

La pratique du déguisement dans *Belle du Seigneur* à la lumière de *Madame Bovary*

Par

Madeleine Têtu

Département des littératures de langue française, de traduction et de création

Université McGill, Montréal

Mémoire de maîtrise soumis

À l'Université McGill comme exigence partielle

En vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts

Décembre 2023

© Madeleine Têtu, 2023

Résumé

Dans le contexte de l'industrialisation, la description du milieu et des objets en vient à symboliser l'intériorité des personnages au XIX^e siècle. Informé par ce contexte historique, ce mémoire part de l'hypothèse que le vêtement, telle une seconde peau, matérialise, aux yeux des protagonistes du roman réaliste, les idéaux autour desquels se construisent leurs liens amoureux et leur identité. Il a pour objectif d'analyser le rôle structurant que revêt la métaphore vestimentaire dans le roman *Madame Bovary* (1857) de Flaubert ainsi que sa reprise hyperbolique au XX^e siècle dans *Belle du Seigneur* (1968) d'Albert Cohen. L'analyse textuelle qu'il propose se découpe en trois chapitres abordant chacun une des fonctions que les héros attribuent à leur habillement. Le premier étudie la parure, qui, en tant qu'habit conforme aux normes sociales, nourrit les jeux de séduction des personnages ; le deuxième, l'accoutrement, soit les vêtements dont les traces d'usure ou de saleté renvoient les personnages à l'éphémérité des sentiments amoureux et des déceptions qui en découlent ; le troisième, le déguisement, qui, grâce à son caractère flamboyant, permet aux héros d'outrepasser la perte et la création de leurs idéaux afin de poser un regard non-sérieux sur leur existence. À la lumière d'une comparaison entre le rapport à l'habillement chez Flaubert et chez Cohen, cette analyse permet ultimement de montrer la prégnance au XX^e siècle de questions constitutives du roman du XIX^e siècle.

Abstract

In the context of industrialization, the description of the environment and of objects comes to symbolize the interiority of 19th-century characters. In the light of this historical context, this dissertation is based on the hypothesis that clothing, like a second skin, materializes the protagonists' perception of their love relationships and of their identity. The aim is to analyze the structuring role played by the clothing metaphor in Flaubert's *Madame Bovary* (1857), and its influence on Albert Cohen's *Belle du Seigneur* (1968). Our textual analysis is divided into three chapters, each focusing on one of the functions that the heroes give to their clothing. The first chapter looks at costume, which, as a form of dress that conforms to social norms, influences the characters' seductions. The second chapter analyzes pieces of clothes whose imperfections confront the characters to ephemerality of amorous feelings and the ensuing disappointments. The third chapter studies disguise, a flamboyant clothing which enables the characters to go beyond the loss and creation of their ideals to take a non-serious look at their existence. Through the comparison of the protagonists' clothing in Flaubert's and in Cohen's novel, this dissertation demonstrates the continuity between the nineteenth century and the twentieth century novel.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice Isabelle Daunais, dont la rigueur et la grande disponibilité ont été d'une aide inestimable. Ses conseils et ses relectures m'ont permis d'approfondir ma réflexion et m'ont guidée dans les moments d'errance. Je la remercie également de m'avoir permis de faire partie du groupe de recherche des Travaux sur les arts du roman.

Je souhaite aussi dire merci aux professeurs Michel Biron et Katerine Gosselin pour leurs remarques éclairantes concernant l'œuvre de Cohen et le roman du XX^e siècle.

Je remercie mes parents qui, toujours aussi exigeants qu'encourageants, m'ont soutenue durant mes études en littérature. Je suis redevable à ma mère pour la sagesse de ses conseils, et à mon père pour son amour des lettres. Je tiens à mentionner mes trois sœurs, Cassandre (son conjoint François et leur fille Alice), Simone et Élizabeth qui, ayant chacune habité avec moi à une étape différente de ma maîtrise, ont toujours été présentes pour m'écouter et me changer les idées.

Un merci particulier à Léa et à Romane, avec qui j'ai découvert *Belle du Seigneur*. Je conserve un très doux souvenir de nos rencontres imprégnées du début de l'été à Québec.

Je remercie Anne-Marie Jacob, professeure de littérature française au Collège Jésus-Marie de Sillery, qui a eu le courage de faire lire des nouvelles de Maupassant et *Au bonheur des dames* de Zola à des adolescentes blasées en 2014. Je lui dois d'avoir éveillé mon intérêt pour le roman du XIX^e siècle.

Je remercie également les amis avec qui j'ai participé ou organisé des cercles de lecture au fil des ans. Nos échanges se trouvent en filigrane de mes analyses. Un merci particulier à Arthur, qui m'a intégrée à un groupe de discussion à un moment où j'étais en mal de repères.

Ce mémoire est dédié à Geneviève, compagne de rédaction aux côtés de qui j'ai affronté la conciliation d'un horaire vertigineusement flexible et d'obligations (ou de péripéties) de tout ordre. Merci infiniment de m'avoir appris à trouver refuge dans la lenteur de l'écriture.

Ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'appui financier des Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC), du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill.

Les personnages romanesques ne demandent pas qu'on les admire pour leurs vertus. Ils demandent qu'on les comprenne, et c'est quelque chose de tout à fait différent. Les héros d'épopée vainquent ou, s'ils sont vaincus, gardent jusqu'au dernier souffle leur grandeur. Don Quichotte est vaincu. Et sans aucune grandeur. Car, d'emblée, tout est clair : la vie humaine en tant que telle est une défaite. La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la raison d'être de l'art du roman.

Milan Kundera, *Le rideau*

Table des matières

<i>Chapitre I : Le costume en tant qu'outil de séduction</i>	7
Le raffinement du costume masculin	9
Les accessoires vestimentaires des amants, manifestations de virilité.....	13
Un mépris calculé des conventions vestimentaires, signe d'une âme poétique	16
La robe en tant que reflet de l'identité de séductrice des héroïnes.....	19
Le froufrouement des étoffes	22
Le mouvement de dévoilement de l'habit féminin	24
Le décolleté, une norme vestimentaire évocatrice	30
<i>Chapitre II : L'accoutrement : de l'effritement des liens amoureux à la perte de l'identité</i>	33
Des jeux de séduction à un monde idyllique	38
Renouveler sa garde-robe pour raviver l'amour-passion.....	43
Contre l'oubli à travers les robes portées	48
Des vêtements tachés, signes de la perte de l'individualité des amants	54
<i>Chapitre III : Le déguisement, ou la possibilité d'un rapport non-sérieux à l'existence</i>	61
Se déguiser pour désertir la réalité	66
Le bal masqué dans <i>Madame Bovary</i> , moment d'une suspension temporelle.....	69
Les habits des Valeureux : l'impératif ludique comme rapport à l'existence	74
Le béret écossais d'Ariane et les peignoirs de Solal : un emploi conscient du déguisement ?	82
<i>Conclusion</i>	87

Introduction

Bien qu'un siècle les sépare, l'œuvre de Gustave Flaubert et celle d'Albert Cohen se construisent autour des mêmes thèmes et des mêmes questions : elles accordent toutes deux une importance particulière à la séduction amoureuse et à ses déceptions, qui se trouvent au cœur des intrigues de *Madame Bovary* (1857) et de *Belle du Seigneur* (1968). Ce deuxième roman fait partie du cycle romanesque réunissant les quatre romans de Cohen — *Solal* (1930), *Mangeclous* (1938), *Belle du Seigneur* (1968) et *Les Valeureux* (1969) — cycle que le romancier avait intitulé *Solal et les Solal* dans ses manuscrits. Ce titre a été repris par Gallimard lors de la réédition de l'œuvre de Cohen dans la collection « Quarto » (2018). Les personnages de la tétralogie évoluent certes dans un étrange univers à la croisée du tragique et du comique, des *topoi* romanesques européens et de l'imaginaire oriental, mais ils se définissent aussi, comme le révèlent leurs aventures dans *Belle du Seigneur*, par des liaisons adultères les rapprochant de *Madame Bovary* et de ses amants.

Si l'amour est un sujet abondamment exploré par le roman en général, un traitement étonnamment similaire des *topoi* romantiques s'observe chez Flaubert et Cohen. Comme l'affirme Anne-Marie Paillet-Guth dans son étude du discours amoureux parodique dans les romans du XVII^e au XX^e siècle, *Madame Bovary* et *Belle du Seigneur* représentent deux cas exemplaires de la juxtaposition d'une narration lyrique et sérieuse des péripéties amoureuses des héros¹. Les ressemblances qui lient ces deux œuvres tiennent tout particulièrement à l'entremêlement, dans l'esprit des personnages, d'une conscience aigüe et d'une méconnaissance des tensions autour desquelles se construisent leur vie

¹ Anne-Marie Paillet-Guth, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 1998.

sentimentale. Les différents regards portés sur leur intériorité par les protagonistes flaubertiens et les héros cohéniens transparaissent dans la fonction qu'ils attribuent à leurs vêtements : en tant que matérialisation de leurs idéaux et de leurs états d'âme, ils en viennent à définir leur identité d'amant ou d'amante.

Ce mémoire examinera donc la conscience qu'ont les personnages d'eux-mêmes et de la réalité à la lumière des rôles que revêtent, à leurs yeux, leurs choix vestimentaires. L'habillement des héros sera analysé, d'une part, en tant qu'exemple de ce que René Girard nomme des « médiateurs² » des désirs et des idéaux romantiques du personnage moderne, et, d'autre part, pour reprendre l'expression de Pierre Danger et d'Isabelle Daunais à propos de l'œuvre de Flaubert, comme des « témoin[s]³ » matériels rappelant que les histoires d'amour des amants sont aussi trompeuses qu'éphémères. Au prisme de la métaphore vestimentaire, ce mémoire examinera ainsi le mouvement de (dé)sillusion qui, selon Thomas Pavel, accompagne le décalage entre les rêves des personnages flaubertiens et la réalité et que nous pouvons également voir à l'œuvre chez Cohen : « L'idéalisme romanesque, conclut Flaubert, est illusoire, et la vérité de la condition humaine est le combat inégal avec cette illusion⁴. » En rapprochant les habitudes vestimentaires des amants de *Madame Bovary* à celles des héros de *Belle du Seigneur*, notre recherche se penchera sur la reprise, dans l'œuvre d'un auteur du XX^e siècle, de cette oscillation entre perte et création d'idéaux. Cette comparaison montrera aussi l'exploration, chez Cohen, d'un troisième rapport à la réalité dont le germe se trouve déjà chez Flaubert, à savoir la

² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Fayard, coll. « Pluriel », 2011 [1961].

³ Ce rôle des objets dans l'œuvre de Flaubert a été formulé par Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 173 et Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Édition Librairie Nizet, 1993, p. 176.

⁴ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2014 [2003], p. 416.

possibilité de poser un regard non-sérieux sur l'existence. L'objectif de ce mémoire est ultimement de montrer la prégnance — mais aussi la transformation — au XX^e siècle de questions constitutives du roman du XIX^e siècle.

Bien que cette recherche n'examine pas la symbolique du vêtement sous un angle sociologique, elle repose sur le contexte historique menant au changement de la fonction sociale de l'habit à l'époque moderne. Elle s'appuie notamment sur l'instabilité et sur la mobilité accrue des mœurs vestimentaires que remarquent Philippe Perrot (1981), Michel Butor (1992) et Marta Caraion (2007 2014), mais aussi sur le lien entre l'évolution de la mode et l'imaginaire occidental qu'établit Gilles Lipovetsky (1987). Nous nous référons aussi aux coutumes expliquant les changements d'apparence décrits par Shoshana-Rose Marzel (2005), qui analyse la signification sociale des différentes tenues des personnages de *Madame Bovary*. À la lumière de la portée métaphorique attribuée à la mise du personnage romanesque dans les ouvrages collectifs *Vêtement et littérature* dirigé par Frédéric Monneyron (2001), *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle. Sociopoétique du textile* dirigé par Alain Montandon (2015) et *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* dirigé par Marco Modenesi, Benedetta Collini et Francesca Paraboschi (2015), notre analyse cherchera à situer le vêtement à l'intersection d'une fonction sociologique et poétique dans la littérature du XIX^e et XX^e siècle.

S'inscrivant dans l'évolution des désirs et des idéaux du personnage moderne qui a été décrite par René Girard et Thomas Pavel, l'analyse de l'habillement effectuée dans ce mémoire dépassera toutefois ce cadre sociopoétique dans une tentative de le lier à l'intrigue des œuvres étudiées. Nous nous intéresserons en effet au rapport des protagonistes à leur habillement en tant qu'il est une représentation du regard qu'ils portent sur leurs liens

amoureux et sur leur identité. Notre analyse cherchera ainsi à éclairer la conscience plus ou moins aiguë que possèdent les héros des possibilités existentielles qui s'offrent à eux, et son influence sur leurs aventures. De cette manière, nous pourrions étudier l'évolution de leurs liens amoureux, mais aussi de l'identité d'amant ou d'amante qu'ils se construisent à travers les habits qui participent à leurs jeux de séduction.

La comparaison entre Flaubert et Cohen peut certes sembler audacieuse étant donné les nombreuses dissimilitudes qui éloignent les deux œuvres de notre corpus. La distinction la plus notable est certainement l'époque différente à laquelle elles ont été écrites : si *Madame Bovary* appartient à la société française industrielle de la deuxième moitié du XIX^e siècle, *Belle du Seigneur* est rédigé par un romancier de culture juive dans une Europe chamboulée par les deux guerres mondiales. S'ajoute le contraste entre le réalisme de Flaubert et l'univers exubérant de Cohen.

Néanmoins, les thèmes abordés dans *Belle du Seigneur* rappellent ceux de *Madame Bovary* : on y trouve une satire de la médiocrité et de l'hypocrisie de la bourgeoise, ou encore les histoires d'amour d'une femme mal mariée qui connaît une fin tragique en commettant le suicide. Plus fondamentalement, ces deux romans offrent une vision à la fois sérieuse et ironique de l'amour, ce que relève d'ailleurs Anne-Marie Paillet-Guth dans l'étude mentionnée plus haut⁵. À la différence de Paillet-Guth, qui accorde une attention particulière au discours narratorial, notre analyse porte sur le regard équivoque que les protagonistes portent sur leurs idéaux romantiques : tout en se laissant emporter par l'exaltation de leurs passions, ils se montrent, sous des formes différentes, critiques des rêves qu'ils ont hérités du Romantisme. De ce rapport ambigu au lien amoureux découle

⁵ Anne-Marie Paillet-Guth, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, op. cit.

l'oscillation entre illusion et désillusion qui caractérise la trajectoire narrative des protagonistes flaubertiens et que reprennent, à travers leurs manières de penser et de se vêtir, les personnages cohéniens.

Dans la mesure du possible, les deux romans seront analysés côte à côte au fil du mémoire de manière à faire ressortir les multiples échos des thèmes et des questions de *Madame Bovary* qui se retrouvent dans *Belle du Seigneur*. La comparaison établie ne reposera pas sur une filiation qu'Albert Cohen aurait consciemment établie entre son œuvre et celle de Gustave Flaubert, mais plutôt sur les rapprochements qui s'observent à la lecture du roman le plus connu de chacun des deux romanciers. Cette recherche se divisera en trois chapitres qui aborderont chacun un regard que les amants portent sur leurs changements de mise, et ce, dans le cadre de leurs aventures amoureuses. Le premier chapitre portera sur le costume qui, en moulant leur apparence aux codes vestimentaires préétablis, se fait le signe des différents attraits permettant aux héros de charmer l'être aimé. En examinant le rapport normé et superficiel que les personnages entretiennent à l'élégance ou à la virilité de leur parure, nous verrons que celle-ci nourrit les artifices de la séduction — et par conséquent les illusions amoureuses des protagonistes. Le deuxième chapitre examinera l'accoutrement, soit un habillement qui, non conforme aux attentes sociales, permet aux personnages de faire de leur mise le reflet de leur intériorité. Il étudiera aussi comment ce décalage vestimentaire en vient à cristalliser l'écart entre les rêves des protagonistes et la réalité, confrontant ainsi les protagonistes à l'expérience de la perte et de la désillusion. Le troisième chapitre portera sur le déguisement qui, se distinguant du costume et de l'accoutrement par sa flamboyance, suscite l'étonnement dans la sphère sociale. Ne pouvant séduire, ce type d'habillement ne participe pas à la construction des liens

amoureux des personnages, et se situe donc en dehors du mouvement de (dé)sillusion que ceux-ci subissent. Il représente ainsi, aux yeux des personnages, une manière de se détacher de leurs idéaux afin de poser un regard non-sérieux sur la réalité. Si cette pratique vestimentaire se trouve en germe dans *Madame Bovary*, nous montrerons qu'elle se voit exacerbée dans *Belle du Seigneur*. Étant donné que la dernière partie de cette analyse met l'accent sur le déplacement du rapport à l'apparence — mais aussi aux désirs et à l'identité — qui s'opère de Flaubert à Cohen, ce mémoire interrogera en conclusion la place du cycle cohénien dans l'héritage dix-neuviémiste du XX^e siècle.

Chapitre I : Le costume en tant qu'outil de séduction

Lors de sa fameuse première rencontre avec Ariane au Ritz, Solal s'insurge devant les « manèges » et les « babouineries » qui se trouvent derrière la conquête amoureuse — et qui lui permettront paradoxalement d'emporter le cœur de la jeune femme. Dans son discours contre l'amour-passion⁶, il dénonce avec virulence la prédominance du paraître sur l'être dans l'acte de séduction :

Troisième manège, la farce de poésie. Faire le grand seigneur insolent, le romantique hors du social, avec somptueuse robe de chambre, chapelet de santal, monocle noir, appartement au Ritz et crises hépatiques soigneusement dissimulées. Tout cela pour que l'idiote déduise que je suis de l'espèce miraculeuse des amants, le contraire d'un mari à laxatifs, une promesse de vie sublime. Le pauvre mari, lui, ne peut pas être poétique. Impossible de faire du théâtre vingt-quatre heures par jour⁷.

Ces manèges s'observent chez les protagonistes flaubertiens et cohéniens qui, tels des comédiens se préparant pour un rôle, accordent un soin particulier à leur mise dans les moments où ils souhaitent charmer. C'est notamment le cas de Madame Bovary quand elle s'apprête pour le bal de Vaubyessard : « Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit⁸. » La « conscience » de se parer pour une performance théâtrale réapparaît de manière plus vive et plus tourmentée chez Solal qui, prenant son bain en vue d'un de ses rendez-vous galants, décrit les amants

⁶ Albert Cohen reprend le terme « amour-passion » aux quatre types d'amour définis dans le traité *De l'amour* de Stendhal. L'amour-passion y est décrit à l'aune du phénomène de « cristallisation » c'est-à-dire de « l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections ». Contrairement à l'idéal du fin'amor médiéval, qui naît de la courtoisie de la dame aimée et des prouesses chevaleresques de celui qui aime, l'amour-passion se construit autour d'un enchaînement d'illusions. Cet horizon amoureux hérité du romantisme se rapproche de celui des personnages flaubertiens, qui pensent l'amour en termes de « félicités » et de « passions ». Voir Stendhal, *De l'amour*, Gallimard et Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche », 1969, p. 25.

⁷ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, dans *Solal et les Solal*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2018, p.1150.

⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, dans *Œuvres complètes* (éd. Claudine Gothot-Mersh), T.III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2013, p. 192.

comme de « ridicules acteurs⁹ ». À la lumière du regard que portent les protagonistes sur leur toilette, l'élégance vestimentaire s'avère être la manifestation d'un jeu d'apparat ou des artifices permettant de plaire à l'être aimé. En effet, l'habit — et les possibilités de transformation ou de mascarade qu'il recèle — se trouve au cœur des stratagèmes amoureux des protagonistes. Dissimulant tout en mettant en évidence, recouvrant tout en suggérant, il constitue un moyen par lequel les personnages peuvent modeler leur apparence aux attentes de l'autre.

En ce sens, le vêtement est un outil de séduction, puisque sa fonction première relève des codes sociaux. Rappelons à cet égard que le terme « costume » provient, comme le mot « coutume », du latin *consuetudinem* (accusatif de *consuetudo*) qui signifie « habitude », « genre, manière d'agir d'un peuple¹⁰ ». Tel que le définit le *Trésor de la Langue française*, le costume représente l'« ensemble des caractéristiques d'une époque, d'un groupe social, d'un genre, le plus souvent immédiatement perceptibles ou relatives à l'aspect¹¹ » ou, pour reprendre les termes employés par Roland Barthes dans son *Système de la mode*, il incarne une « forme structurale, institutionnelle¹² » du vêtement. S'inscrivant dans un système de valeurs préétablies, l'habit se fait signe de certains idéaux et de certaines distinctions sociales. En vue d'un rendez-vous galant, les amants se parent donc au sens propre comme au sens figuré : le moment où ils enfilent leurs plus beaux habits

⁹ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 1196.

¹⁰ Voir la définition de « coutume » et de « costume » dans le *Trésor de la Langue française* (TLFi) disponible sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Cette conception du costume comme métaphore de la coutume nous provient en premier lieu des *Essais* de Montaigne, et plus particulièrement de son essai « De l'usage de se vestir », où il suggère que c'est par habitude plutôt que par nécessité que les Européens s'habillent chaudement par temps froid. Voir Michel de Montaigne, « De l'usage de se vestir », chapitre XXXVI, Livre I, dans *Les Essais* (éd. Pierre Villey et V.-L. de Saulnier), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 225-228.

¹¹ Voir la définition de « coutume » dans le TLFi.

¹² Roland Barthes, *Le système de la mode*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014, p. 25.

annonce celui où ils revêtiront leur âme, devant l'être aimé, d'une délicatesse ou d'une sensibilité hors du commun. Conformant leur toilette à des convenances vestimentaires appelées à être décodées par l'être aimé, les personnages flaubertiens et cohéniens en viennent ainsi à percevoir le raffinement de leurs habits comme le reflet de l'identité d'amant idéal qu'ils se sont construite.

Il s'agira donc, dans notre premier chapitre, d'établir les codes sociaux qui influencent la parure des personnages étudiés afin d'examiner, dans les chapitres suivants, le rapport normé et superficiel aux habits que laissent transparaître les pensées d'Emma et de Solal citées plus haut. Afin d'analyser les fonctions que les héros attribuent à leurs vêtements, nous nous pencherons tout d'abord sur la manière dont le costume conforte leurs idéaux amoureux pour ensuite analyser l'expérience de la désillusion et de la perte que vient à refléter leur habillement. Considérant que les démonstrations de force incarnées par le vêtement sont interprétées à l'aune des coutumes vestimentaires de la société occidentale industrielle, nous verrons dans ce premier chapitre que les amants de notre corpus ne privilégient pas exactement les mêmes stratégies vestimentaires que les amantes. Nous montrerons que les protagonistes masculins se servent, consciemment ou non, de leurs habits comme d'une affirmation de leur virilité tandis que les personnages féminins séduisent à travers l'aura de mystère qui se dégage de l'élégance de leur mise.

Le raffinement du costume masculin

Dans son analyse sociologique de la description des vêtements dans *Madame Bovary*, Shoshana-Rose Marzel remarque que les protagonistes masculins portent une

attention particulière à leur parure en vue de leurs premières tentatives de séduction¹³. Même Charles Bovary — qui attribue habituellement une fonction purement utilitaire à ses habits — soigne sa mise lors de ses rencontres avec Emma : « Ces jours-là il se levait de bonne heure, partait au galop, poussait sa bête, puis il descendait pour s’essuyer les pieds sur l’herbe, et passait ses gants noirs avant d’entrer¹⁴. » Mettant « son gilet neuf, au risque de l’abîmer à la pluie¹⁵ », il cherche à plaire à Emma en faisant preuve d’un raffinement au-dessus de celui attendu d’un médecin de campagne au XIX^e siècle.

Le rang social que Charles affirme à travers son élégance préfigure l’appartenance aux hautes sphères de la société que revêtiront, au regard de la jeune femme du moins, Rodolphe et Léon lors de leurs rendez-vous galants avec elle. Autant la jeune femme est déçue par le manque de finesse de la toilette que vient à prendre son époux une fois le couple en ménage et qui le relègue au monde prosaïque de la petite bourgeoisie rurale, autant elle est charmée par la coquetterie de Léon qui, bien peigné et les ongles soignés, se distingue par sa « redingote » avec « un collet de velours noir¹⁶ ». Son choix d’un accessoire en velours — une étoffe luxueuse qui représente à l’époque un signe de puissance socioéconomique¹⁷ — lui attribue le même niveau de finesse vestimentaire que l’époux idéal rêvé par Emma :

Il lui semblait que certains lieux sur terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part. Que ne pouvait-elle s’accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d’un habit de

¹³ Shoshana-Rose Marzel souligne toutefois que les habits des personnages masculins, contrairement à ceux de l’héroïne, sont relativement peu décrits au fil de la narration. Voir *L’Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 283.

¹⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹⁶ *Ibid.*, p. 232.

¹⁷ Étant donné sa somptuosité, ce textile était associé à la noblesse, à la royauté et à la papauté. Voir à ce sujet l’entrée « Velours » dans l’ouvrage de référence d’Élisabeth Hardouin, Bernard Berthod et Martine Chavent-Fusaro, *Les étoffes. Dictionnaire historique*, Paris, Les Éditions de l’Amateur, 2005, p. 394.

velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes !¹⁸

C'est toutefois Rodolphe qui revêt le plus fréquemment des habits confectionnés dans ce tissu : il apparaît tout d'abord aux yeux d'Emma comme « un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert¹⁹ » en plus de « charm[e]r » la jeune femme grâce à « son grand habit de velours et sa culotte de tricot blanc²⁰ » lors de leur promenade équestre, à laquelle nous reviendrons.

Si les protagonistes privilégient les habits de velours lors des scènes de séduction, c'est aussi parce que ce tissu est porteur d'une certaine sensualité. Dans son ouvrage de référence *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Pierre Danger constate à cet égard que le velours dont la texture exprime un « désir de caresse²¹ » « est associé aux rêves, aux désirs d'Emma envers les hommes, imaginaires ou réels, qui la séduisent²². » Par conséquent, le potentiel séducteur de l'étoffe, dont la somptuosité est perçue comme un signe de noblesse, illustre l'influence du prestige social dans la construction des idéaux amoureux des protagonistes de *Madame Bovary*.

Héritier à certains égards du personnage de Rodolphe, Solal revêt lui aussi de somptueux habits afin de mener à bien les nombreuses conquêtes amoureuses qui marquent sa trajectoire dans le cycle *Solal et les Solal*. Il avoue lui-même que son élégance vestimentaire vise à mettre en valeur ses attributs d'amant dans la drôle de scène où, faisant un usage peu orthodoxe de la loi de la charité juive, il emprunte de l'argent à un passant auprès de qui il se justifie en affirmant que « pour la [Adrienne] conquérir (bêtise !) j'ai

¹⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 184.

¹⁹ *Ibid.*, p. 262.

²⁰ *Ibid.*, p. 289.

²¹ Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, op. cit., 1973, p. 282.

²² *Ibid.*, p. 283.

besoin d'argent²³. » Solal achète avec cet argent emprunté des accessoires de toilette plus luxueux les uns que les autres afin de ressembler à un membre de la haute société lors de son rendez-vous avec Adrienne :

Six complets de miraculeuse étoffe et de grande coupe. Trois robes de chambre du plus extraordinaire léger velours. Vingt-quatre chemises d'une soie à soixante mooms ou momés. Six paires de chaussures. Douze douzaines de chaussettes de soie. Six manteaux de lord. Cent mouchoirs les plus fins. Une montre de platine. Douze litres de Cologne. Quinze chapeaux. Valises de porc ineffable. Smoking jacket. Habit²⁴.

Solal, à l'instar des amants d'Emma, choisit des matériaux de grande qualité — que mettent en lumière la légèreté « extraordinaire » du velours, la soie des chemises, la finesse des mouchoirs ou encore le cuir « ineffable » de la valise. Les superlatifs employés pour décrire ces « miraculeuse[s] » étoffes dans lesquelles sont fabriqués les nouveaux vêtements et accessoires du héros soulignent toutefois un goût pour la démesure qui le distingue des personnages flaubertiens. Si la liste de ses achats n'est pas sans rappeler l'énumération des morceaux commandés par Frédéric dans *L'Éducation sentimentale*²⁵, elle suscite l'étonnement par le nombre exagérément élevé de chacun des items luxueux qui la composent. En ce sens, Solal mène à un jusqu'au-boutisme la fonction symbolique que le costume, en tant que marque de prestige social, se voit attribuer dans l'univers romanesque de Flaubert. Comme le suggèrent déjà ses propos au passant auquel il soutire de l'argent, l'exubérance avec laquelle il multiplie ses habits témoigne chez ce héros d'une conscience aiguë de la métamorphose des apparences — et, nous le verrons, du caractère problématique de celle-ci — au fondement de la performance amoureuse.

²³ Albert Cohen, *Solal*, dans *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 138.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Frédéric refait sa garde-robe à son retour à Paris au début de la deuxième partie du roman : « Dès qu'il fut seul, Frédéric se rendit chez le célèbre Pomadère, où il se commanda trois pantalons, deux habits, une pelisse de fourrure et cinq gilets ; puis chez un bottier, chez un chemisier, et chez un chapelier, ordonnant partout qu'on se hâtât le plus possible. » Voir Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, dans *Œuvres complètes* (éd. Gisèle Séginger), T.IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2021, p. 256.

Les accessoires vestimentaires des amants, manifestations de virilité

Si, comme nous l'avons vu, les protagonistes masculins accordent un souci particulier à la qualité des étoffes ou encore à la coupe de leur habit, c'est que ceux-ci deviennent particulièrement significatifs à l'époque où la sobriété du costume noir est adoptée par la société occidentale industrielle. Émilie Bauduin rappelle qu'au XIX^e siècle, sous l'influence des bouleversements sociaux engendrés par la Révolution française et par l'industrialisation, c'est le bon goût des accessoires ou encore le soin apporté au corps plutôt que le faste des habits qui rendent compte de la position sociale de l'homme bourgeois²⁶. En témoigne la manière dont Solal étend le luxe de ses habits à ses chaussettes, son chapeau ainsi qu'à son parfum tandis que le mari idéal imaginé par Emma se démarque par l'élégance de ses « bottes molles », de son « chapeau pointu » et de ses « manchettes ». Étant donné la mobilité sociale qui s'accroît à la même époque, les personnages sont toutefois influencés par différents modèles et modes de vie, ce que reflètent leurs choix vestimentaires : ceux-ci sont simultanément influencés par les codes de la bourgeoisie et par des vestiges de la noblesse, dont relève d'ailleurs leur prédilection pour le velours. C'est sans doute pourquoi, comme le remarque Pierre Danger, les couvre-chefs et les bottes, qui sont traditionnellement associés à la noblesse d'armes et aux rentiers possédant des terres, sont les accessoires vestimentaires qui révèlent le mieux le caractère des protagonistes masculins²⁷ — et aussi, pourrions-nous ajouter, leurs habiletés d'amant.

²⁶ Émilie Bauduin, *Entre les savons et les pommades. Représentations et symboliques du cabinet de toilette dans Les Rougon-Macquart (1871-1893) d'Émile Zola*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2020, p. 15.

²⁷ Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, *op. cit.*, p. 167.

Comparant la mise de Charles à celle de Rodolphe, Pierre Danger constate que les nombreuses descriptions de chaussures font de cet élément vestimentaire un barème qui « permet d'évaluer exactement le degré de luxe et de raffinement du personnage²⁸ ». Il observe que Rodolphe, en tant que « prototype du séducteur²⁹ », se démarque des autres personnages, et plus particulièrement de Charles³⁰, par ses nombreuses paires de bottes, qui lui permettent de plaire à Emma autant lors des Comices agricoles qu'au moment de leur promenade à cheval. La nécessité, pour le héros qui cherche à charmer, d'adapter sa toilette aux circonstances explique par ailleurs le grand nombre d'accessoires de toilette (et notamment les six paires de chaussures) achetés par Solal dans le passage discuté plus haut.

Si les protagonistes masculins accordent une telle importance à leurs bottes, c'est que celles-ci évoquent les idéaux traditionnellement associés à la chevalerie et à la noblesse militaire, les rapprochant ainsi de la figure littéraire du séducteur qui emporte la femme aimée. C'est ce que met en lumière la charge érotique que Mangeclous, un des oncles juifs de Solal, accorde non sans humour à cet accessoire vestimentaire :

Ensuite, avec son mouchoir brodé, il fait briller ses bottes pour qu'elle les remarque et sache qu'il est vigoureux cavalier, ce qui lui donnera des idées coupables, se disant qu'il est musclé, apte aux coups de poing et doué d'une grande puissance de copulation³¹.

Tout comme Solal dans le discours où il décrit les différents « manèges » de la séduction, Mangeclous fait de la « viande³² », c'est-à-dire de la force physique, l'une des principales

²⁸ *Ibid.*, p. 168.

²⁹ Nous reprenons cette expression et cette lecture à Shoshana-Rose Marzel. Voir *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 100.

³⁰ Rappelons que Charles trahit son manque de goût lorsqu'il se contente d'un modèle de bottes dont l'utilité prime sur l'élégance : « Il portait toujours de fortes bottes, qui avaient au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers les chevilles, tandis que le reste de l'empeigne se continuait en ligne droite, tendu comme par un pied de bois. Il disait que *c'était bien assez bon pour la campagne*. » Voir Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 186.

³¹ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 749. Nous reviendrons au personnage de Mangeclous au troisième chapitre, où il sera question de l'habillement carnavalesque des Valeureux.

³² *Ibid.*, p. 1152.

sources du charme masculin, et accorde pour cette raison une influence particulière aux manifestations de puissance dans le développement du sentiment amoureux. Solal se plie lui-même à ce stratagème amoureux quand il se présente comme un « haut seigneur aux longues bottes³³ » en route pour « enlever » Ariane dans l'incipit de *Belle du Seigneur*. En moulant leur parure dans celle du militaire, les héros consacrent donc leur identité virile qui, pour reprendre les termes d'Alain Corbin, est « synonyme de supériorité, d'extériorité, de forces, d'énergie³⁴ ». L'historien explique que, sous l'influence des théories des naturalistes ainsi que du prestige des armées révolutionnaires et impériales, la « vertu de la virilité » devient sans conteste le centre de l'éducation des hommes de l'Europe du XIX^e siècle³⁵. Dans la perspective de l'analyse de *Madame Bovary* que propose Florence Pellegrini dans son article « Avatars flaubertiens de l'objet sadique », les accessoires de cavalerie apparaissent d'autant plus connotés dans les romans de Flaubert qu'ils s'inscrivent dans une reprise de la symbolique érotique développée dans les œuvres du Marquis de Sade³⁶. Aussi révèlent-ils les stratégies amoureuses grâce auxquelles Rodolphe conquiert le cœur d'Emma, qui, significativement, cède à ses avances lors d'une promenade équestre. Le tempérament confiant et la vigueur du héros le distinguent d'ailleurs, dans l'esprit de la jeune femme, de la couardise de Charles — qui perd sa cravache lors d'une de ses visites chez les Rouault —, le rendant digne de la « cravache à

³³ *Ibid.*, p. 889.

³⁴ Alain Corbin, « Introduction » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle, Histoire de la virilité*, vol. II, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 7.

³⁵ Jean-Paul Bertaud souligne quant à lui le lien manifeste entre les qualités physiques mais aussi morales définissant la virilité et le rôle social du militaire. Voir « L'armée et le brevet de virilité » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle, op. cit.*, p. 63.

³⁶ Voir Florence Pellegrini, « Avatars flaubertiens de l'objet sadique », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Flaubert. Éthique et esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2012, p. 215-233.

pommeau de vermeil³⁷ » qu'elle lui offre en cadeau. La sacralisation de la virilité qui s'opère à travers l'habit met en lumière le rapport de force qui, comme le suggère Solal dans son discours contre l'amour passion, informe les jeux de séduction des personnages. Pour reprendre les deux catégories établies par le héros cohénien, le charme des amants se décline donc en différentes puissances physiques (la « viande » ou la virilité) et sociales. Ce deuxième type de force prend la forme du prestige socioéconomique associé, nous l'avons vu, à l'élégance des héros, mais aussi de l'originalité poétique que traduisent les détails de leurs habits — et qui reflète leur maîtrise des *topoi* littéraires romantiques.

Un mépris calculé des conventions vestimentaires, signe d'une âme poétique

Le charme des amants flaubertiens et cohéniens tient également à la sensibilité esthétique particulière qu'ils se créent en jouant avec la mobilité accrue des modèles vestimentaires à l'ère industrielle. Sous l'influence du non-conformisme et de l'authenticité individuelle valorisés par le romantisme, ils prennent certaines libertés avec les habits de leur classe sociale. Un exemple remarquable à cet égard est celui de la parure de Rodolphe lors de la fameuse scène des Comices agricoles, seul passage d'ailleurs où elle est décrite avec autant de détails³⁸ :

Elle avait cette incohérence de choses communes et recherchées, où le vulgaire, d'habitude, croit entrevoir la révélation d'une existence excentrique, les désordres du sentiment, les tyrannies de l'art, et toujours un certain mépris des conventions sociales, ce qui le séduit ou l'exaspère. Ainsi sa chemise de batiste à manchettes plissées bouffait au hasard du vent, dans l'ouverture de son gilet, qui était de coutil gris, et son pantalon à larges raies découvrait aux chevilles ses bottines de nankin, claquées de cuir verni. Elles étaient si vernies, que l'herbe s'y reflétait. Il foulait avec elles les crottins de cheval, une main dans la poche de sa veste et son chapeau de paille mis de côté³⁹.

³⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 318.

³⁸ Shoshana-Rose Marzel relève seulement trois descriptions des habits de Rodolphe : lors de sa première rencontre avec Emma, lors des Comices agricoles et lors de sa promenade équestre avec la jeune femme. Voir *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, op. cit., p. 100-105.

³⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 271.

Shoshana-Rose Marzel relève le raffinement du « gilet de coutil, [du] pantalon à rayures, [des] chaussures magnifiquement vernies et [du] chapeau de paille » composant la tenue du personnage : « l'ensemble est harmonieux, conforme à la mode de l'époque et à l'événement champêtre⁴⁰. » Elle remarque cependant qu'une aura romantique se dégage aussi de sa mise :

La chemise qui bouffe — alors que les chemises masculines de l'époque étaient soit terminées par une cravate, soit boutonnées et ajustées — exprime le laisser-aller ; et en foulant les crottins, Rodolphe marque son mépris pour la précaution avec laquelle les bourgeois traitent leurs vêtements⁴¹.

Représentant un savant équilibre entre le respect des normes sociales et l'expression de sa propre individualité, la tenue élégante du héros reflète son statut de rentier tout en le situant en marge du monde rural des Comices. L'originalité que laisse deviner le négligé calculé de sa mise se voit confirmée par son raffinement vestimentaire aux yeux de l'héroïne, qui associe l'univers poétique des félicités amoureuses au faste de la noblesse qu'elle découvre dans ses romans ou lors du bal de la Vaubyessard : « Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière⁴² ? ». Bien que Rodolphe reprenne dans cette scène les clichés lui ayant permis de charmer ses amantes précédentes, les qualités esthétiques en soi convenues de son habit suscitent néanmoins une vive admiration chez Emma, puisqu'elles s'inscrivent parfaitement dans l'horizon de ses idéaux amoureux. Au regard de la jeune femme, son bon goût vestimentaire le distingue donc de Charles — qui, au même titre que la « campagne ennuyeuse » et les « petits bourgeois imbéciles », se situe du côté de la

⁴⁰ Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, op. cit., p.102.

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 201.

banalité ou de la « médiocrité de l'existence » — en attestant son appartenance à « l'immense pays des félicités et des passions ⁴³».

Le contraste qui se crée dans l'esprit d'Emma entre la sensibilité de Rodolphe et les manières d'être prosaïques de son mari exemplifie le portrait de l'amant brossé par Solal, qui présente ce dernier comme un « grand seigneur insolent » ou « romantique hors du social⁴⁴ » possédant l'avantage sur le mari de pouvoir paraître, devant la femme aimée, dissocié des contraintes pragmatiques de la réalité quotidienne. C'est pour cette raison que le héros cohénien se donne lui-même l'aura d'une identité poétique à travers le costume qu'il revêt pour plaire à Ariane lors de la visite au Ritz évoquée plus tôt :

Choquée par ma robe de chambre ? En général, elles acceptent mes robes de chambre. [...] À tout à l'heure. [...]

Lorsqu'il revint, les cheveux désordonnés, haut et svelte dans un smoking de soie blanche, il alla devant la glace, noua sa cravate de commandeur, se plut, se tourna vers elle pour voir l'effet⁴⁵.

Nous reviendrons aux robes de chambre excentriques de Solal dans notre troisième chapitre, mais mentionnons pour l'instant que le regard méfiant d'Ariane met en lumière l'étrangeté de cet habillement dans le contexte d'une tentative de séduction. À la lumière du charme qu'opèrent sur Emma les tenues de Rodolphe, l'habit plus formel que revêt Solal pourra plaire à Ariane, puisque le désordre de sa chevelure ou la soie blanche de son complet sont signes d'une originalité esthétique, tandis que sa cravate de commandeur incarne une manifestation de virilité⁴⁶. Le bon goût de cette seconde tenue est d'ailleurs éclairé par la satisfaction que suscite chez le protagoniste son reflet dans la glace, une réaction qui déstabilise la virulente critique des stratagèmes amoureux qu'il déclamera à sa

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 1150.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1138.

⁴⁶ Notons que Solal accorde une importance particulière à cet accessoire vestimentaire lorsqu'il refuse de défaire le nœud de la cravate noué par Aude, sa première amante. Voir Albert Cohen, *Solal*, *op. cit.*, p. 179.

bien-aimée. Conscient, à l'image de Rodolphe, de prendre part à une performance à travers sa mise, Solal multiplie ses métamorphoses vestimentaires afin que celles-ci matérialisent son oscillation entre un dégoût des rapports de force nourrissant la séduction et l'exaltation de son amour naissant. Don Juan habile au point de se prendre à son propre jeu, le héros de *Belle du Seigneur* maîtrise les codes vestimentaires utilisés par les amants flaubertiens — qui font de l'habit une marque de prestige social, de virilité et d'originalité poétique — mais à l'aune d'un regard ironique qui paraîtrait inconcevable chez les personnages de *Madame Bovary*, dont le rapport aux habits épouse ces codes sans les interroger.

La robe en tant que reflet de l'identité de séductrice des héroïnes

Tandis que les personnages masculins charment grâce aux qualités poétiques ou chevaleresques que rend visibles leur mise, les protagonistes féminines suscitent plutôt le désir en conservant un certain mystère autour de leur être qui, à l'image de leur corps recouvert d'une multitude de couches d'étoffes, attire d'autant plus le regard qu'il demeure inaccessible. Plutôt que leurs attraits intellectuels ou physiques, c'est le mouvement de (dé)voilement traduit par leur parure qui suscite le désir de leurs amants. Cette distinction entre la fonction du costume masculin et celle de la parure féminine s'explique notamment par les bouleversements des normes vestimentaire au XIX^e siècle évoqués plus haut. Dans *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gilles Lipovetsky offre une synthèse des changements dans les mentalités qui ont mené à ce que les historiens nomment le « grand renoncement masculin » :

Le costume masculin neutre, sombre, austère, a traduit [lors du grand renoncement masculin] la consécration de l'idéologie égalitaire comme l'éthique conquérante de l'épargne, du mérite, du travail des classes bourgeoises. L'habit précieux de l'aristocratie, signe de fête et de faste, a été remplacé par un costume exprimant les nouvelles légitimités sociales : l'égalité, l'économie, l'effort.

Dépossession des hommes de l'éclat des artifices au bénéfice des femmes, vouées, elles, à reconduire les symboles de luxe, de séduction, de frivolité⁴⁷.

Le vêtement illustre ainsi les deux faces du système de valeurs de la bourgeoisie prédominant dans la société occidentale industrielle : d'un côté la sobriété de l'habit masculin célèbre la productivité et le travail au cœur de la réussite de l'homme bourgeois tandis que, de l'autre, la coquetterie assumée des tenues féminines révèle le capital économique de cette classe sociale.

Sacralisant les aspirations et les idéaux de la bourgeoisie, l'élégance de la robe devient le signe par excellence de la féminité. Aussi est-ce à travers sa tenue qu'Emma attire l'attention de ses amants, comme en témoigne l'impression qu'elle laisse à Charles lors de leur première rencontre :

Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu. Le déjeuner des gens bouillonnait alentour, dans des petits pots de taille inégale. Des vêtements humides séchaient dans l'intérieur de la cheminée⁴⁸.

Dans son article « Le corps d'Emma », Bernard Masson suggère que c'est la parure de la jeune femme qui éveille le désir de son futur mari étant donné que « d'Emma elle-même, nous n'apercevons que le tissu, la couleur et la façon de sa robe⁴⁹ ». Nous pourrions ajouter que cette focalisation sur la robe de l'héroïne, lors de sa première apparition dans le roman, est révélatrice du rôle de l'apparence sur la construction de ses liens amoureux et de son identité. L'admiration que suscite ici la jeune femme tient à son élégance, qui contraste avec la vie quotidienne évoquée par le déjeuner sur le feu ou encore par les vêtements mis à sécher : Shoshana-Rose Marzel note en effet au sujet de cette tenue typique

⁴⁷ Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1987, p. 106.

⁴⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁹ Bernard Masson, « Le corps d'Emma », dans *Flaubert, la femme, la ville*, Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 15.

du Second Empire que « les trois volants dans cette ferme en pleine campagne, annoncent déjà la coquetterie⁵⁰. » Lui fait écho la manière dont la tenue raffinée d'Ariane subjugué Solal alors que celui-ci, ironiquement, aspire à la conquérir grâce à sa beauté morale dans une scène que nous analyserons au deuxième chapitre. La robe distinguée de l'héroïne, qui met en valeur sa silhouette, opère un charme irrésistible sur le jeune homme :

De nouveau dissimulé derrière les rideaux, il l'admira lorsqu'elle apparut, haute et de merveilleux visage, incroyablement bien construite, en noble robe du soir. Suivie par une traîne onduleuse, elle se promena orgueilleusement, lançant de temps à autre des regards furtifs vers la glace⁵¹.

La tenue que la jeune femme a revêtue pour le souper avec le patron de son mari (qui est nul autre que Solal) éveille un sentiment de fascination similaire chez Adrien : « Entré chez elle après avoir boutonné son smoking neuf, il la trouva devant la psyché, merveilleuse en robe du soir. Il fit une courbette par manière de plaisanterie⁵². » Le double regard porté sur l'héroïne dans ces deux scènes — celui, admiratif, des protagonistes masculins mais peut-être avant tout celui, satisfait, qu'elle lance à son propre reflet — met en lumière l'adéquation présumée, dans son esprit comme dans celui de ses amants, entre son costume et son intériorité.

La manière dont la parure de la jeune femme en vient à remplacer son « moi » fait penser au moment où Léon, rêvant à Emma, met sur le même plan sa robe et la sensibilité romantique de sa personne, « admir[ant] l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe⁵³. » Si la fonction symbolique du vêtement de l'héroïne est similaire à celle de la redingote de Rodolphe, elle est amplifiée au point où l'élégance de la tenue paraît comme consubstantielle à son individualité, comme le révèle ici le zeugme. Autrement dit, son

⁵⁰ Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, op. cit., p. 87.

⁵¹ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 909.

⁵² *Ibid.*, p. 1122.

⁵³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 384.

habit est perçu par ses amants comme une partie de son être, ce que révèle le malaise que Léon éprouve quand il pile sur sa robe : « Quand Léon, parfois, sentait la semelle de sa botte poser dessus [sur la robe d'Emma], il s'écartait comme s'il eût marché sur quelqu'un⁵⁴. » Si les protagonistes masculins accordent une telle importance aux vêtements de la femme aimée, c'est que leur habillement reflète la fonction symbolique que se voit attribuée la parure féminine au XIX^e siècle et qui, comme l'explique Gilles Lipovetsky, s'inscrit dans le prolongement « de la représentation collective » « de la femme vouée à plaire, à charmer par ses attributs physiques et par le jeu factice⁵⁵ ». Ainsi l'habit féminin suscite-t-il la fascination des protagonistes masculins en matérialisant l'identité de séductrice à l'aune de laquelle se définit la femme à l'époque moderne.

Le froufrouement des étoffes

C'est plus particulièrement la sensualité du bruissement des étoffes ainsi que le (dé)voilement s'opérant à travers les différentes couches de vêtement qui permettent au costume d'évoquer l'idéal de séductrice perçu comme la source du « moi » le plus profond des héroïnes. Dans son article « Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman du XIX^e siècle », Shoshana-Rose Marzel constate que la forte charge érotique du costume féminin dans *Madame Bovary* s'explique notamment par la mode féminine de l'époque :

La robe, à volants, à plis nombreux, avec ruches, festons, rubans, dentelles, soutenue par la crinoline ou la tournure de nombreux jupons ainsi que le port du nouveau pantalon féminin, causait un bruit provoqué par la gestuelle de la femme qui promenait cet édifice⁵⁶.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁵⁵ Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. Les modes et son destin dans les sociétés modernes*, op. cit., p. 107.

⁵⁶ Shoshana-Rose Marzel, « Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman du XIX^e siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2015, p. 427. Enrica Galazzi note à ce sujet que l'expérience auditive associée aux vêtements féminins se répand dans la littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle, incitant les romanciers à employer de nouveaux termes auditifs tel que celui du « froufrouement ». Voir Enrica Galazzi, « Frou-frou : le doux bruissement des tissus » dans Marco

Si la sensualité du froufrouement en tant que signe de féminité est initialement mis en lumière dans la description des femmes invitées au bal de Vaubyessard⁵⁷, son influence apparaît de manière particulièrement frappante dans les moments charnières de la liaison amoureuse de Léon et d'Emma⁵⁸. Au retour de leur visite chez la nourrice, le clerc se montre très sensible au « frôlement de la robe d'Emma qui bruissait tout autour d'elle⁵⁹ ». Les sonorités de ses vêtements sont indissociables, dans l'esprit du jeune homme, de l'aura de la jeune femme au point où il « entend » sa bien-aimée arriver lors de leur rendez-vous à la cathédrale de Rouen : « Mais un froufrou de soie sur les dalles, la bordure d'un chapeau, un camail noir... C'était elle ! Léon se leva et courut à sa rencontre⁶⁰. » Perçu en quelque sorte comme un signe distinctif d'Emma, le bruissement de ses robes nourrit ainsi le désir de son amant.

La prégnance de la sonorité du textile est telle qu'elle permet au charme féminin de subsister malgré les déceptions des amants. Même au moment où leur liaison est devenue source de lassitude pour Léon, celui-ci ne peut résister au « craquement des bottines » d'Emma — qui fait écho au craquement de la soie d'un corsage : « Il s'efforçait même à ne pas la chérir ; puis, au craquement de ses bottines, il se sentait lâche, comme les ivrognes à la vue des liqueurs fortes⁶¹. » Porteur d'une plus grande volupté que le bruissement, le craquement renvoie plus directement à l'acte charnel, comme le suggère l'analyse qu'en

Modenesi, Maria Benedetta Collini et Francesca Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Tome III, Milan, Ledizioni, coll. « Di/Segni », 2015, p. 241-252.

⁵⁷ Voir Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 193.

⁵⁸ Notre analyse a pour point de départ la récurrence du bruissement vestimentaire que Shoshana-Rose Marzel remarque dans la liaison d'Emma et Léon. Voir son article « Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman du XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 424-426.

⁵⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 363.

⁶¹ *Ibid.*, p. 399.

fait Sophie Pelletier dans son article « De l’emballage et du déballage naturalistes : autour des jupes de la femme convoitée » :

Et de fait, chez Flaubert, comme chez Zola et Maupassant, la fantasmagorie masculine tient à un *craquement de soie* : elle se construit dans l’attente et l’espoir d’une couture qui cède, d’une parcelle de peau qui se défile, de soieries protectrices appelant « la peur de faire trop et de ne pas faire assez » — qui anime la passion⁶².

En ce sens, le froufrouement des robes ou le craquement de la soie peuplent l’imaginaire amoureux des protagonistes masculins en tant que forme de sensualité féminine qui entretient (sans toutefois l’assouvir) le désir de la possession physique. Le bruissement des tissus peut ainsi maintenir une aura de rêveries autour de la femme aimée, ce qui explique que Léon, dont l’esprit est particulièrement imprégné d’idéaux romantiques, s’avère un amant particulièrement sensible à cette expérience sensorielle. La symbolique érotique des étoffes voilées des habits féminins est néanmoins perçue de manière plus vive par les personnages masculins, qui y prêtent une attention accrue dans les scènes où se nouent leurs liens amoureux.

Le mouvement de dévoilement de l’habit féminin

Amorcé par le frémississement des parures, le mouvement de (dé)voilement au fondement de l’identité de séductrice des héroïnes de *Madame Bovary* et de *Belle du Seigneur* se voit exacerbé par les tissus translucides des habits qu’elles portent alors qu’elles se disposent à céder aux avances des personnages masculins. Un exemple éclairant

⁶² Sophie Pelletier, « De l’emballage et du déballage naturalistes : autour des jupes de la femme convoitée » dans Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, op. cit., p. 412. Au craquement du corsage s’ajoute, dans *Madame Bovary*, le sifflement du lacet du corset d’Emma qui se déshabille devant Léon : « Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 399. Florence Pellegrini note que le « son strident du lacet » lui donne l’apparence d’un « véritable fouet tranchant l’air » qui n’est pas sans rappeler la connotation érotique du fouet dans l’univers du Marquis de Sade. Voir Florence Pellegrini, « Avatars flaubertiens de l’objet sadique », art. cit., p. 222.

à cet égard est celui du moiré de l'ombrelle d'Emma, sur lequel s'attarde le regard de Charles lors de ses visites aux Bertaux : « L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue⁶³. » La force du charme que la jeune femme exerce sur le médecin de campagne est palpable à travers le mouvement des gouttes d'eau qui, selon l'analyse qu'en fait Jean-Pierre Richard dans *Littérature et sensations chez Flaubert et Stendhal*, est évocateur de désirs dans l'univers romanesque de Flaubert :

Aussi la [goutte d'eau] voit-on couler dans toutes les scènes de désir, d'ennui, de mort, à tous les moments où l'être à moitié défait a besoin de se rassembler en une unité ultime, fût-elle liquide et éphémère, avant de s'abandonner au néant. Saturation, gonflement, suspension d'avant l'abandon au désir, la goutte évoque admirablement tous ces états d'être, comme elle exprime, à l'arrivée au sol, toute la lourdeur étalée du plaisir⁶⁴.

De surcroît, Bernard suggère que l'ombrelle est associée dans cette scène à l'ambiguïté et à l'ondoyance — ce qui en fait le symbole par excellence des jeux de séduction des personnages : « L'ombrelle est ici d'usage ambigu : à la fois parasol, transparent au soleil, et parapluie, opaque à l'eau. La moire “gorge-de-pigeon”, en diffractant la lumière, rend l'image féminine mobile, insaisissable⁶⁵. » Les voiles d'Emma illustrent de manière tout aussi exemplaire l'acte de (dé)voilement à travers lequel l'héroïne éveille le désir de son mari et de ses amants. En témoigne la mention de cet accessoire vestimentaire au moment où la jeune femme quitte Léon à la suite de leur premier rendez-vous à Rouen : « Puis, vers 6 heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la

⁶³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 164.

⁶⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation chez Stendhal et Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1954, p. 138.

⁶⁵ Bernard Masson, « Le corps d'Emma », art. cit., p. 20.

tête⁶⁶. » Le voile que l'héroïne remet aussitôt passé le moment de « découverte » dans le fiacre lui permet de conserver l'anonymat dans les rues de Rouen, mais plus fondamentalement de maintenir l'aura de mystère qu'elle s'est créée à travers son (dé)voilement de manière à alimenter l'amour de son amant. Une certaine tension se laisse deviner entre le « voile baissé » permettant à la jeune femme de conserver son anonymat dans les rues de Rouen et le moment de « découverte » qu'elle vient de connaître avec son amant lors de leur promenade en fiacre. La charge érotique de cet accessoire de toilette explique que celui-ci soit également décrit lors de la promenade à cheval d'Emma et Rodolphe durant laquelle l'héroïne cède à ses avances : « Au bas de la côte, Rodolphe lâcha les rênes ; ils partirent ensemble, d'un seul bond ; puis, en haut, tout à coup, les cheveux s'arrêtèrent, et son grand voile bleu retomba⁶⁷. » La symbolique érotique de cet accessoire de toilette explique qu'il soit évoqué pour une seconde fois lorsqu'ils arrivent à l'orée de la forêt : « Puis, cent pas plus loin, elle s'arrêta de nouveau ; et, à travers son voile, qui de son chapeau d'homme descendait obliquement sur ses hanches, on distinguait son visage dans une transparence bleuâtre, comme si elle eût nagé sous des flots d'azur⁶⁸. » La comparaison de l'ondoiement du voile au mouvement de l'eau rappelle ici les gouttes de rosée qui tombent sur l'ombrelle, et par conséquent l'éveil du désir que met en lumière cette dernière. Se relevant puis retombant au gré des mouvements de l'héroïne, couvrant son visage d'« une transparence bleuâtre » tout en le laissant deviner, le voile possède une double fonction évoquant l'aura de mystère permettant à la jeune femme de séduire,

⁶⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 367. Notons que le port d'un voile permet à Emma de goûter au plaisir fébrile de mener une double vie lors de ses trajets jusqu'à l'appartement où elle retrouve Léon à Rouen : « Elle marchait les yeux à terre, frôlant les murs, et souriant de plaisir sous son voile noir baissé. » Voir Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 382.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 291.

souvent à son insu, ses futurs amants. À l'image de cet accessoire vestimentaire — qui recouvre autant qu'il dévoile — le charme de l'héroïne se construit à la fois autour de son évanescence et de l'espoir de conquérir son cœur qui paraît difficilement saisissable.

La fonction symbolique de l'ombrelle et des voiles d'Emma n'est pas sans rappeler celle de l'étoffe semi-translucide de la « robe voilière » qu'Ariane fait confectionner sur mesure pour accueillir Solal lors de son retour d'un voyage diplomatique. Aussi ne semble-t-il pas anodin que cette robe soit le seul des multiples morceaux de vêtement commandés par l'héroïne cohénienne qui remplisse ses exigences stylistiques :

Enfin, la robe lacée en toile allait bien, une sorte de toile à voile en somme, mais si fine, si légère.

— Une robe voilière, sourit-elle, ravie de cet adjectif inventé.

Elle ôta sa combinaison, son slip, ses bas, et le soutien-gorge mis à cause du porc [le designer Volkmaar]. Nue, elle passa la chère robe, exquise avec ses lacets qui s'entrecroisaient devant, si souple et blanche, largement échancrée et divinement sans manches, héroïque et sculpturale avec ces plis merveilleux. Oh, comme elle s'y sentait bien ! Oui, bonne idée de ne rien mettre dessous. Il faisait si étouffant. Et puis exquis de narguer les gens de la rue et de penser qu'ils ne savaient pas.

[...] Dans la glace à trois pans, les trois Ariane en robe voilière étaient fines et hautes, des chéries⁶⁹.

La légèreté et l'ondoyance créées par les nombreux plis de cette robe mettent en valeur la silhouette « sculpturale » et les jambes « fines et hautes » de l'héroïne. Remarquons que le tissu soyeux, la blancheur, les lacets (qui rappellent ceux du corset d'Emma) et le décolleté échancré de cette robe la rapprochent d'un déshabillé. De sa fonction initiale de recouvrement, cette robe en vient à suggérer la nudité de la jeune femme — qui, considérant qu'elle ne porte pas de sous-vêtements, ne s'avère pas si bien cachée des regards⁷⁰. Elle cristallise ainsi « l'espoir » du déshabillage autour duquel se construit l'exaltation des amants, comme le constate Sophie Pelletier au sujet du roman français réaliste du XIX^e siècle :

⁶⁹ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1310.

⁷⁰ Mentionnons que la robe qu'Ariane portera finalement le soir de ses retrouvailles avec Solal rappelle le tissu translucide de la robe-voilière, puisqu'elle est faite de soie blanche. Voir Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1350.

le désir [...] s'accroît avec le défi, piqué par des entraves — des jupons — ne demandant qu'à être levés. C'est donc autour du savant jeu entre l'éclat du (trop) habillé et l'espoir de l'(enfin) mis à nu, entre l'emballé et le déballé, que se construit et s'exacerbe le fantasme masculin dans ces œuvres⁷¹.

C'est cette tension entre « emballage » de la femme aimée et désir de « déemballage » des protagonistes qui explique la sensualité se dégageant de la robe portée par Emma lors de sa première rencontre avec Rodolphe :

La campagne était déserte, et Rodolphe n'entendait autour de lui que le battement régulier des herbes qui fouettaient sa chaussure, avec le cri des grillons tapis au loin sous les avoines ; il revoyait Emma dans la salle, habillée comme il l'avait vue, et il la déshabillait⁷².

En moulant le corps de la jeune femme, sa « robe d'été à quatre volants, de couleur jaune, longue de taille, large de jupe », qui suit « les inflexions de son corsage⁷³ » avive l'imaginaire érotique de son futur amant mieux que ne pourrait le faire sa nudité.

À cet égard, Sophie Pelletier remarque que les tissus opaques éveillent autant (si ce n'est pas davantage) le désir que les tissus translucides, puisqu'« on trouve dans ces romans certaines tenues n'offrant aucune idée des attributs de celles qui les portent⁷⁴. » En effet, l'opacité ainsi que la multitude des couches de jupes cristallisent la vertu de la femme aimée, qui la rend inaccessible et par conséquent plus désirable⁷⁵. La tenue vestimentaire d'Emma recèle donc une charge érotique aux yeux des personnages masculins, puisqu'elle préserve une certaine ambiguïté entre la sensualité que révèlent ses accessoires vestimentaires et la décence morale que laissent transparaître ses habits. En témoigne la tenue qu'elle porte lors de sa promenade équestre avec Rodolphe :

⁷¹ Sophie Pelletier, « De l'emballage et du déballage naturalistes : autour des jupes de la femme convoitée », *art. cit.*, p. 403.

⁷² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 265.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Sophie Pelletier, « De l'emballage et du déballage naturalistes : autour des jupes de la femme convoitée », *art. cit.*, p. 409.

⁷⁵ Notons que, dans l'œuvre de Flaubert, le modèle par excellence de cette opacité vestimentaire est Madame Arnoux. Voir Michel Raimond, « Le corps féminin dans *L'Éducation sentimentale* », dans *Flaubert, la femme, la ville*, *op. cit.* p. 23-37.

Mais sa robe trop longue l’embarrassait, bien qu’elle la portât relevée par la queue, et Rodolphe, marchant derrière elle, contemplait entre ce drap noir et la bottine noire, la délicatesse de son bas blanc, qui lui semblait quelque chose de sa nudité⁷⁶.

Comme le soulignent la couleur foncée et la longueur de cette robe d’une opacité insondable, Emma se vêt de manière élégante sans pour autant négliger la décence de son costume : elle apparaît ainsi devant ses futurs amants comme une épouse se conformant à la pudeur et à la modestie allant de pair avec son statut de femme mariée. C’est ce qui explique en partie que, malgré leurs idéaux différents, Rodolphe comme Léon comparent la jeune femme aux figures de chasteté que sont la madone et l’ange⁷⁷. Ainsi une concordance se dessine-t-elle dans leur esprit entre son apparence, qui respecte les normes vestimentaires, et sa vertu, qui se plie aux codes moraux de sa classe sociale et de son époque.

Cependant, la parure de la jeune femme ne représente pas un « emballage » complet étant donné que sa jupe relevée permet à Rodolphe d’entrevoir « la délicatesse de son bas blanc⁷⁸ » — qui attire d’autant plus le regard du jeune homme qu’il est le seul signe de découverture permis par son costume. L’apparition du bas évoque d’autant mieux le découverture qui a lieu lors de l’acte charnel du fait qu’il laisse deviner son pied, partie du corps féminin qui, selon les mœurs vestimentaires du XIX^e siècle, attise le désir masculin. Lucette Czyba explique à ce sujet, dans *La femme dans les romans de Flaubert*, que la force évocatrice de la main et du pied tient au fait qu’ils incarnent les « parties visibles du corps féminin interdit⁷⁹ ». Shoshana-Rose Marzel rappelle quant à elle que le bas blanc relève de la lingerie féminine : « Le bas blanc, vision furtive entre bottines et

⁷⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 290.

⁷⁷ Voir *Ibid.*, p. 291 et p. 362.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 290.

⁷⁹ Voir Lucette Czyba, *Mythe et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 58.

jupe, était le seul élément de la lingerie féminine élégante pouvant être parfois aperçu, cette révélation furtive de l'intime la rendant extrêmement érotique⁸⁰. » En ce sens, c'est le contraste entre la « nudité » suggérée par le tissu fin de son bas blanc et la retenue vestimentaire dont témoigne sa robe qui crée le voile de mystère à travers lequel l'héroïne séduit ses amants.

Le décolleté, une norme vestimentaire évocatrice

N'ayant pas des jupons aussi volumineux que celles d'Emma étant donné l'évolution des modes vestimentaires au XX^e siècle, les robes d'Ariane ne permettent pas le même degré d'opacité que celles de l'héroïne flaubertienne. Néanmoins, le décolleté échancré de ses robes du soir, à l'image des bas de dentelle d'Emma, constitue un signe de dévoilement ou « d'indécence » permis par les règles de la bienséance, comme le met en lumière cette discussion entre Ariane et son mari :

— Mes seins sont découverts à moitié, dit-elle, le dos toujours tourné, mais considérant droit son mari dans la glace. Il n'y a que les pointes qui soient cachées. Cela ne te gêne pas ?
[...]
— Et puis d'ailleurs, le grand décolleté, c'est admis pour les robes du soir.
— Et si c'était admis de les montrer entièrement, tu serais d'accord ? demanda-t-elle, et dans la psyché elle eut de nouveau ce regard direct, masculin.
— Mais pour l'amour du ciel, chérie, que vas-tu chercher ?
[...]
— Bien, on ne lui montrera que la moitié supérieure, articula-t-elle. La moitié admise et convenable⁸¹.

À l'image de Solal qui met au jour les artifices et les rapports de force derrière les stratégies de séduction⁸², l'héroïne porte ici un regard critique sur la principale fonction de

⁸⁰ Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, op. cit., p. 136.

⁸¹ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1123.

⁸² Véronique Cnockaert souligne que la mode du décolleté devient même une stratégie de persuasion politique dans la société du Second Empire dépeinte par Zola. Voir Véronique Cnockaert, « Politique du décolleté. Décolleté du politique. *Les épaules de la marquise* et *La Curée* d'Émile Zola » dans Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, op. cit., p. 391-401.

la parure qui, sous couvert de dissimuler ce qui porte outrage à la pudeur, met en valeur les attributs féminins. Plus profondément, l'animosité de ses réflexions témoigne de sa conscience de la vacuité et de l'éphémérité de l'amour suscité par le (dé)couvrement que permet son habillement. C'est ce que suggère du moins le geste impulsif avec lequel elle dénude sa poitrine une fois son mari parti, comme si elle prenait plaisir à admirer son corps désiré, mais peut-être plus encore à désamorcer, par un simple haussement d'épaules, les jeux de séduction alimentés par sa parure. À la lumière des réflexions de l'héroïne cohénienne, la frivolité du décolleté, ou plus largement la matérialité du vêtement, éclairent l'absence de profondeur des idéaux amoureux des personnages. Jean-Pierre Richard accorde d'ailleurs le même effet au « chatolement » de l'ombrelle d'Emma, qui laisserait deviner le « néant » au fondement de l'existence des personnages flaubertiens : « Le chatolement dévoile [...] le néant des choses et l'imposture de leur apparente plénitude ; sous l'éclat de son mouvement contradictoire matière ou sentiment s'érodent, on soupçonne le rien⁸³. » Plus encore que la vanité des signes de virilité ou d'originalité poétique qu'incarnent les accessoires vestimentaires masculins, les étoffes nourrissant l'acte de (dé)voilement féminin mettent en lumière la fragilité de l'amour — qui ne tient au fond qu'à un voile. Malgré l'exaltation avec laquelle se parent les protagonistes avant de rejoindre l'être aimé, les réflexions que ceux-ci formulent, du moins chez Cohen, au moment de la séduction laissent entrevoir la conscience qu'ils ont de l'éphémérité des liens amoureux et de l'identité d'amant qui prennent forme à travers leurs habits. D'une manière sur laquelle projeter leurs idéaux amoureux, nous verrons que le vêtement en vient à

⁸³ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation chez Stendhal et Flaubert*, op. cit., p. 177.

incarner l'expérience de la désillusion à laquelle se confrontent les personnages une fois leurs désirs éteints.

Chapitre II : L'accoutrement : de l'effritement des liens amoureux à la perte de l'identité

Dans l'incipit de *Belle du Seigneur*, Solal renverse les codes vestimentaires définissant l'acte de séduction afin que ce soit la profondeur de son intériorité et non sa parure qui attire le regard d'Ariane⁸⁴. Pour ce faire, il se présente à elle dans l'accoutrement d'un vieillard juif :

Vite, le déguisement. Il endossa l'antique manteau déteint, si long qu'il descendait jusqu'aux chevilles et recouvrait les bottes. Il se coiffa ensuite de la misérable toque de fourrure, l'enfonça pour dissimuler les cheveux, noirs serpenteaux. Devant la psyché, il approuva le minable accoutrement. Mais le plus important restait à faire. Il enduisit les nobles joues d'une sorte de vernis, appliqua la barbe blanche, puis découpa deux bandes de sparadrap noir, les plaqua sur ses dents de devant, à l'exception d'une à gauche et d'une à droite, ce qui lui fit une bouche vide où luisaient deux canines⁸⁵.

L'allure particulièrement usée de cet accoutrement lui accorde le statut social doublement marginal de pauvre Juif en contradiction avec son prestigieux poste de sous-secrétaire général de la Société des Nations. De plus, la manière dont son manteau recouvre ses bottes ou encore son « étonnement » devant la « cravate de commandeur » se trouvant dans sa valise mettent en relief l'absence de virilité de sa mise. Solal se confectionne même des marques de vieillesse (soit une barbe blanche et une bouche édentée) et enfile des vêtements usés afin de dissimuler à la fois sa beauté et la vigueur de sa jeunesse. S'il délaisse, à travers sa mise, les signes de force permettant de plaire à l'être aimé, c'est qu'il est conscient que son « minable accoutrement⁸⁶ » incarne une version de lui-même qu'il est voué à devenir : « Après tout, ainsi serait-il plus tard. Si pas déjà enterré et pourrissant,

⁸⁴ Notons d'entrée de jeu que le caractère atypique de l'habit de Solal participe au renversement des *topoi* romanesques qui s'opère lors de sa tentative de séduction : celle-ci ne respecte pas les codes de la scène de première vue définies par Jean Rousset, et plus particulièrement celui de la « soudaineté » du coup de foudre, qui nécessite une compréhension mutuelle immédiate chez les deux amants. Voir *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1989.

⁸⁵ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 903.

⁸⁶ La référence à la « cravate de commandeur » se trouve dans le passage où Solal entame sa toilette, qui est interrompue par la lecture du journal d'Ariane. Voir *Ibid.*, p. 890.

plus de beau Solal dans vingt ans⁸⁷. » Manifestation de la dégradation que subira son corps sous l'effet du passage du temps, son surprenant choix d'habit cristallise l'éphémérité des apparences au fondement de l'amour-passion. Son allure de vieillard évoque d'autant plus l'expérience de désillusion qui découle de la mort inéluctable de tout jeu de séduction qu'il rappelle son long passé de conquêtes amoureuses.

Philippe Zard observe à cet effet que le manteau délabré que revêt le héros cohénien est le symbole par excellence des aventures romanesques qui précèdent sa première tentative de conquérir le cœur d'Ariane. Ce morceau de vêtement a déjà été porté par Jérémie (ami bouffon des Valeureux, les oncles juifs de Solal, auxquels nous reviendrons) dans le deuxième tome de la tétralogie *Solal et les Solal* :

Le déguisement de Solal est le vénérable manteau de Jérémie, la redingote mitée acquise dans *Mangeclous*. Vêtement d'ancêtre, lui aussi, dont l'origine excède même de loin l'âge du vieux Lituanien : on se souvient que, pour Jérémie, il n'y a pas de « manteaux jifs néfs⁸⁸ ».

Dans l'optique où, comme le constate Zard, ce manteau constitue aussi une preuve matérielle de l'appartenance de Solal au système d'idéaux millénaire de la judéité, il inscrit l'audacieuse entreprise du héros dans un rapport au temps autre que celui de l'amour-passion occidental. Pour reprendre les termes de Philippe Zard, « l'intime relation avec l'archaïque » qu'affiche le héros à travers sa mise fonde ses péripéties amoureuses à venir sur un « acte de restauration » plutôt que sur un « acte d'instauration⁸⁹ ». Dans la lignée de l'analyse qu'en propose Alain Schaffner dans son article « Le romanesque dans les romans d'Albert Cohen », il est aussi possible de décrire l'étrangeté de la manière d'agir (et de se

⁸⁷ *Ibid.*, p. 903.

⁸⁸ Philippe Zard, *De Cervantès à Cohen. Donquichottisme et littérature dans l'œuvre de Cohen*, dans Denise Goitein-Galpérin (dir.), *Albert Cohen et la tradition littéraire : Filiations et ruptures I, Cahiers Albert Cohen*, n°2, 1992, <http://atelier-albert-cohen.org/index.php/liste-des-articles-en-ligne/149-de-cervantes-a-cohen-par-philippe-zard.html>.

⁸⁹ *Idem.*

vêtir) du héros cohénien en termes « d’anachronisme » : « Rappelons que nous sommes en 1935 en Suisse, à Cologny et que l’anachronisme fait ressortir la spécificité insolite du motif romanesque⁹⁰. » La saturation mémorielle frappante de l’*incipit* de *Belle du Seigneur* met ainsi en évidence le décalage observable entre l’éphémérité caractérisant l’amour romantique⁹¹ et le désir qui habite Solal d’inscrire son amour pour Ariane dans la durée. Reflet de son intériorité plutôt que de l’élégance attendue dans la sphère sociale, son accoutrement incarne une tentative de charmer la femme aimée grâce à des traits constitutifs de son « moi » — notamment sa judéité — qui survivront à l’exaltation des débuts de leur liaison.

Toutefois, cette entreprise qu’il qualifie lui-même d’« inouïe » ne connaît pas le dénouement espéré : l’apparition inattendue du vieillard suscite un sentiment d’horreur chez l’héroïne, qui lui lance un verre à la figure lorsqu’il s’approche d’elle pour l’embrasser. C’est pourquoi Solal reprend son apparence « normale » devant la jeune femme avant de la « condamner » à succomber aux mêmes stratégies de séduction que ses amantes passées :

À notre prochaine rencontre, et ce sera bientôt, en deux heures je te séduirai par les moyens qui leur plaisent à toutes, les sales, sales moyens, et tu tomberas en grand imbécile amour, et ainsi vengerai-je les vieux et les laids, et tous les naïfs qui ne savent pas vous séduire, et tu partiras avec moi, extasiée et les yeux frits⁹² !

Bien que Solal analyse cet échec comme une tragique confirmation de ses déceptions amoureuses, un certain comique transparait dans l’excentricité de son plan et dans les

⁹⁰ Voir Alain Schaffner, « Le romanesque dans les romans d’Albert Cohen », dans Alain Schaffner et Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « Recherche Université », 2005, p. 368.

⁹¹ Dans *L’amour et l’Occident*, Denis de Rougemont insiste sur cette dialectique entre l’intensité de l’amour-passion (qu’il perçoit comme le modèle de l’amour ayant eu l’influence la plus marquante sur la tradition littéraire occidentale) et la mort inévitable de celui-ci : « Du désir à la mort par la *passion*, telle est la voie du romantisme occidental ». Voir Denis de Rougemont, *L’amour et l’Occident*, Paris, Éditions Plon, coll. « 10/18 », 1958 [1939], p. 205.

⁹² Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 916.

conclusions hâtives qu'il tire de la réaction d'Ariane — oubliant qu'il n'est en rien surprenant que la jeune femme prenne peur à la vue d'un inconnu entré par effraction dans sa chambre afin de lui clamer un discours qui, sans mise en contexte, semble relever de la folie. À la suite de Maxime Decout, nous pouvons néanmoins conclure que la drôle de tentative de séduction prenant place au début de *Belle du Seigneur* confronte d'entrée de jeu le lecteur à un « monde problématique », où les personnages ne peuvent échapper aux codes de l'univers romanesque qui sont les leurs, si critiques puissent-ils en être⁹³. Dans cette optique, le héros cohénien apparaît comme l'héritier des désillusions que subissent inévitablement les personnages flaubertiens selon l'analyse qu'en propose Thomas Pavel dans son ouvrage *La pensée du roman* : « cette évolution [celle des protagonistes de Flaubert] conduit plutôt à la *dé-formation* des individus qui, se rendant progressivement compte de la vacuité des idéaux moraux, apprennent à accepter, voire à se complaire dans leur propre déchéance⁹⁴. » En effet, le dénouement que connaît ce renversement des codes vestimentaires révèle que Solal ne peut se montrer tel qu'il est (ou du moins tel qu'il pense être) devant sa bien-aimée — qu'il devra charmer en se prêtant aux jeux d'apparences analysés au premier chapitre. Étant donné que, pour reprendre les mots du héros cohénien, il est « impossible de faire du théâtre vingt-quatre heures par jour⁹⁵ », leur lien amoureux est voué à s'effriter très tôt. D'ailleurs, il ne durera que deux ans et trois mois.

Si l'expérience menée par Solal dans l'*incipit* de *Belle du Seigneur* se solde par le rejet de sa déclaration d'amour, c'est que le héros déjoue les normes du costume en se

⁹³ Notons toutefois que Maxime Decout analyse l'*incipit* de *Belle du Seigneur* à la lumière d'une reprise du péché originel (ici le violent rejet par Ariane de la déclaration d'amour de Solal). Voir *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2011, p. 177.

⁹⁴ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, *op. cit.*, p. 414.

⁹⁵ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p.1150.

présentant, devant la femme désirée, revêtu d'un accoutrement. Ce deuxième type de tenue est défini dans le *Trésor de la Langue française* comme « non conforme à la manière habituelle de s'habiller⁹⁶ ». Contrairement à la parure, cet habit permet un certain degré de jeu avec les normes vestimentaires. L'accoutrement se rapproche en cela de la pratique du déguisement, puisqu'il remplit lui aussi la fonction de « l'habillement », qui, telle que définie par Roland Barthes dans son *Système de la mode*, constitue un lieu d'exploration de l'individualité. Barthes souligne dans son article « Histoire et sociologie du vêtement » que différents écarts aux normes vestimentaires peuvent être considérés comme des « faits d'habillement » : c'est notamment le cas du « degré et [de la] particularité d'usure, de désordre ou de saleté⁹⁷ », caractéristique que fait d'ailleurs ressortir de manière remarquable l'exemple de l'accoutrement de vieillard juif de Solal. Bien qu'il n'opère pas un décalage aussi complet et assumé avec la réalité que les exemples de déguisements dont il sera question dans notre troisième chapitre, cette manière de s'habiller offre à celui qui le porte une marge de liberté, d'où son caractère inattendu, et parfois même ridicule.

Toutefois, le rejet subi par Solal suggère que l'étrangeté de cet habit ne peut s'inscrire dans le réseau de signes informant les jeux de séduction, et qu'il est donc voué à demeurer incompris de l'être aimé. Dans l'optique où les personnages perçoivent la singularité esthétique de leur habillement comme le reflet de leur identité, ce type d'habillement soulève l'existence d'une inadéquation entre leur « moi » et leurs liens amoureux. Se définissant par sa créativité ou son excentricité, l'accoutrement constitue un décalage vestimentaire et cristallise les différents écarts autour desquels se construisent les

⁹⁶ Voir la définition du terme « accoutrement » dans le *Trésor de la Langue française* (TLFi) disponible sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

⁹⁷ Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », dans *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), Tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1993 [1957], p. 747.

passions amoureuses des protagonistes : celui entre les jeux d'apparence leur permettant de plaire à l'être aimé et les signes matériels de leur identité, celui entre l'éphémérité de leur passion amoureuse et leur rêve d'un amour immuable, ou encore celui entre leur désir de se remémorer un passé heureux et leur nature oublieuse. Il s'agira donc de montrer, dans le deuxième chapitre, que la *problématisation* du regard que les protagonistes portent sur leurs vêtements traduit le sentiment de perte — de l'être aimé ou encore de leur identité — qu'ils éprouvent au fil de leurs péripéties amoureuses.

Des jeux de séduction à un monde idyllique

Les stratégies de séduction des personnages, et par conséquent leurs choix vestimentaires, perdent leur emprise sur l'être aimé du moment où plus aucune contrainte ne fait obstacle à leur amour, c'est-à-dire du moment où celui-ci se transforme à certains égards en idylle. Le désir de cette dernière transparaît dans les rêves d'Emma qui, devant user d'artifices et de mensonges afin de garder secrète sa liaison adultère avec Rodolphe, aspire à un monde hors du temps lui permettant de vivre librement sa passion amoureuse :

et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait ; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil⁹⁸.

La comparaison de cette idylle à un habit oriental — dont l'étoffe de soie matérialise la vie douce et luxueuse désirée par la jeune femme tout en évoquant l'évanescence à travers laquelle elle séduit ses amants — montre que cette vie se situe dans un monde idéal dont même les mœurs vestimentaires se distinguent de la fadeur du quotidien de la jeune

⁹⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 323.

femme⁹⁹. Aussi « facile et large » que ce vêtement, cette existence se prolonge dans un avenir dont la vastitude est dénuée de tous bouleversements ou de toutes aspérités. C'est en ce sens que le bonheur auquel aspire l'héroïne appartient au monde de l'idylle, c'est-à-dire à un monde défini par une suspension temporelle qui, nous le verrons, s'avère inconciliable avec l'éphémérité du sentiment amoureux.

Bien que la vivacité de l'imaginaire romantique d'Emma se soit atténuée au moment de sa liaison avec Léon, celle-ci se rapproche néanmoins de l'idylle du fait qu'elle s'inscrit dans la stabilité du mode de vie bourgeois que le héros mène à Rouen. À l'image de la chambre qu'ils y louent, où les épingles à cheveux retrouvées toutes les semaines près du socle de la pendule évoquent l'arrêt du temps, leurs rencontres hebdomadaires se confondent dans une certaine uniformité. Étonnamment, les nombreuses péripéties qui auraient pu empêcher l'épanouissement de leur lien amoureux sont toutes désamorcées : Charles ne met pas en doute les mensonges que lui raconte son épouse concernant ses leçons de piano, M. Bournisien ne pose aucune question quand il n'aperçoit pas Emma à l'auberge de la *Croix rouge* (où elle devrait s'arrêter en route pour la maison de Mademoiselle Lempereur, sa professeure de piano), et M. Lheureux ne répand pas de rumeur après avoir croisé Emma au bras de Léon à l'*Hôtel de Boulogne*. Plutôt que de se multiplier, ces obstacles s'estompent tandis que les rencontres des deux amants se font plus fréquentes, Emma prenant l'habitude de visiter Léon plusieurs fois par semaine, et ce, malgré l'horaire de travail de son amant ou la difficulté à justifier ses absences de Yonville.

⁹⁹ Mentionnons au passage que le critique Alain Buisine analyse le symbole du voile emprunté par Flaubert à l'imaginaire oriental comme une métaphore des désirs et des rêves des personnages. Voir Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Édition Zulma, coll. « Essai », 1998.

Étant donné que le mouvement de dévoilement qui éveillait le désir des amants flaubertiens se nourrissait des obstacles qu'ils devaient surmonter, le caractère idyllique que prend leur passion entraîne inéluctablement l'étiollement de celle-ci. Leurs vêtements perdent ainsi leur fonction d'outil de séduction, comme l'illustre la rapidité presque violente avec laquelle Emma se déshabille devant Léon lors de leurs derniers rendez-vous :

Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements¹⁰⁰.

La tonalité plus macabre qu'érotique de cette scène rappelle que le champ lexical de la mort survient dès le début de leur liaison : la « voiture à stores tendus » dans laquelle se noue la liaison de l'héroïne et du clerc apparaît en effet aux passants comme « plus close qu'un tombeau¹⁰¹ ». La fin de leur amour — et par conséquent de l'identité que s'est créée la jeune femme à l'aune du lien amoureux — transparaît dans les traits cadavériques de l'héroïne, décrite comme « pâle », au « front couvert de gouttes froides », aux « lèvres balbutiantes », aux « prunelles égarées » et prise d'un « long frisson ». L'ombre de la mort plane ainsi sur l'étreinte des deux amants sous la forme de « quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre, qui semblait à Léon se glisser entre eux, subtilement, comme pour les séparer¹⁰² ». Cette force obscure qui réussit à les délier n'est pas sans faire penser à celle du serpent dans la Genèse, figure biblique que rappelle la « couleuvre » à laquelle est comparé le lacet du corsage d'Emma. En ce sens, la chambre de leurs rendez-vous à Rouen perd son caractère édénique une fois que les deux amants sont devenus insensibles au langage poétique de leur passion et qu'ils ne ressentent plus les « ébahissements de la

¹⁰⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 399.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 367.

¹⁰² *Ibid.*, p. 399.

possession ». L'ambiance mélancolique qui teinte ce moment d'intimité suggère ainsi que les deux amants n'arrivent plus à retrouver l'univers idyllique qu'ils s'étaient créé, et que leur relation se situe désormais du côté de la mort de l'idylle. À la lumière de celle-ci, la parure — qui avait initialement permis aux protagonistes de charmer l'être aimé — en vient ironiquement à matérialiser les déceptions que les amants connaissent inéluctablement du moment que leurs désirs se sont éteints.

De même, la durée de l'histoire d'amour des personnages cohéniens met en lumière, comme le remarque Alain Schaffner, l'inévitable essoufflement de leurs passions :

Albert Cohen introduit ainsi dans la cristallisation une dimension qui en est absente chez Stendhal, celle de la durée destructrice, c'est-à-dire de la dégénérescence. Il montre la manière dont, au bout d'un certain temps, le processus s'inverse et fait réapparaître le rameau sous sa vêtue de diamants (ou plus exactement les « pieds de porc » sous la « crème fouettée », pour utiliser une image qu'affectionnent Mangeclous et Solal)¹⁰³.

Tout comme la sortie de l'idylle que connaissent les protagonistes flaubertiens vient de la répétition, le processus de « dé cristallisation » qui marque les liaisons des protagonistes cohéniens s'explique par l'uniformité que revêt leur lien amoureux au fil du temps. Comme ceux d'Emma Bovary, leurs rêves sont en effet habités par la possibilité d'un monde idyllique dès le commencement de leur amour : en témoigne la discussion qu'ont les deux amants en valsant ensemble le premier soir de leur liaison autour des « robes des paysannes de Céphalonie¹⁰⁴ » qu'y porterait Ariane, et qui ne sont pas sans rappeler les vêtements de soie désirés par l'héroïne de Flaubert. Mais contrairement aux amants flaubertiens, Ariane et Solal réussissent à s'enfermer complètement dans leur idylle, ce qui accélère la fin de

¹⁰³ Alain Schaffner, « La théorie de l'amour dans les romans de Cohen, un héritage stendhalien ? », dans Philippe Zard (dir.), *L'amour en ses figures et en ses marges, Cahiers Albert Cohen*, n°5, 1995, <http://www.atelier-albert-cohen.org/index.php/liste-des-articles-en-ligne/131-la-theorie-de-lamour-dans-les-romans-dalbert-cohen-un-heritage-stendhalien--par-alain-schaffner.html>.

¹⁰⁴ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p.1180. L'imaginaire oriental apparaît d'autant plus comme un réservoir d'idéaux dans l'univers romanesque de Cohen qu'il est associé à la terre natale de Solal.

celle-ci et amplifie leurs désillusions amoureuses. Alors qu'Emma demeure prisonnière de son existence à Yonville, les deux héros cohéniens finissent par se défaire de presque tous les liens avec la société de fonctionnariat à laquelle ils appartiennent : mettant à exécution le plan de fuite auquel aspirait l'héroïne flaubertienne, Ariane rompt avec son mari Adrien tandis que Solal renonce au poste de sous-secrétaire général qu'il occupe à la Société des Nations. D'une vie idéale, leurs voyages dans des hôtels luxueux bordant la Méditerranée et surtout leur séjour prolongé dans une maison d'Agay se transforment toutefois en un « cachot d'un grand amour¹⁰⁵ ». Alors que le monde extérieur ne fait plus obstacle à leur liaison, les « toboggans de la passion » laissent place à l'uniformité du quotidien, et les deux amants n'arrivent plus à se charmer. Ainsi leurs déclarations d'amour deviennent-elles aussi banales que les tasses de thé qu'Ariane boit quotidiennement, et Solal constate que « devenus protocole et politesses rituelles, [leurs] mots d'amour gliss[ent] sur la toile cirée de l'habitude¹⁰⁶. »

Afin de différer la « dé cristallisation » de leurs liens amoureux, les personnages cohéniens multiplient les sources de divertissements — et plus particulièrement les achats de nouvelles tenues — de manière à maintenir l'illusion de leur idylle et à retrouver le rythme exaltant de la vie mondaine à laquelle ils ne participent plus :

Oui, désormais la divertir à fond, l'embrouiller. Dès demain, aller à Cannes, la bourrer de substituts du social. Lui acheter des robes chères, des robes de haute couture. Puis déjeuner au Moscou. Le caviar et le champagne étaient aussi des substituts du social. Pendant le déjeuner au Moscou, commenter les robes achetées. Puis lui acheter des bijoux. Puis théâtre ou cinéma. Puis roulette au Casino. Puis faire du cheval ou du canot automobile¹⁰⁷.

L'énumération de phrases nominales ou infinitives crée dans ce passage un effet de liste mettant en lumière l'intensification des « substituts du social » qui meublent

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1416.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 1414.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 1431.

l'existence dénuée de sens ou d'aspirations des deux amants. En soulignant le nombre et le coût démesurés de ces divertissements, elle révèle l'importance des efforts que doivent déployer les protagonistes afin d'atténuer le sentiment de monotonie suscité par l'essoufflement de leur amour. Comme en témoigne ici la référence à un des échanges qu'ont les deux amants concernant les nouvelles tenues d'Ariane, l'achat de robes possède toutefois un statut particulier parmi les nombreuses activités qui occupent les personnages cohéniens. Plus qu'une manière de combler le vide causé par leur isolement, le renouvellement de leur garde-robe leur permet en effet de contrer l'ennui en ravivant les jeux de séduction à l'origine des liens amoureux. C'est pourquoi, comme nous le verrons, les métamorphoses vestimentaires des personnages leur permettent, d'une part, de réaffirmer les signes de charme ayant conquis le cœur de l'amant et, d'autre part, de déjouer les attentes de l'être aimé en revêtant une apparence inattendue.

Renouveler sa garde-robe pour raviver l'amour-passion

Alors que l'exaltation de leur passion amoureuse fait place à une profonde lassitude, Emma multiplie les marques d'affection à l'égard de Rodolphe :

si bien que leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase. Elle n'y voulut pas croire ; elle redoubla de tendresse ; et Rodolphe, de moins en moins, cacha son indifférence¹⁰⁸.

C'est pourquoi elle lui offre de nombreux cadeaux, et plus précisément « la cravache à pommeau de vermeil » dont il a été question au premier chapitre, « une écharpe pour se faire un cache-nez » et même « un porte-cigares tout pareil à celui du Vicomte [de la Vaubyessard]¹⁰⁹ ». La fonction symbolique que l'héroïne attribue à ces présents — qui lui

¹⁰⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 301.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 318.

permettent d'exercer une emprise sur un amant qu'elle sent lui échapper — n'est pas sans rappeler la domination qu'elle possédera sur Léon lorsqu'elle lui imposera ses idées, mais surtout ses goûts vestimentaires : « Elle voulut qu'il se vêtît tout en noir et se laissât pousser une pointe au menton, pour ressembler aux portraits de Louis XIII¹¹⁰. » Si ces attentions ne rendent Emma que plus « tyrannique » ou « trop envahissante¹¹¹ » aux yeux des hommes, l'héroïne y trouve un moyen de réaffirmer les signes de distinctions qui différencient ces derniers, dans son esprit du moins, de son mari au moment de leur rencontre.

La réaffirmation du tempérament viril que constitue la nouvelle cravache de Rodolphe trouve un pendant dans les robes décolletées qu'Ariane achète afin de susciter de nouveau le désir de Solal alors qu'elle vit seule avec lui dans leur villa à Agay : « Le lendemain, vingt-sept octobre, il y eut une nouvelle surprise. Pour le dîner, elle vint dans une admirable robe du soir dont le décolleté hardi plongeait jusqu'aux creux des reins et qu'elle avait achetée en secret à Cannes, le matin même¹¹². » Cette description, qui fait partie d'un monologue narrativisé de Solal, met l'accent sur le décolleté de la robe qui, tel qu'analysé plus haut, constitue le symbole par excellence de la sensualité de l'héroïne cohénienne. De surcroît, le raffinement du pommeau vermeil de la cravache, de l'écharpe et du porte-cigares offerts à Rodolphe par Emma, ou encore l'habit noir ainsi que la « pointe au menton » que l'héroïne impose à Léon rappellent l'élégance vestimentaire qui avait initialement charmé la jeune femme. Ces modifications de leur mise les élèvent au domaine du rêve, auquel appartiennent les modèles nobles qu'ils imitent, à savoir le Vicomte avec qui Emma a valsé au bal de la Vaubyessard et le roi Louis XIII. Dans cette optique, ces

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 395.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 318.

¹¹² Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 1409.

changements dans l'habillement de Rodolphe et de Léon ont pour but d'attester leurs différentes « qualités » de séducteur de manière à les rendre aux yeux de l'héroïne aussi inaccessibles — et par conséquent désirables — qu'au début de leur liaison. Néanmoins, le sentiment d'ennui qui persiste chez Emma ainsi que l'indifférence que ressentent à son égard Léon et Rodolphe suggèrent qu'il est impossible pour les amants de regoûter à l'exaltation du temps où les illusions de la séduction faisaient effet sur eux.

Confrontés à la perte de la version d'eux-mêmes désirée par l'être aimé, les protagonistes flaubertiens et cohéniens changent d'habits afin de revêtir une nouvelle apparence devant leur amant. Ils tentent de paraître attirants aux yeux de l'autre à travers une variation différente de leur « moi ». Tandis que la mise de Rodolphe se met à ressembler à celle du Vicomte et que la toilette de Léon vient à évoquer celle du roi Louis XIII, l'accoutrement que porte Ariane pour contrer l'essoufflement de son amour se distingue des robes dans lesquelles elle attendait son amant lors de leurs premiers rendez-vous. En effet, elle met un habillement en tout point semblable à celui qu'elle portait durant ses vacances passées dans la montagne suisse avec sa sœur Éliane et Tantlérie :

Attentif à ne pas la toucher, il se pencha pour la regarder, absurde fillette fardée dormant à son côté, ou feignant de dormir, gavée d'éther, lamentable avec sa petite jupe de tennis à mi-cuisses, ses jambes nues, ses chaussettes, ses pantoufles pour se faire petite, ses anglaises enfantines, son nœud de ruban rose¹¹³.

Dans la lignée de la réunion qu'elle planifie entre Solal et Ingrid (avec qui le héros a autrefois entretenu une liaison), Ariane perçoit son accoutrement comme un moyen de raviver le désir de l'être aimé en lui offrant l'occasion de lui être infidèle. En effet, elle se résigne à être trompée par une variation passée de son « moi », puisque, pour reprendre l'expression que Solal utilise pour décrire ses propres déceptions amoureuses, « Ariane

¹¹³ *Ibid.*, p. 1598.

d'Agay [est] cocue d'Ariane des montagnes suisses¹¹⁴ ». Le choix d'un habit de fillette évoque par ailleurs les efforts de l'héroïne pour contrer les effets du passage du temps, celui-ci causant à la fois le vieillissement de son corps (qui en devient moins désirable) et l'affaiblissement des sentiments amoureux.

Toutefois, le regard de tendre ironie que porte Solal sur « l'absurde fillette » « lamentable avec sa petite jupe de tennis à mi-cuisses » dormant à ses côtés témoigne du succès mitigé de cette stratégie vestimentaire. En effet, si le héros remarque le « maquillage défait » de la « fausse écolière¹¹⁵ », c'est qu'Ariane ne peut pas plus lui donner l'illusion de toujours posséder le charme insouciant d'une fillette qu'elle ne peut redevenir la mystérieuse inconnue pour qui il a eu un coup de foudre. Nous nous attarderons à la dissolution de l'intériorité des protagonistes plus loin, mais notons pour l'instant que ce changement vestimentaire dévoile ainsi la fragmentation de l'identité de l'héroïne en différentes « âmes » qui l'ont définie au cours de son existence — et qui lui sont désormais inaccessibles.

Bien qu'en apparence très différent, l'accoutrement que revêt Ariane dans les dernières scènes de *Belle du Seigneur* n'est pas sans rappeler celui que se met à porter Charles à la fin de *Madame Bovary*. Habité par le désir de conserver le lien qu'il avait (ou du moins qu'il croyait avoir) avec Emma, Charles fait siens les idéaux et les goûts vestimentaires de sa défunte épouse :

Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées ; il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme elle des billets à ordre. Elle le corrompait par-delà le tombeau¹¹⁶.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.1441. Nous modifions librement ici l'affirmation « Solal d'Agay cocu du Solal de Genève. »

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1599. Je souligne.

¹¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 452.

L'élégance de ses « bottes vernies », de ses « cravates blanches » et du « cosmétique » de sa moustache sont autant de signes d'une transformation du rapport aux apparences d'un personnage qui, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, accorde peu de valeur à sa toilette. Une certaine ironie du sort transparait néanmoins dans le soin avec lequel le héros revêt le même habit que les amants d'Emma une fois que celle-ci lui est irrémédiablement perdue. En effet, adoptées par un mari dont elle méprisait les marques d'affection, ces nouvelles habitudes vestimentaires n'auraient sans doute pas suscité le même sentiment d'admiration chez la jeune femme. À l'image de la tenue de fillette d'Ariane, l'accoutrement de Charles montre que les transformations vestimentaires des personnages, aussi « radicales » soient-elles, ne peuvent changer le regard que l'être aimé porte sur eux. Ainsi le type d'habillement de l'accoutrement révèle-t-il l'incompréhension mutuelle ou le décalage qui persistent entre les deux personnages — incompréhension et décalage qui se voient exacerbés par l'expérience de la mort ou de la perte. Loin de raviver un sentiment amoureux en train de s'éteindre, le renouvellement de la garde-robe des protagonistes flaubertiens et cohéniens cristallise plutôt la fin inéluctable de leur amour. Comme le constate Alain Schaffner, toute lutte pour raviver l'amour perdu menée par les amants cohéniens (et pourrions-nous ajouter par les protagonistes flaubertiens) s'avère inutile : « la volonté forcenée de perfection qui anime Ariane et Solal est donc une résistance éperdue, une volonté de protéger contre la dégradation du temps, une passion qui se corrode, s'effrite et finit par s'anéantir¹¹⁷. » L'amour-passion des personnages étant relégué au monde du souvenir, les amants tentent de le retrouver à travers les témoins mémoriels que représentent les vêtements de l'être aimé.

¹¹⁷ Alain Schaffner, « La théorie de l'amour dans les romans de Cohen, un héritage stendhalien ? », *art. cit.*

Contre l'oubli à travers les robes portées

Dans son article « Monuments flaubertiens », Véronique Samson constate que « les objets, dans les romans de Flaubert, sont investis d'une puissance mémorielle par les personnages¹¹⁸. » Elle observe que ceux-ci attribuent aux objets la fonction de « relais de la mémoire » ou même de « reliques séculières » plus particulièrement au moment où ils portent un regard rétrospectif sur leur existence à l'approche de la clôture de leurs aventures romanesques. Dans la lignée du rapport à la mémoire matérielle que relève Samson dans les romans de Flaubert, nous montrerons que les vêtements et les accessoires de toilette témoignent de la prégnance des souvenirs que les amants flaubertiens et cohéniens conservent de l'être aimé, prouvant ainsi à leurs yeux la sincérité ou encore la durabilité de leurs sentiments amoureux.

Au moment où Léon avoue son amour à Emma, les parures élégantes de celles-ci occupent une place centrale dans les souvenirs communs qu'il convoque : « Il se rappelait le berceau de clématite, les robes qu'elle avait portées, les meubles de sa chambre, toute sa maison¹¹⁹. » La mention du « berceau de clématite », élément dont le degré de précision détonne avec le reste de l'énumération, illustre l'acuité de la mémoire du personnage, qui a été marquée par ses promenades en compagnie d'Emma au point de se souvenir *même* des clématites : rappelons à cet égard que celles-ci se prennent dans les effilés de l'ombrelle de la jeune femme sur leur chemin de retour de chez la nourrice¹²⁰. En plus d'annoncer la

¹¹⁸ Véronique Samson, « Monuments flaubertiens », dans *Flaubert et la mémoire, Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 22, 2019, <https://journals.openedition.org/flaubert/3944>.

¹¹⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 357.

¹²⁰ Nous analyserons ce passage plus loin. Voir *Ibid.*, p. 233. Notons que ce souvenir prend une tournure presque macabre lors de sa réapparition à la fin du roman, puisque la douce odeur des clématites est l'une des dernières impressions que se remémore l'héroïne avant de commettre le suicide : « Elle se souvenait... Un jour, avec Léon... Oh ! comme c'était loin... Le soleil brillait sur la rivière et les clématites embaumaient... » Voir *Ibid.*, p. 421.

tonalité sentimentale que le héros souhaite donner aux rappels de leur passé, la référence à ces fleurs évoque leurs idéaux et leurs goûts communs, puisqu'elle fait écho aux « plantes grasses » que « le livre d'un romancier [a] mis à la mode¹²¹ » offertes en cadeau à la jeune femme par Léon. Pour reprendre les termes employés par Jean-Pierre Richard dans *Littérature et sensation*, c'est en élargissant « l'horizon rétrospectif¹²² » des protagonistes que les témoins matériels évoqués par le jeune homme nourrissent les illusions amoureuses des deux futurs amants. L'allusion aux parures féminines atteste de manière plus profonde cette complicité ayant déjà existé entre les deux personnages¹²³. Comme le constate Rose Fortassier dans *Les écrivains et la mode*, Léon, en énumérant les parures de la jeune femme, montre qu'il se souvient de « la somme de toutes [les] apparitions [d'Emma] en des toilettes différentes¹²⁴ » qui définissent son individualité. En fait, la gradation qui s'observe de la description des robes, dont la matérialité se trouve au plus près de l'intimité de la jeune femme, jusqu'à la remémoration du ménage des Bovary (et sans doute plus largement de la vie quotidienne à Yonville) place l'héroïne au centre du réseau de souvenirs du jeune homme. Circonscrivant ainsi les différentes facettes de son existence passée autour des impressions qu'il a conservées d'Emma, Léon suggère que, lorsqu'il vivait à Yonville, « l'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon¹²⁵ ». À travers une mise en

¹²¹ *Ibid.*, p. 237.

¹²² Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 188.

¹²³ Léon fait d'ailleurs référence au souvenir d'un accessoire de toilette précis appartenant à Emma, celui du « chapeau à petites fleurs bleues » qu'elle portait le jour où il l'a clandestinement suivie tout au long de ses commissions. En racontant cette anecdote qui était demeurée ignorée d'Emma (et du lecteur d'ailleurs), le personnage montre la multitude et la diversité des instants passés avec la jeune femme qu'il a conservés en mémoire. Voir Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 358.

¹²⁴ Rose Fortassier, « D'Emma à Nana », dans *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988, p. 100.

¹²⁵ Si cette expression est employée pour décrire le regard admiratif que Charles porte sur son épouse, elle nous paraît bien décrire l'amour que Léon a eu pour Emma à l'époque où il vivait à Yonville et qu'il tente ici de raviver. Voir Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 179.

récit mettant l'accent sur l'admiration qu'il éprouvait pour la jeune femme alors que le cœur de celle-ci lui était inaccessible, le héros donne l'illusion, à Emma comme à lui-même, qu'il la connaît et l'aime toujours malgré leur séparation de quatre ans. La nécessité de se remémorer les témoins tangibles de leur affection passée rappelle que celle-ci a été ensevelie sous de nouvelles péripéties amoureuses : « Elle ne confessa point sa passion pour un autre ; il ne dit pas qu'il l'avait oubliée¹²⁶. » Malgré la fonction mémorielle qu'attribuent les protagonistes aux vestiges matériels de leurs félicités amoureuses, ceux-ci ne peuvent freiner leur amnésie, qu'ils en viennent au contraire à mettre en lumière. Par conséquent, l'évocation des relais de la mémoire que constituent les habits dévoile inévitablement la distance que le passage du temps a créé entre les amants — dont l'amour n'existe plus que dans l'éloignement du souvenir.

Pour reprendre les termes de Véronique Samson, la « fragilité de la mémoire matérielle¹²⁷ » des personnages cristallise de manière particulièrement vive la nature faillible de leur propre mémoire. La manière dont les effilés de l'ombrelle d'Emma se prennent dans les clématites lors de ses promenades avec Léon — moment, nous l'avons vu, auquel réfère le héros afin de prouver sa fidélité — laisse ainsi entrevoir la possibilité de l'effritement de leur attachement mutuel :

du bord de son ombrelle déployée, Mme Bovary, tout en passant, faisait s'égrener en poussière jaune un peu de leurs fleurs flétries, ou bien quelque branche des chèvrefeuilles et des clématites qui pendaient en dehors traînait un moment sur la soie, en s'accrochant aux effilés¹²⁸.

La friabilité de la soie de l'ombrelle, accessoire de toilette symbolisant les jeux de séduction des personnages féminins, ainsi que son mouvement faisant tomber en poussière

¹²⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹²⁷ Véronique Samson, « Monuments flaubertiens », *art. cit.*

¹²⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 233.

les fleurs fanées, annoncent déjà la fin de leur sentiment amoureux, qui s'avère ainsi contenu dans son germe même.

Paradoxalement, la durabilité des biens matériels — qui contraste avec la fragilité des souvenirs heureux des amants — peut aussi mettre en relief l'effritement inéluctable de leurs amours. C'est tout particulièrement le cas de la robe roumaine d'Ariane, qui est convoquée en tant que preuve tangible du temps où, vivant l'exaltation des débuts de la passion, l'héroïne espérait la venue de son amant revêtue de ses plus belles tenues, qui exerçaient alors un charme irrésistible sur Solal :

À quoi penses-tu ? demanda-t-elle. À ta robe roumaine, dit-il. Tu l'aimais, n'est-ce pas ? demanda-t-elle. Elle t'allait si bien, dit-il, et dans l'obscurité elle aspira largement, comme autrefois lorsqu'il la complimentait. Je l'ai toujours, elle est dans ma malle, dit-elle¹²⁹.

Attestant une vie où leur compréhension mutuelle était telle qu'ils pouvaient décoder les goûts vestimentaires de l'être aimé, le souvenir des tenues d'Ariane, comme celui des robes d'Emma dans l'exemple cité plus haut, permet aux deux amants de partager le même « horizon rétrospectif ». Ariane revêtant la robe roumaine, « la robe aux larges manches serrées aux poignets, robe des attentes sur le seuil et sous les roses¹³⁰ » au moment où elle se pare en vue de leur suicide, les personnages peuvent même regoûter momentanément l'exaltation du début de leur passion grâce aux relais de la mémoire que constituent les vêtements. Toutefois, l'emploi de temps de verbe au passé rappelle la perte irrémédiable de leur amour : Ariane peut certes enfiler la parure préférée de son amant, mais elle ne peut redevenir la jeune femme qui l'a séduit. En ce sens, le « retour » de la robe roumaine après la narration des scènes de violence et de jalousie mettant un terme à leur idylle crée un contraste entre la durabilité des biens matériels et l'existence mouvante qu'est celle des

¹²⁹ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1605.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 1608.

protagonistes. Comme le constate Jean-Pierre Duquette dans *Flaubert oïniu l'architecture du vide* à propos du rapport aux objets des protagonistes flaubertiens : « les choses durent, elles ont une existence plus solide que celle des personnages ; c'est en elles que se prolonge encore un peu ce passage fugitif qu'est la vie¹³¹. » Nous pourrions nuancer que c'est avant tout l'éphémérité insoutenable de leurs sentiments et de leurs idéaux — qui, dans le cas du suicide des amants cohéniens comme dans celui d'Emma, précède et précipite leur mort physique — qui se voit révélée par la « survivance » de leurs vêtements. Dans l'optique où il survient après la narration des scènes de jalousie mettant un terme à leur bonheur, le « retour » de la robe roumaine suggère ainsi que les vêtements sont plus durables que les sentiments amoureux des personnages — qui sont quant à eux minés par leur nature oublieuse.

Aussi le regard rétrospectif des protagonistes est-il confronté à la présence persistante de biens matériels désormais devenus des manifestations de l'inconstance de leurs sentiments et de la fragilité de leurs illusions. Un exemple remarquable à cet égard est celui du « soutien-gorge de dentelle oublié par Ingrid Groning¹³² » évoquant l'infidélité que commet le personnage à la fin de sa liaison avec Ariane : si le héros le recouvre de la courteline afin que l'héroïne ne l'aperçoive pas, le morceau de lingerie s'y trouve toujours lorsqu'ils se remémorent les soirs où, ayant enfilé ses plus beaux atours, la jeune femme attendait la visite de son amant. D'un moyen de retrouver leurs félicités passées, les habits deviennent ainsi un rappel quelque peu amer de l'échec de leurs idéaux amoureux : pour reprendre un terme employé par Pierre Danger et Isabelle Daunais afin de

¹³¹ Jean-Pierre Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide. Une lecture de L'Éducation sentimentale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972, p. 34.

¹³² Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 1599.

décrire le rapport aux objets des personnages flaubertiens, les différents éléments de leur habillement peuvent ainsi incarner des « témoins¹³³ » ironiques de leur réalité décevante. Supposés constituer un moyen de raviver leurs félicités passées, les vêtements s'avèrent matérialiser l'expérience de la désillusion inhérente à leurs passions amoureuses.

Qu'ils soient trop fragiles ou encore trop solides, les nombreux témoins matériels des amours passés des personnages révèlent donc la faillibilité de leurs souvenirs, déstabilisant ainsi leur capacité à faire perdurer leurs liens amoureux à travers le temps. Pour reprendre les termes de Véronique Samson, « l'excès de mémoire » transparaissant dans le rapport que les protagonistes entretiennent à leurs vêtements au crépuscule de leurs liens amoureux témoigne d'un « excès d'oubli » : la multiplication de leurs souvenirs matériels constitue « l'autre face de la perte », puisqu'elle dévoile leur « mémoire lacunaire ». Dans l'univers romanesque de Flaubert (et dans une moindre mesure dans celui de Cohen), la mémoire contient (et parfois même précipite) sa propre dissolution : « Si le personnage accumule alors les souvenirs, c'est pour les voir se dissoudre aussitôt. La mémoire dit sa propre fuite : elle est une manière pour l'existence de s'en aller, de s'écouler¹³⁴. » Véronique Samson analyse la fonction mémorielle attribuée par Charles Bovary aux robes d'Emma alors qu'il est déjà en train de l'oublier comme l'exemple le plus remarquable à cet égard dans *Madame Bovary*. Le protagoniste arrive pendant un certain temps à faire perdurer la prégnance de son souvenir à travers les apparitions de la servante Félicité portant les robes de sa maîtresse :

Félicité portait maintenant les robes de Madame ; non pas toutes, car il en avait gardé quelques-unes, et il les allait voir dans son cabinet de toilette, où il s'enfermait ; elle était à peu près de sa taille,

¹³³ Voir Pierre Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, op. cit., p. 173 et Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, op. cit., p. 176.

¹³⁴ Véronique Samson, « Monuments flaubertiens », art. cit.

souvent Charles, en l'apercevant par-derrrière, était saisi d'une illusion, et s'écriait : « Oh ! reste ! reste¹³⁵ ! »

Comme l'indique l'étymologie de son nom, le moment où Félicité s'enfuit « en volant tout ce qui restait de la garde-robe » d'Emma, apparaît comme celui où s'envolent les derniers vestiges du bonheur marital de Charles. En cristallisant l'effritement inévitable des souvenirs de ce dernier, l'éparpillement des rappels vestimentaires de son amour pour Emma matérialise la rupture entre un passé heureux qui lui est désormais inaccessible et sa réalité. Véronique Samson en conclut que la prolifération des témoins matériels fragmente l'existence des personnages en différentes temporalités, accélérant ainsi leur amnésie. Ce phénomène de morcellement empêchant les amants de comprendre le cours de leur vie à l'aune d'une unicité, les relais de la mémoire que constituent leurs habits mènent paradoxalement à une « dissolution » de leurs liens amoureux passés. Au prisme du rôle des vêtements dans la construction de l'intériorité des personnages, nous pourrions ajouter que l'accumulation des souvenirs vestimentaires précipite la perte de leur amour (ou de son souvenir) en dévoilant l'éphémérité de l'identité de l'être aimé. Dans cette optique, la multiplication et la fragilité des témoins matériels de leur amour cristallisent aussi la dissolution de leur intériorité.

Des vêtements tachés, signes de la perte de l'individualité des amants

Pour reprendre les exemples analysés plus haut, le vol des robes d'Emma par Félicité suggère que l'intériorité de la jeune femme demeure, même après sa mort, insaisissable au regard de son mari. Ainsi préfigure-t-il le deuil que devra faire Charles de l'épouse que lui paraissait être Emma lorsqu'il trouvera la correspondance qu'elle a

¹³⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 451.

entretenu avec Rodolphe peu de temps après le départ de Félicité. De même, l'énumération des parures que portait l'héroïne à l'époque de sa rencontre avec Léon rappelle les nombreux changements qu'a connus son style vestimentaire au fil du temps, suggérant que la jeune femme qui a éveillé le désir de Charles (et qui a recherché le regard de celui-ci) n'existe plus. À l'image de la « robe bleue à quatre falbalas », des nouveaux « chapeaux », des « gants » et du « bouquet » portés par l'héroïne le soir de leurs retrouvailles à l'Opéra de Rouen, Léon voit en quelque sorte Emma pour la première fois ; elle lui est donc devenue presque aussi étrangère que les morceaux de vêtements qui ont été ajoutés à sa garde-robe sous l'influence du marchand de nouveautés Monsieur Lheureux ou de Rodolphe. En accentuant l'éloignement où se situe inévitablement le passé commun liant les personnages, la multiplication de leurs souvenirs vestimentaires — tout comme le renouvellement de leur garde-robe — illustrent l'impossibilité de s'attacher durablement à un « moi » par trop mouvant. En problématisant le regard rétrospectif porté par les personnages sur leurs amours passés, la précarité des témoins matériels que sont les vêtements déstabilise l'identité qu'ils se sont construite à l'aune de leurs illusions amoureuses. Si leur mémoire défaillante mène à l'effritement de la complicité les unissant à l'être aimé, elle mine aussi leur capacité à se construire une intériorité qui leur est propre en fonction de certains traits de caractère, idéaux ou habitudes vestimentaires les définissant tout au long de leurs différentes péripéties. Aussi l'amnésie déformant le rapport à l'existence des protagonistes s'accompagne-t-elle d'une inévitable perte de l'unicité de l'être des amants.

Cette dernière est d'ailleurs mise en lumière par les signes d'usure ou les taches qui apparaissent sur les vêtements des personnages au fil du temps, renforçant ainsi leur qualité

d'accoutrement. Alors que la mère Bovary et l'aubergiste Madame Lefrançois préparent le corps d'Emma pour l'office funèbre, un « flot de liquides noirs » sort « comme un vomissement de sa bouche ». Tel que le souligne l'exclamation de Madame Lefrançois (« Ah ! mon Dieu ! la robe, prenez garde¹³⁶ ! »), ledit « flot de liquides noirs » risque de tacher sa robe de mariage « de satin, blanche comme un clair de lune » dont est revêtu son cadavre. La robe de mariée évoquant le bonheur que la jeune femme croyait initialement trouver dans l'union maritale, sa souillure potentielle évoque son mariage décevant avec Charles ainsi que la succession de désillusions qui s'en est suivie. Le « flot de liquides » risquant de se déverser sur la dernière parure d'Emma appartient ainsi aux métaphores liquides qui, comme l'observe Jean-Pierre Richard dans *Littérature et sensations*, symbolise l'expérience de la dissolution éprouvée par les personnages flaubertiens¹³⁷. En tant que signe de la désagrégation des illusions de l'héroïne, il cristallise la perte de son identité d'amante : c'est ce qu'illustre d'ailleurs le contraste s'observant entre l'élégance et la blancheur de sa parure, qui rappelle l'influence de son bon goût vestimentaire dans ses jeux de séduction, et la noirceur du dégoûtant « vomissement » sortant de sa bouche. Faisant écho au « flot de liquides » mettant en péril le raffinement de la dernière parure d'Emma, la « salive » qui coule « sur son [celui d'Ariane] cou, sur la robe des attentes¹³⁸ » lors de l'agonie de l'héroïne cohénienne (qui commet aussi le suicide en ingérant du poison) met en lumière le décalage perceptible entre le charme de la jeune femme qui se parait avec goût pour ses rendez-vous avec son amant et l'agonisante dont la salive tache la robe roumaine qui plaisait tant à Solal. Annonçant la décomposition de leur corps, le

¹³⁶ *Ibid.*, p. 442.

¹³⁷ Voir Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensations chez Stendhal et Flaubert*, op. cit., p.143.

¹³⁸ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1610.

déversement d'un « flot de liquides » laisse également entrevoir la dissolution de l'identité d'Emma et d'Ariane en les réduisant à leur corporéité : ainsi l'être unique qu'elle paraissait être aux yeux de leurs amants est-il effacé alors qu'elles ne deviennent qu'un corps parmi tant d'autres. C'est donc l'existence même de leur « moi » qui est déstabilisée par le déversement d'un « flot de liquides » sur les parures qui, de leur vivant, constituaient le reflet de leur intériorité.

Désormais réduites à leur habillement, les personnages féminins perdent toute individualité. C'est ce dont témoigne d'ailleurs la manière dont la dépouille d'Emma semble, sous le regard de son mari, disparaître sous l'étoffe de sa parure :

Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune. Emma disparaissait dessous ; et il lui semblait que, s'épandant au dehors d'elle-même, elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les senteurs humides qui montaient¹³⁹.

La dissolution de son être dans son environnement suggère un vide identitaire, qui se voit confirmé par le « cri d'horreur¹⁴⁰ » que pousse le héros lorsqu'il soulève le voile recouvrant son corps. Dans l'optique où rien ne se cache derrière le (dé)voilement autour duquel se construit le charme féminin discuté dans le premier chapitre, l'individualité de l'héroïne, contrairement à ses habits, ne lui survivra pas. C'est ce que révèle d'ailleurs le rapport affectif qu'entretient Charles avec ses robes alors qu'il peine à garder en mémoire les traits de son visage : « Une chose étrange, c'est que Bovary, tout en pensant à Emma continuellement, l'oubliait ; et il se désespérait à sentir cette image lui échapper de la mémoire au milieu des efforts qu'il faisait pour la retenir¹⁴¹. » Ne pouvant conserver la mémoire de l'individualité de son épouse défunte, le protagoniste se met d'ailleurs à rêver

¹³⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 443.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 444.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 454.

à son corps en décomposition — qui ne symbolise peut-être pas tant la perte de son corps que celle de son individualité. Par conséquent, le « flot de liquide » apparaissant sur les robes des héroïnes illustre la dissolution de leur intériorité qui découle de l’effritement de leurs liens amoureux ou de leurs idéaux.

Si nous avons vu que les personnages cohéniens sont à certains égards héritiers des désillusions éprouvées par les protagonistes flaubertiens, le regard qu’ils portent sur leurs échecs ou sur leurs méprises ne s’avère pas tout à fait le même : malgré les pensées rétrospectives qui accompagnent la fin de leurs péripéties, les amants cohéniens sont généralement moins portés à se remémorer leurs aventures, et par conséquent leurs déceptions passées. Quoique flou, le souvenir de l’illusion perdue persiste chez les personnages de *Madame Bovary* sous la forme d’impressions amères que cristallisent les imperfections apparaissant sur leurs habits. Ainsi l’usure des souliers portés par Emma au bal de Vaubyessard matérialise-t-elle le regret de la plénitude du bonheur auquel elle a goûté lors de cette soirée et qu’elle ne pourra retrouver :

elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu’à ses souliers de satin, dont la semelle s’était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse, il s’était placé dessus quelque chose qui ne s’effacerait pas¹⁴².

Notons au passage que la comparaison dressée ici entre le cœur insatisfait de la jeune femme et le jaunissement de la semelle de ses chaussures — qui met sa sensibilité singulière sur le même plan que la banalité de l’objet — rappelle aussi le triomphe de la matérialité du vêtement sur l’individualité des personnages féminins. Évoquant l’exaltation des valse dansées au bras du mystérieux Vicomte, le vieillissement de ses semelles illustre l’insatisfaction que suscite chez elle le décalage entre la monotonie de son quotidien et le

¹⁴² *Ibid.*, p. 198.

monde romancé du bal. Telle la parure qu'elle y a portée — et qui est rangée dans sa commode pour ne jamais en être ressortie — ce moment de félicités appartient certes, dans son esprit, à un passé éloigné. Pourtant, au prisme de la description de ses vêtements, le bal représente un tournant dans l'oscillation entre illusions et désillusions autour de laquelle se construit son identité. Les impressions de la soirée conservées par la jeune femme éveillent d'une part le sentiment d'amertume qui, perdurant par-delà ses souvenirs de la soirée comme tels, rendra d'autant plus aigres ses déceptions amoureuses futures :

Ce fut donc une occupation pour Emma que le souvenir de ce bal. Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant : « Ah ! il y a huit jours..., il y a quinze jours..., il y a trois semaines, j'y étais ! » Et peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements ; quelques détails s'en allèrent, *mais le regret lui resta*¹⁴³.

Le bal entretient d'autre part les espoirs de félicités qui la précipiteront dans les bras de ses amants. En effet, les somptueux plaisirs qu'elle y a goûtés délimiteront désormais l'horizon de son idéal — à l'image du Vicomte avec qui elle a valsé et qui, croisé sur le chemin, au retour du bal, demeure visible au loin : « Emma crut reconnaître le Vicomte : elle se détourna, et n'aperçut à l'horizon que le mouvement des têtes s'abaissant et montant, selon la cadence inégale du trot ou du galop¹⁴⁴. » Cette scène préfigure d'ailleurs celle où, peu avant son suicide, Emma confondra le conducteur d'un tilbury croisé par hasard avec le Vicomte¹⁴⁵, qui était devenu, nous l'avons vu, le modèle masculin à l'aune duquel elle comparait ses amants. Bref, les reliques matérielles qui demeurent de ce moment hors de la réalité quotidienne témoignent de son influence prégnante sur les aspirations de l'héroïne et les déceptions qui s'ensuivront.

¹⁴³ *Idem.* Je souligne.

¹⁴⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴⁵ Voir *Ibid.*, p. 413.

La trace que laisse la perte d'un rêve dans la conscience d'Emma — et que rend visible l'usure de ses souliers — détonne avec le peu d'emprise que conserve le passé chez l'héroïne de *Belle du Seigneur* : celle-ci montre la plupart du temps une certaine indifférence ou un désir d'oubli devant les vêtements qui appartiennent à une époque révolue. C'est ce qu'illustre le peu de nostalgie ou de tristesse qu'elle laisse transparaître au moment où elle enfle la robe d'Éliane, sa sœur décédée à l'adolescence, en vue de ses retrouvailles avec Solal :

Devant la psyché, les yeux fermés, elle passa la robe de soie, odeur d'Éliane. Lorsqu'elle rouvrit les yeux, elle frémit. Cette robe lui allait mieux que la voilière ! [...] Enthousiaste de lui plaire, elle se sourit dans la robe qui avait recouvert le beau corps de celle qui se décomposait dans de la terre¹⁴⁶.

La fébrilité et la joie que suscitent chez l'héroïne ses retrouvailles avec son amant contrastent ici avec la prégnance du souvenir matériel (qui a même conservé l'odeur d'Éliane) et de l'importance de la perte (une sœur pour qui elle possédait une affection sincère). À la lumière du regard qu'Ariane porte sur la robe d'Éliane, les personnages cohéniens semblent peu enclins à lutter contre l'étiollement de leurs liens amoureux ou contre la dissolution de leur identité. Toutefois, ce déplacement dans leur perception de la réalité ne semble pas tant s'expliquer par leur amnésie que par le détachement qu'ils arrivent à témoigner à l'égard de leurs idéaux. Dans la lignée du rapport problématique à la perte et à la création d'illusions qui se remarque chez les héros de *Madame Bovary*, les protagonistes de *Belle du Seigneur* en viennent à porter consciemment un regard non-sérieux sur leurs liens amoureux. Dans le troisième chapitre, nous examinerons ce regard au prisme de leur pratique flamboyante du déguisement.

¹⁴⁶ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 1350.

Chapitre III : Le déguisement, ou la possibilité d'un rapport non-sérieux à l'existence

Alors que s'essouffle sa liaison avec Ariane, Solal réduit en lambeaux la manchette de soie de son élégant costume :

Dans le taxi qui les emmenait à Saint-Raphaël, elle lui prit la main, baisa à petits coups le poignet de soie. [...] Cette femme en train de picorer stupidement le poignet de lourde soie baisait l'élégance, donc la richesse, donc l'importance sociale, donc la force. [...] Il tira fort sur le poignet qu'elle avait baisé et le déchira, sourit au lambeau de soie qui pendait, le porta à ses yeux¹⁴⁷.

En abîmant son vêtement, le héros en fait un accoutrement qui évoque l'habit délabré dans lequel il échoue à séduire son amante. Dans cette optique, ce geste ne paraît pas tant être un acte de folie qu'une tentative de se détourner d'une version de son moi (à savoir celle qui a charmé l'être aimé) qui n'existe plus. Il recèle une valeur symbolique d'autant plus forte du fait que « le rite de la déchirure », qui consiste à déchirer partiellement son vêtement au-dessus de la poitrine, fait partie du deuil d'un être cher dans certaines branches du judaïsme¹⁴⁸. Dans le premier tome de la tétralogie, ce rituel est d'ailleurs observé par Gamaliel (le père de Solal), affligé de voir son fils renier les siens au cours d'une soirée mondaine donnée par la famille d'Aude (la première épouse de Solal) :

Les yeux ardents de malignité, il [Solal] fit lentement et avec délices, le signe de la croix. [...] Alors Gamaliel regarda le fils mort, crocha la main au col de son vêtement noir, tira l'étoffe qui se déchira, leva les bras comme s'il louait le Dieu de châtement et sortit¹⁴⁹.

Plutôt que d'y avoir recours lors de la mort « physique » d'un individu, le père comme le fils observent cette coutume au moment d'affirmer la mort « symbolique » d'une facette de leur être — à savoir le prolongement de sa propre chair qu'incarne le fils ou encore la version de soi qui est aimée. À travers leur pratique du « rite de la déchirure », les

¹⁴⁷ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 1441.

¹⁴⁸ Nous reprenons cette référence à la tradition juive à Philippe Zard. Voir Albert Cohen, *Solal*, *op. cit.*, p. 259.

¹⁴⁹ *Idem*.

protagonistes renoncent donc volontairement à un pan de leur existence dont la perte leur paraît de toute manière inéluctable.

Bien qu'elle n'explicité pas les raisons de son geste avec le même discernement que Solal (et dans une certaine mesure Gamaliel), ce sont des raisons similaires qui poussent Ariane à détruire « [sa] robe mise pour la première fois¹⁵⁰ » lorsque son amant reporte leur rendez-vous galant :

Soudain debout, elle arracha la merveilleuse robe, la déchira, la piétina, donna un coup de pied au sofa. [...] À la cuisine, demi-nue, elle se gorgea de confiture pour se consoler, des cerises noires, puisées avec une cuillère à soupe. Ensuite, dégoûtée de confiture, elle pleura, puis monta au deuxième, reniflante. Devant la glace de la salle de bains, elle s'enlaidit pour supporter son malheur, déshonora ses cheveux, se fit un visage de clown avec trop de poudre et un bâton de rouge fortement appuyé sur les joues¹⁵¹.

Manifestation des émotions qui la bouleversent, le contraste entre l'élégance vestimentaire de sa robe et l'allure grotesque qu'elle prend témoigne plus profondément du renversement qui s'opère dans sa perception d'elle-même. En effet, si Ariane faisait de sa parure un outil de séduction lorsqu'elle se savait désirée par Solal, sa mise devient un moyen de se détacher du regard de son amant une fois ébranlée la constance de ce dernier. L'héroïne subit par ailleurs une troisième et dernière transformation vestimentaire quand Solal l'informe qu'il pourra finalement la visiter le soir même : afin de « redevenir belle » elle revêt alors « une robe presque aussi belle¹⁵² », ironie qui souligne qu'il lui est impossible de reprendre exactement la même apparence qu'une heure plus tôt. Ce changement de toilette s'explique certes par des causes pragmatiques (l'autre robe n'étant plus qu'un amas de morceaux de tissu), mais suggère aussi que l'héroïne ne peut pas entièrement oublier la déception

¹⁵⁰ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1213.

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*

amoureuse qu'elle vient d'éprouver — avant-goût de la désillusion qu'elle connaîtra à la fin de sa liaison avec Solal, et dont nous avons discuté au deuxième chapitre.

En ce sens, les nombreuses métamorphoses vestimentaires que connaît la jeune femme dans un court laps de temps rappellent la succession de différents « moi » qui, nous l'avons vu, est constitutive de l'intériorité des protagonistes étudiés. La rapidité à laquelle se suivent les différents êtres de l'héroïne apparaît de manière d'autant plus frappante lorsque, déçue de ne pas trouver de tenue assez élégante pour recevoir son amant, elle essaie à tour de rôle les vêtements achetés chez le couturier Volkmaar avant de tous les détruire :

Inutile de s'occuper des quatre tailleurs, tous ratés. Allez hop ! Elle les lança, l'un après l'autre, dans la baignoire où ils s'imbibèrent puis lentement s'enfoncèrent. Tout à tour montant sur le tabouret et redescendant, elle essaya les robes. La crêpe blanc était trop large [...] allez hop ! Elle la noya avec le sourire insensé du désespoir. [...] Maintenant la velours noir, son dernier espoir. Horreur ! [...] Allez hop ! À l'eau, la velours noir ! Elle la regarda sombrer en compagnie des autres¹⁵³.

Le caractère presque « vivant » que prennent ici les habits — qui sont noyés ou déchirés avant d'être, tels des cadavres, brûlés ou enterrés dans son jardin — souligne le rôle actif que prend Ariane dans la disparition des « coupables » de ses malheurs. À la lumière du lien entre « accumulation » et « perte » qu'établit Véronique Samson dans son analyse des souvenirs flaubertiens¹⁵⁴, la multiplication des parures détruites illustre le sentiment de vide identitaire qu'éprouve la jeune femme. Même si les pensées de celles-ci ne reflètent pas la même clairvoyance que celles de son amant, la véhémence avec laquelle elle détruit ses parures (dont la fonction première relève, rappelons-le, de la coutume) traduit donc une *méfiance* similaire à l'égard de ses idéaux. Celles-ci lui apparaissant dès lors moins

¹⁵³ *Ibid*, p.1349-1350.

¹⁵⁴ Véronique Samson conclut de la perte des biens matériels appartenant aux personnages de Flaubert : « Les processus de cette disparition — la liste, l'inventaire, la liquidation — produisent l'anéantissement par une parade d'abondance, suggérant que la présence n'est pas opposée à l'absence, ni l'hypermnésie à l'amnésie. » Voir Véronique Samson, « Monuments flaubertiens », *art. cit.*

certaines, elle se défait volontairement de l'individualité qu'elle s'est construite à travers ses liaisons amoureuses.

Son détachement de son « moi » social est tel qu'elle néglige de se recouvrir, se promenant presque nue dans sa maison ou dans son jardin. Bien que plusieurs protagonistes cohéniens ont l'étrange impulsion d'enlever leurs vêtements à l'improviste¹⁵⁵, celle-ci relève de l'habitude chez Ariane : rappelons à cet égard que l'héroïne prie simplement revêtue de sa « veste de pyjama » et chaussée de « mules rouges¹⁵⁶ » ou encore offense Madame Deume (sa belle-mère par alliance) en lui parlant à travers la porte de sa chambre, puisqu'elle « jou[e] du Chopin toute nue [...] à cinq heures de l'après-midi¹⁵⁷ ». Symbole d'une critique de la bien-pensance bourgeoise, le refus du vêtement représente aussi un rejet du (dé)voilement au fondement de l'acte de séduction. En effet, la nudité affichée de la jeune femme désamorce la fonction érotique de la parure qui, comme analysée au premier chapitre, nourrit le désir masculin en recouvrant le corps féminin tout en le laissant deviner. Il serait donc possible de voir sa nudité comme le signe chez la jeune femme d'une libération des normes sociales prônée par les idéaux romantiques incidemment évoqués par le choix de son répertoire musical. Son dénuement exemplifierait ainsi — au même titre que l'accoutrement de vieillard juif performant le discours contre l'amour-passion de Solal — une critique de l'importance des apparences dans la construction des liens sociaux, et plus particulièrement du lien amoureux. Toutefois, contrairement à son amant qui confronte

¹⁵⁵ C'est notamment le cas de Solal en route pour la maison des Deume, où il n'osera finalement pas se présenter devant Ariane : « Il leva la main pour sentir l'air. Il faisait si doux qu'il se déshabilla. Nu, il s'élança sur la route déserte, les bras écartés pour saisir plus d'air. Peu après, rhabillé et plus correct seigneur que jamais, il se dirigea gravement vers la villa. » Notons la rapidité avec laquelle le héros se dévêt puis se rhabille, signe de son habileté à métamorphoser son apparence. Voir Albert Cohen, *Mangeclous*, dans *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 557.

¹⁵⁶ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, p. 1207.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 1005.

le monde réel accoutré, Ariane déroge aux normes vestimentaires seulement dans des espaces privés, ce qui suggère un certain détachement ou une certaine prudence par rapport à la portée subversive que pourrait avoir son geste. Parodiant le pardon chrétien afin de s'excuser de sa nudité devant Dieu ou encore se moquant de la morale pudibonde de sa belle-mère, l'héroïne porte un regard comique sur son absence d'habillement plutôt que d'ériger celui-ci en symbole de son affranchissement de la mascarade sociale. Le délaissement de ses habits suggère plus simplement que la parure perd à ses yeux sa raison d'être du moment qu'elle ne cherche plus à charmer l'être désiré ou à raviver un amour perdu. À travers son dénuement, l'héroïne ne retrouve pas tant une identité authentique cachée sous l'apparat social — qui ne serait qu'une autre forme d'illusion — que le soulagement de se défaire, tel un costume qui n'est plus à sa taille, d'idéaux incompatibles avec la réalité.

Se départissant de ses tenues dans un contexte moins tragique que celui où le « rite de la déchirure » est observé par Solal (esseulé par la perte de sa position sociale et de l'affection de son amante) ou par Gamaliel (renié par son fils), la jeune femme est à même d'explorer l'étendue des possibles que lui ouvre le renoncement à ses idéaux. Contrairement aux désillusions qu'éprouvent les protagonistes lorsque l'altération de leurs habits les confronte à la perte de leur amour ou de leur individualité, Ariane investit volontairement la marge de liberté que permet le vêtement une fois dénué de sa fonction sociale. L'exubérance avec laquelle elle piétine et lance ses robes dans sa baignoire ou se barbouille le visage de maquillage témoigne certes des efforts qu'il lui coûte pour s'extraire des jeux de séduction informant sa perception d'elle-même, et qui expliquent l'éphémérité de ses éclats de conscience. Néanmoins, l'allure excentrique qu'elle se donne après avoir

détruit sa parure ouvre la voie à un rapport *non-sérieux* à l'habit du moment que celui-ci ne participe plus au dispositif de création et de perte d'idéaux des personnages.

C'est ce troisième type d'habillement, que nous pourrions qualifier de déguisement, que nous souhaitons analyser dans ce chapitre. Nous examinerons dans quelle mesure les protagonistes explorent une manière d'être (et surtout de s'habiller) situé en marge de leurs aventures amoureuses, et du mouvement de (dé)sillusion qui en découle. Nous étudierons les différents degrés de *conscience* que peuvent avoir les protagonistes de la suspension de leur réalité problématique d'amant ou d'amante en nous attardant sur trois exemples : celui, précurseur, de l'habillement d'Emma Bovary lors du bal masqué de la mi-carême ; celui du ludisme vestimentaire sans compromis des Valeureux (les oncles juifs de Solal) ; et celui d'une reprise déformée de l'emploi du déguisement de ces derniers par les deux amants dans *Belle du Seigneur*.

Se déguiser pour désertier la réalité

Le déguisement se caractérise par son étrangeté et son ridicule exubérants, qui en font le type d'habits permettant le plus grand degré de liberté avec les normes vestimentaires. Il est d'ailleurs défini dans le *Trésor de la Langue française* comme pouvant être « bizarre, inadapté à la situation présente et qui produit un effet comique, enlaidit¹⁵⁸ » — termes qui ne sont pas sans évoquer le maquillage de clown de la protagoniste cohénienne. En combinant des accessoires ou des morceaux de vêtement hétéroclites (nous pouvons penser ici au béret à plume qu'Ariane porte avec sa robe du soir, auquel nous reviendrons), les personnages déstabilisent le réseau de signes attribué à

¹⁵⁸ Voir la définition du terme « déguisement » dans le *Trésor de la Langue française* (TLFi) disponible sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

la parure dans la séduction ou dans la construction de leur « moi ». Évidé de son sens, ne référant plus à aucune valeur au-delà de sa matérialité, le vêtement est réduit à une simple matière, d'où la possibilité qui s'offre aux héros de réduire leurs habits en lambeaux ou d'en faire le lieu d'expérimentations surprenantes. Dans le sens où nous l'employons, le déguisement n'est donc pas un instrument de ruse visant à dissimuler son identité aux yeux d'autrui, fonction que revêt dans l'histoire de la littérature les habits de mendiant portés par Ulysse lors de son retour à Ithaque ou encore ceux de lépreux que met Tristan afin de revoir Yseut une fois banni de la cour du roi Marc. Contrairement au travestissement, il ne représente pas non plus une transgression qui viserait à subvertir certains codes moraux ou politiques. La pratique du déguisement des personnages étudiés se situe plutôt du côté d'une suspension de toutes prétentions sérieuses, qui leur permet d'assumer des métamorphoses de leur apparence des plus audacieuses.

Dans cette optique, le déguisement se distingue plus profondément de la parure ou de l'accoutrement du fait qu'il matérialise un déplacement radical dans le *regard* que les personnages portent sur leur existence. Ce regard n'est pas propre aux personnages cohéniens. Par exemple, comme le remarque François Ricard dans *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, on le trouve chez l'héroïne de *L'insoutenable légèreté de l'être*, qui pose cette hypothèse :

Et si, comme le pensera Tereza, « toutes les choses et tous les gens se produisaient sous un déguisement », et que sous ce déguisement il n'y a rien d'autre qu'un second déguisement, puis un autre encore, et ainsi de suite à l'infini, et qu'il était impossible alors de rencontrer jamais autre chose que des masques, des travestis, des décors de carton-pâte ? Et si vivre au milieu de tout cela, c'était donc fatalement tromper, se tromper, être trompé ?¹⁵⁹

¹⁵⁹ François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003, p.172.

Les pensées et les dialogues des héros de *Solal et les Solal* n'explicitent certes pas ce questionnement avec la même acuité que la Tereza de Kundera, mais leurs performances vestimentaires ne témoignent pas moins d'une conscience de leur rapport problématique à l'idéal : en effet, ils ne sont plus dupes de la grande mascarade de leurs idées et de leurs valeurs du moment qu'ils assument de « tromper, se tromper, être trompé » en s'adonnant au déguisement — art par excellence de l'artifice et de l'illusion. Se rendant compte de l'instabilité inéluctable de leur identité et comprenant qu'il est vain de s'en attrister, les personnages sont à même d'embrasser les possibilités qui s'ouvrent à eux du moment qu'ils ne vivent plus à travers des rêves incompatibles avec la réalité. Le déguisement s'accompagne ainsi — et c'est ce qui le distingue véritablement des autres types d'habillement — d'une *conscience de soi* incompatible avec les illusions amoureuses que véhicule le costume ou avec les déceptions matérialisées par l'accoutrement. C'est à partir de ce moment que, comme l'observe Ricard au sujet des protagonistes de Kundera semblable à Tereza, « au non-sérieux du monde, [ils] répond[ent] par le non-sérieux de leur existence¹⁶⁰. » En se détachant des désirs qui nourrissent le monde auquel ils appartiennent, ils deviennent ce que nous pourrions nommer des « déserteurs du réel¹⁶¹ ». Contrairement au modèle du héros romanesque romantique tel que décrit par Hegel, ce type de personnage abandonne toute lutte au nom d'aspirations ou d'idéaux transcendant le prosaïsme de la réalité. François Ricard définit ainsi les personnages-déserteurs par leur « disparition » du réel, c'est-à-dire par leur « détachement progressif ou subi par quoi [leur] conscience, tout à coup, se déprend de ce qui la dominait jusqu'alors, retire aux valeurs, aux buts et aux désirs qui la guidaient le crédit qu'elle leur accordait, et s'échappe par une *voie*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.179.

¹⁶¹ Ce terme provient également de l'essai de Ricard. Voir *Ibid.*, p. 24.

*transversale*¹⁶². » En accordant une importance particulière à l'exemple d'Agnès dans *L'Immortalité*, dont l'effacement s'achève par sa mort subite, François Ricard montre comme permanent le changement du rapport au réel des protagonistes kundériens. Étant donné l'inconstance qui découle du mouvement entre perte et création d'idéaux que nous avons analysé, cette bifurcation représente toutefois, chez les personnages étudiés, une mise entre parenthèses de leurs péripéties plutôt que le signe d'une transformation durable de leur intériorité. À la lumière du « détachement » du « moi » qui en découle, les héros flaubertiens et cohéniens adoptent temporairement des manières de penser et d'agir incohérentes ou invraisemblables au regard de leur désir de séduction. Ne cherchant plus à donner une impossible unité à leur évolution, ils explorent plutôt la discontinuité de leur être, et ce, à travers les métamorphoses vestimentaires les plus inattendues.

Le bal masqué dans *Madame Bovary*, moment d'une suspension temporelle

Bien que le caractère extravagant des vêtements des protagonistes cohéniens contraste avec l'esthétique réaliste de *Madame Bovary*, ces derniers apparaissent néanmoins comme les héritiers du soir où, décidant d'aller à un bal masqué, Emma se laisse dévier de sa trajectoire narrative :

Le jour de la mi-carême, elle ne rentra pas à Yonville ; elle alla le soir au bal masqué. Elle mit un pantalon de velours et des bas rouges, avec une perruque à catogan et un lampion sur l'oreille. Elle sauta toute la nuit au son furieux des trombones ; on faisait cercle autour d'elle ; et elle se trouva le matin sur le péristyle du théâtre parmi cinq ou six masques, débardeuses et matelots, des camarades de Léon, qui parlaient d'aller souper¹⁶³.

Le bal masqué auquel elle participe peut être interprété comme une forme de transition entre la désillusion amoureuse qui solde l'échec de sa liaison amoureuse avec Léon (où

¹⁶² *Idem*. Je souligne.

¹⁶³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 407.

elle retrouve « toutes les platitudes du mariage¹⁶⁴ ») et la saisie de sa maison par les huissiers, événement qui déclenche les ultimes déceptions qui la mènent au suicide. Selon l'analyse qu'en propose Liana Nissim dans son article « Les vêtements d'Emma : sexe ambigu ou frénésie des modes ? », la nature corruptrice de cette soirée festive, durant laquelle la jeune femme est amenée à fréquenter des lieux des plus misérables en compagnie de matelots et de prostituées, en ferait ainsi un « prélude tragique à la catastrophe finale¹⁶⁵ ». Selon Nissim, le bal masqué incarne un tournant dans l'évolution de l'héroïne du fait qu'il relie entre elles les différentes péripéties constituant le dénouement de son histoire. La fête de la mi-carême peut aussi être interprétée comme un exemple de la culture de la fête populaire que décrit Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, c'est-à-dire un moment de réjouissance périodique où la vie « officielle » régie par les classes sociales et la religion est interrompue afin de laisser libre cours à la « liberté du rire ». Selon Bakhtine, cette suspension des obligations collectives donne lieu à une « permutation du haut et du bas hiérarchique » qui transparait tout particulièrement dans un renversement des codes vestimentaires¹⁶⁶. C'est ce qui explique qu'Emma puisse participer au bal masqué — véritable contrepois à la période de privations et de prières du carême — habillée en corsaire et en compagnie des gens du peuple. À l'image de la mise entre parenthèses de toute responsabilité qu'il représente, cette soirée festive apparaît

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 406.

¹⁶⁵ Liana Nissim, « Les vêtements d'Emma : sexe ambigu ou frénésie des modes ? », dans Frédéric Monneyron (dir.), *Vêtement et littérature*, Presses universitaires de Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2001, <https://books.openedition.org/pupvd/28159>. Shoshana-Rose Marzel propose une lecture similaire de la scène du bal masqué. Voir *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, op. cit., p. 361.

¹⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. Andrée Robel), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 90 et p. 103.

avant tout comme un moment épisodique interrompant subitement le cours des aventures de la jeune femme, et ce, sans avoir d'influence durable sur ce dernier. En effet, la sortie de l'héroïne prend fin aussi rapidement qu'elle a commencée alors qu'« elle s'esquiv[e] brusquement, se débarrass[e] de son costume¹⁶⁷ » avant de rentrer à l'*Hôtel de Boulogne*, lieu où elle attend habituellement le départ de l'*Hirondelle* pour Yonville. Elle n'a pas le temps de rentrer chez elle que ses souvenirs de cette soirée se sont déjà effacés de sa mémoire : « peu à peu les figures de la foule, les masques, les quadrilles, les lustres, le souper, ces femmes, tout disparaissait comme des brumes emportées¹⁶⁸ ». Ainsi cet événement demeure-t-il à part aussi bien de ses passions amoureuses (la présence des amis de Léon soulignant d'ailleurs l'absence de son amant) que du morne quotidien de son ménage. Comme l'illustre l'habit corsaire qu'elle revêt¹⁶⁹, Emma prend le large durant cette soirée passée dans le port de Rouen, disparaissant sans même envoyer un billet à Charles ou à Léon.

La singularité de cet événement au sein des aventures d'Emma apparaît encore plus clairement à la lumière d'une comparaison avec le fameux bal de la Vaubyessard qui a lieu à la fin de la première partie du roman. Les deux seuls bals auxquels assiste l'héroïne se font écho, puisqu'ils représentent des parenthèses temporelles situées au-delà des possibilités du monde dans lequel elle évolue. La manière subite dont l'invitation chez le marquis d'Andervilliers arrive dans le cours de l'existence d'Emma en souligne d'ailleurs l'improbabilité au regard de sa situation sociale : « Mais, vers la fin de septembre, quelque chose d'extraordinaire tomba dans sa vie : elle fut invitée à la Vaubyessard, chez le marquis

¹⁶⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 407.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 408.

¹⁶⁹ C'est Shoshana-Rose Marzel qui émet l'hypothèse qu'Emma est déguisée en corsaire. Voir *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 361.

d'Andervilliers¹⁷⁰. » Le bal de la Vaubyessard se distingue toutefois du carnaval de la mi-carême par son double statut d'événement « extraordinaire », qui tient aussi à sa capacité de projeter l'héroïne comme par enchantement dans l'univers de ses fictions — ce qui en fait un moment charnière dans la suite de ses péripéties. Dans son article « Premières robes de bal », Alain Montandon constate à cet égard qu'Emma ressemble à une Cendrillon qui découvre « le monde merveilleux » qu'est celui du milieu mondain des hautes classes sociales¹⁷¹ ; Liana Nissim décrit quant à elle cette scène comme « un événement réel qu'elle [Emma] éprouve de manière fantastique et fabuleuse », puisqu'il fait apparaître devant ses yeux « le monde de ses lectures¹⁷² ». Qu'il nourrisse son désir de distinction sociale ou ses rêves poétiques, le monde que l'héroïne a entrevu chez le marquis d'Andervilliers représente à ses yeux un espace où peuvent s'épanouir ses chimères.

L'aura féérique de cette soirée crée du même souffle un comparatif à l'aune duquel la jeune femme est à même de constater l'abîme séparant ses désirs de sa réalité. Il rend d'autant plus vif le sentiment de désillusion qui accompagne son retour à Tostes, comme en témoigne le jaunissement de ses semelles analysé à la fin de notre deuxième chapitre. À l'image des traces qui subsistent sur ses souliers après des heures passées à valser, le bal marque un tournant dans l'évolution d'Emma¹⁷³. C'est ce qu'illustre la manière dont cet événement devient, plus encore que les fêtes religieuses ou les changements de saison, un repère temporel balisant l'existence de l'héroïne flaubertienne. Cette dernière suit en effet le fil des jours écoulés depuis le bal, puis ceux qui la sépare d'une réinvitation à la

¹⁷⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁷¹ Alain Montandon, « Premières robes de bal », dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini et Francesca Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Tome II, Milan, Ledizioni, coll. « Di/Segni », 2015, p.331-343.

¹⁷² Liana Nissim, « Les vêtements d'Emma : sexe ambigu ou frénésie des modes ? », *art. cit.*

¹⁷³ Voir le moment où l'héroïne range les habits du bal analysé à la fin de notre deuxième chapitre : Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 198.

Vaubyessard (qu'elle ne recevra jamais) : « Dès le commencement de juillet, elle compta sur ses doigts combien de semaines lui restaient pour arriver au mois d'octobre, pensant que le marquis d'Andervilliers, peut-être, donnerait encore un bal à la Vaubyessard¹⁷⁴. » En tant que cristallisation des aspirations autour desquelles se construira son identité d'amante, le bal marque donc un mouvement irréversible dans sa trajectoire narrative.

C'est en ce sens qu'il se différencie du carnaval de la mi-carême : durant cet épisode festif, la jeune femme délaisse au contraire le « moi » qu'elle s'est construit au fil de ses aventures afin de s'oublier dans le jeu de la danse et des masques. La fièvre mortifère de la jeune femme au moment où elle s'évanouit à la fin de la soirée peut d'ailleurs être interprétée comme un signe de la « mort » de son individualité : « elle avait le front en feu, des picotements aux paupières et un froid de glace à la peau¹⁷⁵ ». Préfigurant son suicide (et par conséquent la perte inéluctable de ses illusions), la suspension de ses péripéties amoureuses confirme que s'est envolé à ses yeux tout espoir de voir ses rêves se réaliser. Sa sortie au carnaval ferme ainsi définitivement les possibilités romantiques ouvertes par le bal de la Vaubyessard, précipitant la clôture de sa trajectoire romanesque¹⁷⁶. Tout en lui permettant de délaisser les jeux de séduction informant le regard qu'elle porte sur la réalité, la soirée du bal masqué révèle néanmoins qu'Emma ne peut exister qu'à travers son imaginaire romantique. En ce sens, la conscience, que traduit son déguisement, de la tromperie se trouvant derrière ses liaisons amoureuses ne peut qu'être éphémère : c'est ce

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 407.

¹⁷⁶ L'expérience du bal masqué que connaît Emma ne respecte donc pas la symbolique de renouveau traditionnellement associé au carnaval de la mi-carême qui, comme le remarque Bakhtine, a lieu au printemps. Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 149.

qui explique qu'elle tente de raviver ses chimères une dernière fois en demandant à ses anciens amants de lui offrir la somme de ses dettes en gage de leur affection.

Si la possibilité d'un rapport non-sérieux à l'existence n'est entrevue par l'héroïne flaubertienne qu'à la fin de ses aventures, ce rapport s'avère indissociable de la perception qu'ont les Valeureux d'eux-mêmes et du monde qui les entoure. Appartenant à la communauté juive de la Céphalonie, ces personnages évoluent en marge de la société de fonctionnariat et des idéaux romantiques de la tradition littéraire occidentale qui constituent le cadre de l'amour-passion des amants cohéniens. C'est pourquoi la critique tend à les analyser comme un univers romanesque en soi : Alain Schaffner considère celui-ci comme le « pôle romanesque d'aventures » faisant office de contrepoids au « pôle romanesque amoureux¹⁷⁷ » que représentent les liaisons de Solal. Dans *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Maxime Decout remarque que, du fait de leur nature carnavalesque, les Valeureux se situent pleinement du côté du jeu et de la fiction, puisque « la réalité tout entière est [...] phagocytée par [leur] pratique ludique¹⁷⁸ ». À la lumière du caractère foncièrement fictionnel des cinq compères, nous analyserons leur habillement flamboyant comme le symptôme de l'exubérance comique avec laquelle ils empruntent sans aucun regret la « voie transversale » du non-sérieux.

Les habits des Valeureux : l'impératif ludique comme rapport à l'existence

L'étrange accoutrement des cinq Valeureux appartient au décor de leurs péripéties à un point tel que la description de leur costume de prédilection est reprise à plusieurs moments clés de la tétralogie. C'est notamment le cas de celle de Saltiel, qui apparaît revêtu

¹⁷⁷ Alain Schaffner, « Le romanesque dans les romans d'Albert Cohen », dans Alain Schaffner et Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*, op. cit., p. 355-374.

¹⁷⁸ Maxime Decout, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, op. cit., p.125.

de ses habituelles « toque de castor » et « redingote noisette toujours fleurie » qu'il porte avec « ses courtes culottes assujetties par une boucle sous le genou », « ses bas gorge-de-pigeon », « ses souliers à boucles de vieil argent », « son anneau d'oreille », « son col empesé d'écolier », « son châle des Indes qui protège ses épaules frileuses », « son gilet à fleurs ¹⁷⁹ ». Selon la critique Isabelle Enderlein, les habitudes vestimentaires des oncles juifs, dont les vêtements « deviennent partie intégrante de leur identité de personnage », contrastent avec les métamorphoses vestimentaires permettant aux amants de jouer différents rôles dans le *Theatrum mundi*¹⁸⁰. Le caractère spectaculaire de la tenue des Valeureux tient plutôt à sa composition disparate participant au grotesque qui, selon Judith Kauffmann, définit leur univers :

Le grotesque est, avant toute chose, une (més)alliance incongrue et inextricable d'éléments hétérogènes que dominent le comique et l'étrange. La tension qui résulte de cette coexistence difficile épouse les formes variées de l'excessif, sous les espèces de l'excentrique, de l'extravagant ou du monstrueux. Sont repoussées d'emblée aux antipodes toutes les valeurs d'unité et de retenue¹⁸¹.

Comme l'illustre le costume élégant de Saltiel, la singularité de leur mise tient aussi au renversement des codes vestimentaires que celle-ci opère : malgré leur absence de statut social, les Valeureux empruntent les somptueux vêtements des figures du pouvoir politique et culturel de l'Occident. À l'image des gens du peuple qui, durant les fêtes populaires du Moyen Âge et de la Renaissance, se déguisaient « en rois pour rire », enfilant « des vêtements à l'envers » ou encore se mettant « des chausses sur la tête¹⁸² », les cinq

¹⁷⁹ Albert Cohen, *Les Valeureux*, dans *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 711 et *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 971.

¹⁸⁰ Isabelle Enderlein, *Visages de l'homme — Territoires de la judéité. Mémoire de l'histoire et recomposition de l'identité juive dans les œuvres d'après guerre d'Albert Cohen et Elias Canetti*, Frankfurt am Main, Éditions Peter Lang, 2012, p. 272-273.

¹⁸¹ Judith Kauffmann, *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et sur l'effet-Mangeclous*, Berlin, Peter Lang, 2000, p. 5.

¹⁸² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 90.

compères reprennent de manière déformée ou tronquée les costumes des classes sociales plus élevées. Ainsi le comique de leur mise tient-il en partie au décalage observable entre leurs inspirations vestimentaires et la maladresse de leur imitation. En effet, ils confondent les différentes époques de la mode européenne et ne saisissent pas les nuances à travers lesquelles un habit peut s'adapter à différents contextes ou milieux sociaux. En témoigne le regard social porté sur l'habit de lord anglais du début du XIX^e siècle que revêtent Scipion et Jérémie (deux amis des Valeureux) afin de s'infiltrer clandestinement dans les bureaux de la Société des Nations : « il [Scipion] se dirigea vers le chef des huissiers qui écarquilla les yeux devant les deux messieurs à redingote, chapeau haut de forme et cravache. Ce qui le surprit le plus fut l'anneau d'oreille et les moustaches minuscules du petit borgne¹⁸³. » Ironiquement, leur tentative d'utiliser le déguisement comme moyen de dissimuler leur identité révèle qu'ils ne peuvent se défaire de leurs drôles de manières d'être et d'agir. L'adéquation observable entre leur intériorité et leurs tenues ludiques s'avère si forte qu'ils se voient obligés de visiter la Basilique Saint-Pierre de Rome revêtus d'un imperméable afin que leurs habitudes vestimentaires ne contreviennent pas au code religieux catholique. Encore ici, leur tentative de masquer leur originalité ne rend celle-ci que plus flagrante. Peu au fait de l'évolution des modes de l'Europe industrialisée, Mangeclous refuse catégoriquement de modifier sa tenue afin de paraître « respectable » lors de leur visite des grandes villes européennes :

Messieurs, dit Saltiel, je crois indispensable un conciliabule immédiat [...]. Savez-vous pourquoi, messieurs ? À cause de vos vêtements ! — En ce qui concerne le mien, dit Mangeclous, je le trouve approprié, un frac étant toujours respectable ! — Avec un casque colonial ? demanda Saltiel, maîtrisant son indignation. — Mon cher, regarde les photographies des gouverneurs des colonies anglaises, ils ont tous le casque colonial avec leur frac blanc ! répliqua Mangeclous¹⁸⁴.

¹⁸³ Albert Cohen, *Mangeclous*, *op. cit.* p. 489.

¹⁸⁴ Albert Cohen, *Les Valeureux*, *op. cit.*, p. 817.

Comme l'évoque le choix de recouvrir leurs habits d'un imperméable, le mode de vie des Valeureux n'est pas influencé par la marche de l'Histoire (et donc par la chute des grands empires coloniaux) ou encore par l'évolution de leurs liens familiaux et amoureux. Telle une seconde peau, leur habillement illustre de manière remarquable l'anachronisme de leur être, qui entre en contradiction avec la logique de progrès et de révolutions au fondement du monde moderne.

À la lumière de l'opposition entre leur mise et les normes vestimentaires de leur époque, les Valeureux appartiennent pleinement et en permanence au monde carnavalesque auquel prend part Emma Bovary le temps du bal masqué. Comme le constate Mathieu Bélisle dans *Le drôle de roman*, la communauté formée par les cinq compères se définit par une « démesure carnavalesque¹⁸⁵ » la situant dans un temps mythique où elle ne subit ni évolution psychologique ni oscillation entre illusion et désillusions :

En raison de la distance géographique et culturelle qui les sépare du lecteur, les personnages semblent en complet décalage, accusant à l'égard de la modernité un retard impossible à combler. Contemporains du lecteur, ils « squattent » néanmoins le temps présent comme des étrangers, malhabiles dans le monde parce que venus d'un temps lointain¹⁸⁶.

Selon Bélisle, l'immobilité (ou l'anachronisme) de l'univers des Valeureux ne tient pas tant à un effacement complet du monde contemporain qu'à une surprenante juxtaposition de références culturelles de l'Europe de l'entre-deux guerres *et* d'un rapport à l'existence relevant du lointain ou de l'imaginaire — un chevauchement entre le nouveau et l'ancien qui n'est pas incohérent avec la subversion de l'ordre social informant la logique carnavalesque décrite par Bakhtine. Cette temporalité de « l'entre-deux » se voit cristallisée par la coprésence, chez les Valeureux, de modèles vestimentaires matérialisant les idéaux

¹⁸⁵ Mathieu Bélisle, *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, p. 130.

¹⁸⁶ *Idem.*, p. 148.

d'univers disparus (comme ceux de la chevalerie médiévale et de l'aristocratie) mais aussi d'habits renvoyant à des sensibilités contemporaines (tel que le colonialisme ou l'antisémitisme). Situé à l'intersection de différents mondes et de différentes époques, leur habit reflète ainsi l'immobilité de leur existence, qui s'avère constituée d'une suite d'épisodes comiques. Mais, alors que le carnaval populaire est une fête qui met en jeu le peuple à des moments clefs de l'année, les exigences d'un calendrier festif semblent bien peu préoccuper les Valeureux qui, comme le remarque Maxime Decout¹⁸⁷, le vivent en permanence. Imperméables au passage du temps et à l'éphémérité des biens humains, les cinq joyeux lurons ne sont pas soumis au mouvement de perte et de création d'idéaux décrit dans notre mémoire.

C'est ce qui explique l'exubérance avec laquelle, se détachant de toutes normes vestimentaires, les Valeureux affichent non sans une certaine joie leur rejet de toute entreprise sérieuse. Selon Isabelle Daunais, c'est l'exubérance avec laquelle ces personnages assument le ludisme de leur existence qui les distingue, par exemple, des personnages excentriques appartenant à l'univers réaliste de la *Recherche* de Proust, qui n'apparaissent curieux qu'aux yeux du narrateur :

Le lecteur de Cohen, en revanche, sait que l'extravagance des Valeureux n'est le fait d'aucun point de vue en particulier, qu'elle est visible pour tous et ne peut d'aucune façon être considérée pour autre chose que la comédie qu'elle constitue. Là où Proust maintient au sein même de son roman une norme, à la fois réaliste et sociale, qui donne la mesure de l'excentricité plus ou moins grande de chacun, Cohen n'émet aucune règle à cet égard : l'excentricité, dans ses romans, se déploie en toute liberté sans que rien ne la freine ou ne l'amortisse¹⁸⁸.

Comme le suggère Daunais, les cinq compères habitent un univers romanesque qui se vaut en et pour lui-même, puisque le comique qui le caractérise n'est subordonné à aucun point

¹⁸⁷ Maxime Decout, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, op. cit., p. 123.

¹⁸⁸ Isabelle Daunais, « Albert Cohen, du côté des Guermantes », dans Mathieu Bélisle et Maxime Decout (dir.), *Albert Cohen : la littérature à l'épreuve*, Cahiers Albert Cohen, n° 25, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2016, p. 151.

de vue, à aucune balise. En ce sens, leurs déguisements — manifestations premières de la logique carnavalesque dans laquelle ils s'inscrivent — ont pour unique fonction de refléter le regard amusé qu'ils portent sur eux-mêmes et sur le monde qui les entoure.

Du fait de leur mécompréhension de la performance sociale et de leur joyeuse indifférence au passage du temps, les Valeureux n'arrivent pas à prendre part aux jeux de séduction au fondement du lien amoureux. S'ils semblent eux-mêmes sceptiques quant à la réussite de leurs tentatives d'adopter des parures européennes, c'est aussi parce qu'ils s'avèrent étonnamment conscients de la supercherie derrière l'élégance vestimentaire. Ravi d'avoir reçu un compliment sur ses bottes d'équitation (symbole, nous l'avons montré, de virilité), Mangeclous explique néanmoins à son frère Salomon que l'habit de chevalier n'est pas synonyme de qualités chevaleresques :

- Imbécile, quel besoin de cheval ? [dit Mangeclous]
- Mais tu m'as dit que c'était pour l'équitation. [dit Salomon]
- L'équitation, répondit sévèrement Mangeclous, c'est les bottes. C'est comme l'amour. L'amour, ce n'est pas la dame que tu aimes mais les lettres que tu lui écris¹⁸⁹.

Dans cette scène comique où il peine à adopter les modes occidentales, Mangeclous suggère non sans une certaine désinvolture qu'il n'existe aucune réalité derrière le théâtre de l'amour-passion. Il peut ainsi tourner en dérision les codes vestimentaires suivis par les protagonistes du pôle romanesque amoureux, puisqu'il prend pour cible de ses stratagèmes amoureux son frère Salomon, qui avoue lui-même être trop « simplet » pour conquérir le cœur d'une femme. Le vêtement étant évidé de toute signification sérieuse aux yeux des Valeureux, ceux-ci s'amuse même à mélanger les codes vestimentaires féminins et masculins qui, comme nous l'avons montré, informent l'identité des amants et des amantes. En effet, Mangeclous se moque aussi du mouvement de (dé)voilement que matérialisent

¹⁸⁹ Albert Cohen, *Mangeclous*, *op. cit.*, p. 383.

les tissus voilés des vêtements féminins lorsqu'il se recueille sur la tombe de son fils défunt :

À chaque anniversaire du décès, Mangeclous se couvrait, tout comme une veuve, de longs voiles noirs et allait au cimetière, suivi des petits frères du défunt, placés par ordre de taille et également voilés de deuil. Les Juifs frémissaient en voyant défiler cette cohorte de noirs fantômes dont des oignons coupés en quatre augmentaient les larmes¹⁹⁰.

Plutôt que d'évoquer la sensualité féminine ou la tristesse élégiaque d'une veuve, le voile remplit ici une fonction pragmatique en masquant l'indifférence que suscite l'expérience de la mort chez ce protagoniste hautement burlesque. Tout comme lorsqu'il enfle ses bottes d'équitation, Mangeclous apparaît assume pleinement les ruses et les tromperies auxquelles participe la parure, puisqu'il profite de son ample vêtement pour faire de la contrebande. La transformation de ce moment de deuil en opportunité mercantile met en évidence la manière dont le choix d'habit burlesque du personnage désamorce le potentiel tragique de la situation. Manifestation du ludisme qui teinte même les souffrances les plus sombres éprouvées par le personnage, son drôle d'habit illustre l'enracinement de son existence dans l'univers du jeu, qui s'avère être aussi celui de l'in vraisemblable ou de la fiction — le seul où il apparaît concevable qu'un individu néglige ses obligations parentales avec tant de légèreté. La nature fictionnelle du protagoniste est éclairée de manière d'autant plus frappante qu'il choisit comme déguisement les habits d'une veuve, archétype féminin qui, dans la lignée de celui du chevalier auquel aspire à ressembler Mangeclous lorsqu'il chausse ses bottes d'équitation, fait partie de l'imaginaire littéraire occidental. L'agitation que suscite chez les Céphalonien s « cette cohorte de noirs fantômes » n'est d'ailleurs pas sans rappeler la frayeur quelque peu comique qu'engendre chez les passants la fuite du héros flaubertien Mâtho enveloppé dans le zaïmph (le grand voile) qu'il vient de voler aux

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 376.

Carthaginois avec l'aide de son acolyte Spendius dans *Salammbô*¹⁹¹. Absorbant tous les repères culturels à leur portée afin de nourrir leur mode d'être romanesque, les Valeureux s'inventent les identités fictives des plus surprenantes, comme en témoigne l'étrange habit que revêt Salomon lors de l'une de ses rares apparitions dans *Belle du Seigneur* : « Cependant, pour protéger sa gorge qu'il assurait délicate, il entoura son cou d'un de ces affreux collets blancs en chèvre de Mongolie que portaient à la fin du dix-neuvième siècle les fillettes de la bourgeoisie¹⁹². » À travers ce déguisement, Salomon s'affranchit des aspects les plus « réalistes » de son identité (à savoir sa judéité, sa classe sociale ou encore l'époque à laquelle il vit) afin de gaiement basculer du côté de la fiction.

L'ampleur du désinvestissement du réel — et par conséquent des idéaux et des désillusions qui la constituent — que traduit leur mise suggère que l'originalité du statut romanesque des cinq compères tient à leur *conscience* du fait d'appartenir au monde du carnavalesque ou de l'invraisemblable. Mathieu Bélisle explique d'ailleurs en partie l'absence d'évolution psychologique de ces personnages par leur tendance à « errer toujours, par quelque côté, dans l'intelligence de la fiction » : « La légèreté de leur nature et de leur facture tient au fait qu'ils savent, ou qu'ils pressentent, que leur existence n'a pas de valeur réelle, qu'elle est celle d'êtres de papier¹⁹³. » Comme le rappelle Bélisle, ces personnages évoquent d'ailleurs l'existence d'un romancier qui écrirait leur vie, et discutent de leurs impressions de lecture :

— Mais ne sais-tu pas [dit Saltiel] qu'un livre tout entier appelé « Solal » a été écrit sur moi avec mon nom et que l'écrivain de ce livre est un Cohen dont le prénom étrange est Albert ? [...]

¹⁹¹ Un homme est notamment « effrayé par cette chose étincelante [le zaïmph] qui traversait les ténèbres. » Le voile de la déesse est d'ailleurs le symbole par excellence, dans l'œuvre de Flaubert, du mouvement de dévoilement décrite au premier chapitre. Voir Gustave Flaubert, *Salammbô*, dans *Œuvres complètes* (éd. Claudine Gothot-Mersh), T.III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2013, p. 637.

¹⁹² Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 1362.

¹⁹³ Mathieu Bélisle, *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Ramond Queneau*, *op. cit.*, p. 282.

- J'ai lu ce livre et il ne me plaît pas, dit Mattathias.
 — Et moi, il me plaît ! dit Salomon. Bisque et rage, moi il me plaît ! Sauf qu'il y a une page où une dame est toute nue. Mais cette page je l'ai déchirée.
 — Messieurs, dit Mangeclous, ne perdons pas de temps avec des romans !¹⁹⁴

Conscients de ne pas pouvoir habiter le monde réel, qu'ils entraperçoivent en touristes lors de leur séjour européen, les Valeureux peuvent pleinement investir l'espace de jeu en marge de la réalité — et donc s'amuser à prendre l'apparence de riches seigneurs, de chevaliers ou de certains archétypes féminins. Dans cette optique, leur légèreté ludique n'est pas accessible aux autres personnages du cycle, qui doivent quant à eux circuler dans la société de leur époque. À l'image de la porosité de l'univers des protagonistes comiques, qui empruntent ponctuellement des références contemporaines, nous verrons néanmoins que les héros du pôle romanesque sérieux jouent parfois avec la frontière entre leurs aventures sérieuses et le monde du carnavalesque. En ce sens, nous examinerons dans quelle mesure les quelques déguisements des personnages-amants de *Belle du Seigneur* traduisent la possibilité qui leur est offerte d'explorer un rapport non-sérieux à l'existence.

Le béret écossais d'Ariane et les peignoirs de Solal : un emploi conscient du déguisement ?

Alors que Solal épie Ariane dans l'attente d'une occasion de lui déclarer son amour dans l'accoutrement analysé plus haut, il la surprend en train de se déguiser :

De nouveau dissimulé derrière les rideaux, il l'admira lorsqu'elle apparut, haute et de merveilleux visage, incroyablement bien construite, en noble robe du soir. Suivie par une traîne onduleuse, elle se promena orgueilleusement, lançant de temps à autre des regards furtifs vers la glace.

— La plus belle femme du monde, déclara-t-elle [...] L'Himalaya maintenant. Allons mettre notre chapeau secret tibétain.

Revenue de la salle de bain, coiffée d'un béret écossais qui s'accordait peu avec la robe du soir, elle arpena la chambre du pas sûr et pesant des alpinistes expérimentés¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Albert Cohen, *Mangeclous*, op. cit., p. 511.

¹⁹⁵ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 909.

Se constate dans cette scène un retournement vestimentaire similaire à celui qui s'opère lorsque le héros quitte son habit de chevalier en route pour conquérir le cœur de la femme aimée afin de prendre l'apparence peu attirante d'un vieillard juif. Contrairement à l'accoutrement de Solal — qui deviendra le symbole de ses déceptions amoureuses —, l'étrange décalage observable entre la jolie robe de la jeune femme et son béret écossais ne renvoie toutefois à aucun problème existentiel. Si le jeune homme déroge aux normes vestimentaires dans le but de mettre à l'épreuve le sens moral de sa bien-aimée, Ariane revêt simplement un déguisement pour s'amuser à performer les histoires qu'elle se raconte. En délaissant l'élégance vestimentaire qui a suscité l'admiration de son futur amant, l'héroïne déserte la réalité qui est la sienne afin de découvrir, à l'image de l'alpiniste auquel elle emprunte le chapeau, les possibilités inexplorées de la fiction. Du fait qu'elle s'attarde du côté des rêves et des jeux qui peuplent son monde intérieur, l'héroïne retarde le moment de la première tentative de séduction de Solal, et par conséquent le début de ses aventures amoureuses. Grâce à son chapeau flamboyant (et à la logique carnavalesque auquel il appartient), Ariane se délaisse temporairement de ses illusions amoureuses ou de son désir de plaire aux hommes afin de porter un regard non-sérieux sur son existence.

Tandis qu'Emma Bovary n'entrevoit la possibilité du déguisement qu'à la toute fin de ses péripéties, c'est-à-dire une fois qu'elle est déjà en train de perdre l'identité qu'elle s'est construite au fil de ses liaisons amoureuses, Ariane pratique le déguisement au sens fort du terme avant le commencement de sa liaison avec Solal, qui la plonge plus avant dans ses illusions amoureuses. En effet, l'héroïne cohénienne continue de se libérer ponctuellement des normes vestimentaires tout au long de sa trajectoire (notamment lorsqu'elle déchire ses robes de soirée), mais ce n'est plus avec le même degré de

flamboyance ou un désir aussi fort de se détacher de son « moi » social. Dans cette optique, le rapport au déguisement d'Emma et Ariane témoignent de la prégnance des jeux de séduction sur leur perception d'elles-mêmes, et par conséquent de la confusion entre leurs rêves et la réalité à l'aune de laquelle elles analysent leur existence. Contrairement aux Valeureux — qui peuvent avoir un rapport ludique à leur existence, puisqu'ils distinguent l'espace romanesque qu'ils habitent d'une société qui leur est étrangère —, Emma et Ariane ne peuvent sortir d'une confusion entre leurs rêves et la réalité, et par conséquent du regard sérieux qui en découle. Comme l'a suggéré notre analyse de leurs habillements, les deux héroïnes ne pressentent pas moins les failles de leurs chimères, ce qui engendre chez elles une certaine langueur de vivre ou une frustration dont elles mécomprendent les causes. L'écart entre son insatisfaction et le discernement avec lequel elle peut le décrire qui définit l'héroïne flaubertienne a été observé par Erich Auerbach, qui constate dans son ouvrage *Mimésis* que le narrateur prend en charge au nom d'Emma la description de ses impressions et de ses sentiments :

Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides : autant de perceptions d'Emma, mais qu'elle n'aurait pas été capable de condenser de cette manière. Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette : voilà sans doute ce qu'elle ressent, mais non pas les mots qu'elle aurait employés pour exprimer son sentiment ; elle n'a ni assez de pénétration intellectuelle ni assez de froide lucidité pour parvenir à une pareille formulation¹⁹⁶.

Dans l'optique où les deux héroïnes ne peuvent pas cerner les sources profondes de leurs désillusions, elles ne peuvent pas non plus analyser la manière d'être comique qui leur permettrait de choisir de désertir le réel. Aussi leurs tentatives de se déguiser demeurent-elles sporadiques, puisqu'elles sont davantage guidées par leurs impulsions du moment ou

¹⁹⁶ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (trad. Cornélius Heim), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1946], p. 480.

par leurs rares éclats de clairvoyance que par une évolution de la connaissance qu'elles possèdent d'elles-mêmes.

Héritier du monde comique de ses oncles juifs vivant des péripéties amoureuses dans la société occidentale, Solal se caractérise quant à lui par la juxtaposition, dans son esprit, d'une vision ludique et d'une vision tragique de l'existence. Sa double identité, qui fait d'ailleurs de lui le lien entre les deux pôles de la tétralogie, reflète la faculté de dédoublement qui lui permet de se regarder agir avec une sensibilité et une acuité remarquables. Mathieu Bélisle propose une lecture similaire de ce héros dans son article « *Le rire perplexe. À propos de Belle du Seigneur d'Albert Cohen* », où il compare dans ces termes le rapport à l'amour d'Ariane et de Solal :

Alors qu'Ariane s'y [leur amour] abandonne sans réserve, au point de perdre bientôt tout contact avec la réalité, Solal de son côté semble partagé entre sa conscience — qui ne cesse de lui rappeler le ridicule d'une situation dans laquelle entre pour lui une part d'hypocrisie — et le plaisir qu'il éprouve néanmoins à aimer cette femme et à en être aimé¹⁹⁷.

Conscient d'être tiraillé à la fois par la douceur de ses félicités amoureuses et par une amère lucidité quant à l'éphémérité de celles-ci, Solal est à même de s'extirper du mouvement de (dés)illusions au fondement de son identité. En effet, il transforme l'univers comique que lui ont légué les Valeureux en un contrepois aux questions sérieuses qui le rattachent à la réalité. En faisant de la « voie transversale » du non-sérieux une de ses principales manières d'être ou un des principaux chemins que parcourt sa pensée, Solal en vient à pouvoir se détacher des jeux de séduction même en présence de l'être aimé. Se promenant en habit de commandeur russe dans le jardin de l'une de ses amantes¹⁹⁸, le héros va jusqu'à accueillir Ariane dans son appartement du Ritz revêtu d'un peignoir, vêtement qui, alors sorti de son

¹⁹⁷ Mathieu Bélisle, « Le rire perplexe. À propos de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen », *Études françaises*, Vol. XLVII, n° 2, Le rire et le roman, 2011, <https://www.erudit.org/en/journals/etudfr/1900-v1-n1-etudfr1815851/1005652ar/abstract/>, p. 104.

¹⁹⁸ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1138.

contexte habituel, s'apparente à un déguisement. À la différence des pensées des deux héroïnes analysées, les propos que tient alors Solal témoignent de sa capacité d'analyser lucidement les artifices derrière la construction de son « moi » — et donc de s'amuser à déjouer les attentes d'autrui : « Choquée par ma robe de chambre ? En général, elles acceptent mes robes de chambre. Plus tolérantes que les hommes parce que moins sociales, surtout les jeunes. » Ironisant sur son apparence, Solal tourne en dérision l'identité du solitaire romantique associée à la robe de chambre lorsqu'Emma prend l'habitude de rêvasser dans cet habillement¹⁹⁹. Si le héros cohénien revient ensuite charmer Ariane revêtu d'un « smoking de soie blanche », l'excentricité de sa robe de chambre révèle le regard non-sérieux qu'il continuera de porter sur son existence, et ce, malgré ses déceptions amoureuses. À travers la vie intérieure de Solal — où s'entremêlent le comique et le tragique —, le mode d'être au monde carnavalesque des Valeureux gagne ainsi en profondeur, devenant un regard ironique qui, parfois plus amusé, parfois plus amer, permet au héros de saisir la complexité du réel.

¹⁹⁹ Voir Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 202.

Conclusion

Ce mémoire a analysé la reprise, par Albert Cohen, des formes du romanesque amoureux chez Flaubert. Si cette filiation n'a pas été revendiquée par Cohen, elle ne situe pas moins son cycle romanesque dans la continuité des questions et des *topoi* explorés par le roman du XIX^e siècle. Nous avons abordé l'héritage dix-neuviémiste de la tétralogie *Solal et les Solal* au prisme de la métaphore de l'habillement, qui, tout comme dans *Madame Bovary*, influence la perception qu'ont les amants d'eux-mêmes et de leurs aventures. Nous avons analysé trois fonctions que les personnages attribuent à leurs habits, et qui reflètent les différentes perceptions de la réalité marquant l'évolution de leurs histoires d'amour. Cette recherche a examiné la parure, qui permet de séduire l'être aimé ; l'accoutrement, qui matérialise les déceptions découlant de l'éphémérité du sentiment amoureux ; le déguisement, dont le non-sérieux se situe en-dehors des jeux de séduction. Signe de la montée de la bourgeoisie à l'ère industrielle, la multitude et la diversité des métamorphoses vestimentaires des protagonistes flaubertiens et cohéniens interrogent plus fondamentalement certaines questions du roman moderne, et plus particulièrement celle de l'identité du personnage. Les héros établissant une adéquation entre leur manière d'être et leurs manières de se vêtir, leur habillement devient un lieu où ils examinent ou explorent leur intériorité. La manière dont les amants s'observent eux-mêmes à l'aune de leur mise témoigne de la nature de « voyeur » qui, selon Isabelle Daunais, se développe chez le personnage de la seconde moitié du XIX^e siècle :

On assiste ainsi à un « dédoublement » du personnage. D'une part, le héros demeure naïf, se débat entre le monde et ses chimères, fonce tête baissée vers les aventures qui l'appellent, tombe dans les pièges, s'en relève jusqu'aux suivants, bref, mène sa vie de personnage romanesque, au sens que donne Yves Hersant à ce terme, dans une définition proche de celle que proposait Northrop Frye : tout ce que le roman secrète de lyrique et d'idyllique (actions, descriptions, propos, personnages)

mais combat et dénonce du même souffle. D'autre part, il est aussi l'instance qui dit et sait les illusions, qui comprend l'ironie²⁰⁰.

De la double identité du héros — qui se laisse emporter par ses désirs tout en portant un regard critique sur ceux-ci — découle l'oscillation entre perte et création d'idéaux qui, nous l'avons montré, s'incarne dans le rapport au vêtement des protagonistes. Comme le suggère Isabelle Daunais, le personnage d'Emma (et, pourrions-nous ajouter, celui d'Ariane) se situe davantage du côté de l'illusion que de celui de la clairvoyance, ce qui explique que les jeux de séduction auxquels participe la parure l'emporte, dans son esprit, sur le déguisement.

Influencé à la fois par l'exubérance comique de ses oncles juifs et par les aventures amoureuses tragiques dont il est le héros, Solal se conforme à autant de styles vestimentaires qu'il porte de regards différents sur les possibilités existentielles qui sont les siennes. Contrairement à Rodolphe, dont la conscience des chimères de la séduction tourne au cynisme, ou encore à Emma ou à Ariane, qui sont éblouies par leurs illusions, Solal alterne, souvent dans une même scène, entre une critique virulente des idéaux romantiques et un emportement déroutant à l'endroit de ses aventures amoureuses. S'ensuit la mouvance entre une « conscience de soi » et un irrésistible désir d'être emporté par ses péripéties que Mathieu Bélisle constate chez le héros cohénien : « Ce qui frappe, c'est le sens de l'autodérision dont témoigne Solal, qui lui permet de prendre part à l'action tout en manifestant vis-à-vis de lui-même et de son amante une certaine distance²⁰¹. » Comparant les illusions de Solal à celles de Don Quichotte, Mathieu Bélisle souligne, comme Isabelle Daunais, que l'ironie du narrateur se voit déplacée à même la conscience

²⁰⁰ Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espaces littéraires », 2002, p. 98.

²⁰¹ Mathieu Bélisle, « Le rire perplexe. À propos de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen », *art. cit.*

du personnage. Bélisle conclut que la clairvoyance de Solal lui permet de découvrir la théâtralité du monde, mais aussi d'accepter d'y jouer un rôle, puisque « la vie, la puissance des passions, l'élan de la jeunesse n'ont que faire de cette conscience [des illusions au fondement des désirs humains]²⁰². » À la lumière du regard que ce personnage porte sur ses vêtements, nous pourrions ajouter que, de sa compréhension de la supercherie de l'existence, découle le goût de désinvestir le réel que reflète sa pratique du déguisement.

Si notre analyse montre que le héros cohénien, à travers ses idéaux romantiques et son désir d'unicité de l'être, se rapproche d'Emma Bovary, le parallèle qu'établit Bélisle entre ce héros et Don Quichotte rappelle ce qui le distingue de l'héroïne flaubertienne : on peut penser ici à ses aventures chevaleresques, mais peut-être surtout à l'exubérance qui caractérise tant ses illusions que son ironie. À l'image de l'hétéroclisme de ses habits, l'identité de Solal se définit par différents décalages — entre l'être et le paraître, entre ses désirs et ses critiques de l'amour, entre ses instants de folie et sa clairvoyance —, mais aussi par son héritage multiple en tant que personnage situé à la frontière entre la tradition comique du roman *et* le romanesque amoureux, entre des idéaux issus du romantisme *et* son goût du jeu.

Toutefois, la comparaison avec l'univers romanesque de Flaubert explique qu'au rire de Solal s'ajoute un rapport tragique à l'existence, qui l'emporte à la fin du roman. Si les amants cohéniens explorent, à travers leurs déguisements, une « voie transversale » à leur mouvement de (dé)sillusion, leurs intrigues amoureuses se soldent par le même échec que celles d'Emma. Évoquant leur goût pour la jubilation ou leur autodérision, les habits flamboyants en viennent à nourrir le conflit qui précède la fin de leur liaison amoureuse.

²⁰² *Idem.*

La distance avec laquelle les deux amants se regardent agir ou se vêtir contribuent en effet au traitement violent qu'ils s'imposent l'un et l'autre lorsqu'Ariane, qui désire raviver leur amour en éveillant la jalousie du jeune homme, confie à celui-ci ses liaisons adultères passées. En tant qu'habit situé en-dehors de leurs jeux de séduction, leur déguisement en vient à nourrir leurs tourments en les éloignant l'un de l'autre. En témoigne le détachement que feint le héros à l'égard de son amante lorsque, s'étant emporté au point de briser un verre dans sa main, il change minutieusement sa mise : « Derrière la porte, de petits sanglots étouffés. Il ganta de blanc sa main blessée puis l'autre, changea de robe de chambre, en revêtit une noire, pour le contraste avec les gants. Après un coup d'œil dans la glace, il ouvrit²⁰³. » Néanmoins, la tendresse du regard qu'il porte sur Ariane alors qu'il la recouvre d'un manteau révèle le lien qui demeure entre eux malgré la mise en scène de leur rupture amoureuse :

Elle était assise par terre, décoiffée, la tête contre le chambranle, un petit mouchoir à la main. Il la prit par les bras, l'aida à se lever. Comme elle tremblait de tout son corps, il ouvrit l'armoire, en sortit un manteau, l'en revêtit. Dans ce pardessus d'homme, trop large et trop long, qui la couvrait jusqu'aux chevilles, elle était menue, enfantine. Ses mains disparues dans les manches, elle claquait des dents, fragile dans son immense manteau.

À la lumière des émotions qui persistent chez les deux personnages, le désinvestissement du réel ou encore l'ironie qu'ils trouvent dans leurs déguisements semblent devoir être éphémères. Malgré l'exubérance comique de l'univers dans lequel ils évoluent, les personnages de Cohen sont confrontés à la même expérience de la défaite — défaite de leurs idéaux, défaite de leurs liens — que les héros flaubertiens. Ainsi demeurent-ils, jusqu'à la fin de leurs aventures, héritiers du roman du XIX^e siècle.

²⁰³ Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, op. cit., p. 1561.

Bibliographie

Corpus primaire :

Cohen, Albert, *Belle du Seigneur*, dans *Solal et les Solal*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2018.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, dans *Œuvres complètes* (éd. Claudine Gothot-Mersh), T. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

Corpus secondaire :

Flaubert, Gustave, *Salammbô*, dans *Œuvres complètes* (éd. Claudine Gothot-Mersh), T.III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2013.

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, dans *Œuvres complètes* (éd. Gisèle Séginger), T.IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2021.

Kundera, Milan, *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2005.

Montaigne, Michel de, *Les Essais* (éd. Pierre Villey et V.-L. de Saulnier), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.

Stendhal, *De l'amour*, Gallimard et Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche », 1969.

Études sur les objets et le vêtement dans le roman

Barthes, Roland, *Le système de la mode*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014.

Barthes, Roland, « Histoire et sociologie du vêtement », dans *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), Tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 747-749.

Bauduin, Émilie, *Entre les savons et les pommades. Représentations et symboliques du cabinet de toilette dans Les Rougon-Macquart (1871-1893) d'Émile Zola*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2020.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (trad. de Maurice de Gandillac) dans *Œuvres*, T. III., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1955], p. 269-316.

Buisine, Alain, *L'Orient voilé*, Paris, Édition Zulma, coll. « Essai », 1998.

Butor, Michel, « Philosophie de l'ameublement », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992 [1964], p. 59-72.

Caraion, Marta, « Objets en littérature au XIX^e siècle », *Images Re-vues*, n° 4, 2007, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/116>.

Caraion, Marta, « Introduction », dans Marta Caraion (dir.), *Usages de l'objet : littérature, histoire, arts et techniques : XIX^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Détours », 2014, p. 9-37.

Chaudré, Anne-Cécile, « Les groupes vestimentaires », dans *La mythologie du vêtement dans l'œuvre d'Albert Cohen*, thèse de doctorat, Université Sorbonne - Paris IV, 2004, p. 129-198.

Cnockaert, Véronique, « Politique du décolleté. Décolleté politique. *Les épaules de la marquise* et *La Curée* d'Émile Zola », dans Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2015, p. 391-401.

Colombo, Laura, « La parure du texte : toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e siècle », dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini et Francesca Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Tome II, Milan, Ledizioni, coll. « Di/Segni », 2015, p. 99-110.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle, Histoire de la virilité*, vol. II, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Fortassier, Rose, *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988.

Galazzi, Enrica, « Frou-frou : le doux bruissement des tissus » dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini et Francesca Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Tome III, Milan, Ledizioni, coll. « Di/Segni », 2015, p. 241-252

Hardouin, Élisabeth, Berthod Bernard et Chavent-Fusaro Martine, *Les étoffes. Dictionnaire historique*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.

Hughes, Clair, *Dressed in Fiction*, Oxford, Berg, 2006.

Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1987.

Marzel, Shoshana-Rose, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2005.

Marzel, Shoshana-Rose, « Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman du XIX^e siècle » dans Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle*.

Sociopoétique du textile, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2015, p. 417 - 428.

Montandon, Alain, « Premières robes de bal », dans Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini et Francesca Paraboschi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Tome II, Milan, Ledizioni, coll. « Di/Segni », 2015, p. 331-343.

Nissim, Liana, « Les vêtements d'Emma : sexe ambigu ou frénésie des modes ? », dans Frédéric Monneyron (dir.), *Vêtement et littérature*, Presses universitaires de Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2001, <https://books.openedition.org/pupvd/28159>

Pelletier, Sophie, « De l'emballage et du déballage naturalistes : autour des jupes de la femme convoitée » dans Alain Montandon (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2015, p. 403-415.

Perrot, Phillipe, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 1981.

Saïdah, Jean-Pierre, « Esquisse d'une poétique du vêtement chez Balzac », dans Frédéric Monneyron (dir.), *Vêtement et littérature*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2001, <https://books.openedition.org/pupvd/28149>.

IV. Ouvrages théoriques sur le roman et sur ses outils formels

Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (trad. Cornélius Heim), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. Andrée Robel), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (trad. Alain Bony), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981.

Daunais, Isabelle, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espaces littéraires », 2002.

Daunais, Isabelle, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2008.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Fayard, coll. « Pluriel », 2011 [1961].

Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2014 [2003].

Ricard, François, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003.

Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Éditions Plon, coll. « 10/18 », 1958 [1939].

Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1989.

V. Comparaison entre Flaubert et Cohen

Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 1998.

VI. Études sur Flaubert

Barthes, Roland, « L'effet du réel », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 81-90.

Czyba, Lucette, *Mythe et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

Danger, Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.

Daunais, Isabelle, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Édition Librairie Nizet, 1993.

Duchet, Claude, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Édition du Seuil, 1983, p. 11-43.

Duquette, Jean-Pierre, *Flaubert ou l'architecture du vide*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1972.

Gaillard, Françoise, « Qui a tué Madame Bovary ? », dans Anne Herschberg Pierrot (dir.), *Flaubert. Éthique et esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « La Philosophie hors de soi », 2012, p. 67-80.

Kempf, Roger, *Sur le corps romanesque*. Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Masson, Bernard, « Le corps d'Emma », dans *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

Pellegrini, Florence, « Avatars flaubertiens de l'objet sadique », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Flaubert. Éthique et esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2012, p. 215-233.

Raimond, Michel, « Le corps féminin dans *L'Éducation sentimentale* », dans *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 23-37.

Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation chez Stendhal et Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.

Samson, Véronique, « Monuments flaubertiens », dans *Flaubert et la mémoire, Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 22, 2019, <https://journals.openedition.org/flaubert/3944>.

Samson, Véronique, *Après la fin. Gustave Flaubert et le temps du roman*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 2021.

VI. Études sur Cohen

Bélisle, Mathieu, *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

Daunais, Isabelle, « Albert Cohen, du côté des Guermantes », dans Mathieu Bélisle et Maxime Decout (dir.), *Albert Cohen : la littérature à l'épreuve, Cahiers Albert Cohen*, n° 25, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2016, p. 139-153.

Decout, Maxime, « Albert Cohen. Un solitaire dans la littérature française », *Les Temps Modernes*, n° 656, 2009, <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2009-5-page-64.htm>.

Decout, Maxime, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2011.

Decout, Maxime, « Contre une littérature de l'épuisement : *Solal* ou l'ivresse de l'aventure », *Études littéraires*, vol. XLIV, n° 1, Hiver 2013, <https://id.erudit.org/iderudit/1018467ar>.

Decout, Maxime, « Albert Cohen : la littérature et le devoir de jubilation », dans Éric Benoit (dir.), *Littérature et jubilation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 39, 2015, <https://books.openedition.org/pub/8519>.

Enderlein, Isabelle, *Visages de l'homme — Territoires de la judéité. Mémoire de l'histoire et recomposition de l'identité juive dans les œuvres d'après guerre d'Albert Cohen et Elias Canetti*, Frankfurt am Main, Éditions Peter Lang, 2012.

Kauffmann, Judith, *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et sur l'effet-Mangeclous*, Berlin, Peter Lang, 2000.

Schaffner, Alain, « La théorie de l'amour dans les romans de Cohen, un héritage stendhalien ? », dans Philippe Zard (dir.), *L'amour en ses figures et en ses marges, Cahiers*

Albert Cohen, n°5, 1995, <http://www.atelier-albert-cohen.org/index.php/liste-des-articles-en-ligne/131-la-theorie-de-lamour-dans-les-romans-dalbert-cohen-un-heritage-stendhalien--par-alain-schaffner.html>.

Schaffner, Alain, *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1999.

Schaffner, Alain, « Le romanesque dans les romans d'Albert Cohen », dans Alain Schaffner et Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Recherche Université », 2005, p. 355-374.

Stolz, Claire, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1998.

Zard, Philippe, « De Cervantès à Cohen. Donquichottisme et littérature dans l'œuvre de Cohen », dans Denise Goiterin-Galperin (dir.), *Albert Cohen et la tradition littéraire : filiations et ruptures I, Cahiers Albert Cohen*, n°2, 1992, <http://atelier-albert-cohen.org/index.php/liste-des-articles-en-ligne/149-de-cervantes-a-cohen-par-philippe-zard.html>.