N° 17 | 2022
Temps vécus, temps racontés dans le roman du XIXe siècle

L’éloignement du passé, de Balzac à Flaubert

Isabelle DAUNAIS

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-17/2567-l-eloignement-du-passe-de-balzac-a-flaubert
DOI : numerev_2390
Date de publication : 15/07/2022

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DAUNAIS, I. (2022) L’éloignement du passé, de Balzac à Flaubert. *Komodo 21*, (17). https://doi.org/10.34745/numerev_2390

Sous l’effet des progrès techniques, du développement des savoirs et des transformations sociales, le XIX^{e} siècle est confronté à un éloignement inédit du passé, dont la validité et le sens deviennent de plus en plus difficilement lisibles. S’exprimant sous la forme de la simultanéité du non-simultané, selon l’expression de Reinhart Koselleck, la distance qui sépare le présent du passé se pose comme une question à laquelle il est possible de donner au moins deux réponses : celle du lien à maintenir et celle de l’oubli. À partir de l’exemple que constitue la représentation, par l’apparition d’un personnage de vieillard, de l’éloignement du temps au bal des Lanty, dans *Sarrasine,* et à celui de La Vaubyessard, dans *Madame Bovary*, cet article vise à montrer comment, de Balzac à Flaubert, le lien entre le passé et le présent va dans le sens d’un amenuisement.

Mots-clés :
Mémoire, Passé, Balzac, Flaubert, Discontinuité

Abstract

As a result of technical progress, the development of knowledge and social transformations, the 19th century is confronted to an increasing remoteness of the past, whose meaning and validity become less and less visible. Experienced by what Reinhart Koselleck calls the simultaneity of the non-simultanous, the distance between past and present transforms itself into a question for which at least two answers are possible: the maintenance of a connection, or oblivion. With the examples of how Balzac and Flaubert both represent the remoteness of the past under the guise of two very old characters appearing in the middle of a ball, at the Lanty’s in *Sarrasine*, and the Vaubyessard in *Madame Bovary*, this paper aims to show how, from one writer to the other, the link between past and present has diminished.

Keywords

memory, Flaubert, past, Balzac, discontinuity

On connaît la façon dont Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, distingue le romantisme du classicisme : alors que le premier, dit-il, est « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible », le second « leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères [1]. » L'écart de génération choisi par Stendhal fait mouche, bien sûr, parce qu'il est grand. Il se justifie historiquement (plus d'un siècle sépare le public romantique de celui de Racine) et stratégiquement (il s'agit de peindre les adversaires de l'art nouveau en individus très largement dépassés et de donner leur pleine légitimité aux œuvres actuelles), mais au-delà de l'ironie dont il est très clairement teinté, il comporte un autre avantage, plus subtil, qui est de laisser dans l'ombre, par son étendue même, la question délicate de la saisie de l'éloignement. Car si des bisaïeuls aux arrière-petits-enfants la distance est assez grande pour que s'exprime une distinction, qu'en est-il des grands-pères aux petits-enfants et des pères aux enfants ? À partir de quel moment, de quel intervalle, les uns et les autres cessent-ils d'habiter un temps partagé, leurs manières de se transmettre, leurs œuvres de dialoguer, leurs goûts de se communiquer ? Dans un siècle où les transformations de tous ordres vont sans cesse croissant et où chacun est amené à se voir dépassé sur un plan ou sur un autre, et souvent sur plusieurs plans, la réponse apportée à ces questions est au cœur de la *mesure* du temps présent.

1. La simultanéité du non-simultané : une frontière entre les temps

En cela, ce n'est pas un hasard si Stendhal calcule en termes de générations la distance qui sépare son époque de celle du classicisme. La délimitation des générations, on le sait, est l'une des obsessions du XIX^{e} siècle et cela presque dans sa fondation, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'article 28 de la Constitution de 1793 prévoyant que ce sera à cette aune – ou au sein de cette matrice – que se décidera la caducité des lois et des choses : « Un peuple a toujours le droit de revoir, de réformer et de changer sa Constitution. Une génération ne peut assujettir à ses lois les générations futures. » Au-delà de cette inscription générale, chacun comprend très vite qu'avec la génération se joue la distribution concrète des places et des chances, se dessinent les délinéaments de l'histoire, s'observent les marques du progrès (ou du progrès apparent), s'édicte la tâche d'établir ce qui est actuel ou digne d'oubli, pertinent ou obsolète, temporellement proche ou éloigné. Cette tâche, sans doute, a toujours existé, mais elle prend avec le développement de la modernité une ampleur inédite, non seulement parce que la vitesse de transformation des savoirs, des mœurs, des esthétiques et des sensibilités s'accroît de façon notable, mais aussi parce que cet accroissement devient en soi un objet d'interrogation et de pensée.

Plus précisément, la génération est un des moyens les plus immédiats d'éprouver cette expérience définitoire de la modernité que constituent la présence dans le même

espace de choses anciennes et de choses nouvelles, la coexistence d'éléments dont l'évolution n'a pas suivi le même chemin ou ne s'est pas produite au même rythme, bref, ce que l'historien Reinhart Koselleck a appelé « la simultanéité du non-simultané [2] ». Car nous avons beau concevoir que le progrès varie selon les lieux, les démographies et les sociétés, c'est lorsque l'asymétrie des avancées se manifeste au sein de l'existence, lorsqu'elle trace des lignes de partage entre les trajectoires et les destins, entre les possibilités offertes et les voies refusées, lorsqu'elle crée des manières différentes d'habiter le monde qu'elle nous apparaît dans sa réalité. Dans ses réflexions sur le développement asynchrone des classes sociales aux XIX^{e} et XX^{e} siècles, Ernst Bloch a bien résumé la façon dont la simultanéité du non-simultané, malgré sa dimension collective, est une expérience de la conscience individuelle, que c'est à l'échelle d'une vie concrètement vécue que s'éprouve la différence des temps :

> Tous ne sont pas présents dans le même temps présent. Ils n'y sont qu'extérieurement, parce qu'on peut les voir aujourd'hui. Mais ce n'est pas pour cela qu'ils vivent en même temps que les autres. Ils portent au contraire avec eux un passé qui s'immisce. L'époque d'un homme dépend de l'endroit où il se trouve en chair et en os et surtout de la classe à laquelle il appartient. Des temps plus anciens que ceux d'aujourd'hui continuent à vivre dans des couches plus anciennes. On retourne facilement, on rêve qu'on retourne, dans l'ancien temps [3].

Les romanciers du XIX^{e} siècle se sont doublement saisis de cette expérience intime du temps. Ils ont d'abord très vite perçu combien la façon de perdre ou de gagner à la distribution temporelle des chances constituait un objet de récit, et même de péripéties, à la fois éminemment actuel et éminemment adapté à l'instance esthétique que constitue le personnage (on pense bien sûr ici au thème du héros né trop tôt ou trop tard ou propulsé dans un milieu plus avancé que celui dont il est issu). Il y a dans les temps discordants, dans les aventures et les réflexions qu'ils entraînent, dans leurs ironies et leurs quiproquos, dans leur mélancolie une matière « romanesque » quasiment infinie. Mais les romanciers, et c'est ce qui m'intéresse ici, ont également perçu que le gain allait plus loin encore, qu'au-delà des récits qu'ils pouvaient tirer des rythmes disjoints de la modernité, le roman constituait, par sa forme même, un moyen à la fois d'évaluer et de représenter la vitesse à laquelle le passé s'éloignait.

Les œuvres de Balzac et Flaubert peuvent servir ici d'exemples, car elles illustrent de façon particulièrement frappante comment, en l'espace de deux ou trois décennies, se creuse cette distance qui, s'accroissant, entraîne la création de nouveaux modes de représentation du présent et du réel. En guise d'amorce à la saisie de cette évolution, on peut convoquer les deux scènes très semblables dans leurs « données » que constituent, chez Balzac, l'apparition du grand-oncle de Marianina, qui effraie tant Mme de Rochefide, au bal des Lanty dans *Sarrasine*, et, chez Flaubert, l'observation curieuse par Emma du vieux duc de Laverdière, au bal de la Vaubyessard. Sans doute ces deux scènes ne sont-elles pas égales, puisque la première, qui se déroule sur plusieurs

pages, sert d'introduction à tout un récit, tandis que la seconde, qui tient en un bref paragraphe, marque à peine une pause dans le déroulement du bal auquel a été invité le couple Bovary. Mais outre que cette inégalité même est significative en soi, ce qui rapproche ces deux scènes est moins leur longueur ou leur développement (ou leur non-développement) que la situation qu'elles se trouvent à traiter : celle de la présence de vieillards au milieu d'une fête et du heurt, voire de l'anomalie que constitue la ruine de leur corps dans l'instant électrique des danses et des conversations galantes.

D'entrée de jeu, celui qui fut jadis la Zambinella nous est présenté comme issu d'un monde irréel, surgissant à intervalles réguliers devant les siens tel « une personne enchantée [4] » poussée « par quelque mécanisme de théâtre [5] » : « Caché pendant des mois entiers au fond d'un sanctuaire inconnu, ce génie familier en sortait tout à coup comme furtivement, sans être attendu, et apparaissait au milieu des salons comme ces fées d'autrefois qui descendaient de leurs dragons volants pour venir troubler les solennités auxquelles elles n'avaient pas été conviées [6]. » Si ces survenues créent habituellement, dans la famille du vieillard, « une grande sensation [7] », l'émoi se transforme, au cœur de la fête, en « terreur [8] », tant les Lanty craignent que le corps quasi fantomatique de leur grand-oncle ne s'abîme tout entier au contact des danseurs. Au moindre risque d'effleurement par un invité, la comtesse ou un de ses enfants se précipite :

> Filippo s'élançait en se glissant à travers la foule, pour le joindre, et restait auprès de lui, tendre et attentif, comme si le contact des hommes ou le moindre souffle dût briser cette créature bizarre. La comtesse tâchait de s'en approcher, sans paraître avoir eu l'intention de le rejoindre ; puis, en prenant des manières et une physionomie autant empreintes de servilité que de tendresse, de soumission que de despotisme, elle disait deux ou trois mots auxquels déférait presque toujours le vieillard, il disparaissait emmené, ou, pour mieux dire, emporté par elle [9].

L'ancienne Zambinella s'incruste, cependant, et lorsque le vieillard égayé vient s'asseoir à côté de Mme de Rochefide, celle-ci, déjà troublée par les airs d'outre-tombe de la sidérante créature, presse très vite la main de son amant, « comme si elle eût cherché à se garantir d'un précipice [10]. »

Emma Bovary n'a pas tant de crainte quand, au moment du dîner à la Vaubyessard, elle aperçoit, assis seul au haut bout de la table, le vieux duc de Laverdière « courbé sur son assiette remplie, la serviette nouée dans le dos comme un enfant », « laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce » en mangeant les plats qu'il « désign[e] du doigt en bégayant » et qu'un « domestique, derrière sa chaise, lui nomm[e] tout haut, dans l'oreille [11]. » Mais si elle est moins spectaculaire que celle de l'ancienne Zambinella au bal des Lanty, l'apparition du vieux duc chez le marquis d'Andervilliers constitue elle aussi une forme d'entrée dans un autre monde : le beau-père du marquis fut jadis le favori du comte d'Artois et, selon la rumeur, l'un des amants de Marie-Antoinette ; pour

Emma, il s'agit là d'une vision prodigieuse et alors même que le bal constitue déjà en soi, aux yeux de la jeune femme, une forme de rêve, l'image de ce vieillard venu d'un autre siècle la propulse dans un espace-temps encore plus saisissant et plus improbable : « sans cesse [s]es yeux [...] revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines [12] ! »

Ce qui frappe, dans ces deux scènes, c'est le soin mis par chacun des romanciers à représenter une distance temporelle maximale. Sans doute n'étonne-t-elle pas de la part de Balzac, qui dépeint souvent la vieillesse sous des traits spectraux et fantastiques, comme si celui qui en était le porteur habitait déjà un autre monde. Le père Goriot, par exemple, a les cheveux verdâtres et sa silhouette, au fil des années, se décharne pour ne plus laisser place qu'à un être flottant et cadavérique : « ses mollets tombèrent ; sa figure, bouffie par le contentement d'un bonheur bourgeois, se vida démesurément [13] ». On pense aussi à Porbus, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu,* dont le « corps fluet et débile » laisse échapper « quelque chose de diabolique [14] » ou encore au colonel Chabert, littéralement, lui, revenu de la mort et qui en porte partout les signes sur son visage « livide » aux « rides blanches », aux « sinuosités froides » et aux « yeux couverts d'une taie transparente [15]. » Mais l'ancienne Zambinella semble venir d'une région encore plus éloignée, au point de ressembler à « une création artificielle [16] ». De la même façon, le duc de Laverdière relève d'un temps si reculé que le vieillard gâteux apparaît à Emma telle une relique. Cette distance poussée au plus loin s'explique bien sûr, dans les deux cas, par les besoins de l'intrigue : le grand-oncle de Marianina doit se présenter comme une énigme terrifiante aux yeux de Mme de Rochefide pour qu'opère tout le plaisir du conte qui va suivre, et le bal à la Vaubyessard ne constituerait pas un si grand événement dans la vie d'Emma si elle n'y était exposée à ce qui se trouve au plus loin de sa condition et de son milieu.

2. Résoudre l'éloignement

Mais la question qui se pose ici ne concerne pas tant le rôle joué par ces figures dans la psyché des personnages que la façon dont leur éloignement est traité *en soi*, pour constituer en lui-même, en tant que *fait* en propre, un objet du récit. Plus précisément : comment, une fois présentée comme plus ou moins fabuleuse la rencontre de ces temps disjoints que constituent la vivacité de la fête et l'apparition du passé sous les traits d'un très grand vieillard, les deux romanciers résolvent-ils la simultanéité du non-simultané qu'ils viennent de mettre en scène?

Balzac, de façon très claire, établit une connexion. Dès la distance énoncée, il travaille à la combattre et à la réduire. Le récit qui suit l'apparition du grand-oncle de Marianina nous révèle non seulement l'histoire et l'identité de l'inquiétant vieillard, mais également la façon dont son passé de castrat se poursuit dans le présent par la fortune que son art a permis d'amasser et dont la famille de Lanty est aujourd'hui l'héritière. Une telle résolution est fréquente dans *La Comédie humaine*, dont la dramaturgie

repose souvent sur la permutation des places : le plus élevé devient le plus bas, le plus pauvre le plus riche, le plus célébré le plus honni, le plus secret le plus notoire, le plus ancien le plus actif. Dans la société en pleine mutation que Balzac s'est donné pour projet de décrire, aucune position ni aucune existence ne sont « arrêtées », aucun moment n'est définitif, et si aucun avenir n'est jamais totalement compromis aucun passé n'est jamais totalement liquidé. Ces déplacements sont étroitement liés au fait que le temps de *La Comédie humaine*, ainsi que l'écrit François Hartog, « n'est pas linéaire mais fragmenté en épisodes, discontinu. On monte et on descend du train, et le voyageur se fait observateur du simultané du non-simultané, de ces temporalités désaccordées, de ces personnages qui partagent les mêmes espaces mais ne vivent pas dans le même temps [17]. »

Cette discontinuité est bien sûr voulue par Balzac, qui y fait reposer la structure de *La Comédie humaine* en ce qu'elle lui donne les moyens de se mouvoir indifféremment d'une époque à l'autre de la vie de ses personnages. Mais il me semble possible de voir dans ces temporalités désaccordées non seulement ce que le romancier accueille et même recherche, mais aussi ce qu'il combat, voire s'efforce de réparer. Si l'énergie peu commune qu'il déploie partout dans son œuvre pour relier entre eux les faits du passé et ceux du présent montre que ces liens ne vont plus de soi, qu'ils ont cessé d'être clairs et évidents et même se sont rompus, elle indique également la possibilité de les renouer et, plus encore, le souhait de les retrouver. C'est là d'ailleurs un aspect oublié de la fameuse *causalité* balzacienne et qui invite à revoir la manière dont elle a été généralement perçue tout au long du XX^{e} siècle, à savoir comme une forme d'abus de pouvoir de la part du romancier ou comme une logique trop carrée et trop démiurgique : l'ardeur et l'extravagance de moyens que Balzac déploie pour faire valoir ces liens (recours aux détours et aux secrets, à l'officieux et au caché, à l'effrayant et à l'impressionnant, etc.) ne seraient pas, en effet, l'indice de la puissance de ces derniers mais, tout au contraire, celui de leur *fragilité*. De moins en moins évidents, de plus en plus subtils ou rendus aux dernières limites de leur existence, ces liens exigeraient, pour être vus et compris, un effort soutenu d'attention, l'élaboration de récits complexes et sinueux, la construction, pour les renforcer, de dispositifs improbables, comme celui qui consiste à faire apparaître au milieu d'une fête un être quasi surnaturel.

L'avant-propos de *La Comédie humaine* pointe vers l'exténuation de ces liens et cela par le projet même que Balzac y présente de se faire l'*historien* de sa société. Les limites que le romancier donne à cette entité sont relativement circonscrites, puisque c'est l'empan d'une génération qui en détermine la dimension et, du fait même, la clôture : « Ce n'[est] pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que *La Comédie Humaine* comportera [18]. » Dans sa réponse à Hippolyte Castille – qui reprochait au romancier, dans un article d'octobre 1845, de créer trop peu de personnages édifiants –, Balzac est encore plus explicite : « J'ai entrepris l'histoire de toute la société. J'ai exprimé souvent mon plan dans cette seule phrase : "Une génération est un drame à quatre ou cinq mille personnages saillants." Ce drame, c'est mon livre [19]. » Mais si la durée d'une société est relativement courte,

celle de l'histoire, par définition, est longue ou, à tout le moins, libre de toutes bornes. Pour articuler l'une à l'autre, Balzac doit donc inscrire le présent dans un temps élargi. Ce temps élargi, c'est d'ailleurs précisément ce qu'il trouve et admire chez les grands personnages de roman que sont, par exemple, Don Quichotte, Manon Lescaut, Clarisse, Lovelace, Robinson Crusoé, Gil Blas, Ossian, Julie d'Étanges, Werther, René, Corinne, Adolphe, Paul et Virginie, et qui ont en commun que leur « existence devient plus longue, plus authentique que celle des générations au milieu desquelles on les fait naître. » Ces personnages, ajoute-t-il, « ne vivent qu'à la condition d'être une grande image du présent. Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le cœur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie [20]. » Être une grande image du présent, c'est, bien sûr, le représenter tout particulièrement ou fortement, mais c'est aussi le donner à voir depuis un temps étendu, ce qui peut se faire de façon verticale, par universalité transcendante (« tout le cœur humain », « toute une philosophie ») ou par exploration des profondeurs (les « entrailles » du siècle), mais aussi de façon horizontale ou réticulaire, en multipliant les liens, les passerelles et les relais qui rattachent entre eux des individus et des événements a priori distants les uns des autres. C'est cette horizontalité, écrit Balzac, qui a manqué à Walter Scott pour que son œuvre réalise la pleine tâche historienne qui sera celle de *La Comédie humaine* : il « n'avait pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque. En apercevant ce défaut de liaison, qui d'ailleurs ne rend pas l'Écossais moins grand, je vis à la fois le système favorable à l'exécution de mon ouvrage et la possibilité de l'exécuter [21]. » Or la force de ce système ne tient pas seulement à son principe, c'est-à-dire au *fait* qu'en rattachant le présent au passé (et vice-versa) Balzac les agrandit l'un et l'autre, rendant ainsi l'histoire du présent plus vaste que sa simple actualité. La force du système tient aussi, comme le montre l'exemple de *Sarrasine*, à ce qu'il pousse au plus loin la tension que constitue la contemporanéité du non-contemporain, qu'il la porte presque au point de rupture ou, à tout le moins, à un point spectaculaire. Par sa nature très dynamique (et très dramatique), mais aussi parce que la mesure du temps loge au cœur de toute son esthétique et de toute sa réflexion, cette tension au sein des liaisons entre des temps disjoints est l'une des assises les plus importantes de *La Comédie humaine*.

Chez Flaubert aussi le simultané du non-simultané est une assise, mais d'une tout autre façon que chez Balzac. L'auteur de *Madame Bovary*, en effet, n'établit aucune connexion entre le passé et le présent. Même s'il a été, selon ce qu'on en rapporte, l'amant de Marie-Antoinette, le duc de Laverdière reste dans la solitude de son bégaiement, de sa surdité et des gouttes de sauce qu'il laisse tomber en mangeant. Tandis que l'ancien castrat risque à tout moment de perturber l'ordre et la bonne marche du bal des Lanty où il est remarqué, sinon scruté, par tous les convives, il n'y a qu'Emma pour porter son regard sur le vieux duc, dont la présence au sein de la fête est parfaitement inoffensive. Et ce regard lui-même ne s'attarde pas. Contrairement à Mme de Rochefide qui veut tout savoir du grand-oncle de Marianina, Emma n'exige aucun récit de la vie passée du vieillard et aucun récit ne nous en est donné, sinon les quelques informations qui permettent à la jeune femme d'être un instant émerveillée

par l'« auguste » personnage avant qu'elle ne tourne son attention vers le champagne glacé et les fruits servis comme dessert : « Elle n'avait jamais vu de grenades ni mangé d'ananas. Le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs [22]. »

Le duc de Laverdière n'est pas, dans l'œuvre de Flaubert, la seule figure du passé qui disparaît presque aussitôt nommée. Au couvent d'Emma, la vieille lingère « appartenant à une ancienne famille de gentilshommes ruinés sous la Révolution [23] » et qui apporte en cachette aux jeunes pensionnaires les romans à l'eau de rose dont elles sont si friandes ne survit pas, elle non plus, à la brièveté de son apparition. Dans *L'Éducation sentimentale*, la duchesse que Mme Dambreuse accueille avec « bonheur » à l'une de ses soirées existe de façon encore plus éphémère : « [Mme Dambreuse] s'avança jusqu'à la porte, au-devant d'une vieille petite dame, qui avait une robe de taffetas carmélite et un bonnet de guipure, à longues pattes. Fille d'un compagnon d'exil du comte d'Artois et veuve d'un maréchal de l'Empire créé pair de France en 1830, elle tenait à l'ancienne cour comme à la nouvelle et pouvait obtenir beaucoup de choses. Ceux qui causaient debout s'écartèrent, puis reprirent leur discussion [24]. » Le « vieillard en habit noir sur un cheval blanc, à selle de velours », tenant d'une main « un rameau vert, de l'autre un papier [25] » qu'aperçoit Frédéric au milieu de la foule lors de l'insurrection de 1848 disparaît encore plus vite, puisqu'il n'a même pas droit à l'énonciation de ses qualités. Il s'agit pourtant d'une figure historique bien réelle : le maréchal Étienne Maurice Gérard, général d'Empire et ancien ministre de la Guerre sous la Monarchie de Juillet, chargé par Louis-Philippe de parlementer avec les insurgés [26]. Mais au milieu de cette foule dont, « désespérant de se faire entendre, il se retir[e] », son identité se perd, autant pour Frédéric, qui ne reconnaît pas le maréchal (ou n'a pas les moyens de le reconnaître), que pour le roman, qui laisse aller sans la nommer cette figure insolite et à la fois représentative, par son isolement et par son désœuvrement, des personnages qui, chez Flaubert, n'appartiennent pas au présent. Sur tous les plans, en effet, le vieux maréchal est hors-jeu et à contretemps : dans sa mission d'abord, puisqu'il ne parvient pas à s'intégrer au temps de l'insurrection ; au sein de l'histoire ensuite, puisque malgré ses faits d'armes, il n'est plus l'homme de la situation ; dans le roman enfin, où aucune instance ne se souvient de lui et où sa silhouette saugrenue, surnuméraire, surgie de nulle part et aussitôt évanouie s'en va rejoindre tous les êtres excentriques et inexpliqués que Frédéric voit défiler dans la cohue, à l'instar du « grand jeune homme pâle, dont les cheveux noirs flottaient sur les épaules, prises dans une espèce de maillot à pois de couleur [27] », croisé rue Saint-Honoré, et de la « fille publique, en statue de la Liberté, – immobile, les yeux grands ouverts, effrayante [28] », qui se tient au beau milieu de la foule lors du saccage du château des Tuileries.

3. Une esthétique du temps vécu

Autant Balzac retrace, exhume et reconstitue le passé afin de le rattacher au présent, autant Flaubert l'abandonne à la disparition et à l'oubli. En apercevant dans le jardin de la Vaubyessard le visage des paysans attirés par les lumières du bal, Emma se revoit un

instant aux Bertaux, à la ferme de son père, à l'époque où, jeune fille, elle écrémait les terrines de lait. Mais, là encore, l'image s'efface presque aussitôt, comme si face au présent le passé n'avait pas la force de tenir : « aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue [29]. » Dès le retour à Tostes, c'est le souvenir du bal qui s'estompe : « peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements ; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta [30]. » Le seul objet qui lui permettrait de se souvenir du bal, le porte-cigares retrouvé sur la route du retour et dont Emma est convaincue qu'il appartient au vicomte avec qui elle a si délicieusement valsé, ne la ramène pas vers la fête. Si la jeune femme conserve précieusement dans son armoire l'étui de soie verte et le palpe de temps en temps, ce n'est pas pour se reporter en esprit à cette soirée qui s'éloigne de plus en plus, mais pour s'inventer des récits, se projeter des images de vie romanesque qu'elle crée de toutes pièces à partir du tout venant de ses lectures.

L'oubli des choses passées, l'éloignement sans retour de tout ce qui, une fois sa vie consumée, est versé dans la colonne de ce qui a disparu est au cœur de l'esthétique flaubertienne de la même façon que la liaison entre les événements, les époques et les êtres, si lointains soient-ils, est au cœur de l'esthétique balzacienne. Si j'utilise le terme d'esthétique, c'est parce que la différence dans la conception du temps et de l'histoire, entre les deux auteurs, n'est pas que d'ordre conceptuel, mais également technique et formel : là où le principe de causalité gouverne de part en part la composition de *La Comédie humaine*, la nature évasive, pour ne pas dire évanescente, des liens entre le passé et le présent est au cœur de celle des romans de Flaubert. On sait combien, chez lui, l'écriture est fondée sur la parataxe et la coordination, et laisse à la supposition du lecteur l'idée que tel événement puisse expliquer tel autre (comme dans cet exemple, au sujet de la dégradation physique de Félicité dans *Un cœur simple* : « Par suite d'un refroidissement, il lui vint une angine ; peu de temps après, un mal d'oreilles. Trois ans plus tard, elle était sourde [31]. ») Ce mode de composition peut certes s'interpréter par le refus bien connu du romancier de « conclure », tel qu'il l'exprime notamment à Louis Bouilhet : « Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. […] Quel est l'esprit un peu fort qui ait conclu, à commencer par Homère ? Contentons-nous du tableau, c'est ainsi, bon [32] » ; ou encore par son désir de ne montrer que le milieu des choses, c'est-à-dire leur part visible et objective, détachée de toute spéculation sur ce qu'elles ont pu être ou sur ce qu'elles deviendront : « Il y aurait, écrit-il à Louise Colet, un beau livre à faire sur la littérature probante. – Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin ; l'homme le milieu [33]. » Il me semble cependant possible d'envisager une autre explication encore à la faiblesse des liens causaux – et donc temporels – qui est la façon dont Flaubert envisage la durée de ce « milieu ». Car l'absence de pont entre le présent et le passé ne se manifeste pas seulement chez lui lorsque leur distance est grande, mais aussi lorsque l'écart est mince, voire ténu. Dans *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, notamment, ce qui est survenu quelques mois, quelques semaines, parfois seulement quelques jours plus tôt perd autant en force et en action qu'un

événement très ancien. Cette perte est parfois perçue comme telle par les personnages, ainsi que le montre l'exemple du bal à la Vaubyessard dont Emma oublie rapidement les détails, mais, le plus souvent, c'est la narration qui la produit, en ne liant pas ni ne rendant nécessaires l'un à l'autre les éléments que la chronologie pourtant rapproche. Les événements défilent, s'ajoutent les uns aux autres, se succèdent, mais, contrairement à l'explication offerte par Charles à la mort d'Emma, rien, dans l'intrigue, n'est jamais le résultat de la moindre « fatalité [34] ». À chaque moment, les personnages pourraient, sans beaucoup d'effort ni même de réflexion, opter pour une autre décision ou une autre entreprise tant ils ne sont que superficiellement ou temporairement contraints par leurs actions précédentes. Sans doute *Madame Bovary* repose-t-il sur un enchaînement de faits conduisant Emma de sa vie de jeune fille jusqu'à son suicide, mais la composition des chapitres et le grain du texte – faits d'ellipses jamais comblées, d'épisodes ou de détails sur lesquels on ne revient pas, de répétitions qui brouillent les séquences, de juxtapositions et d'énumérations – ne cessent de travailler contre cet enchaînement et de le rendre secondaire, d'en faire lui-même un détail au sein de tout ce qui compose le présent, les perceptions et les sentiments.

Par ailleurs, il n'y a pas que les événements qui soient « isolés » dans *Madame Bovary* et dans *L'Éducation sentimentale*. Les personnages aussi, que ce soit Charles, Homais, Rodolphe, Frédéric, Marie Arnoux, Deslauriers ou Mme Dambreuse, existent chacun dans leur temps propre, en dehors de toute durée commune ou collectivement éprouvée. Leur rencontre s'effectue essentiellement sous la forme de la coïncidence ou de la co-spatialité, comme le montre la scène des comices agricoles (qui n'est pas seulement divisée en deux, avec Rodolphe et Emma d'un côté et les villageois de l'autre, mais où chacun – Rodolphe, Emma, les messieurs sur l'estrade, la vieille Catherine Leroux toute perdue – vit dans son propre monde, avec ses propres repères et ses propres envies) ou comme le donnent à sentir, dans *L'Éducation sentimentale,* les innombrables rencontres produites par le hasard des déplacements, des courses, des déambulations et des rendez-vous. C'est dans ce roman, postérieur d'une douzaine d'années à *Madame Bovary*, c'est-à-dire plus tardif dans le siècle, que Flaubert pousse au plus loin la séparation des temps, le récit y progressant, comme l'a montré entre autres Marie-Astrid Charlier, par répétitions et par échos [35], et le lien entre le présent et le passé, même le plus proche, se donnant d'entrée de jeu comme perdu, usé, accessible uniquement par un effort de remémoration ou par les restes d'un vague souvenir. Rosanette illustre ironiquement mais aussi emblématiquement cette réduction et cet évidement du souvenir quand, au château de Fontainebleau, qu'elle visite avec Frédéric, elle ne trouve rien à dire sur les tableaux, les statues et les tapisseries, dont tout ce qu'elle saisit est qu'ils sont d'un autre temps :

> Son mutisme prouvait clairement qu'elle ne savait rien, ne comprenait pas, si bien que par complaisance [Frédéric] lui dit : – « Tu t'ennuies peut-être ? » – « Non, non, au contraire ! » Et, le menton levé, tout en promenant à l'entour un regard des plus vagues, Rosanette lâcha ce mot : – « Ça rappelle des souvenirs [36] ! »

Que conclure de ces manières différentes qu'ont Balzac et Flaubert de traiter la rencontre du présent et du passé et la simultanéité du non-simultané ? Deux réponses me semblent possibles, selon qu'on adopte un point de vue externe ou interne au roman. D'un point de vue externe, qu'on pourrait qualifier d'historique ou de sociologique, la différence de traitement de l'asynchronie, chez les deux auteurs, suggère le creusement, au fil du temps, de la rupture qui, pour Stendhal en 1823, s'énonçait par l'écart séparant des générations qui, concrètement, ne pouvaient pas se rencontrer. En 1830, c'est un passé un peu plus proche – de grand-oncle à petits-neveux – qui commence à s'éloigner, mais dont la communication avec le présent est encore possible. L'ancienne Zambinella peut encore être comprise par la jeune Mme de Rochefide, qui réclame d'ailleurs que lui soit fait le récit de sa vie. Vingt-cinq ans plus tard, la communication a pris fin, et Mme Bovary, après avoir observé pendant quelques instants le vieux duc de Laverdière, abandonne le vieillard à sa décrépitude pour se tourner vers les stimulations scintillantes du présent. On remarque par ailleurs que, pour Flaubert, la génération n'est plus un élément déterminant ni même de réflexion. On oublie vite l'âge que peuvent avoir Emma et Frédéric – nous savons objectivement qu'ils sont jeunes, mais la jeunesse n'est pas un trait qui les caractérise ou qui définit leurs entreprises – et le calcul des ans qui permettrait de situer leurs actions est constamment brouillé ou laissé dans les limbes de la narration [37]. Cette absence de « datation » explique en grande partie pourquoi l'œuvre de Flaubert est si soluble dans le temps long de la réception, là où celle de Balzac, en dépit de toute sa vivacité et de la pérennité de sa psychologie, reste, sur le plan de la représentation du temps, rattachée à un moment de transition. Car même si Flaubert a dit vouloir faire, avec *L'Éducation sentimentale*, « l'histoire morale des hommes de [s]a génération [38] », cette histoire n'est pas spécifique à une seule génération. Ou, si l'on préfère, elle est spécifique à toutes les générations *depuis* celle de Flaubert, qui ne pouvait pas prévoir, quand il pensait se faire l'historien de son époque, que l'éloignement du passé dont son œuvre prenait acte et l'irrésolution de la simultanéité du non-simultané sur laquelle il avait fondé son esthétique allaient devenir la condition persistante de la modernité.

Mais les manières différentes qu'ont les deux romanciers d'aborder le simultané du non-simultané ne font pas que nous renseigner sur la façon dont se transforment le rythme et la mesure du temps au XIX^{e} siècle. D'un point de vue interne au roman, elles nous disent aussi combien, à cet instant de son histoire, ce rythme et cette mesure ont joué un rôle dans le développement de l'art romanesque, qui, en s'y trouvant confronté, a été amené à inventer de nouveaux modes de composition et de structuration, de liaison et de déliaison. Plus précisément, sur la décision de combattre ou non l'asynchronie des êtres et des consciences amenée par ce moment où le désaccord du temps est devenu une expérience centrale de l'existence, s'est jouée l'invention de formes, réticulaires et parataxiques, dont nous sommes encore et toujours – et cela non sans ironie – les héritiers.

Notes

[1] Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Hatier, 1927, p. 23.

[2] Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions EHESS, 2016, p. 151. Dans ses travaux sur l'« accélération sociale », le sociologue Hartmut Rosa fait lui aussi de la rencontre d'éléments issus de temps différents le moyen d'une saisie particulièrement forte de la condition moderne, puisque c'est toujours par *comparaison* que la modernité s'exprime, par la coprésence de ce qui n'a plus cours (ou ne devrait plus avoir cours) et de ce qui est perçu comme plus avancé que chacun définit sa place dans le temps. Voir *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2013 [2011], p. 100 sq.

[3] Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 95.

[4] Honoré de Balzac, *Sarrasine*, dans *La Comédie humaine*, t. VI, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1048.

[5] *Ibid*., p. 1050.

[6] *Ibid*.

[7] *Ibid*., p. 1048.

[8] *Ibid*.

[9] *Ibid*., p. 1048-1049.

[10] *Ibid*., p. 1051.

[11] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. de Jacques Neefs, Paris, Le Livre de Poche, 2019, p. 118.

[12] *Ibid*.

[13] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, t. III, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 72.

[14] Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, t. IX, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 415, p. 414.

[15] Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, dans *La Comédie humaine*, t. III, *op. cit.*,

p. 321.

[16] Honoré de Balzac, *Sarrasine*, *op. cit*., p. 1052.

[17] François Hartog, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 171.

[18] Honoré de Balzac, « Avant-propos à *La Comédie humaine* », dans Stéphane Vachon (éd.), *Écrits sur le roman*, Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 302.

[19] Honoré de Balzac, « Lettre à Hyppolite [sic] Castille, l'un des rédacteurs de *La Semaine* », dans *ibid*., p. 313-314. Cette lettre paraît dans l'édition du 11 octobre 1845 du même journal.

[20] Honoré de Balzac, « Avant-propos à *La Comédie humaine* », *loc. cit*., p. 285.

[21] *Ibid*., p. 286.

[22] Gustave Flaubert, *Madame Bovary, op. cit*., p. 118.

[23] *Ibid*., p. 103.

[24] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Garnier-Flammarion, 2013, p. 327.

[25] *Ibid*., p. 387-388.

[26] Les scénarios de *L'Éducation sentimentale* permettent d'identifier ce vieillard. Voir Anne Herschberg-Pierrot, « Le cavalier en habit noir : genèse d'une image », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 15 (2016) : http://journals.openedition.org/flaubert/2543. Par ailleurs, le récit fait par Maxime Du Camp des journées de 1848, dont il a été témoin avec Flaubert, correspond fortement à la vision qu'a Frédéric de l'étrange cavalier : « Tout à coup nous vîmes apparaître dans la rue de Rohan un homme, un vieillard, vêtu d'un habit noir et monté sur un cheval blanc ; d'une main il agitait un papier et de l'autre une branche d'arbre ; c'était le maréchal Gérard, qui faisait un effort pour pénétrer sur la place ; un trompette le précédait qui ne s'empressa pas de sonner au parlementaire ; deux personnes conduisaient le cheval par la bride en criant "Laissez passer ! Laissez passer !" Le cortège pacifique n'alla pas loin ; il ne dépassa point la dernière maison de la rue Saint-Honoré, avant le palais, et il s'en détourna comme il était venu. » (*Souvenirs de 1848,* Paris, Hachette, 1876, rééd. Paris-Genève, Slatkine, « Ressources », 1979, p. 87.)

[27] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale, op. cit*., p. 385.

[28] *Ibid*., p. 391.

[29] Gustave Flaubert, *Madame Bovary, op. cit*., p. 122.

[30] *Ibid*., p. 127.

[31] Gustave Flaubert, *Trois contes*, éd. de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 69.

[32] Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, *Correspondance*, t. I, éd. de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 680.

[33] Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, *Correspondance*, t. II, *ibid*., 1980, p. 62.

[34] Gustave Flaubert, *Madame Bovary, op. cit*., p. 487.

[35] Voir, notamment, Marie-Astrid Charlier, « Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 19 (2018) : http://journals.openedition.org/flaubert/2847 ; et Guillaume Perrier, « Notes sur la mémoire du lecteur de *L'Éducation sentimentale* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 22 (2019) : http://journals.openedition.org/flaubert/3921.

[36] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit*., p. 429.

[37] Sur le brouillage et les désordres du temps chez Flaubert, voir Claudine Gothot-Mersch, « Aspects de la temporalité dans les romans de Flaubert », dans Peter Michael Wetherill (dir.), *Flaubert : la dimension du texte*, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 6-55.

[38] Gustave Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864, *Correspondance*, t. III, éd. de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 409.

Autrice

Isabelle Daunais est professeure de littérature française à l'Université McGill où elle est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur l'esthétique et l'art du roman. Spécialiste de Flaubert, elle a publié plusieurs études sur le roman moderne : *Le roman sans aventure* (Boréal, 2015), *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman* (PUV, 2008) et *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions* (PUM et PUV, 2002).

Copyright

Tous droits réservés.