

Article

« L'Esthétique de la façade chez Flaubert »

Isabelle Daunais

Études littéraires, vol. 25, n°1-2, 1992, p. 169-178.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501003ar>

DOI: 10.7202/501003ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'ESTHÉTIQUE DE LA FAÇADE CHEZ FLAUBERT¹

Isabelle Daunais

■ Hostile à la culture bourgeoise et industrielle de son siècle, Flaubert appréciait pourtant les grandes expositions universelles : « Quoique admirée[s] de tout le monde » (*Correspondance*, 17 janvier 1852), elles constituaient à ses yeux un même espace d'images et de rêverie. Sur fond de Champ-de-Mars ou de Trocadéro, dans le rassemblement des savoirs et des civilisations, il découvrait le théâtre de tous les possibles : « Paris, du reste, tourne au colossal. Cela devient fou et démesuré. Nous retournerons peut-être au vieil Orient. Il me semble que des idoles vont sortir de terre. On est menacé d'une Babylone » (*Corr.*, 12 juin 1867). Il reprend la même comparaison en 1878 : « La vue générale du haut du Trocadéro est vraiment splendide. Cela fait rêver à des Babylones de l'avenir » (*Corr.*, 27 mai 1878). L'Exposition, dans la vision première qu'en a Flaubert, se présente

donc comme un tableau unifié dont l'abondance se contemple en soi, sans égard à la nature des parties. La valeur du spectacle se mesure à la « quantité » de l'image, elle s'évalue par la largeur de l'horizon, si bien rempli qu'il déborde et envahit tout.

L'esthétique est celle du siècle. De Balzac à Huysmans, la collection et l'énumération marquent la fascination pour l'objet qui décore et envahit, pour l'idée de fabrication et de multiplication, que l'exposition célèbre, comme dans une cérémonie. On pense à la description du mobilier de Victor Hugo par Théophile Gautier, qui énumère d'une pièce à l'autre tous les objets rassemblés par l'écrivain : les fontaines chinoises, les faïences de Rouen, les armoires en laque du Japon, les tapisseries gothiques, les fauteuils en bambou de Chine (Gautier, p. 127). Flaubert appartient bien à son époque, qui accumule images et objets,

¹ Les travaux ayant conduit à cet article ont été subventionnés par le Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada.

que ce soit dans l'esprit de ses personnages — Antoine qui voit passer « au milieu de l'air, d'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs qui se cabrent » (I, *la Tentation de saint Antoine*, p. 35); Julien qui rêve d'animaux défilant deux par deux devant lui (II, *la Légende de saint Julien l'Hospitalier*, p. 636) —, ou dans la réalité même — la vente aux enchères des biens de M^{me} Arnoux, emportés d'une pièce à l'autre par des commissionnaires, et qui disparaissent « les uns après les autres » (II, *l'Éducation sentimentale*, p. 444).

En fait l'exposition-accumulation tend elle-même vers une forme d'abstraction. La juxtaposition de ses concentrés d'images produit un tableau, sinon abstrait du moins purement formel, où les réalisations de l'époque se présentent en une sorte de quintessence ou de cristallisation de l'art de la fabrication. L'exposition apparaît comme le lieu de rencontre et de représentation de toutes les civilisations :

Jamais, en effet, tant de productions inconnues, rares ou parfaites, n'ont convergé de points aussi nombreux et aussi distants vers un même centre [...]. L'Orient tout entier, la Turquie, la Perse, l'Inde, la Chine, Siam, le Japon ont envoyé leurs éblouissantes richesses,

relate avec émerveillement un catalogue de l'époque (Mesnard, p. 5). De la même façon, les décors exubérants des bals et des fêtes, mais aussi du théâtre romantique et des mélodrames, servent-ils autant à créer des illusions qu'à montrer une tech-

nique, une maîtrise de la matière et de l'espace. Le monde se trouve réuni en une collection de modèles qui se désincarnent de leur fonction pour ne plus montrer que leur surface. L'objet lui-même devient célébration : celle, d'abord, de sa fabrication ou de sa venue; celle, ensuite, de son propre spectacle.

Certes, la mise en cage des objets dans la vitrine, la verrière, le présentoir ou, dans le cas des expositions, à l'intérieur du terrain, contribue à cette théâtralité. Si la boutique profonde et mal éclairée de *la Maison du Chat-qui-pelote* exige du passant curieux qu'il plonge son regard à travers une série d'obstacles, l'exposition des objets permet au contraire une vision instantanée et même imposée des choses. Il n'est plus besoin de regarder, il suffit de voir : l'image s'offre, parfaitement unie, en un spectacle monté pour l'observateur. L'architecture haussmannienne avec ses façades s'alignant en perspective, et que l'on inaugure comme des monuments par un lever de rideau², illustre bien cette esthétique du spectacle et de la surface où profondeur et continuité tiennent autant des jeux d'optique que des dimensions réelles. Les vitrines de Zola, aux miroirs qui « reflètent » et « multiplient sans fin » le contenu des étalages, relèvent de cette même célébration de l'image (*Au bonheur des dames*, p. 19). C'est d'ailleurs cette vision que Flaubert privilégiera d'une exposition à l'autre. Alors qu'à Londres, en 1851, il dresse un inventaire détaillé de tous les objets curieux (Seznec, p. 25-39), en 1867 il assiste surtout aux bals et aux

2 Tel est le cas pour le boulevard Sébastopol en 1858 (Léri, p. 47). Haussmann avait conscience de créer par son œuvre un spectacle et même un spectacle à répétition : « Moi, j'ai le double tort d'avoir trop dérangé la population de Paris, en bouleversant, en "boulevardisant" presque tous les quartiers de la ville, et de lui faire voir trop longtemps le même visage dans le même cadre » (cité par Benjamin, p. 152).

cérémonies pour ne plus admirer, en 1878, que la vue générale, trouvant trop longue et trop fatigante une visite exhaustive des lieux (*Corr.*, 12 juin 1867 et 27 mai 1878).

Le spectacle de la collection

Flaubert, on s'en doute, n'apprécie guère cette glorification de l'exposition. La célébration des objets et du progrès lui semble ridicule et, venant du peuple ou de la bourgeoisie, déplacée. Le discours du conseiller de préfecture, aux Comices, qui, tout en célébrant la valeur morale et économique du travail, réduit l'activité agricole à une série de denrées, une liste d'objets s'équivalant symboliquement et esthétiquement, illustre bien cette condamnation de la transformation de l'objet fonctionnel en seule décoration (la poule, par exemple, devient « ornement des basses-cours »; I, *Madame Bovary*, p. 423).

Flaubert demeure néanmoins sensible à la double esthétique de la collection et de la façade. La critique a souvent relevé sa tendance à la collection : on sait qu'il aimait s'entourer d'objets, les posséder et même les mettre en scène, comme les robes de sa mère décédée, qu'il faisait porter par sa servante afin de voir « revivre » sa chère vieille. La collection est pour lui indissociable du spectacle, et dans ses romans elle revient sans cesse comme constituante du décor par le biais des personnages, qui aiment eux aussi s'entourer d'objets pour en contempler l'image. Lorsque, au moment de l'opération du pied bot, Homais étale autour du patient quantité de pansements, de bandes et de charpie, « autant pour éblouir la multitude que pour s'illusionner lui-même » (*ibid.*, p. 452), il compose déjà l'image du Yonville « théâtre d'une

expérience chirurgicale » (p. 453) qu'il décrira dans *le Fanal de Rouen*. Imaginant le décor de son existence future, Frédéric procède aussi par l'accumulation : « Il l'emplit [sa vie] de délicatesses et de splendeurs; elle montait jusqu'au ciel; une prodigalité de choses y apparaissait » (II, *l'Éducation sentimentale*, p. 132). En visite chez le docteur Vaucorbeil pour apprendre la médecine, Bouvard et Pécuchet accordent autant de crédit au décor qu'au praticien dont l'autorité « se renforçait au spectacle des choses environnantes » (II, *Bouvard et Pécuchet*, p. 673), comme la parole de Pellerin qui glose se trouve « renforcée » par « les choses autour de lui » (II, *l'Éducation sentimentale*, p. 69). Pour les personnages, le rassemblement d'images et la juxtaposition des fragments suffisent à composer un tableau et à lui donner un sens. Peu importent la nature des éléments et l'ordre de la disposition : l'effet visuel recherché est celui du plein et de la façade.

Le portrait de Rosanette qu'élabore Pellerin à la demande de Frédéric met très bien en lumière ce processus de fabrication et d'assemblage à partir du regroupement. Le peintre commence son tableau par la réunion de divers éléments décoratifs, qu'il puise dans le vrac des poncifs :

« Si je lui mettais, pensa-t-il, une robe de soie rose, avec un burnous oriental? oh non! canaille le burnous! Ou plutôt si je l'habillais de velours bleu, sur un fond gris, très coloré? On pourrait lui donner également une colerette de guipure blanche, avec un éventail noir et un rideau d'écarlate par derrière » (*ibid.*, p. 180-181).

Puis, une fois Rosanette « habillée », Pellerin accumule les accessoires, toujours selon le procédé de la collection : « Sur le balustre couvert d'un tapis, il y aurait, dans un plat d'argent, un bouquet de fleurs, un chapelet d'ambre, un poignard et un

coffret de vieil ivoire un peu jaune dégorgeant des sequins d'or » (p. 181). Le processus de composition consiste à rassembler des matériaux qu'on trouve ensuite à placer. Les éléments ne naissent pas d'un sujet conçu selon un sens préalable et déterminé : ce sont les éléments qui, une fois groupés, composent le tableau. Ainsi en est-il, dans *Un cœur simple*, de la procession de la Fête-Dieu qui réunit des reliques, des flambeaux, des vases, des fleurs, un sucrier de vermeil, une couronne de violettes, des pendeloques en pierres d'Alençon et deux écrans chinois avec des paysages (II, p. 622). Il en est de même pour le décor de l'Alhambra qui repose également, dans sa construction, sur le hasard de la collection. Avec ses deux galeries mauresques, son cloître gothique, sa toiture chinoise, ses lanternes vénitienes et ses statues de dieux antiques (II, *l'Éducation sentimentale*, p. 102), l'Alhambra accumule les styles dans une série de façades, structure de pièces juxtaposées, fragmentaires et détachées, qui se présentent à l'observateur dans toute leur historique et architecturale superficialité.

Or, chez Flaubert, le travail de composition procède de cette même esthétique de la collection. La fragmentation ne résulte pas seulement chez lui de l'écriture, inhérente à la « séquentialité » de la description, mais d'un travail préalable de rassemblement. Qu'il recense les rues d'une ville, détaille les plans d'un paysage ou énumère les éléments d'un intérieur, le décor commence, nous l'avons vu, par une liste. Comme le montrent clairement ses notes de travail, Flaubert constitue pour chaque scène

envisagée une banque d'éléments, un fonds où aller puiser au moment de l'écriture. Dans certains cas, la liste se limite à une simple nomenclature qui sert autant d'aide-mémoire (les noms de villes du Carnet 11 pour les randonnées archéologiques de *Bouvard et Pécuchet*) que de données utilisables en l'espèce (les notes sur la technique de la fabrication de la faïence pour la visite de Frédéric à Montataire, ou le programme des pompes funèbres pour les funérailles de M. Dambreuse). L'utilisation la plus souvent optimale du fonds constitué témoigne, comme l'a très bien montré Pierre-Marc de Biasi dans son édition des *Carnets de travail* (p. 88-89), du regard préconditionné de Flaubert. Parce qu'il connaît au moment même de l'enquête la nature de ses besoins, l'auteur s'assure d'un minimum de résidus par rapport au texte final.

Cette utilisation à faibles pertes ne résulte toutefois pas de la seule efficacité des prises de notes. Comme ses personnages, Flaubert éprouve le besoin de mettre en scène l'*ensemble* de la collection. Cette stratégie de composition vise un but précis : plus les éléments sont nombreux, plus ils perdent de leur particularité, et la collection, dans le sens visuel du terme, tend dès lors à devenir superficielle. Les limites d'une liste reposent toujours sur une forme d'arbitraire, puisque rien n'empêche qu'elle se poursuive sinon l'impossibilité d'atteindre à l'exhaustivité. D'où, dans tout regroupement quelque peu formel, une tendance à l'abstraction et à l'arbitraire³. Un des principes inhérents à la collection est en effet la suggestion de l'équivalence et donc de l'interchangeabilité des contenus.

3 « La liste implique discontinuité et non continuité. [...] elle a un commencement et une fin bien marqués, une limite, un bord, tout comme une pièce d'étoffe [...]. Et ces limites, tant externes qu'internes, rendent les catégories plus visibles et en même temps plus abstraites » (Goody, p. 150).

Les grandes expositions, en alignant dans un même lieu les décors les plus divers, renvoient à cette notion d'équivalence, puisqu'un même espace peut accueillir indifféremment des pavillons indiens et chinois, des objets industriels, des productions artistiques et artisanales que seules des considérations extérieures (manque d'espace, limites budgétaires) empêchent de multiplier à l'infini. Cette équivalence peut aussi s'opérer de manière temporelle. Ainsi sous le Second Empire, les fêtes du 15 août « collectionnent » d'année en année une diversité de décors : chinoiseries, orientalisme, Antiquité, art japonais, art mexicain, etc. L'originalité de chaque cérémonie se voit annulée par son inscription dans la série. Flaubert avait expérimenté cette équivalence en Orient, éprouvant, devant tout ce qu'il voyait, hommes, bêtes et paysages, « une pitié indifférente, sérénité rêveuse qui promène son regard sans l'attacher sur rien, parce que *tout vous est égal* » (*Corr.*, 9 février 1851), expression qu'on peut prendre ici au pied de la lettre. Or c'est précisément à travers le rassemblement « à égalité » que se dessine l'esthétique de la façade : dans des lieux partagés, où tout, visuellement, a la même importance, la profondeur ne compte plus, tout est *superficiel*.

Or, dans la construction de ses décors et de ses paysages, Flaubert répète largement cette superficialité. On sait combien il aime décrire par « taches », par « plaques » et par « points ». Les exemples sont nombreux et ont été souvent relevés : ce sont les « lacs de verdure » ponctuant les « montagnes de blocs, diversement colorés » de la Carthage de *Salammô* (I, p. 754); les « taches d'or » jetées par le soleil sur la forêt de Fontainebleau dans *l'Éducation sentimentale* (II, p. 356); Rouen apparaissant, dans ses formes et

leurs entremêlements, « immobile comme une peinture » (I, *Madame Bovary*, p. 530). Philippe Hamon a parlé de cet « amenuisement pelliculaire, à la fois esthétique et éthique du réel » (p. 144), qui caractérise les descriptions de Flaubert, plus que celles de tout autre écrivain au XIX^e siècle. Flaubert décrit en effet souvent par « couches », qu'il fonde en une même surface dont on ne saurait établir les limites. On pense par exemple aux notes prises à l'Exposition de Londres où les termes véhiculant l'idée de superposition reviennent constamment : « porter », « supporter », « pendre », « suspendre », « accrocher », « poser », « sur », « fond », « couvert ». Les cas sont trop nombreux pour que nous reproduisions ici l'ensemble du texte. Citons comme exemple la description de l'« éléphant enharnaché » :

Le tendelet de brocart d'argent est relevé et *brodé*, à glands alternativement d'or et d'argent, il est divisé en deux compartiments, à deux dômes — le tout *supporté* par six bâtons d'ivoire — la boîte ou case est en ivoire ciselé et doré, à six *pans* — l'avant est *supporté* par deux bâtons d'ivoire *posés* obliquement — de la boîte *pend* comme le *pommeau* d'une selle une *pièce* de velours rouge presque complètement en or et qui *tient* au palanquin même, qui en fait partie — l'éléphant est *couvert* d'une grande housse en velours rouge *brodé* de losanges d'or — [...] ce drap de velours *tombe* presque jusqu'à terre (Flaubert, cité par Sezneq, p. 25; nous soulignons).

Or on retrouve ce même vocabulaire dans les œuvres romanesques. Les décors de *la Tentation*, par exemple, sont tout entiers construits selon le procédé de la surcharge et des strates. Les objets suspendus et plaqués y sont d'autant plus abondants que les visions de l'ermite « portent » (I, p. 29) déjà elles-mêmes dans l'espace : « couronne de laurier suspendue » (*ibid.*, p. 76) qu'Antoine souhaiterait comme enseigne; « lampes d'argile,

suspendues au bas [des] images » (p. 155) dans le temple de Knouphis sur les murs duquel sont apposés des médaillons; chevelure du Sphinx dont les anneaux « pendent jusque sur le sable » (*ibid.*); halo qui « vibre, suspendu derrière [le bouddha] » (p. 110). Ainsi liés, les objets s'agglomèrent pour former une construction dont chaque élément est à la fois indépendant, puisque ajouté, et solidaire de l'ensemble, puisque nécessaire à son architecture. Le même principe de superposition régit l'ameublement de M^{me} Aubain : piano qui « supporte » un tas de boîtes et de cartons, meubles « recouverts » d'un drap, chaises « contre » le lambris, bergères « flanquant » la cheminée, panneaux « disparaissant » sous des images diverses (II, *Un cœur simple*, p. 592). Les meubles sont utilisés pour cacher des portions d'espace, et à leur tour ils se voient partiellement dissimulés par d'autres objets. Aucun élément n'apparaît dans sa pureté, tout se dérobe et contient, tout déborde et retient, si bien qu'on ne sait jamais exactement où commence et où finit le décor. Les strates retracent la composition du tableau, la description se faisant histoire de l'objet. La « déconstruction » inhérente à la succession de la description se transforme en histoire, le décor, surtout intérieur, n'étant jamais chez Flaubert un environnement permanent, mais un état présent, un moment où en sont arrivées les choses. Et si, au moment de son exposition, la collection forme un tout unifié et architecturé, le décor ne laisse pas de pouvoir à tout instant se modifier, fruit d'un point de vue non seulement spatial mais, plus encore, temporel, dans un état, encore une fois, superficiel des choses. Un peu comme pour l'apparition du personnage, le décor est souvent donné comme un résultat. Ainsi figé

ou photographié, il devient étranger aux gestes qui l'ont monté, *étrange* en quelque sorte.

Il arrive aussi que la surface du décor soit si ténue qu'elle en devienne presque *abstraite*. *Salammô* est particulièrement riche de ces descriptions qui fondent tous les éléments préalablement détaillés en un même effet d'optique globalisant et distanciateur : « enfin tout se perdit dans une traînée de poussière »; « on ne voyait plus, sur la plaine, qu'une sorte de fourmillement tout noir »; « quelque chose d'une douceur infinie semblait s'abattre sur la terre » (I, p. 727, 936, 730); autant de fins de descriptions qui unifient la vision et l'éloignent tout à la fois, leur amenuisement même enlevant à ces surfaces toute possibilité de profondeur, toute dimension autre que visuelle. En même temps qu'il est spectacle, le décor flaubertien constitue ainsi son propre écran, son propre présentoir. On ne peut pas, à cet égard, ne pas faire de lien avec la fascination que Walter Benjamin relève, au XIX^e siècle, pour tout ce qui fait office de protection : boîtiers, coffrets, alcôves, housses, globes. L'appartement, écrit-il, devient « un étui pour l'homme » : « on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans de profondes cavités de velours le plus souvent violet » (p. 239). Éloigné par son mode de présentation, l'objet n'a plus de sens que dans une fonction essentiellement visuelle. Dès lors qu'on l'aborde pour une raison autre que celle de son spectacle, il s'en trouve réduit, n'étant plus que ce qu'il est, dans sa matière et sa banale utilité. C'est ainsi que, dans une désacralisation de cette esthétique, Renan pouvait dire, à propos de l'Exposition de 1851, que l'Europe s'était déplacée pour « voir des marchandises »

(cité par Benjamin, p. 39). Renan dépasse le spectacle visuel pour toucher la réalité même, décevante, du contenu de l'exposition.

Or le rapport que les personnages flaubertiens entretiennent avec leur environnement physique est basé sur cette distance « protectrice » qui, en transformant la réalité en spectacle, empêche qu'on l'atteigne et qu'on s'y confronte. On pense par exemple à la déception qu'éprouve Salammbô en voyant de près le zaïmph, ce voile interdit, vénéré par son peuple comme la puissance d'un dieu, mais qui ne lui semble plus rien dès lors que la distance s'estompe : « quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique devant son rêve accompli » (I, *Salammbô*, p. 893). Ce qui tient pour la relation des personnages entre eux — on pense à Frédéric qui n'approche jamais M^{me} Arnoux afin de mieux nourrir son amour pour elle, ou à la distance qui attise la fascination qu'éprouvent Mâtho et Salammbô l'un pour l'autre — vaut également pour les rapports avec les objets matériels. Aux deux extrémités de sa production, *la Tentation de saint Antoine* et *Bouvard et Pécuchet* rappellent le propos fondamental que constitue chez Flaubert le spectacle distant des choses, avec pour résultat que le lieu de l'action est moins celui où se trouvent les personnages que l'espace qu'ils contemplent. Par le regard même qu'il porte sur ce qui l'entoure, regard presque toujours fasciné, le personnage se met en retrait de l'action, ou plutôt détermine deux zones d'action : celle de son regard et celle du spectacle observé. Pour proches qu'elles peuvent être physiquement, ces deux zones demeurent néanmoins homogènes, toute action cessant dès lors qu'elles entrent en contact. C'est ainsi par exemple que lorsqu'Antoine pénètre

trop avant dans le monde visuel de ses tentations, il est transporté ailleurs, soit devant un autre spectacle, dont la nouveauté le remet à distance, soit au site initial de sa cabane qui le coupe de ses visions. De la même façon, chaque fois que Bouvard et Pécuchet veulent tâter eux-mêmes des savoirs dont ils ont d'abord contemplé les images, la matière se rebelle : les cultures sont détruites, le jardin paysagé se révèle une horreur, les collections d'objets archéologiques et religieux débordent de la maison. Tout s'effondre dans le contact, dans la manipulation et dans ce qui se présente bien, également, comme une volonté de pouvoir. Antoine tourmenté dans sa foi, Bouvard et Pécuchet se voulant démiurges dans leur propriété, cherchent à dominer le monde matériel. Mais ils ne peuvent y parvenir sans que les objets, la matière, les images contemplées se détruisent dans le même mouvement, puisque la seule valeur du réel, dans l'univers flaubertien, est la valeur de spectacle : « Par cela même que je connais les choses, les choses n'existent plus », explique le gymnosophe à Antoine (I, *la Tentation*, p. 86) dans un énoncé qui exprime parfaitement la distance que doivent maintenir les personnages avec le monde qui les entoure s'ils ne veulent pas voir ce monde disparaître.

La distance protectrice du décor

Au-delà des raisons psychologiques qui motivent la thésaurisation et son spectacle — fascination des formes et des matériaux (Danger, p. 131), besoin de se rattacher au réel et de prouver qu'il existe (Duquette, p. 18) —, se profile une horreur visuelle du vide, le sentiment que toute surface existe pour être couverte. La façade agit

comme barrière devant l'observateur, tout à la fois lui cachant et lui dévoilant le vide de l'espace qui symbolise, bien souvent, celui de sa propre existence. À cet égard le décor flaubertien porte en soi sa propre fin. Il est avant tout *acte* de décoration, « réponse au vide, compensation du possible », comme Valéry définira plus tard l'ornement (p. 1184). Non parce que le décor procède d'un choix arbitraire d'éléments et de formes, mais au contraire parce qu'il est composition, c'est-à-dire célébration de la matérialité et du contrôle — du seul contrôle — que l'on exerce sur les objets. Tout décor est en effet fabrication et parfois même sur-fabrication lorsque, introduit par la description et donc par l'ordre de la successivité, il repose, sinon sur le trait forcé, du moins sur l'attention forcée⁴. On sait la fascination qu'exerçait le vide sur Flaubert qui voyait lui-même le monde matériel l'entourant comme un simple écran sur le néant : « Il se pourrait bien qu'il n'y eût rien du tout, derrière le rideau noir », écrit-il à M^{lle} Leroyer de Chantepie (*Corr.*, 6 juin 1857), la contemplation de la nature le « renforç[ant] dans le sentiment de notre néant et de notre impuissance » (3 octobre 1875) et « l'existence des choses » lui paraissant une simple « illusion » (15 août 1878). Pour Flaubert, le monde est une vaste image, témoins ces « tableaux » que constituent pour lui, dans la correspondance, nombre de scènes de la vie quotidienne, témoin surtout ce sentiment que la vie même est artifice, une « immense blague » que l'on découvrira lorsqu'on sera, dit-il, « de l'autre côté de la page » (*Corr.*, 3 novembre 1851).

L'expression n'est pas ici qu'une seule métaphore. Elle montre combien Flaubert perçoit sa relation au monde en termes de rupture spatiale. Et c'est dans cette optique d'une division de l'espace, d'une *limite* du monde que pour Flaubert le décor de façade, sous ses aspects bidimensionnels de forme et d'étendue, est le décor par excellence de la représentation de l'absence : absence de précision, absence de relief et de profondeur, absence de contact. Devant la surface unie de l'aplat, devant l'égalité des contenus, l'observateur est renvoyé à une image « immobilisatrice » du monde, qui n'en est en fait qu'un bref instant. Et c'est à l'intérieur de cette durée « figée », devant la toile de fond que constitue à ses yeux l'image des décors qu'il perçoit, que le personnage flaubertien se *figure* ses sentiments, se les joue comme sur une scène. Si sa relation au monde matériel ne cesse de le confronter à l'impossibilité de dominer les choses, ce personnage, dans la distance qu'il tient par rapport au décor, n'en parvient pas moins à s'opposer au vide et à la perte de sens qui menace.

À cet égard, Frédéric Moreau est peut-être, bien involontairement, le plus sage des personnages flaubertiens, puisque, toujours respectueux des images qu'il contemple, il parvient à entretenir ses illusions jusqu'au point où, sans jamais les avoir perdues, il ne les regarde plus que comme de lointains — et inaltérables — souvenirs. Frédéric réussit ainsi à préserver le monde qui l'entoure, ou du moins à le faire durer le plus longtemps possible. Car si Antoine peut, à l'invite de la reine de Saba, aller au-delà de son image physique (« Je ne suis

4 Comme le suggère Gilbert Durand, le décor romanesque abonde souvent là où son pendant théâtral se contente de quelques artifices : « pour créer l'atmosphère, pour combler "l'absence" d'où part l'histoire, le roman doit surenchérir sur le décor » (p. 13).

pas une femme, je suis un monde. Mes vêtements n'ont qu'à tomber, et tu découvriras sur ma personne une succession de mystères! »; I, *la Tentation*, p. 51), Frédéric sait bien qu'à trop s'approcher de M^{me} Arnoux et ainsi dépasser le spectacle de son image, il risque tout au contraire de ne *rien* trouver. Pour Frédéric, il suffit de voir M^{me} Arnoux pour l'aimer, comme il suffit à Hamilcar de contempler des richesses qui lui semblent « inaccessibles » (I, *Salammbô*, p. 829) pour se sentir puissant, ou à Bouvard et Pécuchet de se jouer le spectacle des connaissances pour se croire savants. L'image permet en effet de comprendre le réel, mais elle permet en même temps de ne pas l'atteindre et d'ainsi toujours le laisser intact.

C'est pourquoi, fondamentalement, l'esthétique de la façade constitue chez Flaubert une « éthique », pour reprendre l'expression de Philippe Hamon (p. 144). La distance et l'aplat n'ont pas pour objet leur seule image. Ils sont aussi, pour l'observateur flaubertien, qui les recherche, qui y est sensible, un moyen de maintenir l'image de son environnement qui menace toujours de disparaître, de se transformer, ou, pire encore, de s'avérer ne rien être. Le propre de l'exposition et de son image de façade est de toujours dire la même chose, de se répéter, que ce soit par le nombre (on pense, au XIX^e siècle, à l'architecture haussman-

nienne qui enfile en perspective ses mêmes balcons, ses mêmes fenêtres, ses mêmes hauteurs), par la durée (c'est le cas des collections), ou plus encore, par le sens. La façade est en effet le lieu de la répétition, puisqu'elle ne dit jamais autre chose que ce qu'elle paraît, sans progression ni variation, son but même étant de se présenter comme un achèvement. Elle est lutte contre l'éphémère, contre le changement, contre ce vide qu'elle recouvre mais qu'elle ne manque jamais, en même temps, de laisser deviner.

Benjamin voyait dans la tendance à la collection, au XIX^e siècle, « une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde » (p. 222). Cette même tentative caractérise l'esthétique de la façade qui est une volonté d'ordre et de permanence devant un univers visuel toujours changeant, toujours fuyant (la création de marchandises, leur distribution plus rapide, les inventions, les transformations sociales amènent en effet alors une plus grande mobilité de l'image). Et l'on retrouve chez Flaubert, inscrit non seulement dans sa technique de la description mais dans le propos même qu'elle constitue à l'intérieur du récit, ce double aspect du décor-façade, c'est-à-dire à la fois sa superficialité et la distance même qu'elle oppose à cette superficialité.

Références

- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- DANGER, Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.
- DUQUETTE, Jean-Pierre, *Flaubert ou l'Architecture du vide*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972.
- DURAND, Gilbert, *le Décor mythique de « la Chartreuse de Parme »*, Paris, Corti, 1961.
- FLAUBERT. Pour les contes et les romans, nous citons les *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951-1952, 2 vol.
- — —, *Carnets de travail*, Pierre-Marc de Biasi éd., Paris, Balland, 1988.
- — —, *Correspondance. Jusqu'en 1868* : Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973-1991, 3 vol. *Après 1868* : Paris, Club de l'Honnête Homme, 1975, vol. XIV-XVI.
- — —, *Par les champs et par les grèves*, dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Seuil (L'Intégrale), 1964.
- GAUTIER, Théophile, « Vente du mobilier de Victor Hugo », dans *Notices romantiques. Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 126-133.
- GOODY, Jack, *la Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.
- GUEX, Jules, *le Théâtre et la Société française de 1815 à 1848*, Vevey, 1900.
- HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989.
- LÉRI, Jean-Marc, *Paris des illusions*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1984.
- MESNARD, Jules, *les Merveilles de l'Exposition universelle de 1867*, Paris, 1867.
- ROUBINE, Jean-Jacques, « la Grande Magie », dans Jacqueline de Jomaron et altr., *le Théâtre en France*, II, Paris, Armand Colin, 1987, p. 95-162.
- SEZNEC, Jean, *Flaubert à l'Exposition de 1851*, Oxford, Clarendon Press, 1951.
- VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, p. 1153-1199.
- ZOLA, Émile, *Au bonheur des dames (les Rougon-Macquart, IV)*, Paris, Seuil (L'Intégrale), 1970.