

Lire et écrire le paysage : dynamisme et relation dans la description de l'épisode de Fontainebleau

Nathan Germain

Il m'est doux de songer que je servirai un jour à faire croître des tu-
lipés. Qui sait ? l'arbre au pied duquel on me mettra donnera peut-
être d'excellents fruits^a.

– Gustave Flaubert

^aG. Flaubert, *Correspondance* (éd. J. Bruneau), t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 315 (lettre à Louise Colet, 26 août 1846).

§I

On a souvent dit de l'épisode de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert qu'il ne sert strictement à rien. Par une sorte d'intervalle où le narratif cède le pas au descriptif et à la spatialité¹, Flaubert fait sortir ses deux personnages amants (Frédéric Moreau et Rosanette Bron) de la capitale pour leur faire découvrir le château et la fo-

¹« La forêt de Fontainebleau constitue, littéralement, un bloc homogène, de façon telle que le des-

rêt de Fontainebleau, pendant un interlude qui ne dure que trois jours, mais qui semble s'éterniser pour embrasser le temps géologique et mythique. Cette « coupure à la trame narrative », comme l'appelle Jeanne Bem², revient à nous éloigner du droit chemin du récit. En effet, que pourrait bien signifier un tel arrêt dans l'histoire des personnages, un tel écart par rapport au centre de l'action (à savoir les événements révolutionnaires de juin 1848 en cours à Paris) ? Au contraire des lectures qui y voient un arrêt du récit, nous voudrions proposer un regard sur ce passage énigmatique, qui en ferait non le lieu d'un écart inexplicé, mais plutôt un lieu central où se dévoile la vision flaubertienne de l'espace, et même, des mystères cachés de notre être-au-monde. À travers une relecture de l'espace forestier, géologique et mythologique, Flaubert nous propose une autre manière de comprendre notre existence comme cyclique et dynamique, tragique mais illimitée. Nous avancerons en soulignant d'abord l'usage flaubertien de l'intertextualité, tant apparente que cachée, qui révèle l'influence des discours et des idéologies dans le regard que nous portons sur le paysage. Dans un deuxième temps, nous passerons à une analyse de la description flaubertienne comme une géographie relationnelle qui nous fait voyager dans le temps et dans l'espace. Enfin, nous examinerons la vision dynamique de l'existence que propose Flaubert, un dynamisme dont seul le style littéraire permet de dévoiler les mystères cachés.

Relire et revoir le paysage : Flaubert et l'intertextualité

§2

Comment comprendre qu'un épisode si court et, semble-t-il, si insignifiant sur le plan de la narration ait pu poser un problème tellement imposant à Flaubert, qui va jusqu'à déclarer dans une lettre à George Sand qu'il vient d'écrire « une *description* de la forêt de Fontainebleau qui [lui] a donné envie de [se] pendre à un de ses arbres³ » ? En effet, pour une séquence qui fait moins de dix-huit pages⁴, Flaubert avait eu besoin de deux visites de repérage qui ont rempli 25 folios de notes⁵, et qui ont servi de documen-

criptif prédomine, le narratif étant réduit au strict minimum ». Dans « Notes de repérage et descriptions dans *L'Éducation sentimentale* (II) : Genèse de la forêt de Fontainebleau », É. Le Calvez, *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 95, n° 3 (1994), p. 363.

²J. Bem, « La forêt de Flaubert : retour sur un épisode de *L'Éducation sentimentale* », dans *Orientes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 53.

³Lettre du 9 septembre 1868, *Correspondance Flaubert/Sand*, Paris, Flammarion, 1981, p. 193.

⁴Dans l'édition de référence, Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. P.-M. de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, collection « Les Classiques de Poche ». Toutes les citations du roman (pages entre parenthèses) renverront à cette édition. L'épisode commence en bas de la page 475 et se termine à la page 493.

⁵É. Le Calvez, *op. cit.*, « Notes de repérage », p. 363

tation à ce qui allait devenir 82 pages de brouillons avec quelques passages corrigés sur seize versions différentes⁶. C'est dire à la fois l'importance que Flaubert accordait à cet épisode dans la conception de son œuvre et le mal qu'il s'est donné pour rédiger les détails descriptifs. La masse des documents préparés par Flaubert ainsi que le lourd héritage symbolique attaché à la forêt en général, et à celle de Fontainebleau en particulier, nous permet de dégager une première hypothèse, celle d'un épisode profondément intertextuel, à tel point que les personnages ne font que suivre des itinéraires déjà choisis pour eux sans qu'ils voient ni comprennent la forêt qui défile sous leurs yeux.

§3

Deux exemples descriptifs tirés du parcours des deux amants à Fontainebleau illustrent l'intertextualité inhérente au passage. La masse documentaire sert avant tout de source matricielle qui fournit des détails et des descriptions du château et de la forêt de Fontainebleau. En deuxième lieu, les intertextes viennent appuyer une thématique chère au roman entier, celle de la toute-puissance des discours idéologiques qui empêchent de voir le monde tel qu'il est, et nous obligent à répéter les mots et gestes de nos prédécesseurs⁷. Il est important de préciser que les intertextes peuvent couvrir une large gamme d'écrits, allant d'œuvres littéraires (comme *Manette Salomon* des Goncourt⁸) et de guides touristiques (le Guide Joanne⁹ que Flaubert a sans doute consulté¹⁰) jusqu'aux notes documentaires de Flaubert lui-même¹¹. En même temps, l'écrivain cache sciemment ces intertextes tout en les détournant pour garder les apparences de l'impersonnalité. Brouiller les pistes intertextuelles crée aussi des relations inédites entre des espaces géographiques normalement éloignés¹², une esthétique à laquelle nous reviendrons plus tard.

⁶ *Idem*

⁷ Pour une analyse fine de la lecture et de la mémoire chez les personnages de Flaubert et chez ses lecteurs, voir l'ouvrage de C. Ippolito, *Narrative Memory in Flaubert's Works*, New York, Peter Lang, 2001. Pour Ippolito, « la plupart des personnages de Flaubert sont de mauvais lecteurs » (p. 46), puisque leur vision reste dominée par des discours stéréotypés.

⁸ E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, A. Lacroix, Paris, 1867, pour la première édition.

⁹ A. Joanne, *De Paris à Lyon*, Paris, Hachette, 1866.

¹⁰ Voir É. Le Calvez, *op. cit.*, « Notes de repérage », p. 378. Le manuscrit du scénario en question conservé à la BNF sous la cote N.A.F., vol. 17607, f^o 88 donne la référence à Joanne, p. 166. Chez Joanne, on lit (à la page que Flaubert cite) : « Sortant de Fontainebleau par la *barrière de Paris*, vaste rond-point [...] » ; ce qui allait devenir dans le roman publié : « Ils sortirent de Fontainebleau par un rond-point » (p. 479). Voir aussi B. Masson, « Dans la forêt profonde : l'épisode de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* », *Lectures de l'imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1993, p. 99-101.

¹¹ G. Flaubert, *Carnets de travail* (éd. P.-M. de Biasi), Paris, Balland, 1988, p. 427.

¹² Le Calvez montre comment Flaubert utilise la technique du déplacement descriptif pour cacher les hypotextes (en l'occurrence, celui de *Manette Salomon* des Goncourt) qui décrivent les rochers de Franchard ayant des « profils d'animaux » : Flaubert déplace cette topographie au paysage d'Aspremont tout

§4

Tout d'abord, après être arrivés à Fontainebleau, les amants sont acheminés vers le château, où une sorte de cicérone va les guider à travers les salles vastes mais vides de l'ancien palais royal. Le voyage de Paris à Fontainebleau est totalement occulté ; c'est une ellipse narrative qui annonce d'autres déplacements géographiques et temporels libérés des contraintes habituelles. Voilà que les personnages et le récit semblent entrer dans une autre dimension, où le temps et l'espace perdent leurs contours afin de mieux s'harmoniser. Frédéric et Rosanette ont le temps « d'aper[cevoir] [la] façade tout entière » du château de Fontainebleau, et leur perception est ici celle d'une vision panoramique, une description tirée directement du Guide Joanne consacré au château. Les détails architecturaux sont effectivement dignes d'un guide touristique : « les cinq pavillons à toits aigus et son escalier en fer à cheval se déployant au fond de la cour¹³ ». Flaubert n'en reste pas moins le maître, et la description va rapidement insister sur la thématique de la dégradation, à travers la mention étonnante des « lichens sur les pavés » et la « couleur de rouille » qui caractérise « l'ensemble du palais ». Ces détails ne sont pas anodins, d'autant qu'ils instaurent une idée qui structure l'épisode entier, celle d'une harmonie dynamique de la vie dans la mort. Pendant cette ouverture, tout se passe comme si les personnages n'avaient pas à choisir eux-mêmes, tant ils restent guidés comme des touristes. Flaubert amplifie ce sentiment en leur faisant suivre des itinéraires déjà préparés et en leur faisant prononcer des mots stéréotypés en même temps qu'il donne au passage une tonalité funèbre.

§5

Parfois le phénomène d'intertextualité suit une autre modalité, celle d'un déplacement de la référence. Un exemple important de ce phénomène est la visite du paysage de « Franchard », une partie de la forêt que Flaubert a examinée lors d'un voyage de repérage. Une description du même site se trouve dans *Manette Salomon* des Goncourt :

Il croyait voir [...] la cascade de morceaux de montagne lâchés par une défaite de Titans. Un pan de Chaos semblait avoir roulé et s'être arrêté là ; il y avait dans le tumulte immobile du paysage comme une grande tempête de la nature soudainement pétrifiée. [...] les grès énormes prenaient des profils d'animaux de rêves, des

en l'humanisant. Ce « déplacement référentiel » sert à opacifier la référence, comme le montre Le Calvez, mais en même temps, il crée une forme de relation géographique entre les deux paysages. Voir É. Le Calvez, « Génétique et hypotextes descriptifs (la forêt de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale*) », *Neophilologus*, vol. 78 (2), 1994, p. 219-232.

¹³Comparer ce passage à celui qu'on trouve dans le Joanne : « La façade principale, au fond de la cour, est composée de cinq pavillons principaux, à toits aigus et à deux étages, reliés entre eux par des corps de bâtiments formés d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Le pavillon du milieu est orné d'un *escalier en fer à cheval* » (Joanne, *op. cit.*, p. 74).

silhouettes de lions assyriens, des allongements de lamentins sur un promontoire.

§6 Chez Flaubert, Franchard n'a rien d'aussi mythologique, puisque les deux amants s'attablent à un café – où « un garçon de café » (480) les attendait, bien sûr – et découvrent une gorge dont les côtés sont certes couverts de « grès et de genévriers », mais qui revêt des apparences plus banales, avec « un sentier [qui] fait une ligne pâle » et « la tour d'un télégraphe par derrière ». Or, les éléments mythologiques et marins de la description des Goncourt seront déplacés vers d'autres paysages chez Flaubert, notamment les rochers et sables « d'Aspremont », ainsi que vers d'autres parties de la forêt, parfois sans toponymes précis. En effet, si pour les Goncourt les roches revêtaient des positions titaniques, pour Flaubert cette attitude devient celle des arbres, voire de la forêt entière. Ce déplacement cache l'intertexte probable et il permet une réécriture chère au processus rédactionnel de Flaubert. Aussi joue-t-il un rôle considérable dans l'élaboration de l'esthétique dynamique qui est au centre de l'épisode.

La description de l'espace comme géographie relationnelle

§7 Le descriptif prime sur le narratif dans l'épisode de Fontainebleau. Or, ce phénomène du descriptif autoritaire est sujet à des variations au cours des trois jours de l'épisode. Il faut se demander comment se construisent les différentes descriptions du passage, de la visite du château et du parcours en landau à travers des sites célèbres de la forêt jusqu'aux vertiges éprouvés dans les régions sableuses et au spectacle d'une lutte tragique pour la vie au cœur de la forêt. Quel sens faut-il attribuer à cette diversité de descriptions dans lesquelles vont figurer des éléments des temps mythologique, médiéval, renaissant et contemporain ? En effet, la vision de Flaubert tient autant des modèles précédents, recomposés au besoin par l'auteur, que d'une esthétique individuelle qu'il souhaite mettre en valeur. L'espace géographique décrit devient donc moins un espace réaliste qu'un « tremplin¹⁴ » vers une nouvelle vision dynamique qui triomphe des contraintes temporelles et spatiales et qui met en relation une variété d'époques et de paysages.

§8 Cette relation dynamique entre des temps et des espaces se fait remarquer dès la visite du château par Frédéric et Rosanette. Accompagnant « un domestique » (476) qui leur fait traverser des galeries diverses et des salles royales, les amants manquent d'initiative et

¹⁴Voir la lettre à Y. Tourgueneff du 8 décembre 1877, *Corr.* V, 2007, p. 337, dans laquelle Flaubert écrit : « Il ne s'agit pas seulement de voir. Il faut arranger et fondre ce que l'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin ».

ne font que suivre l'itinéraire des touristes. Traversant le salon de Louis XIII dont « les hautes croisées épanchaient une lumière blanche », l'effet d'opulence est néanmoins « terni » par la présence de « la poussière » et « des nappes de grosses toiles » qui recouvrent les fauteuils comme autant de linceuls, deux figures d'une absence de pouvoir et d'une mort qui finit par tout envahir. Même si les deux personnages sont « éblouis par la splendeur du plafond » (477) dans la salle des fêtes, les peintures, les tapisseries et les images du château rappellent des scènes plus mythologiques que contemporaines. Dans cette atmosphère post-monarchique, le pouvoir royal (ou impérial) étonne par son absence et par la disproportion entre la grandeur des salles et le sentiment de vide qui les remplit. L'espace lui-même, du château et de la forêt voisine, semble exhiler l'odeur d'un passé révolu, et des fenêtres « grandes ouvertes » vient l'« écho des hallalis poussés dans les trompes d'ivoire », souvenir de la chasse royale pour laquelle on gérait la forêt. C'est l'espace qui imprime sa marque au temps. La forêt « dont les cimes vaporeuses emplissaient l'horizon » porte en elle une mémoire profonde, pleine de souvenirs et de rêves, un espace où le passé, « une époque de science ingénue, de passions violentes et d'art somptueux », et le merveilleux, celui « des ballets mythologiques », des « nymphes », et des « sylvains », jouxtent le présent. L'intérieur du palais, site de la splendeur dégradante des rois, se laisse envahir par la forêt dont les contours sont mobiles et dont la mémoire traverse les siècles et triomphe de la mort. Longtemps maîtrisée, c'est maintenant la forêt, avec Diane, déesse des bois, qui commande le château.

§9

Dans ce salon, on voit « des croissants et des carquois [qui] entourent les armes de France », deux des attributs principaux de la déesse Artémis-Diane, divinité de la chasse, protectrice des petits animaux et gardienne de la fécondité cyclique qui est celle des femmes et de la terre entière. Cette déesse farouche incarne l'idée qu'affectionne Flaubert d'une harmonie des contraires¹⁵, en faisant respecter une alternance entre les différentes phases de la vie : elle veille aux naissances et protège la jeunesse fragile, elle assure la croissance féconde et gère les espaces et les espèces sauvages, et elle redistribue la matière en chassant pour que la vie puisse renaître de la mort. Si Diane est souvent représentée couronnée d'un croissant de lune, symbole du renouveau de la vie, Flaubert va lui donner les trois formes associées aux figures de la Triade Lunaire ; Diane sera donc assimilée

¹⁵Voir l'article de T. Kinouchi, « Flaubert et Hugo : d'une esthétique à l'autre », *Flaubert* [En ligne], mis en ligne le 27 février 2014. URL : <http://flaubert.revues.org/2203>. L'expression qu'utilise Flaubert pour décrire cet idéal esthétique se trouve dans une lettre à Louise Colet, dans laquelle il explique que la « majesté » de l'Orient tient à ce qu'il appelle « cette harmonie de choses disparates ». Pour Flaubert, il fallait « qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme ». Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, *Corr.* II, 1980, p. 283.

à Séléné et à Hécate, déesses de la pleine lune féconde et de la nouvelle lune morte. Cette Diane tricéphale se trouve présente ici dans le croissant lunaire du renouveau, « sous la figure de Diane Chasseresse » aux carquois, et sous celle de « Diane Infernale », c'est-à-dire celle dont la puissance dure « jusque par-delà le tombeau ». C'est donc une divinité à la fois céleste, tellurique et souterraine qui relie ces trois domaines et assure cette harmonie dynamique par laquelle la vie n'existe que dans la mort. La galerie de Diane n'est pas le seul lieu où règne cette déesse, assimilée par la suite à Diane de Poitiers, favorite et maîtresse de Henri II. Flaubert, qui avait lui-même voué un culte amoureux à cette grande dame du XVI^e siècle¹⁶, fait régner sa présence dans tout le château et dans toute la forêt, espaces des animaux sauvages et de la chasse.

§10

Même si Frédéric essaie d'associer Diane à Rosanette, on doute pour l'instant que les personnages soient capables de saisir toutes ces relations spatio-temporelles et la richesse mythologique et iconographique que le texte suggère. Après la contemplation de ces galeries, Frédéric, presque inconsciemment, se laisse prendre « par une concupiscence rétrospective et inexprimable » (477-478) et se met « à considérer tendrement Rosanette » (478) pour se distraire. S'il souhaite peut-être retrouver les aspects du féminin sacré dans la Maréchale, le « mutisme » de cette dernière douche tout de suite ses espoirs. En effet, au début de l'épisode, les personnages restent de mauvais lecteurs, se laissant guider au gré d'itinéraires déjà décidés. Pendant la visite du château, Rosanette « ne savait rien, ne comprenait pas » ; mais Frédéric ne fait guère mieux, incapable d'exprimer son désir pour Diane (de Poitiers), tout en se laissant distraire par une foule d'images des « personnages qui avaient hanté ces murs » (479). Cette confusion entre les époques, ce coudolement des « morts tumultueux » finissent par « étourdi[r] » le jeune homme. Comme pour confirmer cette incapacité à comprendre ce qu'il se passe, Flaubert insère un paragraphe étrange sur « les résidences royales » où son impersonnalité semble faire défaut, dans le but de résumer le sentiment général qui se dégage d'une visite du château en 1848. L'impression de fin-de-règne se transforme en une « mélancolie particulière » due à une incommensurabilité entre « le[s] dimensions trop considérables », « le petit nombre de leurs hôtes » (Louis-Philippe ayant déjà abdiqué), « le silence » qui remplace les « fanfares » et un « luxe immobile » qui prouve « la fugacité des dynasties » et même « l'éternelle misère de tout ». L'idée générale qui ressort de ce palais aux galeries somptueuses où se mêle avec l'intemporalité mythologique l'histoire royale et impériale, c'est une « exhalaison des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie », c'est la mort qui vient réclamer ses droits et imposer sa loi. Rien n'échappe à cette

¹⁶Voir la note de l'édition de P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 478.

« misère » à tel point qu'elle « se fait sentir même aux têtes naïves ». Or, pour marquer encore une fois la mauvaise lecture que font ses personnages ou bien pour montrer le caractère engourdissant de ce lieu de mémoire funèbre, Flaubert conclut le passage ainsi : « Rosanette bâillait démesurément ».

§11

Cependant, un autre espace sujet à des itinéraires touristiques, celui de la forêt de Fontainebleau avec ses sites balisés, attend désormais ces mauvais lecteurs que sont Frédéric et Rosanette.

La description du paysage : vers une vision dynamique de l'être-au-monde

§12

Après avoir perçu la forêt en train d'envahir le château, Frédéric et Rosanette se plongent dans ce paysage mémoriel et boisé. Sortant de Fontainebleau dans « une voiture découverte » (479), les deux personnages retrouvent tous les « sites célèbres » (480) de la forêt. Le cocher, prenant le relais du domestique du château, indique les arbres qu'il faut voir, tels « les Frères-Siamois, le Pharamond, le Bouquet-du-Roi ». Cette première journée, dans une voiture qui « glissait comme un traîneau sur le gazon », se résume à un rapide survol touristique de l'espace forestier. Flaubert cache pourtant des références sous cette visite balisée, références qui échappent aux personnages. C'est le cas lorsqu'ils mettent « pied à terre [...] pour gravir les hauteurs d'Aspremont », suivant un chemin « sous des rochers à profils anguleux ». Ces rochers, que les Goncourt avaient trouvés à Franchard, recèlent un déplacement référentiel. En outre, le paysage entier, traversé de « racines à ras du sol [qui] s'entrecroisaient comme des veines », s'humanise, et fait penser à tous les êtres qui ont habité cet espace, comme les « ermites, compagnons des grands cerfs ». Le « on pense » ici n'indique ni Rosanette qui « trébuche » sur les racines, ni Frédéric dont le nom n'apparaît jamais pendant cette première sortie. C'est donc Flaubert, et par extension son lecteur, qui est concerné par la mémoire profonde de cet espace, d'autant plus inaccessible pour les amants qu'ils restent à la surface de la visite touristique. Rien ne trouble leur regard superficiel, même quand « des voyageurs » (481) arrivent de la capitale pour leur apprendre « qu'une bataille épouvantable ensanglant[e] Paris ». Désinvoltés, les amants se croient à l'abri de cette histoire violente, comme s'ils pouvaient encore échapper aux rouages du temps.

§13

C'est donc la confusion du temps qui prend le dessus dès la deuxième journée dans la forêt, quand les amants « allèrent voir la Gorge-au-Loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte » (481), autant de sites consacrés par des itinéraires. Le narrateur, quant à lui, ne se donne pas la peine de les mettre en récit ; les descriptions qui suivent embrassent un temps diffus, sous la dominance de l'imparfait de l'indicatif, où la possi-

bilité d'un bonheur absolu « jusqu'à la fin de [leurs] jours » (486) remplace l'écoulement habituel du temps. Cette accélération de la vitesse narrative produit un phénomène contradictoire, celui d'une prolongation indéfinie du temps. Les descriptions priment sur les événements dont l'ordre exact devient flou et il n'est pas possible de séparer le récit de la deuxième journée de celui qui date du « surlendemain » (la troisième journée), alors que les amants « recommencèrent au hasard, comme leur cocher voulait, sans demander où ils étaient » (481). Si les toponymes disparaissent progressivement du récit, les personnages demeurent soumis à des décisions préalables. Assis « dans leur vieux landau », ils ne voient pas le paysage puisqu'il « filai[t] sous leurs yeux, avec un mouvement doux et continu ». Cette course à travers la forêt ressemble de plus en plus à une fuite en avant, une tentative d'échapper aux problèmes tout en s'éloignant des violences parisiennes, pour revivre perpétuellement « le plaisir, l'illusion » (486) d'une « lune de miel » stéréotypée. Or, cette fuite s'avère d'autant plus impossible que la violence est un fait incontournable, qui existe aussi bien dans la nature que dans la ville.

§14

Chaque fois que les amants s'adonnent à l'illusion d'une idylle « loin des autres » (482), le narrateur réintroduit une dose de réalité. Des marques d'ironie rappellent la futilité de cette excursion et soulignent « l'illettrisme » des personnages. Rosanette et Frédéric éprouvent « un silence universel », aussitôt brisé par le « bruit de fer » d'une « compagnie de carriers » (483), qui est comme un rappel de l'exploitation des grès de Fontainebleau destinés au pavement des rues à Paris et une annonce des transformations haussmanniennes à venir. L'espace forestier se présente tel un tableau de l'École de Barbizon, dont « un peintre en blouse bleue [qui] travaillait au pied d'un chêne » (481) est le représentant. À l'instar d'un peintre paysagiste, Flaubert travaille sur le motif, mais il voit des effets lumineux qui dépassent les limites matérielles, comme « des gouttes argentines à la pointe des branches » (482) et des « traînées d'émeraudes ». Cette matière traverse des phases lumineuses, minérales, et liquides, mais repose sur des « couches de feuilles mortes » : une touche funèbre assure une fois encore le renouveau du vivant. Les arbres « d'une altitude démesurée » prennent « des airs de patriarches et d'empereurs », mais ce passé impérial périt aussi et les « longs fûts [...] semblaient des colonnes près de tomber ». Rien ne permet de croire que les personnages, complètement dépourvus de perceptions, saisissent la complexité de ces expériences spatio-temporelles. Au contraire, on peut supposer qu'ils en restent à une lecture de surface.

§15

Ralentissant leur course effrénée, les amants ont l'impression d'accéder à « une vie plus libre » et à « une joie sans cause » (483). Or, cette joie ne s'accompagne pas d'une perception augmentée, puisque Flaubert ne leur attribue aucun verbe de sensation. Sans préciser le lieu exact, le narrateur décrit le « spectacle changeant » que faisait « la

diversité des arbres ». La forêt royale, symbolisée par « les hêtres » qui « entremêlaient leurs couronnes », préserve la mémoire des gloires historiques, mais l'image se gâte rapidement à côté « des frênes » dont les « glauques ramures » rappellent la « fugacité » dynastique. Nous sommes dans une forêt-cathédrale où les pins « symétriques » deviennent des « tuyaux d'orgue » dont le balancement continu produit un chant solennel. Cet élan vers le ciel est contredit par les « minces bouleaux » aux « attitudes élégiaques » ; « inclinés » vers le sol forestier, ils préfigurent la mort inévitable. La lutte vitale, éternelle mais futile, se retrouve dans les « chênes rugueux », symboles mélancoliques : ils « se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres » comme s'ils cherchaient du réconfort dans leur agonie. Tels des ouvriers révoltés à Paris, ces chênes résistent, « fermes sur leurs troncs, pareils à des torsos », mais leur lutte se résume finalement à « des appels de désespoir », un dernier spasme contre un pouvoir cruel, « comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère ». Même si cette guerre est perdue, les chênes-Titans (et le peuple de Paris) représentent néanmoins la vision flaubertienne d'une loi universelle : l'ordre par alternance des contraires¹⁷. Cette harmonie dynamique révèle que l'histoire politique ne diffère pas du temps naturel ou même de l'intemporalité mythique. Tout finit par mourir, mais cette mort permet l'union avec le grand tout.

§16

Cette interprétation d'une forêt historicisée qui évite à Flaubert la représentation des journées de juin 1848 a déjà fait couler beaucoup d'encre¹⁸. Or, ces lectures historico-politiques de la description manquent l'originalité radicale du passage. En effet, non contente d'être une transposition de la violence politique (et de sa futilité), cette description dessine une vision dynamique de l'espace et du temps, qui reste fatale dans son obligation, mais esquisse en même temps une « expérience de l'illimité¹⁹ » dans la transformation permanente des choses. Les arbres dont les couronnes s'étreignent, ce n'est pas seulement l'image naturalisée de la révolte parisienne vouée à l'échec, c'est aussi la vision d'une entraide, d'une relation entre des êtres doués de sensibilité et de mémoire dont

¹⁷L'alternance entre la vie et la mort était chère à Flaubert : « J'aime surtout la végétation qui pousse dans les ruines, cet envahissement de la nature [...] me réjouit d'une joie profonde et large. La Vie vient se replacer sur la Mort ; elle fait pousser l'herbe dans les crânes pétrifiés ». Lettre à Louise Colet, 26/8/1846, *op. cit.*, p. 314-315.

¹⁸Voir G. Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000 ; J. Bem, « Sur le sens d'un discours circulaire », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 95-109, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_15_3_2006 ; V. Brombert, « Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans *L'Éducation sentimentale* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23, p. 277-284, www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_988.

¹⁹G. Séginger, *ibid.*, p. 64.

l'existence ne s'arrête pas à l'écorce mais se propage dans la terre et se diffuse à travers les peuplements²⁰. Ces êtres « dianéens » touchent simultanément aux trois domaines et aux trois phases de la vie : au souterrain qui est infernal mais qui grouille de vie invisible ; à la terre formée de feuilles mortes, la mort distribuée qui crée l'humus nourricier auquel tout être revient ; et à l'aérien céleste, lieu atmosphérique du mélange, de la transformation de la lumière en énergie, et des aspirations immortelles.

§17

Au milieu de cette escapade à travers la forêt surgit une violence nécessaire, mais aussi désespérée. L'élan vital des arbres se heurte à la loi mortelle de l'univers, mais crée un ordre dynamique par lequel la mort assure la vie. Engloutis par le changement perpétuel, les arbres parviennent néanmoins à garder la mémoire du passé, et pour ceux qui savent le lire, le paysage conservera une trace de leur existence longtemps après leur mort physique. Ces traces mémorielles peuvent se lire aussi bien dans la flore sylvestre que dans le paysage minéral que les amants traversent. Le même destin mortel et dynamique relie donc les arbres, les rochers, et la ville de Paris elle-même. En décrivant les formes d'une carrière, Flaubert dessine en creux la construction et la ruine de toute cité. Les carriers annoncent leur présence par « un bruit de fer, des coups drus et nombreux » (483), et c'est leur travail qui transformera le « flanc d'une colline » en « maisons » (484) et « dalles ». Ces roches « finissaient par emplir tout le paysage » en prenant des formes « cubiques » ou « plates », géométries qui préfigurent des bâtiments ou des pavés. Or, cette confusion rocheuse ressemble ici plutôt aux « ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue ». Les roches disent donc à la fois l'origine et la ruine de la société urbaine. Tout finit par disparaître afin de se dissoudre dans la parenté originale de toutes les choses et tous les êtres.

§18

Les roches de Fontainebleau disent non seulement la ruine certaine de toute forme, mais désignent en même temps la permanence des changements. Encore une fois, les personnages se montrent illettrés face à ce paysage d'une part géométrique, d'autre part confus et informe. Le narrateur dirige l'interprétation vers une « furie » chaotique : les roches seraient la substance minérale que déposent les « volcans », les « déluges » ou d'autres « grands cataclysmes ignorés ». Frédéric, s'exprimant à travers le discours indirect, « disait qu'elles étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin ». Mais cette vision lit la mauvaise permanence ; là où le narrateur voit un paysage mouvant, l'image de son passé marin, Frédéric ne voit que l'immobilité des

²⁰L'analyse de la sensibilité sylvestre dépasse le cadre de cet article, mais je renvoie le lecteur qui s'y intéresserait aux travaux récents sur la sensibilité des plantes, notamment *La Vie des plantes*, d'E. Coccia, Paris, Payot, Bibliothèque Rivages, 2016 et P. Wohlleben, C. Tresca (traductrice), *La vie secrète des arbres*, Les Arènes, 2017.

apparences visibles. La description ne dit pas la stabilité des choses, mais au contraire, leur transformation permanente. En effet, en insistant sur la ruine, la furie et le chaos, sur des forces violentes et bouleversantes, le narrateur montre que Frédéric, dont le nom suit immédiatement le mot « ignorés », et Rosanette, qui « détournait la tête », sont incapables de lire ce paysage cataclysmique.

§19

L'expérience minérale se poursuit quand les amants découvrent « une colline tout en sable ». Si le lieu exact n'est pas précisé, la correspondance de Flaubert le révèle. Suite à sa seconde visite de repérage à Fontainebleau, il fait part de ses sensations dans une lettre à George Sand qui lui avait recommandé d'aller voir les « sables d'Arbonne²¹ » : « c'est tellement beau que j'ai "cuydé" en avoir le vertige ». Or, le toponyme « sables d'Arbonne » qui apparaît dans les notes du Carnet 12²², disparaît du texte publié, fidèle à la spatialité indéterminée et diffuse qui domine la troisième journée. En même temps, Flaubert déplace une référence à *Manette Salomon* des Goncourt, lesquels décrivent une scène analogue, non dans les sables d'Arbonne mais aux « gorges d'Apremont²³ ». Les Goncourt voient notamment de « formidables fantaisies » dans ce paysage rocheux dont l'origine marine se révèle à travers les « profils d'animaux de rêves, des silhouettes de lions assyriens, des allongements de lamentins sur un promontoire²⁴ ». Chez Flaubert, c'est la même union entre des forces marines, animales et minérales qui produit une colline « rayée » (484) dont les ondulations rappellent « des promontoires sur le lit desséché d'un océan ». Même les roches se fluidifient, prenant « de vagues formes d'animaux, tortues avançant la tête, phoques qui rampent, hippopotames et ours ». Une mobilité aquatique s'empare des choses et tout le paysage se remet en mouvement, comme s'il retrouvait son milieu marin d'origine : « tout à coup, dans cette vibration de la lumière, les bêtes parurent remuer ». Le paysage minéral garde la trace de son passé marin, donnant à l'observateur averti une expérience de l'illimité. Dans ce passage sous l'influence de l'article indéfini (« un jour », « une colline »), Flaubert dissout les contours spatio-temporels, intertextuels et même biologiques. Associant le temps géologique au temps narratif, la spatialité diffuse du passage « empl[i] tout le paysage » et révèle des relations enfouies entre le vivant et la matière, entre le passé et le présent. Les sables et roches, formés de millions d'êtres morts déposés au fond d'une mer, concrétisent la vision flaubertienne de l'harmonie des contraires. La précision documentaire est sacrifiée à la spatialité diffuse et à la métaphorisation de l'espace qui permettent de dépasser la lecture des surfaces. Mais

²¹Lettre à George Sand, 10 août 1868, *Corr. Flaubert/Sand*, p. 190.

²²G. Flaubert, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 427.

²³E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, vol. II, p. 29-31.

²⁴*Ibid.*, p. 31.

les personnages passent encore une fois à côté de l'essentiel, « fuyant le vertige, presque effrayés », alors que c'est justement ce vertige qui aurait pu déclencher une vision du monde au-delà des apparences. Les roches et les sables en viennent à représenter le changement permanent et la relation dynamique entre la vie et la mort.

§20

Quant aux amants, qui « demeuraient comme engourdis dans une ivresse tranquille », les sensations qu'évoque le narrateur ne semblent pas à leur portée. Malgré tout, la spatialité diffuse des descriptions finit par s'emparer du corps même des personnages, et surtout de Rosanette. Frédéric en vient même à ne plus distinguer « la fraîcheur de sa peau » (485) du « grand parfum des bois ». Rosanette accepte implicitement son assimilation à Diane, symbolisée ici par « une biche » qui se promène « avec son faon », l'image de la fécondité et de la maternité protectrice (dont Rosanette a été privée). Comme si elle voulait faire partie du cortège de Diane, Rosanette « aurait voulu courir après, pour l'embrasser » (485). Or, ce n'est qu'un interlude, et les personnages finissent par se raconter des « niaiseries » (487) et des histoires personnelles dont ils ne saisissent pas les enjeux, faute « d'exprimer exactement quoi que ce soit » (491). Frédéric, qui s'était enfui de la capitale pour éviter les combats (et pour fuir Arnoux), se sent soudainement coupable d'avoir renoncé à son devoir et cherche un moyen de mettre fin à leur idylle. Le jeune homme veut regagner la capitale au plus vite, mais « il n'était pas facile de s'en retourner à Paris ». Ce retour aux banalités du voyage et au temps normal, absents du trajet aller, signale définitivement la fin de l'épisode idyllique.

§21

Que retenir de cet épisode où la spatialité domine le récit, où Flaubert éloigne ces personnages de l'agitation parisienne de juin 1848 ? C'est paradoxalement cette sortie des événements historiques qui permet à Flaubert d'élaborer une autre vision de l'histoire : loin des finalités politiques que les deux camps souhaitent fixer, l'histoire chez Flaubert reste incomplète, puisqu'elle « n'est que la réflexion du présent sur le passé²⁵ » et qu'elle « est toujours à refaire ». Entre les deux camps, Flaubert préfère l'alternance des contraires, « une harmonie dynamique, rythmée par des ruptures²⁶ ». Les descriptions topographiques de l'épisode jouent un rôle essentiel dans l'élaboration d'une réflexion historique. Elles nous font voyager dans le temps (tant géologique qu'historique) et dans l'espace et nous font dépasser la surface des choses. Cette conscience de l'historicité révèle aussi la transformation permanente d'un monde sans *telos* et la parenté primordiale des êtres, au-delà des séparations apparentes. Lire le paysage et lire le texte nous fait pénétrer dans les « virtualités secrètes » (486) de l'existence, les réalités enfouies sous l'illusion

²⁵Lettre à Mme Roger des Genettes, novembre 1864, *Corr.* III, 1991, p. 414-415.

²⁶G. Séginger, *op. cit.*, p. 53.

des surfaces. Sans conclure, l'art flaubertien sert à « faire rêver²⁷ », comme la nature. Loin d'être un interlude pittoresque, c'est le descriptif de l'épisode qui éclaire le récit²⁸.

§22

Le style flaubertien, puisqu'il est à la fois plus libre que l'observation documentaire et plus rigoureux que l'expérience habituelle, permet de désenclaver la réalité, de percer la surface pour s'approcher des mystères de l'existence. C'est par l'ironie et par l'arrangement des contraires que Flaubert révèle ces mystères, sans jamais prétendre détenir la vérité finale. Si l'esthétique de l'alternance et l'arrangement ironique des contraires peuvent nous laisser face à une impasse nihiliste, c'est du côté de l'observation du monde, du travail, et d'une lecture approfondie qu'il faut chercher une issue. Le style flaubertien, qui mélange la documentation, l'ironie et l'imaginaire, permet de révéler les idées reçues de son époque. Ce sens historique dit la futilité des discours face à la mort certaine, mais il nous offre la possibilité d'une conscience renouvelée, d'une puissance « par-delà le tombeau ».

§23

Dans les descriptions de Fontainebleau, Flaubert nous plonge dans une forêt de symboles où la matière visible de l'arbre ne nous dit qu'une partie de son existence qui se compose de relations invisibles, de transformations perpétuelles et de mémoire profonde. Le style littéraire nous révèle les dynamismes du monde, et la forêt de Fontainebleau sert de toile de fond pour un Flaubert qui peint sur le motif. Or, cette recherche documentaire ne suffit pas ; il faut que Flaubert recompose cette matière brute chez lui pour dépasser la réalité visible tout en accédant à un réel profond et caché – un réel plus réel que le monde physique²⁹. Fontainebleau agit en tant que « tremplin », mais Flaubert travaille à « arranger et fondre³⁰ » cette réalité pour pénétrer les « virtualités secrètes » (486) de l'existence et pour révéler la parenté primordiale des êtres et des choses. C'est ainsi que le travail littéraire de Flaubert, la lecture attentive de son œuvre et une conscience accrue de notre être-au-monde nous offrent la possibilité de « faire croître des tulipes³¹ », de sorte que l'existence et la mémoire ne s'arrêtent pas aux limites corporelles, mais se propagent à travers la terre et les êtres, pour que l'étude de la matière (la forêt ou la littérature) de-

²⁷Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, *Corr.* II, 1980, p. 417. Pour Flaubert, « le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer [...] mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire, de *faire rêver* ».

²⁸À l'encontre de Genette qui fait du descriptif un des « aspects » du récit dans « Frontières du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 158-159.

²⁹É. Le Calvez résume cette vision comme « déterminée, dirigée au préalable », la documentation étant « bien orientée par une esthétique ... plutôt que par un *objectif* réaliste ». É. Le Calvez, « Flaubert et le "tremplin" réaliste », *Romance Studies*, vol. 30, n° 3-4, juillet 2012, p. 234.

³⁰Voir la note 15.

³¹Voir la citation en exergue de cet article.

viennent un « tremplin pour s'élever plus haut³² », pour que notre lecture du monde donne « d'excellents fruits ».

Quelques mots à propos de : Nathan Germain

Nathan Germain est doctorant à l'Université du Wisconsin-Madison où il prépare une thèse intitulée « Relational Geographies : Toward an Interconnected Vision of Place in French Literature and Geography, 1850-1900 ». Il a récemment publié « An Ecological identity : Nature, Identity and Poetics in *L'Esclave, vieil homme et le molosse* » sur l'identité écologique dans un roman de Patrick Chamoiseau, dans *Ecocritical Approaches to Literature in French* (éds. D. Boudreau et M. Sullivan), Lexington Books, 2015.

Pour citer cet article

Nathan Germain, « Lire et écrire le paysage : dynamisme et relation dans la description de l'épisode de Fontainebleau », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 04/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/249>.

³²Lettre à Léon Hennique, 2-3 février 1880, *Corr.*, V, 2007, p. 814.