



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

DÉTOURS DE L'ERREUR

a cura di Franca Franchi

gennaio 2016

LUCA PIETROMARCHI

## **Erreurs, malentendus et équivoques dans *L'Éducation sentimentale***

« C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent ! ». Ce vers, tiré de *Au Lecteur*, la pièce liminaire des *Fleurs du mal*, vaut tout un essai sur le libre arbitre. Nous sommes des marionnettes dans les mains du diable, dont le fil tendu avec lequel il nous tient suspendus, prête à nos actions le sens d'une apparente nécessité et linéarité. Il n'est pas surprenant de retrouver cette image dans le compte rendu, aussi féroce qu'intelligent, que Barbey d'Aurevilly consacra à *L'Éducation sentimentale*, pour désigner le caractère passif, d'une irrésolution exaspérante, de Frédéric Moreau, jamais maître de son destin ni responsable de ses actions. « Galopin sans esprit et sans caractère, marionnette de l'évènement qui le bouscule, et qui vit ou plutôt végète comme un chou, sous la grêle des faits de chaque jour. Il est bête, en effet, comme un chou grêlé, ce Frédéric Moreau. De quel autre nom appeler un homme qui n'a ni libre-arbitre, ni volonté<sup>1</sup> ? ».

En vérité, le recours de Barbey à l'image de la marionnette est pertinent dans la limite où elle sert à désigner, chez Frédéric, son manque de volonté autonome, mais elle l'est déjà moins si elle vise le rapport dynamique implicite en cette image, qui présuppose la présence d'une volonté extérieure – le montreur – qui

---

<sup>1</sup> BARBEY D'AUREVILLY (1966), *Le XIX<sup>e</sup> siècle, des œuvres et des hommes*, t. II, éd. PETIT J., Paris, Mercure de France, p. 159.

« tient les fils » de notre destin<sup>2</sup>. En effet, la révolution copernicienne que *l'Éducation sentimentale* accomplit dans la l'histoire du roman, au niveau de la représentation du héros, peut trouver sa synthèse dans l'image d'une marionnette qui n'a plus de marionnettiste : un pantin dont les ficelles ont été coupées, une marionnette sans fils qui s'affaisse sur les planches de ce petit théâtre de foire qu'est le flaubertien théâtre du monde, et derrière lequel il n'y a ni volonté supérieure, ni metteur en scène, ni ordre préétabli. Ainsi que Sartre le fera dire à Roquentin : « Derrière les apparences il n'y a rien ». Il est tout à fait plausible que ce soit précisément à la dérisoire morale de *l'Éducation sentimentale* que Sartre ait songé en formulant la célèbre boutade, peut-être apocryphe, que lui attribue, entre autres, Jules Roy : « La patrie, l'honneur, la liberté, il n'y a rien : l'univers tourne autour d'une paire de fesses<sup>3</sup> ». Et ce seront celles hardies de Rosanette, celles réservées de Madame Arnoux, ou celles aristocrates de Madame Dambreuse, autour desquelles Frédéric gravitera come un atome qui en un même temps se trompe de trajectoire, retrouve son orbite, et enfin, de méprise en équivoque ira jusqu'à perdre sa vie.

D'autre part, un autre diable, tout à fait opposé à celui de Baudelaire, avait donné à Saint'Antoine une éblouissante leçon d'astronomie en montrant une fois pour toutes comment la cabine de régie de l'univers est irrémédiablement vide, le marionnettiste absent, et les ficelles du monde enchevêtrées depuis toujours. Dans la *Tentation* de 1849, le diable conduit en effet Sant'Antoine non pas derrière, mais au-dessus des apparences, dans les espaces sidéraux où devraient se trouver les arcanes du monde qui règlent la marche des astres et, par conséquent, déterminent le destin de

chaque être vivant. Or, au lieu d'une lumineuse constellation, Antoine découvre un essaim d'atomes qui dansent comme des graines de poussière prises dans un rayon de lumière : « Un rythme mystérieux mène à la danse les atomes réunis, qui s'entrelacent, se quittent et se reprennent dans une vibration perpétuelle, dont chacun est une parcelle<sup>4</sup> ». Il suffira de donner à ces atomes un nom, d'en faire des personnages et de les situer dans le Paris de 1848 pour voir apparaître *l'Éducation sentimentale*, avec ses jeux d'entrelacs qui lient et délient les rapports que tous les personnages entretiennent entre eux.

Lorsque, durant la soirée chez Rosanette, Frédéric s'approchera du salon des danses et regardera la bruyante masse de personnes qui le remplissent, Flaubert, avec une très rare intrusion surplombante et hors champ, ne résistera pas à la tentation d'insérer une parenthèse qui contient, à ne pas s'y tromper, l'écho de la voix du diable : « (tout s'agitait dans une sorte de pulvérulence lumineuse<sup>5</sup>) ». Et alors que le rythme des danses deviendra de plus en plus soutenu, ce rythme résultera parfaitement accordé à celui de la danse des atomes dans l'univers : c'est le « mouvement giratoire de plus en plus vif et régulier<sup>6</sup> » qui saisit et entraîne Frédéric, ce mouvement qui a son origine dans la *Tentation* mais qui s'élargit par irradiation à travers toutes les pages du roman, jusqu'à dissoudre tout résidu de principe causal, pour le remplacer avec celui d'une absolue casualité. Le roman ne fera que montrer cette danse du monde et son déploiement chaotique, renonçant désormais à fournir aucune explication. Telle pouvait être, au contraire, l'ambition du roman chez Stendhal et chez Balzac : découvrir les constantes qui gouvernent le jeu des variantes, l'univer-

<sup>2</sup> Voir la lettre de Baudelaire à Flaubert du 26 juin 1860 : « je me suis aperçu que de tout temps j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante extérieure à lui ». BAUDELAIRE C. (1973), *Correspondance*, t. II, éd. PICHOUIS C., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 53.

<sup>3</sup> ROY J. (1993), *Les amours barbares*, Paris, Albin Michel, p. 238.

<sup>4</sup> FLAUBERT G. (1964), *La Tentation de Saint Antoine*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Seuil, « L'Intégrale », p. 445.

<sup>5</sup> FLAUBERT G. (2001), *L'Éducation sentimentale*, éd. DORD-CROUSLÉ S., Paris, GF Flammarion, p. 191. C'est à cette édition que nous ferons référence sous la sigle ES.

<sup>6</sup> ES, p. 194.

sel qui se cache dans le particulier, fixant les accidents de la vie dans les sections d'un plan. Une ambition que Zola renouvellera, mais que Flaubert abandonne. Le gardien de cette tradition, toujours Barbey, ne manqua pas de signaler la faille que Flaubert avait ouverte dans l'histoire du roman moderne : « Il va sans plan, poussant devant lui, sans préconception supérieure, ne se doutant même pas que la vie, sous la diversité et l'apparent désordre de ses hasards, a ses lois logiques et inflexibles et ses engendremens nécessaires<sup>7</sup> ».

L'implicite vision de la vie, et donc de la relative conception du roman, que présuppose Barbey d'Aurevilly, est celle d'un ensemble d'évènements reliés entre eux par une logique causale qui doit sa linéarité à ce fil que Dieu, selon Barbey, ou le Diable, selon Baudelaire, tiennent, et dont le romancier se sert pour enchaîner les épisodes de la narration. Or il reviendra encore une fois au Diable de la *Tentation* de démailler cette image de la chaîne causale, si fortement connotée par l'ambition cartésienne de comprendre l'univers, pour reprendre un célèbre passage du *Discours de la méthode*, l'enroulant dans « ces longues chaînes de raison toutes simples et faciles, dont les géomètres [mais les romanciers tout aussi bien] ont coutume de se servir pour parvenir à leurs plus difficiles démonstrations<sup>8</sup> ». Le spectacle que le Diable montre à Saint Antoine est, métaphoriquement, comme un tronçon de la chaîne cartésienne, privée de début et de fin, ainsi que le sera le roman flaubertien : « chaîne sans bout et sans fin, syllogisme immense dont le principe est inconnu, dont la conclusion est cachée, et que l'on saisit tant bien que mal par le milieu, comme si l'on n'était pas arrivé à temps pour en relier les deux termes<sup>9</sup> ».

Frédéric qui arrive en retard aux rendez-vous avec l'Histoire et avec sa destinée, ou toutes les fois qu'il tombera au milieu d'une

conversation dont il ignore le sujet, qu'il croisera dans la rue les personnages les moins attendus, ce ne seront que les applications sur le plan de la narration de la leçon de métaphysique du Diable sur l'impossibilité d'enchaîner logiquement actions et intentions. Et c'était bien celui-ci le principal défaut que Flaubert, avant d'en mesurer toutes les potentialités narratives, avait décelé dans sa première *Éducation sentimentale* (1845) : « Les causes sont montrées, les résultats aussi; mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point<sup>10</sup> ». La soudure des anneaux de la chaîne est défectueuse, et cela fait que les aventures de Jules, prises dans leur variété, au lieu de se relier entre elles comme la modulation d'un principe unitaire, se présentent comme autant d'épisodes déliés. Flaubert aurait voulu corriger ce défaut avec un chapitre qui remit les épisodes en perspective, c'est-à-dire les situant sur l'axe d'un développement logique : « il faudrait écrire un chapitre où l'on montrerait comment fatalement le même tronc a dû se bifurquer, c'est à dire pourquoi telle action a amené ce résultat dans ce personnage plutôt que telle autre<sup>11</sup> ». Vingt ans après, avec la rédaction de la nouvelle *Éducation sentimentale*, la leçon du Diable est parfaitement assimilée : l'enchaînement, figure du principe de composition du roman, sera en effet remplacé par la *bifurcation*, sans qu'il n'y ait plus aucune urgence de s'interroger sur la logique, non plus fatale mais accidentelle, d'une destinée qu'aucun fil ne saurait diriger. Le premier plan appartiendra désormais à un personnage dont la vie est dirigée par le hasard, exposé au doute, à l'erreur et à l'errance, dans un espace qu'aucune coordonnée ne permet plus de contrôler.

L'une des grandes pages consacrées à la promenade de Frédéric et de Rosanette à Fontainebleau offre une exemplaire représentation métonymique de cet espace :

<sup>7</sup> BARBEY D'AUREVILLY (1966), *op. cit.*, t. II, p. 159.

<sup>8</sup> DESCARTES R. (1966), *Discours de la méthode*, seconde partie, Paris, GF Flammarion, p. 47.

<sup>9</sup> FLAUBERT G. (1964), *La Tentation de Saint Antoine*, éd. cit., p. 445.

<sup>10</sup> FLAUBERT G. (1980), *Correspondance*, t. II, éd. BRUNEAU J., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, p. 30.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Des rayons blancs traversaient comme des flèches les hautes fougères ; quelquefois, un chemin qui ne servait plus, se présentait devant eux en ligne droite ; et des herbes s'y dressaient çà et là, mollement. Au centre des carrefours, une croix étendait ses quatre bras ; ailleurs, des poteaux se penchaient comme des arbres morts, et de petits sentiers courbes, en se perdant sous les feuilles, donnaient envie de les suivre ; au même moment le cheval tournait, ils y entraient, on enfonçait dans la boue ; plus loin, de la mousse avait poussé au bord des ornières profondes<sup>12</sup>.

Verticalité affaissée des plantes, poteaux réclinés, sentiers sinueux, ornières impraticables. Indications inutiles, signaux illisibles. Chaque ligne a perdu sa tension et semble se replier sur elle-même, créant un dédale où Frédéric et Rosanette se perdent, laissant que le cheval les conduise à son gré, à tout hasard, bifurquant, se trompant de chemin, retournant au point de départ. Et comme eux, tous les personnages de *l'Éducation* ont, littéralement, perdu le droit chemin – « la retta via » – représenté ici par le chemin principal tracé en ligne droite, mais désormais impraticable : « un chemin qui ne servait plus ».

D'autre part, dans l'avant-dernière page du roman, alors que Frédéric voudra tracer un bilan de sa vie et comprendre les raisons de son échec, il trouvera une expression lapidaire qui est comme la transcription graphique sur le plan existentiel de la promenade à Fontainebleau : « C'est peut-être le défaut de ligne droite<sup>13</sup> ». À une autre occasion nous avons voulu examiner les implications sur le plan du  *récit*  de cette affirmation qui résume la nouvelle forme-roman qu'inaugure *l'Éducation sentimentale*<sup>14</sup>. Nous voudrions ici, déplaçant l'attention sur *l'histoire*, lui attribuer plutôt la valeur de transcription graphique de la ligne – ainsi que l'on parle de la ligne

<sup>12</sup> ES, p. 434.

<sup>13</sup> ES, p. 550.

<sup>14</sup> PIETROMARCHI L. (2008), « Flaubert, le Parche e il filo del romanzo », in *Tre saggi su Flaubert*, Roma, Bulzoni, « I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta », pp. 11-40.

du destin – que suit chaque personnage du roman à travers les « plis sinueux » de cette vieille capitale qu'est Paris, pour Baudelaire comme pour Flaubert, à travers ce tissu urbain dont les lignes s'enchevêtrent comme celles qui se voient dans le tableau de Pellerin, où « un réseau de lignes à la craie s'étendait par dessus, comme les mailles mille fois reprises d'un filet ; il était même impossible d'y rien comprendre<sup>15</sup> ». L'image de l'enchaînement se substitue ici de façon très éloquente à l'image d'un filet déchiré et mille fois repris, ce qui, au plan du récit, se traduit en une série d'erreurs, de méprises et d'équivoques qui tracent la ligne brisée que suivent tous les personnages du roman.

C'est avec la plus grande habileté que Flaubert orchestre cette nouvelle structure romanesque qui n'a plus de linéarité, sinon celle qui se trace au fil du hasard. Nous sommes aux antipodes de la ligne droite tirée par la carrière des héros balzaciens, ces forts, ainsi que les appelle Deslauriers, dont la main sait ployer le hasard – « il croyait [...] aux docilités du hasard sous la main des forts<sup>16</sup> ». Dans *l'Éducation sentimentale*, personne, ainsi que Jean Bruneau l'avait bien vu<sup>17</sup>, n'est plus fort du hasard, divinité ironique et sournoise qui confond, plutôt qu'elle ne dirige, le destin de chacun. C'est en effet le hasard qui produit cet extraordinaire nombre de coïncidences<sup>18</sup> dont le roman est parsemé : l'arrivée de Deslauriers le soir même de la première invitation chez les Arnoux, l'invitation des Dambreuse au même moment que celle des Arnoux, Deslauriers qui demande à Frédéric de lui emprunter l'argent que ce dernier vient de prêter à Arnoux<sup>19</sup> et tout le monde qui se croise au moment le plus inopportun, donnant à la suite

<sup>15</sup> ES, p. 94.

<sup>16</sup> ES, p. 144.

<sup>17</sup> BRUNEAU J. (1969), « Le rôle du hasard dans *L'Éducation Sentimentale* », in *Europe*, septembre-novembre.

<sup>18</sup> Cf. BORIE J. (1995), *Frédéric et les amis des hommes*, Paris, Grasset, p. 96.

<sup>19</sup> Cf. COGNÉ J. (1975), *L'Éducation sentimentale de Flaubert. Le Monde en creux*, Paris, Larousse, p. 64.

des épisodes un rythme toujours à contretemps.

Un recours aussi insistant à la coïncidence, qui est le propre du vaudeville, a fait justement dire à Jean Borie qu'il y a beaucoup de Feydeau dans Flaubert<sup>20</sup>. Mais tandis que dans le vaudeville la coïncidence constitue le moteur de l'action, chez Flaubert ses conséquences sur l'action sont quasiment nulles. Les erreurs que produit l'asymétrie de la volonté et du destin – ce qui est le propre de la coïncidence – ce sont en effet des erreurs qu'on ne paye que très rarement, et dont, en tout état de cause, on ne connaît jamais le prix exact. Faits et rencontres se juxtaposent comme privés de toute fonction diégétique ; contretemps et surprises n'interrompent pas le cours des choses, mais se limitent à en montrer l'écoulement fortuit, sans qu'aucun élément ne puisse servir à détecter la présence d'une trame sous-jacente ou à en déchiffrer la signification secrète.

Zola avait parfaitement relevé cet aspect du roman : « les personnages se rencontrant, puis se perdant et se rencontrant de nouveau [...] : rien que des figures de passants se bousculant sur un trottoir<sup>21</sup> ». La répétition du participe présent exprime fort bien la faiblesse d'une action qui pourrait se répéter à l'infini parce que déterminée par le hasard et non par la nécessité. Privée de sens, toute action ne pourra être interprétée qu'à contre-sens. Pour décider s'il irait ou non chez Madame Arnoux, Frédéric « jeta par trois fois, dans l'air, des pièces de monnaie<sup>22</sup> », cherchant à établir une syntonie entre désir et destinée. La réponse étant favorable, il y va, trouve la porte fermée, il insiste, jusqu'à ce que le mari lui ouvre. Madame Arnoux est absente. Il y trouve au contraire un parapluie pour dames, que Frédéric par erreur brise en le faisant tomber. Afin de réparer sa maladresse, quelques jours après il offre un parapluie tout neuf à une fort étonnée Madame Arnoux,

<sup>20</sup> BORIE J. (1995), *op. cit.*, p. 54.

<sup>21</sup> ZOLA É. (1880), « Gustave Flaubert, l'écrivain et l'homme », in PHILIPPOT D. (éd.) (2006), *Flaubert*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », p. 363.

<sup>22</sup> ES, p. 125.

qui ne pourra qu'exclamer : « Je ne comprends pas<sup>23</sup> ! ». Le parapluie, qui naturellement appartient à la maîtresse de Monsieur Arnoux, est un indice qui renvoie à l'une des très nombreuses trames clandestines sous-jacentes au roman. Or ces trames, souvent lâches, demeureront toujours mystérieuses, du fait que Frédéric ne dispose pas du code qui sert à leur déchiffrement.

La réalité sur laquelle, au fil du hasard, Frédéric glisse, est parsemée de signes dont il ne saisit pas la signification, d'objets dont la valeur indiciaire est illisible, destinés à retomber à l'état de choses indifférentes, toujours échangeables. Comme le cachemire de Madame Arnoux échangé avec celui de Rosanette<sup>24</sup>. De là une suite de gaffes à tel point répétées, et par tous les personnages, que la narration, esquivant la comédie à équivoques, devient le grand roman qui à travers l'erreur révèle une réalité qui a perdu, non seulement le bon chemin, mais toute possibilité de bonne interprétation.

« Je ne comprends pas », disait Madame Arnoux, tandis que son mari, à propos de Frédéric qui n'avait pas compris la situation, avait déjà dit : « Quelle linotte que ce garçon là, pour entendre tout de travers<sup>25</sup> ! ». D'autres personnages, au lieu de ne pas comprendre, comprendront mal. Rosanette pense que Frédéric soit l'amant de Madame Arnoux ; Arnoux croit que Frédéric se soit battu en duel pour lui ; Frédéric soupçonne Rosanette d'avoir dénoncé Madame Arnoux... Tout faux : ce sont autant de malentendus produits par des contretemps, et prêts à bifurquer en contresens. C'est le cas de Rosanette qui s'émeut en surprenant Frédéric qui pleure dans ses bras. Elle pense que ce sont des larmes de bonheur qui lui sont destinées, tandis qu'il est en train de pleurer tout son regret pour Madame Arnoux. Dans une lettre à Flaubert, Taine citera « les baisers à contresens » de cette scène

<sup>23</sup> ES, p. 146.

<sup>24</sup> « C'était une méprise, un hasard, une de ces choses inexplicables comme il en arrive », ES, p. 249.

<sup>25</sup> ES, p. 126.

comme une des nombreuses « finesses et amertumes » du roman, issues de l'« ironie latente et puissante » de Flaubert<sup>26</sup>.

Et ce sera avec autant de finesse et d'amertume que Flaubert fera recours à la lame de son ironie pour saisir la crise de signifiante de la réalité jusque dans le domaine le plus propre à la communication, celui de la parole. Une lame fine qui se fauilera entre le signifiant et le signifié pour en ejecter le sens, multipliant ainsi phrases et paroles comprises à contresens ou de travers. Bien que discrètement, l'*Éducation sentimentale* constitue en effet l'une des plus radicales et subtiles critiques de la fonction communicative de la parole, c'est-à-dire de sa nature d'instrument pour servir à la compréhension du monde, de soi-même et d'autrui. D'autre part, l'expression *entendre tout de travers* peut bien être comprise comme la projection sur le plan linguistique de cette crise de la linéarité que figuraient les *sentiers de travers* de la forêt de Fontainebleau. Chemin et sens peuvent être également fourvoyés : il y a des chemins qui ne mènent nulle part ainsi qu'il y a des discours qui ne disent rien.

Toujours à la recherche d'une image de soi qui puisse attirer l'attention de Madame Arnoux, Frédéric, « héros de fantôme » ainsi que le définit Yvan Leclerc<sup>27</sup>, à un certain point se projette dans le rôle d'un grand orateur, prince du barreau, maître d'une parole docile et puissante. « Il se voyait dans une cour d'assises [...] parlant depuis quatre heures déjà [...] ; puis, à la tribune de la Chambre, orateur qui porte sur ses lèvres le salut de tout un peuple, noyant ses adversaires sous ses prosopopées, avec des intonations musicales dans la voix, ironique, pathétique, emporté, sublime<sup>28</sup> ». C'est la célébration en bonne et due forme d'une éloquence claire et efficace, susceptible de séduire et de persuader. Mais comme tous les rêves de Frédéric, celui-ci – malgré son... élo-

quence – est destiné à s'évanouir rapidement. À cette vision correspond en effet, mais trois cents pages plus loin, l'épisode du Club de l'Intelligence : un cercle révolutionnaire où Frédéric se présente comme candidat de la nouvelle République. C'est un lieu qui ressemble, plus qu'à une cour de justice, à une cour des miracles : une sorte de tribunal révolutionnaire qui coupe la parole ainsi que l'on coupait les têtes en Quatre-vingt-treize, où tout le monde conspue et crie, tandis qu'un révolutionnaire arrivé de Barcelone harangue les parisiens en espagnol. Personne ne comprend, tous applaudissent. « Je réclame la parole ! » crie Frédéric, mais personne ne se soucie de sa présence. « Frédéric encore une fois voulut se faire entendre ». En vain : tout le monde parle et « personne ne comprend<sup>29</sup> ! ». Ni Frédéric parvient-il à atteindre la tribune, emporté par un flot de mots insaisissables où son ambition oratoire se noie définitivement. Telle est la violence de cette parole – parole de la masse, voix de la place publique – qui étouffe tout sens dans son propre vacarme<sup>30</sup>.

À la crise de l'éloquence publique correspond la crise de la communication conviviale durant le luxueux dîner de vieux garçons offert par Cisy à la Maison d'Or, restaurant dont le Club de l'Intelligence, par effet d'un sarcastique jeu de symétries, avait réclamé la fermeture. Si au Club Frédéric n'était parvenu à se faire entendre, ici il entend mal. Il entend mal lorsque Cisy prononce le nom d'une célèbre courtisane, Sophie Arnould, qu'il confond, par effet de l'homophonie, avec sa très vénérée Marie Arnoux. De là, assiette à la figure, défi, témoins, duel au dernier sang, bien entendu sans conséquences pour personne, sinon pour Cisy qui remporte une légère égratignure. Tout cela pour un malentendu : parole *mal entendue*, à laquelle l'on prête un signifié non pertinent, d'où mauvaise interprétation ou équivoque. Cette dernière résulte de la

<sup>26</sup> ES, p. 126.

<sup>27</sup> LECLERCY. (1997), *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, PUF, p. 105.

<sup>28</sup> ES, p. 151.

<sup>29</sup> ES, p. 415.

<sup>30</sup> C'est le même sort qui échoit au Professeur Rondelot lors du premier attroupe-ment autour du Panthéon : « Il parla ; un bourdonnement couvrit sa voix. [...] Chaque fois qu'il essayait de se faire entendre, les cris recommençaient », ES, p. 84.

rupture du lien sémantique qui assigne un signifié unique à chaque mot : rupture qui ouvre une faille entre le sens et le son, et crée, dans la bifurcation qui sépare entendre et comprendre, un espace propice à l'erreur. Personne, en effet, ne comprend la cause du duel : « Il fut impossible de découvrir la raison de cette offense ». Or la raison de cette confusion est claire, et c'est la même qui a empêché Frédéric de faire entendre sa voix au Club : « Tout le monde, au moment où l'assiette avait été lancée, parlait à la fois<sup>31</sup> ».

Une parole peut ne pas être comprise, et donc susciter des malentendus, parce que trop forte, ou bien parce-que couverte par d'autres paroles, mais aussi parce que trop basse, indistincte et confuse. Le salon de Rosanette sera le théâtre où Flaubert mettra en scène cette parole qui se refuse à la communication directe et dont les mailles syntactiques sont à tel point lâches qu'elle ne peut que s'appuyer sur le sous-entendu ou l'implicite, risquant toujours de tomber dans l'incompréhensible. « Les salons des filles étaient un terrain neutre où les réactionnaires de bords différents se rencontraient<sup>32</sup> ». Rencontres inavouables et affaires louches se dissimulent derrière une élocution volontairement obscure et inintelligible : « Comme ils s'entretenaient à demi-voix, Frédéric les entendait confusément » ; Delmar « émaillait son discours de mots peu intelligibles pour lui-même » ; « le bonhomme vint parler bas à Rosanette<sup>33</sup> ». Et ce qui ne peut être caché dans le chuchotement, on le dissimule dans le bruit. Ce sont alors « calembours, anecdotes, vantardises, gageures, mensonges tenus pour vrais, assertions improbables ». C'est une parole qui accumule doubles et triples sens, qui confond la vérité et le mensonge, destinée à s'éteindre rapidement comme un feu de paille : « un tumulte de paroles qui bientôt s'éparpilla en conversations particulières<sup>34</sup> ».

---

<sup>31</sup> ES, p. 314.

<sup>32</sup> ES, p. 510.

<sup>33</sup> ES, p. 196.

<sup>34</sup> ES, p. 198.

La parole peut alors se tapir dans l'ombre d'une signification incertaine et ambiguë, encore une fois propice à l'erreur et au malentendu, là où « l'ombre et les chuchotements se mêlaient<sup>35</sup> ». C'est dans la lumière glauque de cette parole incertaine que Flaubert fait surgir l'atmosphère vaseuse du salon de la Maréchale.

Mais le véritable lieu de la conversation mondaine, bien autrement que le salon *interlope* de Rosanette, c'est le salon des Dambreuse, où l'on reçoit le mercredi. Dans ce salon la distinction sociale se traduit en une parole distincte et brillante, qui prétend ordonner le monde et sectionner la société avec clarté et cruauté. « En errant de groupe en groupe », Frédéric, égaré comme toujours, paraît traverser la vaste mer de la conversation, disséminée d'îlots qui représentent chacun une modalité particulière d'élocution. « Et, derrière lui, trois roquentins, postés dans une embrasure, chuchotaient des remarques obscènes ; d'autres causaient chemins de fer, libre-échange ; un sportsman contait une histoire de chasse ; un légitimiste et un orléaniste discutaient<sup>36</sup> ». Causer, conter, discuter : cette énumération de verbes d'élocution annonce la prolifération d'une parole destinée à perdre bientôt d'intelligibilité. La vanité des propos, la banalité des faits, l'inconsistance des idées délie rapidement les liens qui rattachent un signifiant à son signifié pour résoudre la conversation en babillage, jusqu'à la dissoudre en échange de sons inarticulés. Lieu de la rencontre sociale et de l'échange verbal, le salon devient l'espace d'un discours ressassé et d'une parole littéralement broyée sous le poids de sa banalité : « Ah ! bah ! » dit quelqu'un à un interlocuteur qui répond : « Eh ! eh<sup>37</sup> ! ». Chez Flaubert, il y a peut-être autant de Beckett que de Feydeau. C'est en effet la parole sans direction d'une conversation qui n'a pas de sens qu'il décrit, observant sa décomposition en murmure, jusqu'à la voir s'éteindre en vague

---

<sup>35</sup> ES, p. 197.

<sup>36</sup> ES, p. 240.

<sup>37</sup> ES, p. 242.



bruissement : « et le murmure des voix féminines, augmentant, faisait comme un caquetage d'oiseaux<sup>38</sup> ». Citation qui pourrait constituer une parfaite illustration de l'hypothèse de Goffman selon qui « l'unité fondamentale de la parole pourrait bien n'être nullement conversationnelle mais plutôt interactionnelle<sup>39</sup> ». À l'occasion d'une précédente soirée chez les Dambreuse, la même intention de dévaluer la fonction communicative de la conversation mondaine avait donné lieu à la description d'une « manière de causer, sans but, sans suite et sans animation », où la conversation semble retrouver l'allure du carrosse à Fontainebleau : incertaine, confuse, cahotante ; où le fil du discours, ainsi que la direction du chemin, s'enchevêtre, bifurque et s'interrompt. « C'était un bruissement continu de robes sur les tapis; les dames [...] poussaient de petits ricanements, articulaient deux ou trois mots [...]. Bientôt la conversation fut impossible à suivre<sup>40</sup> ».

Privés de leur valeur sémantique, les mots apparaissent comme de simples phonèmes dont l'émission ne donne lieu qu'à un bruissement. « Bruire, écrit Barthes, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit<sup>41</sup> ». Chez Flaubert, le bruissement est plutôt le bruit que provoque l'évaporation du sens des mots, et donc de leur capacité d'expliquer et de comprendre le monde : un monde de sons inarticulés où Frédéric se perd, ne sachant suivre un discours ou un chemin sans se tromper de direction ou commettre des erreurs d'interprétation. La parole s'évapore donc en bruit, tout discours se résout en bruissement et se dissout en bourdonnement, avant de s'éteindre dans ces grands silences que Rousset<sup>42</sup>, suivi par Genette<sup>43</sup>, considérait comme la plus haute ex-

<sup>38</sup> ES, p. 243.

<sup>39</sup> GOFFMAN E. (1987), *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, p. 56.

<sup>40</sup> ES, p. 206.

<sup>41</sup> BARTHES R. (1984), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 94.

<sup>42</sup> ROUSSET J. (1962), « *Madame Bovary* ou le livre sur rien », in *Forme et signification*, Paris, José Corti, p. 133.

<sup>43</sup> GENETTE G. (1966), « Silences de Flaubert », in *Figures I*, Paris, Seuil.

pression du génie de Flaubert. « Il y eut une exclamation d'étonnement, puis un silence » ; « Alors, il se fit un grand silence [...] »<sup>44</sup>. Alors seulement la réalité, en l'absence de tout discours et en présence du seul bruissement de la nature – le crépitement d'une flamme, l'essoufflement d'un cheval, « un cri d'oiseau très faible<sup>45</sup> », mais bien plus significatif du caquetage mondain –, pourra révéler sa vérité profonde: une vérité pulsionnelle, pure *energeia*, que l'on ne saurait comprendre mais seulement percevoir, tout en laissant, à la surface du monde, chacun libre de parler et de jacasser, déroulant, d'équivoque en malentendu, le fil enchevêtré de son propre destin. Tel est en effet le sens de la destinée de Frédéric, que nous voyons au début s'embarquer pour Nogent, là où nous le retrouvons aux dernières pages du roman, qui peut bien apparaître alors comme l'histoire d'un grand *détour* qui, d'erreur en erreur, ramène le protagoniste chez lui, c'est-à-dire à sa case de départ.

<sup>44</sup> ES, pp. 201, 250.

<sup>45</sup> ES, p. 434.