

Christine Tauber

« J'arrange le château et la forêt de Fontainebleau. Quel travail ! »

Le musée imaginaire de Flaubert dans un épisode-clé de *L'Éducation sentimentale*



Fig. 1 : Jean-Léon Gérôme, *Audience des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau*, 1864. Musée national de Versailles (Gerald M. Ackerman, *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris : A.C.R. 1992, p. 74).

Frédéric Moreau « avait soif d'abandonner Paris ». ¹ Avec Rosanette, il passe alors trois jours au château et dans la forêt de Fontainebleau (du jeudi 22 jusqu'au dimanche 25 juin 1848). Cet épisode bellifontain représente non seulement une sorte de parenthèse dans le récit, mais marque aussi un *point of no return* dans le déroulement des événements romanesques de *L'Éducation sentimentale*. L'épisode est riche en impressions visuelles et en descriptions pittoresques, qui constituent autant de tableaux du « musée imaginaire » de Flau-

¹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, présentation, notes, dossier chronologique, bibliographie mise à jour en 2013 par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris : Flammarion 2013, p. 427. Les références ultérieures seront dans le corps du texte (= *ÉS*).

Note: Je voudrais remercier Barbara Vinken, Rebekka Schnell, Iris Lauterbach et Françoise Gaillard qui ont relu et corrigé mon texte.

bert, lequel se rendit deux fois sur les lieux pendant l'été 1868. Dans cet article, je voudrais montrer comment l'écrivain se sert du cadre architectural et des appartements du château pour faire le portrait d'une génération perdue, celle des années 1840-50.

Cette génération déracinée qui mène une vie pour ainsi dire achronique et a perdu la mémoire du passé, est incapable de se situer dans l'Histoire. Les réactions des deux voyageurs vis-à-vis de la nature qui entoure le château ainsi que des œuvres d'art qu'il abrite, reflètent l'attitude oublieuse de l'histoire d'une bourgeoisie française critiquée par Flaubert.

1 Un palais royal désert

L'histoire postrévolutionnaire du palais de Fontainebleau jusqu'à l'année 1869, année de publication de *L'Éducation Sentimentale*, peut être vite racontée. Pendant la Révolution, le château est vidé de son mobilier et c'est seulement sous Napoléon I^{er} qu'il est remis en fonction.² En effet, à partir de 1804, l'Empereur le fait remeubler et il y tient sa cour pour laquelle il fait aménager quarante appartements. En 1814, il y prononcera son abdication. Notons que le futur Napoléon III est baptisé au château le 4 novembre 1810.

Sous la Restauration et sous les Bourbons, Fontainebleau tombe de nouveau dans l'oubli. Les premiers travaux de restauration sont entrepris sous la Monarchie de Juillet. Louis-Philippe fait redécorer et remeubler l'intérieur du château. Après d'importants travaux de remaniements dans le style de l'historicisme des années 1840-50, le palais de Fontainebleau est classé « monument historique » en 1862. Sous le Second Empire, le château fait partie, avec Saint-Cloud, Compiègne et Biarritz, des lieux de villégiature de la cour. En 1863, Eugénie fait aménager un musée chinois dans quatre salles du rez-de-chaussée pour y exposer ses collections d'œuvres d'art d'Extrême-Orient. Celles-ci proviennent du garde-meuble impérial (notamment des saisies révolutionnaires), d'acqui-

2 Étienne Jamin, *Fontainebleau, ou notice historique et descriptive sur cette résidence royale*, Paris : A. Huré – Delaunay, Paulin 1834, p. 45 : « La Révolution qui détruisit tant de choses et en construisit tant d'autres, épargna Fontainebleau. Il semblait qu'elle le considérât comme destiné à perpétuer le souvenir des grandes phases de notre Histoire : mais cette résidence royale, naguère si fastueuse et brillante, devint tout à coup déserte, et on put bientôt lui appliquer avec vérité ce vers d'*Athalie* « Et de Jérusalem l'herbe couvre les murs ». [La citation racinienne ce trouve en effet dans *Esther*, acte I, scène I : « Et de Jérusalem l'herbe cache les murs ! »] Fontainebleau tomba donc tout à fait dans l'oubli, mais ce ne fut que pour se relever un peu plus tard avec majesté, et devenir le séjour favori du Maître de l'Europe. »

tions effectuées par Napoléon III et Eugénie, du sac du Palais d'Été de Pékin par le corps expéditionnaire franco-britannique en 1860, enfin des cadeaux diplomatiques de l'ambassadeur du royaume de Siam reçu à Fontainebleau en 1861 (fig. 1).

Comme tous les châteaux des rois de France après la Grande Révolution (notamment le célèbre Musée historique de Versailles, également mentionné par Flaubert dans *L'Éducation Sentimentale*),³ Fontainebleau est transformé en musée. Dans les années 1830, 40 et 50, les visites touristiques proprement dites du château n'existaient pas. Quand Flaubert se rend à Fontainebleau, le 7 août 1868, il doit de pouvoir pénétrer dans le château à Octave Feuillet, bibliothécaire impérial au château depuis 1867.⁴

Les photographies de Pierre-Ambroise Richebourg témoignent de la présentation du musée chinois au château de Fontainebleau. Opticien de formation, révolutionnaire en 1848, franc-maçon et bonapartiste, Richebourg joua un rôle important en tant que photographe officiel sous le Second Empire et s'illustra dans les genres les plus divers. Associé à la diffusion d'événements politiques ainsi que familiaux (par exemple, le baptême du prince impérial en 1856), il prend des vues des résidences officielles telles que l'Hôtel de ville de Paris, le palais du Luxembourg, le palais de l'Élysée, etc.

L'idée de procéder par la photographie à un travail de documentation sur la nouvelle demeure impériale, en l'occurrence Fontainebleau, est extraordinaire. Vers 1864–65, Richebourg réalise des photos de ces intérieurs luxueux et déserts (fig. 2). Par leur couleur brunâtre et leur luminosité rêveuse, ces photos semblent n'inventorier que des endroits abandonnés. Dans ce château pour ainsi dire « hors fonction » qui n'est plus habité par les rois de l'Ancien Régime, mais seulement et temporairement (quand il fait beau) par un Empereur imposeur, le temps semble s'être arrêté et s'être figé.

Flaubert a reproduit ce coloris mélancolique dans les premières impressions visuelles de Frédéric et de Rosanette : après avoir traversé la grille d'entrée du château, ils s'aperçoivent dans la cour du fer à cheval du « ton fauve des briques ». Le château désert semble dans un sommeil de Belle-au-bois-dormant

³ En même temps, Flaubert mentionne la grande galerie du Muséum d'histoire naturelle à Paris (*ÉS*, 211).

⁴ Lettre du 10 août dans Gustave Flaubert, *Correspondance III, janvier 1859 – décembre 1868*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Paris : Gallimard « Bibliothèque de La Pléiade » 1991, p. 787 : « Vendredi dernier j'ai été à Fontainebleau et grâce à Octave Feuillet j'ai pu voir une partie du palais » ; voir aussi Mme Octave Feuillet, *Quelques années de ma vie*, Paris : Calmann Lévy 1899, chapitre XXIII : « Mon mari est nommé bibliothécaire de l'Empereur. – Ma visite à Fontainebleau. – Quelques lettres de mon mari. – Adieu », p. 317–367.

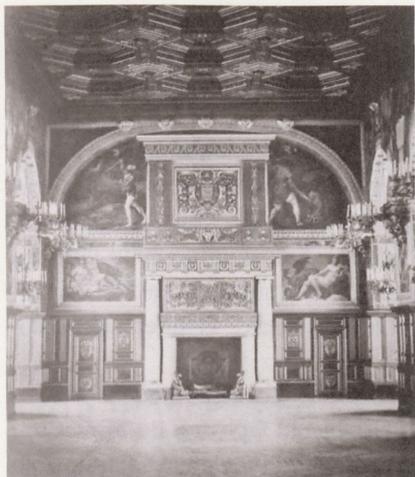


Fig. 2 : Pierre-Ambroise Richebourg, *L'intérieur de la Salle de Bal au château de Fontainebleau*, photographie, vers 1864–65.

depuis des siècles : « l'ensemble du palais, couleur de rouille comme une vieille armure, avait quelque chose de royalement impassible, une sorte de grandeur militaire et triste » (*ÉS*, 428).

Cette tristesse est renforcée par un souvenir que Flaubert avait sans doute à l'esprit : la cour du fer à cheval (aussi nommée la cour des Adieux) fut le théâtre de l'abdication honteuse de Napoléon, peinte par Antoine Alphonse Montfort d'après le fameux tableau d'Horace Vernet *Adieu de Napoléon à la Garde impériale dans la cour du Cheval-Blanc dans le château de Fontainebleau (20 avril 1814)*. Dans sa *Notice historique et descriptive* sur la résidence royale de Fontainebleau, parue pour la première fois en 1834, Étienne Jamin a mis en exergue un poème de Clovis Michaux qui résume sur un ton mélancolique la déchéance et la dégradation de ce « magnifique sépulcre orné par tous les arts », tombé dans un oubli quasiment complet au début du XIX^e siècle :

Ville où le Temps chemine à pas appesantis, / Riche de souvenirs, mais pauvre d'industrie ; / Des blessés de tous les partis / Tranquille et douce infirmerie ; / FONTAINEBLEAU, salut ! La paix est avec toi. / Sommeiller dans ta gloire est ton royal emploi. / Fatigué de Paris, le rêveur solitaire / Aime à voir, sans témoins, fleurir ton vieux parterre, / Libre arène, où jamais son regard curieux / D'un second promeneur n'a rencontré les yeux. / Il aime, quand, le soir, son démon l'y ramène, / À visiter ton parc et son désert si beau [...].⁵

5 Jamin, *op. cit.*, p. IX.

Le seul être vivant que Frédéric et Rosanette rencontrent est un domestique qui pourtant semble se dissoudre comme un fantôme au cours de leur visite du château – dans la rédaction finale du texte, il n'a même plus droit à son pourboire, encore prévu dans les brouillons qui réécrivent la scène maintes fois. Il est réduit à la seule fonction de porte-clés donnant aux visiteurs parisiens accès à l'intérieur du château. Cette sorte d'entrée bourgeoise a remplacé l'entrée royale d'autrefois.

À l'intérieur, les meubles d'époque sont ensevelis sous une poussière séculaire, ou recouverts de housses qui transforment l'ancienne demeure royale en salle de séjour bourgeoise – les tapisseries à sujets héroïques mentionnées dans le texte ne se réfèrent à rien d'autre qu'à cette poussière, pareille à un drap de mort :

Ensuite, ils traversèrent la salle du Conseil, la salle des Gardes, la salle du Trône, le salon de Louis XIII. Les hautes croisées, sans rideaux, épanchaient une lumière blanche ; de la poussière ternissait légèrement les poignées des espagnolettes, le pied de cuivre des consoles ; des nappes de grosses toiles cachaient partout les fauteuils ; on voyait au-dessus des portes des chasses Louis XV, et ça et là des tapisseries représentant les dieux de l'Olympe, Psyché ou les batailles d'Alexandre. (ÉS, 428)

Ces tapisseries sont complètement anachroniques, car elles symbolisent la gloire de l'Ancien Régime, surtout celle réalisée d'après un carton de Charles Le Brun représentant l'*Histoire d'Alexandre*.

Frédéric et Rosanette sont tout seuls dans le vaste bâtiment. Le Fontainebleau de l'année 1848 n'est plus le cadre des fêtes galantes de la Renaissance, ce n'est plus le milieu courtois fastueux, vibrant de convivialité et d'érotisme, décrit dans les ouvrages de Pierre de Bourdeille, dit Brantôme. Les miroirs ternis ne resplendissent plus de la beauté des *Dames illustres françoises et estrangères*, ni des *Hommes illustres et Grands capitaines estrangers et françois* ni *D'aucunes belles rodomontades espagnolles* (d'ailleurs, ce n'est pas par hasard si Flaubert nourrit l'imaginaire de Frédéric sur la Renaissance française par la lecture de Brantôme).⁶ Ces miroirs n'ont plus d'autre fonction que de refléter un geste coquet de Rosanette : « Quand elle passait devant les glaces, [elle] s'arrêtait une minute pour lisser ses bandeaux. »

Des temps héroïques de la Renaissance, il ne reste que quelques anecdotes de type « sex and crime » :

⁶ « Les distractions de Frédéric étaient moins sérieuses. Il dessina dans la rue des Trois-Rois la généalogie du Christ, sculptée sur un poteau, puis le portail de la cathédrale. Après les drames moyen âge, il entama les mémoires : Froissart, Comines, Pierre de l'Estoile, Brantôme » (ÉS, 57).

Enfin, un domestique, portant un trousseau de clefs, parut. Il leur montra d'abord les appartements des reines, l'oratoire du Pape [Pie VII, qui fut emprisonné par Napoléon à Fontainebleau en 1812, comme on le voit sur une estampe italienne contemporaine *Pie VII à Fontainebleau reçoit les hommages des fidèles*], la galerie de François I^{er}, la petite table d'acajou sur laquelle l'Empereur signa son abdication [moment honteux imprimé dans la mémoire visuelle des Français par François Bouchot en 1843, et surtout par le fameux portrait de l'ex-Empereur las et brisé de Paul Delaroche], et, dans une des pièces qui divisaient l'ancienne galerie des Cerfs, l'endroit où Christine fit assassiner Monaldeschi [l'écuyer et l'amant de la reine Christine de Suède qui le fit exécuter à Fontainebleau, épisode de l'histoire du château qui est mentionné dans tous les guides touristiques, et qui, au XIX^e siècle, était surtout connu par le drame historique d'Alexandre Dumas : *Stockholm, Fontainebleau, Rome. Trilogie dramatique sur la vie de Christine*, paru en 1830].⁷

Ce drame fatal intéresse particulièrement Rosanette qui « écouta cette histoire attentivement ; puis, se tournant vers Frédéric : – C'était par jalousie, sans doute ? Prends garde à toi ! » (*ÉS*, 428).

Dans *L'Éducation sentimentale*, le château de Fontainebleau après trois révolutions successives est devenu un lieu de défaites, d'abandons, de captivités honteuses. Mais toutes les tragédies de l'histoire de France ne sont que d'un intérêt médiocre pour nos deux touristes qui s'étaient justement éloignés de la capitale pour échapper à l'histoire sanglante de la révolution de juin 1848. Leur lune de miel ressemble plus à une fuite, à une escapade amoureuse.⁸ Ils ne veulent absolument pas que leur soient rappelés les événements tragiques qui se passent à quelques kilomètres seulement de leur refuge bellifontain et font preuve d'un refus de se souvenir, d'accepter que, comme l'a dit Cicéron, l'histoire est la maîtresse de la vie. Ce refus se manifeste dans la phrase prononcée par Rosanette dans la Salle de Bal au château : « Ça me rappelle des souvenirs ! ». En disant cela elle fait preuve de son incapacité à se situer dans l'histoire – elle ne sait même pas ce que c'est que de se souvenir de quelque chose. Mais reprenons le passage entier dans lequel Frédéric fait un effort d'instruction historique et de galanterie à la fois :

Frédéric fut pris par une concupiscence rétrospective et inexprimable. Afin de distraire son désir, il se mit à considérer tendrement Rosanette, en lui demandant si elle n'aurait pas voulu être cette femme. – Quelle femme ? – Diane de Poitiers ! Il répéta : – Diane de Poitiers, la maîtresse d'Henri II. Elle fit un petit : Ah ! Ce fut tout. Son mutisme prouvait clairement qu'elle ne savait rien, ne comprenait pas, si bien que par complaisance il lui

7 Clovis Michaux, « Fontainebleau », dans : Jamin, *op. cit.*, p. XII et suivantes.

8 Dolf Oehler, « Der Tourist. Zu Struktur und Bedeutung der Idylle von Fontainebleau in der *Éducation sentimentale* », dans : *Erzählforschung. Ein Symposium*, sous la dir. de Eberhard Lämmert, Stuttgart : Metzler 1982, p. 490–505.

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 me rappelle des souvenirs ! (ÉS, 429).

Son ignorance de l'Histoire la prive de souvenirs et la condamne à ne vivre que dans le moment présent. L'Histoire (avec un H majuscule) ne lui dit rien. Il ne s'agit pour elle que d'historiettes piquantes et, dans l'Histoire ramenée à son horizon intellectuel, seules l'intéressent les anecdotes. Ainsi deux jours plus tard, dans la forêt, elle raconte à son amant « son histoire » personnelle, « des détails sur elle-même », sur son initiation sexuelle. Elle confesse même son âge à la fin de l'épisode de Fontainebleau, quoique « sans le vouloir », « tout cela sans transitions » (ÉS, 436). Évoquant ses souvenirs un peu au hasard des associations, elle jette une lumière sur quelques épisodes de sa vie sans en donner une vue d'ensemble, il n'en résulte que des clichés instantanés. Pour Frédéric non plus, ce n'est pas l'Histoire authentique qui importe, mais l'historicisme romantisant qui lui permet de se bercer dans sa « concupiscence rétrospective », pleine de sentimentalisme douçâtre.

La réflexion historico-philosophique sur laquelle se clôt l'épisode de la « visite du château » n'est pas moins banale :

Les résidences royales ont en elles une mélancolie particulière, qui tient sans doute à leurs dimensions trop considérables pour le petit nombre de leurs hôtes, au silence qu'on est surpris d'y trouver après tant de fanfares, à leur luxe immobile prouvant par sa vieillesse la fugacité des dynasties, l'éternelle misère de tout ; – et cette exhalaison des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie, se fait sentir même aux têtes naïves. (ÉS, 430)

En réduisant cette méditation romantique à la Chateaubriand sur les ruines romaines, à une réflexion triviale sur le fait que le bâtiment est trop grand pour le petit nombre des hôtes, l'auteur fait s'ennuyer jusqu'à ses propres personnages. À preuve ce que l'on peut lire dans la phrase suivante : « Rosanette bâillait démesurément » – en imitant de ce fait la bouche béante des carpes de l'étang auxquelles elle s'était auparavant amusée à jeter « des morceaux de pain dans l'eau, pour voir les poissons bondir » (ÉS, 430). Dans la fameuse scène de la promenade dans la forêt Frédéric, lui aussi, réduit l'histoire tragique de la Révolution de 48 à une affaire dont il se désintéresse.⁹ La politique qui deviendra le passé historique de demain n'existe pour lui que comme un écho lointain, un bruit qui vient déranger la mise en scène de son idylle sylvestre

⁹ Joseph Jurt, « Die Wertung der Geschichte in Flauberts *Éducation sentimentale* », dans : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 7 (1983), p. 141–168.



Fig. 3 : Eugène Cuvelier, *Carrefour de l'Épine*, photographie, vers 1860. © National Gallery of Art, Washington.

dans une nature qui semble complètement intacte comme le montrent les photographies contemporaines (fig. 3) :

Quelquefois, ils entendaient tout au loin des roulements de tambour. C'était la générale que l'on battait dans les villages, pour aller défendre Paris. – Ah ! tiens ! l'émeute ! disait Frédéric avec une pitié dédaigneuse, toute cette agitation lui apparaissant misérable à côté de leur amour et de la nature éternelle. (*ÉS*, 436)

2 L'inversion du sens ou le non-sens de la visite

Dans la Salle de Bal du château,¹⁰ le 27 juin 1861, l'ambassadeur du royaume de Siam attend d'être reçu par Napoléon III. Cet événement ne fut pas seulement

¹⁰ Dorothee Rondorf, *Der Ballsaal im Schloss Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcios in Frankreich*, thèse Bonn 1967 ; Chantal Eschenfelder, *Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau*, Frankfurt am Main : Lang 1999 ; Luisa Capodiceci, « Le roi, la lune et l'amour dans la salle de

le favori de la presse quotidienne (par exemple dans un numéro de *L'Illustration*), il répondit aussi de manière parfaite aux goûts orientalisants de l'époque que l'on retrouve chez les particuliers lors de fêtes somptueuses et de grandes réceptions ou dans des lieux comme l'Alhambra, cette boîte de nuit remplie d'accessoires d'un orient rêvé qui sert de lieu d'échappée exotique à la bourgeoisie parisienne dans *L'Éducation sentimentale*. Prosper Mérimée, témoin du spectacle de la réception de l'ambassadeur, a dénoncé dans une lettre datée « Fontainebleau, 24 juin 1861 » ce sensationnalisme envers tout ce qui est exotique et qui provient d'un orient indistinct – qu'il soit arabe, turc, chinois ou bien siamois :

Notre grande attente en ce moment est celle des ambassadeurs siamois, qui viennent jeudi. On dit qu'ils se présenteront à quatre pattes, selon l'usage de leur pays, rampant sur les genoux et sur les coudes. Quelques-uns ajoutent qu'ils lèchent le parquet, saupoudré de sucre candi à cet effet [...].¹¹

Cet imaginaire orientalisant est représenté de manière exemplaire dans le tableau de Jean-Léon Gérôme *Audience des ambassadeurs de Siam à Fontainebleau* (fig. 1). Peinte en 1864, la toile se réfère dans sa composition, à deux modèles : d'abord au *Louis XIV reçoit dans la galerie des Glaces de Versailles Mehmet Raza-Bey, ambassadeur extraordinaire du Shah de Perse Tahmasp II, le 19 février 1715* (attribué à Antoine Coypel ou à Nicolas de Largillière, vers 1715), et au *Couronnement de Napoléon Bonaparte* de Jacques-Louis David.

Le mur de la cheminée de la Salle de Bal – qui sur la toile de Gérôme, est caché par un baldaquin impérial majestueux – représentait, depuis la Renaissance, la place d'honneur, celle où trônait le roi lors des fêtes, des banquets et

bal à Fontainebleau », dans : *Renaissance en France, Renaissance française ?*, sous la dir. de Henri Zerner et Marc Bayard, Paris : Académie de France à Rome 2009, p. 293–322 ; Colette Di Matteo, « La Salle de Bal de Fontainebleau et ses restaurations », dans : *La Festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, sous la dir. de Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto et Mario Bevilacqua, t. II, Roma : Gangemi 2014, p. 1058–1063 ; Anne-Marie Lecoq, « L'iconographie de la salle de bal à Fontainebleau : une hypothèse de lecture », dans : *Henri II et les arts. Actes du colloque international, École du Louvre et Musée National de la Renaissance – Écouen, 25, 26 et 27 septembre 1997*, sous la dir. de Hervé Oursel et Julia Fritsch, Paris : École du Louvre 2003, p. 381–408.

¹¹ *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, texte présenté et annoté par Claude Schopp, Paris : Mercure de France 1995, t. II, p. 233 ; Christophe Beyeler, « Parade de Cour dans la maison des siècles : la Réception des ambassadeurs siamois à Fontainebleau représentée par Gérôme », dans : *Le Siam à Fontainebleau. L'ambassade du 27 juin 1861*, sous la dir. de Xavier Salmon, Fontainebleau/Paris : RMN Grandpalais 2011, p. 14–23.

des réceptions d'ambassadeurs étrangers.¹² C'est donc un haut lieu diplomatique, figurant chez Gérôme, qui a été usurpé par Louis Napoléon Bonaparte, devenu Empereur à la suite du coup d'État du 2 décembre 1851 – acte scandaleux de prétention que cette occupation par un régime dépourvu des codes de préséance. Le cérémonial et la tradition royale sont comme effacés par cet acte d'occupation d'une place à laquelle cet homme nouveau n'a pas droit.

Lors de leur visite du château, Frédéric et Rosanette, eux aussi, suivent un itinéraire contraire aux usages du cérémonial de l'Ancien Régime : au lieu d'entrer par la Porte Dorée, de traverser la cour ovale, de monter l'escalier d'honneur et de parcourir les appartements royaux jusqu'à la salle de fête, ils inversent le parcours. Cet itinéraire inversé aboutit à un mélange des sphères inconvenant (c'est-à-dire de la sphère du religieux avec celle du profane et de l'érotique). C'est par la petite porte de la chapelle Saint-Saturnin qu'ils arrivent presque directement dans la Salle de Bal, ce qui signifie qu'ils auraient surpris le roi trônant à sa place d'honneur devant la cheminée, au lieu de l'approcher dans une attitude humble et conforme à l'étiquette, comme le fit l'ambassadeur du royaume de Siam. Si les deux touristes inversent le sens de la visite, c'est qu'ils sont sans plan, leur guide a disparu. Livrés à eux-mêmes ils n'ont plus de points d'orientation, plus de points de repères, ni historiques, ni géographiques. Ils ne savent donc plus trouver le bon chemin, ils marchent à contresens : cette inversion crée un effet de non-sens / *nonsense*.

La Salle de Bal est la plus grande salle du château. Ici, symboliquement vide, elle ne laisse voir que son absence de fonctions. L'admiration de Frédéric et de Rosanette – comme celle de tous les touristes dépourvus de culture artistique et ignorants des faits historiques – ne s'attache surtout qu'aux données quantitatives (la grandeur, le nombre) et qu'à la valeur matérielle des choses à voir :

Ils furent éblouis par la splendeur du plafond, divisé en compartiments octogones, rehaussé d'or et d'argent, plus ciselé qu'un bijou, et par l'abondance des peintures qui couvrent les murailles depuis la gigantesque cheminée où des croissants et des carquois entourent les armes de France, jusqu'à la tribune pour les musiciens, construite à l'autre bout, dans la largeur de la salle (ÉS, 428).

Leur vide intérieur, qui se manifeste dans leurs réactions, correspond au vide de la salle.

¹² Voir la gravure d'Adam Brosse, « Disposition du festin fait par Sa Majesté à Messieurs les Chevaliers après leurs créations faite a Fontaine-Bleau le 14 may 1633 », 1633–34, Washington, National Gallery of Art, reproduit dans l'article de Capodiecchi, *op. cit.*, 2009, p. 294.

La cheminée de cette salle telle qu'elle était en 1848 montre aussi que la royauté française comme idéologie nationale n'a plus de valeur actuelle. L'effort de François I^{er} pour effectuer une *translatio Romanae Imperii* à Fontainebleau, a visiblement échoué. Entre 1540 et 1545, le Primatice avait fait faire des plâtres des célèbres statues antiques en la possession du Pape qui se trouvaient dans la cour du Belvedere à Rome, pour en tirer ensuite les premières fontes de taille exacte.¹³ Jusqu'en 1793, les fontes du Primatice des deux satyres della Valle montaient la garde à gauche et à droite de la cheminée. Pendant la Terreur, ces statues furent fondues pour être réduites à leur pure valeur matérielle et monnayable. « Convertis en armes de guerre, ou en monnaie de billon »,¹⁴ ils sont les victimes fameuses du vandalisme révolutionnaire qui ravageait alors toutes les demeures royales en France.¹⁵ La Restauration a remplacé les deux satyres agiles, dont le bronze scintillait autrefois au feu de la cheminée, par deux colonnes blanches, stériles, d'une surface mâte (cf. fig. 2).¹⁶ Les autres statues du Primatice avaient été transférées dans le Jardin des Tuileries, qui fut également dévasté par l'émeute révolutionnaire en 1848.¹⁷ Cet échec de la *translatio* se donne aussi à lire dans la forêt de Fontainebleau, où la nature est transformée en métaphore de l'Empire romain tombé en ruines, comme l'a démontré Barbara Vinken :¹⁸

en se renversant la tête, on apercevait le ciel, entre les cimes des arbres. Quelques-uns, d'une altitude démesurée, avaient des airs de patriarches et d'empereurs, ou se touchant par le bout, formaient avec leurs longs fûts comme des arcs de triomphe ; d'autres, poussés dès le bas obliquement, semblaient des colonnes près de tomber. (*ÉS*, 433)¹⁹

13 Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin : Akademie 2009.

14 Jamin, *op. cit.*, deuxième édition, 1838, p. 137.

15 Christine Tauber, *Bilderstürme der Französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire*, Freiburg i. Br. : Rombach 2009.

16 *Monographie du palais de Fontainebleau, dessinée et gravée par M. Rodolphe Pfnor, accompagnée d'un texte historique et descriptif par M. Champollion-Figeac*, III vol., Paris : A. Morel et Cie. 1863-1885, vol. II [1863].

17 Dolf Oehler, « Zum gesellschaftlichen Standort der Neurose-Kunst. Sartres *Idiot der Familie* und Flauberts *Éducation sentimentale* : Versuch einer vergleichenden Lektüre », dans : *Sartres Flaubert lesen. Essays zu < Der Idiot der Familie >*, sous la dir. de Traugott König, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt 1980, p. 149-190.

18 Dans l'admirable chapitre sur *L'Éducation sentimentale* dans *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt am Main : Fischer 2009, p. 226-349.

19 L'analogie arbre / colonne figure dans les notes prises lors de la promenade en 1868 : « La futaie de hêtres est très hte – on dirait de colonnes dont les feuillages sont les chapiteaux évasés » (*Carnet de travail* n° 12, f° 35v°). Un grand merci à Sylvie Giraud de m'avoir indiqué cette note de documentation.

Bien entendu, c'est la Rome impériale et non pas la Rome républicaine qui est mise en parallèle avec la décadence et la chute souhaitée du Second Empire par Flaubert. Cette Rome impériale revient sous une forme pervertie d'abord dans les guerres civiles de 1848, ensuite dans le Second Empire.

Flaubert, dans le texte final, fait pour ainsi dire renaître (sinon ressusciter) les satyres antiques dans une sorte de tableau vivant d'une fantasmagorie rétrograde, (qualifiée dans les brouillons²⁰ de « rêverie historique »), imaginée par Frédéric dans la Salle de Bal. D'abord, dans ce passage, on peut constater une transition de la perception visuelle des couleurs à une perception auditive. Les couleurs sont dissoutes par la vapeur, les sons ne se présentent à l'oreille que sous forme de résonances indirectes, de réminiscences lointaines :

le soleil faisait briller les peintures, le ciel bleu continuait indéfiniment l'outremer des cintres ; et, du fond des bois, dont les cimes vaporeuses emplissaient l'horizon, il semblait venir un écho des hallalis poussés dans les trompes d'ivoire, et des ballets mythologiques, rassemblant sous le feuillage des princesses et des seigneurs travestis en nymphes et en sylvains. (ÉS, 429)

Cette vision se réfère à la visite de Charles-Quint à Fontainebleau autour de Noël 1539. Flaubert avait connaissance de cet événement historique grâce à sa lecture du guide touristique d'Adolphe Joanne, *Fontainebleau. Son palais, ses jardins, sa forêt et ses environs*, paru à Paris chez Hachette dans la collection des « Guides Joanne » en 1867. Dans le chapitre sur l'histoire du château, il pouvait trouver les informations suivantes :

En 1539, Charles-Quint demanda à François I^{er} la permission de traverser la France pour aller apaiser une sédition à Gand. Le P[ère] Dan raconte [dans son ouvrage *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau contenant la description de son antiquité, de sa fondation, de ses bastimens, de ses rares peintures, tableaux, emblemes, & devises : de ses iardins, de ses fontaines, & autres singularitez qui s'y voyent*, Paris, 1642] qu'à Fontainebleau, il fut reçu à la lisière de la forêt par une troupe de seigneurs et de dames, déguisés en dieux et déesses bocagères, qui, au son des hautbois, composèrent une danse rustique, puis se perdirent dans les ombres des bois.²¹

²⁰ Michaux, « Fontainebleau », *op. cit.*, p. XIX et suivantes : « Déjà de toutes parts revivent palpitants / Cent chefs-d'œuvre flétris par la rouille du temps ; / Tout s'anime en ces murs ; et leur magnificence / Voit resplendir les jours d'une autre Renaissance. / De ce vieux camp royal quand les bleus pavillons / Le soir vont s'allongeant dans l'ombre, / Quand la lune, à minuit, sur l'ardoise moins sombre / Verse l'argent de ses rayons, / Des Rois tes devanciers, on dit que sous ces dômes / Parfois on voit errer les timides fantômes. [...] Mais les morts sont muets ; dans cette étrange veille, / Quand ils ont admiré la royale merveille, / Pour en garder l'image ils referment les yeux, / Puis regagnent leur tombe, à pas silencieux. »

²¹ Guide Joanne, *op. cit.*, p. 38.

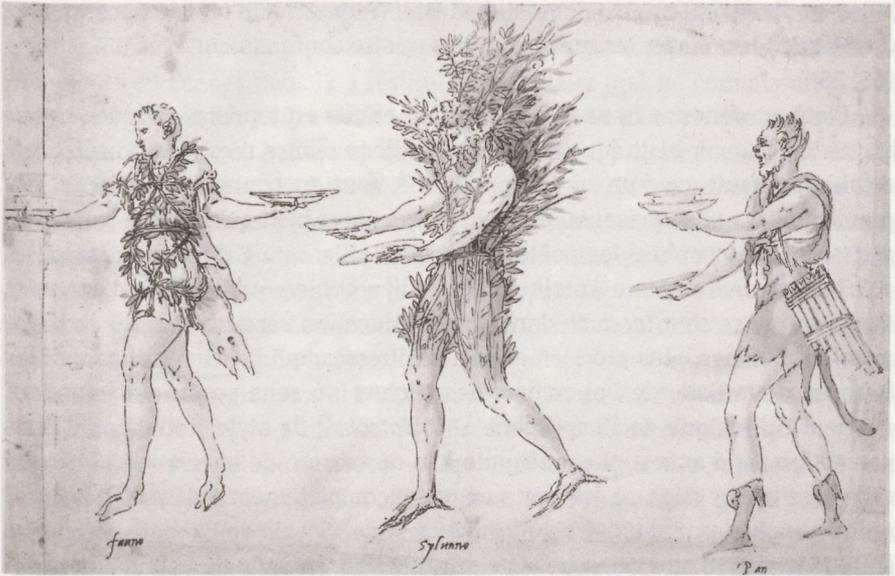


Fig. 4 : Francesco Primaticcio, *Faune, Sylvain et Pan*, 1539. Plume, encre, lavis, aquarelle. Biblioteca Nazionale Centrale, Florence (Catalogue *Primaticcio. Maître de Fontainebleau*, Paris, 2004, p. 124, fig. 22).

Outre cet intertexte découvert par Éric Le Calvez,²² on peut aussi trouver une sorte de « d'interpicturalité » : il existe en effet un dessin du Primaticcio (aujourd'hui conservé dans la Biblioteca Nazionale Centrale à Florence, fig. 4) avec un « Fauno », un « Sylvano » et un « Pan » qui semble représenter ces costumes composés de feuilles, les personnages travestis se trouvaient littéralement assemblés « sous le feuillage ». Mais malgré cette vision bocagère d'un style primaticien authentique, et malgré le fait que « pour se distraire de sa passion calamiteuse » pour Mme Arnoux, Frédéric « résolut de composer une *Histoire de la Renaissance* », celui-ci n'en tire que des conclusions stéréotypées, pleines d'adjectifs clichés de roman historique : « – époque de science ingénue, de passions vio-

22 Voir par exemple, avec plusieurs reprises : « Visite guidée. Genèse du château de Fontainebleau dans *L'Éducation Sentimentale* », dans : *Genesis*, 5 (1994), p. 99–116 ; « Notes de repérage et descriptions dans *L'Éducation Sentimentale* (II). Genèse de la forêt de Fontainebleau », dans : *Neuphilologische Mitteilungen*, XCV/3 (1994), p. 363–383 ; *Flaubert topographe* : *L'Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique*, Amsterdam : Rodopi 1997, chapitre VI.5, « Le tropos de Fontainebleau », p. 240–248 ; *La production du descriptif : exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale*, Amsterdam : Rodopi 2002, chapitre 4.2, « Documents et intertextes. Le château de Fontainebleau », p. 192–220.

lentes et d'art somptueux, quand l'idéal était d'emporter le monde dans un rêve des Hespérides, et que les maîtresses des rois se confondaient avec les astres » (ÉS, 266).

Flaubert dénonce la vanité de tous les efforts entrepris par Frédéric pour acquérir un savoir historique. D'ailleurs, la Renaissance n'est pas un sujet que celui-ci poursuit avec un intérêt passionné, tout au contraire, il adopte « le premier sujet qui se présente ». Par conséquent, et bien qu'il étudie les humanistes, les philosophes, les poètes, bien qu'il aille « au Cabinet des estampes voir les gravures de Marc-Antoine [Raimondi] » et bien qu'il tâche « d'entendre Machiavel », ce sont (comme dans toute l'éducation sentimentale du protagoniste) les femmes, plus précisément, les maîtresses, qui l'excitent. Il perçoit les fresques de la Salle de Bal comme des clichés (au sens propre du terme qui provient du lexique de l'imprimerie : *Abklatsch*)²³ de style troubadour. Cette perception est d'autant plus adéquate à la décoration de la salle en 1848, que celle-ci se trouve dans un état restauré, voire complètement redécoré. Des décorations originales maniéristes du Primatice et de Niccolò dell'Abbate, exécutées entre 1552 et 1556 ou 1558, il ne reste presque rien. La Salle de Bal fut complètement remanié par le peintre Jean Alaux entre 1834 et 1837.²⁴ L'épisode de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* devient ainsi un passage-clé qui illustre l'échec de la conception de la *mimésis* dans la littérature historiciste du XIX^e siècle : pour être capable d'imiter un modèle historique, on doit avoir des connaissances profondes des modèles à imiter (ou de la nature qui, elle aussi, est déjà complètement pervertie).

« La plus belle de ces fameuses » maîtresses, que Frédéric croit reconnaître dans les deux « Dianes », à droite (la « Diane chasserresse ») et à gauche (la « Diane Infernale ») de la cheminée dans la Salle de Bal, n'est que le fruit d'une restauration erronée dans le (haut-)goût historisant. Sur les deux dessins préparatoires du Primatice, *Diane avec Cerbère et l'Amour* et *Diane sur un char attelé de dragons*, aujourd'hui conservés à l'Albertine à Vienne, on ne voit aucun attribut qui permette d'identifier les deux femmes comme Diane. Les croissants sur leurs têtes, dans les fresques de la Salle de Bal, ont été ajoutés par le restaurateur. Anne-Marie Lecoq a récemment identifié l'iconographie originale des deux

23 Harald Nehr, « Sehen im Klischee – Schreiben im Klischee. Zum Verhältnis von Wahrnehmung, bildender Kunst und Künstlern in Gustave Flauberts *L'Éducation sentimentale* », dans : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 27 (2003), p. 117-130.

24 Nom que Flaubert ne mentionne pas dans ses brouillons ; là, on trouve seulement les noms des restaurateurs de la galerie François I^{er}, qui pourtant ne sont pas repris dans la rédaction finale du texte ; voir Le Calvez, « Visite guidée », 1994, p. 112, Transcription 5 : extrait de N.A.F. 17607, f^o 120 v^o.

tableaux : c'étaient une Déméter-Cérès (avec son char de dragons) et une Perséphone (fille de Déméter) que le Primatice avait voulu représenter et qui ont été déguisées en Dianes dans la « restitution » d'Alaux (qui ne connaissait pas les dessins du Primatice et qui avait trouvé les peintures dans un état abominable, ce qui ne l'aidait pas beaucoup dans son travail). Il a donc transformé ces déesses de l'antiquité en doubles de la maîtresse du roi, Diane, omniprésente dans la Salle de Bal, ainsi que dans tout l'imaginaire bellifontain (par exemple comme chasseresse audacieuse dans un tableau anonyme de l'École de Fontainebleau, ou sur la fontaine dans le jardin, parfois sous forme de la mère fondatrice de Fontainebleau, la fameuse nymphe bellifontaine, peinte par exemple par le Rosso dans la galerie François I^{er}, reproduite dans une gravure de Pierre Milan et René Boyvin, avant 1553). Les touristes du XIX^e siècle veulent croire que Diane de Poitiers « s'était fait peindre [...] sans doute pour marquer sa puissance jusque par-delà le tombeau ». Une réminiscence d'elle persiste, « il reste là quelque chose d'elle, une voix indistincte, un rayonnement qui se prolonge » (ÉS, 429), jusqu'au temps bourgeois des années 1840–50, une période avide d'historiettes piquantes, de sensations fortes, pour couvrir l'état pitoyable et chaotique de leur propre présent.

3 La nature pervertie de la forêt et son imaginaire

L'imaginaire de la décoration du château de Fontainebleau (même s'il n'est pas mentionné dans le texte) trouve son pendant dans les passages où Flaubert dépeint l'état d'esprit du couple dans la forêt.²⁵ Les deux amants n'arrivent à établir de relation directe ni avec l'art, ni avec l'histoire, ni avec la nature. Ils sont autant l'un que l'autre coupés de toutes ces sphères. Le lieu de passage entre l'art et la nature, c'est la Grotte des Pins au château, abri de la nymphe de Fontainebleau, avec ses atlantes rustiques en bosses prétendument naturelles qui représentent certains visages des bronzes du Primatice, celui de Laocoon et d'un de ses fils. Dans la forêt, Frédéric et Rosanette ont une apparition effrayante, qui contraste avec une scène touchante : « à vingt pas d'eux, sous les arbres, une biche marchait, tranquillement, d'un air noble et doux, avec son

²⁵ Voir l'article assez naïf de Frank-Rutger Hausmann, « Im Wald von Fontainebleau – Sehnsuchtsort oder Metapher des Erzählens ? », dans : *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*, sous la dir. de Thomas Bremer et Jochen Heymann, Tübingen : Stauffenburg Festschriften 1999, p. 135–144.

faon côte à côte. » La réaction de Rosanette face à ce tableau vivant d'une nature non corrompue semble provenir directement d'un album de souvenirs kitsch à la Bambi : Elle « aurait voulu courir après, pour l'embrasser. » Mais cette représentation d'une nature intacte n'est pas plus accessible à la touriste parisienne que l'histoire du château. S'ensuit la revanche de la nature sous la forme d'une sorte de Laocoon perverti :

Elle eut bien peur une fois, quand un homme, se présentant tout à coup, lui montra dans une boîte trois vipères. Elle se jeta vivement contre Frédéric ; – il fut heureux de ce qu'elle était faible et de se sentir assez fort pour la défendre. (*ÉS*, 435)²⁶

Le dépaysement des Parisiens éloignés de leur ambiance urbaine leur fait peur. Cette nature, qui se défend avec ses propres moyens contre son appropriation inappropriée, s'annonce déjà dans le château où une statue de Tribolo, la *Natura* aux seins multiples, se trouvait dans un passage situé entre l'Escalier du roi et la Salle de Bal (fig. 5).

Cette féminité surabondante, quasiment contre nature, trouve son pendant dans l'atmosphère lourde, imprégnée d'odeurs orientalisantes de la forêt : « Quelque chose de plus lourd, une langueur fiévreuse planait au-dessus des mares » (*ÉS*, 433), ou bien : « Une odeur résineuse emplissait l'air chaud, des racines à ras du sol s'entrecroisaient comme des veines » (*ÉS*, 431). Cette végétation surabondante et proliférante de manière démesurée fait trébucher Rosanette « désespérée », elle a « envie de pleurer » et c'est seulement dans une cabane « sous un toit de branchages » où elle peut acheter des souvenirs sculptés en bois (donc d'un bois apprivoisé et transformé en marchandise kitsch) que « la joie lui revint » (*ÉS*, 431). Rosanette ne sait conserver en fait de souvenirs que des souvenirs touristiques qui s'achètent, tout comme son amour vénel, et qui font partie de la sphère économique de l'échange des marchandises.

Même les membres démesurément allongés des demoiselles érotiques en stuc du Primatice dans la ci-devant Chambre de Mme d'Estampes, maîtresse favorite de François I^{er}, avec leurs compagnons, les satyres (qui d'ailleurs étaient déjà entrés en scène avec la *Natura* de Tribolo et avec les satyres en stuc de la galerie François I^{er}), se retrouvent dans les arbres de la forêt :

²⁶ Je remercie Sylvie Giraud de m'avoir indiqué l'arrière-plan réaliste de cet épisode en me renvoyant aux vipères nombreuses en forêt de Fontainebleau. Sous le Premier Empire, un médecin a voulu les éradiquer en proposant une prime pour chaque tête apportée. Le 5 juillet 1848, le conseil municipal de Fontainebleau attribua officiellement un crédit à la dépense. Barrage, un homme du pays, en a fait une véritable industrie, les vendant aux pharmacies pour leur venin. En août 1868, lors de son repérage en forêt de Fontainebleau, Flaubert a vu un chasseur de vipères, et a noté « hommes = à vipères avec une boîte à grilles » (*Carnet de travail* n° 12, f° 38v°).



Fig. 5 : Niccolò Tribolo, *La Nature*, 1528. Château de Fontainebleau. Musée du Louvre (Janet Cox-Rearick, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Antwerp, 1995, p. 316).

Cette foule de grosses lignes verticales s'entrouvrait. [...] Les hêtres, à l'écorce blanche et lisse, entremêlaient leurs couronnes ; des frênes courbaient mollement leurs glauques ramures ; dans les cépées de charmes, des houx pareils à du bronze se hérissaient ; puis venait une file de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes élégiaques ; et les pins, symétriques comme des tuyaux d'orgue, en se balançant continuellement, semblaient chanter. (ÉS, 433)

La perception touristique qui domine la visite du château se retrouve dans l'expérience de la nature que font nos deux « amants dans la campagne » (pour faire allusion au titre d'un tableau de Gustave Courbet, peint en 1844). Contrairement au château, la forêt de Fontainebleau est devenue un lieu de promenade touristique dès les années 1830–40. Le responsable principal de cette mise en valeur de la nature pour le tourisme fut l'ancien combattant de l'Armée napoléonienne, Claude-François Denecourt²⁷ qui, en 1839, publia le premier de ses fameux guides Denecourt, élargis sans cesse et réédités un très grand nombre de fois jusqu'à sa mort en 1875.²⁸ Ces guides étaient accompagnés de cartes et d'itinéraires, et, dans les éditions ultérieures, de gravures des plus fameuses curiosités et des lieux de visite obligatoires (des points de vue pittoresques, arbres et rochers remarquables auxquels Denecourt donne des noms, par exemple *Le Henri IV et le Sully, chênes des gorges d'Apremont*). À partir de 1842, il ne se contente plus d'indiquer les promenades, mais commence à tracer lui-même les chemins en forêt, parfois avec l'aide de carriers.²⁹ Dans un album publié séparément sous le titre *Souvenirs de Fontainebleau*, il rassemble les illustrations de son guide *Le palais et la forêt de Fontainebleau. Guide historique et descriptif suivi d'un aperçu d'histoire naturelle de la forêt* en 27 planches de grande taille (fig. 6).³⁰ En 1862, Napoléon III offrit à sa cousine un de ces albums

27 Théophile Gautier lui a donné le surnom de « sylvain » dans *Hommage à Claude François Denecourt. Fontainebleau. Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies*, Paris : Hachette et Cie 1855 (avec la participation de plusieurs auteurs romantiques, entre autre Lamartine, Hugo, George Sand, Baudelaire, etc.) ; Karin Westerwelle, « Fontainebleau », dans : *Arsen bis Zucker. Flaubert-Wörterbuch*, sous la dir. de Barbara Vinken et Cornelia Wild, Berlin : Merve 2010, p. 94–102 ; Jean Borie, *La Forêt des illusions. Les Romantiques à Fontainebleau*, Paris : Grasset 2003.

28 *Fontainebleau, son château et sa forêt. L'invention d'un tourisme (1820–1939)*, sous la dir. de Annick Notter et Jean-Claude Polton, Paris : Éd. de la RMN 2007.

29 Voir la critique cuisante contemporaine des initiatives de Denecourt et les réactions indignées de celui-ci dans *La Guerre déclarée à mes sentiers !*, 1856 : « Quoi ! J'ai gâté cette forêt en la montrant dans toutes ses magnificences, en y créant jusqu'à des fontaines, ou plutôt en la transformant en une sorte d'Éden, en un jardin de fées, dont les milliers d'issues sont autant de galeries pittoresques offrant à chaque pas une surprise, un nouveau tableau plus ravissant et comme pour tout ce [sic] qui aime pittoresque nature. »

30 Christophe Beyeler, *Souvenir de Fontainebleau. Album d'estampes éditées à l'époque romantique par Claude-François Denecourt, créateur des sentiers de la forêt*, Paris : RNM 2007.



Fig. 6 : Page de titre de l'album *Souvenirs de Fontainebleau*, archives personnels de l'auteur.

grand format, relié sous une couverture en bois de genévrier odorant, provenant de la forêt de Fontainebleau.

Ce n'est donc plus une escapade dans la nature intacte d'une forêt intouchée par la civilisation et restée sauvage qui est décrite par Flaubert, mais, tout au contraire, dans une sorte d'« attrape-touriste ». La forêt est vendue par morceaux sous forme de couvertures d'albums de souvenirs (qui font penser à la vente aux enchères des meubles et des dessous de Mme Arnoux). Elle est transformée en un parc d'attractions urbain. Les citadins qui s'y rendent se retrouvent dans une sorte de lieu hybride traversé de chemins artificiels qui tient du parc paysager³¹ et du parc d'attractions à la Disneyland ou parc Walibi. La Caverne-des-Brigands se visite à la lumière d'une torche pour accentuer son effet épouvantable, comme dans un train fantôme :

Ils entrèrent dans la futaie de Franchard. La voiture glissait comme un traîneau sur le gazon [...]. Puis, laissant à gauche les murailles d'une abbaye en ruines [une des « folies » classiques du jardin anglo-chinois], ils marchèrent sur de grosses roches, et atteignirent

31 Voir l'épisode de la visite du jardin paysager dans *Bouvard et Pécuchet*.

bientôt le fond de la gorge. Elle est couverte, d'un côté, par un entremêlement de grès et de génévriers [sûrement bientôt transformés en couverture pour un autre album de souvenirs], tandis que, de l'autre, le terrain presque nu s'incline vers le creux du vallon, où, dans la couleur des bruyères, un sentier fait une ligne pâle ; et on aperçoit tout au loin un sommet en cône aplati, avec la tour d'un télégraphe par-dérrière (ÉS, 431).

Nos deux touristes aperçoivent la nature comme si un film passait devant la fenêtre de leur landau douillet : « Les fossés pleins de broussailles filaient sous leurs yeux, avec un mouvement doux et continu » (ÉS, 432). La vitesse de la visite s'accélère, ils se laissent conduire vers les sites célèbres, annoncés par leur cocher comme s'il s'agissait des hôtes illustres d'un banquet royal (« Voici les Frères-Siamois, le Pharamond, le Bouquet-du-Roi » ; ÉS, 430) – et ils « s'amusaient de tout » (ÉS, 435).

En même temps, cette excursion se transforme en une sorte de voyage de lune de miel en Italie dont elle semble prendre la place. Pas à cause des merveilles de l'art italien qu'on peut admirer au château de Fontainebleau, mais à cause de la mauvaise nourriture (du pain trop dur), du vin aigre (« râpeux ») et des couteaux inutilisables (« ébréchés ») qui augmentent « le plaisir, l'illusion » de se trouver dupes des hôteliers et gastronomes frauduleux, de subir les souffrances classiques des touristes étrangers maintes fois décrites dans les récits de voyage en Italie (ÉS, 435).

Tous ces passages pourraient être illustrés non seulement par les gravures du guide Denecourt, mais aussi par une véritable avalanche de photographies et d'illustrations contemporaines qui réduisent les personnages qui hantent la forêt à des motifs pittoresques (la tête d'affiche, c'est bien sûr le peintre, fig. 7) et semblent en même temps figer l'espace et arrêter le temps.³² De même, la durée de l'épisode dans *L'Éducation* semble se dilater. Il n'y a plus d'indications temporelles précises. Ça se passe « un jour », « un autre jour », « le lendemain », seule l'interruption abrupte de cette période pseudo-paradisique est marquée par une indication calendaire : « Le dimanche matin » (ÉS, 440). Les événements politiques contemporains du récit tout comme l'Histoire de l'humanité semblent être arrivés à un véritable point zéro, mais ils ne savent plus se transformer en un mythe comme au bon vieux temps de l'Antiquité et de la Renaissance.

32 *Da Corot a Monet. La Sinfonia della natura*, sous la dir. de Stephen F. Eisenman, Milan : Skira 2010 ; le catalogue d'exposition National Gallery of Art, Washington et The Museum of Fine Arts, Houston, *In the Forest of Fontainebleau. Painters and Photographers from Corot to Monet*, sous la dir. de Kimberley Jones, Simon Kelley, Sarah Kennel et Helga Aurisch, New Haven/London : Yale Univ. Press 2008.



Fig. 7 : « Le Bêlus, chêne des monts Girard », *Souvenirs de Fontainebleau*, pl. 26, archives personnels de l'auteur.

La forêt de Fontainebleau offre un arsenal de motifs aux photographes, en même temps, c'est le terrain favori des peintres de plein air : « Un peintre en blouse bleue travaillait au pied d'un chêne, avec sa boîte à couleurs sur les genoux. Il leva la tête et les regarda passer » (*ÉS*, 431).³³ Le rôle important que les tableaux de l'École de Barbizon et de Camille Corot ont joué dans le musée imaginaire de Flaubert a déjà été souligné (par exemple Corot, *Un artiste passant par le chaos des roches de Fontainebleau*, vers 1830). Pour finir, je voudrais signaler quelques toiles de Gustave Courbet dont je crois pouvoir dire que Flaubert s'est inspiré dans sa description inquiétante de la forêt de Fontainebleau.³⁴

³³ Voir par exemple le tableau d'Augustin Enfantin, *Un artiste peignant dans la forêt de Fontainebleau*, vers 1825.

³⁴ Voir le fameux mot de l'auteur dans sa lettre à George Sand du 9 septembre 1868 : « Moi, je travaille furieusement. Je viens de faire une description de la forêt de Fontainebleau qui m'a donné envie de me pendre à un de ses arbres », *Correspondance* III, p. 798.



Fig. 8 : Gustave Le Gray, *Le Pavé de Chailly*, vers 1852. © Victoria and Albert Museum, London.

Le passage qui suit me semble le résultat d'une sorte de collage entre deux tableaux de Courbet³⁵ et une photographie contemporaine : « Un bruit de fer, des coups drus et nombreux sonnaient : c'était, au flanc d'une colline, une compagnie de carriers battant les roches » – ce ne sont pas des roches naturelles, mais des blocs de pierre artificiels, qui servent à paver les routes tracées dans la forêt, par exemple *Le pavé de Chailly*, qu'on voit dans la photographie de Gustave Le Gray (fig. 8).

La fameuse toile de Courbet intitulée *Les casseurs de pierres* a donné lieu à des critiques violentes à cause de son réalisme laconique, mais il lui manque la grandeur écrasante de la description dans *L'Éducation sentimentale* :

[Les roches] se multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité dispa-

35 Sara Danius, *The Prose of the World. Flaubert and the Art of Making Things Visible*, Uppsala : Uppsala Universitet 2006, surtout « Epilogue : The Scandal of Realism », p. 177-188.

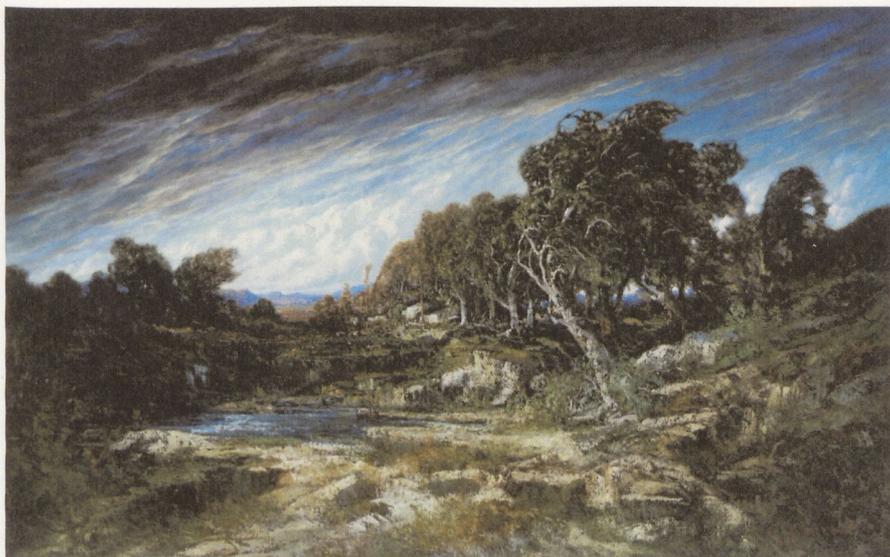


Fig. 9 : Gustave Courbet, *La Brise dans la forêt de Fontainebleau*, vers 1865. © The Museum of Fine Arts, Houston.

rué. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver [transition du passé au présent, c'est donc l'auteur qui parle ici] à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés. (ÉS, 434)

Cette vision de la forêt comme traces tourmentées d'une révolution antérieure à toute Histoire, et signe d'une nature qui prend sa revanche par la reconquête du terrain dont elle a été chassée par une civilisation barbare³⁶ peut trouver sa source dans un autre tableau de Courbet, *La Roche pourrie*, dans lequel nous retrouvons les marques de la civilisation sous la forme du pont à l'arrière-plan. Enfin, l'atmosphère menaçante et orageuse de *La Brise dans la forêt de Fontainebleau*³⁷ (fig. 9) se retrouve dans le passage déjà cité ainsi que dans la descrip-

36 Voir la réaction barbare, une fois de plus, de Rosanette (ÉS, 434) : « Frédéric disait qu'ils étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin ; Rosanette détournait la tête, en affirmant que ça la rendrait folle, et s'en allait cueillir des bruyères. »

37 Mary G. Morton, « Courbet and the Modern Landscape », dans : *Seeing and beyond. Essays on eighteenth- to twenty-first-century art in honor of Kermit S. Champa*, sous la dir. de Deborah J. Johnson et David Ogawa, New York : Lang 2005, p. 105-124 ; catalogue d'exposition J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Museum of Fine Arts, Houston, The Walters Art Museum, Baltimore, *Courbet and the Modern Landscape*, sous la dir. de Mary G. Morton, Charlotte N. Eyerman et Dominique de Font-Réaulx, Los Angeles : Getty Publications 2006.

tion suivante dans laquelle les arbres se transforment une dernière fois en êtres surhumains :

Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torses, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère.³⁸ (*ÉS*, 433)

38 Michaux, « Fontainebleau », *op. cit.*, p. XII: « Il chérit ta forêt, amphithéâtre immense / D'une scène sans spectateurs. / Il aime à se plonger dans son vaste silence : / Sa majesté l'étonne, et déroule à ses yeux / Un tableau tour à tour sauvage et gracieux. / Ici, le pin s'élance, et son faite mouvant / Mugit, comme la vague, aux rafales du vent. / Là, des rocs, détachés de leur base profonde, / S'entassent sur des rocs contemporains du monde ; / Mystérieux chaos, vieux caprices du Temps, / Pittoresques débris du combat des Titans. »