

Les fonctions narratives de la description et l'imaginaire spatial de Gustave Flaubert

Nassrine Khattate

Maître de Conférences, Faculté des Sciences Humaines, Université Shahid
Béhéshti

e- mail: mkhattate@yahoo.fr

Résumé

Il est courant de considérer la description comme une « pesanteur » qui bloque l'action et le temps du récit et suspend le fil narratif. Cependant, il ne serait pas abusif de dire que la dynamique particulière des romans de Flaubert est assurée en partie par la description. Car, c'est grâce à elle que Flaubert raconte en sourdine ce qu'il ne pourrait dire autrement. Cette évasion de l'action dans l'espace, ce piétinement du roman dans le plaisir de l'attente, voilà comment Flaubert parvient à dynamiser ses romans par le biais de la description. Ainsi, la description flaubertienne inhérente à l'action dramatique, soit par l'accord rythmique, soit par les fonctions narratives, assure la fusion intime du monde et du roman; et l'espace, qui semble s'ajuster si parfaitement à l'action dramatique, est admirablement organisé autour de la quête du personnage, tout en restant le constat d'une expérience émotive.

Mots-clés: description, narration, espace, rythme, quête.

1. Introduction

La critique moderne en soulignant les différentes fonctions narratives de la description, utilise habituellement des termes comme: *préparation, dilatation, suggestion, substitution*, etc.... Mais la division est parfois déroutante et dès qu'on veut séparer

les différentes "*charges*" de la description, on se perd dans les détours du texte. Car, une seule description peut avoir plusieurs fonctions. Ce qui compte, c'est ce rapport ambigu, cette frontière indécise entre l'événement et le monde sensible. Le problème a été

étudié notamment par Gérard Genette dans "**Frontières du récit**" (*Figures* II.1969, pp.49-70)

On sait que la description, "*esclave nécessaire et soumise*" de la narration est « *émancipée* » par les tentatives du nouveau roman qui tend à la libérer de la «*tyrannie*» du récit. Mais existe-t-il une oeuvre purement descriptive? Pourrait-on concevoir une description sans la narration ? (1)

Claude Burgelin, en insistant sur la présence de la description, la considère "consistante ,têtue, dévorant la narration dont elle entend être de plus en plus souvent non l'auxiliaire ,l'adjuvante ,mais le moteur". (**Flaubert et après...** 1984, p.137)

Où peut-on situer la description flaubertienne dans ses rapports avec la narration? Il est bien certain que l'oeuvre de Flaubert bouleverse quelque peu ces rapports; mais il serait excessif de parler de suppression de la narration. En fait il s'agit d'une «*déviaton*», d'un déplacement irrésistible du corps narratif dans le passage descriptif. C'est une tentative moderne de «*renvoyer*» la narration un peu plus loin, au fond d'un paysage dessiné. (2)

P. Danger note à ce propos:

«C'est au delà de l'anecdote que les choses prennent leur

véritable sens. C'est dans cette attente éternelle de la nature au niveau des éléments primitifs que se joue vraiment le drame que Flaubert voulut obstinément faire vivre aux créatures qu'il imagina. (Danger, 1973, p.5)

La description, chargée de dire ce que Flaubert ne veut pas dire autrement, c'est par le détour des objets et des paysages que l'aventure de ses personnages se trouve éclairée dans ses péripéties narratives.

En effet, la fusion intime entre la narration et le monde sensible se fonde sur des rapports extrêmement subtils que nous allons essayer de définir pour saisir l'originalité de l'imaginaire spatial de Flaubert.

2. Répartition de la description

dans le corps romanesque

Sensible à la place et à l'organisation des descriptions, Flaubert a toujours essayé de les insérer le plus naturellement possible dans la trame romanesque. Le décor doit faire corps avec le récit pour acquérir une importance égale à celle de l'action dramatique. Il serait pourtant injuste d'attribuer ce phénomène uniquement au procédé de la focalisation interne. Car la valeur dramatique de la description ne s'acquiert pas seulement par la perception subjective du personnage. C'est aussi, grâce aux autres moyens, à un niveau plus technique que Flaubert parvient à établir un accord parfait entre le monde sensible et le rythme de ses romans. La fusion entre la matière descriptive et l'existence dramatique se crée au moyen d'un certain agencement subtil: en ce sens que la description s'achemine naturellement au fil de la narration, traduisant en touches sensibles les étapes successives d'une expérience.

En effet, le monde sensible, dans le corps romanesque, est distribué et ordonné selon un enchaînement et une progression constante. Maîtrise parfaite de l'espace dont l'ordre et le mouvement suivent pas à pas le rythme d'une expérience, d'une quête, d'une «*éducation*».

Afin de saisir comment Flaubert parvient à concilier le débordement vital du monde sensible avec les exigences de la construction dynamique, il faut voir de près la place et le mode de la distribution de la description dans ses romans.

Certes, le traitement de la description chez Flaubert évolue d'un ouvrage à l'autre, mais le problème était depuis toujours, une des préoccupations majeures de l'écrivain.

En effet, Flaubert était, si l'on peut dire, «*hanté*» par le poids et la place de la description dans le tissu romanesque. Il se distingue des romanciers de son époque par l'intuition, le pressentiment et la prise de conscience à l'égard des fonctions modernes de la description. Il serait intéressant de suivre le parcours de sa technique descriptive à travers toute son œuvre: cela nous aiderait à capter, par –delà des divergences, l'unité de sa poétique.

C.Chelebourg, en cherchant «*la poétique du sujet*» chez Flaubert s'oppose au clivage de ses oeuvres et estime que le poéticien «doit toujours avoir pour objectif d'apporter un éclairage synthétique sur l'ensemble de la production d'un auteur.» (Chelebourg, 2000, p.108)

Mais chercher l'unité de la poétique de Flaubert à propos de la description s'avère une tâche difficile qui déborde le cadre de cet article. Nous préférons donc, pour mieux cerner le problème, nous attarder particulièrement sur *l'Education Sentimentale*, roman où la modernité dans le traitement de la description est décisive par rapport aux ouvrages antérieurs de l'écrivain.

3. Suivons le parcours de la description

dans l'Education Sentimentale

La longueur et la proportion des passages descriptifs sont traitées apparemment d'une manière désinvolte: parfois des pages entières où la description vogue sans direction, au gré des caprices d'un regard, évoquant un certain moment, un certain jour, et tantôt, quelques lignes seulement pour dessiner hâtivement un paysage «*attendu*».

Ainsi, à coté de l'étirement de longues journées interminables d'ennui et de déçuevrement, il y a une condensation, une élimination déconcertante. Parfois la description d'un «*quart d'heure*» est plus longue que celle des mois et des années. Cette disproportion dans l'étendue de la description prouve qu'elle se fait progressivement au rythme d'une découverte et la proportion est plus dynamique que logique.

La discontinuité de la description n'est pas particulière à *l'Education Sentimentale*, pourtant il se distingue de beaucoup de romans du XIX^{eme} siècle, où la description ayant comme rôle principal la pure présentation des objets, des personnes et des lieux, se situe en général au début du roman: chaque espace, chaque lieu et chaque visage est décrit, une fois pour toutes, dès son entrée dans le roman. Or, dans l'Education, il y a une sorte de trouble, de distorsion dans l'ordre des descriptions, en ce sens que rien n'est décrit définitivement pour l'information du lecteur, tout est repris inlassablement, entrevu, vu et revu, par le personnage. Cette présentation progressive du monde extérieur est surtout sensible dans la description des lieux, où le changement de la perception donne lieu à des évocations différentes. En relevant les exemples dans l'itinéraire du personnage, on peut voir comment à chaque nouvelle description, le monde sensible se modifie et

comment à mesure que le roman avance, les lieux livrent leurs secrets et sont de moins en moins décrits. La même évolution existe dans la perception que le personnage a des autres et les portraits suivent le même rythme de découverte. Ainsi, le monde sensible, les objets et les portraits, les maisons et les lieux, à la fin du roman, n'ont rien de mystérieux, tout y est déchiffré et le regard est saturé.

La description est donc répartie dans *l'Education*, selon une distribution bien particulière et elle fonctionne en vertu d'un certain nombre de mécanismes et de rythmes que nous allons nous attacher à définir. C'est par cet agencement que Flaubert réussit à «situer» ses descriptions non seulement à travers la conscience de son personnage mais selon l'exigence de la narration. En ce sens que l'ensemble des passages descriptifs s'inscrivent dans le mouvement même du récit, suivent exactement le rythme du devenir du roman et échelonnent les étapes de cette «éducation» à faire.

Ainsi, cette présence envahissante du monde sensible, ces tableaux, ces séquences qui créent la sensation de la continuité de la vie, cette trame diffuse, toutes ces visions fugitives, ces nocturnes tremblants de reflets, ces miroitements, ces brumes et ces pluies, sous l'apparence d'une progression floue et incohérente, cachent un prodigieux travail d'assemblage.(3) En ce sens qu'ils se développent en un parallélisme intense avec l'action et poursuivent «le trajet du désir», avant d'aboutir à ce vide sentimental qui marque la fin du roman.

En effet, la plupart des descriptions sont regroupées au début et au milieu du roman et à mesure que cette éducation s'achemine vers sa fin, le monde extérieur disparaît, s'enfouit peu à peu pour se réduire à la fin du roman à presque rien.

Les trois rythmes de la description

Dans cette perspective, on peut déceler trois rythmes qui mesurent le parcours spécial de la description: rythme d'**attente**, de **promesse** et de **rupture**.

Dans le premier temps, tout au début, la description se déroule en pente douce avec lenteur et retardement : c'est le rythme paresseux de l'attente, de projets vagues, le temps expectatif par excellence où de nombreuses pages recouvrent des journées, des moments durant lesquels il ne se passe rien d'essentiel.

Dans ce premier temps, la description s'étale comme une sorte d'étirement dans l'espace: engourdissement et lenteur, les formes et les couleurs sont vagues, l'éclairage du monde sensible est réglé sur les demi-teintes. Il y a une sorte de «*retard*» dans la perception, favorisé généralement par les brumes.

Brumes, couleurs pâles, senteurs vagues, bruits étouffés, presque tous les paysages de la première partie s'enveloppent dans un climat ouaté de rêve et d'illusion et Flaubert ne craint pas de recourir aux images et aux tournures stéréotypées:

«Des odeurs de feuillage humide montaient jusqu'à eux; la chute de la prise d'eau cent pas plus loin, murmurait, avec ce gros bruit doux que font les ondes dans les ténèbres ». (Flaubert, 1951, p.47)

Ensuite, le rythme devient précipité. C'est le temps des promesses, de tentations, la période la plus chargée d'expériences sentimentales et la plus riche en description. Les évocations sont plus nombreuses, plus mouvementées qui rythment l'agitation de Frédéric et le vertige du mouvement narratif.

Ainsi, les demi-teintes, les brumes, les paysages de rêve sont remplacés

par ce foisonnement et ce flamboiement dans les couleurs et les formes. La présence du monde sensible se fait plus intense mais aussi plus vertigineuse pour Frédéric qui ne peut pas toujours en saisir le sens. L'espace s'élargit en se creusant dans les glaces et les jeux de lumière sont plus délirants que jamais. Et dans ce chatoiement éblouissant de touffes de fleurs et d'argenterie, les décors et les senteurs se confondent dans un tourbillon continu. Eclatement du rythme, mais aussi hébètement et étonnement. Tout est dans les tableaux de cette deuxième partie, la plus riche, la plus scintillante. Et ce qui est merveilleux, c'est cette fusion parfaite entre l'avancée du roman et celle de la description:

au lieu de l'étirement et l'hésitation du premier rythme, il y a ce frémissement, cette convulsion dans le mouvement des paysages décrits, mais qui va s'affaiblir progressivement vers une chute fatale.

Enfin, pendant le troisième temps, temps tragique des ruptures, la description suit d'abord un rythme essouffé, pour s'amortir peu à peu à la retombée finale, dans les «*décombres*» des rêves et dans cette «*courbature infinie*». Les paysages disparaissent presque complètement et le resserrement des dernières descriptions est même sensible dans la densité de l'écriture. C'est la fin des illusions et la fin des descriptions; il est curieux de constater la rareté des paysages dans la troisième partie du roman. (Sauf l'épisode de Fontainebleau qui est comme une «*pause*» significative (4)). La parole remplace le regard, il y a même parfois une sorte de «*nudité*» dans la description, reflet d'un regard qui a perdu son innocence. C'est le rétrécissement particulier de la dernière partie où tout s'offre à Frédéric en même temps. C'est en ce moment que l'encombrement de l'espace s'accorde avec l'embarras du choix. A ce stade, les descriptions perdent de leur longueur, elles sont plus hâtives car l'enchevêtrement des chances et des

choix laisse moins de place pour la perception. C'est également le temps du mensonge où Frédéric «*s'applaudit de sa persévérance*».

Le pouls de la description subtilement accordé à celui du récit, la qualité même de la description change d'après le rythme: dans le premier temps, on a l'impression que Frédéric regarde à travers un mur de brouillard, la plupart des descriptions impriment ce tremblement d'incertitude et tout est teinté des couleurs d'illusion;

mais peu à peu, le brouillard se dissipe et l'écart entre le rêve et la réalité s'abolit, la perception s'éclaircit et dès lors on trouve une sorte de «*désertion*» dans les paysages. La description se dévide lentement, interdisant toute illusion à ce jeune homme euphorique qui a tenté, tout au long de sa quête, de saisir le sens du monde. Le spectacle cesse, il est vrai, dès que de véritables pulsions entrent en jeu. Au début, les paysages étaient nombreux lorsque Frédéric était désœuvré, ils se font plus pressés quand il cesse d'être un regard et entre dans le jeu du monde.

Ainsi, à ces trois rythmes, répondent exactement trois types de descriptions qui suggèrent l'atmosphère de chaque période.

L'étirement, l'étourdissement et l'encombrement de la description représentent tour à tour *l'attente*, *les tentations* et *l'embarras* de Frédéric. Les intermittences même de la passion unique se reflètent dans le mouvement des paysages: au début cet éclat de la nature, cette éclosion des couleurs et des formes qui entourent l'image mythique de la femme aimée et à la fin ces paysages hâtifs, flétris et quelque peu «*moisis*» qui accompagnent la survie de la passion, l'oubli de Frédéric et «*l'inertie de son cœur*».

4. La quête et les jeux de l'espace

Cet accord subtil entre le rythme des événements et celui des paysages,

permet à Flaubert d'insérer l'espace à l'action, car il ne s'agit pas d'un espace clos et figé, mais offert et souple, prêt à s'animer et se développer selon les exigences du récit: vastitude, vacuité ou vertige, tout dépend du «*moment*» du texte. Aucune représentation systématique de l'espace, car il est dispersé au fil des pages et morcelé au gré des perceptions du personnage.

Mais le jeu de l'espace, dans l'*Education*, ce roman des fausses routes et des épreuves inutiles, est encore plus subtil. En effet, l'espace n'est pas toujours vécu à l'intérieur, il devient parfois un instrument dramatique qui s'offre ou se dérobe selon les étapes de la quête. Ainsi, sa place et ses mouvements dans le roman n'est pas toujours thématique mais surtout technique. (5)

Tantôt ouvert, tantôt vide, tantôt offert, tantôt rapide, tour à tour accueillant et hostile, l'espace dans son jeu mouvant et incessant devient un élément dynamique. Il se dérobe quand quelque chose doit être différé et se rétrécit quand Flaubert a besoin d'avancer le mouvement du récit.

Ainsi, les routes et les chemins sont une mise en scène dramatique de «*distance*» qui doit se creuser entre l'acte et le désir. Il est intéressant de relever la liste des trajets, des marches, des courses, qui ne doivent aboutir à rien.

Si «Mathô, n'a jamais cessé de parcourir, fantasmatiquement un interminable escalier menant jusqu'à *Salammbô*» (Bottineau, 1984, p.97) Frédéric doit parcourir une longue distance qui le sépare de l'objet de sa quête.

M.C. Banquart souligne ce «refus» de l'espace dans l'*Education*: «*Toutes les fois qu'après une absence, il regagne la ville, Flaubert a fait en sorte que celle-ci se présente à Frédéric sous un jour insolite et générateur d'une*

désorientation». (Banquart, 1982, p.146)

Il est vrai que Frédéric ne doit jamais arriver facilement au cœur des choses et tout au long du roman, à chaque destination, les chemins se dérobent et l'espace devient hostile pour entraver la quête ou la rendre impossible.

Ainsi tout se passe dans ce trajet long et infini du projet à l'acte. De là, le rôle technique de l'espace et de la description des routes de voyage et des «*relais*» qui ont pour fonction un retard narratif, car ils doivent prolonger le plus possible l'attente du roman et distendre «*l'ère des illusions*».

«*Ces espaces vacants*», ces routes de voyage, s'allongent sans cesse pour faire frémir le roman dans le plaisir de l'attente. Le thème du voyage a été suffisamment étudié, il convient cependant de reprendre l'analyse en soulignant le rôle des «*routes*» qui ont donné lieu à tant de descriptions dans *l'Education*.

En effet, le voyage, dans notre roman, n'a pas le même rôle romanesque que dans *Madame Bovary*. Les déplacements d'Emma sont des éléments fortement fonctionnels qui correspondent aux «*déplacements*» du roman: ils aboutissent toujours à une destination précise, et déterminent ainsi le destin du drame. En emportant le roman tout entier vers ces «*lieux de catastrophe*», ils constituent des étapes décisives dans l'avancement de l'intrigue. Dans *l'Education*, Frédéric est toujours embarqué, toujours passager, mais comme malgré lui.

Walter Moser, a remarqué à ce propos: «presque sans exception Frédéric est présenté comme le passager enlevé par le véhicule dont il ne fixe pourtant ni la direction ni la vitesse. On ne le voit guère prendre des décisions au sujet de ses voyages, l'auteur nous le montre de préférence déjà parti, comme à la première page du roman.» (Moser, 1980, p.68)

Mais l'espace n'est pas toujours vacuité et étirement comme pendant les routes de voyage. Il devient parfois exigü et encombré pour gêner le déploiement de l'acte.

Paris, cette grande ville se rétrécit autour de Frédéric et il est parfois obligé de se cacher des autres. Les rues, les lieux, renvoient continuellement les uns aux autres et on dirait qu'ils se touchent. Contamination, profanation des lieux, cet encombrement de l'espace empêche l'épanouissement de tout acte, de tout projet, de tout désir. Lieu d'une «*déperdition*» et d'une «*dispersion*», comme l'a noté M. Raymond: "l'espace de *l'Education* est aussi lieu d'une contiguïté, d'un resserrement et d'un étouffement". (Raymond, 1971, p.300) On suffoque parfois dans cet espace -gêne où l'on s'épie, l'on se surprend, l'on se traque pour interdire toute détente, toute respiration, tout repos. Les entrées inopinées, les interventions intempestives et les instructions indiscrettes, le roman en est accablé, surtout vers la fin.

Ainsi, ces détours inattendus, ces chemins dérochés, ces lieux bondés, ces sinuosités spatiales, tout en figurant la fuite d'une destination, se reposent, nous l'avons vu, sur les artifices romanesques pour masquer le néant; mais le miracle c'est que ces artifices sont à l'image même de la vie du personnage et viennent du même coup suggérer le climat particulier du roman.

«*Cette organisation de l'espace à partir du sujet a parfois la rigueur d'une composition picturale tout en étant le compte rendu de l'expérience perspective du héros.*» (ibid., p.300)

5. Conclusion

Qu'il soit symbolique, technique ou thématique, l'espace dans *l'Education Sentimentale* est surtout le lieu sacré de la description qui

permet à Flaubert d'apaiser sa «*furie*» de décrire; mais documentaire ou poétique, tout cela se confond prodigieusement dans une seule et unique perception pour «*dire*» le thème principal du livre: énergie perdue, recherche sans direction, «*défaut de ligne droite*».

Grâce à l'accord parfait entre le descriptif et le dramatique, la présentation du monde sensible n'est pas constituée d'une vacuité, d'une continuité en creux d'images et de reflets symboliques, mais s'organise, par contre, autour de ce vide sentimental comme une gigantesque mise en scène et se donne comme le spectacle de la vie dramatique du roman.

Le problème, dès lors, ne se posera plus pour la description comme une «*pesanteur*» à l'avancement du roman, elle devient par contre, cet instrument souple dans les mains de Flaubert, pour coordonner et disposer les autres éléments. Histoire et personnage, politique et passion, se résorbent entièrement en une substance unique et harmonieuse, dans le magma coloré et sonore des paysages, des tableaux et des portraits.

Stimulant l'action, préparant et suggérant l'événement, resserrée et motivée par l'intrigue, la description assure l'équilibre du livre en remplaçant les commentaires, les analyses et les explications.

Et c'est ainsi que ces «*silences*» du texte deviennent le plus souvent la seule voie narrative qui couvre le roman d'un murmure continu.

Présence envahissante, elle doit continuer, sans fin, accompagnant pas à pas le personnage dans cet essoufflement inutile du désir, reculant sans cesse «*cette chose*» qui ne doit pas arriver et escortant cette passion muette, jusqu'au bout, même dans sa survie, jusqu'à ce qu'elle devienne «*irrévocablement impossible*».

Ainsi, c'est par le biais de la description que Flaubert s'ingénie à construire ce rythme du plein et du vide, de faire et de défaire l'action, de

tendre et de détendre l'atmosphère et de maintenir le roman jusqu'au bout.

Notes

1-J.P.Moussaron, commentant l'essai de M.Bal sur la théorie de la description, note:

«Il a le mérite de démontrer, en outrepassant le fonctionnalisme classique, qu'une description est bien plus qu'un «indice» narratif; et qu'elle peut suppléer la narration au point de raconter ce qui ne saurait l'être autrement. Mais ne serait-ce pas encore la plus habile manière de se mettre au service de la narration?» (1984, p.188)

2- Ce déplacement du narratif dans le corps descriptif est finement analysé par G.Genette dans un essai intitulé *Silences de Flaubert*. En soulignant ces moments de ravissement contemplatif et de suspension du mouvement narratif, il note:

«Moments, on le voit, doublement silencieux: parce que les personnages ont cessé de parler pour se mettre à l'écoute du monde et de leur rêve; parce que cette interruption du dialogue et de l'action suspend la parole même du roman et l'absorbe, pour un temps, dans une sorte d'interrogation sans voix. Proust mettait au-dessus de tout le reste, dans l'éducation, le *«changement de vitesse sans préparation»* qui ouvre l'avant-dernier chapitre: non pour le procédé, mais pour la façon dont Flaubert, à la différence de Balzac, délivre ces moyens narratifs de leur Caractère actif ou documentaire, *«les débarrasse du parasitisme des Anecdotes et des scories de l'histoire*. Le premier, il les mets en *Musique*. On peut ainsi préférer à tout, dans *Madame Bovary* comme dans *l'Education sentimentale*, ces instants musicaux où le récit se perd et s'oublie dans l'extase d'une contemplation infinie». (*Figures I*; 1966, pp. 237-238)

3- G. Genette parle de «la secrète ordonnance du chaos», qui se révèle en se déniaut. (*Figures IV*, 1999, p.127)

4-Cette pause idyllique à Fontainebleau qui coïncide avec les scènes de combat à Paris est interprétée par les critiques comme une censure dans l'évocation des journées historiques: P.M. Wetherill, en insistant sur certaines ellipses dans les évocations historiques, estime que l'indifférence de Frédéric est un prétexte pour Flaubert:

«il était donc de bonne politique, si j'ose dire, que Frédéric s'absentât de Paris au moment de la répression de juin 1848 et du Coup d'Etat. Mais les aventures du héros et son indifférence sont ici au service, avant tout, de la censure». (1983, p.129)

Pourtant, la longue description de la forêt contient bizarrement les éléments qui reflètent exactement l'agitation des journées historiques à Paris. Ainsi l'**Histoire** «se raconte», en fragments, à travers la description de la nature et la crise de la révolution que Flaubert voulait «censurer» se révèle à travers un tourbillon d'images et de métaphores folles et convulsives. La forêt est donc chargée de sens et reproduit sous l'inventaire bizarre des arbres, la furie du peuple à Paris. Flamme, tempête, jaillissement, extase, angoisse, le spectacle délirant de la forêt s'imprime dans l'inconscient du texte.

5-Le jeu de l'espace, objet de la fascination de l'auteur, voilà comment Lionel Bottineau a suivi l'évolution à travers les romans de Flaubert:

*«... alors que dans **Madame Bovary**, les routes étaient sûres et univoques, elles deviennent pistes de sable dans **Salammbô**, conduisant à la folie et aux pièges, bifurquent et se multiplient. Dans **l'Education Sentimentale**, rares seront les panoramas englobants; Paris sera fragmenté et lacunaire, comme, si les ruines carthaginoises en avaient sapé les*

fondations, comme si l'imaginaire spatial venait trouver le cours de l'histoire. Les interminables promenades de Frédéric, forme élégante de l'errance, sont la preuve d'une division grandissante de l'espace. Au bout de la chaîne, l'espace archéologique, qui avait tant troublé Flaubert, ne sera qu'un terrain, parmi d'autres, pour les investigations dérisoires de Bouvard et Pecuchet.» (1984, p.103)

Bibliographie

- 1- Banquart, M.-C., *L'espace urbain de l'Education Sentimentale*, in Flaubert, la Femme, la Ville, P.U.F. 1982.
- 2- Bottineau, L., *La représentation de l'Espace dans Salammbô*, in Flaubert, et après, Minard, 1984.
- 3- Burgelin, C., *Perec lecteur de Flaubert*, in Flaubert, et après, Minard, 1984.
- 4- Chelebourg, Ch., *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, 2000.
- 5- Danger, P., *Sensation et objets dans les romans de Flaubert*, Armand Colin, 1973.
- 6- Flaubert, G., *Education Sentimentale*, œuvres, tome II, Ed. de la Pléiade, 1951.
- 7- Genette, G., *Frontières du récit*, in (Figures II), seuil, 1969; *Silences de Flaubert*, in Figures I, Seuil, coll. «Tel quel», 1966; *Ordonnance du chaos*, in Figure IV, seuil, 1999.
- 8- Moser, W., *L'Education Sentimentale de 1869 et la poétique de l'œuvre autonome*, Lettres Modernes, 1980.
- 9- Moussaron, J.-C., *Sur le récit flaubertien*, in Flaubert, et après, Minard, 1984.
- 10- Raimond, M., *Le réalisme subjectif dans l'Education Sentimentale*, in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Française, 1971.
- 11- Wetherili, P.-M., *Flaubert et la création Littéraire*, Nizet, 1964. *Paris dans l'Education Sentimentale*, in Flaubert, La Femme, La Ville, P.U.F., 1982.