

Le luxe et le matérialisme au XIX^e siècle dans *Madame Bovary* –
Esthétisation et critique de la matérialité

Christina Jürges

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Août, 2008

© Christina Jürges, 2008



Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-45336-0
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-45336-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Sommaire

Le luxe et le matérialisme au XIX^e siècle dans *Madame Bovary* – Esthétisation et critique de la matérialité

Christina Jürges

Le luxe et le matérialisme sont des phénomènes qui traversent les siècles. En revanche, ils n'ont pas la même signification d'une époque à l'autre. Dans la société du XIX^e siècle, ils cristallisent les relations entre les différentes classes sociales (comme la bourgeoisie, l'aristocratie et la paysannerie), révèlent leur statut, leurs conflits, leurs ambitions et leurs valeurs. Ils deviennent aussi des thèmes littéraires au sein de plusieurs romans réalistes, par exemple dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Dans mon mémoire, j'examine les sujets du luxe et du matérialisme dans ce roman et je montre que celui-ci est en lien avec son contexte social, historique et économique. Je prends notamment appui sur la sociocritique. Selon celle-ci, l'œuvre romanesque reformule et fait résonner les enjeux sociaux de l'époque. Cette inscription du social dans le texte ne passe pas uniquement par les sujets, mais aussi par la rhétorique de l'auteur. Le mémoire montre également que les personnages sont emblématiques dans leur rapport à la matérialité, ce qui permet de discerner la place de l'individu dans une société dominée par l'économie. Pour résumer, ce travail montre que *Madame Bovary* constitue une représentation significative et parfois critique de l'époque et que ce roman contient un propos sur l'économie ainsi que sur le rôle du luxe et du matérialisme au XIX^e siècle.

Abstract

19th century luxury and materialism in *Madame Bovary* – Aesthetization and criticism of materiality

Christina Jürges

Luxury and materialism are phenomena present throughout all centuries. However, they do not have the same meaning from one period to another. In 19th century society, they crystallize the relations between the different social classes (such as the bourgeoisie, the aristocracy, and the peasantry), and reveal their status, their conflicts, their ambitions, and their values. They are also literary subjects in several realistic novels, such as *Madame Bovary* by Gustave Flaubert. In my thesis, I examine luxury and materialism in this novel to show that it is tied to its social, historical and economical context. Amongst other theories, I rely on the sociocriticism, according to which a novel echoes and reformulates the social issues of its time. This integration of social issues is not only found in the topics dealt with in the text, but also in the author's rhetoric. My research also reveals that the characters are emblematic in their relation to materiality, which allows one to discern the place of the individual in a society dominated by the economy. To summarize, this thesis shows that *Madame Bovary* can be seen as a significant and sometimes critical representation of the era, and that it comments on the economy and on the role of luxury and materialism in the 19th century.

Remerciements

First of all, I want to thank my parents, Dieter Jürges and Jutta Jürges and my grandparents Wolfgang Jürges and Leni Jürges for supporting me and making my academic studies possible.

I would like to thank Karin Schwekendiek for being such a motivating and joyful person.

My thanks go to Geneviève Sicotte for her help and her advice during my work and for being an inspiring supervisor.

I want to thank my friend Marie-Hélène Beaudoin for helping me during my studies and for showing me the Québécois way of life.

My special thanks go to Ulf Schwekendiek, who showed me that nothing is impossible and who has been my greatest supporter.

Dédicace

I dedicate this work to Ulf Schwekendiek, who has been there for me in so many ways.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 : Le roman, un reflet et une reformulation du contexte	3
1.1 : L'œuvre et la société dans le champ littéraire	4
1.2 : Le rôle du luxe et du matérialisme dans l'histoire	7
1.2.1 : La bourgeoisie et le luxe	14
Chapitre 2 : Les lieux et les objets	23
2.1 : Le luxe paysan et petit-bourgeois : la noce à la campagne	25
2.2 : Le luxe aristocratique : le bal au château de la Vaubyessard	31
2.3 : Les domiciles des Bovary : des portraits riches de la vie paysanne et petite-bourgeoise	42
2.4 : Le luxe faux et superficiel : la chambre d'hôtel	55
Chapitre 3 : Les personnages et la matérialité	61
3.1 : Emma et la consommation compulsive	61
3.2 : Le personnage de Lheureux et le capitalisme de l'époque	71
3.3 : Emma et Lheureux : une relation emblématique	80
Conclusion	89
Bibliographie	94

Introduction

Parmi les romans réalistes du XIX^e siècle, *Madame Bovary*¹ de Gustave Flaubert est certainement une des œuvres les plus importantes. La richesse de ce roman résulte des multiples points d'analyse qu'il offre. Il traite à la fois de sujets d'une actualité encore bien fondée, comme la quête d'identité de l'individu dans la société, et fait résonner les coutumes et les problématiques propres à son époque. Dans mon mémoire, je souhaite examiner le roman sous les aspects du luxe et du matérialisme, qui constituent des faits sociologiques et historiques essentiels du XIX^e siècle. Je veux faire le lien entre l'œuvre romanesque et son contexte social et historique. Mon but est de prouver que non seulement *Madame Bovary* reflète ce contexte, mais que ce dernier est également commenté par le texte. Selon mon hypothèse, le roman cristallise les enjeux sociaux de son époque, la relation entre les différentes classes sociales (paysannerie, bourgeoisie, aristocratie), ainsi que le désir de la protagoniste de changer de classe. Cette inscription du social dans le texte ne passe pas uniquement par les sujets ou les thèmes, mais également par la rhétorique de l'auteur.

Mon mémoire comportera trois chapitres. Dans le premier chapitre, je présenterai le lien entre l'œuvre et la société tel que décrit dans le champ théorique. Ensuite j'étudierai le rôle du luxe et du matérialisme dans l'histoire avant d'examiner la relation de la bourgeoisie à la matérialité. Dans les deux chapitres qui suivent, j'effectuerai des analyses de passages ou de thèmes importants du roman. Le deuxième chapitre traitera

¹ FLAUBERT, Gustave (1999). *Madame Bovary, mœurs de province*, [1857], Paris, Librairie Générale Française, Coll. « Classiques de poche ».

des lieux et des objets. Pour analyser leur fonction dans le roman et pour montrer comment le luxe et le matérialisme sont intégrés dans le récit, je vais analyser des passages clés de l'œuvre, comme les scènes de la noce et du bal au château, les descriptions des domiciles des Bovary et de la chambre d'hôtel, qui est le lieu des rencontres entre Emma et son amant Léon. Je vais présenter les différentes formes de luxe que l'on y trouve ainsi que leurs significations au sein du roman. J'étudierai aussi comment ceci est lié au contexte social et historique de l'époque. Le troisième chapitre traitera des personnages, soit Emma et Lheureux. Je montrerai que les deux personnages sont emblématiques dans leur rapport à la matérialité et qu'à travers eux, le texte fait résonner une critique. En ce qui concerne Emma, la consommation des objets de luxe lui permet de suivre l'exemple de l'aristocratie telle qu'elle se présente dans ses rêves. J'analyserai cette quête et je montrerai qu'elle est au fond impossible. Selon mon hypothèse, Emma est une personnification de la consommation compulsive et du désir des objets. De plus, je montrerai que les mécanismes du commerce capitaliste de l'époque sont représentés et condensés dans le personnage de Lheureux, ce qui fait du marchand une personnification du capitalisme. Ensuite, j'étudierai la fusion des deux personnages en prenant l'exemple du crédit, qui dévoile le caractère séducteur et dangereux du capitalisme au XIX^e siècle. À mon avis, la relation déséquilibrée entre la protagoniste et le marchand, ainsi que le contraste entre les rêves d'Emma et sa réalité, mettent en texte le nouveau capitalisme de l'époque. Le propos d'ensemble de ce mémoire consiste donc à montrer que *Madame Bovary* contient un reflet de son contexte ainsi qu'un propos critique sur la société et sur l'économie de l'époque.

Chapitre I

Le roman, un reflet et une reformulation du contexte

Dans ce premier chapitre, je présenterai d'abord ma méthode, c'est-à-dire que j'exposerai les approches qui constituent le fondement théorique de mon étude. Selon mon hypothèse principale, *Madame Bovary* contient deux niveaux. Premièrement, le roman reflète son contexte social et historique. Deuxièmement, l'œuvre contient un commentaire de ce contexte. Les théories de Lucien Goldmann renvoient à l'œuvre comme reflet, donc au premier niveau. Dans le développement des théories, l'approche de Thomas Pavel peut être regardée comme un lien entre le premier niveau et le second niveau. Pour l'analyse du second niveau, je m'appuierai sur la sociocritique présentée par Régine Robin, selon laquelle le roman commente son contexte. Après l'étude des textes théoriques, j'examinerai de plus près le contexte qui est reflété et commenté par le roman : celui du luxe et du matérialisme. D'abord, je présenterai le rôle du luxe dans l'histoire et son évolution au cours des siècles. Ensuite, j'examinerai un aspect plus particulier, soit la relation de la bourgeoisie avec le luxe et le matérialisme au XIX^e siècle. Ces études théoriques et historiques de base me permettront ensuite d'entrer dans l'analyse du roman lui-même.

1.1 L'Œuvre et la société dans le champ théorique

Est-ce qu'un texte est un monde clos ou est-ce qu'il est inséparablement lié avec son contexte social ? Il s'agit en fait d'une question déjà ancienne, puisque ce sujet a commencé à être discuté dans le champ théorique dès les années soixante. Selon certains théoriciens, comme par exemple Lucien Goldmann, un texte est toujours en dialogue avec son contexte. D'après la théorie de Goldmann, un texte reflète son contexte social et historique et contient des renseignements sur l'époque et ses particularités². Une caractéristique spécifique du XIX^e siècle est certainement le primat de l'économie : la révolution industrielle est en cours, ce qui influence fortement les rapports des gens à la matérialité mais aussi les relations entre les classes sociales. L'œuvre permet ainsi de connaître l'air du temps et d'avoir des informations sur la vie du moment. Dans *La pensée du roman*, Thomas Pavel émet l'hypothèse que l'œuvre aide à mieux comprendre la société de laquelle elle émerge³. Mais plusieurs critiquent cette première sociologie du roman, estimant qu'elle ne se penche sur les textes littéraires que pour les ramener à leur contexte. C'est alors que naît un nouveau courant critique : celui de la sociocritique, qui examine la « socialité des textes⁴ ». La sociocritique va plus loin ; pour elle, les œuvres littéraires contiennent des représentations significatives et des commentaires sur la société du moment. Selon Régine Robin,

le social se déploie dans le texte, y est inscrit et [...] le texte produit un sens nouveau, transforme le sens qu'il croit simplement inscrire, déplace le régime de sens, produit du

² Voir GOLDMANN, Lucien (1987). *Pour une sociologie du roman*, France, Éditions Gallimard, Coll. « nrf essais ».

³ Voir PAVEL, Thomas (2003). *La pensée du roman*, France, Éditions Gallimard, Coll. « nrf essais ».

⁴ ROBIN, Régine (1993). « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », in ROBIN, Régine (dir.) (1993). *Discours social, Analyse du discours et sociocritique des textes. Le sociogramme en question*, vol. 5, n° 1-2, hiver-printemps, p. 7.

nouveau à l'insu même de son auteur ; tout le non-dit, l'impensé, l'informulé, le refoulé entraînant des dérapages, des ratés, des disjonctions, des contradictoires, des blancs à partir desquels un sens nouveau émerge⁵.

Il s'agit d'une inscription du social dans le texte, ce qui soutient l'idée d'une corrélation entre l'œuvre et son cadre socio-historique⁶. La sociocritique veut étudier ce que le texte dit sur la société et sur l'histoire, au lieu d'analyser ce que la société et l'histoire disent sur l'œuvre⁷. Cette approche est féconde pour mon analyse parce qu'elle permet d'illustrer le lien qui existe entre le roman et son contexte social et historique. Je démontrerai que *Madame Bovary* contient un propos sur l'économie de l'époque et que l'on y trouve un commentaire sur la bourgeoisie, les paysans et l'aristocratie du XIX^e siècle et leur relation au luxe et au matérialisme. Flaubert fait donc résonner la société du moment dans son roman.

Mais de plus, il est intéressant de noter que le sens du roman ne passe pas seulement par les sujets que l'auteur choisit. Il passe également par la forme et la rhétorique de l'écrivain, ce qui fait que la forme *est* sociale. Pour montrer ceci, je me référerai à la théorie de Régine Robin sur les « processus d'esthétisation⁸ ». Selon Robin, un texte comporte trois registres qui sont « *l'information, l'indice et la valeur*⁹ ». D'après elle, « [l']information renvoie dans un texte littéraire [...] à tout ce qui a trait au référent extra-textuel, dates, noms de rues réelles, outillage technique, etc.¹⁰ », ce registre permettra alors de déterminer le niveau d'authenticité du texte. Pour mon étude,

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Voir *Ibid.*, p. 7.

⁷ Voir *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

« [l']indice [qui] implique une mémoire discursive, une mémoire collective culturelle¹¹ » et « la valeur [qui] organise l'œuvre en tant qu'œuvre esthétique¹² » sont également importants parce qu'ils permettent de déterminer le niveau esthétique dans le roman. C'est la raison pour laquelle une analyse littéraire fine des passages traitant du luxe est si importante. Elle sert à découvrir le sens dans le texte, qui est parfois caché.

C'est dans ce contexte que les objets deviennent importants pour notre analyse. Flaubert se sert du luxe, plus précisément des objets de luxe pour transmettre ses idées. Quelles idées les objets communiquent-ils ? Cette question sera traitée dans les chapitres à venir. Cependant, il est clair que le phénomène de la représentation des objets a déjà trouvé sa place dans les théories littéraires. Selon Claude Duchet, le romancier utilise les objets comme un langage¹³. Mais ce langage ne vient pas que de lui seul : l'écrivain se trouve au sein d'une société qui lui est propre et qui l'influence. Ceci marque l'utilisation des objets dans le récit. Selon Duchet,

Les différents groupes d'objets en circulation, leur répartition et leur variété, l'attention qui leur est accordée, l'usage qui en est fait, la place qu'ils tiennent dans le vécu, le mode de fabrication dont ils résultent, définissent à la fois un état de civilisation, un type de société, des formes de mentalité et de comportement. Comme la société le romancier est producteur et consommateur d'objets, d'une façon qui l'engage et le compromet, l'obligeant à mêler à son texte un texte social¹⁴.

L'auteur est influencé par la société dans laquelle il vit. De même, l'utilisation des objets par l'auteur dans le texte aide à comprendre comment la société en question se présente. Parce que l'auteur est soumis aux facteurs sociaux comme tout autre individu, il fait

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, pp. 17-18.

¹³ Voir DUCHET, Claude (1969). « Romans et objets : L'exemple de *Madame Bovary* », *Europe, Revue mensuelle*, 47^e année, n° 485-487, septembre-octobre-novembre, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, p. 172.

¹⁴ DUCHET (1969). *Op. cit.*, pp. 172-173.

résonner la société dans son œuvre par différents moyens, par exemple à l'aide des objets. Pour mon étude, l'idée de la sociocritique du texte telle que présentée par Robin sera donc liée à la « sociologie de l'objet¹⁵ » exposée par Duchet.

Pour analyser comment le contexte social et historique de l'époque est reformulé dans *Madame Bovary*, il faut d'abord étudier ce contexte. Il est nécessaire de saisir le phénomène du luxe dans son ensemble. C'est la raison pour laquelle je vais replacer le luxe et le matérialisme dans le contexte historique du XIX^e siècle dans la partie qui suit.

1.2 Le rôle du luxe et du matérialisme dans l'histoire

Quelle évolution le luxe a-t-il connue au cours des siècles ? Et quelles sont la place et les significations du luxe au XIX^e siècle ? Si l'on cherche le mot « luxe » dans le dictionnaire, on trouve la définition suivante : « Caractère de ce qui est coûteux, raffiné, somptueux [...] se dit d'objets, de produits, de services qui correspondent à des goûts recherchés et coûteux, et non aux besoins ordinaires de la vie¹⁶ ». Le caractère coûteux constitue donc un aspect primordial dans les définitions, il est mentionné avant même le caractère raffiné des objets. L'entrée dans le dictionnaire révèle aussi un autre phénomène intéressant : le luxe ne fait pas partie des « besoins ordinaires de la vie ». C'est aussi l'opinion de Werner Sombart, selon lequel tout ce qui dépasse le nécessaire peut être regardé comme du luxe¹⁷. Mais est-ce que la définition de Sombart et l'entrée dans le

¹⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹⁶ *LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ* (1998). Paris, Larousse – Bordas, p. 609.

¹⁷ Voir SOMBART, Werner (1967). *Luxury and capitalism*, [1921], traduit de l'allemand par W.R. Dittmar, États-Unis, The University of Michigan Press, p. 59.

dictionnaire sont suffisamment claires et complètes ? Le premier problème vient du fait que chacun définit le nécessaire et le superflu d'une manière différente. Ce qui est superflu pour une personne ne l'est pas forcément pour une autre, tout dépend du jugement et du besoin personnel, de l'arrière-plan économique et des conditions de vie individuelles. De plus, le luxe est soumis à des changements historiques et contextuels. Certains objets autrefois regardés comme étant du luxe sont aujourd'hui naturellement entrés dans la vie quotidienne – pensons par exemple à toutes les acquisitions techniques qui ont marqué le XIX^e siècle, qui sont entre autres l'électricité, le chemin de fer et le téléphone. C'est la raison pour laquelle je suis tout à fait d'accord avec Jean-Pierre Goubert, selon qui la définition du luxe est influencée par l'état social et historique ainsi que par les relations personnelles des gens au luxe :

Tout à la fois produit, signe et usage de la richesse dès que celle-ci dépasse les limites d'un nécessaire ou d'une utilité (au sens de l'économie classique), le luxe ne peut se définir à vrai dire qu'abstraitement et se pose d'emblée comme un *rapport*. Il est, d'une façon plus ou moins coûteuse et démonstrative, un excès particulier, un superflu distinct, une abondance séparée, relativement à un ordinaire, à une rareté générale, elle-même à définir en fonction de « besoins » qui ne sont pas non plus des invariants de la nature humaine, mais une création permanente de l'histoire et des structures sociales¹⁸.

Le luxe se présente comme une création variante, il est déterminé par les « besoins ». En revanche, les « besoins » et avec eux le luxe, sont soumis aux développements historiques et sociaux. De plus, il ne faut pas négliger le lien qui existe entre le luxe et le désir, comme le montre Philippe Perrot qui voit le luxe comme un « usage particulier de la richesse [qui] vise [...] l' "exercice" d'un désir¹⁹ ». Afin de mieux saisir le phénomène

¹⁸ GOUBERT, Jean-Pierre (1988). *Du luxe au confort*, Paris, Belin, Coll. « Modernités XIX^e & XX^e », p. 31.

¹⁹ PERROT, Philippe (1992). « Du luxe et du bien-être au XIX^e siècle, en France », *Éthologie française*, vol. XXII, n° 2, Mélanges, p. 187.

du luxe, je vais donner un aperçu de son évolution ainsi que de sa place et de sa fonction dans la société au cours des siècles. Cet aperçu sera utile pour mieux comprendre par la suite le rapport particulier qu'entretiennent les personnages dans *Madame Bovary*, et particulièrement la protagoniste Emma, à l'égard du luxe.

À la fin du Moyen Âge, le luxe est réservé à une infime minorité. Le luxe fait souvent partie des cérémonies religieuses ou des événements politiques liés à l'exercice du pouvoir, comme les entrées solennelles dans les villes, qui allient de façon somptueuse les traditions religieuses avec le pouvoir de la monarchie²⁰. En même temps, pour le peuple, la modestie dans le choix des habits et des accessoires devient un signe de vertu. Comme le décrit Danièle Alexandre-Bidon, la femme vertueuse de cette époque se présente d'une manière modeste en restreignant le luxe à un minimum et en respectant ainsi les conventions sociales. Souvent, les seules femmes exhibant un luxe gaspilleur à cette époque sont des prostituées qui attirent l'attention des hommes par des robes colorées et de nombreux bijoux²¹. Néanmoins, le bijou féminin a une fonction intéressante, valable pour les prostituées ainsi que pour les femmes vertueuses :

Les bijoux étaient parés de vertus ou de vices et porteurs de symboles et d'emblèmes profanes ou sacrés excédant de beaucoup le simple caractère d'ornement. Les femmes [...] cristallisaient sur elles-mêmes les valeurs positives ou négatives, non seulement féminines mais aussi masculines attachées à leur port. Le bijou féminin était une exigence féminine mais un investissement masculin²².

L'apparence extérieure de la femme reflète à la fois le statut de la femme ainsi que celui de l'homme. Le lien entre la relation au luxe et la vertu ainsi que la femme représentant

²⁰ Voir WAGNER, Marie-France (2007). Avant propos in WAGNER, Marie-France (dir.) (2007). *Des entrées solennelles au XVI^e siècle et des rituels publics ou privés au XX^e siècle*, Cahier du GRES, vol. 2, hiver 2007, Montréal, Université Concordia, pp. 5-6.

²¹ Voir ALEXANDRE-BIDON, Danièle (1992). « Luxe ou nécessité ? À la fin du Moyen Âge, les bijoux féminins », *Ethnologie française*, vol. XXII, n° 2, Mélanges, p. 196.

²² *Ibid.*, pp. 196-197.

l'homme sont deux phénomènes que l'on retrouvera aussi dans la société bourgeoise du XIX^e siècle et dans *Madame Bovary*.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, le luxe devient une prérogative de l'ensemble de la classe des nobles. Ces derniers ont le droit de porter des habits colorés et précieux, ce qui est interdit au peuple. Ainsi, le luxe se transforme encore une fois en signe de statut social, caractère qu'il gardera tout au long des siècles : « Les lois somptuaires tentent de rétablir la visibilité des castes sociales : la distinction passera par les étoffes, l'or ou l'argent, les pierres précieuses et les couleurs, bref par les vêtements²³ ». Le luxe devient un moyen d'établir une distinction entre les hiérarchies afin de créer un ordre social²⁴, ce qui donne au luxe une fonction politique et sociale. En même temps, la bourgeoisie gagne en importance dans la société et ce sont souvent les bourgeois et les marchands qui prêtent de grandes sommes d'argent aux nobles pour que ces derniers puissent maintenir leur style de vie élevé. Le capital influence directement la politique de l'époque. Au cours de la Renaissance, l'économie est dominée par l'offre et la demande. À partir de ce moment, la valeur économique des biens, y compris des biens luxueux, ne dépend plus de la fonction et de l'utilité de l'objet, mais du jugement de la majorité des gens. Par conséquent, indépendamment de sa qualité, la valeur d'un produit augmente avec le nombre de gens prêts à payer une grande somme pour l'acheter²⁵.

Plus tard, au XVII^e siècle, la société de cour fait du luxe un moyen de représentation. La cour constitue un microcosme comparable à une véritable société

²³ DIONNE, Valérie (2003). *La résonance des lois somptuaires dans les essais de Montaigne : Réflexions sur les paradoxes de luxe*, Montréal, Université Concordia, p. 47.

²⁴ *Ibid.*, pp. 48-49.

²⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

parallèle fonctionnant avec ses propres normes et valeurs²⁶. La vie à la cour est déterminée par l'exigence de s'affirmer dans cette société et de maintenir son rang. Tandis que les gens des basses classes travaillent de leurs mains pour gagner de l'argent, la noblesse n'a pas de vraie profession. Néanmoins, les aristocrates sont toujours obligés de défendre le rang qu'ils ont acquis²⁷. Cela passe par la consommation et le luxe, parce qu'un haut rang social les oblige à s'entourer d'objets précieux et d'autres signes représentatifs faisant partie d'un style de vie somptueux. Ainsi, comme le décrit Elias, la maison prend une importance nouvelle : elle représente l'importance et le statut social du seigneur, sa réputation et celle de sa famille. Entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, le luxe chez les aristocrates n'est donc pas en premier lieu une « marque de richesse, mais une marque de rang²⁸ ». Leurs dépenses excessives les distinguent des autres classes sociales. Tandis que les bourgeois, par exemple, établissent leur position dans les commerces, la noblesse se ruine souvent peu à peu et il n'est pas exagéré de dire que la ruine est presque de bon ton à cette époque. Souvent, les nobles s'endettent auprès des bourgeois et sont incapables de rembourser les montants empruntés. Mais il faut toujours garder à l'esprit que « [c]e qui, aux yeux de la morale économique du bourgeois, n'est que du gaspillage ("S'il doit contracter des dettes, pourquoi ne réduit-il pas son train de vie ?") est en réalité l'expression de l'éthos propre à l'ordre des seigneurs²⁹ ». Les dépenses excessives, la vie dans le luxe et l'achat des biens précieux ne sont donc pas une décision libre mais une nécessité due à la peur de perdre son rang et sa reconnaissance

²⁶ Voir ELIAS, Norbert (1985). *La société de cours*, [1969], traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et Jeanne Étoré, Paris, Flammarion, Coll. « Champs Flammarion (Firme) », p. 10.

²⁷ Voir *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, pp. 22-33.

sociale. C'est la raison pour laquelle on peut parler d'une « *consommation de prestige*³⁰ » et désigner le luxe comme un « superflu nécessaire³¹ ». Dans la relation des aristocrates avec l'argent, les économies n'ont pas de place :

Dans la bouche d'un aristocrate de la cour, le mot « économie », quand il signifie harmonisation des dépenses et des revenus ou limitation planifiée de la consommation en vue de l'épargne, garde jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et parfois même après la Révolution, un relent de mépris. Il symbolise la vertu des petites gens³².

Faire des économies, gérer méticuleusement et systématiquement son argent, sont par contre des habitudes typiques de la bourgeoisie. Cette conception commence alors à exister, mais n'est dotée d'aucun prestige.

Mais la conception bourgeoise du luxe s'épanouit au XIX^e siècle, au point qu'on peut dire que cette époque « constitue une étape décisive dans l'histoire des formes et des pratiques du luxe³³ ». L'essence du luxe et la relation des gens au luxe sont fortement influencées par la bourgeoisie. Cette classe suit ses propres normes et valeurs en se distanciant des anciens modèles présentés par la noblesse, elle aspire à un luxe prudent et modeste. En raison de la place dominante des bourgeois dans la société, le luxe et la richesse sont en quelque sorte modifiés, ils sont accommodés aux vertus bourgeoises :

L'âge de l'épargne, de la sagesse domestique, de la modération calculée, a mis fin aux insouciances dispendieuses et aux plaisirs intenses. La richesse, alors glorifiée dans une éthique et une esthétique de la profusion concentrée, s'éparpille et se vit dorénavant comme l'assurance d'un micro-bonheur comptable et standardisé, dans la jouissance introvertie du confort et de la sécurité³⁴.

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ GOUBERT (1988). *Op. cit.*, p. 31.

³² ELIAS (1985). *Op. cit.*, p. 48.

³³ GOUBERT (1988). *Op. cit.*, p. 46.

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

Pour les bourgeois, la richesse et le luxe sont des fruits du travail et de la gestion responsable de l'argent. La consommation bourgeoise ne constitue pas un acte spontané, mais bien réfléchi. Avant de se procurer des biens précieux, cette classe, qui veut toujours bien gérer ses finances, calcule et fait des économies. Elle ne s'endette pas, parce que cela contredit complètement ses conceptions. C'est aussi la raison pour laquelle la bourgeoisie considère que les moyens de financement, par exemple le crédit, ne sont pas une option. Pour elle, les objets consommés sont signes de la réussite et des efforts sur le plan laborieux et économique³⁵, ils deviennent les moyens d'une légitimation de classe. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'industrialisation, accompagnée de changements dans l'infrastructure économique et dans les structures sociales, provoque aussi des modifications du luxe. Les bouleversements dans les domaines de l'industrie et du transport tracent la voie à une fabrication et à une production énormes. À cause des progrès techniques, les objets de luxe se laissent reproduire plus facilement et deviennent donc plus accessibles. Goubert parle alors d'un luxe « [d]égradé [...] puisque copié, vulgarisé, multiplié en série, interchangeable³⁶ ».

L'évolution du luxe au cours des siècles fait écho aux changements sociaux et économiques. Dans l'histoire, les gens se sont servis du luxe pour exprimer leur richesse, leur pouvoir, leur position sociale. Malgré ses significations fluctuantes, le luxe semble avoir au moins deux fonctions primordiales. Il possède une fonction représentative : il peut servir à l'exercice du pouvoir ou représenter les normes et valeurs d'une classe sociale. Ensuite, le luxe a une fonction discriminative : porté à l'extérieur, il devient signe de vice ou de vertu, il est aussi un moyen de distinction entre les hiérarchies sociales où il

³⁵ Voir *Ibid.*, pp. 47-48.

³⁶ *Ibid.*, p. 45.

peut même se transformer en contrainte. Les deux facteurs peuvent évidemment se combiner.

La relation des bourgeois au luxe et au matérialisme donne des renseignements sur leur conception de la vie. Je vais maintenant approfondir la question de la fonction du luxe pour cette classe. Dans la section suivante, j'étudierai les bourgeois et leurs structures familiales, leur caractère laborieux, leur goût particulier quand il est question des objets, le lien entre leur relation au luxe et leur position sociale, ainsi que leur conception du confort.

1.2.1 La bourgeoisie et le luxe

Tout d'abord, il faut souligner que le luxe proprement dit ne constitue qu'une facette de la vie matérielle bourgeoise. Les biens estimés par la bourgeoisie impressionnent par l'idée et les valeurs qu'ils transmettent, et non pas par la somme qu'il a fallu déboursier pour les acheter. Dans la famille bourgeoise typique, on trouve plutôt des objets modestes. Le luxe fondé sur le gaspillage ou l'ostentation n'est pas présent et il est même critiqué. Si l'on trouve des objets de luxe dans le foyer bourgeois, ceux-ci ont certainement été achetés après de longues réflexions économiques. Les biens de luxe bourgeois sont des objets de bonne qualité que l'on peut passer d'une génération à l'autre. Pour cette classe, la notion du luxe renvoie également à une vie confortable et en sécurité.

Regardons d'abord les structures que l'on trouve à l'intérieur d'une famille bourgeoise au XIX^e siècle. Dans son article *Les rites de la vie bourgeoise*, Anne Martin-

Fugier parle des manuels de savoir-vivre³⁷. Il s'agit des règles qui déterminent la vie quotidienne des bourgeois et qui spécifient en même temps les rôles fixes et traditionnels dans la famille :

Les manuels de savoir-vivre sont les héritiers des « ménagers » des siècles précédents. Ils insistent sur la rationalité économique du rôle de la femme dans un espace privé dont elle serait gestionnaire. [...] Le mode de vie est exclusivement privé, le cadre idéal du bonheur est le cercle familial, et le moyen pour acquérir ce bonheur est la bonne gestion du temps et de l'argent. [Les manuels] expliquent comment organiser les différents moments de l'existence et comment les réussir. Ils décrivent les rites qui jalonnent le temps et les rôles qui doivent être assumés par les membres de la famille³⁸.

Manuel Charpy reprend cette idée en parlant d'une codification des gestes chez les bourgeois où chaque geste, et même chaque cadeau d'anniversaire ou de mariage est prédéfini : « [...] décoratifs et intimes pour les femmes, utiles ou chers pour les hommes³⁹ ». Plusieurs sources révèlent la culture matérielle de cette classe : soit des albums de famille, des testaments, des dossiers des notaires énumérant chaque objet dans le foyer, ou bien la « [l]ittérature mondaine et archives des commissaires-priseurs [ainsi que] les archives des marchands et la littérature spécialisée⁴⁰ ». Ces sources constituent ce que Régine Robin désigne comme « co-texte⁴¹ » et ce que Marc Angenot appelle le « discours social : tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; [...] les discours qui se tiennent comme des faits sociaux et dès lors des faits historiques⁴² » et qui permet de connaître les coutumes matérielles de la société du XIX^e siècle. En ce qui concerne les

³⁷ MARTIN-FUGIER, Anne (1999). « Les rites de la vie privée bourgeoise » in ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée*, vol. 4, *De la révolution à la grande guerre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », Série « Histoire », p. 182.

³⁸ *Ibid.*, p. 182.

³⁹ CHARPY, Manuel (2007). « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2007/1, n° 34, p. 107.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁴¹ ROBIN (1993). *Op. cit.*, p. 12.

⁴² ANGENOT, Marc (1989). *1889. Un état du discours social*, Québec, Longueuil, Éditions du Préambule, Coll. « L'Univers des discours », pp. 13-15.

rôles des membres de la famille, la femme est destinée à passer son temps dans l'espace privé, tandis que « [l]e temps des hommes est celui de la vie publique⁴³ » : l'homme s'occupe des affaires, il garantit l'augmentation du capital. Ce capital est surtout nécessaire pour afficher le statut social de la famille à l'extérieur. L'habit noir porté par l'homme bourgeois souligne son existence d'homme d'affaires. Son apparence physique est plutôt discrète. Mais il a trouvé un moyen pour présenter sa prospérité et son appartenance à la classe dominante : par les objets consommés et par les vêtements et les accessoires de son épouse. C'est la femme qui, par son apparence extérieure, reflète les vertus bourgeoises et représente le statut financier et social de la famille. Pour Michelle Perrot, les hommes deviennent ainsi des « [m]etteurs en scène des femmes [...] au foyer⁴⁴ ». Il ne faut pas non plus négliger le rôle particulier de la femme dans la consommation. La consommation effectuée par la femme contribue au confort de l'homme. La femme bourgeoise remplit ses obligations domestiques et s'occupe des enfants en attendant à la maison que son mari rentre des activités publiques, soit commerciales, administratives ou politiques⁴⁵. L'homme, après le travail, rentre chez lui pour trouver une maison bien équipée et confortable, une véritable oasis créée par la femme selon les moyens à sa disposition⁴⁶ : « [...] la vie privée est le havre où les hommes se reposent des fatigues de leur labeur et du monde extérieur. Tout doit être fait

⁴³ MARTIN-FUGIER (1999). *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁴ PERROT, Michelle (1999). « Figures et rôles », in ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée*, vol. 4, *De la révolution à la grande guerre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », Série « Histoire », p. 115.

⁴⁵ Voir WALTON, Whitney (1992). *France at the crystal palace*, États-Unis, University of California Press, p. 35.

⁴⁶ À ce sujet, Michelle Perrot rappelle que l'homme est « maître par l'argent. Dans les milieux bourgeois, il règle les dépenses du ménage en remettant à sa femme une somme globale, souvent bien juste », voir PERROT, Michelle (1999). *Op. cit.*, p. 112.

pour rendre ce havre harmonieux⁴⁷ ». Dans cette entreprise, la femme est confrontée à plusieurs problèmes : elle doit à la fois faire des économies et acheter des biens d'une bonne qualité. Elle doit apprendre à reconnaître les objets de qualité. Même si c'est la femme qui choisit et achète les objets, elle doit contrôler ses désirs de consommer pour répondre aux exigences bourgeoises qui sont la conformité, la simplicité et la modestie. Chez les bourgeois, l'épouse doit aussi implicitement comprendre le caractère symbolique des objets pour exprimer ses valeurs par ses achats. Bref, elle doit « obéi[r] à des codes très stricts⁴⁸ ». L'élément qui dirige le comportement de la bourgeoisie est le *bon goût*, qui reflète ses efforts pour demeurer la classe dominante et qui la distingue des autres classes sociales⁴⁹. Contrairement à ce qui se passe dans l'aristocratie, la consommation bourgeoise n'est marquée ni par le gaspillage ni par l'inutilité des objets achetés. Quant à la classe ouvrière, elle n'a pas les moyens financiers de consommer selon l'exemple de la bourgeoisie. De toute façon, à cause des contraintes économiques auxquelles font face les ouvriers, la question du luxe ne se pose pas pour eux. Mais comment le *bon goût* des bourgeois se manifeste-t-il ? Au milieu du XIX^e siècle, la bourgeoisie a déjà accumulé plus de capital qu'à toutes les autres époques précédentes. Néanmoins, seuls quelques-uns parmi les bourgeois ont une situation économique qui leur permet d'acheter des biens extraordinairement chers, les meilleurs que l'on trouve sur le marché⁵⁰. À cause de cela, l'attention des bourgeois en général est dirigée vers d'autres objets, des biens à la fabrication soignée et à l'apparence modeste. Ces objets doivent être simples, élégants,

⁴⁷ MARTIN-FUGIER (1999). *Op. cit.*, p. 183.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁹ Voir WALTON (1992). *Op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ Voir *Ibid.*, p. 26.

déliçats, charmants, bref, ils doivent témoigner de bon goût⁵¹. C'est donc à cause de son budget limité et par son désir de distinction des autres classes que se forme le *bon goût* de la bourgeoisie. Elle estime des objets qui reflètent ses valeurs et son style de vie. C'est par l'achat des biens de son goût qu'elle effectue « la distinction bourgeoise⁵² » et qu'elle inscrit la hiérarchie sociale dans la vie quotidienne.

Les objets appréciés par la bourgeoisie (que l'on trouvait à l'exposition universelle en 1851 à Londres) sont un bon indicateur de ce nouvel éthos. D'abord, les meubles sont de style historique, que ce soit « gothique », « Louis XIV », « Louis XV » ou « Renaissance⁵³ ». Mais il s'agit rarement de meubles véritablement antiques, qu'on ne peut se procurer qu'en payant des sommes énormes, ce qui contredirait l'attitude bourgeoise envers l'argent. Il s'agit la plupart du temps de nouveaux meubles imitant l'ancien style et ayant un prix raisonnable pour la bourgeoisie. Mais d'où vient ce « commerce intensif d'objets anciens⁵⁴ » et pourquoi les objets créés selon le style des anciennes époques sont-ils tellement appréciés par la classe dominante ? Selon Walton, la bourgeoisie est alors bel et bien devenue la classe dominante, mais elle cherche encore sa vraie identité. Ainsi, elle adopte les anciens styles qu'elle admire parce que ceux-ci reflètent le bon vieux temps où la hiérarchie sociale était fixe et stable, et pendant lequel la classe dominante était acceptée comme telle⁵⁵. Dans le même ordre d'idées, Baudrillard souligne le « statut psychologique spécial⁵⁶ » et la « signifiante maximale⁵⁷ » des anciens

⁵¹ Voir *Ibid.*, p. 27.

⁵² SOMBART, Werner (1966). *Le bourgeois, Contribution à l'histoire morale et intellectuelle de l'homme économique moderne*, [1913], traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Édition révisée et mise à jour, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 121. L'expression est en italique dans le texte original.

⁵³ Voir WALTON (1992). *Op. cit.*, pp. 29-30.

⁵⁴ CHARPY (2007). *Op. cit.*, p. 111.

⁵⁵ Voir WALTON (1992). *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ BAUDRILLARD, Jean (1968). *Le système des objets. La consommation des signes*, France, Éditions Gallimard, Denoël/ Gonthier, Coll. « Bibliothèque Médiations », p. 91.

objets. Selon lui, ces objets « semblent contredire aux exigences de calcul fonctionnel pour répondre à un vœu d'un autre ordre : témoignage, souvenir, nostalgie, évasion⁵⁸ ». Finalement, les biens de style ancien permettent de « satisfaire à cette soif d'authenticité⁵⁹ » que la bourgeoisie ressent à cette époque. Dans ce sens, les bourgeois aspirent à légitimer leur statut dominant dans la société par l'adoption du style historique.

Manuel Charpy résume cette pensée en constatant ce qui suit :

Un des traits marquants de la culture bourgeoise est en effet cet engouement nouveau au XIX^e siècle pour le passé *via* les objets anciens. [...] les objets anciens anoblissent en inscrivant dans l'histoire, souci récurrent de ces nouveaux arrivés qui voient dans l'histoire la seule légitimité indiscutable⁶⁰.

L'objet peut donc être interprété : on y trouve une déclaration politique et historique qui permet de comprendre les ambitions de cette classe. À cause du statut dominant de la bourgeoisie dans la société, le goût bourgeois devient bientôt le goût universel de l'époque⁶¹.

Si l'on regarde les meubles d'une manière un peu plus détaillée, ce sont les ornements qui sautent aux yeux. En choisissant des meubles couverts d'ornements, les bourgeois peuvent exprimer plusieurs aspects à la fois : premièrement, un objet couvert d'ornements est un objet de luxe et reflète donc la richesse de l'acheteur. Même si l'objet en soi n'est pas tout à fait luxueux, pour créer les ornements, on a souvent utilisé des matériaux précieux, comme de l'or, de l'argent, des pierres précieuses et du bois exotique⁶². Ceci fait par exemple de la vaisselle ou de l'argenterie des objets de luxe. Un autre aspect est le bon artisanat qui est nécessaire pour créer les ornements. Ainsi, par

⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁰ CHARPY (2007). *Op. cit.*, pp. 110-111.

⁶¹ Voir WALTON (1992). *Op. cit.*, p. 39.

⁶² Voir *Ibid.*, p. 31.

l'achat de ces biens, les bourgeois manifestent leur intérêt pour l'artisanat et la créativité. Ils montrent donc à la fois leur estime d'un bon matériel et de l'intelligence de l'art. À ce sujet, Baudrillard constate que

La fascination de l'objet artisanal lui vient de ce qu'il est passé par la main de quelqu'un, dont le travail y est encore inscrit : c'est la fascination de ce qui a *été créé* (et qui pour cela est unique, puisque le *moment* de la création est irréversible)⁶³.

Mais ce n'est pas seulement l'habileté du créateur et l'inscription du travail dans les biens que les bourgeois rétribuent. Ils sont aussi fascinés par l'intégration du progrès technique dans l'objet, par exemple pendant l'usinage. Les objets qui réunissent en eux la combinaison des valeurs du progrès technique et de l'artisanat sont admirés par les bourgeois. Tout comme le bourgeois travaille dans son métier pour réussir dans la vie, l'artisan fait des efforts pour créer son chef-d'œuvre. Leur métier est différent, mais le principe est le même, on réussit en travaillant sérieusement. Les biens consommés par la classe dominante éblouissent donc plus par leur valeur symbolique que par leur prix. Si la bourgeoisie limite l'achat des biens luxueux, elle alloue par contre beaucoup de ressources à un aspect plus pratique de sa vie quotidienne, celui du confort.

Dans la première moitié du siècle, la notion du confort est liée avec l'intimité et le bien-être à la maison. Il s'agit d'un confort chez soi. Traditionnellement, les gens entendent par confort « la douceur des divans [et] la mollesse des lits⁶⁴ », les canapés couverts de coussins et les rideaux devant les fenêtres, bref, une organisation de l'espace qui fait que les objets durs ou anguleux sont cachés et éliminés⁶⁵. Dans la seconde moitié du siècle, le confort évolue. À partir de ce moment, dans la foulée de l'industrialisation,

⁶³ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 93.

⁶⁴ GOUBERT (1988). *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁵ Voir WALTON (1992). *Op. cit.*, p. 36.

le confort ne peut exister que s'il est moderne. [...] Désormais la notion de confort renvoie à une constellation technique : nouveau découpage des lieux habités, création et extension progressive de différents réseaux, production en série d'objets techniques variés⁶⁶.

Mais la relation de cette classe avec le confort offre encore un autre niveau d'interprétation que celui d'un désir du bien-être et d'un plaisir de la nouvelle technique.

Le confort a un caractère symbolique pour la bourgeoisie, il est lié à ses ambitions sociales :

A comfortable apartment or house that created a space for the bourgeois family, separate from the public world of the marketplace and the streets, allowed for a sense of insulation from poverty, hostility, and violence. It also fostered illusions of bourgeois security and self-sufficiency, as in the disguising of hard surfaces and the barricading against the outside⁶⁷.

En plus de leur offrir un domicile agréable, le confort aide donc les bourgeois à créer leur propre monde, clos et hermétique. Ils créent par le confort une forteresse, une frontière entre l'intérieur et l'extérieur (entre bourgeois et non-bourgeois), ils combattent leur angoisse de la vie dangereuse qui les guette en dehors de l'oasis bourgeoise⁶⁸. Le confort a une valeur symbolique, il offre de l'isolement contre la réalité sociale. Martin-Fugier parle même de la maison bourgeoise comme étant un « nid » idéalisé⁶⁹. Le bien-être du bourgeois résulte donc premièrement du confort dans son domicile et deuxièmement de son contentement face à son propre statut social.

Pour résumer, au cours de l'histoire, la signification du luxe est soumise à des changements. Néanmoins, il transmet toujours les circonstances historiques, sociales et économiques et laisse voir les enjeux des sociétés en question. Étant un outil d'exercice

⁶⁶ GOUBERT (1988). *Op. cit.*, p. 16.

⁶⁷ WALTON (1992). *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁸ Voir PHILIPPOT, Didier (1997). *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert, de la nature au narcissisme*, Paris, Éditions Champion, Coll. « Romantisme et modernités », p. 178.

⁶⁹ Voir MARTIN-FUGIER (1999). *Op. cit.*, p. 183.

du pouvoir pour l'Église et la politique au Moyen-Âge, le luxe est déjà réservé à une minorité élitaine. Représentant le statut social, le luxe devient très tôt un moyen de distinction sociale. Ainsi, le luxe gagne en importance surtout pour les hautes classes. La société de cour du XVII^e siècle a même besoin des biens luxueux pour défendre son rang, au mépris des problèmes financiers. La relation de la classe bourgeoise avec le luxe et le matérialisme donne des renseignements sur sa morale, ses angoisses, son désir de sécurité et ses efforts pour s'affirmer et se légitimer dans la société. Le *bon goût* bourgeois, devenu un standard universel⁷⁰, et les habitudes de consommation des bourgeois répondent à leurs ambitions de se distinguer des autres classes sociales, soit l'aristocratie ou la classe ouvrière. Cependant, la domination de la bourgeoisie apporte un désavantage pour les classes plus basses, par exemple pour la paysannerie, qui sont incapables de mener cette vie bourgeoise : « Les classes populaires [...] sont quant à elles placées dans une situation inconfortable et jamais tout à fait légitime⁷¹ ».

⁷⁰ Voir WALTON (1992). *Op. cit.*, p. 47.

⁷¹ SICOTTE, Geneviève (1999). *Le festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, p. 33.

Chapitre 2

Les lieux et les objets

Le chapitre précédent a montré que le luxe est un phénomène idéologique qui cristallise les constellations sociales, politiques et économiques des différentes époques et que, plus particulièrement, la relation des bourgeois aux objets est un phénomène très riche. Or le contexte social qui est celui de la bourgeoisie se manifeste aussi dans les œuvres littéraires. Dans le présent chapitre, j'analyserai les lieux et les objets dans *Madame Bovary* afin de présenter la façon dont ce contexte est mis en texte et commenté dans cette œuvre romanesque. Gustave Flaubert lui-même n'est pas étranger au contexte matériel et économique de son siècle : « Flaubert est né [...] dans une famille de la bourgeoisie rouennaise. [...] Dès son enfance, il baigne dans la culture bourgeoise [...] du XIX^e siècle⁷² ». Faisant partie de la bourgeoisie, le romancier décrit donc la classe sociale à laquelle il appartient. Flaubert connaît bien la vie au sein de la classe dominante, il en connaît les avantages et il en profite. Le fait que le luxe et le matérialisme soient des sujets pertinents pour lui est clair dans plusieurs de ses œuvres. Ainsi, dans *L'éducation sentimentale*⁷³, les lecteurs ont un aperçu de la vie quotidienne des membres de la haute bourgeoisie. Flaubert y décrit leurs coutumes (les accueils aux domiciles privés, les affaires, les fêtes et les événements culturels) ainsi que leur vie professionnelle (le commerce, les entreprises, les spéculations d'argent). Le personnage de Mme Arnoux,

⁷² ALIKAVAZOVIC, Jakuta (2003). *Flaubert, Biographie, Analyse littéraire, Étude détaillée des principales œuvres*, France, Jeunes Éditions – Studyrama, Coll. « Panorama d'un auteur », p. 13.

⁷³ FLAUBERT, Gustave (1993). *L'Éducation sentimentale : histoire d'un jeune homme*, [1869], postface et notes de Pierre-Marc Biasi, Paris, Éditions du Seuil ; Paris, L'École des loisirs, Coll. « L'École des lettres ».

épouse d'un riche marchand, semble être le symbole de la femme bourgeoise typique dont la vie est marquée par les devoirs domestiques, les enfants, le mari, et qui n'a qu'une fonction représentative pendant les événements sociaux. M. Arnoux, de son côté, incarne l'homme d'affaires bourgeois qui a gagné une petite fortune par ses activités de marchand en spéculant sur cette marchandise luxueuse par excellence qu'est l'art. Sa place dominante dans la société parisienne en est le résultat. Une œuvre bien différente, *Salammbô*⁷⁴, publiée en 1862, marque le zénith de la représentation du luxe dans les œuvres flaubertiennes. En se servant du sujet de la chute de Carthage, Flaubert présente le caractère gaspilleur de ses personnages ainsi que leur vie dans le luxe. Il y est question de repas exotiques et opulents, d'habits et d'accessoires précieux, de palais majestueux remplis de trésors. La perfection de la description des objets de luxe se manifeste dans le voile de la déesse, tissu magique et fantastique qui détermine le destin du peuple de Carthage et de Salammbô. Bien sûr, le luxe constitue aussi un aspect primordial dans *Madame Bovary*. Le désir de luxe de la protagoniste Emma devient progressivement le fil d'Ariane du roman. Que ce soit par la consommation des meubles, des vêtements et des accessoires, ou encore par les repas opulents ou par l'apparence physique d'Emma, le luxe est omniprésent dans le récit. Dans les sections suivantes, je vais analyser quatre passages clés de l'œuvre où il est question du luxe et du matérialisme. La noce à la campagne montre, par la description des convives, un luxe paysan et petit-bourgeois. Le bal au château de la Vaubyessard démontre tout le contraire, un luxe aristocratique, opulent et gaspilleur. Les domiciles des Bovary et les objets qu'on y trouve ramènent plutôt à la réalité paysanne d'Emma et de Charles. Enfin, la chambre d'hôtel qui est le

⁷⁴ FLAUBERT, Gustave (1993). *Salammbô*, [1862], Paris, Belfrage International, Coll. « Classiques français ».

lieu de rendez-vous des rencontres clandestines d'Emma et de Léon présente un luxe superficiel et faux.

2.1 Le luxe paysan et petit-bourgeois : la noce à la campagne

La première scène riche en objets et en représentations matérielles est celle de la noce d'Emma et de Charles, qui se passe à la campagne. Ce passage révèle un type de luxe particulier, celui de la paysannerie et de la petite-bourgeoisie. Les procédés rhétoriques dans le texte permettent de voir les enjeux sociaux propres à ces classes. Dans la section suivante, j'analyserai trois types de procédés que l'on trouve dans le texte, soit l'énumération d'objets, le nombre des biens et les catégories, afin d'étudier le rôle de l'objet dans cette micro-société. La scène de la noce exprime très bien le décalage qui existe entre les rêves d'Emma et sa réalité. Ainsi, elle désire un mariage « à minuit, aux flambeaux⁷⁵ ». Cependant, son père n'est point accessible à ce genre de rêveries, « le père Rouault ne comprit rien à cette idée⁷⁶ ». Par conséquent, la nature paysanne prévaut sur les idées romantiques, les rêves d'Emma sont ignorés. Le texte fait résonner parfaitement l'absence d'émotions et de sentiments romantiques dans le projet du mariage : « Il y eut donc une noce, où vinrent quarante-trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelques peu les jours suivants⁷⁷ ». Le caractère concret des paysans et leur préoccupation de satisfaire aux besoins primaires, sont alors bien exprimés par le texte, phénomène qui se répète tout au long de la scène.

⁷⁵ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 85.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 85.

Les énumérations dans le texte surviennent surtout quand il est question des invités. Flaubert ne distingue pas entre chaque individu, mais il décrit des groupes dans lesquels s'intègrent les personnages. Ainsi, les gens, faisant partie de la classe paysanne et de la petite-bourgeoisie, s'intègrent soit dans le groupe des dames, des pères, des petits garçons, des filles, des messieurs ou des autres invités⁷⁸. L'uniformité des personnes est renforcée par la description de leurs vêtements. Le romancier attribue à chaque groupe un style d'habits conforme. Les femmes ont mis des « robes », des « bonnets », des « pèlerines », des « fichus de couleur », et elles portent, comme accessoires, des « chaînes de montre en or⁷⁹ ». Les messieurs portent « des habits, des redingotes [et] des vestes⁸⁰ » de types différents, tandis que les filles ont mis des « robes blanches » et des « gants⁸¹ ». L'exposé des tenues des pères et de leurs fils se limite à la mention qu'ils se sont habillés en bottes et en habits neufs⁸². D'autres éléments renforçant la conformité des gens sont les blouses de cérémonie portées par tout le reste des invités. Les vêtements propres aux différents groupes constituent des marqueurs de classe et de position sociale. De plus, on voit ici une séparation entre les sexes. En sus de leur distinction selon leur position sociale, les invités sont classés en hommes et en femmes. Ceci est un signe fort de la hiérarchie entre les sexes dans la société ; on l'a déjà mentionné, l'homme est le chef de la famille. En général, ces procédés créent l'image d'une uniformité et même d'une perte d'identité des invités.

Tout comme les vêtements, les moyens de transport sont énumérés dans le texte et ont la même fonction. La qualité des véhicules fait écho au groupe auquel ceux-ci

⁷⁸ Voir FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, pp. 86-87.

⁷⁹ Voir *Ibid.*, p. 86.

⁸⁰ Voir *Ibid.*, p. 86.

⁸¹ Voir *Ibid.*, p. 86.

⁸² Voir *Ibid.*, p. 86.

appartiennent. Le texte mentionne des « voitures », des « carrioles à un cheval », des « chars à bancs », de « vieux cabriolets » et des « charrettes⁸³ ». Ces distinctions renvoient à la fois aux différents sous-groupes (l'un peut être plus aisé que l'autre) au sein de la paysannerie et la petite-bourgeoisie et définissent le monde matériel de ces classes⁸⁴. Le procédé rhétorique utilisé par le romancier dans cette scène fait des personnages des êtres anonymes qui se définissent par l'appartenance à leur groupe. Flaubert montre non seulement que les classes paysannes et petites-bourgeoises constituent chacune un groupe conforme, mais aussi qu'il existe, au sein de ces classes, des sous-groupes également uniformes. La pensée de classe et le respect des hiérarchies sociales sont très forts. Ainsi, la description des hommes est introduite par la phrase « suivant leur position sociale différente⁸⁵ ». On voit aussi ici « [I] "effet de liste", propre à toute description⁸⁶ », tel que décrit par Hamon. Selon celui-ci, les descriptions suivent des grilles, ce qui donne « l'impression au lecteur que le texte s'efforce de saturer un cadre, un modèle préexistant plus ou moins contraignant⁸⁷ ». Il s'agit donc d'une construction du récit selon un certain ordre textuel. Dans la scène de la noce, l'ordre textuel est exprimé par l'utilisation des énumérations, par exemple pendant les descriptions des convives arrivants. Mais il y a deux niveaux ici : de la même façon que Flaubert suit une grille pour décrire les invités, les convives suivent des grilles sociales déterminant leurs actions pendant la noce. Ainsi, « la description classe d'autres systèmes de classement, [elle] est réécriture d'autres systèmes de classement⁸⁸ ». De plus, c'est par

⁸³ Voir *Ibid.*, p. 85.

⁸⁴ Voir NEEFS dans FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 85.

⁸⁵ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 86.

⁸⁶ HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, [1940], Paris, Classiques Hachette, Coll. « Langue linguistique communication », p. 55.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

les descriptions des objets tels que les véhicules et les vêtements que Flaubert caractérise ses personnages et non pas, par exemple, à l'aide des descriptions corporelles individuelles. On voit donc un phénomène textuel intéressant sous l'aspect social : les gens ne se définissent pas à travers leur personnalité, mais par la matérialité. Les personnages disparaissent derrière leurs objets qui dominent la scène. La société du XIX^e siècle est ainsi présentée comme une société où la légitimité des positions passe par les objets.

Tout comme les énumérations, le nombre d'objets transmet des informations sur le rôle de l'objet dans la société décrite par le roman. Dans le récit de la noce, le nombre des biens reflète la relation des gens avec la matérialité et le luxe. La description du banquet en est un exemple, plus précisément le nombre des plats du repas. On y compte « quatre aloyaux, six fricassées de poulet, du veau à la casserole, trois gigots, [...] un [...] cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oseille⁸⁹ ». La quantité d'aliments semble être méticuleusement comptée et accordée au nombre des invités et à l'importance de l'événement. Le nombre de plats transmet l'image d'un luxe calculé, ce qui souligne le caractère économe et calculateur de la paysannerie et de la petite-bourgeoisie ainsi que leur désir de ne pas gaspiller. Néanmoins, pour ces deux classes sociales, ce repas constitue véritablement un banquet de luxe. Mais il s'agit d'un luxe qui est au fond paysan, vu que tous les aliments sont plutôt paysans. Ce type de luxe est loin du luxe exotique et gaspilleur de la noblesse. Chez les paysans et la petite-bourgeoisie, l'ostentation se crée par le nombre et non pas par la qualité de la nourriture. Ainsi, on a des aliments plutôt modestes et traditionnels, mais d'une quantité remarquable, comme le

⁸⁹ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 88.

montre, outre le repas, le cidre doux, boisson typique de la Normandie et servi à volonté pendant la noce⁹⁰.

Dans le récit de la noce, les notions de catégories et de classes sociales sont très fortes. Flaubert présente les invités comme des paysans et des petits-bourgeois de la campagne qui essaient de se transformer en membres de la haute bourgeoisie. Leur façon de penser est ancrée dans des catégories. Ils aspirent à s'assimiler à la haute bourgeoisie, telle qu'elle se présente dans leur imagination naïve. Cette imagination est liée aux codes qu'ils suivent, par exemple en utilisant des objets significatifs comme les voitures, les vêtements distingués et les accessoires. Les invités sont incapables de se libérer de leurs idées de classes, ils vivent dans une société figée dans ses catégories. La façon dont les invités suivent les codes n'est pas réussie et par conséquent, leurs efforts ont l'air ridicule. La nature paysanne des invités ne se laisse pas cacher, leur façon de suivre les codes trahit leur appartenance véritable. Au fond, on a l'impression que les convives se sont déguisés, avec leurs pauvres moyens, en des gens mondains des grandes villes. Un bon exemple en est les robes « à la façon de la ville⁹¹ » portées par les femmes. Cette expression est utilisée de manière ironique par le romancier. La soi-disant façon de la ville provient uniquement de l'imagination des paysannes, il n'est pas clair que cette dernière corresponde à la vraie mode des hautes classes sociales. De plus, les robes sont combinées avec des bonnets folkloriques traditionnels de la campagne⁹², ce qui relativise et diminue encore le caractère mondain de cette tenue. Un autre exemple de ce mécanisme rhétorique est celui des bottes des garçons, qui constituent, tout comme les

⁹⁰ Voir *Ibid.*, p. 88.

⁹¹ *Ibid.*, p. 86.

⁹² Voir *Ibid.*, p. 86.

couvre-chefs, des objets significatifs dans le roman⁹³. En portant des bottes, les invités essaient de faire bonne impression pendant la noce. Cependant, Flaubert souligne que ce type de chaussures est très inconfortable pour les garçons, parce que « beaucoup même étrennèrent ce jour-là la première paire de bottes de leur existence »⁹⁴. Quoique les invités utilisent des objets correspondant à leur fantasme des classes plus élevées, leur nature paysanne devient encore une fois évidente. Malgré leur déguisement, ces gens restent au fond paysans.

L'idée de Robin, selon laquelle le roman reformule les enjeux sociaux de son époque est confirmée par la scène de la noce. Le récit traduit les efforts des classes paysanne et petite-bourgeoise pour suivre des codes leur permettant de s'assimiler à des couches sociales plus élevées. La scène de la noce esthétise la relation de ces classes à la matérialité : les gens se définissent à travers les objets. Le roman illustre l'image d'une société dans laquelle la puissance symbolique des biens fait que l'homme en soi disparaît derrière les objets, ce qui a pour conséquence une perte d'identité. Cette esthétisation, comme la nomme Robin, attribue une valeur au texte et offre un regard particulier sur la société du XIX^e siècle, société déterminée par l'objet et figée dans ses catégories. De plus, l'image de la société telle que transmise par le récit révèle une « idéologie de l'objet [...] et même une philosophie de la matière⁹⁵ », tout comme le formule Duchet.

La section suivante traite d'un type de luxe qui est très différent de celui que l'on vient de voir : le luxe aristocratique. La soirée au château de la Vaubyessard, à laquelle Emma et Charles sont invités, permet à Emma de fuir pour un moment l'étroitesse de la

⁹³ Voir DANGER, Pierre (1973). *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Librairie Armand Colin, p. 167.

⁹⁴ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 86.

⁹⁵ DUCHET (1969). *Op. cit.*, p. 175.

vie petite-bourgeoise. Selon la perspective d'Emma, cette soirée confirme son fantasme stéréotypé de la noblesse. Néanmoins, le texte transmet aux lecteurs une image particulière de l'aristocratie du XIX^e siècle, qui n'est pas équivalente à l'illusion romantique de la protagoniste.

2.2 Le luxe aristocratique : le bal au château de la Vaubyessard

La scène du bal au château fait sûrement partie des passages du roman les plus souvent analysés. Elle est intéressante pour mon travail parce que le sujet du luxe y est largement abordé. Cette scène présente la vie aristocratique dans toute sa splendeur et dans tous ses excès. Dans son article, Pierre Moreau désigne la soirée au château comme l'« éblouissement d'une société où jamais ne vivra la femme de Charles Bovary⁹⁶ ». Cette scène permet de comparer le luxe des classes plus basses avec le luxe aristocratique. La relation des nobles à la matérialité renvoie également à leurs ambitions sociales, par exemple celle de se distinguer des autres classes et de reprendre une place dans la société. Dans cette section, je souhaite donc étudier les différentes formes de luxe que l'on trouve au château ainsi que la fonction du luxe pour la noblesse de l'époque.

Les objets luxueux font écho au style de vie de la noblesse. Contrairement à la bourgeoisie, l'aristocratie est tournée vers l'extérieur et l'ostentation, non pas vers l'intérieur et la vie domestique. Les descriptions dans cette scène renvoient aux positions sociales et aux niveaux économiques. Il s'agit d'une sélection d'éléments descriptifs

⁹⁶ MOREAU, Pierre (1957). « L'Art de la composition dans "Madame Bovary" », *Orbis Litterarum*, vol. 12, n° 3-4, septembre 1957, p. 174.

spécifiques qui constituent, selon Régine Robin, des indices qui renvoient « à du réel déjà sémiotisé⁹⁷ ». Ainsi, les lieux et les objets sont avant tout représentatifs des constellations socio-économiques de l'époque. Ils sont également le résultat d'un travail stylistique et esthétique, ce qui fait d'eux, d'après Robin, des porteurs d'une valeur. De plus, cette esthétisation transmet une critique indirecte de l'aristocratie du XIX^e siècle, qui est à décoder à travers les descriptions dans le texte.

Le château en soi et les biens servent aux événements sociaux, à l'amusement et à la distraction. Il s'agit d'un lieu où le luxe est omniprésent, que ce soit par la grandeur du terrain et du château, par l'agencement des pièces, par les meubles ou par les repas. Dans les descriptions de l'extérieur et de l'intérieur du château, la fonction représentative domine. Il y a entre autres un grand escalier dans le vestibule, une galerie qui donne sur le jardin, une salle de billard, un salon, une salle à manger et d'autres chambres au second étage, ainsi qu'une orangerie⁹⁸. Il s'agit d'une mise en scène de codes distincts. Le jardin fait écho à la grandeur du terrain, tout comme le font l'orangerie et les communs du château. Les différents lieux répondent aux besoins de la noblesse, ils permettent d'accueillir des invités et d'offrir des occasions de distraction. Ainsi, les convives peuvent monter dans les chambres prévues pour eux afin de s'habiller pour danser au salon⁹⁹. Les meubles reprennent cette dimension ostentatoire aristocratique : les chambres comportant des lits, des glaces et des flambeaux servent à héberger les invités, les canapés et les nombreuses chaises invitent à s'y installer et à causer, bref, à passer du bon temps. Les accessoires comme les lampes, les portraits des ancêtres, la cheminée et les

⁹⁷ ROBIN (1993). *Op. cit.*, p. 17.

⁹⁸ Voir FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, pp. 114-124.

⁹⁹ Voir *Ibid.*, p. 117.

rideaux de mousseline¹⁰⁰ créent une atmosphère de richesse et de dignité destinée à impressionner les invités :

[...] la lumière des lampes, rabattue sur le tapis vert du billard, laissait flotter une ombre dans l'appartement. Brunissant les toiles horizontales, elle se brisait contre elles en arêtes fines, selon les craquelures du vernis : et [...] ça et là, quelque portion plus claire de la peinture, un front pâle, deux yeux qui vous regardaient, des perruques se déroulant sur l'épaule poudrée des habits rouges, ou bien la boucle d'une jarrettière au haut d'un mollet rebondi¹⁰¹.

Tout comme les meubles et les accessoires, les matériaux chers des objets contribuent à cette atmosphère. Ils soulignent le caractère précieux et représentatif de l'ensemble du château, tout comme le font les « dalles en marbre [dont est pavé le vestibule], les boules [de billard faites] d'ivoire [et les] grands cadres dorés¹⁰² » dans la galerie. Le marbre est un matériau qui est caché dans un foyer bourgeois, parce qu'il n'est pas conforme à la définition du confort domestique de cette classe qui essaie d'éliminer les matériaux durs en les remplaçant par des objets plus moelleux¹⁰³. Pour l'aristocratie, le marbre répond exactement à son aspiration d'exprimer la grandeur et la richesse par les matériaux luxueux. Le confort dans le sens bourgeois ne joue pas de rôle dans cet univers.

Le luxe, et spécialement le luxe de la nourriture, est particulièrement visible pendant le festin. Il s'agit d'un luxe exotique et gaspilleur, ce qui marque une différence importante par rapport au luxe paysan que l'on a vu pendant la noce. Sur la table du festin se trouvent des décorations précieuses, ce qui distingue le luxe raffiné aristocrate du luxe utilitaire des paysans et des petits-bourgeois. À ce sujet, Geneviève Sicotte constate que

¹⁰⁰ Voir *Ibid.*, pp. 114-121.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰² Voir *Ibid.*, p. 114.

¹⁰³ Voir WALTON (1992). *Op. cit.*, pp. 36-37.

Le banquet remplit [...] une fonction pragmatique : dans une société fortement hiérarchisée, il sert de régulateur aux rapports entre les êtres en faisant cohabiter pour un instant le partage convivial et la mise en scène de la splendeur du puissant¹⁰⁴.

Les objets sont mis en scène et disposés pour avoir l'effet désiré : la présentation d'une abondance recherchée. À travers les procédés rhétoriques, la description du banquet évoque bien le caractère tentateur des objets :

[...] des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées en manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs deux plis chacune un petit pain de forme ovale¹⁰⁵.

On a l'impression que la décoration et la nourriture s'offrent aux invités. Le vocabulaire du romancier renforce l'impression d'opulence et de sensualité. Pour décrire les objets, il se sert de termes exprimant la grandeur, soit « large », « gros », « toute la longueur », et de verbes manifestant l'abondance, soit « dépasser » et « s'étager¹⁰⁶ ». Les objets de luxe sont décrits de façon à souligner leur complémentarité et leur corrélation, ils sont exemplaires du luxe perfectionné de la noblesse : « Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent ; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles¹⁰⁷ ». La nourriture et la vaisselle sur laquelle le repas est servi sont systématiquement liées : « Les pattes rouges des homards dépassaient les plats ; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse¹⁰⁸ ». Ces aliments sont complétés par des plats distingués comme des cailles et du champagne à la glace, et des fruits exotiques comme des grenades et des ananas au sucre

¹⁰⁴ SICOTTE (1999). *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁵ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁶ Voir *Ibid.*, pp. 115-116.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 115-116.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 116.

en poudre¹⁰⁹. Le vocabulaire exprimant l'exotisme et l'opulence du repas et des décorations donne l'impression d'un luxe raffiné, gaspilleur et infini, qui est tout le contraire du luxe calculé des paysans ou des bourgeois. L'ostentation passe chez les nobles par trois aspects, soit le nombre des biens, leur qualité et leur rareté.

Néanmoins, quand il est question des vêtements des invités, il y a un parallèle entre les personnages à la Vaubyessard et les convives de la noce à la campagne. On trouve, tout comme à la noce, une uniformité des gens du château qui se manifeste par les vêtements et les accessoires. Celle-ci est aussi exprimée par des énumérations d'objets dans le texte. L'effet de la perte d'identité est également renforcé par l'absence de description des visages ou d'autres détails corporels. De plus, l'uniformité des invités au château est plus forte que celle des personnages à la noce, parce qu'on se trouve ici entre gens du *bon monde*, et qu'il ne s'agit pas vraiment d'une société mêlée. Les tenues sont beaucoup plus luxueuses et raffinées, mais bien que la description des vêtements et des accessoires des femmes soit très détaillée, on n'a pas l'impression qu'il s'agit d'individus, mais d'un groupe de personnes ayant des caractéristiques similaires :

Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains [...]. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages [...]. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bluets¹¹⁰.

Tout comme dans la description du repas, la dimension de la tentation est très forte ici. Le luxe est mis en scène d'une manière érotique, parce que les accessoires et les raffinements des habits sont liés avec les diverses parties du corps féminin, comme les

¹⁰⁹ Voir *Ibid.*, pp. 116-117.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

bijoux et les bracelets qui « scintill[ent] aux poitrines [et] bruiss[ent] sur les bras nus¹¹¹ ». De plus, la femme devient, comme chez les bourgeois, un moyen de présenter à l'extérieur la richesse et la relation à l'argent. Un autre parallèle se dévoile entre la classe bourgeoise et la noblesse : au château, le corps n'est nommé que par rapport aux objets. Ici, ce sont les biens de luxe qui font disparaître les gens derrière eux. La dominance de l'objet met en évidence la matérialité de l'aristocratie : l'objet définit et détermine l'homme. Donc, en sus de sa fonction comme indice permettant de mettre à jour les enjeux de la noblesse, et de son caractère esthétique renvoyant au registre de la valeur, on constate que « [l']objet est à la fois signe [et] médiateur¹¹² » des conceptions aristocratiques.

Cette révélation passe non seulement par des passages descriptifs, mais aussi par des actions. Ainsi, à cause de la chaleur dans le château, on demande aux domestiques de casser deux vitres dans la salle de billard. Ceci souligne à nouveau la relation des nobles à la matérialité. L'ancienne coutume aristocratique ostentatoire de gaspiller de l'argent, littéralement à tout prix, réapparaît ici. À ce moment, « au bruit des éclats de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient¹¹³ ». En exprimant la différence entre la réalité paysanne et la soirée aristocratique, Flaubert montre deux mondes contrastants déterminant la société du moment. De plus, ce moment offre un regard particulier sur la protagoniste. Les paysans rappellent à Emma son propre passé paysan :

[...] le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se

¹¹¹ Voir *Ibid.*, pp. 118-119.

¹¹² DUCHET (1969). *Op. cit.*, p. 181.

¹¹³ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, pp. 120-121.

revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie¹¹⁴.

Tout de suite, elle refoule ces souvenirs, en se consacrant à un plat exquis :

[...] aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin [...]¹¹⁵.

Malgré le refoulement du passé, l'origine paysanne d'Emma est toujours présente, même à ce bal pompeux. Ce moment symbolise le contraste entre la vie de rêve de la protagoniste et sa réalité qu'elle ne peut pas fuir.

La représentation du luxe à la Vaubyessard fait écho aux ambitions sociales de la noblesse au XIX^e siècle. L'aristocratie cherche à s'imposer dans la société dans laquelle la bourgeoisie a pris le pouvoir, et à y reprendre une place. Le roman fait donc écho aux aspirations de la noblesse, à sa relation rivale à la bourgeoisie et au fait que toutes les deux désirent être la classe dominante. Dans cette scène, le roman fait résonner la société et la politique de l'époque. Les enjeux sociaux et politiques sont également reformulés par le texte de façon critique et distanciée. Dans ce cas, le personnage du vieux duc permet au roman de tenir un propos sur la situation de l'aristocratie. Le duc représente et personnifie l'ancienne noblesse. Le fait qu'il s'est ruiné constitue un rappel intéressant des usages de la société de cour, ce que confirme la mention de la reine Marie-Antoinette, qui a prétendument été son amante¹¹⁶. Le duc occupe la place d'honneur à la table, ce qui montre que l'aristocratie, telle qu'elle se présentait autrefois, est encore mythifiée et respectée par la bourgeoisie de l'époque. Par contre, grâce à la description du vieux duc, le texte indique que la domination de la société par les nobles appartient au passé et que

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁶ Voir *Ibid.*, p. 117.

la noblesse n'est plus ce qu'elle était autrefois. L'auteur joue avec les oppositions entre le passé glorieux de ce personnage et son état actuel :

[...] le vieux duc [...] avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette entre MM. de Coigny et de Lauzun. Il avait mené une vie bruyante de débauches, pleine de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré sa fortune et effrayé toute sa famille¹¹⁷.

L'énumération des facettes de sa vie, bien qu'elles soient superficielles, renvoie à une existence excitante et pleine de diversité. Maintenant, « courbé sur son assiette [...] les yeux éraillés [...], et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, [le vieux duc mange], laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce¹¹⁸ ». La description corporelle du vieux duc pendant le banquet dévoile que le roman esthétise le réel et le montre au lecteur. Ceci passe par une rhétorique exprimant le contraste entre le passé et le présent par des termes contrastants : positifs et péjoratifs. Comme le souligne Robin, l'œuvre esthétise ce qu'elle représente et contient alors une valeur¹¹⁹. Les difficultés de la noblesse face à son statut social, auxquelles le texte fait référence, sont travaillées par le roman. Celui-ci reformule la perte d'importance symbolique des nobles dans la société du XIX^e siècle. Par son « fonctionnement sémiotique¹²⁰ », le texte crée un sens critique. Ici se dévoile alors la fonction du « hors-texte¹²¹ », tel que nommé par Robin. Il s'agit d'un « espace imaginaire [...]. Les effets de hors-texte assurent la densité du texte et dessinent autour de lui l'espace de référence socio-culturelle qu'il suppose, à l'intérieur duquel il est lui¹²² ». La description du vieux duc comporte des « mots chargés de sens, des unités

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹¹⁹ ROBIN (1993). *Op. cit.*, pp. 17-18.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹²¹ *Ibid.*, p. 12.

¹²² *Ibid.*, p. 12.

culturelles chargées¹²³ » que le lecteur doit décoder afin d'interpréter les effets de hors-texte et de reconnaître le sens du passage. Une fois que ceci est fait, le texte fait comprendre aux lecteurs que les structures sociales ont changé et que les aristocrates de l'époque sont obligés de se réinventer et de trouver une nouvelle place. Ils se réorientent vers l'agriculture afin de trouver une nouvelle source de revenus¹²⁴, leur terrain est devenu pâturage : « [...] au bas d'une immense pelouse [...] paissaient quelques vaches [...] »¹²⁵. Cependant, ils soulignent toujours leurs origines pour se distinguer des autres classes. Ils manifestent leur statut, tout comme le font les bourgeois. Ainsi, le château imitant le style « "à l'italienne", nommé ainsi d'après les constructions du XVI^e siècle¹²⁶ » est une déclaration de statut : les aristocrates expriment leur estime du passé, de ce temps où la noblesse avait un pouvoir énorme et formait la classe dominante. Ils partagent cette nostalgie avec les bourgeois, qui soulignent par leur choix de mobilier leur appréciation des temps anciens où les structures sociales étaient fixes. Mais contrairement aux bourgeois, les nobles possèdent effectivement une longue tradition familiale, puisqu'ils appartiennent souvent à des familles ayant eu un statut dominant pendant plusieurs siècles. La bourgeoisie ne possède pas de telles traditions et s'approprie un passé qui ne lui appartient pas. Dans le roman, cette idée est exprimée par les objets, et particulièrement par les tableaux dans la galerie des ancêtres, parce que ceux-ci reflètent un passé et une longue tradition dont les bourgeois sont privés¹²⁷. Ceci explique en même temps la fascination de la protagoniste Emma, appartenant à la bourgeoisie de la

¹²³ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁴ Voir NEEFS dans FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 113.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 113-114.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹²⁷ Voir DANGER (1973). *Op. cit.*, p. 163.

campagne, pour cette galerie. Impressionnée par le caractère majestueux de la galerie,

Emma absorbe chaque détail des tableaux :

Elle lut : « Jean-Antoine d'Andervilliers d'Yverbonville, comte de la Vaubyessard et baron de la Fresnaye, tué à la bataille de Coutras, le 20 octobre 1587. » Et sur un autre : « Jean-Antoine-Henry-Guy d'Andervilliers de la Vaubyessard, amiral de France et chevalier de l'ordre de Saint-Michel, blessé au combat de la Hougue-Saint-Vaast, le 29 mai 1692, mort à la Vaubyessard le 23 janvier 1693. »¹²⁸

Elle y reconnaît toute l'histoire d'une classe sociale qu'elle admire et à laquelle elle désire appartenir.

La scène au château est une véritable mise en scène des événements et des objets. Ces procédés rhétoriques sont liés à la psychologie de la protagoniste et dévoilent ses ambitions sociales. Au niveau de la narration, Flaubert se sert d'une « focalisation interne¹²⁹ » : les choses sont décrites selon la perspective d'Emma, le lecteur a accès à la conscience de la protagoniste. Philippe Hamon nomme cela

déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison ; le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau¹³⁰.

Emma devient le « porte-regard¹³¹ », son regard « suppose et réclame un [...] *savoir voir*, un *vouloir voir*¹³² ». Emma possède sans doute le « *vouloir voir* », parce qu'elle ressent en soi un vide, un manque profond causé par son existence petite-bourgeoise qui ne la satisfait pas et qui ne répond pas à ses besoins de mener une vie excitante et luxueuse. Il n'est donc pas étonnant que les descriptions soient très riches dans cette scène : Emma

¹²⁸ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, pp. 114-115.

¹²⁹ Voir GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, [1930], Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », pp. 206-209.

¹³⁰ HAMON (1981). *Op. cit.*, p. 186.

¹³¹ *Ibid.*, p. 186.

¹³² *Ibid.*, p. 186.

essaie de compenser son manque en absorbant chaque petit détail, chaque raffinement. Elle vit la soirée avec tous ses sens : elle regarde les objets de luxe, goûte aux spécialités, touche les matières, entend les conversations et hume les odeurs des repas et des parfums. Le caractère d'Emma justifie en même temps le lexique utilisé pour les descriptions¹³³. Non seulement le vocabulaire romantique dégradé, mais aussi le lexique de la grandeur et de l'opulence nous placent en cœur de l'imaginaire de la protagoniste. Ceci nous mène à la notion du « *savoir voir*¹³⁴ ». Au fond, Emma ne sait pas vraiment *voir*, elle ne maîtrise pas les codes, c'est-à-dire qu'elle n'interprète pas d'une bonne façon ce qu'elle voit. Venant de la campagne, elle est éblouie par la présence du luxe gaspilleur, elle se croit dans un monde parfait. La protagoniste se perd dans des rêves superficiels et ne comprend pas qu'elle poursuit une illusion en faisant de ce monde son modèle. Selon Danger, les descriptions précises dans un texte sont un signe des émotions fortes ressenties par les personnages à ce moment¹³⁵. Dans le roman, les objets de luxe suscitent la tentation pour la protagoniste. Elle ressent un fort désir d'appropriation, un désir qui renvoie à son aspiration à changer de classe. L'appropriation des objets désigne pour elle l'appropriation d'une place dans la classe aristocratique.

Pour résumer, la relation de l'aristocratie à la matérialité dévoile les ambitions sociales de cette classe. Les nobles exhibent un luxe exotique, gaspilleur et opulent qui renvoie à leurs efforts pour se distinguer des classes plus basses et reprendre une place dominante dans la société de l'époque. Ici, le luxe fonctionne alors comme déclaration d'aspirations et comme expression de positionnement social. Dans le texte, l'accent est mis sur la description des biens de luxe, ce qui transmet l'importance de l'objet pour cette

¹³³ Voir *Ibid.*, p. 187.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹³⁵ Voir DANGER (1973). *Op. cit.*, p. 123.

classe et provoque une désindividualisation des personnages. Outre le château, il y a d'autres lieux décrits dans le roman qui sont importants pour mon analyse, par exemple les domiciles des Bovary. Il s'agit de lieux contrastants : contrairement au château, les domiciles à la campagne manifestent une existence simple et l'absence du luxe dans la vie quotidienne.

2.3 Les domiciles des Bovary : des portraits riches de la vie paysanne et petite-bourgeoise

Les personnages principaux du roman appartiennent à la bourgeoisie de la campagne. Celle-ci se distingue de la haute bourgeoisie résidant dans les grandes villes. C'est déjà la conception de l'intimité qui marque une différence profonde entre la ville et la région rurale : à la campagne, « chacun est sous le regard de l'autre¹³⁶ ». Les gens de la campagne sont attachés à leur environnement rural, « le chez-soi a un sens local plus que spatial¹³⁷ ». Ceci se manifeste aussi dans leurs domiciles : « Rudimentaire et surpeuplée, la maison-bâtiment est un instrument de travail plus qu'un "intérieur"¹³⁸ ». Ceci implique entre autres l'absence du confort, tel qu'on le trouve dans les maisons dans les grandes villes. De plus, la détermination de la vie par les manuels du savoir-vivre, comme chez les bourgeois dans les villes (voir chapitre 1) n'est pas courante dans les provinces rurales. Mais tout comme les régions urbaines, la campagne de Tostes constitue un microcosme

¹³⁶ PERROT, Michelle (1999). « Manières d'habiter », in ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée*, vol. 4, *De la révolution à la grande guerre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », Série « Histoire », p. 288.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 288.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 288.

avec des structures fixes et une hiérarchie sociale déterminée. Il s'agit d'un petit monde, au propre et au figuré. L'apparence de la maison d'Emma et de Charles suscite des descriptions qui reprennent cette idée. La matérialité telle qu'elle se montre ici dévoile la relation des classes plus basses au luxe et à l'argent. Par la description du domicile, le texte crée alors un portrait fidèle de l'existence petite-bourgeoise et paysanne et de la vie à la campagne. Le sous-titre du roman le rappelle : il s'agit d'une existence déterminée par les « mœurs de province ». Pour Emma, la maison reflète une vie à laquelle elle désire échapper à tout prix.

Dans une première partie, j'examinerai le caractère insuffisant du domicile à Tostes. Ensuite, je décrirai les efforts d'Emma pour apporter des changements à la maison, par exemple en décorant les pièces avec des objets de luxe. J'étudierai également les caractéristiques du domicile à Yonville, village où les époux déménagent. Je montrerai que les modifications des domiciles constituent des moyens pour la protagoniste d'effectuer une ascension sociale.

Tandis que le château de la Vaubyessard éblouit surtout par le caractère opulent des objets qu'il contient, la maison de Charles fait parfaitement écho à l'utilité des objets appréciée par les bourgeois. On y voit une « façade de briques [...] juste à l'alignement de la rue¹³⁹ ». À l'intérieur, on trouve « la salle, c'est-à-dire l'appartement où l'on mangeait et où l'on se tenait. [...] De l'autre côté du corridor était le cabinet de Charles, petite pièce de six pas de large environ [...]»¹⁴⁰. La cuisine se trouvant à côté, « [l]'odeur des roux pénétrait à travers la muraille, pendant les consultations, de même que l'on entendait de la

¹³⁹ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 92.

cuisine, les malades tousser dans le cabinet et débiter toute leur histoire¹⁴¹ ». Cette description souligne la petitesse du domicile. Elle indique aussi que les différentes pièces sont aménagées seulement à des fins fonctionnelles : accueillir les patients, faire la cuisine. L'accent est mis sur les aspects négatifs de la maison, car le domicile est insuffisant même selon les critères petit-bourgeois. On n'y trouve pas de confort, et la fonction représentative comme on la voit dans la haute bourgeoisie et l'aristocratie n'est pas présente. La maison semble représentative des usages de la petite-bourgeoisie provinciale, mais elle constitue aussi un rappel du passé paysan immédiat, ce qui est souligné par le type d'objets que l'on y trouve. Ainsi, près de l'écurie, il y a une

pièce délabrée qui avait un four, et qui servait maintenant de bûcher, de cellier, de garde-magasin, pleine de vieilles ferrailles, de tonneaux vides, d'instruments de culture hors de service, avec quantité d'autres choses poussiéreuses dont il était impossible de deviner l'usage¹⁴².

Flaubert présente ici un grand bric-à-brac d'objets liés à la vie agricole, dans une pièce qui semble n'avoir qu'une seule fonction : servir de débarras. Des termes comme « délabrée » ou « poussiéreuses¹⁴³ » rappellent le caractère péjoratif de la description. La pièce « délabrée » du domicile des Bovary contraste avec les salons majestueux et cultivés de la Vaubyessard. Le terme « poussiéreuses » renvoie au passé, mais de façon négative. La poussière tombée sur les instruments agricoles peut être regardée comme un symbole du refoulement de la part d'Emma, qui repousse sa propre origine paysanne. Cette pièce, rappelant le passé paysan de la protagoniste, contraste avec la galerie d'ancêtres au château qui fascine Emma et qui renvoie au passé glorieux de l'aristocratie. La pièce dans le domicile des Bovary est « pleine » et surchargée de ces choses, ce qui

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁴² *Ibid.*, p. 93.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 93.

signifie que la vie de cette classe sociale dans le microcosme à la campagne semble se dérouler dans une certaine étroitesse. La campagne et, avec elle, la maison, constituent ce que Daunais nomme un « lieu clos », endroit où Emma est « spatialement enfermée¹⁴⁴ ». Les descriptions des domiciles et de la région rurale témoignent d'une « esthétique de l'enfermement » qui renforce l'image de l' « univers réduit¹⁴⁵ » d'Emma. Dans la maison, on repère encore deux chambres supplémentaires au deuxième étage. Le tour du domicile est donc vite fait. Même chose pour le mobilier : au lieu de se présenter de façon distinguée ou même seulement avec goût, l'intérieur possède parfois un caractère kitsch, comme le montre le « papier jaune-serin » de la salle, « relevé dans le haut par une guirlande de fleurs pâles [...]»¹⁴⁶ ». L'insuffisance des objets de la maison est quant à elle indiquée par les « rideaux de calicot blanc, bordés d'un galon rouge [...]»¹⁴⁷ », les « flambeaux d'argent plaqué¹⁴⁸ » ou par la « bibliothèque en bois de sapin [de] six rayons¹⁴⁹ » dont le bureau de Charles est décoré. L'argent plaqué ou le bois de sapin soulignent le caractère négatif de ces objets et leur insuffisance par rapport à la norme. Ensuite, le lecteur apprend que la première chambre au deuxième étage « n'était point meublée¹⁵⁰ » tandis que « la seconde, qui était la chambre conjugale, avait un lit d'acajou dans une alcôve à draperie rouge¹⁵¹ ». La note érotique du lit est relativisée par la simplicité du reste. Le secrétaire et la commode dans cette chambre¹⁵² soulignent le manque de luxe et de confort dans la maison et le caractère utile des objets. De plus, le

¹⁴⁴ DAUNAIS, Isabelle (1993). *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Librairie Nizet, p. 77.

¹⁴⁵ Voir *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁴⁶ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵² Voir *Ibid.*, p. 93.

papier dans la salle « tremblait tout entier sur sa toile mal tendue¹⁵³ ». La brochure des « tomes du *Dictionnaire des sciences médicales* [...] avait souffert dans toutes les ventes successives par où ils avaient passé¹⁵⁴ ». Flaubert décrit « l'étroit chambranle de la cheminée¹⁵⁵ ». Pire encore, sur le secrétaire dans la chambre conjugale, il y a « un bouquet de mariée, le bouquet de l'autre!¹⁵⁶ ». Il s'agit en effet du bouquet de la première épouse de Charles. Même s'il n'y a pas d'adjectif péjoratif utilisé dans cette phrase, la présence du bouquet de l'autre femme a un effet similaire : l'objet est dégradé, et avec lui, la chambre entière. L'objet en soi et la manière dont il est intégré dans le texte peuvent alors transmettre une critique indirecte.

La description du jardin permet aussi de comprendre l'éthos à la fois paysan et petit-bourgeois qui s'exprime chez les habitants. La séparation entre l'environnement étendu et le terrain habité est systématique : « Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de bauge couverts d'abricots en espalier, jusqu'à une haie d'épines qui le séparait des champs¹⁵⁷ ». De plus, on voit dans le jardin

[...] un cadran solaire en ardoise, sur un piédestal de maçonnerie ; [ainsi que] quatre plates-bandes garnies d'églantiers maigres [qui] entouraient symétriquement le carré plus utile des végétations sérieuses¹⁵⁸.

On discerne ici l'effort des gens de présenter un certain statut par des éléments décoratifs comme le cadran solaire, le piédestal ou les églantiers. Cependant, la description est relativisée. Ainsi, l'adjectif « maigres » attribué aux églantiers transmet leur caractère

¹⁵³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 92-93.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 93.

minable. De plus, tout s'intègre dans la structure systématique et utile du jardin, ce qui diminue le caractère créatif des objets.

L'utilité absolue et inconditionnelle des objets est fortement liée au caractère du bourgeois. Ainsi, Philippot explique que « [p]our le Bourgeois [...], il n'y a de vrai que ce qui sert, et tout est estimé en fonction de ses conséquences pratiques¹⁵⁹ ». Il parle même d'une « réduction utilitariste de la Nature aux besoins relatifs de l'Homme¹⁶⁰ », comme on l'a vu dans le jardin. Cette « morale de l'Utile¹⁶¹ » est très bien exprimée par les descriptions du domicile des Bovary. Pierre Danger souligne ce fait en se référant aux personnages dans le récit de Flaubert, qui sont « des paysans et des petites gens pour qui les objets se réduisent presque entièrement à leur rôle d'outil [...]¹⁶² ». Cette conception contraste fortement avec celle d'Emma. On voit donc ici un décalage entre cette réalité bourgeoise et les rêves de la protagoniste qui sont loin de l'idée bourgeoise.

Le luxe vu au château devient un modèle pour Emma, et elle essaie de l'intégrer dans cette maison petite-bourgeoise ou même paysanne. La première étape est donc de faire des modifications du domicile. La distinction passe encore une fois par le choix des objets. Emma aspire à une vie aristocratique et c'est selon ce modèle qu'elle effectue des changements qui reflètent son désir d'ascension sociale :

Elle retira les globes des flambeaux, fit coller des papiers neufs, repeindre l'escalier et faire des bancs dans le jardin, tout autour du cadran solaire ; elle demanda même comment s'y prendre pour avoir un bassin à jet d'eau avec des poissons. Enfin son mari, sachant qu'elle aimait à se promener en voiture, trouva un *boc* d'occasion, qui, ayant une fois des lanternes neuves et des garde-crotte en cuir piqué, ressembla presque à un tilbury¹⁶³.

¹⁵⁹ PHILIPPOT (1997). *Op. cit.*, p. 243.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶² DANGER (1973). *Op. cit.*, p. 162.

¹⁶³ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 94.

Emma effectue un acte symbolique : en collant des papiers et en repeignant l'escalier, elle plaque quelque chose de nouveau sur l'ancien. La protagoniste masque l'ancien pour le rapprocher de son idéal. En retirant les globes des flambeaux, elle fait entrer la lumière dans cette maison et dans sa vie. La nouveauté devient pour elle une arme contre les grilles petite-bourgeoises qui régnaient dans le domicile jusqu'à ce moment-là. Les « bancs dans le jardin¹⁶⁴ » qu'Emma fait installer reprennent une coutume qu'on a pu observer au château de la Vaubyessard : celle de s'installer en groupes sur des sièges pour causer. Cette habitude contraste avec la vie à la campagne qui est normalement marquée par le travail et l'emploi du temps déterminé. La causerie, qui est une amulette agréable, s'oppose au temps fixe et rigide. Ces bancs sont alors superflus pour un bourgeois de la campagne typique, mais pas pour Emma. Bien au contraire, elle accentue tout ce qui est inutile, elle utilise les bancs comme un code. Les changements que la protagoniste désire faire sont en fait des changements symboliques. Elle se détourne de son existence petite-bourgeoise et de ses racines paysannes pour se créer une vie illusoire. Par contre, malgré ses efforts, elle n'y arrive pas tout à fait, comme le montre sa voiture : celle-ci reste une voiture ordinaire accoutrée qui, finalement, n'est qu'une mauvaise copie d'un tilbury¹⁶⁵. Cette voiture montre que les codes sont mal interprétés et que les objets n'accèdent pas à une vie aristocratique telle qu'imaginée par Emma. Comme le texte le souligne, la jeune femme est en quête d'une véritable illusion, d'un état imaginaire.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶⁵ Voir *Ibid.*, p. 94.

De la même manière, c'est par des romans qu'elle apprend comment décorer son domicile : « Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublements¹⁶⁶ ». Elle s'informe dans des journaux divers sur le style de vie mondain : « Elle s'abonna à *la Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des salons*¹⁶⁷ ». Ses sources d'information méritent d'être regardées de plus près. Eugène Sue, auteur des *Mystères de Paris*, est connu pour ses feuilletons-romans rocambolesques mettant en scène un héros aristocratique. L'histoire du comte Rodolphe (nommé tout comme le premier amant d'Emma), telle que Sue la présente dans les *Mystères de Paris*¹⁶⁸, convient parfaitement aux lectures romantiques dégradées de la protagoniste. L'univers matériel de l'aristocratie telle que présentée dans ces romans s'intègre aussi facilement dans les idées d'Emma. Donc, les feuilletons-romans ne sont pas uniquement une source d'inspiration pour la protagoniste, ils constituent également pour elle la confirmation de ses rêves idéalistes. Emma désire être un personnage de roman, mais son modèle sous forme de feuilletons-romans transmet seulement une image inauthentique de cet idéal. En ce qui concerne les journaux, le terme de *Sylphe* renvoie à un style mythologique pompeux : il désigne un « [g]énie de l'air des mythologies celte et germanique¹⁶⁹ ». Au sujet de ce journal, Jacques Neefs indique que « *Le Sylphe, Journal des salons*, bihebdomadaire, informait sur les événements de la vie mondaine et culturelle à Paris¹⁷⁰ ». L'article de Marianne Kleinert nous apprend que *La Corbeille* était un journal de mode pour le

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 128.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁶⁸ SUE, Eugène (1989). *Les mystères de Paris*, [1842], Édition établie par Francis Lacassin. Paris, Laffont, Coll. « Bouquins ».

¹⁶⁹ *Le Petit Larousse illustré*, p. 981.

¹⁷⁰ Voir NEEFS dans FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 128.

public, publié entre 1830 et 1848 pendant la Monarchie de Juillet¹⁷¹. Flaubert a donc employé dans son récit le nom des journaux existants à l'époque, ce qui témoigne de l'influence des métropoles dans le goût et le comportement de consommation des gens au XIX^e siècle. De plus, ces journaux pourraient, pour une analyse autre que la mienne, servir de « co-texte¹⁷² » ou de « discours social¹⁷³ ». Il serait possible de regarder de plus près les originaux de ces revues afin d'en tirer des informations selon le style de mode et de décoration de l'époque. Mais pour mon analyse, c'est le fait que les noms des journaux constituent, selon la théorie de Robin, une information, qui est important. Ce registre montre que le roman reflète son contexte historique, parce qu'il contient des informations authentiques. Ici, le texte reflète un comportement de consommation spécifique. Il permet de mettre en lumière le nouveau comportement de consommation de l'époque : tout comme ses contemporains, Emma trouve les suggestions pour décorer son domicile dans ces journaux d'aménagement. Il s'agit alors d'une consommation dirigée par les magazines qui déterminent et exhibent les nouvelles modes. Cet aspect souligne le désir d'imitation de la protagoniste ainsi que le fait qu'elle se laisse facilement séduire par les objets. Mais de plus, on trouve ici un

indice [qui] renvoie [...] au domaine des idéologies [et qui] touche la problématique du discours social, le texte en tant que catalyseur des grands sociogrammes et les idéologèmes discursifs¹⁷⁴.

¹⁷¹ Voir KLEINERT, Marianne (1979). « Die Auflagen französischer Modezeitschriften aus der Zeit der Juli-Monarchie (1830-1848) », *Publizistik, Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung. Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Meinungsbildung*, I, Universitätsverlag Konstanz, p. 88.

Url : <http://www.physik.fu-berlin.de/~kleinert/kleinerta/articles/pub3/index.php>

¹⁷² ROBIN (1993). *Op. cit.*, p. 12.

¹⁷³ ANGENOT (1989). *Op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁴ ROBIN (1993). *Op. cit.*, p. 17.

C'est l'indice qui classe Emma : il permet de voir à quel groupe social la protagoniste appartient et met en même temps à jour ses problématiques de classe. Son existence petite-bourgeoise ne l'amène pas à sa vie de rêve aristocratique qu'elle s'est imaginée. L'indice révèle l'éthos d'Emma, sa manière spécifique de vivre, et dévoile ses ambitions, soit l'ascension sociale et le changement de classe. Bref, dans les journaux, tout comme au château de la Vaubyessard, elle trouve son modèle idéal. Ainsi, elle embauche une domestique et l'instruit selon ses propres conceptions parce qu'

[e]lle lui interdit les bonnets de coton, lui apprend qu'il fallait vous parler à la troisième personne, apporter un verre d'eau dans une assiette, frapper aux portes avant d'entrer, et à repasser, à empeser, à l'habiller, voulut en faire sa femme de chambre¹⁷⁵.

Emma ne remarque pas le décalage des usages. Elle ne comprend pas que, dans son domicile insuffisant, une femme de chambre est déplacée et superflue.

Les modifications de la maison évoquent l'impression qu'Emma crée un havre pour son mari qui rentre à la maison, comme il est courant dans les familles bourgeoises :

[Charles] trouvait, tous les soirs, un feu flambant, la table servie, des meubles souples, et une femme en toilette fine, charmante et sentant frais, à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise. Elle le charmaient par quantité de délicatesses : c'était tantôt une manière nouvelle de façonner pour les bougies des bobèches de papier, un volant qu'elle changeait à sa robe, ou le nom extraordinaire d'un mets bien simple, et que la bonne avait manqué, mais que Charles, jusqu'au bout, avalait avec plaisir¹⁷⁶.

La fascination de Charles passe par les objets d'Emma. Les biens fonctionnent comme médiateurs d'une certaine image, même s'il s'agit ici d'une image stéréotypée. Ce passage du roman montre que les objets jouent un rôle important dans les rapports humains. On peut aussi parler d'une confusion entre corps et objet, vu que Charles ne

¹⁷⁵ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 131.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 131-132.

peut pas distinguer si le parfum vient du corps d'Emma ou de ses vêtements. À première vue, Emma se comporte comme une femme typiquement bourgeoise résidant à la ville, qui se préoccupe de préparer soigneusement au domicile une atmosphère agréable en attendant son mari revenant du travail. Le « feu flambant » ainsi que les « meubles souples » font écho à la notion du confort et du bien-être dans le foyer bourgeois. Mais en regardant ce passage de plus près, il devient évident que les aspirations d'Emma dépassent de loin celles d'une femme bourgeoise : il est question de parfums de la peau et de la chemise, de délicatesses nombreuses, de décorations variées et de manœuvres charmantes. Le vocabulaire très sensuel, presque érotique (« souple », « fine », « charmant », « frais ») fait d'Emma une maîtresse plutôt qu'une femme bourgeoise. Quant à sa conception de la matérialité, ceci montre que la protagoniste cherche un type de luxe extrême qui dépasse celui des bourgeois, parce que ce dernier ne le satisfait pas.

Après le déménagement des Bovary à Yonville, Emma poursuit sa quête d'un intérieur en phase avec ses ambitions d'ascension sociale. Le couple s'installe dans une nouvelle maison, qui est, selon Homais, le domicile le plus confortable dans le village¹⁷⁷. Selon la description de celui-ci, la maison « est fournie de tout ce qui est agréable à un ménage : buanderie, cuisine avec office, salon de famille, fruitier, etc.¹⁷⁸ ». Le caractère confortable de la maison est souligné par Homais, qui joue ici le rôle du bourgeois exemplaire¹⁷⁹. Flaubert véhicule donc une habitude bourgeoise, l'appréciation du confort et du bien-être, par ce personnage. En même temps, les paroles d'Homais livrent des

¹⁷⁷ Voir *Ibid.*, p 164.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁷⁹ À la fin du récit, Homais se procure des biens de style historique : « Il s'acheta deux statuette *chic* Pompadour, pour décorer son salon » ; (FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 495). Ceci constitue un parallèle à l'admiration des objets anciens par la bourgeoisie (voir chapitre 1) et souligne encore une fois le statut d'Homais comme bourgeois exemplaire.

renseignements sur la relation des bourgeois aux dépenses. Selon lui, le propriétaire précédent ne calculait ni ne regardait à l'argent. Ses dépenses, probablement plus grandes que les dépenses ordinaires d'un bourgeois de la campagne, sont désignées par le pharmacien comme étant des « folies¹⁸⁰ ». On voit dans ce terme un jugement sévère de la part des bourgeois envers tout ce qui n'est pas conforme à leurs conceptions. Homais représente la bourgeoisie de la campagne qui méprise l'excès dans la vie quotidienne. De plus, au sujet d'Homais, Pierre Moreau constate que s'il participe au récit, « c'est à titre de symbole : symbole de l'étouffant ennui de la petite ville, de tout ce qui pousse la femme romanesque à l'évasion¹⁸¹ ».

Dans cette maison bourgeoise, on voit déjà une ascension : ce n'est plus une demeure paysanne. Néanmoins, Emma continue à faire des changements liés à son idéal. Le goût pour le luxe d'Emma se manifeste par des accessoires comme une « veilleuse de porcelaine¹⁸² », un tapis doux¹⁸³, et « des pastilles du sérail qu'elle avait achetées à Rouen, dans la boutique d'un Algérien¹⁸⁴ ». Le comportement de consommation d'Emma traduit son état psychique. Après des déceptions amoureuses, son désir de consommer est particulièrement fort. Insatisfaite de son existence, elle dépense plus de deux mille francs pour « [un] rideau, [un] tapis, [un rouleau] d'étoffe pour les fauteuils, plusieurs robes et divers articles de toilette¹⁸⁵ ». Après son effondrement nerveux dû au départ de Rodolphe, Emma désire pour sa chambre « un reliquaire enchâssé d'émeraudes, pour le baiser tous les soirs¹⁸⁶ ». Le prie-Dieu gothique, qu'elle achète après le départ de Léon à

¹⁸⁰ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 164.

¹⁸¹ MOREAU (1957). *Op. cit.*, p. 174.

¹⁸² FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 305.

¹⁸³ Voir *Ibid.*, p. 278.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 427.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 406.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 330.

Paris¹⁸⁷, reflète le même phénomène. L'image de l'époque gothique comme zénith de la glorification de Dieu convient exactement aux idées stéréotypées et superficielles de la protagoniste. Elle adhère à des lieux communs en voyant dans la vie religieuse l'existence ordonnée et satisfaisante dont elle aurait besoin. Néanmoins, Emma n'est pas sérieuse dans ses velléités religieuses. Elle n'achète pas ces objets à cause d'une foi réelle. Comme le formule Danger, « [q]uand, par nostalgie de sa pureté et des grands sentiments, elle voudra devenir une sainte, là encore les objets de la sainteté suffiront à satisfaire ses aspirations¹⁸⁸ ». L'achat des biens constitue donc un acte superficiel. Il s'agit d'une consommation d'origine égoïste au nom de la vanité¹⁸⁹. À ce moment, les idées religieuses semblent remplacer le désir d'Emma de devenir une aristocrate. Cependant, sa prétendue religiosité ne constitue qu'un moyen supplémentaire pour acquérir une identité autre. Tout comme les biens liés à son image de la noblesse, les objets sacrés permettent à Emma de vivre son narcissisme. Il est secondaire de savoir par quels moyens Emma essaie de s'élever au-dessus du commun : soit par une aristocratie illusoire ou une prétendue religiosité, le narcissisme reste le moteur derrière ses actions. Son comportement peut alors être généralisé. En ce qui concerne ses aspirations aristocratiques, un changement de classe lui est impossible. Par ses efforts pour être comme une aristocrate, Emma n'arrive même pas à être une bonne bourgeoise, parce que sa consommation est marquée par le gaspillage. On peut mentionner ici que cette incapacité de changer de classe et de changer ainsi son destin témoigne de la « vision du

¹⁸⁷ Voir *Ibid.*, 217.

¹⁸⁸ Voir DANGER (1973). *Op. cit.*, p. 179.

¹⁸⁹ Voir SOMBART (1921). *Op. cit.*, p. 60.

monde déterministe¹⁹⁰ » de Flaubert, telle que décrite par Jean-Pierre Duquette, et que le romancier partage avec beaucoup d'autres écrivains de l'époque, pensons par exemple à Guy de Maupassant ou à Émile Zola.

Les descriptions des domiciles paysans et bourgeois à la campagne ont transmis une image de la vie réelle d'Emma. Les changements dans les maisons indiquent l'état d'âme de cette femme et révèlent en même temps ses désirs idéalistes d'une ascension sociale. Comme Pavel le souligne, « [I]es descriptions de Flaubert communiquent au lecteur non seulement la connaissance du milieu où se déroule l'action, mais lui font également deviner les sentiments que ce milieu suscite chez les personnages¹⁹¹ ». Les objets nous apprennent ainsi qu'Emma, souffrant d'un conflit identitaire et d'un conflit de classe, rejette la vie bourgeoise à la campagne qu'elle trouve insupportable. Dans la partie suivante, il sera question de la chambre d'hôtel où se rencontrent Emma et Léon. Cette pièce représente le romantisme dégradé qui caractérise l'imagination de la protagoniste.

2.4 Le luxe faux et superficiel : la chambre d'hôtel

La chambre d'hôtel constitue un autre lieu significatif dans le roman quant au thème du luxe. Il s'agit de la chambre qui sert aux rendez-vous clandestins entre Emma et son amant Léon. Cet endroit démontre un luxe superficiel qui correspond exactement aux

¹⁹⁰ DUQUETTE, Jean-Pierre (1973). « Flaubert, l'Histoire et l'histoire », *Langages de Flaubert. Actes du colloque de London (Canada), Situation*, n° 32, *The Department of French, The University of Western Ontario*, Paris, Minard, 1976, Coll. « Lettres modernes », p. 192.

¹⁹¹ PAVEL (2003). *Op. cit.*, p. 284.

rêves romantiques d'Emma, que l'on peut également qualifier de superficiels. Cette chambre, qui est présentée sous un jour soi-disant romantique, est en réalité caractérisée par une « splendeur [...] fanée¹⁹² ». Elle est pleine d'objets kitsch qui imitent le luxe sans y parvenir tout à fait. De plus, les descriptions des objets dans la chambre sont, tout comme les descriptions d'objets pendant la noce, relativisées par le narrateur qui souligne leurs caractéristiques négatives, ce qui place ce lieu sous le signe d'une matérialité fautive et dégradée.

L'objet qui attire la plus grande attention est le lit, qui diffère beaucoup du lit dans la chambre conjugale à Tostes. Il s'agit d'un grand lit, fabriqué en acajou et imitant la forme d'une nacelle, décoré avec des rideaux rouges faits de levantine¹⁹³. De plus « [l]es bâtons se terminant en flèche, les patères de cuivre et les grosses boules de chenets reluisaient tout à coup, si le soleil entrait¹⁹⁴ ». En outre, « [i]l y avait sur la cheminée, entre les candélabres, deux de ces grandes coquilles roses où l'on entend le bruit de la mer quand on les applique à son oreille¹⁹⁵ ». Dans cette chambre, Emma et Léon

déjeunaient au coin du feu, sur un petit guéridon incrusté de palissandre. [...] ils se croyaient là dans leur maison particulière, et devant y vivre jusqu'à la mort, comme deux éternels jeunes époux. Ils disaient notre chambre, notre tapis, nos fauteuils [...]¹⁹⁶.

Le discours transmet le message que les deux amants ne vivent qu'une illusion liée à un modèle romantique dégradé. Malgré cette fausseté, l'appartement leur permet de vivre une certaine passion. Cependant, en regardant de plus près les objets dans la chambre, leur caractère positif disparaît. Ainsi, les rideaux « qui descendaient du plafond, se

¹⁹² FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 396.

¹⁹³ Voir *Ibid.*, p. 396.

¹⁹⁴ Voir *Ibid.*, p. 396.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 396.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 396.

cintraient trop bas vers le chevet évasé¹⁹⁷ », et ce qui brille quand le soleil entre dans la chambre n'est pas de l'or mais du cuivre. Cette dégradation des objets est renforcée par l'utilisation de stéréotypes. Un bon exemple en est le « petit Cupidon de bronze, qui minaudait en arrondissant les bras sous une guirlande dorée¹⁹⁸ ». Dans sa dimension mythologique, le cupidon constitue le symbole par excellence de l'amour. Néanmoins, le lexique du narrateur, qui contient des termes comme « minauder », « en arrondissant les bras » et « guirlande dorée », ramène aux rêves de lorettes. Cette image fait penser à une courtisane coquetant qui s'offre aux hommes. Le cupidon de bronze perd ainsi sa signification noble, il devient un symbole faux. Il peut même être regardé comme une excuse pour commettre l'adultère, parce qu'il représente l'amour de façon stéréotypée comme une force que l'on ne peut pas combattre. Flaubert fait aussi écho aux idées communes en intégrant des couleurs représentant la passion et l'amour comme le rouge des rideaux, le rose des coquillages ou le rose du satin dont sont fabriquées les pantoufles d'Emma. Dans le dernier exemple, ce n'est pas seulement la couleur, mais également le matériel doux qui est un symbole de sensualité.

Il n'y a pas seulement la matérialité qui est stéréotypée, mais également le comportement des personnages, ce qui se montre par exemple dans le dialogue suivant entre Emma et Léon. La protagoniste veut vivre une passion, mais son comportement fait plutôt penser à une rage sensuelle qu'à des sentiments purs et romantiques :

Elle se penchait vers [Léon] et murmurait, comme suffoquée d'enivrement : – Oh ! Ne bouge pas ! ne parle pas ! regarde-moi ! [...] Elle l'appelait enfant : – Enfant, m'aimes-tu ? Et elle n'entendait guère sa réponse, dans la précipitation de ses lèvres qui lui montaient à la bouche¹⁹⁹.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 396.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 398.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 398.

On voit ici que chacun des deux joue au fond un rôle, Emma se comporte « comme suffoquée ». Dans ce jeu, hors de leur relation physique, il n'y a pas de vrai contact, ni de romantisme, vu qu'Emma n'attend pas la réponse de Léon à la question s'il l'aimerait. Leur relation est marquée par le désir de la protagoniste de prendre le pouvoir et de dominer, ce qui est bien exprimé par le terme affectueux « enfant ». Ses efforts pour contrôler n'ont rien à voir avec des sentiments romantiques. Elle utilise l'aventure pour s'émanciper : Léon « devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne²⁰⁰ ». Le désir d'émancipation de la protagoniste renvoie à son conflit identitaire. Les sentiments purs sont en quelque sorte supplantés par l'aspiration d'Emma de s'approprier une autre existence, dans ce cas, celle d'une amante passionnée. Cependant, elle joue un rôle, tout comme les objets composent un décor qui a l'air beau à première vue, mais qui est en réalité faux et dégradé. Il s'agit d'un romantisme prétendu qui est basé sur la matérialité. À ce sujet, Redfern rappelle de façon critique : « Romance usually suggests escape from materiality. For Emma, it is an escape *into* materiality²⁰¹ ».

Un dernier élément qui s'intègre dans le même ordre d'idées est le champagne. Cette boisson de luxe est régulièrement consommée par les amants. Sa connotation sexuelle est évidente : Emma « riait d'un rire sonore et libertin quand la mousse du vin de Champagne débordait du verre léger sur les bagues de ses doigts²⁰² ». La mousse qui coule entre les doigts et les bagues d'Emma présente une symbiose intéressante entre le corps féminin et les objets de luxe, soit le champagne et les bijoux. Cette boisson constitue une expression de la sexualité et de l'ivresse. De plus, le renversement du

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 413.

²⁰¹ REDFERN, Walter D. (1971). « People and things in Flaubert », *The French Review. Special Issue, Studies in Nineteenth-Century French Literature*, n° 2, hiver 1971, p. 80.

²⁰² FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 396.

champagne est un signe de gaspillage pur. Par conséquent, cette boisson de luxe constitue un moyen d'ostentation pour Emma et Léon qui y voient un signe de faste merveilleux. Cependant, le champagne s'intègre tout à fait dans le groupe d'objets stéréotypés. L'importance de cette boisson comme symbole sexuel et comme moyen d'ostentation permet de dire que le champagne ne constitue qu'un autre élément marqué par des lieux communs qui déterminent la façon de penser d'Emma.

Selon Danger, les objets deviennent des « spectateurs ironiques [qui] sont toujours prêts à trahir les personnages, à leur servir d'entremetteurs, à les pousser vers des rêves illusoires²⁰³ ». Les objets dans la chambre d'hôtel possèdent cet attribut dénonciateur : premièrement, le luxe faux est emblématique de l'existence d'Emma, qui vit dans les mensonges. De plus, le luxe faux et superficiel renvoie au caractère des personnages d'Emma et de Léon. Ils commettent l'adultère sans se sentir coupables et se voient dans un monde de rêve qui est, en réalité, créé par des objets significatifs dégradés. C'est également Isabelle Daunais qui parle d'un « objet "spectateur" » qui joue également le « rôle de témoin²⁰⁴ ». Le cupidon comme spectateur et témoin s'intègre parfaitement dans cette idée.

Ce chapitre a montré que les lieux, les décors et les objets ne deviennent pas uniquement « des instruments de narration²⁰⁵ », mais qu'ils fonctionnent également comme transmetteurs des enjeux sociaux et individuels. La noce à la campagne a présenté une société figée dans ses catégories où les gens se définissent à travers les objets et où, par conséquent, l'homme perd son individualité en disparaissant derrière l'objet. La scène au château de la Vaubyessard a offert un regard sur la matérialité de l'aristocratie du

²⁰³ DANGER (1973). *Op. cit.*, p. 173.

²⁰⁴ DAUNAIS (1993). *Op. cit.*, p. 176.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

XIX^e siècle. Pour celle-ci, l'ostentation et la pompe constituent une déclaration sociale : elle cherche à reprendre une place importante dans la société de l'époque. La motivation derrière cette exhibition du luxe est loin de l'image romantique et illusoire qu'a Emma de la noblesse. La description des domiciles des Bovary constitue un portrait riche des classes paysannes et petite-bourgeoises de la campagne. Le caractère utile et simple des objets permet de voir dans quel cadre leur vie se passe et reflète leur éthos. Les objets de luxe consommés par Emma afin de faire des changements dans les maisons sont des médiateurs de son désir d'ascension sociale. Cependant, l'objet n'est qu'un moyen superficiel qui ne permet pas de changer de classe. Dans la chambre d'hôtel, le luxe crée une illusion superficielle. Les descriptions des objets dévoilent les schémas dégradés dans lesquels pensent les personnages, ce qui prouve la puissance de la matérialité dans le récit.

Chapitre 3

Les personnages et la matérialité

Dans le chapitre précédent, j'ai montré que les lieux et les objets ne renvoient pas seulement à l'information, mais également à l'indice et à la valeur. Après mon étude des lieux et des objets, j'étudierai maintenant de manière détaillée les personnages de la protagoniste Emma et du marchand Lheureux. L'idée de ce chapitre est de montrer qu'Emma et Lheureux sont emblématiques dans leur rapport à la matérialité et qu'ils représentent symboliquement certains des enjeux économiques les plus importants de l'époque. À travers eux, le texte esthétise l'économie du XIX^e siècle et fait en même temps résonner une critique en illustrant la place de l'individu dans le marché capitaliste.

3.1 Emma et la consommation compulsive

Dans cette section, j'examinerai de plus près la relation de la protagoniste à la matérialité. Je montrerai qu'Emma peut être regardée comme étant une personnification de la consommation compulsive. De plus, sa relation à la matérialité et au luxe, telle que présentée dans le roman, est porteuse d'une critique du désir des objets.

Tout d'abord se pose la question : pourquoi Emma commence-t-elle à consommer des biens de luxe ? La réponse n'est sûrement pas : parce qu'elle en a besoin. Les objets consommés par Emma se caractérisent par un manque d'utilité. Elle n'a pas besoin de nombreuses robes, d'une quantité énorme de chaussures, d'accessoires, d'articles de

toilette ou de décorations luxueuses pour son domicile. Tout cela va bien au-delà du nécessaire et peut, selon Sombart, être désigné comme luxe²⁰⁶. Mais pour Emma, l'utilité des objets ne réside pas dans leur niveau de nécessité. Elle consiste dans ce que les objets sont capables de lui donner et dans ce qu'ils signifient pour elle. On voit ici un parallèle avec les objets historiques de la bourgeoisie, qui ne sont pas achetés pour leur fonction, mais uniquement à cause de leur valeur significative²⁰⁷. Les exemples de dépenses pour les vêtements et les accessoires sont nombreux, mais en général, on peut distinguer entre quatre fonctions des objets pour Emma. Premièrement, les objets jouent le rôle d'un substitut. Par exemple, peu après la soirée au château de la Vaubyessard, Emma se procure une robe de chambre d'apparence coûteuse. Il s'agit d'une imitation du luxe qu'elle a aperçu à la Vaubyessard et qu'elle désire avoir à la maison :

Elle portait une robe de chambre tout ouverte, qui laissait voir, entre les revers à châle du corsage, une chemisette plissée avec trois boutons d'or. Sa ceinture était une cordelière à gros glands, et ses petites pantoufles de couleur grenat avaient une touffe de rubans larges, qui s'étalait sur le cou-de-pied²⁰⁸.

La description de la robe et le lexique utilisé par le romancier montrent effectivement des parallèles avec la matérialité telle qu'on l'a vue au château : la robe exprime un luxe érotique lié au corps féminin. Elle est tout ouverte, laissant voir la chemisette et le corsage. Le terme « s'étaler » et la couleur rouge des pantoufles renvoient également à l'érotisme et à la séduction. Les boutons d'or, la couleur « grenat », les rubans ainsi que les termes « gros » et « larges » expriment la richesse et la grandeur. La robe devient un symbole d'abondance. Par celle-ci, Emma s'approprie le luxe aristocrate pour remplacer ce qui lui manque : une vie mondaine pleine de distraction. Donc, « l'objet devient une

²⁰⁶ Voir SOMBART (1921). *Op. cit.*, p. 59.

²⁰⁷ Voir BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 98.

²⁰⁸ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 131.

sorte de substitut qui figure le rêve et, à la limite, suffit à le remplacer²⁰⁹ ». Autrement dit, selon Walter Redfern, les choses matérielles constituent les manifestations concrètes de ses rêves²¹⁰. Deuxièmement, les biens ont la fonction d'un dédommagement. Emma fait l'expérience que la passion autrefois éprouvée avec Léon disparaît peu à peu :

[...] les flammes s'apaisèrent, [...]. L'amour [...] s'éteignit par l'absence, le regret s'étouffa sous l'habitude ; et cette lueur d'incendie qui empourprait son ciel pâle se couvrit de plus d'ombre et s'effaça par degrés. [...] les mauvais jours de Tostes recommencèrent²¹¹.

Alors Emma achète « une robe en cachemire bleu [et] choisit chez Lheureux la plus belle de ses écharpes²¹² ». La couleur bleue de la robe fait penser au bleu roi, une couleur majestueuse qui fut longtemps caractéristique de la haute noblesse. Le bleu est également regardé comme la couleur des rêves, ce qui fait écho aux illusions d'Emma. La protagoniste choisit l'écharpe la plus belle, ce qui indique qu'elle achète ce qui lui plaît et ne se préoccupe pas des questions d'argent à ce moment. Bien au contraire, la dépense frivole des sommes énormes fait partie de ses rêves. La robe et l'écharpe la dédommagent provisoirement de son existence réelle, qui lui semble insupportable. Les biens lui permettent de se distancier temporairement de sa vie quotidienne et d'entrer dans ses illusions. Une autre fonction des objets précieux est la représentation de l'oisiveté. Emma essaie de se présenter comme une femme qui est tout le contraire d'une paysanne. Elle y arrive entre autres par le soin de ses ongles. La protagoniste dépense beaucoup d'argent pour acheter des citrons afin de les nettoyer²¹³. Soigneusement limés et en forme d'amande, ils témoignent d'une vie où le travail manuel ne joue aucun rôle.

²⁰⁹ DANGER (1973). *Op. cit.*, p. 179.

²¹⁰ Voir REDFERN (1971). *Op. cit.*, p. 80.

²¹¹ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 217.

²¹² *Ibid.*, p. 218.

²¹³ Voir *Ibid.*, p. 217.

Ceci donne l'impression qu'Emma n'est pas une paysanne travaillant aux champs, mais une femme distinguée qui a la possibilité de rester à la maison. La robe de chambre et les petites pantoufles confortables mais luxueuses remplissent aussi cette fonction. De même, sa coiffure indique qu'Emma passe presque toute sa journée chez elle et qu'elle a beaucoup de temps pour prendre soin de sa beauté : « [...] elle se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées ; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme²¹⁴ ». La variation de son apparence fait en même temps écho à sa « quête » d'identité²¹⁵ et à son désir de s'approprier une autre existence. Quatrièmement et finalement, les vêtements et accessoires sont des « moyen[s] de plaire²¹⁶ ». Emma utilise les objets pour séduire ses amants, ce qui lie le luxe à la beauté corporelle et à l'érotisme. Elle fait de son mieux pour tenter Rodolphe pendant leurs rencontres, elle se transforme en un fantasme érotique :

C'était pour lui qu'elle se limait les ongles avec un soin de ciseleur, et qu'il n'y avait jamais assez de *cold-cream* sur sa peau, ni de patchouli dans ses mouchoirs. Elle se chargeait de bracelets, de bagues, de colliers. Quand il devait venir, elle [...] disposait son appartement et sa personne comme une courtisane qui attend un prince²¹⁷.

L'objet de luxe peut donc fonctionner comme substitut, comme dédommagement, comme signe d'oisiveté (et donc d'une existence distinguée), ou comme moyen de plaire (ce qui le lie à l'érotisme). Les objets reflètent la façon dont Emma veut se présenter.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 218.

²¹⁵ Voir LUKÁCS, Georges (1979). *La théorie du roman*, [1920], France, Éditions Gonthier, Coll. « Bibliothèque Médiations », pp. 54-55.

²¹⁶ LIPOVETSKY, Gilles (1987). *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « nrf essais », p. 76.

²¹⁷ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 296.

Les objets deviennent des « signes distinctifs²¹⁸ » qui expriment, selon Bourdieu, le rang social d'une personne. En ce qui concerne Emma, ils lui permettent de s'approcher de son identité idéale. Ainsi, sa robe de cachemire, ses bagues et bijoux, sa robe de chambre constituent des objets précieux et chers. Il s'agit, selon Bourdieu, de « signes extérieurs²¹⁹ » indiquant la position sociale de l'individu. En revanche, le comportement de la protagoniste renvoie aux « signes incorporés, [donc] tout ce que l'on appelle les manières, manières de parler, [...] manières de marcher ou de se tenir [...]»²²⁰. Ceux-ci correspondent également à son idéal imaginé : Emma effectue une mise en scène de sa propre personne : « [...] les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé dans [son] accoutrement²²¹ ». Vêtements et accessoires deviennent ici des « vecteur[s] d'individualisation narcissique, [des] instrument[s] d'élargissement du culte esthétique du Moi²²² ». Cette mise en scène de sa propre personne est rendue possible grâce à la consommation : Emma a besoin des objets pour s'exprimer. La protagoniste se retrouve dans une sorte de contrainte. L'achat des biens lui permet de se transformer en une femme accomplie, du moins en apparence ; par contre, ce changement ne résout pas l'insatisfaction qu'elle ressent en elle. Ceci prouve que sa transformation n'est qu'un acte superficiel. Pour Emma, la consommation est un remède inefficace. En outre, son comportement illustre l'importance de la consommation pour tenir son rang social et rappelle encore une fois la société de cour, où l'achat des biens chers et même le gaspillage sont des symboles du statut. La protagoniste éprouve le « désir [...] de ressembler à ceux qui sont jugés supérieurs, ceux qui rayonnent par le

²¹⁸ BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions du Seuil, p. 183.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 183.

²²⁰ *Ibid.*, p. 183.

²²¹ Voir FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 218.

²²² LIPOVETSKY (1987). *Op. cit.*, p. 44.

prestige et le rang²²³ ». Comme Baudrillard l'explique, la consommation en soi constitue une « *activité de manipulation systématique de signes*²²⁴ ». Donc, en choisissant les signes adéquats, Emma effectue du « mimétisme²²⁵ », elle se sert des attributs appartenant à la noblesse pour échapper à sa réalité bourgeoise de la campagne. La protagoniste utilise des signes particuliers qui correspondent à son image de la classe aristocratique. C'est la raison pour laquelle on peut parler d'une manipulation. La protagoniste possède un caractère très dynamique. Comme le formule Bourdieu : elle ne se contente ni de ce qu'elle est, ni d'être ce qu'elle a à être²²⁶, et elle l'exprime par l'achat de biens de luxe.

Néanmoins, Emma ne manipule que pour adhérer à des lieux communs. Tout comme les invités à la noce essaient de copier le style de la bourgeoisie, Emma recherche une image de l'aristocratie qui provient de sa propre imagination, mais qui n'est pas authentique. Les invités ont l'air ridicule, tout comme Emma. Elle se compromet par le choix des objets et par ses actions. Ainsi, elle se promène dans son petit village comme une femme mondaine, accompagnée par son amant Rodolphe :

Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres ; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche *comme pour narguer le monde* [...]. [...] on la vit, un jour, descendre de *l'Hirondelle*, la taille serrée dans un gilet, à la façon d'un homme [...]²²⁷.

La focalisation utilisée dans cette citation montre qu'il s'agit ici d'un regard extérieur jeté sur Emma. On voit probablement la perspective des habitants du village, comme l'indique par exemple l'expression « on la vit ». De même, la formulation péjorative

²²³ *Ibid.*, p. 45.

²²⁴ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 233.

²²⁵ LIPOVETSKY (1987). *Op. cit.*, p. 50.

²²⁶ Voir BOURDIEU (2001). *Op. cit.*, p. 183.

²²⁷ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 301.

« elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe » renvoie à un jugement négatif de la part des observateurs de l'extérieur. Le titre « Monsieur » renforce cette idée. Ce n'est pas uniquement l'apparence de la protagoniste qui semble être inappropriée, mais aussi les cadeaux qu'elle offre à Rodolphe, par exemple une « cravache à pommeau de vermeil, [...] un cachet avec [la] devise : Amor nel cor ; [...] une écharpe pour se faire un cache-nez, et [...] un porte-cigares tout pareil à celui du Vicomte²²⁸ » sans remarquer que Rodolphe en est humilié. L'expression « amor nel cor », témoigne d'une vision mythique et d'une image stylisée de l'amour. Le porte-cigares n'est qu'une copie de celui du Vicomte du bal. Dans le choix de ces cadeaux, Emma ne montre aucune originalité, elle ne fait que suivre des modèles prédéterminés et des lieux communs. Son comportement ainsi que ses cadeaux sont exagérés et déplacés. On constate donc que même la transformation extérieure n'est pas bien menée. Emma, loin d'une manipulation savante des signes, ne fait que suivre des stéréotypes et des lieux communs. Son choix d'objets et ses actions proviennent d'une imagination naïve.

Mais ceci n'est pas la seule raison pour laquelle la consommation constitue un remède inefficace pour la protagoniste. Tout son comportement de consommation est basé sur un manque, un vide intérieur. Il ne s'agit pas seulement d'une insatisfaction liée à son statut social, mais d'un manque plus grave. On peut parler d'un manque narcissique, d'une blessure de l'ego. Selon Louisa Jones, Emma est caractérisée, comme beaucoup de personnages chez Flaubert, par une « tentation d'absolu, [un] désir inassouvi, [un] vide [et une] absence²²⁹ ». Emma se sent privée de toute passion, son existence de femme bourgeoise de la campagne lui semble insuffisante et insupportable,

²²⁸ *Ibid.*, pp. 299-300 .

²²⁹ JONES, Louisa (1975). « La femme dans la littérature française du dix-neuvième siècle : ange et diable », *Orbis Litterarum*, vol. 30, n° 1, mars 1957, p. 63.

parce qu'au fond, elle souffre d'un conflit identitaire et d'un conflit de classe. Elle souffre d'un ennui qui définit son être, qui domine son mariage et sa vie quotidienne. À travers la protagoniste, Flaubert illustre un phénomène que Jules de Gaultier nommera plus tard le « [b]ovarysme [qui est] la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est, sans tenir compte des mobiles divers et des circonstances extérieures qui déterminent chez chaque individu cette intime transformation²³⁰ ». Ainsi, la vie d'Emma

est déchirée par cette lutte poignante, entre son moi réel méconnu et le monstre chimérique qu'elle a installé dans son cerveau : ainsi tiraillée entre ces deux puissances égales, abusée par le faux idéal qu'elle s'est formé d'elle-même, la pauvre femme devient cet être hybride voué au mensonge nécessaire et aboutissant au suicide, qui seul met fin à sa terrible dualité²³¹.

Emma mène une quête liée à son identité problématique, comme le fait tout héros romanesque selon Lukács²³². Mais il est significatif que cette quête soit ici liée à l'économie : par la consommation des biens luxueux, la protagoniste essaie en fait d'acheter une nouvelle identité ou, comme le formule Philippe Perrot, d'« intensifier²³³ » sa vie. Selon Redfern, « her materialism is mainly a means to a more passionate life²³⁴ » : par les articles de luxe, Emma s'approche de son rêve, qui est la vie de la noblesse romantique ou celle-ci d'un personnage idéalisée d'un roman : pleine de diversité, de passion et d'aventures romantiques²³⁵. Au fond, Emma aurait pu choisir n'importe quel autre type d'objets. Mais depuis sa jeunesse, son imagination est fortement influencée par des lectures romantiques. Au bal à la Vaubyessard, ce monde de rêves, tel que présenté

²³⁰ GAULTIER, Jules de (1892). *Le Bovarysme*, Paris, Cerf, p. 26.

²³¹ *Ibid.*, p. 26.

²³² Voir LUKÁCS (1979). *Op. cit.*, pp. 54-55.

²³³ PERROT, Philippe (1992). *Op. cit.*, p. 187.

²³⁴ REDFERN (1971). *Op. cit.*, p. 81.

²³⁵ Dans *Madame Bovary*, il est expliqué que l'idéal d'Emma est fortement influencé par les lectures de Walter Scott. Mais on constate aussi que cet idéal correspond à l'image des personnages romanesques féminins chez Balzac, telle que décrite par Louisa Jones : « [Par] sa pureté [et] sa qualité d'ange, [...] séduisant[e], fragil[e], incapabl[e] d'efforts physiques, [la femme idéale chez Balzac] réunit la spontanéité naturelle de la passion à l'artifice aristocrate » ; JONES (1975). *Op. cit.*, pp. 55-56.

dans les romans, devient réalité. Il s'agit d'une seule soirée, mais c'est suffisant pour convaincre la protagoniste que l'existence idéale est représentée exactement par la vie des aristocrates. Ceci transforme le luxe en choix existentiel. Ainsi se cristallise un schéma expliquant ses motifs : les biens luxueux lui permettent de vivre (au moins à l'extérieur) une vie aristocratique, et cette identité illusoire lui donne le sentiment d'exister. Ce ne sont pas les objets en eux-mêmes qui sont consommés au premier plan, mais la motivation derrière eux, « c'est *l'idée de la relation* qui se signifie dans ces objets, "se consomme" en eux, et donc s'y abolit en tant que relation vécue. [...] c'est *l'idée* seule qui en est *consommée*²³⁶ ». Dans le roman, les objets deviennent des symboles de l'identité des personnages. À ce sujet, Daunais explique que

[l]'objet est à cet égard un des révélateurs les plus sûrs des activités et des idées des personnages. Il exprime non seulement les goûts et la sensibilité de ceux qui le manipulent mais, plus encore, leur conception [...] du réel²³⁷.

Le lecteur doit donc interpréter et *lire* les objets consommés, parce que ceux-ci « constituent un lexique idéaliste de signes, où s'indique dans une matérialité fuyante le projet même de vivre²³⁸ ». Les deux expressions « idéaliste » et « fuyant » utilisées par Baudrillard définissent très bien la relation d'Emma à la consommation et indiquent pourquoi la protagoniste ne peut cesser de se procurer des biens. Son monde de rêve n'est pas seulement idéal, mais idéaliste : elle désire un fantasme qui n'existe pas dans la réalité. Tout ce qu'elle associe à la notion de passion constitue seulement du romantisme dégradé. Mais sa naïveté ne lui permet pas de saisir la complexité de sa situation personnelle et de comprendre qu'elle poursuit une illusion. De plus, l'effet des objets et

²³⁶ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 237.

²³⁷ DAUNAIS (1993). *Op. cit.*, p. 161.

²³⁸ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 237.

des idées qui y sont liées ne persiste pas longtemps, il est, comme Baudrillard le dit, « fuyant ». C'est la raison pour laquelle Emma perd assez vite l'intérêt suscité par ses activités diverses :

Elle voulut apprendre l'italien : elle acheta des dictionnaires, une grammaire, une provision de papier blanc. Elle essaya des lectures sérieuses, de l'histoire et de la philosophie. [...] Mais il en était de ses lectures comme de ses tapisseries, qui, toutes commencées encombraient son armoire ; elle les prenait, les quittait, passait à d'autres²³⁹.

Les énumérations soulignent le fait qu'Emma s'entoure d'une diversité d'actions sans vraiment entrer dans le fond de ces actions. Son intérêt reste superficiel et est limité à la mise en scène d'une certaine existence, par exemple celle d'une sainte, d'un personnage de roman, ou d'une aristocrate. La consommation ne peut pas remplir le manque en elle, les articles de luxe ne sont qu'un moyen passager pour plonger dans des illusions qui se dissipent rapidement. Par conséquent, elle ne trouve pas le bonheur qu'elle cherche :

Malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeoises d'Yonville), Emma pourtant ne paraissait pas joyeuse, et, d'habitude, elle gardait aux coins de la bouche cette immobile contraction qui plisse la figure des vieilles filles et celle des ambitieux déçus²⁴⁰.

Incapable de comprendre ce mécanisme, la protagoniste ne change pas ses habitudes, elle les aggrave même. Donc, son « [...] projet même de vivre, morcelé, déçu, [...] se reprend et s'abolit dans les objets successifs [et] [c]'est finalement parce que la consommation se fonde sur un *manque* qu'elle est irrépressible²⁴¹ ». Si Emma consomme, c'est parce qu'elle est insatisfaite de son identité. Néanmoins, l'achat des biens ne lui permet pas de résoudre sa quête d'identité²⁴². On peut même dire que la consommation empêche la

²³⁹ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 218.

²⁴⁰ Voir *Ibid.*, p. 218.

²⁴¹ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, pp. 238-239.

²⁴² Voir LUKÁCS (1979). *Op. cit.*, pp. 54-55.

protagoniste de réfléchir sur sa vie et sur son comportement d'achat de manière plus profonde. Selon Daunais, « [l']intérêt presque démesuré que porte le personnage flaubertien au monde matériel témoigne d'une incapacité ou d'une crainte d'affronter l'abstrait²⁴³ ». Les objets de luxe balayent donc des idées complexes éventuelles sur l'existence humaine. En s'entourant d'objets précieux, Emma mène extérieurement une vie riche et luxueuse. Mais à l'intérieur, dans son âme, son insatisfaction reste.

Pour résumer, il est évident qu'Emma se trouve dans un cercle vicieux : elle utilise la consommation d'objets précieux pour réaliser un rêve idéaliste. À cause de son caractère égoïste et naïf et son aveuglement envers ce projet, elle est vouée à l'échec. La protagoniste devient une personnification de la consommation compulsive. Mais qu'ils agissent comme substituts, dédommagements, signes d'oisiveté ou moyens de plaire, les objets restent des moyens superficiels qui ne remplissent jamais le manque profond qu'éprouve Emma. À travers ces constellations fictives, le roman formule des hypothèses : la consommation reste un remède inefficace, ce qui contribue un sens social et moral à l'œuvre.

3.2 Le personnage de Lheureux et le capitalisme de l'époque

Dans cette section, il sera question du personnage de Lheureux. À mon avis, le marchand peut être regardé comme une personnification du capitalisme. Je montrerai que le roman formule, par la représentation de Lheureux dans le récit, une hypothèse critique du capitalisme de l'époque, ce qui apporte un sens éthique à l'œuvre.

²⁴³ DAUNAI (1993). *Op. cit.*, p. 165.

J'étudierai d'abord les descriptions physiques et psychologiques de Lheureux, qui transmettent son vrai caractère et permettent aux lecteurs de discerner ce personnage. Lheureux est un personnage très intéressant. Il est un homme d'opposition et d'ambivalence. Les descriptions antithétiques de son apparence et de sa manière de se tenir dévoilent des informations sur son caractère. Ainsi, le marchand « doublait sa faconde méridionale de cautèle cauchoise²⁴⁴ ». En ce qui concerne son corps, on apprend que « [s]a figure grasse, molle et sans barbe, semblait teinte par une décoction de réglisse claire, et sa chevelure blanche rendait plus vif encore l'éclat rude de ses petits yeux noirs²⁴⁵ ». Lheureux réunit à la fois un corps âgé, presque lourd, et un esprit tout à fait vif. Ici, le caractère indéterminé de son corps est en contraste avec sa vivacité. Mais même la vivacité est liée à un terme péjoratif, parce que l'éclat de ses yeux est « rude ». Lheureux est à la fois laid et intéressant, ce qui fait de lui un personnage complexe. Son caractère double est également souligné par le fait qu'il est « [n]é Gascon, mais devenu Normand²⁴⁶ ». Poli à l'extérieur, c'est seulement par les descriptions du narrateur que le lecteur reconnaît son caractère malin et même faux, qui est évident dès sa première apparition dans le récit : « Poli jusqu'à l'obséquiosité, il se tenait toujours les reins à demi courbés, dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite²⁴⁷ ». Ce qui rend ce personnage encore plus intéressant et met en garde les lecteurs est son passé inconnu : on le prend pour un porteballe ou pour un banquier²⁴⁸. On voit ici une autre antithèse forte fondée sur la différence radicale des positions sociales. Lheureux devient ainsi une personne mystérieuse, patibulaire et inquiétante, de laquelle le lecteur se méfie. Cette

²⁴⁴ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 190.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 190.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 190.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 190.

²⁴⁸ Voir *Ibid.*, p. 190.

impression est renforcée par le fait qu'il paraît chez Emma à la tombée de la nuit²⁴⁹. On constate qu'il parle de sa propre personne d'une manière enthousiaste. Il se glorifie en racontant à Emma qu'il

allait à la ville quatre fois par mois, régulièrement. Il était en relation avec les plus fortes maisons. On pouvait parler de lui aux *Trois Frères*, à la *Barbe d'or* ou au *Grand Sauvage* ; tous ces messieurs le connaissaient comme leur poche²⁵⁰.

Les expressions *or* et *grand* expriment la richesse et la grandeur, bref : le luxe. Le lien des magasins avec les grandes villes suscite des images de la vie mondaine, une vie à laquelle la protagoniste aspire. Les noms de ces trois magasins – vraisemblablement inventés – sont typiques pour l'époque²⁵¹. Ils donnent des renseignements sur les commerces du XIX^e siècle, comme on les trouvait par exemple à Paris²⁵². Les noms *La Barbe d'or* et le *Grand Sauvage*, tracent un portrait réaliste des coutumes du XIX^e siècle, ils constituent des indices. Le roman fait résonner l'économie de son époque, il fait écho au nouveau commerce qui commence à se développer à l'époque. Les biens offerts dans les villes sont dorénavant accessibles à la campagne, par l'entremise de marchands comme Lheureux.

Dans les tactiques de Lheureux, la séduction joue un rôle primordial. Il s'agit d'une séduction de la part du marchand et de la part des objets, qui eux-mêmes possèdent un caractère séducteur. Pendant sa rencontre avec Emma, Lheureux se sert tout de suite de sa combine et on a l'impression qu'il s'agit d'une procédure que le marchand connaît par cœur : « [...] il posa sur la table un carton vert, et commença par se plaindre à

²⁴⁹ Voir *Ibid.*, p. 190.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 190.

²⁵¹ Voir NEEFS dans FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 190.

²⁵² Ceci fait également penser à Zola qui décrit, dans *Au bonheur des dames*, quelques années plus tard, la naissance des premiers grands magasins et la particularité de la clientèle qui est d'ailleurs féminine dans la plupart des cas. (Voir ZOLA, Émile (1980). *Au bonheur des dames*, [1883], Paris, Gallimard.

Madame, avec force civilités, d'être resté jusqu'à ce jour sans obtenir sa confiance²⁵³ ».

Lheureux se sert d'une tactique particulière qui souligne à nouveau son caractère ambigu : il se glorifie, mais se présente également comme un homme modeste et obséquieux en assurant à la protagoniste qu'une

pauvre boutique comme la sienne n'était pas faite pour attirer une *élégante* ; il appuya sur le mot. Elle n'avait pourtant qu'à commander, et il se chargerait de lui fournir ce qu'elle voudrait, tant en mercerie que lingerie, bonneterie ou nouveautés²⁵⁴.

Déjà, il essaie de donner à Emma le sentiment d'être une dame extraordinaire qui se distingue des autres femmes de la petite ville. Le marchand effectue une mise en scène : il ressemble à un courtisan qui agit comme par rapport à une femme noble. Malgré sa fausseté, ce spectacle donne à Emma un sentiment positif, vu qu'elle souhaite se transformer en une aristocrate. Le comportement de Lheureux fait écho à un capitalisme fondé sur le désir d'ascension sociale et la séduction. À ce sujet, Philippe Perrot fait le lien entre le luxe et le désir et souligne la fonction du désir comme moteur de la société : « De fait, toute relation suppose le désir, puisqu'il en est le point d'émergence, et le luxe, à cet égard aussi, objet de désir par excellence, est inséparable des rapports sociaux qui lui donnent précisément forme²⁵⁵ ». Il est remarquable que le marchand a tout de suite reconnu les besoins et le caractère de la protagoniste. Une bonne connaissance des clients potentiels afin de leur offrir ce qu'ils désirent (ou croient désirent) est un aspect primordial de l'économie de marché. Donner aux hommes le sentiment d'être extraordinaire est également une tactique qu'emploient les commerçants pour inciter les gens à acheter. On constate donc que Lheureux est maître de son métier.

²⁵³ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 190.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 190.

²⁵⁵ PERROT, Philippe (1992). *Op. cit.*, p. 188.

En liant les concepts commerciaux aux personnages, le roman met en scène les mécanismes du commerce capitaliste. Le personnage du marchand peut donc être regardé comme une personnification du capitalisme. Par la présentation de son personnage, le roman expose une image critique du capitalisme à l'époque : si Lheureux est une personnification du capitalisme, alors le capitalisme est lui-même antithétique, à la fois beau et laid, séducteur et dangereux.

Cette critique est renforcée par les procédés stylistiques et particulièrement narratifs qui dévoilent le caractère faux du marchand. Le texte présente une relation triangulaire entre le narrateur, la conversation entre Emma et Lheureux en soi, et les renseignements destinés aux lecteurs. Les lecteurs deviennent presque les spectateurs d'une pièce de théâtre, ils discernent les intentions du marchand tandis que la protagoniste est celle qui en sait le moins. Le lecteur connaît le but mercantile de Lheureux et devient témoin de la naïveté d'Emma. Par exemple, il est clair que le marchand n'apparaît pas chez Emma « en passant²⁵⁶ » comme il l'affirme. Le lecteur sait que ce dernier a explicitement choisi cette femme naïve ainsi que le temps du jour (il arrive à la tombée de la nuit, probablement pour ne pas être vu par les habitants du village) afin de la gagner comme cliente. Le même procédé se manifeste clairement dans la mention de ses articles « qu'il se trouvait avoir, grâce à une occasion des plus rares²⁵⁷ ». On le sait bien, s'il possède ces objets, ce n'est certainement pas à cause d'une occasion rare. Il est clair que tout a été planifié. Lheureux se sert des lieux communs du commerce auxquels Emma croit. Le texte révèle une plurivocalité créée par le décalage

²⁵⁶ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 190.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 190-191.

fort entre ce que le marchand dit et ce qu'il pense réellement. La citation suivante donne accès aux réflexions intérieures de Lheureux qui sont cachées à Emma :

Ainsi, prêtant à six pour cent, augmenté d'un quart de commission, et les fournitures lui rapportant un bon tiers pour le moins, cela devait, en douze mois, donner cent trente francs de bénéfice ; et il espérait que l'affaire ne s'arrêterait pas là, qu'on ne pourrait payer les billets, qu'on les renouvelerait, et que son [...] argent, [...] lui reviendrait, un jour, considérablement plus dodu, et gros à faire craquer le sac²⁵⁸.

Le propos critique passe ici par le discours indirect libre, qui permet au lecteur de connaître le vrai caractère du marchand. Le personnage y apparaît comme un être calculateur, dans les deux sens, propre et figuré. Il ressemble plutôt à une machine qu'à un être humain, il semble personnifier les mécanismes du capitalisme. Ici devient encore une fois important ce que Robin appelle le hors-texte, qui « dessine [un] espace de connivence, de savoirs entre le texte et le lecteur qui va permettre à la production de sens de pouvoir se négocier, se gérer [ce qui] assure un fonctionnement sémiotique²⁵⁹ ». Dans ce cas, le hors-texte renvoie à l'univers de l'économie. Le lecteur connaît ce hors-texte, ce qui lui permet d'interpréter le propos du roman et de décoder l'hypothèse critique et le sens éthique que le texte formule. En même temps, les niveaux de l'indice et de la valeur sont présents ici : ils se dévoilent par l'esthétisation de l'économie de l'époque et de ses particularités ainsi qu'à travers le style narratif et le personnage du marchand.

En plus des caractéristiques de Lheureux, un autre élément domine la scène : la description des objets vendus par le marchand. Celle-ci transmet le caractère des biens, qui deviennent emblématiques du nouveau capitalisme de l'époque. Danger souligne que « [l]es objets [...] sont séducteurs²⁶⁰ ». De même, Lipovetsky parle d'une « esthétique

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 326.

²⁵⁹ ROBIN (1993). *Op. cit.*, p. 12.

²⁶⁰ DANGER (1973). *Op. cit.*, p. 183.

[...] de la séduction²⁶¹ » dans la mode. L'homme utilise les objets en tant qu'« instrument[s] de séduction²⁶² », tout comme le fait Emma, par exemple quand elle accueille son amant Rodolphe. Mais à l'inverse, les objets sont capables de séduire l'homme, c'est-à-dire de le faire consommer. De plus, les biens sont vantés pour que l'homme les achète, ils sont des signes de statut et d'identité. Pour la protagoniste, ils reflètent son rêve et son fantasme, répondent à sa vanité et à son désir de luxe.

La beauté et le raffinement des objets sont illustrés par l'utilisation d'éléments rhétoriques très vifs. À ce moment, l'œuvre esthétise le réel et révèle encore une fois son « niveau "valeur" [qui] permet le passage du discursif au textuel²⁶³ » : les objets sont décrits de façon animée, comme le montre la scène de la première rencontre entre Emma et Lheureux, pendant laquelle il lui présente ses marchandises. D'abord, l'énumération des biens manifeste la diversité et l'abondance des objets :

M. Lheureux exhiba délicatement trois écharpes algériennes, plusieurs paquets d'aiguilles anglaises, une paire de pantoufles en paille, et, enfin, quatre coquetiers en coco, ciselés à jour par des forçats²⁶⁴.

La multitude et la profusion des articles constituent des parallèles au luxe aristocratique infini tel qu'on l'a vu au château de la Vaubyessard. Donc, la quantité ainsi que la qualité des biens correspondent aux rêves d'Emma.

Mais les objets dévoilent aussi l'ironie flaubertienne : présentés avec fierté par Lheureux et admirés par Emma, les coquetiers sont en vérité le travail de forçats. Flaubert offre alors un regard ironique sur le bel objet et dévoile une réalité dure loin des rêves de luxe. Pour révéler ce sens, le lecteur doit encore une fois « décoder les signaux

²⁶¹ LIPOVETSKY (1987). *Op. cit.*, p. 76.

²⁶² *Ibid.*, p. 76.

²⁶³ ROBIN (1993). *Op. cit.*, pp. 17-18.

²⁶⁴ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 191.

[du texte afin d'interpréter] les effets de hors-texte²⁶⁵ ». D'après Murray Sachs, le texte présente une « optique double [qui] permet à Flaubert d'illuminer pour le lecteur le décalage fatal entre la vision [des personnages comme Emma] et la réalité²⁶⁶ ». Donc, ce « procédé [...] ironique [fait] comprendre au lecteur [ce que] le personnage en question est incapable de voir²⁶⁷ » : les coquetiers fabriqués par des forçats renvoient à la situation politique et historique de la France au XIX^e siècle où les prisonniers politiques et leur répression étaient très présents. De plus, les objets exhibés par le marchand font écho au goût de l'époque : la domination des Français sur l'Algérie renforçait l'intérêt du peuple français pour des objets exotiques, ce qui influence entre autres la mode de l'époque. Neefs explique que « [l]e goût pour l'orientalisme et le colonialisme conjoints fait alors une mode des tissus et objets venus d'Algérie (comme de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient en général)²⁶⁸ ». Il faut distinguer au moins entre deux sortes d'orientalismes : l'orientalisme des années 20 et 30 qui illustre une image romantique des pays étrangers et qui témoin d'une appropriation symbolique et non-violente de l'Orient de la part des pays occidentaux, et l'orientalisme politique et répressif des années 40, qui renvoie à une exploitation des ressources et des peuples orientaux pour des buts économiques²⁶⁹. On voit ici un décalage important dans les idées d'Emma : elle fait le lien entre les objets marqués par la répression politique, et l'orientalisme romantique des années 20 et 30. Pour elle, les objets comme les écharpes algériennes, les pantoufles en paille et les coquetiers en coco évoquent une vie exotique dans le luxe. Ils représentent

²⁶⁵ ROBIN (1993). *Op. cit.*, p. 12.

²⁶⁶ SACHS, Murray (1973). « Le comique dans "Madame Bovary" », *Langages de Flaubert. Actes du colloque de London (Canada), Situation*, n° 32, *The Department of French, The University of Western Ontario*, Paris, Minard, 1976, Coll. « Lettres modernes », p. 175.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁶⁸ Voir NEEFS dans FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 191.

²⁶⁹ Pour une étude vaste du phénomène de l'orientalisme voir par exemple SAID, Edward (1985). *Orientalism*, [1978], Harmondsworth, Penguin, Coll. « Peregrine books ».

une idée, une existence imaginée. Tandis que le lecteur est rappelé à la réalité économique et politique, la protagoniste est susceptible à la séduction exercée par ce type d'articles.

La fantaisie vive d'Emma et l'habileté du marchand forment un couple parfait qui renforce le caractère sensuel des objets. Ainsi, Lheureux déplie les écharpes et leur donne un coup d'ongle²⁷⁰. Alors, les écharpes « frémiss[ent] avec un bruit léger, en faisant, à la lumière verdâtre du crépuscule, scintiller, comme de petites étoiles, les paillettes d'or de leur tissu ». Les écharpes deviennent paysage. Sous les yeux d'Emma, les paillettes se transforment en étoiles, le coup d'ongle du marchand fait frémir le tissu déplié. Lheureux est comme un magicien, qui enchante Emma par l'érotisme des objets de luxe qu'il lui offre. De plus, il ne s'agit pas d'une simple description d'objets : la marchandise est personnifiée, les écharpes agissent, elles se présentent et s'offrent à la protagoniste. Grâce à la fantaisie d'Emma, les biens incorporent et transmettent un rêve, un éblouissement exotique. C'est uniquement dans l'esprit de la protagoniste que se crée ce paysage. Le caractère du personnage définit le caractère de l'objet. Il est probable que d'autres figures, comme Charles ou Homais par exemple, n'auraient jamais associé de telles idées aux écharpes. C'est donc le vendeur qui fait des objets des porteurs d'idées, appuyé par Emma qui les transforme même en porteurs d'illusions, parce que, après tout, il s'agit de simples écharpes.

Bref, le personnage de Lheureux est bonhomme à l'extérieur, mais froid et calculateur à l'intérieur. Les descriptions physiques et psychologiques du marchand sont ambiguës et péjoratives. Ainsi, à travers ce personnage, le texte met en scène de façon esthétique une critique du capitalisme de l'époque. Le propos critique naît également de

²⁷⁰ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 191.

la relation triangulaire entre narrateur, personnages et lecteur. Les tactiques du marchand ainsi que la mise en scène érotique des biens, quant à eux, transmettent le caractère séducteur des objets de luxe.

3.3 Emma et Lheureux : une relation emblématique

Les personnages d'Emma et de Lheureux sont emblématiques dans leur rapport à la matérialité. Ils sont des personnifications de la consommation compulsive et du désir des objets, ainsi que du capitalisme. À mon avis, les deux personnages s'insèrent dans la « pensée du roman²⁷¹ » telle que décrite par Pavel : à travers Emma et Lheureux, le roman fait résonner une critique de l'économie de l'époque. Pour prouver cette hypothèse, j'analyserai la fusion des deux personnages et leur relation déséquilibrée. D'une part, Emma essaie de suivre l'exemple de l'aristocratie par l'achat d'objets de luxe. D'autre part, Lheureux renforce ces efforts, il manipule Emma et la pousse à la consommation. Si le marchand se présente au début comme une personne bien intentionnée, il montre finalement ses motifs égoïstes. Pour étudier cette relation qui se transforme ainsi que ses conséquences, je m'appuierai sur le schéma actanciel de Greimas et sur la théorie de Pavel tout en prenant l'exemple du sujet du crédit, tel que présenté dans le roman.

Tout comme le fait d'avoir un comportement professionnel envers Emma et de se livrer à la mise en scène des biens, l'offre de crédit fait partie des tactiques de Lheureux. Le crédit est un luxe permettant de se procurer des biens à tout moment sans forcément

²⁷¹ Voir PAVEL (2003). *Op. cit.*, p. 46.

avoir des moyens financiers suffisants. Il peut susciter un sentiment d'indépendance, mais en réalité, il s'agit d'une forme d'endettement. Tout comme le luxe, le crédit change de signification selon les époques et les différentes classes sociales. Il y a un grand contraste entre la conception du crédit de l'aristocratie et de la bourgeoisie du XIX^e siècle. Comme je l'ai déjà mentionné (voir chapitre 1), pour l'aristocratie, il est courant de s'endetter auprès de la bourgeoisie, d'emprunter d'elle des sommes importantes afin de maintenir son style de vie ostentatoire. S'il est accepté par les aristocrates, le fait de contracter des dettes est par contre condamné par les bourgeois. Pour ceux-ci, la consommation des biens est souvent liée à la frustration, parce qu'il est indispensable de calculer et de rester économe. L'achat des biens est donc toujours lié à de longues réflexions, et les dettes sont à éviter à tout prix.

Emma par contre ne partage pas ces soucis bourgeois. Pour elle, le crédit n'a que des significations positives. Premièrement, il donne à Emma un sentiment de puissance et d'indépendance : elle peut se procurer tous les objets désirés et elle a toujours accès aux biens luxueux. Elle peut faire l'expérience du luxe, elle peut, comme le formule Philippe Perrot, « célébrer, délicieusement, vaniteusement, cette gratuité, ce pouvoir de dépenser sans compter, cette liberté de brûler une énergie sans "fin", et sans contrepartie²⁷² ». Son comportement de consommation ressemble donc à celui des aristocrates, Emma achète sans faire attention aux sommes en jeu. C'est l'argent lui-même qui devient un *bien* désirable. Avant même d'entrer dans la consommation, c'est déjà cette relation particulière à l'argent qui lui permet de s'approcher des hautes classes qu'elle admire. Pour la protagoniste, le crédit devient un moyen de positionnement social : il lui permet de s'éloigner des coutumes de la classe bourgeoise. Contrairement au point de vue

²⁷² PERROT, Philippe (1992). *Op. cit.*, p. 187.

bourgeois, Emma profite des avantages d'un achat à crédit, car le fait d'avoir immédiatement et sans grands efforts accès aux biens renforce en elle l'impression d'avoir effectué une bonne affaire²⁷³. Contre toute conception bourgeoise, elle accepte de s'endetter. Tant que la consommation reste possible, les questions d'argent ne se posent pas. Comme les acomptes peuvent être payés dans l'avenir, l'idée des dettes actives est refoulée²⁷⁴, comme le souligne Baudrillard. Grâce au crédit, la protagoniste peut satisfaire son narcissisme : pour un instant, les biens précieux reflétant le statut qu'elle désire et lui donnent l'illusion d'une vie excitante plein de diversité et d'émotions. De plus, Emma, qui montre une « faiblesse morale flagrante²⁷⁵ », comme le dit Pavel, ainsi qu'un caractère narcissique et égoïste, peut se mettre en scène et poursuivre son but littéralement à tout prix en ne pensant qu'à sa propre personne.

Initialement, Emma a l'impression que Lheureux la soutient dans toutes ses démarches. Par conséquent, le marchand semble être pour elle ce que Greimas appelle un « adjuvant », dont le rôle consiste à apporter de l'aide « en agissant dans le sens du désir²⁷⁶ ». Mais par quels moyens Lheureux fait-il croire à Emma qu'il est une personne bien intentionnée ? Tout d'abord, il dissipe les doutes et les soucis de la protagoniste concernant l'aspect financier : le marchand offre un crédit à la protagoniste pendant leur première rencontre après la présentation de ses articles. Dès le début, il essaie de minimiser le caractère sérieux de ses affaires en soulignant que l'argent n'est pas important pour lui²⁷⁷. Étant informé de la situation économique d'Emma, il offre de lui

²⁷³ Voir BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 191.

²⁷⁴ Voir *Ibid.*, p. 191.

²⁷⁵ PAVEL (2003). *Op. cit.*, p. 283.

²⁷⁶ GREIMAS, A.-J. (1966). *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, Coll. « Langue et langage », p. 178.

²⁷⁷ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 191.

trouver de l'argent : « [...] je n'aurais pas besoin d'aller loin pour vous en trouver ; comptez-y !²⁷⁸ ». Les mots « pour vous » expriment qu'il s'agit ici d'un service supplémentaire du marchand, en sus d'être disponible pour Emma à tout moment. Non seulement il trouvera les meilleurs articles pour sa cliente, il est également prêt à lui donner l'argent nécessaire pour se les procurer. Les mots « comptez-y » semblent comme une promesse. Ainsi, malgré le manque d'argent d'Emma, il lui garantit l'accès illimité aux objets de luxe. Selon Baudrillard, il s'agit d'un « [i]llusionnisme remarquable : cette société qui vous fait crédit, au prix d'une liberté formelle, c'est vous qui lui faites crédit en lui aliénant votre avenir²⁷⁹ ». Dans le même ordre d'idée, Redfern pose la question de savoir si c'est Emma qui profite du monde matériel ou si c'est plutôt le monde matériel qui profite de la protagoniste²⁸⁰. Une autre tactique du marchand est la création de l'image de la « fonctionnalité magique²⁸¹ », tel que décrite par Baudrillard. Lheureux

causait avec [Emma] des nouveaux déballages de Paris, de mille curiosités féminines, se montrait fort complaisant, et jamais ne réclamait d'argent. Emma s'abandonnait à cette facilité de satisfaire tous ses caprices²⁸².

Lheureux ne cesse pas de lui soumettre ses offres et de lui proposer des articles dont elle a, selon lui, besoin. Elle croit alors vivre dans cette société « magique », qui est capable de tout lui offrir sans rien lui demander. Finalement, dans toutes ses démarches, le marchand s'efforce d'établir une relation personnelle avec sa cliente pour faire oublier la dimension économique de leur rapport. Tous ces aspects font que la protagoniste voit en Lheureux un aide et non pas un homme d'affaires.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 192.

²⁷⁹ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 190.

²⁸⁰ Voir REDFERN (1971). *Op. cit.*, p. 86.

²⁸¹ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 191.

²⁸² FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 298.

Mais elle fait du commerce avec un marchand ayant des mauvaises intentions. Pour Lheureux, le service de crédit constitue une méthode commerciale destinée uniquement à augmenter son capital. Cependant, Emma est incapable de discerner son plan, bien au contraire, elle recourt à son offre. En sus de son caractère, une raison en est certainement sa naïveté qui l'empêche de saisir les mécanismes de l'économie. Encore une fois dans le texte, il faut distinguer entre la perspective de la protagoniste et celle du lecteur : tandis que Lheureux constitue initialement un adjuvant pour Emma, le lecteur perçoit le marchand dès le début comme un « opposant » dont le rôle consiste à « créer des obstacles, en s'opposant [...] à la réalisation du désir²⁸³ ». Aux yeux d'Emma, Lheureux se transforme en opposant seulement quand il casse l'illusion de la société magique, plus précisément au moment où il demande son argent. Contrairement à ce qui se passe pour Emma, pour le lecteur, il n'y a pas de vraie transformation du personnage de Lheureux. D'après Greimas, les fonctions de l'adjuvant et de l'opposant peuvent s'incarner dans deux actants distincts²⁸⁴. Mais dans *Madame Bovary*, selon la perspective de la protagoniste, ces deux fonctions sont unies en un seul personnage, celui du marchand. Comment se dévoile alors sa fonction opposante dans le roman ? Lheureux fait pression sur Emma : il la confronte à la réalité socio-économique. Selon Baudrillard, cette confrontation survient au moment où l'acheteur à crédit comprend finalement que rien n'est gratuit et qu'il est obligé de payer ses dettes²⁸⁵. Lheureux dévoile alors librement cette réalité qu'il avait tant cachée avant : « [...] le lendemain il se présenta chez elle avec une facture de deux cent soixante et dix francs, sans compter les

²⁸³ GREIMAS (1966). *Op. cit.*, p. 178.

²⁸⁴ Voir *Ibid.*, p. 178.

²⁸⁵ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 191.

centimes²⁸⁶ ». Il est intéressant à constater que le discours économique, dans ce cas sous la forme de chiffres, revient avec la confrontation à la réalité économique. Incapable de payer, la protagoniste risque de devoir rendre les biens au marchand, entre autres une cravache qu'elle avait achetée pour son amant Rodolphe. Cependant, il est clair que Lheureux n'a pas l'intention de reprendre ses articles. En exprimant son intention de redemander la cravache à Charles, il essaie plutôt de racketter Emma. Ainsi, Lheureux lui laisse le choix : payer les biens ou risquer la publication de sa liaison secrète²⁸⁷. Le choix d'Emma de payer les articles avec l'argent de son mari confirme les présomptions du marchand, il devine son secret : « Ah ! je te tiens ! pensa Lheureux²⁸⁸ ». À ce moment, Emma et Lheureux font un pacte implicite. Le marchand gardera le silence concernant l'aventure amoureuse d'Emma, et en échange elle devra continuer à lui acheter des biens. Un autre aspect dévoilant la fonction opposante de Lheureux est le fait qu'il fraude Emma : malgré ses promesses, le marchand a passé les dettes à d'autres personnes. Quand Emma le confronte et lui rappelle sa promesse, Lheureux répond par une fausse excuse : « Mais j'ai été forcé moi-même, j'avais le couteau sur la gorge²⁸⁹ ». Le discours menteur se montre donc à nouveau dans le texte. Lheureux fait preuve d'une maîtrise excellente de son métier. Malgré sa sournoiserie et même dans cette situation fatale pour Emma, il arrive à lui refiler quelques-uns de ses articles²⁹⁰. Selon Baudrillard, ceci est un phénomène connu dans l'économie moderne :

L'acheteur à crédit [...] butera sur les échéances et il y a de fortes chances pour qu'il cherche un réconfort psychologique

²⁸⁶ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 298.

²⁸⁷ Encore une fois, la consommation est liée à l'érotisme. L'achat des biens précieux fait partie de l'aventure romantique entre Emma et Rodolphe. Mais cette fois, à cause des menaces du marchand, ce lien est négatif.

²⁸⁸ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 299.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 423.

²⁹⁰ Voir *Ibid.*, p. 425.

dans l'achat d'un autre objet à crédit. La fuite en avant est la règle dans cet ordre de comportement²⁹¹.

Curieusement, Emma n'est pas la seule à tomber dans ce piège. Même son mari Charles se laisse manipuler par les promesses du marchand. Lheureux arrive à tromper les deux personnes à la fois. Il profite des problèmes financiers de Charles, entre autres causés par les dépenses énormes de son épouse, pour réaliser une entente réciproque concernant les dettes. Ainsi, Charles ne signe pas uniquement un crédit pour les dettes actives causées par son épouse, mais il décide même d'emprunter à nouveau de l'argent du marchand²⁹² sous la forme d'un crédit. Le comportement de Charles est similaire à celui d'Emma. La focalisation interne donne au lecteur accès aux réflexions intérieures de Charles. Pour lui, la date limite de paiement de la dette semble tellement éloignée qu'il arrive à refouler ses inquiétudes financières : « [...] l'échéance des billets à payer au sieur Lheureux était encore si longue, qu'il n'y fallait pas songer²⁹³ ». Ce type de focalisation permet de comprendre par quels mécanismes psychologiques les personnages entrent peu à peu dans le cercle du crédit. Tout comme Charles emprunte à nouveau de l'argent chez son créancier Lheureux, Emma accepte des biens supplémentaires malgré ses dettes déjà existantes.

Le fait que le marchand soit à la fois adjuvant et opposant peut également être compris dans un contexte plus large. Selon Greimas, ces deux fonctions peuvent aussi représenter « de façon schématisée, les forces bienfaites et malfaites du monde [...] »²⁹⁴. Elles créent le cadre général dans lequel agissent les personnages et par lequel ces derniers sont influencés. Cette théorie permet une interprétation supplémentaire : ces

²⁹¹ BAUDRILLARD (1968). *Op. cit.*, p. 191.

²⁹² Voir FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 326.

²⁹³ FLAUBERT (1999). *Op. cit.*, p. 338.

²⁹⁴ GREIMAS (1966). *Op. cit.*, p. 179.

« forces bienfaitantes et malfaitantes » sont des indicateurs du contexte social et historique présent dans le roman. *Madame Bovary* fait alors résonner les forces économiques de l'époque. L'histoire de la protagoniste est exemplaire du capitalisme du XIX^e siècle : la consommation prend une place importante dans la vie des gens, le monde économique est soumis à des changements. Grâce à la multiplicité des objets, les biens de luxe ne sont plus uniquement réservés aux riches, mais également aux gens moins aisés. À cause du crédit, les objets sont dorénavant accessibles à toutes les classes, par exemple aux femmes comme Emma qui doivent s'en servir pour établir leur position sociale. *Madame Bovary* met ainsi en scène le nouveau capitalisme et la nouvelle bourgeoisie de l'époque. La relation entre la protagoniste et le marchand met en oeuvre le nouveau rapport entre vendeur et acheteur : au nom du capitalisme, la modernité économique crée de nouveaux besoins et pousse les gens à la consommation. Le crédit transmet la vision illusoire et fautive de pouvoir consommer encore et encore sans être confronté aux conséquences. Les acheteurs comme Emma sont alors déterminés par l'économie, le système capitaliste commence déjà à peser de tout son poids sur l'individu qui ne peut pas y échapper²⁹⁵. À travers l'histoire d'Emma et de Lheureux, le roman montre que parfois, les « forces bienfaitantes » ne sont que des « forces malfaitantes » déguisées. Alors, tout comme Pavel le constate, le texte propose, « une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain²⁹⁶ » : le roman parle à travers les personnages et met en œuvre une critique du système économique de l'époque et de ses effets sur l'individu.

²⁹⁵ L'idée de l'économie dominante est illustrée par les œuvres de Flaubert et ensuite reprise dans les textes de Zola.

²⁹⁶ PAVEL (2003). *Op. cit.*, p. 46.

Ce chapitre a révélé que la fonction de l'objet dans le roman donne des renseignements sur la place de l'objet dans la société en général. La première partie du chapitre a montré que la relation de la protagoniste à la matérialité attribue un sens social et moral au texte : ses efforts matérialistes sont voués à l'échec, parce que la consommation reste un remède inefficace incapable de résoudre ses conflits identitaires et ses conflits de classe. La relation de Lheureux aux objets dévoile son but unique : l'augmentation du capital. Mon analyse a montré que, par la présentation du marchand, le texte formule de manière esthétique une critique des mécanismes capitalistes. La dernière partie a confirmé que le roman met en scène la nouvelle économie du XIX^e siècle. À travers les personnages d'Emma et de Lheureux, le texte présente une critique de la matérialité de l'époque et dévoile ses conséquences sur l'individu. Il illustre les deux côtés du commerce dont la protagoniste et le marchand sont emblématiques : celui du vendeur et de l'acheteur.

Conclusion

L'idée générale de ce mémoire était d'étudier le lien entre l'œuvre romanesque et son contexte social, historique et économique. J'ai concentré les analyses sur la puissance du texte lui-même, qui contient des représentations significatives et parfois critiques de l'époque. Ainsi, *Madame Bovary* ne représente pas uniquement son contexte, mais il le commente également.

Dans le premier chapitre, j'ai d'abord établi quelques bases théoriques selon lesquelles le roman est en lien avec son contexte. J'ai ensuite analysé le contexte important pour mon travail en étudiant le rôle du luxe et du matérialisme dans l'histoire, plus précisément, leur signification au XIX^e siècle. J'ai montré que le luxe et le matérialisme sont des faits sociaux essentiels de l'époque. Ils permettent de comprendre non seulement la relation de chaque classe à la matérialité, mais aussi leurs conceptions de vie. Le luxe révèle les enjeux sociaux des différentes classes au XIX^e siècle. Ainsi, le luxe prudent et modeste auquel aspirent les bourgeois diffère beaucoup du luxe gaspilleur des aristocrates. Tandis que la bourgeoisie manifeste, par le choix de ses objets, sa position dominante dans la société, la noblesse tente d'y reprendre une place. La vie quotidienne des classes paysanne ou petite-bourgeoise de la campagne est marquée par l'absence de luxe. Cependant, l'image idéalisée du luxe des gens mondains définit leurs idées des hautes couches sociales. En général, pour les gens de l'époque, le luxe est un moyen de distinction, de positionnement et d'ascension sociale. Dans les deux chapitres suivants, on a vu que, par divers procédés rhétoriques, le sujet de la matérialité est intégré de manière esthétique dans le texte.

Le chapitre 2 constituait une analyse des lieux et des objets et de leur fonction dans le roman. Par la scène de la noce, j'ai pu montrer que les objets de luxe sont liés à des codes. Les efforts des classes paysanne et petite-bourgeoise de la campagne pour imiter par leurs pauvres moyens, le luxe des couches sociales plus élevées, constitue un échec : les codes qu'elles suivent proviennent uniquement de leur imagination naïve quant aux hautes classes. Leur transformation est purement superficielle et n'est même pas réussie. Ce chapitre montrait déjà la domination de l'objet, derrière lequel l'homme lui-même disparaît. La fonction représentative du luxe au château de la Vaubyessard faisait écho aux efforts de la noblesse pour présenter sa richesse de façon ostentatoire. L'aristocratie tente de démontrer son importance par l'exhibition de sa puissance matérielle. Même si la noblesse a changé depuis la Révolution, on voit toujours un parallèle avec la société de cour : les nobles doivent dépenser pour manifester leur statut. Par contre, les objets liés au travail agricole dans les domiciles campagnards des Bovary illustrent la vie quotidienne simple et limitée des classes plus basses. Les changements faits par Emma dans ces maisons restent superficiels. Le luxe ne lui permet pas de changer de classe, il ne fait que cacher et couvrir son identité petite-bourgeoise. Tandis que l'information, par exemple sous la forme de noms des journaux réels, reflétait un comportement de consommation spécifique de l'époque, l'indice permettait de classer les personnages, de dévoiler leur éthos et de mettre au jour leurs problématiques de classe. L'idée d'une superficialité des objets est reprise par la description de la chambre d'hôtel. Tout ce qu'on y a vu reste de l'imitation pure : imitation du romantisme, de la passion, du luxe. L'idée de Danger, selon laquelle les objets fonctionnent comme des traîtres, est confirmée : les biens dévoilent le caractère faux et superficiel des amants et montrent

qu'Emma est loin de l'existence qu'elle désire. Les procédés rhétoriques liés aux objets dessinent alors des portraits riches de la vie dans les différentes couches sociales. On voit alors que la forme est significative et doit se comprendre relativement au social, bref que la forme *est* sociale. De plus, au terme de ce chapitre, il est devenu évident que les objets et les décors, « [p]lus durables et plus certains que les événements, [...] deviennent des figures autonomes²⁹⁷ » qui sont capables de dévoiler les enjeux du récit et la psychologie des personnages.

Le troisième chapitre a fait le lien entre les objets et les personnages d'Emma et de Lheureux afin de montrer que le roman met en place, à travers les objets et les personnages, une critique. Le texte contient un sens moral et éthique. Les fonctions des objets pour la protagoniste (soit substitut, dédommagement, représentation de l'oisiveté et moyen de plaire) révélaient le conflit identitaire et le conflit de classe dont souffre Emma. Pour elle, les objets consommés fonctionnent comme signes, qui lui permettent de s'approcher de son rêve d'ascension sociale et de se présenter comme un personnage d'un roman romantique. Néanmoins, mon analyse a montré qu'il s'agit d'une quête impossible : la consommation reste un remède inefficace qui ne permet que des changements superficiels. Tout comme les paysans à la noce, Emma ne maîtrise pas les codes et elle se compromet par son apparence et son comportement. Ceci souligne à la fois le caractère illusoire des rêves d'Emma et les limites de l'objet. À travers le personnage de Lheureux, le texte met en scène un capitalisme fondé sur le désir d'ascension sociale et sur la séduction. Le marchand incorpore le caractère du capitalisme de l'époque, à la fois beau et laid, séducteur et dangereux. La connaissance du lecteur du hors-texte lui permet de décoder le propos du texte et de reconnaître le sens

²⁹⁷ DAUNAS (1993). *Op. cit.*, p. 154.

moral et éthique, qui s'élabore dans le roman par les personnages comme Emma et Lheureux. Finalement, les relations des personnages à la matérialité ont prouvé mon hypothèse, selon laquelle *Madame Bovary* est porteur d'une critique de l'économie du XIX^e siècle : l'exemple de la protagoniste illustre le désir de l'objet et l'attrait du crédit pour l'acheteur. À travers le personnage de Lheureux, le texte révèle le côté du vendeur. Les buts capitalistes du marchand et le rôle d'Emma comme victime dessinent de façon esthétique l'image d'une économie impitoyable. L'influence de la matérialité sur les personnages du roman est emblématique pour les individus du XIX^e siècle qui font l'expérience du nouveau capitalisme d'une époque marquée par la domination de l'économie.

Il faut souligner en terminant que, même si l'auteur n'a pas l'intention de critiquer son époque (on le sait, Flaubert est loin d'être un moraliste), le texte lui-même n'est pas neutre : *Madame Bovary* présente, à travers les objets, les lieux et les personnages, une esthétique de la matérialité. Le roman constitue un portrait riche des constellations sociales, historiques et économiques du XIX^e siècle et révèle les problématiques et les conflits auxquels font face les gens de l'époque.

Une piste à suivre serait maintenant de concentrer l'analyse sur le matériau constituant le « co-texte²⁹⁸ » et le « discours social²⁹⁹ », tel qu'esquissé dans le deuxième chapitre. Ainsi, par l'étude des journaux et des revues, des dossiers économiques, des périodiques ou d'autres sources provenant de l'époque, il serait possible d'élargir l'analyse et d'obtenir des informations supplémentaires concernant la matérialité et les

²⁹⁸ ROBIN (1993). *Op. cit.*, p. 12.

²⁹⁹ ANGENOT (1989). *Op. cit.*, p. 13.

coutumes des gens du XIX^e siècle. On peut parier qu'une telle analyse conduirait encore à établir la grande richesse des romans de Flaubert.

Bibliographie

1. Corpus primaire

FLAUBERT, Gustave (1999). *Madame Bovary, mœurs de province*, [1857], Paris, Librairie Générale Française, Coll. « Classiques de poche ».

2. Flaubert et *Madame Bovary*

ALIKAVAZOVIC, Jakuta (2003). *Flaubert, Biographie, Analyse littéraire, Étude détaillée des principales œuvres*, France, Jeunes Éditions – Studyrarna, Coll. « Panorama d'un auteur ».

BENDER, Niklas (2007). « Pour un autre orientalisme : Flaubert et Michelet face à l'histoire », *MLN*, vol. 122, n° 4, septembre 2007, pp. 875-903.

BOLLÈME, Geneviève (dir.) (1963). *Extraits de la correspondance ou préface à la vie d'écrivain*, Paris, Éditions du Seuil.

CULLER, Jonathan D. (2007). « The realism of *Madame Bovary* », *MLN*, vol. 122, n° 4, septembre 2007, pp. 683-696.

CZYBA, Lucette (1983). *Mythes et idéologies de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

DANGER, Pierre (1973). *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Librairie Armand Colin.

DAUNAIS, Isabelle (1993). *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Librairie Nizet.

DAUNAIS, Isabelle (2002). *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal ; Les Presses Universitaires de Vincennes, Coll. « espace littéraire ».

DUQUETTE, Jean-Pierre (1973). « Flaubert, l'Histoire et l'histoire », *Langages de Flaubert. Actes du colloque de London (Canada), Situation*, n° 32, *The Department of French, The University of Western Ontario*, Paris, Minard, 1976, Coll. « Lettres modernes », pp. 189-207.

FLAUBERT, Gustave (1993). *Salammô*, [1862], Paris, Booking International, Coll. « Classiques français ».

FLAUBERT, Gustave (1993). *L'Éducation sentimentale : histoire d'un jeune homme*, [1869], postface et notes de Pierre-Marc Biasi. Paris, Éditions du Seuil ; Paris, L'École des loisirs, Coll. « L'École des lettres ».

GAULTIER, Jules de (1892). *Le Bovarysme*, Paris, Cerf.

JONES, Louisa (1975). « La femme dans la littérature française du dix-neuvième siècle : ange et diable », *Orbis Litterarum*, vol. 30, n° 1, mars 1957, pp. 51-71.

MOREAU, Pierre (1957). « L'Art de la composition dans "Madame Bovary" », *Orbis Litterarum*, vol. 12, n° 3-4, septembre 1957, pp. 171-178.

NEEFS, Jacques (2007). « "Du réel écrit..." », *MLN*, vol. 122, n° 4, septembre 2007, pp. 697-712.

PHILIPPOT, Didier (1997). *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert, de la nature au narcissisme*, Paris, Éditions Champion, Coll. « Romantisme et modernités ».

REDFERN, Walter D. (1971). « People and things in Flaubert », *The French Review. Special Issue, Studies in Nineteenth-Century French Literature*, n° 2, hiver 1971, pp. 79-88.

REIS, Levilson C. (2002). « Artifacts of Adultery : Flaubert's use of kitsch in *Madame Bovary* », *French Studies Bulletin : A Quarterly Supplement*, vol. 85, hiver 2002, pp. 10-13.

SICOTTE, Geneviève (1999). *Le festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber.

SACHS, Murray (1973). « Le comique dans "Madame Bovary" », *Langages de Flaubert. Actes du colloque de London (Canada), Situation*, n° 32, *The Department of French, The University of Western Ontario*, Paris, Minard, 1976, Coll. « Lettres modernes », pp. 171-181.

VARGAS LLOSA, Mario (1978). *L'orgie perpétuelle : Flaubert et Madame Bovary*, [1936], traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan. Paris, Gallimard.

WARNING, Rainer et MORTON, Michael (1982). « Irony and the "Order of Discourse" in Flaubert », *New Literary History, Narrative Analysis and Interpretation*, vol. 13, n° 2, winter 1982, The John Hopkins University Press, pp. 253-286.

3. Rhétorique et analyse du texte

AUERBACH, Erich (1968). *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, [1946] traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris, Gallimard.

BARTHES, Roland (1984). « L'effet de réel », in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, [1968], Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points ».

DUPRIEZ, Bernard (1984). *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, [1930], Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique ».

GREIMAS, A.-J. (1966). *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, Coll. « Langue et langage ».

HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, [1940], Paris, Classiques Hachette, Coll. « Langue linguistique communication ».

MORIER, Henri (1989). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4^e éd. rév. et augm., Paris, Presses universitaires de France.

4. Histoire et significations du luxe

ALEXANDRE-BIDON, Danièle (1992). « Luxe ou nécessité ? À la fin du Moyen Âge, les bijoux féminins », *Ethnologie française*, vol. XXII, n° 2, Mélanges, pp. 196-206.

BAUDRILLARD, Jean (1968). *Le système des objets. La consommation des signes*, France, Éditions Gallimard, Denoël/ Gonthier, Coll. « Bibliothèque Médiations ».

BAUDRILLARD, Jean (1970). *La société de consommation, Ses mythes ses structures*, S.G.P.P., Coll. « Le point de la question ».

DUBY, Georges et PERROT, Michelle (dir.) (1991-1992). *Histoire des femmes en occident*, Paris, Plon.

CHARPY, Manuel (2007). « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2007/1, n° 34, pp. 105-128.

DIONNE, Valérie (2003). *La résonance des lois somptuaires dans les essais de Montaigne : Réflexions sur les paradoxes de luxe*, Montréal, Université Concordia.

ELIAS, Norbert (1985). *La société de cours*, [1969], traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et Jeanne Étoré, Publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Flammarion, Coll. « Champs Flammarion (Firme) ».

GOUBERT, Jean-Pierre (1988). *Du luxe au confort*, Paris, Belin, Coll. « Modernités XIX^e & XX^e ».

KLEINERT, Marianne (1979). « Die Auflagen französischer Modezeitschriften aus der Zeit der Juli-Monarchie (1830-1848) », *Publizistik, Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung. Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Meinungsbildung*, I, Universitätsverlag Konstanz, pp. 84-106.
Url : <http://www.physik.fu-berlin.de/~kleinert/kleinerta/articles/pub3/index.php> (dernier accès 1er juin 2008).

LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ (1998). Paris, Larousse – Bordas.

LIPOVETSKY, Gilles (1987). *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « nrf essais ».

MARTIN-FUGIER, Anne (1999). « Les rites de la vie privée bourgeoise » in ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée*, vol. 4, *De la révolution à la grande guerre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », Série « Histoire », pp. 175-242.

PERROT, Philippe (1992). « Du luxe et du bien-être au XIX^e siècle, en France », *Éthologie française*, vol. XXII, n° 2, Mélanges, pp. 187-195.

PERROT, Michelle (1999). « Figures et rôles », in ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges (dir.) (1999). *Histoire de la vie privée*, vol. 4, *De la révolution à la grande guerre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points », Série « Histoire », pp. 109-166.

SAID, Edward (1985). *Orientalism*, [1978], Harmondsworth, Penguin, Coll. « Peregrine books ».

SOMBART, Werner (1966). *Le bourgeois, Contribution à l'histoire morale et intellectuelle de l'homme économique moderne*, [1913], traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Édition révisée et mise à jour, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

SOMBART, Werner (1967). *Luxury and capitalism*, [1921], traduit de l'allemand par W.R. Dittmar, États-Unis, The University of Michigan Press.

WAGNER, Marie-France (dir.) (2007). *Des entrées solennelles au XVI^e siècle et des rituels publics ou privés au XX^e siècle*, *Cahier du GRES*, vol. 2, hiver 2007, Montréal, Université Concordia.

WALTON, Whitney (1992). *France at the crystal palace*, États-Unis, University of California Press.

5. Littérature et société

ANGENOT, Marc (1989). *1889. Un état du discours social*, Québec, Longueuil, Éditions du Préambule, Coll. « L'Univers des discours ».

BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions du Seuil.

DUBOIS, Jacques (1983). *L'institution de la littérature, Introduction à une sociologie*, Brussels, Éditions Labor, Coll. « Dossiers media ».

DUCHET, Claude (1969). « Romans et objets : L'exemple de *Madame Bovary* », *Europe, Revue mensuelle*, 47^e année, n° 485-487, septembre-octobre-novembre, Paris, Les Éditions Français Réunis, pp. 172-201.

GOLDMANN, Lucien (1987). *Pour une sociologie du roman*, France, Éditions Gallimard, Coll. « nrf essais ».

LUKÁCS, Georges (1979). *La théorie du roman*, [1920], France, Éditions Gonthier, Coll. « Bibliothèque Médiations ».

PAVEL, Thomas (2003). *La pensée du roman*, France, Éditions Gallimard, Coll. « nrf essais ».

ROBIN, Régine (1993). « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », in ROBIN, Régine (dir.) (1993). *Discours social, Analyse du discours et sociocritique des textes. Le sociogramme en question*, vol. 5, n° 1-2, hiver-printemps, pp. 7-32.

UNWIN, Timothy (2000). *Textes réfléchissants, Réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, Bern, Peter Lang AG, European Academic Publishers, Coll. « French studies of the eighteenth and nineteenth centuries ».

6. Autres œuvres littéraires

SUE, Eugène (1989). *Les mystères de Paris*, [1842], Édition établie par Francis Lacassin, Paris, Laffont, Coll. « Bouquins ».

ZOLA, Émile (1980). *Au bonheur des dames*, [1883], Paris, Gallimard.