

L'Éducation sentimentale de Flaubert : de la peinture de la passion « inactive » à la critique du romantisme français

Michel Brix

Volume 30, Number 3, Summer 1998

La critique littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501217ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501217ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brix, M. (1998). *L'Éducation sentimentale* de Flaubert : de la peinture de la passion « inactive » à la critique du romantisme français. *Études littéraires*, 30(3), 107–119. <https://doi.org/10.7202/501217ar>

Article abstract

Romanticism may be considered as a confictual phenomenon. With *De l'Allemagne*, Mme de Staël proposed to the French literary examples based on aesthetics derived from Plato's doctrines. Furthermore platonism constitutes the conceptual horizon of the works of Victor Hugo, Lamartine, Ballanche and many others. Yet, a few writers have shown their opposition to that aesthetical system, and Flaubert occupies a prominent place in the line of authors united by their common refusal of platonic doctrines. In *l'Éducation sentimentale*, for instance, Flaubert shows that the deceitful ideals puffed by the treatise *De l'Allemagne* are aesthetically sterile. And the originality of *l'Éducation sentimentale* also consists in not dissociating, in the demonstration, love from art : Frédéric Moreau's destiny illustrates that the platonic ideals of the romantics have resulted in blinding young people about their own amorous feelings.



L'ÉDUCATION SENTIMENTALE DE FLAUBERT :

de la peinture de la passion « inactive » à la
critique du romantisme français

Michel Brix

■ Les lecteurs de Flaubert connaissent le passage de la lettre du 6 octobre 1864 à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, — passage et lettre dans lesquels l'écrivain évoque *l'Éducation sentimentale* alors en préparation :

Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; « sentimentale » serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion ; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive (Flaubert, 1991, p. 409).

Du sens de cette « passion inactive », l'évolution génétique de l'intrigue, au fil des scénarios, semble rendre compte de façon satisfaisante : après avoir envisagé de faire de Frédéric l'amant de Madame Arnoux (laquelle s'appelait, dans les brouillons initiaux, « Mme Moreau »), Flaubert en vint à penser qu'il « serait plus fort » que leur liaison restât platonique (voir Flaubert, 1988, p. 286-289). Les désirs amoureux du héros se trouveraient ainsi en analogie avec ses projets artisti-

ques et ses ambitions politiques : aucun dessein de Frédéric n'aboutit, et, en cela, le « jeune homme » serait représentatif de toute une génération incapable de traduire dans les faits ses aspirations à la liberté.

Passion « inactive »... et aussi malheureuse ? La critique est divisée. Les deux protagonistes semblent connaître de grands moments de bonheur, des heures intenses de communion¹ : ainsi au cours des rendez-vous d'Auteuil, où — au dire du jeune homme — « [c]'était une béatitude indéfinie, un tel enivrement qu'il en oubliait jusqu'à la possibilité d'un bonheur absolu » (Flaubert, 1984, p. 273). Frédéric voit plus d'une fois son existence illuminée d'une sorte d'état de grâce donné par l'amour. Après le premier souper de la rue de Choiseul, par exemple, il est « 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 [...] »

1 Voir par exemple J.-P. Richard, p. 180-196.

(*ibid.*, p. 49) ; à l'occasion d'une promenade avec Madame Arnoux, le romancier nous explique qu'« ils oscillaient un peu ; il lui semblait [à Frédéric] qu'ils étaient tous les deux comme bercés par le vent, au milieu d'un nuage [...] » (*ibid.*, p. 67). Enfin, lorsque, de retour à Paris après l'héritage, le héros est enfin parvenu à obtenir la nouvelle adresse du ménage Arnoux, il se rend chez ceux-ci « comme soulevé par un vent tiède et avec l'aisance extraordinaire que l'on éprouve dans les songes » (*ibid.*, p. 109).

Pareille béatitude est toutefois conditionnelle : Frédéric et Mme Arnoux *ne peuvent s'appartenir charnellement*. Le héros éprouve confusément que Madame Arnoux doit rester inaccessible pour conserver ses perfections et il sera lui-même l'obstacle le plus décisif à la concrétisation de sa passion. Le récit est rempli des dérobades du héros. La honte, le remords, la colère parfois, envahissent le jeune homme lors de toute évocation du corps ou de l'éventuelle méconduite de Marie. Le duel de Frédéric avec Cisy n'a d'autre cause qu'un rapprochement établi par ce dernier entre Marie Arnoux et Sophie Arnould, célèbre cantatrice du XVIII^e siècle aux mœurs légères. Mais Frédéric ne souffre pas plus ses propres désirs que la désinvolture de Cisy ou, en d'autres circonstances, celle d'Arnoux et de Sénécald. Une « invincible pudeur » (*ibid.*, p. 172) l'empêche d'être hardi avec Marie, il ne peut se figu-

rer celle-ci « autrement que vêtue » (*ibid.*, p. 69), la robe même de la femme aimée lui apparaît « démesurée, infinie, insoulevable » (*ibid.*, p. 200) ; un jour, étendant la main pour rencontrer celle de Madame Arnoux, il a « honte » (*ibid.*, p. 85) de son geste. À Auteuil, pourtant, dans leurs moments de « béatitude indéfinie » (*ibid.*, p. 273), les deux personnages sont très près de devenir amants. Mais, loin de les enchanter, semblable perspective les glace :

Bientôt il y eut dans leurs dialogues de grands intervalles de silence. Quelquefois, une sorte de pudeur sexuelle les faisait rougir l'un devant l'autre. Toutes les précautions pour cacher leur amour le dévoilaient ; plus il devenait fort, plus leurs manières étaient contenues. Par l'exercice d'un tel mensonge, leur sensibilité s'exaspéra. Ils jouissaient délicieusement de la senteur des feuilles humides, ils souffraient du vent d'est, ils avaient des irritations sans cause, des pressentiments funèbres ; un bruit de pas, le craquement d'une boiserie leur causaient des épouvantes comme s'ils avaient été coupables ; ils se sentaient poussés vers un abîme ; une atmosphère orageuse les enveloppait [...] (*idem*).

Frédéric mettra fin lui-même à ces entrevues, qui les poussent « vers un abîme », en imaginant le rendez-vous compliqué de la rue Tronchet, — lequel rendez-vous devait, dans son esprit, lui permettre de devenir l'amant de Madame Arnoux, mais donnait en fait toute liberté à la femme aimée (et aux circonstances) d'en décider autrement². Si les deux héros ne s'appartiennent jamais, on n'accusera point telle circonstance ou tel rendez-vous manqué.

2 On sait ce qu'il adviendra. Retenue par la maladie de son fils, Madame Arnoux manquera le rendez-vous. Faut-il ajouter que Frédéric savait, lorsqu'il fixa le jour et l'heure de la rencontre, que le jeune Eugène était souffrant ? Il nous semble fort hasardeux, en tout cas, de voir dans l'absence de Madame Arnoux rue Tronchet, l'occasion manquée de l'adultère. Si Frédéric et Marie avaient dû devenir amants, ils l'eussent été à Auteuil. Notons aussi que le rendez-vous fixé par Frédéric visait seulement à ce que Madame Arnoux se montre « à son bras, devant tout le monde » (Flaubert, 1984, p. 275) ; Marie ignorait tout de la chambre louée par Frédéric.

Le récit de la dernière rencontre des deux personnages montre clairement que c'est Frédéric, surtout, qui rejette la conclusion de l'adultère. Soupçonnant Marie « d'être venue pour s'offrir » (*ibid.*, p. 423), pris d'une convoitise « plus forte que jamais », le héros se dégage pourtant des bras de la femme aimée, et tourne les talons « pour ne pas dégrader son idéal ». Plus la réalisation du désir se révèle problématique, plus celui-ci devient intense³ ; par contre, la possibilité de concrétiser la passion induit la menace que disparaissent la nature idéale de la relation.

On se défend mal de l'impression que, au moins en ce qui concerne sa relation avec Mme Arnoux, Frédéric cherche à se conformer à une image plutôt qu'à vivre selon ses désirs. Nous aurons à revenir sur ce point. Mais l'échec de la vie sentimentale du héros réside aussi dans le fait que les moments de bonheur amoureux ne trouvent aucun prolongement dans la création littéraire ou dans l'invention picturale — disciplines où Frédéric a successivement l'ambition de s'illustrer. C'est aussi, et même surtout, par ce côté que la passion du héros est « inactive ». Le héros avait pourtant trouvé en Madame Arnoux l'inspiratrice de l'œuvre à réaliser. Le récit ne nous présente pas seulement la personne aimée comme une femme très belle ; il assimile véritablement Madame Arnoux à une

œuvre d'art, qui attire les regards, et plus encore l'admiration, la contemplation.

Il [Frédéric] ne parlait guère pendant ces dîners, il la contemplait [Mme Arnoux]. [...] ; son peigne, ses gants, ses bagues étaient pour lui des choses particulières, importantes comme des œuvres d'art, presque animées comme des personnes ; toutes lui prenaient le cœur et augmentaient sa passion (*ibid.*, p. 55)⁴.

Mais plus encore que par la perfection de son aspect physique, Marie Arnoux est remarquable par son identification avec le monde du Beau — monde dont elle s'avère l'incarnation, mais aussi la médiatrice : « [...] tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l'allure d'une phrase, un contour, l'amenaient [Mme Arnoux] à [la pensée de Frédéric] d'une façon brusque et insensible » (*ibid.*, p. 68) ; la femme aimée représente aux yeux du héros « tout ce qu'il y a de plus beau, de plus tendre, de plus enchanteur, une sorte de paradis sous forme humaine », l'« idéal », une « vision qui [...] cache toutes les autres » (*ibid.*, p. 269). Relisons aussi, à la lumière des pages éclairantes de Jean-Pierre Richard⁵, la scène de la rencontre de Madame Arnoux et du héros, sur le pont de la *Ville-de-Montereau*. Dans et dehors du bateau, tout est morne et respire l'ennui ; l'horizon est fermé, par un « rideau de peupliers pâles » (*ibid.*, p. 5), ou vide, lorsque la campagne se laisse aper-

3 Voir par exemple p. 200 : « Cette robe [de Mme Arnoux], se confondant avec les ténèbres, lui paraissait [à Frédéric] démesurée, infinie, insoulevable ; et précisément à cause de cela son désir redoublait ».

4 Voir aussi p. 68 : « Quelquefois, il [Frédéric] s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux ; et son amour l'embrassait [Mme Arnoux] jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures » ; et p. 272 : « [...] Frédéric la saisissait [la main de Mme Arnoux], doucement ; et il contemplait l'entrelacs de ses veines, les grains de sa peau, la forme de ses doigts. Chacun de ses doigts était, pour lui, plus qu'une chose, presque une personne ».

5 Voir J.-P. Richard, p. 192-194.

cevoir. Se détachant de la société mélangée et vulgaire des voyageurs (à l'instar d'un personnage de tableau, elle « se découpait sur le fond de l'air bleu » [*ibid.*, p. 6]), Marie apparaît ensuite. Lorsque Frédéric, encore dans le ravissement de la contemplation, reportera les yeux sur les berges de la Seine, le décor aura bien changé :

Une plaine s'étendait à droite ; à gauche un herbage allait doucement rejoindre une colline, où l'on apercevait des vignobles, des noyers, un moulin dans la verdure, et des petits chemins au delà, formant des zigzags sur la roche blanche qui touchait au bord du ciel. [...] // Un peu plus loin, on découvrit un château, à toit pointu, avec des tourelles carrées. Un parterre de fleurs s'étalait devant sa façade ; et des avenues s'enfonçaient, comme des vouîtes noires, sous les hauts tilleuls (*ibid.*, p. 9).

C'est bien Madame Arnoux qui a enlevé le « rideau de peupliers pâles » qui empêchaient Frédéric de distinguer l'horizon et le Beau qui s'y trouvait inscrit. À ce Beau, Marie a le pouvoir de rendre sensible. À la suite de son apparition, sur la *Ville-de-Montereau*, « [l]'univers venait tout à coup de s'élargir », « [d]es champs moissonnés se prolongeaient à n'en plus finir » (*ibid.*, p. 10). Comme le Beau idéal, Marie est apparentée à l'infini ; le héros lui avoue, lors de leur dernière rencontre : « Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini » (*ibid.*, p. 422)⁶. Il revenait à Frédéric de représenter, par la plume ou le pinceau, le monde nouveau

découvert par la médiation de la femme aimée. Or, le héros ne tirera point parti, artistiquement, de la rencontre de Madame Arnoux. Aucune de ses tentatives, timides d'ailleurs, n'aboutira. *Sylvio, le fils du pêcheur*, roman italien, sera abandonné aussitôt entrepris. Lorsque Frédéric aura décidé de tenter plutôt sa chance en peinture, il se contentera d'acheter du matériel et d'écouter le peintre Pellerin parler de ses théories esthétiques et, accessoirement... du ménage Arnoux. En fait, toutes les tentatives de création du héros apparaissent étroitement subordonnées à son désir pour la femme aimée. Si Frédéric délaisse la littérature pour la peinture, c'est dans le but d'avoir plus aisément accès à *l'Art industriel*, le magasin de Jacques Arnoux. Et si la peinture est à son tour abandonnée, c'est parce que Madame Arnoux lui a confié qu'elle admirait les grands orateurs. Pour le héros, l'art ne constitue jamais une fin en soi, mais seulement un moyen pour exister aux yeux de la femme aimée : ainsi Frédéric jalouse l'auteur du livre qui occupe Marie sur la *Ville-de-Montereau*. Mais dès qu'il est introduit dans le ménage Arnoux, le jeune homme oublie presque complètement ses ambitions picturales ou littéraires, et le désir d'être l'intime de Marie, puis la conduite de ses liaisons avec Rosanette et avec Madame Dambreuse, l'accaparent tout entier, et le distraient de ses dernières velléités de création⁷. L'art, dès lors, n'ap-

6 Sur les rapports du Beau idéal et de l'infini, voir notamment l'article de Pierre Laforgue, « la Quadrature de l'infini. Sur l'esthétique et la poétique de Baudelaire entre 1859 et 1863 ».

7 « Cependant, Frédéric conservait ses projets littéraires, par une sorte de point d'honneur vis-à-vis de lui-même. Il voulut écrire une histoire de l'esthétique, résultat de ses conversations avec Pellerin, puis mettre en drames différentes époques de la Révolution française et composer une grande comédie, par l'influence indirecte de Deslauriers et d'Hussonnet. Au milieu de son travail, souvent le visage de l'une ou de l'autre (Mme Arnoux ou Rosanette) passait devant lui ; il luttait contre l'envie de la voir, ne tardait pas à y céder ; et il était plus triste en revenant de chez Mme Arnoux » (Flaubert, 1984, p. 147).

paraît plus dans *l'Éducation sentimentale* que sporadiquement, comme un refuge ou comme un simple faire-valoir (« pour se faire admirer »⁸ par Mme Dambreuse).

Incarnation, sur terre, du Beau idéal, Marie Arnoux ressemble, nous apprend le texte, « aux femmes des livres romantiques » (*ibid.*, p. 10). La passion « inactive » du héros de *l'Éducation sentimentale* fait le procès d'une esthétique — le romantisme — incapable, selon l'auteur, de conduire à la production d'une œuvre d'art. Mais qu'est-ce que le romantisme ? Et par quels côtés Marie Arnoux se confond-elle avec un personnage romantique ?

Le climat intellectuel de la première moitié du XIX^e siècle est dominé par un certain nombre de caractères lointainement dérivés du platonisme. Ainsi l'histoire littéraire a souligné l'influence déterminante exercée sur la littérature française par les écrivains allemands, et notamment par les « romantiques d'Iéna », c'est-à-dire principalement les frères Friedrich et August von Schlegel, Novalis et le philosophe Schelling, réunis autour de la publication de *l'Athenaeum* (six fascicules parus entre 1798 et 1800). Les idées des romantiques d'Iéna entretiennent avec les doctrines platoniciennes des rapports étroits. Selon les rédacteurs de *l'Athenaeum*, l'art consiste à « graver sur les tables de la nature les pensées de la divinité avec le stylet de l'esprit créateur de formes » ou, en d'autres termes, à former « à l'intérieur de la philosophie elle-même un cercle plus étroit, dans lequel nous voyons immédia-

tement l'éternel, sous une forme visible en quelque sorte [...] » (Lacoue-Labarthe et Nancy, p. 225 et 339). Le deuxième passage cité appartient à l'introduction du cours de Schelling sur « la Philosophie de l'art », — introduction où l'on trouve aussi les propos suivants : « [...] vérité et beauté ne sont que deux façons différentes de considérer l'unique Absolu [...] » (*ibid.*, p. 404). Les *Leçons sur l'art et la littérature* d'August Wilhelm von Schlegel adoptent comme prémisses que la nature est un « poème hiéroglyphique » et que la beauté constitue la représentation symbolique de l'infini par le fini. On pourrait multiplier les citations : le platonisme dessine l'horizon philosophique des romantiques d'Iéna — lesquels se donnaient pour tâche de supprimer la « cloison invisible qui sépare le monde réel et le monde idéal »⁹, afin de rendre sensibles les Idées, et notamment celle qui les unit toutes, l'Idée de la beauté.

Les vues des représentants du cercle d'Iéna furent diffusées en France par le traité *De l'Allemagne* de Mme de Staël, écrivaine qui fut liée aux frères Schlegel et les utilisa comme principales sources d'informations sur la littérature et la pensée allemandes. Mme de Staël défend elle aussi la thèse selon laquelle il existe un Beau, un Vrai et un Bien universels. Si l'on en croit l'auteur de *De l'Allemagne*, les populations germaniques seraient plus aptes que les autres à ressentir et à exprimer les idées innées. Les Allemands se plaisent en effet « dans l'idéal », leur métaphysique

8 « Il [Frédéric] lui lisait [à Mme Dambreuse] des pages de poésie, en y mettant toute son âme, afin de l'émuouvoir, et pour se faire admirer » (Flaubert, 1984, p. 367).

9 Citation de Schelling extraite des *Leçons sur l'art et la littérature* d'August Wilhelm von Schlegel (cité dans Lacoue-Labarthe et Nancy, p. 342).

idéaliste « a [comme chez les Grecs] pour origine le culte de la beauté par excellence, que notre âme seule peut concevoir et reconnaître » ; naturellement portée vers le platonisme, l'Allemagne a produit une poésie qui constitue « le miroir terrestre de la divinité » et qui s'attache à exprimer « l'éternel et l'infini » ainsi que l'« alliance secrète de notre être » avec l'âme de la nature (Mme de Staël, p. 166, 187, 232, 207 et 237).

En 1813, le traité de Madame de Staël (qui avait paru déjà en 1810 mais avait été envoyé au pilon par le gouvernement impérial) invitait les écrivains français à se renouveler en puisant leur inspiration dans la pensée platonicienne. L'auteur de *Corinne* allait trouver quelques années plus tard un allié de poids en la personne de Victor Cousin : futur maître à penser de l'Université et de la philosophie française sous la Monarchie de Juillet, Cousin rencontra Schelling à Munich en 1818, s'employa à le faire traduire, correspondit régulièrement avec lui et surtout publia de 1822 à 1840 la première traduction française complète des écrits de Platon. Suppléant de Royer-Collard à la Sorbonne, Cousin donna en 1818 un cours de philosophie qui sera publié, avec quelques modifications, en 1853, et dont l'intitulé ne laisse aucun doute sur son contenu platonicien : *Du Vrai, du Beau et du Bien*¹⁰. L'auteur y proclamait la réunion, dans le Beau, de l'infinité divine avec la finitude du monde sensible et de l'esprit humain : d'où le rôle majeur de l'artiste, découvreur

et interprète du Beau, appelé à réveiller dans les objets sensibles l'intuition des réalités éternelles. Cette esthétique « officielle » de l'Université française fut également prêchée par Théodore Jouffroy, dont le *Cours d'esthétique* de 1826 fut publié en 1843.

De telles doctrines ne sont pas restées sans écho dans la littérature, et Jacques Seebacher a pu écrire, à propos de Victor Hugo : « La plus grande partie de l'esthétique de Victor Hugo n'est [...] pas originale. Indépendamment de toute question de source, nous en trouvons le modèle chez Victor Cousin » (Seebacher, p. 27). À l'influence conjuguée de l'esthétique classique et des théories des écrivains allemands réunis autour de la publication de l'*Athenaeum*, s'est ajoutée la diffusion des doctrines illuministes du XVIII^e siècle, lesquelles se fondent toutes, peu ou prou, sur certaines intuitions de l'auteur du *Banquet* (ainsi le système des correspondances exposé dans l'œuvre de Swedenborg¹¹). Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, le platonisme rayonne plus que jamais pour les écrivains et la poétique du romantisme français va, pour se déployer, prendre appui sur quelques-uns des axes principaux de l'esthétique formulée par le philosophe grec.

La triade des Idées majeures, au cœur de laquelle l'Idée du Beau luit d'un éclat sans égal, détermine les efforts toujours renouvelés des artistes pour donner figure à cette Idée, et pour susciter dans l'âme les sentiments d'origine céleste que la

10 Paris, Didier. Voir aussi, du même, *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues, du Vrai, du Beau et du Bien* (Paris, Hachette, 1830), l'introduction aux *Ceuvres philosophiques du Père André* (Paris, Charpentier, 1843), ainsi que l'article « Du Beau et de l'art » paru le 1^{er} septembre 1845 dans la *Revue des Deux Mondes*.

11 On observera du reste que Swedenborg n'a jamais caché sa dette vis-à-vis du philosophe grec.

Beauté réveille. La nature est regardée comme l'emblème, ou le miroir, du divin ; les essences se donnent à connaître, dans le monde, sous forme symbolique ou hiéroglyphique ; le visible et l'invisible sont reliés par des analogies, que l'esprit humain est invité à découvrir, afin de s'élever de la vision du monde d'en bas à l'appréhension des réalités célestes. C'est au poète que revient le ministère quasi spirituel de découvrir le message divin, en déchiffrant les symboles. Éclairant la nature et la destinée humaine — il se fait aussi l'interprète de l'histoire du monde, laquelle s'intègre également dans un grand plan qui la dépasse —, l'écrivain explique l'œuvre divine et réalise, pour ainsi dire, l'accord du fini et de l'infini.

À l'époque romantique, la fascination exercée par le platonisme s'incarne également dans la conception de l'amour. Déjà, Swedenborg et de nombreux illuministes, au XVIII^e siècle, avaient fait de l'aspiration au mariage mystique le modèle idéal des relations amoureuses. Des récits balzacien comme *Séraphita*, *Louis Lambert* ou *le Lys dans la vallée* attestent combien l'érotisme du romantisme se trouve imprégnée de pétrarquisme, ou d'idéalisme platonisant.

On se trouve ici au nœud des critiques adressées par Flaubert au romantisme français. La passion de Frédéric pour Madame Arnoux, comme toutes les grandes passions romantiques, est pétrarquisante : Marie représente moins une femme aimée que la médiatrice privilégiée vers le monde du Beau. Les moments de bonheur amoureux transportent Frédéric — nous l'avons évoqué — « dans un monde supérieur » (Flaubert, 1984, p. 49) ou « au milieu d'un nuage » (*ibid.*,

p. 67) : c'est bien le désir du mariage mystique qui imprègne les sentiments du héros pour Madame Arnoux. Or, Flaubert prend à rebours les conceptions romantiques : parce qu'elle est pétrarquisante, la passion de Frédéric voue le jeune homme à l'échec dans sa vie sentimentale et lui interdit de réaliser ses ambitions artistiques. Certes, l'auteur de *l'Éducation* n'était pas le premier à s'attaquer ainsi au modèle platonicien du romantisme. Certains écrivains antérieurs s'étaient déjà vigoureusement opposés au système esthétique « officiel ». Ainsi Stendhal ironise dans sa correspondance sur le mysticisme des Schlegel et réfute dans son traité *De l'Amour* la théorie du Beau idéal, invariable, permanent, éternel, transhistorique — « *sub specie cœternitatis* » —, rebelle à tout changement. De même, *l'Histoire de la peinture en Italie* (1817) indique que les conceptions de la beauté varient selon les climats, les gouvernements et les époques. Une telle prise de position aurait pu aussi être baudelairienne ; on trouve du reste des lignes équivalentes, en 1855, dans le compte rendu que Baudelaire consacre à *l'Exposition universelle* : chaque civilisation produit un type particulier du Beau et estime — mais c'est une illusion — qu'elle a rejoint l'idée même du Beau (voir Baudelaire, 1976, p. 575-578). Et de Baudelaire on connaît aussi la formule célèbre, dans une lettre de 1859 : « Tout chercheur d'idéalité pure en matière d'art est un hérétique aux yeux de la Muse et de l'art » (lettre du 8 janvier 1859 à Alphonse de Calonne, Baudelaire, 1973, p. 537).

Dans pareille polémique, l'œuvre de Balzac semble offrir un texte clé, *le Chef-d'œuvre inconnu*¹² : composant le portrait

12 Ce récit connut trois versions différentes du vivant de l'auteur (*l'Artiste*, 31 juillet et 7 août 1831 ; *Romans et Contes philosophiques*, Paris, Gosselin, 1831, tome III, p. 221-264 ; *Études philosophiques*, Paris, Delloye et Lecou, 1837, tome XVII). Voir les renseignements fournis par René Guise dans *la Comédie humaine*, p. 1401-1409.

d'une femme, le peintre Frenhofer ambitionne de faire apparaître sur son tableau l'idée, le modèle de la personne qu'il représente, ou — pour reprendre ses propres termes — « l'esprit, l'âme » (Balzac, p. 418), « la nature divine, complète, l'idéal enfin » (*ibid.*, p. 426). On connaît le dénouement tragique du récit : le tableau ne porte en fait qu'un amas confus de couleurs, où émerge seulement le dessin d'un pied. La représentation de l'essence platonicienne est impossible. Le peintre Pellerin, dans *l'Éducation sentimentale*, se souvient de la tentative de Frenhofer et sous un certain point de vue la renouvelle : le personnage de Flaubert, qui renvoie à Phidias et à Winckelmann, veut découvrir la théorie du Beau (voir Flaubert, 1984, p. 36-37) ; cependant, les tentatives effectuées pour appliquer ces doctrines ne produisent que des résultats grotesques, qu'il s'agisse de faire le portrait de Rosanette ou celui du bébé mort.

Et Balzac ne semble pas avoir été plus favorable à l'idéal de mystique amoureuse entretenu par le romantisme : *le Lys dans la vallée* et *Louis Lambert* dénoncent l'aspect destructeur, voire pervers, des passions inassouviées.

L'originalité de l'auteur de *l'Éducation sentimentale* est de n'avoir pas dissocié l'amour et l'art dans sa critique du romantisme. Frédéric aspire au Beau, dans le domaine des sentiments comme dans celui de l'esthétique. Il est, à l'évidence, hanté par le désir de découvrir les incarnations du Beau idéal dans la réalité. Tout au long du récit, le héros de Flaubert se montre, presque maladivement, soucieux de son image, de son apparence et de son environnement (il

consacre l'essentiel de ses revenus à l'achat de toilettes et à l'ameublement de son appartement). En outre, les personnages du roman sont vus par Frédéric à travers la lorgnette d'un arbitre des élégances, qui ironise sur le vieux paletot de Deslauriers, blâme Louise Roque de mal choisir ses robes ou loue les bonnes manières de Mme Dambreuse, mais regrette la poitrine trop maigre de celle-ci, qu'elle a le tort de laisser deviner. Cette importance extrême accordée à l'image physique va de pair avec un souci scrupuleux, voire angoissé, des apparences morales. Le héros pose, il veut briller, « éblouir » (Flaubert, 1984, p. 243), rendre sensible « l'excellence de son âme » (*ibid.*, p. 4). Bien plus que le désir de possession ou que toute autre convoitise sentimentale, c'est la volonté de construire, puis de conserver une image parfaite à son amour qui anime le héros. Ainsi, tout au long du roman, Frédéric est hanté par la crainte de la ruine de Mme Arnoux (menace que les spéculations douteuses d'Arnoux rendent bien réelle) et imagine avec effroi la femme qu'il aime, « ruinée, pleurant, vendant ses meubles » (*ibid.*, p. 143), ou en fuite, dans une chambre d'auberge, « avec des malles par terre, un papier de tenture en lambeaux, la porte qui [tremble] au vent » (*ibid.*, p. 408). Deux fois, du reste, Frédéric trouvera une importante somme d'argent pour permettre à Mme Arnoux de rester à Paris, dans ses meubles. Marie est moins aimable dans un décor dégradé, car moins susceptible d'être admirée. C'est en tout cas ce que ressent Frédéric lorsque, après un long séjour à Nogent, il retrouve le ménage Arnoux, augmenté d'un « mioche » pleurnicheur, dans un logement moins

beau que celui de la rue de Choiseul ¹³. De même, à la fin du roman, le héros tourne les talons plutôt que de rencontrer Marie dans la boutique d'articles religieux ouverte par son mari — boutique toute empreinte de la déchéance et du vieillissement d'Arnoux (*ibid.*, p. 396-397). Mais le héros ne s'attache pas moins à défendre l'idéalité de sa propre image de soupirant, au prix du mensonge et de la dissimulation, d'ailleurs, puisque des relations beaucoup moins éthérées l'unissent à d'autres femmes. Lorsqu'elles se laissent saisir, les belles apparences inlassablement désirées et pieusement recueillies par Frédéric s'envolent vite, ou se transforment et perdent leur aspect sublime, malgré les efforts du héros pour les conserver : en 1851, il arrive trop tard avec la somme d'argent qui permettrait à Marie de ne pas être dépouillée de ses biens (le logement des Arnoux est déjà déserté [*ibid.*, p. 405-406]). Le réel est incapable de sauvegarder l'Idéal.

Par surcroît, toute tentative pour s'approcher de l'Idéal fait disparaître celui-ci

en tant qu'idéal. Frédéric avait d'ailleurs continuellement devant les yeux le vivant exemple d'un amour dégradé par la possession. À l'instar du héros, Jacques Arnoux fut d'abord peintre ; et, à ses yeux comme à ceux de Frédéric, la jeune Marie représentait la perfection, l'absolu du Beau : elle semble d'ailleurs apparaître à son futur mari au sein même de l'œuvre qu'il ébauche, un jour qu'il dessine près d'une rivière ¹⁴. Cependant, bien loin d'inspirer des chefs-d'œuvre à Jacques Arnoux, le mariage détermine la fin apparente des ambitions artistiques du personnage (il devient marchand de tableaux), et l'acquisition d'habitudes grossières ¹⁵. Progressivement, celles-ci le conduisent à attirer dans sa propre indignité, non seulement sa femme — qu'il traite comme une « lorette » (*ibid.*, p. 175), au grand scandale de Frédéric —, mais aussi les artistes que son négoce réduit à effectuer des commandes et non plus à créer. Or, il est significatif qu'au plus fort de ses activités commerciales, Arnoux n'en déclare pas moins aimer, et même rechercher le

13 « Les rideaux, comme les meubles, étaient en damas de laine marron ; deux oreillers se touchaient contre le traversin ; une bouillote chauffait dans les charbons ; et l'abat-jour de la lampe posée au bord de la commode assombrissait l'appartement. Mme Arnoux avait une robe de chambre en mérinos gros bleu. Le regard tourné vers les cendres et une main sur l'épaule du petit garçon, elle défaisait, de l'autre, le lacet de la brassière ; le mioche en chemise pleurait tout en se grattant la tête, comme M. Alexandre fils. // Frédéric s'était attendu à des spasmes de joie ; — mais les passions s'étiolaient quand on les dépayse, et, ne retrouvant plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose, porter confusément comme une dégradation, enfin n'être pas la même » (Flaubert, 1984, p. 110).

14 « Ses parents [de Mme Arnoux] étaient de petits bourgeois de Chartres. Un jour, Arnoux, dessinant au bord de la rivière (il se croyait peintre dans ce temps-là), l'avait aperçue comme elle sortait de l'église et demandée en mariage ; à cause de sa fortune, on n'avait pas hésité. D'ailleurs, il l'aimait éperdument » (Flaubert, 1984, p. 171).

15 « Ils [Marie et Jacques Arnoux] avaient, les premiers mois, voyagé en Italie. // Arnoux, malgré son enthousiasme devant les paysages et les chefs-d'œuvre, n'avait fait que gémir sur le vin, et organisait des pique-niques avec des Anglais, pour se distraire. Quelques tableaux bien revendus l'avaient poussé au commerce des arts. Puis il s'était engoué d'une manufacture de faïence. D'autres spéculations, à présent, le tentaient ; et, se vulgarisant de plus en plus, il prenait des habitudes grossières et dispendieuses » (Flaubert, 1984, p. 171).

Beau¹⁶. Mais ses aspirations essentielles pour l'Art ou, plus tard, pour la Religion¹⁷, ne s'expriment plus que de façon dégradée, sous forme de commerce de tableaux ou d'objets de piété. L'Idéal doit, par nature, rester inaccessible (l'infini, une fois atteint, ne serait plus l'infini) ; l'esthétique romantique est fondée sur une contradiction : le Beau ne peut s'incarner, sauf à perdre son caractère idéal et à disparaître comme Beau.

Mais l'Idéal présente aussi à l'analyse d'autres caractères pernicious. Au cours d'une analyse antérieure de *l'Éducation sentimentale* (Brix, 1990), nous pensons avoir montré que Frédéric transférait sur Madame Arnoux les exigences et les rêves de sa propre mère. Marie représente une sorte de relais parisien de Madame Moreau et rend non seulement acceptables mais désirables les ambitions que la mère nourrit pour son fils. On notera aussi que ces ambitions correspondent à des rêves insatisfaits de Madame Moreau, restée veuve très jeune. Structure vide, personnage sans colonne vertébrale, Frédéric se laisse remplir par les aspirations et les projets que les autres voudraient le voir adopter — aspirations et projets qui se révèlent souvent conflictuels et qui donnent plus ou moins au héros de Flaubert l'aspect d'un supplicié par l'écartèlement. Le désir secret de se conformer aux rêves de sa mère le pousse à idolâtrer Madame Arnoux, mais le héros voudrait aussi plaire, en même

temps, à son ami Deslauriers qui, à plusieurs reprises, le pousse à se rendre chez les Dambreuse et à devenir l'amant de l'épouse du banquier (« Rappelle-toi Rastignac » [*ibid.*, p. 18, voir aussi p. 54 et 78]). Le début du roman montre Frédéric tiraillé entre ces deux pôles. Lorsqu'il va faire sa première visite aux Dambreuse, il tente, sans succès, d'apercevoir Madame ; sur le chemin du retour, il voit par hasard l'enseigne de *l'Art industriel* : « Comment n'avait-il pas songé à elle [Madame Arnoux] plus tôt ? La faute venait de Deslauriers » (*ibid.*, p. 21).

Frédéric ne se détermine à agir que s'il se sent approuvé dans son entreprise. Autant dire que ses actions sont rares. À Nogent, le père Roque l'invite à se rendre avec lui chez les Dambreuse, qui séjournent dans une de leurs maisons de campagne : « Frédéric eut envie d'accepter. Mais comment expliquerait-il son séjour définitif à Nogent ? Il n'avait pas un costume d'été convenable ; enfin que dirait sa mère ? Il refusa » (*ibid.*, p. 96).

La soumission de Frédéric aux exigences d'autrui le rend étranger à lui-même. Le grand amour pour Madame Arnoux n'est pas sincère : à preuve le développement, parallèlement à celui-ci, des liaisons de Frédéric avec Rosanette et avec Mme Dambreuse. La recherche de l'approbation d'autrui a fait du héros l'otage d'un Idéal mensonger. L'appartement de Rosanette représente un milieu « fait pour

16 « [Arnoux à Frédéric :] "Que voulez-vous faire dans une époque de décadence comme la nôtre ? La grande peinture est passée de mode ! d'ailleurs, on peut mettre de l'art partout. Vous savez, moi, j'aime le Beau ! il faudra, un de ces jours, que je vous mène à ma fabrique" » (Flaubert, 1984, p. 110-111).

17 « [...] Arnoux, affaibli par une attaque, avait tourné à la religion ; d'ailleurs, "il avait toujours eu un fond de religion", et (avec l'alliage de mercantilisme de d'ingénuité qui lui était naturel) pour faire son salut et sa fortune, il s'était mis dans le commerce des objets religieux » (Flaubert, 1984, p. 396).

lui plaire » (*ibid.*, p. 118)¹⁸ mais Rosanette est une courtisane infréquentable ; de même il néglige l'amour de Louise Roque, jugée trop provinciale, et se rend compte trop tard de son erreur¹⁹. Sa vaine préférence pour Mme Arnoux a caché au héros le chemin qui menait au bonheur.

Frédéric n'est pas la seule victime de ces idéaux mensongers — mensongers vis-à-vis de soi-même — que l'on se laisse imposer par d'autres. L'ami Deslauriers est un révolutionnaire, il regrette 1789 et proclame : « On vivait dans ce temps-là, on pouvait s'affirmer, prouver sa force ! De simples avocats commandaient à des généraux, des va-nu-pieds battaient les rois, [...] » (*ibid.*, p. 114). La suite du récit indique que le rêve de Deslauriers est au fond de diriger, de commander et même d'être injuste avec ses subalternes, de les brimer (*ibid.*, p. 179-180). Cependant, on a appris plus haut que, jeune, ses goûts le portaient vers les orgies et surtout vers les études métaphysiques. En fait, le révolutionnaire, c'est le père du jeune homme, « [...] ancien capitaine de ligne, démissionnaire en 1818, [...] toujours regrettant l'Empereur [...] » (*ibid.*, p. 13), et non Deslauriers lui-même. C'est en battant son fils que l'ex-capitaine a insufflé à celui-ci le désir de dominer, de faire la révolution, de battre à son tour. À travers *l'Éducation sentimentale*, Flaubert fait d'ailleurs le procès de toute une génération qui, en provoquant la révolution de

1848, a tenté de combler, par procuration, les espoirs non réalisés des générations antérieures, au détriment de ses propres aspirations. 1848 fut une revanche que s'offrirent, par leurs descendants interposés, les déçus de 1789 et de 1830. L'analyse politique de Flaubert, après la Commune, qui suit de quelques mois la publication de *l'Éducation sentimentale*, ne variera point : les motivations et les idéaux des insurgés de 1871 appartiennent aux acteurs des révolutions précédentes²⁰.

Aux yeux de Flaubert, tout idéal est mensonger et fait de l'individu qui s'y soumet l'otage des ambitions d'autrui. L'« *homo romanticus* », assoiffé d'idéal, endosse en fait des désirs extérieurs à sa conscience et se laisse envahir, littéralement, par une personnalité qui n'est pas la sienne. Deslauriers encourage Frédéric à devenir « Rastignac » (*ibid.*, p. 18). Et Frédéric se modèle aussi sur Jacques Arnoux, adoptant ses goûts, ses ambitions, ses amitiés (le héros s'ennuie avec Regimbart mais le fréquente « parce que c'était l'ami de Jacques Arnoux » (*ibid.*, p. 39) et jusqu'à sa maîtresse, Rosanette. De même, les révolutionnaires de 1848 s'attachent tous à apparaître sous un masque illustre : « [...], comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui [Sénecal], il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre » (*ibid.*, p. 306).

18 À noter que l'édition de 1879 de *l'Éducation* (édition choisie par P.-M. Wetherill pour les « Classiques Garnier ») donne « un milieu fait pour plaire », et non « un milieu fait pour lui plaire » (leçon de 1869). L'édition de 1879 semble affectée en cet endroit d'une coquille. On observera que le « Club de l'Honnête Homme », en 1971 (G. Flaubert, *Œuvres complètes*, t. III, p. 144), ainsi que Cl. Gothot-Mersch, en 1985 (*l'Éducation sentimentale*, Paris, GF-Flammarion, p. 172), ont rétabli la version de 1869.

19 « Elle [Louise] m'aimait, celle-là ! J'ai eu tort de ne pas saisir ce bonheur. [...] Elle était naïve, une paysanne, presque une sauvage, mais si bonne ! » (Flaubert, 1984, p. 417).

20 Voir par exemple la lettre adressée par Flaubert à George Sand, le 8 septembre 1871, à propos de la Commune : « Nous patageons dans l'arrière-faix de la Révolution, qui a été un avortement [...] » (Flaubert, 1981, p. 346).

Sénécal se confond ainsi avec l'image d'une image ; le texte dit aussi que « [s]es gants noirs et ses cheveux en brosse lui donnaient un aspect rigide, extrêmement convenable » (*ibid.*, p. 306). La fin de cette dernière phrase montre que l'on croise ici la thématique des idées reçues, chère à Flaubert : en énonçant de telles idées reçues, l'individu se contente d'être une simple représentation, il offre le spectacle de sa conformité avec ce qui a été défini par d'autres. Les idées reçues constituent le point d'aboutissement du phénomène par lequel — soumis à l'aveuglement d'un idéal trompeur — on devient étranger à soi-même et on se laisse remplir par les pensées et les désirs d'autrui.

Or, aux yeux de Flaubert, l'artiste est celui qui se bat contre les idées reçues et contre toute espèce de vérité ou d'idéal qu'on voudrait lui imposer de l'extérieur. De même, les deux autres grands romans de l'auteur s'attachent à montrer qu'Emma Bovary, « femme de fausse poésie et de faux sentiments »²¹, ainsi que Bouvard et Pécuchet, hommes de faux savoirs, ne sont pas authentiques ; ils ont emprunté à d'autres leurs pensées et leurs émotions. Tous ces personnages offrent autant de repoussoirs à la figure de l'écrivain, à qui revient au contraire la tâche de rester authentiquement lui-même, sous peine de voir disparaître son génie créateur. On trouve dans *l'Éducation* un passage exemplaire, qui exprime à lui seul pourquoi

Frédéric s'est toujours révélé incapable de produire une œuvre d'art :

[...] pour se distraire de sa passion calamiteuse, adoptant le premier sujet qui se présente, il résolut de composer une *Histoire de la Renaissance*. Il entassa pêle-mêle sur sa table les humanistes, les philosophes et les poètes ; il allait au cabinet des estampes, voir les gravures de Marc-Antoine ; il tâchait d'entendre Machiavel. Peu à peu, la sérénité du travail l'apaisa : En plongeant dans la personnalité des autres, il oublia la sienne, ce qui est la seule manière peut-être de n'en pas souffrir (*ibid.*, p. 186).

Désirer oublier sa personnalité, choisir de se laisser envahir par celle des autres, c'est se condamner en tant qu'artiste. L'esthétique platonisante des romantiques n'a pas eu pour seul effet d'aveugler les jeunes gens sur leurs sentiments amoureux ; elle les a rendus aussi artistiquement stériles, en les soumettant à un idéal extérieur et en les détournant de la connaissance de leur moi profond. Il n'est pas étonnant que Stendhal, Balzac, Baudelaire et Flaubert se soient rejoints dans un commun refus des idéaux platoniciens qui constituaient l'horizon intellectuel du romantisme français. Il n'est pas étonnant non plus que Proust ait reconnu en l'auteur de *l'Éducation sentimentale* l'un de ses parrains dans l'art du roman. L'œuvre de Flaubert occupe une place majeure dans la parabole que dessine la modernité littéraire, née de la conviction que l'écriture est une arène où l'écrivain combat seul, contre lui-même.

21 Lettre de Flaubert à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857 (*Correspondance*, tome II, éd. de J. Bruneau, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980, p. 697), citée par Louis Fournier, 1997, p. 60.

Références

- BALZAC, Honoré de, *la Comédie humaine*, tome X, P.-G. Castex (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979.
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, tome I, Claude Pichois (éd.) et Jean Ziegler (coll.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.
- — —, *Œuvres complètes*, tome II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.
- BRIX, Michel, « Portrait d'un jeune homme "entortillé par sa maman". Le personnage de Frédéric Moreau dans *l'Éducation sentimentale* », dans *les Lettres romanes*, 1990.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Alphonse Jacobs (éd.), Paris, Flammarion, 1981.
- — —, *l'Éducation sentimentale*, P. M. Wetherill (éd.), Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1984.
- — —, *Correspondance*, tome III, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1991.
- — —, *Carnets de travail*, Pierre-Marc de Biasi (éd.), Paris, Balland, 1988.
- FOURNIER, Louis, « Flaubert nihiliste : une idée reçue ? », *les Lettres romanes*, 1997.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *l'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- LAFORGUE, Pierre, « la Quadrature de l'infini. Sur l'esthétique et la poétique de Baudelaire entre 1859 et 1863 », dans *Pratiques d'écriture. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon*, Paris, Klincksieck, 1996.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- SEEBACHER, Jacques, *Victor Hugo, ou le Calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- STAËL, Mme de, *De l'Allemagne*, éd. de Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.