



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2009

Fables romantiques du sujet: «Dominique» ou la prose du silence

Labarthe, P

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-24917>
Book Section

Originally published at:

Labarthe, P (2009). Fables romantiques du sujet: «Dominique» ou la prose du silence. In: Burkhardt, M; Plattner, A; Schorderet, A. *Parallelismen : Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*. Tübingen: Gunter Narr, 183-196.

Patrick Labarthe

Fables romantiques du sujet : *Dominique* ou la prose du silence

Dominique n'est pas seulement un chef d'œuvre du « roman personnel », et comme le point d'aboutissement d'une lignée issue de *La Princesse de Clèves*, toute de « pudeur » et d'intime conversation avec soi, selon la remarque de Gide¹. Ce livre dialectise l'histoire d'un amour fondé sur le retrait, brodé sur le « canevas banal »² d'un adultère refusé – contrairement à *Madame Bovary* –, et ce que Dominique appelle, d'une expression dont on mesure la valeur de substitut érotique, la « passion pour la campagne »³, l'amour des choses en ce qu'elles ont de retiré en leur énigme profonde. Mon propos est de comprendre la sorte de dialectique qui innerve ce livre insaisissable, entre la mort de l'éros et le silence des choses. Ce qui fait le timbre singulier de la phrase de *Dominique* est en effet dans ce silence : pas de prose plus « musicienne du silence » que ce récit où, en apparence, il ne se passe rien !

Dominique est d'abord un roman du silence historique, Pierre Barbéris l'a fort bien montré, allant jusqu'à parler d'« un des grands romans politiques français » (13). L'impuissance du désenchanté de 48 serait inséparable des entraves vécues par l'amant, en un chiasme de l'Histoire et de l'Éros. Que l'Histoire ne soit plus pour Dominique qu'un désert, en témoigne son écharpe de maire, certes octroyée par le pouvoir impérial, mais qu'à la différence de Homais, il porte « dans sa poche » pour ne la ceindre que le temps des « formalités légales d'une petite allocution » (74). Lisons encore, au début du chapitre IX, l'évocation de son arrivée à Paris à la veille de la Révolution de 48 :

Il pleuvait ; il faisait froid. Je n'aperçus d'abord que des rues boueuses, des pavés mouillés, luisants sous le feu des boutiques, le rapide et continuel éclair de voitures qui se croisaient en s'éclaboussant, une multitude de lumières étincelant comme des illuminations sans symétrie dans de longues avenues de maisons noires

¹ André Gide, *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 156 : « Si belle est la pudeur de ce livre, il semble presque indiscret d'en parler. Ce n'est pas un livre sublime ; c'est un livre amical. Il parle intimement, au point qu'en le lisant il semble qu'on se parle à soi-même, ou que l'on n'a pas besoin d'autre ami ». À ce « livre amical », voudrait répondre cette étude amicale.

² Expression de Baudelaire dans « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », in *Ceuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 80.

³ Eugène Fromentin, *Dominique*, éd. P. Barbéris, Paris, Garnier-Flammarion, 1987, p. 95. Toutes nos références renvoient à cette édition.

dont la hauteur me parut prodigieuse. Je fus frappé, je m'en souviens, des odeurs de gaz qui annonçaient une ville où l'on vivait la nuit autant que le jour, et de la pâleur des visages qui m'aurait fait croire qu'on s'y portait mal. [...]

Au moment où j'ouvrais ma fenêtre pour entendre plus distinctement la rumeur inconnue qui grondait au-dessus de cette ville si vivante en bas, et par ses sommets tout entière plongée dans la nuit, je vis passer au-dessous de moi, dans la rue étroite, une double file de cavaliers portant des torches, et escortant une suite de voitures aux lanternes flamboyantes, attelées chacune de quatre chevaux et menées presque au galop.

« Regarde vite, me dit Olivier, c'est le roi. » (164)

Le froid et la pluie d'un 'crêpuscule du soir', la boue, la noirceur des maisons sur fond de discordance citadine, « la pâleur des visages » comme relégués dans les limbes de l'Histoire, autant d'indices d'une climatologie morale que résume la sentence finale sur l' « abaissement dans la température morale du pays » (286). Le passage du roi, aperçu en contrebas tandis que gronde au-dessus « la rumeur inconnue » des misères et des industries, fait saillir le flamboiement d'un Moi courant à ses plaisirs. Ce roi qui va « aux Italiens » (165) est le prince de la boue spéculative ; le « brouillard lumineux des torches » (164) l'entraîne vers l'opéra bouffe de ses malversations. Ces quelques notations suffisent à la peinture d'un régime, et la retraite aux Trembles – antithétique de Paris, ce « lieu d'attente » vers lequel convergent « comme les rayons d'une roue » (235) toutes les ambitions⁴ – emblématise, sous la forme d'une litote, le deuil de toute énergie héroïque.

Mesurons pourtant l'ambiguïté de ce retrait. « Il n'appartient pas à un déserteur, dit-il dans l'épilogue, de faire fi des innombrables courages qui luttent, là même où il n'a pas su demeurer » (286). En d'autres termes, se retirer sur ses terres, fût-ce pour les fertiliser en physiocrate patenté, n'est-ce pas transmuier la solidarité politique en celle, 'diminutive', du hobereau bienfaiteur ? Certes, le dénouement bourgeois du mariage et la paternité – Clémence et Jean ne portent-ils, inscrite en leur prénom, la bonne nouvelle humanitaire ? – semblent faire des Trembles une sorte de Notre-Dame du bon secours. Toutefois, autre ambiguïté, la charité y est toute laïque, sans l'ombre d'une croyance autre que la foi dans « la science de la terre » (286)⁵. Point de religion dans ce livre, à peine celle de la bienfaisance dont Mme de Bray, armée de « tout l'esprit de chiffres et d'administration » (73) qui manquent à son mari, prend sur elle tous les devoirs.

⁴ Sur Paris, voir notamment p. 169 (Dominique évitant, jusque dans les salons où le conduit Mme de Nièvres, « ce terrible frottement de la vie parisienne qui polit les caractères et les aplanit jusqu'à l'usure »); p. 235 ; p. 251, où l'on a comme l'équivalent fromentien du « Crêpuscule du soir ».

⁵ Pierre Barbéris l'a fortement souligné : il n'y a pas en ce livre d'envers ou de lendemain religieux au drame sentimental ; « silencieusement, une autre page est tournée, celle d'une ancienne définition confortable de la charité » (voir l'Introduction à *Dominique*, op. cit., p. 53, et aussi « La politique de l'âme » in « *Dominique* : la fin du romantisme ? », *Romantisme*, 23, 1979, p. 119).

Que l'Histoire soit présente en creux, en témoignent les deux personnages qui ouvrent et ferment le récit – Olivier et Augustin –, lesquels incarnent une virtualité inaccomplie de Dominique. Dans son saint-simonisme patiemment conquérant, Augustin a tout du démocrate moralisateur : « ce n'est point un grand homme, c'est une grande volonté » (287). En ponctuant le récit, le nom même d'Augustin pose la consécration sociale, la réussite 'libérale', comme l'une des chimères que le héros ne saurait embrasser, pas plus qu'on ne le voit sous les traits du dandy ludique, impatient et désespéré qu'est Olivier, dont le suicide raté – en cela une sentence infligée à Werther et à ses 'fils'⁶ – libère la parole de Dominique. Olivier est défiguré, dirait-on, à proportion qu'Augustin colle trop à son masque de pédagogue vertueux. Tous deux incarnent des postures qui, au regard du retrait critique de Dominique, ne sont que des ersatz de pensée.

Ce qui s'ébauche en effet sur ce fond de désillusion politique, n'est autre qu'une philosophie essentiellement critique, laquelle tente, au carrefour de l'esthétique et de l'éthique, d'introduire *in extremis* « quelque grain d'imagination dans cette bonne prose de l'agriculture » (286). La placidité du 'renonçant', au sens goethéen du terme, peut sans doute s'interpréter comme un conservatisme où aurait reflué l'ardeur du rebelle, elle n'en porte pas moins les traces d'un non-ralliement obstiné⁷. Ce « gentilhomme fermier » (80) n'est pas homme à s'attabler au banquet des vulgarités impériales ni à quémander les hochets du pouvoir : ce qui se dessine en creux, c'est le *noli me tangere* de l'esprit littéraire, *poétique*, face aux dogmes de l'utilitarisme ambiant.

Or, il est frappant que cette 'désertion' historique s'accompagne d'un désinvestissement de l'Éros. Considérons d'abord le couple lui-même. L'on sait combien l'autoportrait du protagoniste est d'une tranquille négativité : « je ne suis plus rien », confesse-t-il d'emblée ; ma vie, « je l'ai coupée en tête » (59) pour mieux rejoindre « la multitude des inconnus, qu'il appelait, précise le narrateur, *les quantités négatives* » (60). Cet homme 'sans qualités', qui « n'était personne » (60), semble descendu à un « degré de démission de lui-même et d'obscurité » (61) bien en accord avec le climat automnal sur lequel s'ouvre le livre. Sans doute cette dévalorisation de soi n'est-elle que la rançon mélancolique, comme chez Oberman, du désir des hauteurs : « vous regardez toujours ou trop haut ou trop bas. Trop haut, mon cher, c'est l'impossible ; trop bas, ce sont les feuilles mortes » (105), diagnostique Augustin.

Quant à Madeleine, la critique a remarqué depuis longtemps combien spectrale est sa silhouette, nullement installée dans la position centrale d'une Madame de Morsauf, incapable d'accéder au statut de médiatrice, doulou-

⁶ « Le suicide d'Olivier, écrit Armand Hoog, c'est la sentence que Fromentin inflige à Musset et à Chateaubriand. Mourez, dieux de ma jeunesse ! » (Armand Hoog, Introduction à *Dominique*, Éditions de Cluny, 1983, p. XVIII).

⁷ Ce mode d'être critique voue sans doute Dominique à « assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre » (117), elle en fait un *héautontimorouménos*, un « bourreau de soi-même », selon la traduction de Sainte-Beuve.

reusement inféconde d'ailleurs⁸, image *bizarre*, aperçue au travers d'un brouillard, comme le souligne exemplairement la scène du portrait, cette « muette effigie » (261) avec laquelle s'entretient l'amant devenu, durant près de deux mois, le visiteur compulsif d'un *Salon* où est exposé le portrait de Mme de Nièvres. « Combien Madeleine est peu présente dans ce livre rêvé autour d'elle », notait déjà Émile Henriot⁹. En somme, elle n'existe qu'à la façon de « cette trace fragile » (197) que sa chaussure imprime dans les chemins détrempés et qui, loin d'être le moule que vient remplir, comme chez Gautier, l'imagination créatrice, n'est que la forme qu'un peu de pluie fait vite disparaître¹⁰. Le baiser du chapitre XVII n'a rien de l'*osculum* du *gradus amoris* qui préside aux amours de Lucien et de Mme Chasteller ; bien plutôt est-il vécu dans un « effarement » (275) suivi d'une séparation sans retour. Une ombre remplit le cœur et s'efface aussitôt, exténuée par l'aveu¹¹. Alain Vaillant remarque qu'il n'y a pas en ce livre de 'maîtresse par défaut', de Lady Dudley de Dominique, tout au plus un « inutile égarement » qui s'achève par le plus banal des « adieu » (185). La confession de Dominique n'est pas tant, comme chez Flaubert, le deuil de l'utopie amoureuse, que la conversion d'une impuissance à dire « je vous aime » en un long regard rétrospectif sur cette aphasie¹².

Complémentairement, il n'y pas dans *Dominique* de valorisation de l'obstacle comme la chance même de l'imagination. La dimension mythique de l'être aimé est minée par une dimension analytique qui, loin de parachever l'Éros en l'interdisant, frappe de mort la parole amoureuse, la voue à un retrait qui n'est en rien, selon le mot de Michel Crouzet, « une érotique de la

⁸ En témoigne son pèlerinage au chevet de l'enfant mort, naguère soigné par Julie : « puis au retour elle pleura abondamment, et répéta le mot *enfant* avec une douleur aiguë qui m'en apprenait bien long sur un chagrin qui rongea sa vie et dont j'étais impitoyablement jaloux » (chapitre XVII, 273). La maternité est comme aux marges de la vie dans ce livre : « ma mère eut à peine la force de me nourrir et mourut », et l'état d'orphelin n'est guère compensé par la tante paternelle.

⁹ Emile Henriot, introduction à *Dominique*, Classiques Garnier, 1936, p. XVI. Ne peut-on formuler l'hypothèse qu'en l'appelant Madeleine, Fromentin pense certes à la pêcheresse adultère et repentie, mais peut-être à la Madeleine de Rubens, vue dans la cathédrale d'Anvers, et objet d'une orchestration romantique dans *La Toison d'or* de Gautier. La Madeleine de Fromentin ne descend pas du tableau pour une palingénésie poétique, mais au contraire n'existe qu'en *effigie*. Rubens, on le sait, est le *lyrique* par excellence dans *Les Maîtres d'autrefois*, mais un lyrique « sans orage, sans langueur, ni tourment, ni chimères ». C'est ainsi ce double heureux, « réglé, méthodique et froid dans la discipline de sa vie privée, [...] dans l'hygiène fortifiante et saine de son génie », à la hauteur duquel Dominique comme Fromentin ne peuvent se situer (Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Le Livre de poche, 1965, respectivement p. 156; p. 154).

¹⁰ Voir le chapitre XI, p. 197.

¹¹ « Si vous saviez combien je vous aime ! Je ne vous l'aurais pas dit hier ; aujourd'hui cela peut s'avouer, puisque c'est le mot défendu qui nous sépare » (277).

¹² Voir la fin du chapitre X, pp. 185s., et Alain Vaillant, *L'Amour fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 180-200.

réserve », de la pudeur, du désintéressement. À tel point qu'on se demande si Fromentin n'a pas voulu écrire avec *Dominique* une sorte de contre-*De l'amour*. La pudeur n'est pas dans ce livre l'écrin d'une quelconque 'promesse'¹³, elle est la réserve intérieure de qui a brisé l'illusion, ce lieu indéterminé où « dire la vérité sans la dire tout entière » (60)¹⁴, phrase capitale qui noue les versants politique, amoureux et esthétique du livre. Quant au jardin, loin d'être, comme pour Julien, l'antichambre de l'alcôve, il n'est ici que le parc « à demi dépouillé » (284) de la paix familiale, à proximité de ces champs que l'on peut fertiliser, la tâche de vigneron étant l'expression tangible de cet autre mûrissement qu'est, dans l'ordre *intime*, le travail de la rétrospection.

D'autre part, dira-t-on de la rétraction de l'aveu qu'elle suscite, comme chez Stendhal, un perfectionnement amoureux ? Dans *Dominique*, le suspens indéfini de la parole amoureuse n'ouvre qu'un abîme sans avenir. En témoignent notamment les épisodes du mariage de Madeleine, quand « tout cess[e] d'être intelligible » au plus près de ces « yeux effrayants de douceur » (153) ; ou encore de la distribution des prix placée sous le signe d'un saisissement réciproque. Tel est aussi le cas lors de la montée au phare, quand l'infini de « la grande mer », s'il préside à une expérience du sublime où coïncident extase et vertige, induit malgré tout l'évanouissement de Julie, la chute dans la « stupeur », comme d'avoir posé le pied soudain « sur la vie fragile » (191). Les motifs romantiques se retournent en une série de fiascos qui, loin d'être un parachèvement de l'Éros par l'interdit, ne renvoient qu'à l'évidence du désert : la promenade au phare, le bal avec ses débris de fleurs et ses éventails oubliés, le bouquet de violettes mordu, la soirée au théâtre, le portrait de l'héroïne, la poursuite à cheval, tout débouche sur une béance, une morsure dans un paquet de fleurs, une effigie tristement muette, ou ce fossé marécageux au creux duquel Dominique se tapit toute une fin de journée :

Il y avait au tournant des douves, à la base d'une des tourelles, une sorte de cellule à moitié bouchée, qui servait autrefois de porte dérobée. Le pont qui la reliait aux allées du parc était détruit. Il n'en restait que trois piles, en partie submergées, et que l'eau marécageuse du fossé salissait incessamment de lies écumeuses. Je ne sais quelle envie me prit de me cacher là pour le reste du jour. Je passai d'un pilier sur l'autre, et je me tapis dans cette chambre en ruine, les pieds touchant au courant, dans le demi-jour lugubre de ce vaste et profond fossé où coulaient des eaux de lavoir (274).

Si la « chambre en ruine » peut passer pour une métaphore de la ruine de l'échange amoureux, le « vaste et profond fossé » figure aussi bien ce lieu matriciel, intérieur, où « existant si peu, quoiqu'il existe » (61), Dominique « écoute les rumeurs anciennes » (82). Le *je ne sais quoi* et le *presque rien* relèvent moins d'une poétique du voile, à la Stendhal, que d'une indétermination foncière : « *je ne sais* quelle envie me prit de me cacher ». De telles modalisa-

¹³ Voir le mot de Stendhal, au Livre premier, chapitre XVII de *De l'Amour* (Paris, G.-F. Flammarion, 1965, p. 64) : « La beauté n'est que la *promesse* du bonheur ».

¹⁴ « Il y a tant de manières de dire la vérité sans la dire tout entière ! ».

tions sont légion dans *Dominique*¹⁵ : locutions adverbiales, indéfinis, adjectifs érodent les contours, font saillir les impressions dans leur ténuité, dans un halo d'approximation. Comme si ce feutrage de l'écriture était le pendant stylistique de ces brouillards, de ces vapeurs humides qui gagnent la totalité du livre. Le paysage qui s'offre à Dominique sur la route d'Ormesson est ainsi une belle métaphore de sa vie :

Le pays était plat, pâle, fade et mouillé. [...] Des brouillards fiévreux enveloppaient de petites métairies qu'on voyait de loin, perdues dans des chanvrières, sur le bord des canaux et une humidité qui n'était plus celle de la mer me donnait le frisson, comme s'il eût fait très froid (107).

Pierre Larthomas¹⁶ a souligné la « surcharge adjectivale » de la première phrase, riche de suggestions sémantiques alliant la pâleur d'un visage, la fadeur d'un aliment, l'humidité végétale, le premier adjectif « plat », expression spatiale du silence, étant comme la clef d'une partition où s'harmonisent, sous le signe de la fadeur, le microcosme du visage et le macrocosme de la nature.

Parmi les fables romantiques du sujet, *Dominique* est ce point extrême où s'opère comme une liquidation du Romantisme : d'abord, dans le réemploi déceptif de motifs issus de *René*, d'*Oberman*, de *Volupté* ; ensuite dans un usage de la litote qui ne participe plus d'une esthétique du sublime, mais correspond, dans l'ordre verbal, au morne retrait du paysage, réduit au silence d'une étendue. Le silence dans *Dominique* n'est aucunement ce qu'il est dans *Lucien Leuwen*, à savoir la grâce précaire d'un moment idéal. Comme l'a montré Guy Sagnes, il « s'accorde avec le vide, qui est comme un silence de l'espace »¹⁷, il est comme un recueillement de la surface même des choses et, partant, la nappe d'où sourd la musicalité assourdie de la phrase de Fromentin. « *Le temps s'écoute* »¹⁸, écrit le voyageur d'*Une année dans le Sahel*, comme si rien n'était plus musical que le silence, et que le mouvement même de la mémoire – cette faculté dont il dit qu'« assez peu sensible aux faits », elle est

¹⁵ Quelques exemples : « il se formait en moi *je ne sais quelle* mémoire spéciale assez peu sensible aux faits » (94) ; « *je ne sais quelle* enivrante sensation d'un air plus large, d'une étendue plus vaste, me faisait perdre un moment la notion de la vie réelle » (99) ; « j'éprouvais *je ne sais quel* sentiment subalterne, comprimé, humiliant, qui me remplissait de défiance... » (126) etc.

¹⁶ Voir Pierre Larthomas, « Écriture romanesque et écriture poétique : le *Dominique* de Fromentin », *Études de lexicologie, lexicographie et stylistique offertes en hommage à Georges Matoré*, Paris, « Bibliothèque de l'information grammaticale », 1987, pp. 5-17.

¹⁷ Voir Guy Sagnes, « Les Formes du regard dans *Dominique* », *Colloque Eugène Fromentin*, Lille, Maison Descartes Amsterdam / Publications de l'université de Lille III, 1979, p. 99 ; « Fromentin ou les formes pour l'esprit et les formes pour les yeux », *Transpositions*, Actes du Colloque National organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail sous le patronage de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 1986, pp. 11-22. Voir du même auteur « Fromentin et le silence », *La Revue du Bas-Poitou*, 81, 1970, pp. 343-364.

¹⁸ Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel*, in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 226.

« d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions » (94) – ne pût se déployer que sur ce fond de silence qui ouvre à l'infini des perceptions et des souvenirs. Une page d'*Un été dans le Sahara* définit en ces termes ce pouvoir de révélation du silence :

Le silence est un des charmes les plus subtils de ce pays solitaire et vide. [...] On croit qu'il représente l'absence du bruit, comme l'obscurité résulte de l'absence de la lumière : c'est une erreur. Si je puis comparer les sensations de l'oreille à celles de la vue, le silence répandu sur les grands espaces est plutôt une sorte de transparence aérienne, qui rend les perceptions plus claires, nous ouvre le monde ignoré des infiniment petits bruits, et nous révèle une étendue d'inexprimables jouissances¹⁹.

Il y a dans *Dominique* comme une nappe profondément silencieuse sur le fond de laquelle s'enlèvent les chevauchés muettes du hobereau des Trembles, le rituel des habitudes auquel emprunte la confession en quinze chapitres, rythmée par les saisons et les soirs successifs, et comme feutrée par le regard rétrospectif. Un regard véritablement imprégné de silence, d'une densité muette comme en accord avec le « vide indéfini »²⁰ de l'horizon. Dans ce roman d'une passion qui se tait, l'aveu interdit, s'il exaspère le désir, en reverse le flot, dirait-on, sur la campagne. Tout se passe comme si l'ardeur érotique, contenue par la loi du secret, se transmuait en une écoute du silence de la nature. Le non-dit de l'Éros se dialectise avec l'éloquence muette des choses.

Nous avons évoqué les formules d'une rare négativité qui ouvrent le livre : « certainement je n'ai pas à me plaindre », « je ne suis plus rien » (59) ; et le narrateur de gloser : « il était devenu [...] si peu quelqu'un » ; « il existe si peu, quoiqu'il existe » (61)²¹. Cette *médiocrité* assumée comme un défi tranquille²² n'exclut en rien, on l'a vu, une solidarité avec la multitude des « quantités négatives ». Mais au total, *Dominique* ne commence pas autrement qu'*Une année dans le Sahel*, donné pour le modeste « journal d'un absent »²³, ou que *Les Maîtres d'autrefois*, présenté comme une série de « notes » prises sur le fait, « une sorte de conversation sur la peinture »²⁴. Dans cette liquidation du

¹⁹ Fromentin, *Un été dans le Sahara*, in *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 54.

²⁰ Fromentin, *Une année dans le Sahel*, in *ibid.*, p. 306.

²¹ Daniel Leuwers parle ainsi d'une « écriture toute en formules négatives, en silences et en demi-teintes » (préface à *Dominique*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. X).

²² Lorsqu'il fait au chapitre XVI le bilan de son savoir et de ses dons, c'est pour conclure qu'il était « un homme distingué et médiocre. [...] Celui qui prenait les ombres méritantes dans sa barque m'aurait certainement laissé de l'autre côté du fleuve. Et j'y restai. » (pp. 258s.)

²³ Fromentin, *Une année dans le Sahel*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 189.

²⁴ Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois, op. cit.*, p. 34. La mention de simples notes se rencontre à plusieurs reprises, par exemple p. 120 (« je transcris mes notes », à propos de *La Mise en croix* de Rubens à Anvers) ; p. 191 (« ces notes en courant », à propos de l'art hollandais) ; p. 289 (« mes notes : elles auront ce mérite d'être brèves, prises sur le fait », à propos de Hals).

leurre des hauteurs, Dominique est bien « un homme de naufrages »²⁵, mais cordialement, sans dramatisme²⁶. Je lirai volontiers cette sorte d'atonie comme une attitude *critique*. Comme dans *Le Cygne*, la mélancolie est ici le symptôme d'un lien singulièrement défectif à la réalité. La nature des Trembles n'est pas simplement *l'ailleurs* de Paris, mais le lieu d'exil, placé sous le sceau des *Tristes*²⁷, où l'Histoire perdure dans la perte même de tout repère à l'événementiel. De façon symptomatique, Dominique est un chasseur, tel Napoléon III dans *l'Atelier du peintre* de Courbet : sa première prise est un « coq de perdrix rouge magnifique » (63) tué en plein vol et offert à l'ami-narrateur, comme une sorte d'allégorie de soi, de son destin de romantique foudroyé, voué à énumérer, comme autant de défroques, les signes d'une chimère défunte. Ce qu'il faut comprendre, c'est que le voile apposé sur les événements de 1848 comme de 1851²⁸ ne signifie pas seulement un deuil des mythes du peuple ou du progrès (quel que soit le désir qu'a M. le Maire d'être « utile » (257) à sa communauté), mais comme la conscience d'une défection du sens. Si bien que pour cet être lui aussi « *physiquement dépolitiqué* »²⁹, le lien à l'histoire s'est transformé en un rite mémoriel, celui qui préside à la confession *lucide*³⁰, à la figuration 'critique' de cette perte.

L'homme qui s'affaire au pressoir est en quelque sorte le délégué social de celui qui s'affaire en son cabinet, aux prises avec un déchiffrement de soi que métaphorise sa manie « d'écrire [son] chiffre, et à tout propos de poser des scellés commémoratifs » (96). Ces « inscriptions chiffrées » (81) sont pour le lecteur comme le registre muet d'une histoire qui ne s'offre que par des traces dont le déchiffrement est nécessairement ambigu³¹. Et sans doute est-ce là ce que refusait George Sand, enjoignant à Fromentin de « mettre les points sur le i », de donner du lest aux actes de son héros : « Je donnerai au Dominique retraité », conseillait-elle,

²⁵ Expression de Pierre Barberis (« La politique de l'âme », *art. cit.*, p. 113).

²⁶ S'efforçant de cerner « l'élément vital » de l'art hollandais, l'auteur des *Maîtres d'autrefois* écrit : « vous sentez une hauteur et une bonté d'âme, une tendresse pour le vrai, une cordialité pour le réel... » (*op. cit.*, p. 187), remarques que glose Claudel dans *L'Œil écoute* (*Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 175).

²⁷ La référence à Ovide est à la fin du chapitre IV, p. 116.

²⁸ Comme l'indique Pierre Barbéris, on a quatre strates temporelles : la génération des « survivants » de l'émigration (Mme de Ceyssac, M. d'Orsel : « tous deux appartenaient à la monarchie tombée, et s'étaient retirés du monde avec elle » (p. 113), un peu comme M. et Mme de Greneuc dans *Volupté*) ; la génération du Comte de Nièvres, homme de la Restauration ; la génération d'Augustin, né vers 1807 ; celle de Dominique, né comme Baudelaire ou Fromentin vers 1820.

²⁹ Voir notamment Pierre Laforgue, *Baudelaire dépolitiqué*, Mont-de-Marsan, Eurédit, 2002, pp. 23-39 ; pp. 81-103.

³⁰ L'adjectif en italiques est employé par Baudelaire pour définir la singularité de Nerval, au carrefour de la chimère et de l'ironie qui la déconstruit (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 306).

³¹ Significativement, Fromentin n'a pas retenu la variante envisagée d'un recrépissage des murs du cabinet de travail.

un rôle plus actif, plus large, plus efficace dans ses rapports importants avec un très petit monde. Il sera moins personnel et plus utile. On verra moins son cabinet d'ancien magicien et mieux ses actes.

N'en déplaise à Sand, la « bienfaisance » n'est pas le dernier mot de *Dominique*. L'épilogue campagnard du récit n'est pas la résolution d'un accord ; voire, il saborde la morale de dévouement qu'il exhibe. Il ne ponctue – une « activité réduite » pour mieux « juger les hommes en mouvement » (285) – que pour renvoyer à un *tremblé* fondamental du sens, à un déplacement du romanesque du côté de sa faillite, sans autre point d'ancrage que ce repos à partir duquel observer et dissoudre la chimère³². À George Sand gênée que soit laissé « le moindre doute sur la parfaite guérison de cœur et d'esprit de Dominique », Fromentin oppose le déni « d'avoir voulu prouver quelque chose, sinon que le repos est un des rares bonheurs possibles »³³.

Or ce tremblé du sens est ce qui définit la position de l'artiste. Derrière cette demi-féodalité mâtinée de philanthropie républicaine, ce qui se cache c'est une vérité d'ordre *poétique*. En ce sens, si Madeleine existe aussi peu, c'est peut-être parce qu'elle est la métaphore fugitive d'une Nature à laquelle d'emblée va le désir de Dominique. La rencontre de Madeleine, au chapitre V, est encadrée par l'ivresse d'une marche fiévreuse « par la Nature »³⁴, dans un élan de « puberté printanière » (119), et la naissance du rythme poétique :

...cela devint une sorte de mode et d'appui mélodique sur lequel involontairement je mis des paroles. Je n'ai plus aucun souvenir des paroles, ni du sujet, ni du sens des mots, je sais seulement que cette exhalaison singulière sortit de moi, d'abord comme un rythme, puis avec des mots rythmés, et que cette mesure intérieure tout à coup se traduisit, non seulement par la symétrie des mesures, mais par la répétition double ou multiple de certaines syllabes sourdes ou sonores se correspondant et se faisant écho (121s.).

Dans cette page, on assiste à la genèse du rythme poétique, à la co-naissance du désir de poésie et du désir de fusion à la Nature, Madeleine venant fixer ce double désir aussi bien par sa voix « nette, aérienne » (122), que par l'absence qui suit aussitôt l'échange des regards. En se référant à cette scène, l'on est tenté de conclure que le renoncement de Dominique à la littérature n'est qu'une réponse au soupçon qui vient frapper les mots de l'amour³⁵. Ne

³² Dans sa préface à *Dominique* (« La Trace et le repos »), Paris, Folio, 1974, pp. 7-28, Bernard Pingaud dit du romanesque qu'il est ici « dans la dénonciation du romanesque », dans un déplacement essentiel de l'histoire d'amour au repos, ce dernier étant posé dès la première page comme « le principe du dénouement ». Dans ce roman, note-t-il, « chaque affirmation laisse entendre en sourdine une autre affirmation qui la contredit » (p. 21).

³³ Lettre du 19 avril 1862 à George Sand, *Correspondance d'Eugène Fromentin*, éd. Barbara Wright, CNRS-Éditions et Universitas, 1995, t. II, pp. 1232s.

³⁴ L'expression ouvre le vers 8 de « Sensation » de Rimbaud (*Poésies complètes, 1870-1872*, notices et notes par Pierre Brunel, Paris, Livre de poche classique, 1998, p. 108).

³⁵ Quelques occurrences de ce déni de la littérature : p. 84 (« - Et vous n'écrivez plus ? lui demandai-je. / - Oh ! pour cela, non, c'est fini ! ») ; p. 170 : « cet affreux métier de fouilleur de livres » ; le « à quoi donc suis-je bon ? » qui suit l'holocauste de ses œuvres

peut-on plutôt, avec Odile Bombarde, lire l'amour pour Madeleine comme « la manifestation d'une relation impuissante de Dominique à la poésie », et l'héroïne elle-même comme « une allégorie de la poésie impossible pour Fromentin » ?³⁶ Ce qui se refuse, en tout cas, sous le visage de Madeleine, c'est la collusion de l'érotique et de l'esthétique, la poésie assumant, sous la fiction du retrait amoureux, une position de deuil de l'illusion lyrique.

Ce deuil ne va pas, du reste, sans une double inflexion : une inflexion violente dont témoigne, au chapitre IX, l'holocauste des œuvres en vers, de ces odes lamartiniennes dont s'est grisé l'adolescent, que suit bien vite le sacrifice des écrits politiques³⁷. Singulier « balayage de conscience » (256) qui vise à mâter l'imagination, à la soumettre à l'ascèse janséniste d'un examen de conscience. Mais il est une autre inflexion, à savoir le lent apprentissage des « manières de dire la vérité sans la dire tout entière » (60). Cette phrase n'énonce pas seulement une structure du secret, du caché-montré, elle propose un art de l'interprétation. Elle résume ce que métaphorise les « inscriptions chiffrées » (81) – chiffres enlacés, figures géométriques élémentaires – gravées sur les murs du cabinet. Or, au chapitre XVIII, les voici, ces inscriptions, presque effacées : il n'en subsiste « presque plus rien » (282) « dans le vague effacement du soir et de l'oubli » (283). Qu'est-ce à dire sinon que cette méthode allégorique, Dominique l'a progressivement intériorisée ?

« Il y a tant de manières de dire la vérité sans la dire tout entière » (60). Dire la vérité, pour Olivier, c'est constater, en être qui se dit « dans la vérité des appétits et des joies de [ses] semblables » l'empire du « vulgaire » et de « l'ennuyeux », « ces deux petits spectres bourgeois » (245), qu'il fuit dans l'excentricité du dandysme. Pour Augustin, c'est agir sur l'« échiquier » (101) des intérêts et des ambitions. Dire la vérité, pour Dominique, c'est découvrir le *je ne sais quoi* de la parole difficile, l'impossibilité du dialogue, sinon dans le temps second d'une ressaisie rétrospective, c'est se situer d'emblée dans la mémoire, d'où la raréfaction du style direct au profit d'un indirect qui creuse les lointains du récit. À ce point, remarquons l'obsédante binarité du texte qui, loin de figurer comme dans *Armance* le rapport spéculaire entre les personnages, souligne ici la répétition comme geste fondamental de l'esprit, comme lieu d'une maturation de l'individuel³⁸. Sans doute est-ce là ce que

n'ouvre en rien, comme chez Lucien Leuwen, sur une pédagogie transformatrice des épreuves, mais sur un vœu de repos réflexif ; p. 255 (« Je me défiais des écarts de l'imagination : j'y mis bon ordre », lorsqu'il évoque, au chapitre XVI, « le balayage de conscience » du poète qu'il fut).

³⁶ Voir sa belle préface à *Adolphe* et à *Dominique*, Paris, Pocket, 1998, notamment pp. 30-33.

³⁷ Voir p. 256 (chapitre XVI). Dominique a déjà sacrifié « des rames de papier » couvertes de vers au chapitre IX, p. 172 : « cette destruction d'une autre partie de moi-même, cette ruine totale et de mes efforts et de mon bonheur m'abattit enfin sous la sensation sans pareille d'un néant complet » / « À quoi suis-je bon ? » m'écriai-je » (p. 175).

³⁸ Deux enfants, deux visites du narrateur, deux visites par mois à la mairie, une double bibliothèque dans le cabinet, deux châteaux (Les Trembles, Ormesson), deux doubles (Olivier dont le modèle serait Léon Mouliade, Augustin qui, selon Barbara Wright, doit à Léopold Delayant, Paul Bataillard et Émile Beltrémieux), deux mois d'absence de Ma-

Dominique comprend comme le bénéfice des « habitudes », célébré dans une page d'*Une année dans le Sahel* :

Si tu m'en crois, adorons les habitudes ; ce n'est pas autre chose que la conscience de notre être déployée derrière nous dans le sens de l'espace et de la durée [...] ; marquons nos traces par des habitudes, servons-nous en pour allonger notre existence de toute la portée de nos souvenirs [...]. C'est le moyen de nous retrouver partout et de ne pas perdre en chemin le plus utile et le plus précieux du bagage : je veux parler du sentiment de ce que nous sommes³⁹.

L'habitude tisse donc une continuité mémorielle, confère une assise et comme un lit régulier à une subjectivité autrement perdue dans l'espace des souvenirs. En d'autres termes, la répétition ordonne le trouble, elle permet de s'approcher au plus près de ce que Dominique ne peut nommer. De là ce tourment des mots, cette suspicion douloureuse à leur endroit : que sont, au chapitre VI, les veillées aux Trembles sinon le lieu de « longs silences » (138) ? Il n'est pas de langage de l'Éros qui ne soit oblique, qui ne fasse appel à ces signes non verbaux que sont les rougeurs, les silences, les regards. Mais à l'inverse de *La Princesse de Clèves* ou d'*Armance* où ces signes, émis dans la clôture de la cour ou du salon, ouvrent sur un déchiffrement plein de malentendus, dans *Dominique* ces signes n'ouvrent sur rien que du néant, sur une syncope du sens qui, loin de relancer l'action, la paralyse. Que l'on songe aux rougeurs de la distribution des prix ou du bal, aux « ennuyeux silences » (151) que troue le cri des courlis en mer la nuit du 'viol' conjugal, à ces fleurs jetées par Dominique dans la cour des classes, ou mordues par Madeleine au retour du théâtre, à ces mille « questions muettes » (208) s'efforçant de « briser l'écrasement du silence » (215). Tant il est vrai que tous les personnages, sauf Augustin, sont ici des êtres de silence, que les dialogues se défont ou se rêvent à l'imparfait – « je disais à Madeleine que je l'aimais » (214) –.

Cette difficulté de la parole induit en Dominique la nostalgie d'un en deçà *musical* des mots, comme en témoignent son « oreille exercée de bonne heure aux moindres bruits » (96), son sentiment, à telle heure, d'une conscience « d'un meilleur timbre » (116), ou, lors de la promenade en mer, le vœu d'un chant pour fixer de pareils souvenirs (194)⁴⁰, la nostalgie d'un « seul mot qui valût un soupir de ce mélodieux instrument » qu'est la voix du ténor italien

deleine (p. 127) ; deux mois aux Trembles avec Madeleine ; immensité « répétée deux fois », p. 191 ; deux grands moulins à vent vus de la maison d'Augustin, p. 234 ; deux années de retraite dans un appartement parisien, p. 265 ; deux visites à la chambre à coucher de Madeleine, chap. VI & XVII etc.

³⁹ Fromentin, *Une année dans le Sahel*, in *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 225. Voir « l'inévitable séduction des faits qui se répètent » (72).

⁴⁰ La référence aux « bateliers d'Elvire » fait du chant rêvé la redite éculée du *Lac de Lamartine* : le temps du lyrisme confiant est passé !

(250)⁴¹. Mais à peine Fromentin a-t-il renoué avec la nostalgie stendhalienne d'un horizon *musical* des mots, qu'il énonce le deuil brutal de cette utopie.

Ne reste alors qu'un recours, l'écoute des sensations les plus fugitives. Les enfances de Dominique sont placées sous le signe de « je ne sais quelle mémoire spéciale assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions » (94), et l'on sent que, comme les esquisses de Boudin, chaque étude d'impression pourrait porter l'estampille de « la date, [de] l'heure et [du] vent »⁴². En poète-peintre qu'il est, Fromentin rêve d'« un langage où, écrit Philippe Dufour, le sens se résorberait dans le visible »⁴³. Rien n'est plus émouvant dans *Dominique* que ces moments de sensations pures, où l'être saisit, dans l'indifférencié du monde, ce que Baudelaire appelle « les parcelles du beau égarées sur la terre »⁴⁴. Ce que Dominique nomme sa « passion [de] la campagne » (95) libère le sujet de sa conscience réflexive, retourne l'obligation de se taire en écoute du silence des choses, dénoue l'écrin du silence amoureux dans « une prose de la sensation »⁴⁵, une sensation qui n'est le signe de rien d'autre que soi. Fromentin ne s'accomplit pas comme poète dans sa peinture, mais comme peintre dans une prose poétique toute en demi-teintes unissant l'analyse et le sensible : c'est là qu'il rapatrie son art de peindre, défini dans le prologue des *Maîtres d'autrefois* comme « l'art d'exprimer l'invisible par le visible »⁴⁶. Tels sont dans *Dominique* ces grands moments de « contemplation douce et reposée »⁴⁷ : la dérive du bateau longuement bercé sur les eaux calmes de la mer, au large de Ville-neuve (193) ; la promenade dans la plaine « dans le calme absolu [d'une] journée grise » (197) ; la paix de la terre lors du retour définitif aux Trembles (280) ; ou encore le retour des bœufs du labour dans l'épilogue (283), comme allégoriques du « calme déclin » de ces âmes vieilles.

Cette résonance des impressions, Fromentin sait la faire entendre par le biais de l'hypallage, de ce que Sainte-Beuve, défini dans une note de jeunesse comme « l'homme des souvenirs [...], c'est-à-dire des impressions tempérées »,

⁴¹ À peine les âmes semblent-elles, la musique aidant, à l'unisson, qu'une « idée gênante » les font « se reti[rer] au fond de [leur] pensée ».

⁴² Dans son *Salon de 1859*, Baudelaire note à propos de Boudin que ses études, « si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant [...], portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent » (Baudelaire, *Ceuvres complètes*, op. cit., II, p. 665). Dominique parle, quant à lui, de « la vision très nette de certains lieux, la note exacte de l'heure et de la saison, et jusqu'à la perception de certains bruits qui n'ont pas cessé depuis [son enfance] de se faire entendre » (94).

⁴³ Voir Philippe Dufour, « Les Fantômes de Fromentin », préface à *Dominique*, Paris, Le Livre de poche classique, 2001, notamment pp. 27-32.

⁴⁴ Baudelaire, *Ceuvres Complètes*, op. cit., II, p. 665.

⁴⁵ Expression de Philippe Dufour, « Les Fantômes de Fromentin », art. cit., p. 32.

⁴⁶ Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, op. cit., p. 33.

⁴⁷ L'expression définit, selon Baudelaire, l'effet de la lumière sur Fromentin (Baudelaire, *Ceuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 650).

nomme « la sensation transposée »⁴⁸. Non seulement il sera question de « brouillards fiévreux » (107), de « silence hargneux » (112), en une fusion intime de l'objet et du sujet, mais d'une primauté du substantif sur l'adjectif ou le verbe : écrire « il y eut en moi un tressaillement de souvenirs » (279), c'est accuser la résonance de l'impression ; conférer à Madeleine « la blancheur inanimée d'une statue » (264), c'est isoler la vibration de sa pâleur ; de surcroît, l'art de pluraliser l'abstrait confère aux mouvements intérieurs la massivité des choses : de l'effigie de Madeleine, on nous dit qu'elle « avait des mobilités qui me faisaient peur » (194) ; de telle autre vision de l'aimée, qu'elle « contenait toutes les retenues et tous les attraits » (262). Comme dans *Volupté*, l'abstrait se trouve lesté et par la valeur intensive du pluriel et par l'indéfini de totalité⁴⁹.

Mais pour que résonnent ces impressions, il faut la stabilité du repos, proche de l'inertie sans doute, comme le sont des Trembles les marécages avoisinants, il y faut ce point fixe à partir duquel ordonner la trame des souvenirs, vivre à reculons comme ce voyageur dont parle Baudelaire, « qui se retourne le soir vers les campagnes franchies le matin »⁵⁰. Dominique semble n'avoir vécu l'amour, au fond, que déjà sur le mode du souvenir, et lorsqu'il en fait la relation, c'est comme pour inscrire ses tourments, aussi tumultueux que la mer si proche, dans le temps immémorial de la Nature. À la belle mappemonde de son cabinet, « sur laquelle étaient tracés à la main de chimériques itinéraires » (80), s'oppose le tranquille horizon de plaine et d'eau où s'accomplit le travail rétrospectif. L'éclairage profond de l'Éros est ainsi cette tonalité de soleil couchant, si savamment prémédité dans le premier chapitre placé sous le triple signe de l'automne, du foudroiement du coq de perdrix et

⁴⁸ Voir Eugène Fromentin, « Sainte-Beuve. Homme d'analyse », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 870. « Epithète d'un ordre abstrait appliqué à un être matériel », dit Baudelaire de *ciel tragique* (Baudelaire, *Fusées*, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 653). Dans l'étude du 14 mai 1866 sur *Idées et sensations* des Goncourt, Sainte-Beuve évoque cette magie de « l'épithète morale et métaphysique » (Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, t. X, p. 410), dont Proust reparlera, dans *Le Temps retrouvé*, sous le nom de « sensation transposée » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 499).

⁴⁹ « Le pluriel nous donne l'illusion de savourer certaines impressions sans interruption », commente Barbara Wright qui recense plusieurs traits de cette « fusion de l'exactitude et de l'abstraction » (*Dominique*, Introduction, notes et appendice critique, avec les variantes du manuscrit original par Barbara Wright, Paris, Marcel Didier, 1966, t. I, pp. LIII ss.). Sur *Volupté*, nous nous permettons de renvoyer à notre étude « Expérience intimiste et politique dans *Volupté* », in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme*. Hommage à Michel Crouzet, textes réunis par Fabienne Bercegol et Didier Philippot, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 107-140.

⁵⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 496. Sur le présent comme « lieu où s'enregistrent les souvenirs futurs », voir Jean-Pierre Richard, « Paysages de Fromentin », *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, pp. 246ss.

d'un « Soleil moribond »⁵¹ qui est comme la *valeur* dominante, au sens pictural du terme, de ce récit.

Revenons, pour finir, sur une hypothèse d'Alain Vaillant qui propose de voir en Mme de Bray et en Julie une seule et même personne. Renonçant à Olivier, Julie serait ainsi devenue l'épouse de l'amant de Madeleine. Une telle suggestion engage, en fait, la poétique même de *Dominique*. Comment concilier l'hypothèse avec telle réflexion du chapitre XVII : « et je compris qu'elle [Julie] s'acharnerait à vivre avec une obstination qui lui promettait de longs jours misérables » ? Mais surtout, épouser Julie reviendrait à parachever « la fidélité amoureuse par Julie interposée », en d'autres termes, à créer « un amour réel à partir de deux amours impossibles »⁵², ce qui ferait de ce récit une montée vers le sublime, une assomption de la mysticité amoureuse s'accomplissant dans le renoncement et dans la solidarité de deux deuils. L'essentiel n'est-il pas plutôt dans le report du désir sur les choses, la conversion de l'Éros en une contemplation du paysage, tandis que l'*affectio maritalis* avec Mme de Bray vient relayer l'épreuve d'un Éros d'autant plus chimérique que plus bâillonné ? D'où la retombée raisonnable et *médiocre* de l'amant sous la livrée du propriétaire terrien : les aventures du sentiment se résorbent dans le cercle étroit d'une propriété où « produire »⁵³ - « seule excuse de notre pauvre vie » - du vin sans doute, mais plus encore, entre le défini de l'analyse et l'indéfini de la sensation, les « épanchements »⁵⁴ intimes du récit.

⁵¹ La métaphore ouvre le vers 13 de « Recueillement » (Baudelaire, *Ceuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 141).

⁵² Voir Vaillant, *L'Amour fiction*, op. cit., p. 196 ; p. 198.

⁵³ Une réplique à Madeleine définit le vœu de cette alchimie créatrice : « Je vous ai dit autrefois, il n'y a pas longtemps, que je me sentais des velléités non pas d'être quelqu'un, ce qui est, selon moi, un non-sens, mais de produire, ce qui me paraît être la seule excuse de notre pauvre vie. Je vous l'ai dit, et je l'essayerai : ce ne sera pas, entendez-le bien, pour en faire profiter ni ma dignité d'homme, ni mon plaisir, ni ma vanité, ni les autres, ni moi-même, mais pour expulser de mon cerveau quelque chose qui me gêne. » (chapitre XII, p. 212). *Dominique* diffère de *L'Éducation sentimentale* en ce que c'est moins « l'histoire d'un être qui se détruit » que « l'histoire d'un être qui se construit et dont les défaites, au contraire de celles de Frédéric Moreau, ne sont pas définitives » (Albert Thibaudet, *Intérieurs*, Paris, Plon-Nourrit, 1924, p. 165.)

⁵⁴ Tel est le mot qui résume au début du chapitre XVIII la confession de Dominique (282).