NDIAYE

barandiaye31@gmail.com

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Abstract: *From an epistemological point of view, literature borrows its resources from linguistics to rethink its material that goes beyond meaning and inscribes the text (the narrative) in a new adventure. The precursors of the new novel liked to say that it was no longer a question of making this genre “the story of an adventure” but “the adventure of a story”. This is what motivates us to question Flaubert again, through a chosen scene, by engaging a dialogue with a style that places the text between multimodality and multiliteracy. In our view, the objective is to measure the impact of the gaze as a means of situating the text at the height of the intensity of a communication which, obviously, is filled with silence, false silence.*

Keywords: *communication, multimodality, narration, focus, dialogue, dream.*

À force de contempler l'univers et de se nourrir de ses ressources, on a fini par en faire une source d'inspiration qui situe l'art au-delà des limites contemporaines. Spectacle divin, il aura fait l'objet des plus belles représentations picturales réalistes. Chez les impressionnistes, les clichés qu'offrent autant la campagne que l'univers urbain restent informatifs d'un XIX^e siècle qui vit la vie en intégrant ce qu'elle peut avoir de meilleur. C'est cette intime et harmonieuse liaison entre l'objet représenté et la vie qui fonde les traces du Réel dans les représentations artistiques. Du coup, on comprend alors l'expression et la prise en charge des mœurs. Une telle prise en charge sera inscrite dans une perspective qui tient à faire triompher le style et la poétique au détriment du fond. Voilà qui situe le texte, *L'éducation sentimentale* en particulier, dans une perspective multimodale. « Langage qui ne renvoie qu'à lui-même » pour reprendre un propos disponible chez Barthes, l'écriture devient une aventure qui renouvelle le langage apte

désormais à dire l'inexprimable. Cela veut dire que la valeur d'une œuvre n'est plus à chercher dans la thématique et les actions légendaires ou pas des protagonistes.

La matière première est reléguée au second plan au profit du style qui devient le critère nécessaire et suffisant pour déterminer la valeur esthétique d'une quelconque corvée. C'est en cela que Flaubert est considéré d'ailleurs comme annonciateur du nouveau-roman que les adeptes de ce genre acceptent d'ailleurs si l'on s'en limite à Alain Robbe-Grillet (1963 : 146) qui admet que c'est à partir de ce dernier que « tout commence à vaciller ». Ce vacillement sera au cœur de notre problématique puisqu'il servira d'écho à toutes les incertitudes qui peuvent envelopper une réflexion qui se penche sur Flaubert et sur *L'éducation sentimentale* pour en souligner la dimension multimodale et novatrice.

Dans la troisième partie de ce roman, le narrateur fera dire à Frédéric Moreau qui a du mal à accepter les affres d'un amour impossible, « nous nous serons bien aimés » comme pour inviter le lecteur à ne point s'attarder sur l'histoire – elle est médiocre, semble-t-il dire – au profit du fil conducteur révélateur d'un talent qui laisse éclore le style, le langage verbal, le non verbal et tous les procédés lexicaux, syntaxiques et morphosyntaxiques sans lesquels le langage ne peut porter aucun message.

À partir de ce moment, Flaubert pourrait emprunter à Baudelaire son étiquette qui estampille Eugène Delacroix intronisé comme « peintre de la vie moderne ». Il pourrait être digne de cette étiquette puisqu'il rend compte d'une « scène de la vie quotidienne » ; s'inspirant de l'ordinaire et du quotidien qu'il réduit à ce que Barthes appelle « un prétexte » pour célébrer les métamorphoses d'une narration qui efface la parole pour situer la communication entre les mouvements et les gestes ; entre ellipses, éclipses, description et monologue intérieur... Voilà qui nous inspire quelques interrogations. En faisant du regard un moyen apte et suffisant pour faire évoluer un dialogue entre un destinataire singulier timide et un destinataire solitaire et presque impassible, Flaubert ne met-il pas en scène la multimodalité des formes de représentation qui déconstruisent le langage ? N'est-il pas légitime de parler de déconstruction du langage puisque la narration est sortie de son schéma classique qui a toujours fait sa force et sa cohérence ? En restant si cohérent tout en évoluant en dehors des contraintes du schéma narratif classique, Flaubert ne confirme-t-il pas son statut de précurseur du nouveau roman ? N'invite-t-il pas ainsi à une reconfiguration des perspectives pour appréhender la communication ? Dans le schéma de la communication ainsi établie sachant que l'interaction est plus tacite qu'implicite, ne s'éloigne-t-on pas de Jakobson dès lors que le retour est établi dans un contexte où l'abstrait prend le pas sur la matière encore que le canal qui porte cette fonction se situe en dehors de l'expression verbale ?

Pour y voir clair, nous nous pencherons sur le regard qui permettra de mesurer, dans le volume textuel, la part accordée aux gestes et mouvements connectés à la psychologie et aux vagabondages de la pensée. Cela permettra d'en venir aux variations qui font le charme du texte : description, narration, focalisation. Cela qui nous permettra d'apprécier les coefficients à accorder au rétrospectif et à l'introspectif dans le texte.

Un langage multimodal : entre le verbal et le non verbal

L'amour de la nature reste un prétexte qui permet à l'art de projeter une image de l'époque qui réfléchit sur la vie de tous les jours. Cette quotidienneté inclut en son sein une autre forme d'amour – que Zola n'oublie pas d'ailleurs dans ses perspectives – relative à l'être humain, en général, et à la femme, en particulier. Peinte de pied en cap et vue de tous

les angles, elle fut et demeure le nid toujours tant convoité par les oiseaux de bon aloi qui voltigent sur les toits du monde pour panser leurs émois.

C'est pourquoi nous allons faire prendre à notre propos une certaine tournure. Cette fois-ci, pour parler de multimodalité manifestée par l'interaction entre représentation visuelle et écriture, nous n'allons pas nous fonder sur un duo comme celui de Zola et de Manet ou de Baudelaire et Delacroix. Au contraire, nous allons ouvrir les pages d'un roman pour non plus lire, mais regarder... contempler une plume qui peint. Cela peut sembler exquis. Mais le thème de l'amour et la passion qu'il fonde peuvent bien aider le profane pour comprendre les métamorphoses d'une plume qui fait gicler de l'encre pour représenter physiquement un corps, une âme.

Acceptant, loyalement, d'être hypnotisé par son personnage, une héroïne, incontestablement, Gustave Flaubert renonce à l'écriture en tant que successions de mots au profit d'autres mots qui font voir en agissant sur la conscience et qui emportent vers un ailleurs aventureux :

« Elle avait un large chapeau de paille, avec ses rubans roses, qui palpitaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe, de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. » (Flaubert, 1989 : 23)

« Sur le fond de l'air bleu » est l'expression la plus achevée d'une peinture, comme Flaubert aime bien le faire, d'un spectacle qui situe le langage dans une perspective multimodale puisque le langage se situe entre description et point de vue narratif qui confirment le statut du narrateur qui transforme le récit en cadre informatif et révélateur de talent poétique. Si l'adjectif qualificatif « bleu » informe sur le fond de décor enveloppé par l'océan comme pour faire un clin d'œil à un certain romantisme, il est légitime d'admettre qu'il s'inscrit dans un réseau d'épithètes qui fonctionnent comme des louanges valorisant à la fois l'art de dresser un portrait et, par un usage très mélioratif du lexique, l'art de la présentation de l'autre sur qui est investi beaucoup d'intérêt.

De pied en cap, la description informe sur la beauté qui découle de l'association entre des accessoires justement bien intégrés dans l'ensemble et la justesse d'un gestuel qui met en valeur la mesure qui confirme la distinction. Une telle association qui allie métaphores, comparaisons, description mis au service du portrait se comprend si l'on admet la perception que Flaubert se faisait de la représentation si tant il est vrai qu'il se refusait toute illustration, croquis ou faciès pour, à la place, promouvoir le texte qui, comme par enchantement, peut dépasser les pouvoirs du langage qui, dans bien des cas, se tait devant la profondeur et l'immensité du message. Conscient des limites du langage, Flaubert trouve des palliatifs pour que force reste aux mots inscrits dans une perspective multimodale puisqu'ils doivent dépasser l'étape de la lecture et de l'écriture pour situer le déchiffrement au carrefour de la vue, de l'ouïe et de tous les sens.

En réalité, dans l'élaboration du récit, cet auteur ; cet artiste devrait-on dire, croit beaucoup plus à la puissance du verbe et à la poétique qui le prend en charge qu'à la pertinence de la thématique. Il a l'intime conviction que le texte littéraire doit emprunter à la photographie et à la peinture ses ressources puisqu'il doit faire voir et apercevoir. Dans sa « Correspondance » d'ailleurs, il confie à son éditeur : « Toute illustration en général

m'exaspère... à plus forte raison quand il s'agit de mes œuvres... » (Flaubert, 1973). Cette exaspération réapparaît dans une autre adresse à Ernest Duplan dans un ton si ferme qu'on a l'impression qu'il promeut une représentation littéraire qui ne doit rien envier à la représentation picturale. Il lui dit sans équivoque : « *Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin.* » (Flaubert, 1973). C'est pourquoi le point de vue narratif est intéressant dans l'examen du texte et de la représentation inscrits dans une perspective multimodale puisqu'un tel auteur-artiste, à l'image du peintre, sera partout présent dans son œuvre sans être nulle part visible.

Pour représenter le bien-être et l'insouciance, le narrateur-peintre adopte une focalisation qui le détache du sujet et de l'histoire rapportée puisque le message est placé en orbite sur l'œil du lecteur devenu un spectateur. Tout est mis en œuvre pour que le texte fonctionne comme un tableau qui résulte d'une correspondance entre l'environnement, les accessoires, les mouvements et les gestes du personnage représenté. On dirait une mélodie ; une invitation au voyage. Ce qui est normal si l'on se situe du côté de celui qui regarde, qui contemple devrait-on dire, puisque ce garçon qui nous informe ainsi de son regard informe également sur sa séduction ; son envoûtement d'autant que *L'Éducation sentimentale* reste l'histoire d'un homme et d'une femme.

Le texte, développant un thème classique en littérature, le thème de la rencontre amoureuse, devient, par ricochet, un moyen pour le romancier de révéler ses talents artistiques qui fonde la multi-modalité d'une communication qui tient à faire voir ; à faire sentir. L'amour, acquis ou quêté, sera un prétexte suffisant pour inscrire le roman dans les sillages de la poésie réputée dans l'art la représentation du « *langage des fleurs et des choses muettes* » (Baudelaire, 1980 : 08). Apôtre du roman moderne qui fait évoluer l'épithète « mineur » qui a accompagné l'histoire de ce genre, le roman confirme sa vitalité et sa maturité. Flaubert, à travers l'architecture et la composition de cette œuvre monumentale, en donne une illustration scientifique :

« On peut comparer ce grand livre – *L'éducation sentimentale* – à une symphonie, car il est composé tout de même qu'une partition musicale, l'auteur a choisi des thèmes et, puis, il les a orchestrés. Les voix de la foule, le grondement de l'émeute servent de base au chant d'amour de Frédéric et de Marie Arnoux. » (Dumesnil, 1942 : p.XIX)

Pour une représentation d'une telle mélodie, Flaubert ne pouvait trouver mieux que l'histoire de Frédéric et de Mme Arnoux. Chimérique, elle donne la possibilité au romancier, devenu peintre et homme d'orchestre, de transformer les pages du roman en papier de musique redouté pour ses exigences. Le charme étant dans le détail, Flaubert s'attarde sur le détail pour laisser choir son génie dans un exercice où ne compte que le style chargé de mettre le langage dans une épreuve qui le rehausse puisqu'il s'agit de représenter une histoire relativement banale. A priori, Frédéric est plus anti-héros que héros. Cela veut dire que les actions et les actes qu'il pose seront d'une médiocrité qui, reproduite telle quelle, n'aurait jamais séduit au plan esthétique. A travers son regard perdu dans la chose regardée et la maladresse de ses gestes et mouvements, il inspire une représentation qui dispute tout le contraire de sa gaucherie.

C'est pourquoi le romancier l'inscrit dans une posture où il parle peu. Ce qui corse davantage le coefficient multimodal du langage chargé de faire la navette entre conscience, inconscience, rêve, réalité... cette perspective demeure une option majeure du romancier qui reste cohérent avec lui-même puisque son personnage, conscient de son ensorcellement

entre en transe et décide d'aller chercher dans l'art le limon de l'espérance qui lui permettra de représenter sa « *vie intérieure* » devenue synonyme de trouble. Pour échapper à son trouble qui le torture et qui le ronge, Flaubert va inscrire cette option artistique dans une perspective thérapeutique.

Voilà qui peut justifier, dans la méditation qui servira d'antécédent à son choix, la présence d'adjectifs, « extraordinaire » et d'adverbe, « sérieusement », qui renouvelle et confirme le caractère sacré et divin de l'art. L'élément qui manque à ce niveau semble correspondre à l'inspiration. Qu'importe. Pour lui, ce qui compte, c'est l'être aimé même si cet être reste inaccessible. On ne peut pas parler de sublimation si tant il est vrai que notre homme ne prend presque jamais de décision. C'est l'une des rares fois qu'il réfléchit et décide même si les informations qui gravitent autour de la décision militent pour l'absence de mesure et de maîtrise de soi :

« Il fut saisi par un de ces frissons de l'âme où il vous semble qu'on est transporté dans un monde supérieur. Une faculté extraordinaire dont il ne savait pas l'objet lui était venue. Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète, et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il a trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infailible. » (Flaubert, 1989 : 76)

Pour commenter de tels propos, nous donnons la parole à Bara Ndiaye qui voit dans ce texte un motif de représentation artistique qui définit en même temps une ambition esthétique :

« Le garçon est aux anges quand il sort de ses premières trouvailles avec Mme Arnoux. Extasié, il finit par sublimer son intimidation qui a tout l'air d'une électrocution pour la transformer en un enthousiasme révélateur de vocation. L'adverbe sérieusement témoigne d'une pause de réflexion qui sera de courte durée. Tout s'est passé très vite entre l'évocation des choix et l'ordonnance qui s'en suit. Tenté par la poésie et par la peinture, il se fixe sur l'art pictural. Là aussi, nous retiendrons les manifestations d'une interaction entre écriture et peinture motivée par le thème de l'amour. Car rien d'autre ne justifie l'élection de cette pratique artistique au détriment de la poésie, que Flaubert adore pourtant. Choisir la peinture, c'est rester dans le périmètre de la femme qui sera certainement l'objet de toutes les représentations. Au seuil de son art qui refuse de stationner au rang de projets, il anticipe en faisant du pinceau la source inévitable du succès. Ce bonheur est à envisager sur deux plans : peindre pour compter parmi les hommes d'une population parisienne qui octroie une place de choix au paraître, et, en outre, représenter la femme que l'on aime, lui offrir gaiement la toile qui la représente, et, surtout, disposer d'un prétexte pour la voir et... sentir son parfum. »

Dans un contexte d'affirmation du réalisme, avec un auteur qui milite pour la promotion d'une telle esthétique, Flaubert met en exergue, par anticipation, les exhalaisons du surréalisme. Ce n'est d'ailleurs pas gratuit qu'on l'inscrit dans les précurseurs du nouveau roman. Juste écrire demeure le mot d'ordre de ce dernier qui met le style au-dessus de tout.

À l'image des surréalistes, il divinise l'écriture puisque la réalité et les thèmes qui permettent d'en parler ne sont que des « apparences » pour rejoindre l'idée de Butor qui réfléchit sur « l'apparence de la réalité » (1960). Voilà pourquoi toute son œuvre en général

et *L'Éducation sentimentale* en particulier reste favorable à la multimodalité d'autant plus que s'y côtoient le « beau et le « laid » qui se disputent le poids sur la balance dont l'esthétique et, surtout, le style reste le barycentre. *Bouvard et Pécuchet* (1964) en donne d'ailleurs la preuve puisqu'il y est écrit : « Égalité de tout, du bien et du mal, du Beau et du laid, de l'insignifiant et de la caractéristique. Il n'y a de vrai que les phénomènes » (Flaubert, 1964 : 125). On comprend dès lors ce qui fonde l'association entre le rétrospectif et le prospectif qui finissent par faire du romancier un visionnaire qui élabore dans l'art « le catalogue des idées des chic » que *Bouvard et Pécuchet* prendra d'ailleurs en charge.

Entre le rétrospectif et le prospectif

C'est cette réception qui fonde la multimodalité dans le style de Flaubert qui inscrit la représentation dans un génie qui associe description, narration, focalisation et tous les procédés syntaxiques et morphosyntaxiques qui mettront le lecteur-destinataire dans une vive tension. L'acte de lecture devient un acte de recomposition comme pour donner raison à Jauss (1978) qui a toujours milité pour « *une appropriation active* » de toute production artistique ou littéraire. C'est pourquoi, quand Marie-Astrid Charlier se penche sur *L'Éducation sentimentale* pour en souligner « *vestiges* » et « *vertiges* », elle aboutit à une réflexion qui évalue l'intention de Flaubert réduite à une affaire mémorielle ; à un « ressac » qui trouve ses fondements dans une narratologie qui déborde des cadres du récit. Elle avoue, pour résumer son propos :

« 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. » (Charlier, 2018)

Dans la scène qui nous inspire, l'allusion faite au théâtre comme pour représenter une scène de la vie quotidienne renforce notre perspective qui réfléchit sur les multiples ressources d'un narrateur qui investit beaucoup sur l'énonciation au détriment de l'énoncé. Lisons le texte, ou plutôt suivons ce spectacle :

« Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda. » (Flaubert, 1973 : 23)

Dans une alternance de pronoms personnels au singulier se développe un dialogue qui a la valeur d'une somme algébrique d'intentions enveloppées par des gestes d'un protagoniste qui, d'un côté est très intéressé, tandis que de l'autre l'être admiré reste, non pas dans l'impassible mais dans son univers qui se détache du dehors. Ce détachement sera dilué par le regard. Quand les yeux se croisent, l'un est admiratif pendant que la belle reste évasive et solitaire. C'est certainement dans ce sens que Flaubert, dans sa lettre adressée à Jules Duplan datée du 07 avril 1863, revient sur les zones de turbulence qui font obstacle à ce qu'il appelle « la pyramide » qui refuse de prendre « forme » (Flaubert, 1973). Cette

impression trouve ses fondements dans un va et vient qui refuse d'admettre, pour les distinguer, les « premiers plans » et les « arrières plans ».

Dans un contexte marqué par des temps verbaux qui situent la narration dans un relais où passé simple et imparfait de fond de décor se passent le témoin, les gestes donnent sens à une coïncidence que le garçon n'admettra jamais comme le fruit du hasard. « Il passait ». « Elle leva la tête ». En attendant de trouver la signification que ce dernier met dans ce croisement entre un pas alerte et un mouvement naturel (la tête qui bouge), nous pouvons nous limiter à une scène programmatique qui permettra au narrateur de dérouler une intrigue qui aura tout l'air d'un dialogue rempli de silence qui s'écarte de la fiction. C'est vrai que pour Aragon, l'art du romancier, c'est l'art du « mentir vrai ». Flaubert dépasse le mensonge pour solliciter l'imagination qui aboutit à un récit qui a tout l'air d'un compte rendu du « déjà vécu ». C'est l'avis de Marie-Astrid Charlier qui situe d'ailleurs cette impression dès les premières pages du roman :

« 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 du hic et nunc, dès ce « 15 septembre 1840, vers six heures du matin. » (Marie-Astrid Charlier, 2017)

Cette impression du « déjà-vu » aura eu un impact de taille dans la focalisation et dans la variabilité des points de vue adoptés. Voilà qui renforce l'idée d'une multimodalité qui fera usage de toutes les ressources de la langue pour enlever au récit toute platitude. C'est la raison pour laquelle le narrateur reste absolument vigilant pour ne perdre aucun détail. Chez Flaubert, l'essentiel est dans le détail. La preuve peut être établie dans la représentation qui fait de Madame Arnoux et de Frédéric deux êtres isolés sans que l'un soit véritablement solitaire. Omniscient, le narrateur rend compte de la psychologie d'une dame sensuelle et romantique s'offrant, sans en être consciente, en spectacle à un garçon qui habite désormais dans son propre regard happé par celui de l'autre. « S'il fléchit involontairement les épaules », c'est sans doute pour rendre compte d'un gêne identifié et d'une certaine timidité qui intensifie le hiatus déjà béant qui rend l'autre distant et inaccessible. Le lexique, à ce niveau, est minutieusement choisi pour renforcer et mettre en évidence les maladresses d'un homme qui se cherche et qui refuse de prendre son destin en main :

« Comme elle gardait la même attitude, il fit plusieurs tours de droite et de gauche pour dissimuler sa manœuvre ; puis il se planta tout près de son ombrelle, posée contre le banc, et il affectait d'observer une chaloupe sur la rivière. » (Flaubert, 1973)

Au théâtre, on parlerait d'un désintéressement intéressé du fait de gestes qui en disent long sur l'intérêt d'un côté autant que sur le manque d'assurance de l'autre. Le registre est vraiment comique, un comique qui sera tout de même dilué par cette « curiosité douloureuse qui n'avait pas de limite » si tant il est vrai qu'il reste désarmé devant sa folle envie de posséder cette dame à défaut de la connaître et de compter dans son univers. Ce levier fera glisser le récit vers le monologue, une autre forme de modalité. En style indirect, il y a les interrogations « Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? » et « Elle avait ramené cette négresse avec elle ? » qui informent sur le trouble intérieur d'un personnage enthousiaste dont on se moquait tout à l'heure. Voilà un contraste de taille qui permet d'évaluer l'être dès lors qu'on en sait maintenant un peu plus sur ses goûts et sur

son coefficient romantique renforcés par les allusions ou suppositions relatives aux origines supposées « andalouse » ou « créole ».

Ce phénomène peut être intéressant dans la mesure où il consolide la variabilité des modalités qui inscrit Flaubert dans le lot des techniciens de la langue qui ont la manie d'agir sur le discours pour le manipuler de telle sorte que le roman engage de nouvelles voies au profit d'un système de narration qui se renouvelle ainsi. Dans *Jacques le fataliste*, Diderot a bien voulu jouer ce jeu de cache-cache avec le lecteur qui se perd par endroits pour être ensuite sauvé par le narrateur qui se plaît à briser ce que Philip Hamon appelle « l'horizon d'attente ».

Dans *l'Éducation sentimentale*, s'il est très tôt pour parler d'horizon d'attente, on peut admettre cependant l'idée d'une narration qui refuse de communiquer ses bases d'autant plus que le fil conducteur refuse d'offrir le bout par lequel on pourrait le tenir. Cette brouille qui rend difficile l'accès aux indices d'une narration qui permettraient au lecteur de se projeter fait penser à ce que Paul Ricœur réduit à « une structure pré-narrative » (Ricœur, 1983). Autrement dit, le récit est confronté à une désarticulation puisque le désordre apparent donne lieu à une succession d'images, de tableaux et de scènes isolés les uns des autres pour ensuite se rejoindre dans une agréable association qui fera de leur unité un véritable chef-d'œuvre.

C'est sans doute la raison pour laquelle Flaubert est souvent considéré comme influenceur et précurseur du « nouveau roman » qui renouvelle le genre romanesque qui cesse d'être une histoire racontée, d'une situation initiale à une chute en passant par des péripéties déclenchées par un élément perturbateur. Il devient, dans *L'Éducation sentimentale* en particulier, une représentation « au plus près (de) l'expérience des personnages, médiatisée par une mosaïque de récits, d'images, de clichés, de fantasmes ou encore de lectures ». (Charlier, 2017)

En définitive, nous pouvons admettre une variabilité des modalités comme charme d'un style qui rompt avec l'usage dans l'univers du roman. Ce genre est, par excellence, le lieu qui célèbre le récit qui s'épanouit parfois dans une narration qui range les événements dans un certain ordre. Quand Gustave Flaubert fait allusion à cela, il parle d'une « littérature probante ». Ce sujet occupe d'ailleurs un bon volume textuel dans sa « Correspondances » à Louise Colet¹ (Flaubert, 1973 : 62). Cependant, dans un esprit libre refusant d'admettre les cloisons, il aura choisi d'investir le style pour agir sur le discours et faire du roman « un jeu sur le langage » comme l'ont fait les poètes qui ont eu le mérite de montrer que Michel Foucault n'a pas eu tort de considérer « les mots » comme des « choses » (Foucault, 1966). Voilà pourquoi, chez Flaubert de manière générale et dans *L'Éducation sentimentale* en particulier, le texte se situe entre narration, description et focalisations sans qu'aucun élément ne dépende de l'autre. La description, par exemple, ne se limite plus à planter un décor. Elle joue désormais un « rôle informatif » si cher à Jean-Marie Gustave Le Clézio. Alors, le roman devient une association entre rêveries et vagabondages qui se déambulent dans les couloirs de l'imagination que Baudelaire considère comme la « Reine des facultés » (Baudelaire, 1868).

¹ Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, le 27 mars 1852, dans *Correspondances* : « 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. »

Quand l'imagination commande et inspire, le récit ne peut fonctionner que sur le modèle de l'analogie qui rend légitime la multi modalité qui en fait le charme. C'est aussi l'avis de Marie-Astrid Charlier :

« 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'Art ». L'imaginaire de Frédéric, où se confondent rêveries, souvenirs, et fantasmes, en est la première incarnation. »

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

- FLAUBERT, Gustave, (1973, 1980, 1991), *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, t. I 1973, t II 1980, t III, 1991.
- FLAUBERT, Gustave, (1999), *Madame Bovary*, Paris, édition de Jacques Neefs.
- FLAUBERT, Gustave, (1989), *L'Éducation sentimentale*, Paris, Pocket.
- FLAUBERT, Gustave, (1997), *Le Dictionnaire des idées reçues* suivi du *Catalogue des idées chics*, Paris, édition d'Anne Herschberg Pierrot.
- FLAUBERT, Gustave, (1964), *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento, précédée des scénarios inédits., Napoli, Instituto Universitario Orientale, Paris, Librairie Nizet.
- BAUDELAIRE, Charles, (1868), *Curiosités esthétiques, Salon de 1859*, Paris, Michel Lévy frères.
- BARONI, Raphaël, (2007), *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.
- BARONI, Raphaël, (2009), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil.
- de BIASI, Pierre-Marc, (1976), « Le projet flaubertien et l'utopie de vouloir conclure », in *Littérature*, vol. 22, no2.
- BROMBERT, Victor, (1975), « L'Éducation sentimentale : articulations et polyvalences », in *La Production du sens chez Flaubert*, Claudine Gothot-Mersch dir., Paris, U.G.E.
- BUTOR, Michel, (1960), « Le roman comme recherche », *Répertoire I*, Paris, Minuit.
- CHARLIER, Marie-Astrid, (2017), « "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.), coll. « Didact Français », Rennes, PUR.
- CHARLIER, Marie-Astrid, (2017), « Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale* », in *Revue critique et génétique*, N° 19 – Autour de l'éducation sentimentale – 2018, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/flaubert/2847>
- DUFOUR, Philippe, (1997), *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan.
- DUMESNIL, René, (1942), *Introduction à l'édition des belles lettres*, in *L'éducation sentimentale*, « *Au fil du texte* », Paris, Société Les Belles Lettres, « Les Textes français », 1942, t. II, p. XIX.
- FOUCAULT, Michel, (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- JAUSS, Hans Robert, (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- RICHARD, Jean-Pierre, (1990), *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert [1954]*, coll. « Points », Paris, Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain, (1963), *Pour un nouveau roman*, coll. « idées », Paris, Gallimard.

- ROUSSET, Jean, (1981), *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti.
- RICCEUR, Paul, (1983, 1984), *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.
- SEGINGER, Gisèle, (2009), « Flaubert lecteur de Balzac. *L'Éducation sentimentale* ou la réinvention du roman », in *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Kazuhiro Matsusawa éd., Nagoya University Press.