

UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE

ETUDE DU VETEMENT DANS LA PREMIERE
ET DANS LA DEUXIEME „EDUCATION SENTIMENTALE“
DE FLAUBERT, SUIVIE D'UN INDEX.

Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes présenté par Mlle Anne-Marie
INNOCENTI, sous la direction de Monsieur le Professeur REGARD et de Monsieur le
Professeur DEPRUN

FACULTE DES LETTRES D'AIX-EN-PROVENCE, 1970

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- Gustave FLAUBERT : œuvres de jeunesse inédites. Tome III 1845 – 1846 "L'Education Sentimentale" (Version de 1845). Conard – Paris 1910
- Gustave FLAUBERT : "L'Education Sentimentale, Histoire d'un jeune homme". Conard – Paris 1923
- Gustave FLAUBERT : "Bouvard et Pécuchet" suivi du "Dictionnaire des Idées reçues". Garnier – Flammarion – Paris 1966

Revue et Articles

- "Les Amis de FLAUBERT" : n° 34 – Rouen – Mai 1969.
- "Les Amis de FLAUBERT" : n° 35 – Rouen – Décembre 1969.
- "Les Amis de FLAUBERT" : n° 36 – Rouen – Mai 1970.
- Documentation photographique : Série Economie et Société Françaises (1815 – 1870)

N°5-241 et 5-242 Paris Janvier février 1964

- "Europe" : FLAUBERT n° 485-486-487. Paris 1969.
- Roland BARTHES : "Essais Critiques" Les maladies du Costume de Théâtre. Paris Seuil 1964

- Claude CHEVREUIL : Nogent sur Seine dans la vie et l'œuvre de FLAUBERT (extrait des Amis de FLAUBERT n°28, Rouen mai 1966)
- Henri MITTERAND : "FLAUBERT et le style" (extrait des Amis de Flaubert n° 27 Rouen décembre 1965)

Ouvrages

- Honoré de BALZAC : "Traité de la vie élégante" suivi de „la théorie de la Démarche ». Œuvre complètes t.1 et 2 Ollendorft Paris 190
- Roland BARTHES : "Systèmes de la mode" Seuil Paris 1967
- Charles BAUDOUIN : "De l'instinct à l'esprit", Les Etudes Carmélitaines, Desclée de BROUWER, Paris 1950
- Charles BAUDELAIRE : "La Fanfarlo", Editions du Rocher Monaco 1957
- Charles BAUDELAIRE : "L'art Romantique", Julliard Utrecht 1964
- Henri BERGSON : "Le Rire – Essai sur la signification du comique" 173^{ème} édition P.U.F. Paris 1962
- René DUMESNIL : "FLAUBERT et l'Education Sentimentale", coll. documents des textes français. / "Belles Lettres", Guillaume Budé Paris 1943
- René DUMESNIL : "Gustave FLAUBERT", Desclée de BROUWER Paris 1932
- Gérard GAILLY : "Le Grand Amour de FLAUBERT" Aubier Editions Montaigne

- Henri GIRARD et Henri MONCEL : "Pour et contre le romantisme" Bibliographie des travaux publiés de 1914 à 1926. Textes français "Belles Lettres" Paris 1927
- Louis GIRARD : "La Garde Nationale" (1814-1871) collections Civilisations d'hier et d'aujourd'hui Plon Paris 1964
- René GIRARD : "Mensonge romantique et vérité romanesque" Grasset Paris 1961
- Lucien GOLDMANN : "Pour une sociologie du roman" nrf Gallimard 1964
- Jolan JOCOBI : "La psychologie de Jung " traduction V. Baillods collection Actualités Pédagogiques et Psychologiques Neuchâtel 1950
- Georges LUKAKACS : "La théorie du roman" médiations Gonthier Paris 1963
- J. QUICHERAT : "Histoire du Costume en France " Hachette Paris 1875
- Alain ROBBE-GRILLET : "Pour un nouveau roman" nrf 1963
- Jacques RUPPERT : "Le costume" tome 5 (consulat Premier Empire – Louis Philippe Napoléon III) Flammarion Paris 1947

INTRODUCTION

S'il est vrai que dans la création romanesque, aucun détail ne peut avoir une signification autonome mais se rattache au contraire à la portée générale de l'œuvre, il semble possible de pouvoir comprendre le projet initial d'un roman par l'examen approfondi d'un élément de son style. Ainsi, Alain Robbe-Grillet, étudiant dans son essai Pour un nouveau roman (1) la théorie esthétique dont "le grand roman français du dix-neuvième siècle" était l'expression, démontre qu'il s'agissait alors de refléter la réalité : au cours de son analyse, il remarque en effet que les longues et méticuleuses descriptions "de maisons, de mobiliers, de costumes" dont regorgeaient les romans répondaient à cet effort , car elles tendaient à prouver "par leur ressemblance avec le monde réel l'authenticité des événements" (2) racontés.

Isolons les descriptions de vêtements auxquelles se livre Gustave Flaubert dans la première Education Sentimentale de mil huit cent quarante-cinq ainsi que dans L'Education Sentimentale de mil huit cent soixante-neuf (3)...

1) Alain Robbe-Grillet Pour un nouveau roman p. 158 coll. Idée NRF 1963

2) Ibidem loc. cit. "Pour un nouveau roman" loc. cit.

3) Les références à ces deux ouvrages seront tirées de FLAUBERT : L'Education Sentimentale (version de 1845) Paris Conard 1910, que nous désignerons désormais par l'abréviation Pr. Ed., et de FLAUBERT : L'Education Sentimentale, histoire d'un jeune homme, Paris Conard 1923 (abréviation Ed. Sent.)

et voyons si cet angle de vue élucide l'univers flaubertien. Nous connaissons dès le début de cette étude la réputation de minutie dont jouit notre auteur et ne considérons pas notre perspective comme une démonstration de son réalisme. Mais l'expérience artificielle que nous tentons vise à procurer un éclairage nouveau sous lequel vérifier ou nuancer ce réalisme, et sous lequel comprendre l'esthétique flaubertienne. Cette expérience, nous la réalisons sur les deux versions d'une même œuvre, afin de voir l'évolution apportée par les vingt-quatre ans qui les séparent.

Nous voyons ainsi en notre auteur un historien dont les descriptions de vêtements peignent la société du dix-neuvième siècle avec un désir évident de vérité. Cette peinture nous place devant une société reflétant à ce point la réalité, qu'il est possible, toujours par l'étude du vêtement, d'en dégager les lois. Ce souci d'objectivité n'est pas seulement celui d'un historien. Nous voyons aussi en Flaubert un romancier à la recherche de la vérité artistique, vérité à laquelle il tend dans la première Education Sentimentale et qu'il atteint peut-être dans L'Education Sentimentale.

PREMIERE PARTIE : ETUDE HISTORIQUE ET SOCIOLOGIQUE DU VETEMENT

PREMIERE SECTION : ETUDE HISTORIQUE DU VETEMENT

La notion de "vêtement" s'oppose à celle de "costume" en ce qu'elle suggère une idée d'individualité que la seconde n'implique pas. On emploiera en effet plus volontiers le mot costume pour parler, en histoire par exemple, des habits de toute une société ou génération. Notre propos, en tant qu'étude du vêtement, exclut donc une forme de recherche historique qui serait la compilation minutieuse de détails vestimentaires recueillis dans la Première et dans la Deuxième Education Sentimentale, compilation destinée à dresser ensuite un tableau de la mode du Costume au dix-neuvième siècle (1).

Une étude historique du vêtement est néanmoins possible dans ce cadre : car si le vêtement s'oppose au costume par la notion d'individualité qu'il implique, il n'en reste pas moins vrai qu'aux époques respectives où les deux Educations Sentimentale furent écrites, le vêtement révélait moins la personnalité que la classe sociale de celui qui le portait. Dans ces conditions, il s'avère intéressant de se demander si Flaubert ne suggère pas une part de ses opinions politiques dans les descriptions de vêtements auxquelles il se livre, c'est-à-dire dans les descriptions des classes sociales qu'il met en présence.

La peinture du peuple se place sous le signe de la saleté, dès la Première Education Sentimentale. La présence d'un malheureux nègre sur le bateau est en effet soulignée dans ses aspects les plus sordides : "souvent il ôtait sa vieille livrée en guenilles, la mettait par-

1) De tels tableaux ont été dressés à partir d'autres documents. Voir par exemples Ruppert "Le costume" Flam. 1947 ainsi que Quicherat "Histoire du costume" Hachette Paris 1875 dont la confrontation avec nos deux romans permet de reconnaître la stricte obéissance de ces derniers aux lois qu'énoncent les premiers

terre et se couchait dessus comme sur un tapis, puis il défaisait les linges qui lui entouraient les jambes, se les grattait en riant et les laissait exposées au vent ; alors il écartait les bras et soupirait" (1). Est-ce la pitié ou la réprobation qui inspire à l'auteur de telles descriptions ? Il restera fidèle à cette tonalité que l'on retrouve dès les premières pages de la deuxième Education Sentimentale, lors de la description des passagers du bateau. "A part quelques bourgeois, aux Premières, c'étaient des ouvriers, des gens de boutiques avec leurs femmes et leurs enfants. Comme on avait coutume alors de se vêtir sordidement en voyage, presque tous portaient de vieilles calottes grecques ou des chapeaux déteints, de maigres habits noirs râpés par le frottement du bureau, ou des redingotes ouvrant la capsule de leurs boutons pour avoir trop servi au magasin ; çà et là, quelque gilet à châle laissait voir une chemise de calicot, maculé de café ; des épingles de chrysocale piquaient des cravates en lambeaux..." (2). Il ne semble pas que Flaubert ait alors l'intention de se révolter en faveur des ouvriers dont il dénonce la pauvreté. Son but est bien au contraire de constater la réalité de ce qui l'entoure. Et puisqu'au dix-neuvième siècle les ouvriers n'avaient pas les moyens de renouveler souvent leurs vêtements, c'est ce que constatait Flaubert. Sa peinture nous laisse à penser que la situation avait peu évolué depuis mil huit-cent-trente, date à laquelle un médecin de Nantes dressait le budget des ouvriers (3) et

1) Pr. Ed. p. 186

2) Ed. Sent. p.5

3) Voir le détail dans la Documentation Photographique, Série "Economie et Sociétés Françaises" (1815-1870) n°5, Janvier, Février 1964 p. 11, qui cite en fait les Liaisons Coopératives n°39 Avril 1960 p.7

soulignait en ce domaine l'inexistence d'un budget de vêtements, "les ouvriers se vêt(ant) de vieux habits qu'on leur donn(ait) " (1). Et Michelet raconte d'autre part qu'avant la diffusion du coton dans l'industrie textile, c'est-à-dire avant 1842 "toute femme portait une robe bleue ou noire qu'elle gardait dix ans sans la laver de peur qu'elle ne s'en allât en lambeaux" (2). C'est avant mil huit cent quarante-deux que se situent les descriptions de l'Education Sentimentale et il y a tout lieu de croire qu'elles relèvent pour Flaubert du seul souci de réalisme.

Ce souci se retrouve même dans les descriptions de la courtisane dont les toilettes sont commentées en ces termes : "Ces élégances, qui seraient aujourd'hui des misères pour les pareilles de Rosanette..." (2). Le ton employé ici est bien celui de la froide constatation et n'est en aucun cas celui d'une dénonciation à caractère politique.

1) ibidem

2) Ed. Sent. p. 168

C'est avec la même objectivité que sont décrites les classes plus élevées de la société. Dans l'Education Sentimentale, se trouvent représentés les divers mondes qui s'affrontaient alors réellement au sein de la bourgeoisie.

La lecture de Flaubert précise par exemple notre optique du fossé qui existait entre Paris et la province. Pour résumer la personnalité d'une femme du dix-neuvième siècle, l'on pouvait considérer qu'il fallait porter en abscisse la classe sociale à laquelle elle appartenait, et en ordonnée son appartenance ou au contraire sa non-appartenance à Paris. Le vêtement permettait de deviner ces coordonnées. C'est ce que nous amène à penser la peinture dans l'Education Sentimentale du repas chez les Dambreuse, de ce repas célèbre qui réunit toutes les femmes qu'aime Frédéric Moreau. Il est intéressant de noter la toilette de chacune d'entre elles, car chacune de ces trois femmes représente une nuance particulière de la bourgeoisie, nuance dont le vêtement rend compte. La robe de Mme Arnoux est toute en noblesse et harmonie : "Elle portait une robe de barège noir, un cercle d'or au poignet, et, comme le premier jour où il avait dîné chez elle, quelque chose de rouge dans les cheveux, une branche de fuchsia entortillée à son chignon" (1). Quel contraste ne fait-elle pas avec Louise, la petite provinciale ! Car tout en Louise Roque exprime l'inélégance de la province : "Elle avait cru coquet de s'habiller tout en vert, couleur qui jurait grossièrement avec le ton de ses cheveux rouges. Sa boucle de ceinture était trop haute, sa collerette l'engonçait ; ce peu d'élégance avait contribué sans doute au froid abord de Frédéric" (2). Le regard qui découvre toute l'inélégance à ce moment-là est bien en effet celui d'un

1) Ed. Sent. p. 491

2) Ed. Sent. p. 491

Frédéric tout à fait intégré à la capitale ; et l'accueil qu'il réserve à la toilette de Louise symbolise le schisme entre Paris et la province.

Par souci de réalisme, Flaubert nous décrira la société sous son aspect "quotidien" et ne se fera peintre de la bourgeoisie que parce que le Français moyen est bourgeois. Nous avons de preuves que ses descriptions de vêtements sont de fidèles études de mœurs sans intention politique. Dans la Première Education Sentimentale, par exemple, le fils Lenoir est habillé en artilleur (1), et nous pouvons lire par ailleurs sans un livre d'histoire traitant de l'artillerie vers mil huit cent quarante-cinq : "Chaque bourgeois tenait par la main un marmot revêtu de son uniforme" (2). C'est avec impartialité historique que Flaubert décrira la révolution sans que ne transparaisse jamais un commentaire politique qui la jugerait de plus haut. Toute considération est d'ordre moral ou esthétique : "Le négligé des costumes atténuait la différence des rangs sociaux, la haine se cachait, les espérances s'épalaient, la foule était pleine de douceur. L'orgueil d'un droit conquis éclatait sur les visages. On avait une gaieté de carnaval, des allures de bivac ; rien de fut amusant comme l'aspect de Paris, les premiers jours (3). La même froideur politique permettra d'écrire : "Et partout les locataires maudissaient les propriétaires, la blouse s'en prenait à l'habit, les riches conspiraient contre les pauvres" (4).

1) Pr. Ed. p. 6

2) Louis Girard : La Garde Nationale 1814-1871 p.273 coll. "Civilisations d'hier et d'aujourd'hui" Plon Paris 1964

3) Ed. Sent. p. 422

4) Ed. Sent. p. 432

Si Flaubert ne glorifie pas plus un parti qu'un autre parti, c'est parce qu'aucun de ces clans n'est à l'abri de la bêtise. Et c'est au fond la bêtise de tous les partis qu'il dénonce ; peuple et bourgeoisie ne sont pas épargnés. Que l'on se souvienne en effet de la prise des Tuileries par le peuple : "Puisqu'on était victorieux, ne fallait-il pas s'amuser ! La Canaille s'affubla ironiquement de dentelles et de cachemires. Des crépines d'or s'enroulèrent aux manches des blouses, des drapeaux à plumes d'autruche ornaient la tête des forgerons, des rubans de la Légion d'honneur firent des ceintures aux prostituées. Chacun satisfaisait son caprice" (1). C'est en "s'affublant" ironiquement que "la canaille" révèle sa grossièreté. Elle dégrade ainsi la valeur de ses actes à nos yeux et restreint par ce témoignage de superficialité, l'idéal de la révolution. Si Flaubert ne s'avère ainsi pas aussi impartial qu'il le semble à première vue, il est peut-être bon pour nous de repenser aux autres commentaires qu'il fait sur le peuple. Nous avons noté son commentaire froid sur la toilette d'une courtisane (2). En fait, une réalité l'irrite dans cette institution : il s'agit de la bêtise dont fait généralement preuve la courtisane. Ce défaut est nettement mis en relief dans la scène où Rosanette pose pour Pellerin : "Elle avait une robe écossaise avec un gros manchon et se retenait pour ne pas rire" (3). Mais dans cette scène, est-ce vraiment la bêtise de la courtisane qui est dénoncée ? N'est-ce pas plutôt celle du peintre ? Cette remarque coïnciderait avec celle que l'on peut formuler à la lecture du Dictionnaire des Idées Reçues : "Courtisane – Mal nécessaire ; Sau-

1) Ed. Sent. p. 416

2) Loc. cit. p. 12

3) Ed. Sent. p.216

vegarde de nos filles et de nos sœurs tant qu'il y aura des célibataires. Devraient être chassées impitoyablement. On ne peut plus sortir avec sa femme à cause de leur présence sur le boulevard. Sont toujours des filles du peuples débauchées par des bourgeois riches" (1). De même que la robe écossaise de Rosanette symbolise la bêtise du peintre, c'est en fait le regard bourgeois qui modèle la courtisane, et c'est la bêtise de ce regard que Flaubert stigmatise.

C'est parce qu'il définit la bourgeoisie par "la bêtise" qu'il s'y oppose farouchement. Mais il ne s'agit nullement d'une opposition politique. En insistant dans la Première Education Sentimentale sur l'acharnement avec lequel les parents Lenoir font porter à leur enfant le costume d'artilleur, l'auteur souligne ironiquement l'aspect borné de la bourgeoisie : "Le ciel aussi a comblé de ses dons M. et Mme Lenoir dans la personne de leur enfant. Il a gardé longtemps son costume d'artilleur, ça lui allait bien quand son papa lui faisait réciter les fables de La Fontaine dans les grands dîners ! On a cependant été obligé d'y renoncer lorsqu'on l'a mis en pension. Ses maîtres, du reste, en sont satisfaits et envoient tous les trimestres de bonnes notes à ses parents : conduite, bien ; travail, bien ; à la dernière distribution il a même remporté un second prix de thème et d'écriture" (2). Le costume d'artilleur admiré pendant des années entières par une société, symbolise le goût bourgeois de la tradition, d'une tradition assez bien ancrée pour se transmettre dans les générations futures. Ce costume n'est donc pas le matériau d'une description objective ; il représente le monde infini de la bêtise bourgeoise que le fils Lenoir reçoit en patrimoine.

1) FLAUBERT : Dictionnaire des Idées reçues p. 343 Ed. Garnier Flammarion Paris 1966

2) Ed. Sent. p. 315-316

Mais nous savons que Flaubert se révolte aussi contre le peuple, lorsque ce dernier se place sous le même sceau irritant de la bêtise. Il semble ainsi et malgré sa méticulosité, moins historien que moraliste et artiste. Et la bourgeoisie, stimulant principal de sa révolte n'en est pourtant pas son unique moteur.

DEUXIÈME SECTION : ETUDE SOCIOLOGIQUE
DU VETEMENT

"Dans ce cher Paris, il est permis de crever la faim, mais on doit porter des gants et c'est pour avoir des gants que je m'abstiens d'une distraction qui me ferait du bien à l'estomac, au cœur et à la tête". Ces termes cités par Gérard Gailly sont extraits d'une lettre que Flaubert écrivit à Louis Bouilhet (1). Ils expriment la volonté de notre auteur de se conformer aux normes sociales. Mais cette volonté n'est pas révélée essentielle chez lui et s'est bornée plutôt à de rares efforts aux résultats incertains. Comme on a pu le remarquer (2) le diapason vestimentaire lui donnait bien du mal.

L'ami mondain, Maxime du Camp, souriait à ses vêtements toujours noirs, contrastant avec la cravate blanche et les gants blancs : "Il fallut mes railleries pour qu'il cessât de s'habiller ainsi en garçon de noce" (3). Sensible aux railleries en ce domaine, il ne le semble guère et l'on peut rattacher cette attitude à sa retraite de la vie mondaine. La recherche vestimentaire nous cherche traduire, en effet, un désir d'osmose avec la société et tel n'est pas le désir de Flaubert. Nous savons que son idéal est de se retirer du tourbillon mondain pour mieux l'analyser. Ce qui tend à corroborer la vérité de notre rapprochement c'est que dans l'œuvre de Flaubert, seuls les héros "intellectuels" refusent cette assimilation de la mode :

Shahutnischbach, par exemple, assiste à la réception des Renaud "Dans quelle tenue, mon Dieu !

1) Gérard Gailly : Le Grand Amour de FLAUBERT Aubier Ed. Montaigne 1944, lettre citée lors d'une émission de France-Culture sur FLAUBERT réalisé par Pierre Sipriot et Hélène de Labrusse, avec la participation de Marie-Jeanne Durry, François-Régis Bastide, Camille Bourniquel et Christian Murciaux (15 juillet 1969).

2) Emission déjà citée

3) Emission déjà citée

Dans son costume de tous les jours, les doigts barbouillés par le blanc du tableau, avec un grand foulard rouge autour du cou et des chaussons de lisière aux pieds"

(1). Ridicule au premier abord, sa tenue est peut-être le signe d'une supériorité dans un autre domaine. A la fin du roman, il cesse en effet d'être ce personnage risible : il a du cœur. Lorsque M. Renaud est emmené à la caserne de la garde municipale, "le bon allemand" est le seul à ne pas prendre parti contre lui au profit de la fière allure d'Henry. "Vous êtes bon, vous ! lui disait le père Renaud, vous êtes bon " (2). Ainsi ceux qui refuseraient le pacte du vêtement sauraient en revanche dépasser l'apparence ?

C'est bien le cas de Jules dans la Première Education Sentimentale. Bien plus qu'intellectuel, Jules est un artiste : "La coupe de sa robe de chambre et la couleur des étoffes dont il se couvrait étaient généralement blâmées de tout le monde. S'il voulait faire un cadeau à quelqu'un il choisissait toujours des choses charmantes qui ne plaisaient jamais" (3). Le refus de la mode est le signe du refus de tout un style de vie. Jules à l'instar de Flaubert choisit de s'abstraire de la vie pour la mieux connaître comme on ne peint le vin ou l'amour qu'à la condition de n'être pas ivre ou amant.

Loin des mondanités, il en découvre l'aspect superficiel que traduit la recherche vestimentaire : "Catherine", établie cabaretière à la fin de la Première Education Sentimentale plaît à ses clients du Boulevard du Temple parce qu'"elle" porte un bonnet à rubans roses et se laisse courtiser par les habitués (4). Chez Frédéric

1) Pr. Ed. p. 28

2) Pr. Ed. p. 238

3) Pr. Ed. p. 277

4) Pr. Ed. p. 316

également le désir de plaire reflète superficialité et manque de caractère. Louis, "le considérant tout entier, depuis son chapeau de feutre gris jusqu'à ses chaussettes de soie" lui dit "comme vous êtes coquet ! " (1) et c'est aux deux sens du terme qu'on peut l'entendre. Si l'on procède en effet à un relevé exhaustif des moments où les personnages endossent des vêtements, on peut opposer l'attitude de M. Arnoux qui "s'habill(e) vivement" (2) à la minutie de Frédéric : "quelquefois, il se réveillait le cœur plein d'espérance, s'habillait soigneusement comme pour un rendez-vous, et il faisait dans Paris des courses interminables" (3). Cet aspect féminin ne passe pas inaperçu aux yeux de Deslauriers : "La personne de Frédéric ... avait toujours exercé sur lui un charme presque féminin" (4).

Bien qu'il réprouve le caractère superficiel des mondanités, l'artiste tient néanmoins ces dernières pour une forme raffinée de communication entre les individus. Il ressent alors sa retraite comme une lacune qu'il fait dénoncer par son héros.

Frédéric considère en effet que le comportement mondain est un signe d'élévation de l'esprit : "Pouvez-vous croire que moi, avec mes besoins d'intelligence, mes habitudes, j'aille m'enfouir en province pour jouer aux cartes, surveiller des maçons et me promener en sabots ? " (5).

C'est l'élévation de l'âme que traduit chez l'amoureux l'inspiration de nouvelles toilettes : Mendès, par exemple,

1) Ed. Sent. p. 359

2) Ed. Sent. p. 402

3) Ed. Sent. p. 35. Voir aussi Ed. Sent. p. 149 : "Pour faire durer son plaisir, Frédéric s'habilla le plus lentement possible" ainsi que Ed. Sent. p. 260 "Il sonna son domestique, pour s'habiller"

4) Ed. Sent. p. 351

5) Ed. Sent. p. 385

avait longtemps "pensé à Mme Dubois ; pendant plus de six mois, il en avait rêvé les nuits et parlé tous les jours, il avait bien copié pour elle la valeur de quatre volumes, il avait acheté pour lui plaire je ne sais combien de cravates de fantaisie et de gilets à palmes d'or" (1).

Sous la même impulsion, le soupirant de Mme Arnoux achètera avec la "somme destinée à mes répétitions" "un pantalon gris perle, un chapeau de feutre blanc et une badine à pomme d'or" (2).

A travers ces exemples se dessine le sourire amusé de l'auteur devant le désir de plaire de ses personnages. Ce sourire est un signe de son adhésion autant que de sa réprobation : on peut dire en effet que si Jules est son porte-parole, Frédéric l'est aussi quelquefois. A l'inverse de Maxime du Camp, Flaubert, pour des raisons de morale personnelle, fuit le tourbillon mondain dont il analyse la futilité, mais il lui reconnaît pourtant un aspect positif.

1) Pr. Ed. p. 137
2) Ed. Sent. p. 39

Bien plus qu'un moyen de communiquer avec autrui, le vêtement s'avère parfois un facteur d'ascension sociale. Henry dans la Première Education Sentimentale doit la réussite à ses qualités mondaines : "les mères de famille vantent sa moralité, les jeunes filles rêvent à sa belle figure, les hommes envient son esprit, le gouvernement sollicite son talent" (1). Dans la version ultérieure du roman, Deslauriers remarque également l'intérêt du savoir plaire : "Rien n'est utile comme de fréquenter une maison riche" dit-il à Frédéric. "Puisque tu as un habit noir et des gants blancs, profites-en" (2). Et Frédéric découvre la sagesse de ce conseil lors de la première visite aux Dambreuse : "J'aurais mieux fait de prendre mon habit" (3). Cette facilité d'adaptation lui procure la "gradation de joies" d'une installation progressive dans la haute société (4). Il acquiert même une position appréciable dans le salon de Mme Dambreuse dont il devient l'amant : "Il entrait définitivement dans le monde supérieur des adultères patriciens et des hautes intrigues. Pour y tenir la première place il suffisait d'une femme comme celle-là" (5). Mais à l'ascension succède la chute. Le vêtement, ce bien dont la possession assure le franchissement d'une étape nouvelle au sein de la hiérarchie sociale, peut aussi révéler les failles de l'intégration : la dépossession en ce domaine ponctue l'échec social. Après avoir acquis des habits neufs, Frédéric se voit dans l'obligation de les

1) Pr. Ed. p. 305

2) Ed. Sent. p. 24

3) Ed. Sent. p. 27

4) Ed. Sent. p. 522

5) Ed. Sent. p. 527

revendre à un brocanteur pour payer un repas à Arnoux. (1). De même, à la mort de M. Dambreuse "il dut faire une dernière course, car il avait commandé des gants de coton et c'étaient des gants de filoselle qui convenaient" (2). Cette erreur de Frédéric ne révèle-t-elle pas le fossé qui existe entre la haute société et notre parvenu ? Frédéric est bien un jeune snob que les efforts évidents desservent en même temps qu'ils le servent.

Si l'on définit l'ascension sociale d'un individu par son osmose avec le milieu au moyen du vêtement, il convient de rappeler que l'osmose est en biologie l'assimilation d'une solution par un milieu plus concentré ; il est alors intéressant de remarquer que dans l'Education Sentimentale, l'absorption d'un individu par la société s'effectue selon un processus comparable. La constatation de ce phénomène est rendue possible par le rapprochement de "la concentration d'une solution" et de "la singularité vestimentaire" d'un héros. Il faut entendre par là le signe distinctif d'un personnage, le costume auquel l'évocation de son nom s'associe immédiatement dans notre esprit. Il existe dans le roman un personnage dont l'auteur souligne la particularité vestimentaire : "Sénécal, avec son éternel paletot bleu, double de rouge" (3). Et l'association Sénécal/paletot est si vivante dans l'esprit de Flaubert qu'elle lui sert à démontrer très logiquement la coïncidence Deslauriers/Sénécal par le rapport Deslauriers/paletot : "(Il) arriva au rendez-vous, portant un gros paletot doublé de flanelle, comme celui de Sénécal autrefois" (4). Ce que partagent essentiel-

1) Ed. Sent. p. 94

2) Ed. Sent. p. 545

3) Ed. Sent. p. 277

4) Ed. Sent. p. 159

lement nos deux personnages, c'est en fait une certaine forme d'échec social, et l'on peut se demander si échec et port du paletot n'ont pas la même cause. Toute superstition est exclue de cette hypothèse fondée sur le fait que le goût du vêtement qui le distingue est lié chez Sénecal à l'arrogance entêtée de "ses discours outrecuidants" (1). La société ne digère pas plus "l'éternel paletot" (2) de Sénecal qu'elle n'acceptera la canne et le chapeau de Regimbart. "Son chapeau à bords retroussés le faisait reconnaître de loin dans les foules" (3). Notons que "les foules" ne peuvent effectuer l'osmose des personnalités vestimentaires, "des fortes concentrations" peut-on dire en poursuivant la comparaison.

Plus facile sera au contraire l'ascension d'individus neutres. Martinon, par exemple, sait plaire par la malléabilité apparente de sa personne : "En sept ans de collège, il n'avait pas mérité de pensum, et, à l'Ecole de Droit, il savait plaire aux professeurs. Il portait ordinairement une grosse redingote couleur mastic avec des claques en caoutchouc" (4). Flaubert n'a pas choisi gratuitement la tenue du caméléon de son roman. La couleur mastic permet à un homme de ne pas imposer sa personne et ses opinions à un interlocuteur qui le suppose alors tout acquis. Difficile à caractériser, il peut s'insinuer dans tous les milieux : (Martinon) "accompagnait une femme d'une cinquantaine d'années, laide, magnifiquement vêtue

1) Ed. Sent. p. 84

2) Ed. Sent. p. 277 loc. cit.

3) Ed. Sent. p. 55 voir aussi les évocations du chapeau de Regimbard. Ibidem p. 58, p. 150, p. 320, p. 321, p. 581

4) Ed. Sent. p. 81

et d'un rang social problématique – Ce gaillard-là, dit Deslauriers, est moins simple qu'on ne suppose" (1). Il n'est pas simple en effet, cet homme dont la fausse élégance côtoie le ridicule lorsque le ridicule est le seul moyen de parvenir : car enfin, la seule ascension sociale que l'on puisse enregistrer dans l'Education Sentimentale est la sienne. Le talent de caméléon, il le partage avec son modèle Dambreuse. Mais ce dernier a dès le départ plus d'atouts dans son jeu et ne doit pas alors joindre à cet art la tactique du ridicule par laquelle passe Martinon. Au sommet de la hiérarchie dès le début du roman, il doit seulement agir "tel...un baromètre" de l'opinion pour s'y maintenir (2) : "Dès le lendemain (de la révolution) il congédia trois domestiques, vendit ses chevaux, s'acheta pour sortir dans les rues un chapeau mou, pensa même à laisser croître sa barbe" (3). Cette notation vestimentaire est exceptionnelle. Flaubert décrit rarement les habits de M. Dambreuse tant ils se confondent avec le milieu ambiant. Nous savons néanmoins par l'exemple précédent que Dambreuse fait des efforts. Mais il y joint d'instinct le raffinement qui consiste à n'avoir pas l'air d'en prodiguer. "La multiplication des personnes dans un seul être est toujours considérée ...comme un indice de puissance...c'est là le thème ancestral du déguisement, attribut essentiel des dieux, des policiers et des bandits" (4). Dans cet attribut, réside l'explication de la réussite sociale de Martinon et de Dambreuse, réussite que traduit la rareté de notations vestimentaires les concernant.

1) Ed. Sent. p. 106

2) Ed. Sent. p. 521

3) Ed. Sent. p. 425

4) Roland Barthes Système de la Mode p. 259 Paris Seuil 1969

Nous constatons bien, avec leur exemple, que l'ascension sociale des personnages de l'Education Sentimentale est inversement proportionnelle au nombre de leurs signes vestimentaires distinctifs.

La réussite de Martinon nous mène à penser qu'elle est la récompense du bon comédien et que le vêtement sert à la limite de travesti. Jules de son côté est sensible à l'hypocrisie du milieu où il vit : "La vie humaine lui faisait l'effet d'un bal masqué, où l'on se pousse et où l'on crie, où il y a des pierrots vêtus de blanc, des arlequins, des dominos...une foule de badauds qui regarde. Lui, il était dans un coin à s'ennuyer sans vouloir soulever les masques ou monter au haut du théâtre pour jouir de l'ensemble" (1).

La réussite littéraire du poète cordonnier n'est-elle pas empreinte en effet du caractère grotesque et faux que l'on attend du bal masqué ? "(Son éditeur) a grand soins de lui recommander de venir en casquette et de garder ses mains sales afin qu'on voie bien qu'il est prolétaire et qu'il fait des chaussures ; il l'a même engagé à coudre son cahier de poésie avec du ligneul ; j'ai su aussi qu'il lui conseillait de mettre quelques fautes de français aux plus beaux endroits afin qu'on les admirât davantage" (2). "Parvenir" semble être l'art de tenir le rôle que le milieu réclame. "La vie humaine" comporte un répertoire à bien assimiler : "tout vêtu de noir, appuyé contre un pilier d'église" (3), Henry gagne le cœur de la dévote. Pour conserver l'estime de ses relations Mme Dambreuse doit tenir le rôle de veuve digne pour lequel un simple masque de tristesse est insuffisant : "Au milieu du lit, une robe noire s'étalait, tranchant sur le couvre-pieds rose" (4). L'homme a besoin de trouver chez l'autre une image stéréotypée plus qu'une expression personnelle. C'est une image mythique en effet

1) Pr. Ed. p. 145

2) Pr. Ed. p. 274

3) Pr. Ed. p. 283

4) Ed. Sent. p. 539

que Rosanette voit en Frédéric : "c'est peut-être à cause de ton habit noir qui te va bien ! Mais je ne t'ai jamais trouvé si beau" (1). Il entre une part de naïveté dans l'inclinaison que l'on ressent par les images d'Epinal et Flaubert s'amuse de ce péché de jeunesse que se manifeste par le goût du drame chez Frédéric lorsqu'à la veille de son duel, il en imagine les conséquences et s'émeut de l'évocation "de sa mère en robe noire" (2). Puérile est aussi sa vocation politique : "Et puis il était séduit par le costume que les députés, disait-on, porteraient" (3). Ainsi, de la nécessité de jouer un rôle social naîtra la tendance à la seule assimilation des attributs superficiels de ce rôle.

Ce que recherche en fait Frédéric en briguant le costume des députés c'est un spectacle qu'il destine autant à lui-même qu'à autrui. Nous côtoyons par-là la notion de snobisme. Les psychologues connaissent cette tendance d'identification avec un rôle social, tendance dont témoigne le sujet qui se crée un personnage artificiel à partir d'éléments extérieurs. Le vêtement est alors pour lui un matériau de choix. Un tel sujet rêve des images de vêtements, nous dit Charles Baudoin "s'il est préoccupé surtout de son personnage social – la persona dans le langage de Carl Gustav Jung – de l'aspect qu'il entend revêtir aux yeux des autres (4). Le vêtement est donc approprié à l'étude de cette tendance qu'illustrent les membres du "Club de l'Intelligence" : "Et comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, "l'un copiant

1) Ed. Sent. p. 532

2) Ed. Sent. p. 324

3) Ed. Sent. p. 428

4) Charles Baudoin : De l'instinct à l'esprit p. 193
 "Les Etudes carmélitaines" Desclée de Brouwer 1950

Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, (Sénécal) tâchait de ressembler à Blanqui lequel imitait Robespierre. Ses gants noirs et des cheveux en brosse lui donnaient un aspect rigide, extrêmement convenable" (1).

"La persona est un compromis entre l'individu et la société quant à ce que l'individu paraît être. Chez un sujet aussi bien adapté au monde extérieur qu'à son monde intérieur, la persona est en quelque sorte une façade protectrice nécessaire mais élastique, lui assurant un contact relativement naturel, régulier et aisé avec le monde extérieur. Mais elle peut aussi devenir un danger précisément à cause de la facilité avec laquelle elle permet de dissimuler la véritable nature derrière cette forme d'adaptation devenue si coutumière. Alors elle se raidit, devient mécanique et se transforme en un véritable masque sous lequel l'individu dépérit et finira par étouffer complètement" (2). Frédéric tombe dans ce travers lorsqu'"en veste de velours, (il est) renversé dans une bergère où il fum(e) des cigares de tabac turc (3). "Le bel habit noir qui (lui) va si bien" ou "le costume des députés" (4) nous apparaissent presque telle une carapace extérieure à sa personne et dont il choisit de se couvrir pour afficher tel ou tel aspect. Cette carapace le hausse tant bien que mal jusqu'à Mme Dambreuse jusqu'au moment où elle deviendra étouffante pour son être profond. C'est le moment où son propre personnage devient à Frédéric un fardeau dont seul l'amour pourra le délivrer en lui dictant une

conduite authentique jaillie de sa personnalité profonde. Nous faisons allusion ici à la rupture de Frédéric avec Mme Dambreuse, rupture qui nous semble la brisure de la carapace, la mort du personnage social. Mais ce personnage n'a vécu que trop longtemps, brimant le vrai Frédéric tout au long du roman, "arrange(ant) d'avance sa vie" "comme un architecte qui fait le plan d'un palais" (1) et expliquant l'échec de cette vie.

La société présentée dans l'Education Sentimentale conduit, par la sécrétion de fausses personnalités, à l'étouffement des vraies natures qui ne peuvent s'y exprimer. C'est ce qu'une étude du vêtement fait apparaître.

DEUXIEME PARTIE : LE VETEMENT, ELEMENT ROMANESQUE

PREMIERE SECTION : LE VETEMENT, SOUTIEN DE PROCEDES
NARRATIFS

Il peut être intéressant de s'attacher au seul aspect formel du récit et de remarquer au sein de cette recherche les exemples dans lesquels les habits sont le support de la progression narrative. Flaubert indique souvent en effet un changement de lieu ou d'action en attirant l'attention du lecteur sur tel ou tel costume : la remarque vestimentaire clôt la scène.

Dans la Première Education Sentimentale, après la fin du chapitre VI : "(Henry) retourna à sa place. On n'y voyait plus ; ce n'était pas la peine de se remettre au travail" (1) se trouve ainsi formulée la suite de l'action "Enfin il s'habilla et descendit au salon" (1) . La transition vestimentaire que l'on rencontre ensuite va dans le même sens : "Morel prit son chapeau et reconduisit Henry jusqu'à l'entrée de la rue Mazarine, en continuant de lui parler de Mme Renaud et de son époux, qui ainsi, jadis, avait été son maître" (2). A retenir également à la fin du roman : "(Mme Renaud) prit son châle et son chapeau et il sortirent ensemble. A partir de ce jour-là tout fut fini pour notre héros" (3). Le procédé est repris dans l'Education Sentimentale : "Arnoux s'habilla vivement et s'en alla, en promettant de passer tout de suite chez leur médecin M. Colot" (4). Mais il n'est plus procédé narratif simple et se mêle étroitement à la tonalité du récit. C'est ce qui apparaît même dans l'exemple suivant où la notation vestimentaire est pourtant un temps mort : Rosanette a fini le récit de sa vie en ces termes : "Ah n'y pensons plus ! Je t'aime, je suis heureuse ! Embrasse-moi" (5). Flaubert ajoute : "Et elle ôta,

une à une les brindilles de chardons accrochés dans le bas de sa robe". Nous sommes loin des fins de scènes indiquées par "Il s'habilla".

A l'instar de Flaubert qui attire notre attention sur les vêtements lorsqu'il clôt une scène, ses personnages accordent de l'importance à ces derniers toutes les fois que l'idée de rupture s'impose à eux. En guise de réponse à Arnoux venu lui demander de l'argent "(Frédéric) sonn(e) son domestique pour s'habiller" (1). Il agit de manière semblable avec Hussonet : "Le bohème demandait cinq mille francs tout juste pour mettre l'affaire du journal en train. Ah ! celui-là m'embête ! Et il refusa brutalement dans un billet laconique. Après quoi il s'habilla pour se rendre à la Maison d'or" (2). De tous les vêtements, "le chapeau" semble privilégié dans les ruptures dont on découvre qu'il est le signe. Quelquefois, il apparaît sans qu'il y ait réparation réelle. La célèbre réception réunissant Mme Dambreuse, Louise Roque et Mme Arnoux, se termine, on s'en souvient, par le profond désespoir de cette dernière. On sent chez elle la volonté de fuir. Relisons la fin de cette scène : "Mme Arnoux avait rabattu sa capeline très bas.

- Mais tu trembles !

- C'est que j'ai froid, reprit-elle" (3).

Flaubert n'a certainement pas volontairement associé le chapeau au désir de séparation, mais il se trouve qu'il a renouvelé son association. Après l'arrivée fatale de Rosanette, interrompant le baiser qu'échangent Mme Arnoux et Frédéric, suit le récit : "Rentrés chez eux, il jeta son chapeau sur un meuble, arracha sa cravate" (4).

C'est

enfin d'une manière plus éclatante que le chapeau signifie la rupture dans la scène qui suit celle dans laquelle Mme Dambreuse acquiert le coffret de Mme Arnoux. "Elle n'osa le regarder en face jusque dans la rue, où l'attendait sa voiture. Elle s'y jeta comme un voleur qui s'échappe et quand elle fut assise, se retourna vers Frédéric. Il avait son chapeau à la main.

- Vous ne montez pas ?

- Non, Madame !

Et la saluant froidement, il ferma la portière, puis fit signe au cocher de partir" (1).

L'énoncé "Frédéric fit deux ou trois tours dans la chambre. Il haletait, se mordait les lèvres, puis saisit son chapeau" (2), nous replonge dans la scène horrible dans laquelle Pellerin peint le petit cadavre et parle de la faillite d'Arnoux. Il est vrai qu'à ce moment-là Frédéric ne peut supporter plus longtemps cette atmosphère. Mais le chapeau nous semble moins un signe de rupture qu'une manifestation de réalisme. Il est logique de prendre son chapeau avant de sortir. C'est ce que nous valait déjà le comique de l'étonnante scène de jalousie que Mme Renaud faisait à son mari : "Enfin le père Renaud se leva et prit son chapeau – Et bien, dit le père Renaud, je ne sortirai pas. Et il défit son chapeau" (3). On peut alors se demander si l'habitude chez Flaubert de choisir des notations vestimentaires dans son œuvre pour indiquer un changement de lieu ou d'action n'est pas le fait de son réalisme. Cette habitude reposerait sur une autre habitude, celle que l'on a dans la vie quotidienne d'adapter ses vêtements au lieu vers lequel on se dirige.

Puisqu'elles sont choisies en guise de transition, les notations vestimentaires sont, très logiquement, menées à planter le décor des événements dont suivra le récit.

C'est ce que nous appellerons la description concentrique dont le cercle extérieur est la description des vêtements. Nombreux sont les exemples répondant à ce procédé.

"Deux hommes marchent dans la rue, le premier porte environ vingt-cinq ans, son talon frappe le pavé d'une façon leste et hardie, sa taille mince est serrée dans une fine redingote bleue, dont la boutonnière est ornée d'un camélia blanc ; il brandit à la main sa badine de jonc, la confiance et la force respirent par sa figure, dont la jeunesse est tempérée cependant par une expression grave et déjà mûre. Le second est petit, gras, son abdomen est à l'aise dans son pantalon à plis, et ses pieds probablement garnis de cors, s'épatent dans des souliers à cordons ; il a une manière de paletot noir qui flotte sur ses flancs et son chapeau bas de forme est posé sur le derrière de sa tête, garnie de longs cheveux châtain entremêlés de gris..." (1). Puis la scène se précise davantage : "Ils se sont aperçus, ils se sont reconnus" (2) ; la crise éclate, décrite à son paroxysme par la notation de "l'exaspération de l'homme au chapeau" (3) pour qu'enfin le nom du père Renaud soit prononcé (4) ainsi que celui d'Henry (5). La longue préparation vise à teinter les faits d'un peu de mystère, mais elle est surtout le moyen de raconter une anecdote avec réalisme, sans employer

pour autant le ton du procès-verbal. Le vêtement peut être au contraire le début "in medias res" d'un récit néanmoins concentrique : "Catherine est sans corset, sans fichu, sans camisole, les pieds dans des savates..." (1). Tel est le début de la scène qui nous révélera les sentiments de M. Renaud à l'égard de Catherine. Cette remarque est une réhabilitation des transitions que nous trouvions mal intégrées à l'ensemble du récit. La constatation de leur maladresse reste valable mais semble à présent un excès du procédé habile que représente "l'in medias res". Ce procédé étant néanmoins une simple particularité inattendue du récit concentrique, dressons un relevé exhaustif des scènes que ce dernier régit dans l'Education Sentimentale et recherchons en le but. Il semble que ce soit le suspense.

"A côté de Frédéric, un homme en bonnet grec, et portant une giberne par-dessus sa veste de tricot, se disputait avec une femme coiffée d'un madras. Elle lui disait :

- Mais reviens donc ! Reviens donc.

- Laisse-moi tranquille ! répondait le mari. Tu peux bien surveiller la loge toute seule..." (2).

Notre connaissance du personnage est donc progressive. Après l'avoir seulement présenté tel "un homme en bonnet grec", on nous apprend qu'il est concierge. Plus loin dans le roman, "(Frédéric) aperçut au troisième étage dans l'escalier le shako d'un garde national qui montait – où allait-il donc ? Frédéric attendit, la tête un peu baissée. Il leva les yeux. C'était le sieur Arnoux" (3). Dans la phrase "un craquement de soie se fit à son oreille. Rosanette le touchait" (4) le procédé est moins net ;

puis il prend toute son ampleur à la fin du roman : "Mais sur les marches de Tortoni, un homme, Dussardier, remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide. Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça d'une épée. L'autre alors, s'avancant d'un pas, se mit à crier :

- Vive la République !

Il tomba sur le dos, les bras en croix. Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule.

L'agent fit cercle autour de lui avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut Sénécal" (1). En se référant à l'art cinématographique, on pourrait dire que la caméra, après avoir présenté de loin le personnage ("un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux"), poursuit la scène sur un rythme accéléré, pour aboutir à la conclusion d'un gros plan inexorable et nécessaire ("Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal").

Les procédés de Flaubert dans l'Education Sentimentale peuvent être rapprochés de la recherche photographique tant l'auteur maîtrise le jeu de l'ombre et de la lumière. Le vêtement devient une sorte de halo pour le personnage qu'il met ainsi en valeur : "Des lumières brillaient à une fenêtre au second étage : puis une forma apparut dans les ténèbres, et une voix chuchota :

- C'est moi.

Elle lui sembla plus grande qu'à l'ordinaire, à cause de sa robe noire sans doute" (2).

Un objectif semble photographier Louise de bas en haut. Sa robe noire la grandit alors, accentuant dans cette première partie la gravité de la scène finale.

Quelquefois, sur le vêtement décrit est projetée une lumière qui le met en valeur en distordant son ombre. C'est le procédé que l'on remarque dans la scène de la première visite qu'à Montataire Frédéric rend à Mme Arnoux. Tous deux sont devant le feu. "Cette

robe, se confondant avec les ténèbres lui paraissait démesurée, infinie, insoulevable ; et précisément à cause de cela, son désir redoublait" (1). Le jeu de l'ombre et de la lumière régit la scène tout entière et le passage précédant l'évoque déjà : "Le feu dans la cheminée ne brûlait plus, la pluie fouettait contre les vitres. Mme Arnoux, sans bouger, restait les deux mains sur le bras de son fauteuil ; les pattes de son bonnet tombaient comme les bandelettes d'un sphinx, son profil pur se découpait en pâleur au milieu de l'ombre. Il avait envie de se jeter à ses genoux. Il n'osa" (2). La robe et le bonnet de Mme Arnoux sont des éléments artistiques qui doublent par le jeu de leurs ombres le caractère de l'héroïne et les sentiments de Frédéric. Il est dans le roman un exemple moins riche d'émotion laissant ainsi apparaître plus nettement encore ce procédé. Il s'agit de la scène où Regimbart mime un duel : "Il frappait du pied, s'animait, feignait même de rencontrer des difficultés tout en criant : Y es-tu là ? Y es-tu ? et sa silhouette énorme se projetait sur la muraille avec son chapeau qui semblait toucher au plafond" (3). C'est le procédé que l'on trouve dans une scène du film Yvan le terrible (4), scène dans laquelle le tsar médite à sa table après avoir fait emporter l'échiquier qu'il destine en cadeau diplomatique à

la Reine d'Angleterre ; sur le mur, l'ombre de sa silhouette devient démesurée, traduisant précisément la mesure de ses ambitions.

L'utilisation de la lumière au cinéma s'adjoit l'exploitation du contraste. C'est un style que Flaubert ne dédaigne pas car il lui permet de privilégier celui des éléments auquel il veut intéresser le lecteur : "Comme elle se trouvait enveloppée d'ombre, il ne distingua d'abord que sa tête" (1). Cela permet aussi de rendre éclatant la disparité desdits éléments : "Au milieu du lit, une robe noire s'étalait, tranchant sur le couvre-pieds rose" (2). Cette phrase nous fait sentir l'affectation de Mme Dambreuse dans sa prétendue douleur, à la mort de son époux. Le contraste peut résider dans la correspondance entre deux éléments qui ne se côtoient pourtant pas. La robe blanche de Louise jeune mariée n'est-elle pas l'écho inversé de sa robe noire de jeune orpheline ? "C'était bien elle, Louise ! Couverte d'un voile blanc qui tombait de ses cheveux rouges à ses talons..." (3). En nous faisant voir ce voile blanc dont l'effet est un peu misérable, Flaubert nous rend presque tangible le caractère irrémédiable de la réalité à laquelle se heurte Frédéric. Il n'épousera pas Louise dont la toilette de mariée symbolise à ce moment pour elle, l'échec des aspirations, tandis que la robe noire soulignait le désespoir dans lequel la plongeait le départ de son ami. Elle se trouve ainsi à deux reprises orpheline de Frédéric et le contraste de ses deux robes se répondant en écho accentue encore ce que chacune d'elle traduit de son côté : l'écho pour Louise et pour Frédéric d'une amitié qui eût pu être

féconde.

Il est donc juste de dire que certaines scènes de l'Education Sentimentale sont tout à fait cinématographiques puisque c'est leur mouvement même et leur correspondance que régissent certains procédés de la photographie.

Dans la première Education Sentimentale, le vêtement est quelquefois le terme de référence d'une comparaison. En tant que mise en relation des deux objets dont le rapport n'est pas évident, la comparaison révèle plus qu'un autre procédé l'originalité de l'auteur ; en situant "le vêtement" dans le monde selon un rapport particulier, Flaubert ne révèle-t-il pas ses préoccupations fondamentales ? C'est cette hypothèse qui nous conduit à dresser un catalogue des comparaisons vestimentaires, et à chercher d'autre part à regrouper ses dernières par symbole, pour voir en fin d'analyse se dessiner les thèmes principaux. L'usure des tissus par exemple est comparée à l'effacement progressif et imperceptible des passions par le temps : "quand on a vécu longtemps ensemble, que l'on s'est vus jeunes et que l'on se voit vieux, on n'observe pas chaque jour chaque parcelle du beau sentiment qui se dégrade et tombe en ruines, non plus que le velours qui se râpe, la soie qui se fane, les rides qui se forment ; l'on vieillit ensemble, presque d'accord, sans s'en douter, sans le voir ni s'en apercevoir, et l'on arrive ainsi à la plus douce et à la plus accomplie des décrépitudes" (1). S'il porte les stigmates de la fuite de la vie, le vêtement peut apparaître néanmoins telle une aliénation de l'homme. Henry ne se laisse-t-il pas paralyser par cette toile d'araignée ? "Partout où je vais elle me suit, il me semble que je suis pris dans son vêtement et que je remue à tous les plis de son tablier" (2).

Création maléfique, il est aussi cette apparence destinée à tromper l'homme et l'induire en erreur puisque la tendance commune est "vouloir contenir dans les mêmes limites,

habiller du même costume, enfermer sous la même forme, toutes ces différences essentielles d'origine, de nationalités, d'époques" (1).

Les autres comparaisons du roman ne sont plus utilisées qu'à propos de Jules-Lucide (2), il découvre que les valeurs vitales sont les valeurs esthétiques. Il ne saisira plus le monde qu'à travers l'art. Voici le récit d'une de ses recherches :

"quelquefois même il niait complètement une œuvre afin de la mieux regarder sous un autre aspect. Mais de même que le velours en lambeau est plus beau que de la toile neuve, et qu'un bonnet de papier sur la tête de l'Appolon ne la dégrade pas, la parodie ne peut rien détruire de ce qui est indestructible" (3). Le velours défraîchi, symbole de la domination d'Henry par la vie, symbolise au contraire ici la valeur éternelle de la beauté. Cette opposition n'est peut-être pas voulue par Flaubert et n'apparaît que par l'artifice de notre analyse. Mais il est intéressant de noter que le même élément peut symboliser un thème et son thème contraire et que d'autre part les vêtements ne sont des termes positifs de comparaison qu'à propos de Jules.

Toutes ces comparaisons tendent à démontrer en effet le thème essentiel chez Flaubert de l'artiste maître des valeurs éternelles : "Sa vie de plis à son idée, comme un vêtement au corps qu'il recouvre ; il jouit de sa force par la conscience de sa force" (4).

De même que le tissu servait à représenter la dégradation qu'effectue le temps dans la Première Education Sentimentale, c'est à la description des dégâts de

la guerre que servira un élément analogue de l'Education Sentimentale : "Des jalousies, tenant par un clou, pendaient comme des haillons" (1). Autre point commun aux deux romans, la sensualité y est représentée. Alors qu'Henry était prisonnier du tablier de Mme Renaud, Frédéric à la lecture de la lettre de Rosanette, voit "dans la forme des caractères et l'espacement irrégulier des lignes comme un désordre de toilette qui le troubl(e)" (2). Quelquefois la comparaison présente un symbole que l'on pourrait dire "au carré" selon le terme mathématique exprimant ce phénomène : l'association des deux termes déjà symboliques, mais la juxtaposition sert à signifier une troisième réalité. C'est ainsi que la soie est le symbole de la sensualité en supportant la métaphore sensuelle par excellence, celle du feu : "Le pétilllement "de "la robe" de Rosanette "enflamm(e)" en effet Frédéric (3). Mais la soie, symbole de feu, en aura les diverses acceptions : "Tout à coup, éclata derrière eux un bruit, pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire. C'était la fusillade du Boulevard des Capucins" (4).

Quelquefois c'est la fusion avec la nature que semble symboliser le vêtement, par la comparaison dite "au carré" : "Frédéric dîna seul puis flâna sur les boulevards. Des nuages roses, en forme d'écharpe, s'allongeaient au-dessus des toits..." (5) ou plus loin "le bleu du ciel, au-dessus, reparaissant à de certaines places avait des douceurs de satin" (6). La fusion avec la nature est encore plus

nettement exprimée dans la scène de Fontainebleau : "Le bras sous la taille, il l'écoutait parler, pendant que les oiseaux gazouillaient, observait presque du même coup d'œil les raisins noirs de sa capote et les baies de genévriers, les draperies de son voile, les volutes des nuages" (1).

La superficialité de la société reste un thème cher à Flaubert dans la version de mil huit cent soixante-neuf, version dans laquelle il s'indigne "des analyses d'ouvrages, traitant de la même encre, un volume de vers et une paire de bottes" (2). Le monde est futile dans son désir de baigner dans le luxe à tout instant : "les deux havanais l'un près de l'autre semblaient deux manchons d'hermine, posés sur les coussins" (3).

Luxe et mondanité recouvrent bien des hypocrisies, à l'image du regard suspicieux de Mme Dambreuse "Elle répliqua, tout en clignant ses paupières où brillait un regard pareil à la pointe d'un stylet sous de la mousseline :

- Eh bien, et l'autre ?
- Quelle autre ?
- La femme du faïencier ! " (4).

Ainsi le catalogue des comparaisons vestimentaires et le découpage d'un des sous-ensembles de thèmes (au sens mathématique du mot "sous-ensemble"). Si l'on admet que les comparaisons les plus artistiques révèlent le mieux des thèmes essentiels on s'aperçoit que les seuls thèmes fondamentaux que l'Education Sentimentale par ce biais aborde seule, sont les thèmes de la fusion avec la nature opposée au luxe. C'est un bon résumé des aspirations de

Frédéric du message de Flaubert dans sa description de cette société où "tout le mal résidait dans cette envie moderne de s'élever au-dessus de sa classe, d'avoir du luxe" (1).

Notre étude du vêtement considéré tel un matériau romanesque nous a permis de comprendre l'intention de l'auteur. Mais une telle analyse serait incomplète si elle ne s'accompagnait pas de l'étude des impressions poétiques que peut créer le vêtement.

DEUXIEME SECTION : LE VETEMENT, VEHICULE D'IMPRESSIONS

Si le vêtement masculin ne peut créer un climat poétique, le vêtement féminin est par contre empreint d'une sensualité qu'il diffuse à de nombreux et longs passages des deux romans étudiés. Qu'il soit empreint d'une grande sensualité reflète la réalité de l'époque où le corps féminin n'était pas encore objet d'exhibition et où le désir se fixait alors sur le vêtement seul, ou à vrai dire sur ce que ce dernier trahissait du corps qu'il recouvrait. L'impression de sensualité n'était ressentie que par les êtres dotés d'imagination mais l'était alors avec intensité. Que l'on songe en effet à la dernière visite que Mme Arnoux rend à Frédéric : "La pointe de sa bottine s'avancait un peu sous sa robe et il lui dit presque défaillant :

- La vue de votre pied me trouble" (1).

Dès la première "apparition" de l'héroïne, sa bottine servait déjà de support à la "cristallisation" de Frédéric : "Tout son voyage lui revint à la mémoire d'une façon si nette qu'il distinguait maintenant des détails nouveaux, des particularités plus intimes ; sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron" (2). Nous pouvons affirmer à l'aide de cet exemple, que la bottine est un élément important de la cristallisation ; elle est mise en valeur par le retard avec lequel elle est intégrée à la description du personnage, l'auteur ne l'ayant pas mentionnée dans sa description initiale de Mme Arnoux : seul le souvenir du héros introduit ce détail vestimentaire en qualité de "particularité intime".

Dans la Première Education Sentimentale, la bottine souligne la féminité du personnage présenté puisqu'on peut lire

déjà à propos de Mme Renaud : "Dans sa marche rapide, sa bottine craquait avec mille séductions" (1). "Elle cachait bien, il est vrai, le bas de sa jambe, mais elle montrait le bout de son pied et il était très mignon" (2). Il est mentionné plus loin à ce propos : "son pied avait cent mignardises que trahissait la chaussure" (2). Mystère, délicatesse et fragilité féminins émanent ainsi de ce détail. C'est dans la même lignée que nous sera présentée Mme Dambreuse : "Le bout de son pied sur un coussin, tranquille comme une œuvre d'art, pleine de délicatesse, une fleur de haute couture" (3). "Elle se tenait comme d'habitude un peu en arrière, dans son fauteuil, avec un tabouret devant elle ; on apercevait la pointe d'un soulier de satin noir" (4). La sensualité de la bottine tient aussi à ce que cette dernière moule la forme du pied qu'elle est destinée à cacher. "Une des manies" de Mme Renaud est de "se chausser trop finement ; en toute saison elle ne portait que de petites bottines d'été qui se perdaient à la moindre tache de pluie ou qu'une tache de boue gâtait" (5). Cette manie est celle des femmes soucieuses de plaire. Qui regardait en effet avec attention Mlle Aglaé s'apercevait que "ses pieds n'étaient guère beaux, quoique le lacet de ses bottines de peau verdâtre fût si serré que les œillets manquaient de s'en rompre" (6). C'est ce même détail chez Lucinde qui irrite la sensibilité de Jules : "sa chaussure était si mince et si fine qu'on eût presque dit son pied nu et plutôt ganté que chaussé" (7).

L'on peut dire que le gant partage ce privilège de la bottine si l'on se souvient que l'attirance de Henry à l'égard de Mme Renaud est portée à son paroxysme par la vue de "ses gants justes qui lui serr(rent) le poignet, sa chaussure mince et vernie...toute cette toilette édifiée pour lui, sacrifiée par avance" parce que destinée à être "foulée" par lui" (1). Le manège que la sensualité inspire à l'héroïne est efficace parce qu'il développe des impressions qu'Henry a assimilées auparavant : "Elle ôta ses mains de dedans son manchon, elle était gantée très juste surtout au poignet. Rien n'est joli comme un étroit gant blanc qui sort de son gros manchon doublé de rose, tenant un mouchoir brodé tout chiffonné, bien chaud et sentant bon ; rien n'est joli comme cela, lecteur, si ce n'est la main elle-même quand elle est belle" (2). Le sentiment de Henry est donc ensuite la conséquence logique de ce manège, son désir étant bientôt la réponse précise à celui de Mme Renaud : dans un élan tout à fait physique "il se mit à l'aimer, à aimer sa main, ses gants" (3). Les gants sont donc dans la Première Education Sentimentale, objet de désir par cette propriété qu'ont aussi les bottines d'épouser les formes emprisonnées. Dans la version ultérieure du roman, c'est par contre l'autre caractéristique de la bottine qui se retrouve dans le gant : la sensualité qui s'en dégage repose davantage sur l'aspect mignard de la femme qu'il pare. C'est ainsi que, lors de la promenade aux côtés de Mme Arnoux, Frédéric remarque "sa main prise dans un gant chamois à deux boutons, sa petite main qu'il aurait voulu couvrir de baisers" (4). La main n'a plus besoin d'être moulée pour être attirante. C'est plutôt sa

délicatesse qui est mise en valeur, ce qui, dans le roman, entraîne un amoindrissement du rôle du gant, au profit d'un accroissement de celui qui est à ce moment-là attribué aux manchettes. C'est en effet ce qui sert alors à signifier la féminité : la preuve en est faite par la lacune que son absence témoigne chez les "bas-bleus" participant aux réunions intellectuelles de la Vatnaz : "Un rang de femmes occupait la muraille, vêtues généralement de couleurs sombres, sans col de chemises ni manchettes" (1). Mais la main n'est plus objet érotique aussi élémentaire que dans la Première Education Sentimentale. La féminité qu'elle évoque est plus riche. Même chez Rosanette qui incarne pourtant le plaisir des sens, c'est sur leur délicatesse que l'accent est mis : "Rien n'était mignon comme ses mains sous leurs manches de dentelles qui dépassaient les parements de l'habit vert" (2). Et nous apprenons par la suite, qu'à Fontainebleau Frédéric prend plaisir à observer "sortant de leurs manchettes tout unies, (les) deux mains (de Rosanette), ses deux mains (qui) découpaient, versaient à boire, s'avançaient sur la nappe" (3).

Il s'avère ainsi intéressant de noter que dans les descriptions de la Première Education Sentimentale, la bottine et le gant mettent l'accent sur la sensualité du corps auquel ils sont ajustés, précisément parce qu'ils lui sont ajustés et le trahissent. Tandis que dans l'Education Sentimentale, on remarque à côté de cet aspect du vêtement, sa tendance à s'éloigner du corps : l'impression de sensualité émanant de telles descriptions s'enrichit de celle de désir physique perdu au profit de résonnance plus poétiques.

Les descriptions de costumes tout entiers obéissant à la même loi. Dans la Première Education Sentimentale, les robes sont empreintes d'une immense sensualité parce qu'elles trahissent les formes qu'elles épousent. Paradoxalement, les robes les plus habillées sont le plus provocantes. Henry observant Mme Renaud dans sa robe de bal songeait "La coquette, croit-elle que je l'admire ? Et il l'admirait cependant, et la convoitait dans son âme, coupant sa robe de bas en haut, et se la figurant nue, toute nue, dans cette posture-là" (1). La coquetterie souffle à notre héroïne bien des ruses vestimentaires : "Elle s'habillait longuement, choisissait ses plus fines broderies, sa robe la plus neuve, afin que dans un emportement, dans un éclat, Henry arrachât ce fichu, cassât ce nœud avec ses dents et foulât toute cette toilette édifiée pour lui, sacrifiée par avance, qu'elle se procurait l'occasion de faire pour en sentir plus tard tout le plaisir" (2). Peut-être Mme Renaud est-elle moins consciente de la provocation de sa mise lors d'une visite qu'elle rend à Henry : "Entre son corps et son vêtement, sa chemise bâillait, (l'on voyait) toute la raie de son dos, dont la ligne se perdait vite à la courbure de sa taille" (3). La provocation s'atténue dans la deuxième Education Sentimentale. Frédéric sent "à travers la batiste, les fermes contours (du) corps (de Rosanette) " (4), comme il avait senti lors de sa promenade avec Mme Arnoux "la forme de son bras" "à travers la ouate du vêtement" (5). Il est un épisode dans lequel Mme Arnoux est indécente. Il s'agit du passage racontant l'arrivée imprévue de Frédéric à Montataire.

"Il poussa une porte. Mme Arnoux était seule devant une armoire à glace. La ceinture de sa robe de chambre entr'ouverte pendait le long de ses hanches... Elle jeta un cri, et disparut" (1). Si Mme Arnoux nous est présentée dans une tenue indécente c'est à la fois pour que nous n'ignorions pas son charme physique certain et pour que nous connaissions sa pudeur. La suite du récit nous apprend en effet qu'aux louanges de Frédéric elle ne répond rien : "Elle trouva sans doute le compliment un peu grossier car ses pommettes se colorèrent" (2). Nous voyons qu'à partir d'un élément commun à deux héroïnes – l'indécence de leur tenue vestimentaire – on ne peut conclure à un parallélisme des caractères.

Il semble que la féminité d'une héroïne soit liée à une certaine souplesse de sa robe qui est alors suggestive sans mouler tout à fait son corps. Nous savons que la robe préférée d'Henry est "une façon de sarrau rose à larges manches et sans ceinture" évoquée en termes de "large vêtement" (3).

Mme Renaud vient aussi chez Henry "encore en bonnet de nuit, dans sa robe flottante et sans corsage" (4). La passion de ce dernier se nourrit de l'impression de souplesse émanant d'un tel vêtement et le jour même où il embrasse Emilie il remarque que "sa robe sembl(e) lâche autour d'elle" (5). La propriété de cette robe est de révéler une certaine langueur chez celle qui la porte : "(La) robe sans ceinture (de Mme Renaud) et dont les plis larges tombaient dès le collet, ne laissait rien à saisir, et elle prenait dedans

des attitudes molles et fatiguées" (1).

Cette attitude pourra être celle de Mme Arnoux. Pour recevoir Frédéric à Auteuil "pendant toute la saison, elle porta une robe de chambre en soie brune bordée de velours pareil, vêtement large, convenant à la mollesse de ses attitudes et de sa physionomie sérieuse" (2). L'impression qui se dégage d'une telle attitude est une impression de chaleur et d'intimité. Le vêtement large est le vêtement quotidien.

Lorsque Mme Renaud se rendit chez Henry avec l'intention de lui céder, "elle était dans son costume de tous les jours, avec sa robe brune, son tablier de soie, nu-tête, sans gants" (3). Quant au héros de l'Education Sentimentale, il ne voit pas sans plaisir la tenue de tous les jours que porte Rosanette : "En caraco de batiste et pieds nus dans ses pantoufles, elle allait et venait autour de lui..." (4). Mais le caractère intime du vêtement le touche plus encore dans d'autres circonstances, chez Mme Arnoux par exemple : "çà et là des choses intimes traînaient, une poupée au milieu de la causeuse, un fichu contre le dossier d'une chaise... C'était un endroit paisible, honnête et familial tout ensemble" (5). Ainsi d'un roman à l'autre se retrouve le caractère intime du vêtement et le charme de Rosanette tient de celui de Mme Renaud. Mais l'intimité du vêtement se poétise dès qu'elle a trait à Mme Arnoux.

L'aspect sensuel d'un personnage féminin étant traduit par l'impression de fatigue ou de négligé que met en valeur son costume, devons-nous nous étonner de ce que les vêtements soient empreints de sensualité lorsqu'ils sont fripés ou défraîchis ? Flaubert semble sensible à cet aspect-là de la tenue de bal : "ah ! qu'il fait bon valser à cette heure-là, quand les vieilles femmes sont parties, quand on court sur le parquet glissant, entraînant dans ses bras sa danseuse fatiguée, froissant ses dentelles, humant sa chevelure, toujours tournoyant dans les glaces, sous le feu des lustres, jusqu'à ce qu'un doux malaise vous gagne à regarder ces yeux constamment briller sous les vôtres, à sentir ce même mouvement régulier vous faire palpiter d'accord, dans cette atmosphère toute chaude d'émanations féminines et de fleurs fanées C'est là souvent que l'amour commence et que le mal de cœur arrive" (1). Ce "langoureux vertige" quasi Baudelairien devant les "fleurs fanées" ne s'est pas amoindri chez notre auteur dans la période qui sépare les deux romans, puisqu'il place encore sous ce même sceau la description du bal finissant chez Rosanette : "Le jour entra, avec la fraîcheur du matin. Il y eut une exclamation d'étonnement, puis un silence. Les flammes jaunes vacillaient en faisant de temps à autre éclater leurs bobèches ; des rubans, des fleurs et des perles jonchaient le parquet ; des taches de punch et de sirop poissaient les consoles ; les tentures étaient salies, les costumes fripés, poudreux ; les nattes pendaient sur les épaules ; et le maquillage coulant avec la sueur, découvrait des faces blêmes, dont les paupières rouges clignotaient" (2). Il règne ici un climat

de "dolce vita" (1) dont le caractère blet accroît l'impression de dépravation. Le luxe possède un autre privilège : il agrandit le mystère de ce qu'il touche et peut intensifier ainsi la sensualité du vêtement placé sous son signe. Frédéric dans le salon des Dambreuse était fasciné par la danse où "la décence des figures tempérait les provocations du costume" (2). Les gens du monde mettent en effet leur savoir-vivre au service d'un aspect ambigu, subtil mélange de décence et d'indécence : "quant à Mme Dambreuse, il lui trouvait quelque chose à la fois de langoureux et de sec qui empêchait de la définir par une formule" (3). N'oublions pas que Henry était déjà séduit par l'allure mondaine de Mme Renaud : "quand elle s'habillait et qu'elle mettait son grand chapeau de paille d'Italie à plume blanche, c'était une beauté royale, pleine de fraîcheur et d'éclat" (4). Et sur le médaillon qu'elle lui offrit "Mme Emilie était de face et souriait, elle avait cette robe jaune qui la rendait si belle, le soir surtout, et qu'Henry aimant tant" (5). C'est qu'en fait il prend un plaisir réel à voir l'ambiguïté de la majesté derrière laquelle il peut évoquer l'intimité. Les sentiments de Frédéric devant Mme Dambreuse sont assez comparables : les robes de cette dernière avaient beau être "puritaines" (6), "il la convoitait comme une chose anormale et difficile, parce qu'elle était noble, parce qu'elle était riche, parce qu'elle était dévote, se figurant qu'elle avait des délicatesses de sentiment rares comme ses dentelles, avec des

amulettes sur la peau et des pudeurs dans la dépravation" (1) Le luxe accroît donc l'aspect mystérieux d'un personnage féminin lorsqu'il fait ressortir la qualité ambiguë sur laquelle l'imagination peut se fixer, à savoir l'expérience de la vie, la maturité.

L'image de la femme mûre que désirent les héros de Flaubert peut être aussi une image maternelle. "Mme Renaud...était une excellente femme, une femme charmante dont les manières maternelles avaient quelque chose de caressant et d'amoureux" (2). Cela se traduit dans son vêtement : celui dont Henry garde le souvenir après la séparation est "le vieux manteau de satin noir doublé d'hermine" qu'il évoque dans ses lettres (3). Nous, non plus, nous n'avons pas oublié qu'"après le dîner, ils se promenaient encore sur le pont, aux étoiles ; elle l'entourait de son manteau et ils marchaient ensemble dessous, car il leur était commode pour cela, comme si on l'eût fait exprès. C'était un de ces exquis vêtements qui savent l'histoire de toute une existence de femme, vêtements pleins de souvenirs, beaux autrefois, faits alors pour être jetés sur des épaules nues, à la sortie du bal, pour que l'hermine brille sur la peau et que le satin glisse sur les chairs, puis qu'on a mis en visite de temps en temps, les grands jours, qu'on a repris malgré la mode contraire, qu'on aime comme un ami, dont les mères enveloppent leurs enfants quand ils sont petits, dont ensuite elles se couvrent les genoux en voyage, lambeaux de sentiments, d'affection, de passion, de rêverie et de folies, qu'on use

jusqu'à la corde et qu'on ne donne pas aux pauvres" (1).

L'image féminine est donc celle de la mère, riche et lourde des capacités d'amour qu'elle évoque. On peut rapprocher du manteau de Mme Renaud le châle que Mme Arnoux possède pour sa part. "Elle avait dû bien des fois au milieu de la mer, durant les soirées humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans ! "

(2). Le châle est un vêtement de mère par les gestes que nécessite son usage. Cet aspect maternel de Mme Arnoux lui donne plus de charme encore aux yeux de Frédéric : "La voiture roulait et les chèvrefeuilles et les seringats débordaient les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes.

Les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds. Il lui semblait communiquer avec toute sa personne par ce corps d'enfant étendu entre eux" (3). Mettons l'accent sur les odeurs amollissantes dans lesquelles baigne Mme Arnoux. Nous sommes loin d'une simple mollesse des attitudes. L'univers entier devient langueur. Ce qui était esquissé avec Mme Renaud est réalisé en Mme Arnoux puisque cette dernière ne se contente pas d'allures maternelles mais se trouve être pleinement mère. Il en ressort dans sa tenue une certaine dignité doublée de noblesse que traduisent les couleurs sombres ; lors du premier repas auquel Frédéric assistait chez elle, "elle avait une robe de velours noir" (4) ; lors de la visite qu'elle lui rendit - en compagnie du petit Eugène d'ailleurs - "elle portait une robe de soie brune, de la couleur du vin d'Espagne, avec un paletot de velours noir, bordé de martre ; cette fourrure donnait envie de passer les mains dessus, et ses longs bandeaux

bien lissés, attiraient les lèvres" (1). Chez les Dambreuse "elle portait une robe de barège noir, un cercle d'or au poignet, et comme le premier jour où il avait dîné chez elle, quelque chose de rouge dans les cheveux, une branche de fuchsia entortillée à son chignon" (2). Ainsi la sensualité qui émane d'elle est-elle très subtile : elle réside dans la matière même du vêtement, la noblesse de l'harmonie, l'impressions d'épanouissement (évoquée par la couleur du vin d'Espagne), plutôt que dans la simple mise en valeur du corps. L'originalité de Mme Arnoux est contenue dans ce mélange du charme de la jeune femme et de la pudeur que l'on attend chez la jeune mère. "Une chose étonnait (Frédéric) c'est qu'il n'était pas jaloux d'Arnoux ; et il ne pouvait se la figurer autrement que vêtue, tant sa pudeur semblait naturelle et reculait son sexe dans une ombre mystérieuse" (3). Nous avons vu que cette pudeur rend pourtant Mme Arnoux encore plus désirable (4).

Les vêtements de la mère de Frédéric ne sont pas décrits. Son image n'en acquiert-elle pas le caractère de celle de "Dieu dans sa création" qui est une présence invisible et réelle ? Cela traduirait assez la vie de Flaubert dans laquelle sa mère jouait probablement ce rôle-là. Enfin, cela serait peut-être l'explication de l'aspect de l'idéal féminin selon Flaubert. Nous avons vu que Mme Renaud contenait les germes de Mme Dambreuse, Rosanette et Mme Arnoux ; mais c'est Rosanette qui en définitive la représente mieux que Mme Arnoux. Cette dernière est la création d'un écrivain mûr et qui a perdu en même temps que la tendance

à l'autobiographie, l'idéal féminin essentiellement charnel (1). A l'image de Jules, son héros de la Première Education Sentimentale (que nous avons donc une raison de plus d'appeler une autobiographie), "ce que la vie lui offre, il le donne à l'art" (2). C'est ainsi que, mêlant ce que ses amours charnelles lui ont apportées à ce que sa vie de solitaire auprès de sa mère lui a offert, il nous a donné la poésie qui se dégage de Mme Arnoux.

Si l'ombre accentuait la poésie du vêtement en lui permettant de se confondre avec le milieu ambiant, l'air peut quelquefois jouer un rôle identique. Le vent est en effet destiné à introduire une certaine vibration dans les descriptions. Cette vibration est en littérature la transposition d'un moyen que l'on retrouve en peinture dans les tableaux impressionnistes. C'est par le frémissement de l'air dans le vêtement qu'est représentée la fusion de ce dernier avec la nature. L'on peut rencontrer ce procédé dans les premières descriptions qui nous sont faites de Mme Renaud : "L'air frais, qui faisait frissonner les pattes de son bonnet de nuit, agitait son large vêtement" (1). La description de Rosanette aux courses répond à ce procédé : "Son chapeau de paille nacrée avait une garniture de dentelle noire. Le capuchon de son burnous flottait au vent" (2). Dans cet exemple, on peut remarquer que le vent n'introduit pas seul l'idée de vibration. La paille du chapeau est nacrée et c'est dans ce nacré le tremblement de la lumière qui est en fait dépeinte.

Car l'air peut être assimilé à la lumière du jour, et en ce cas, révèle plus encore la fusion du vêtement et de la nature. Il semble en effet que l'air circule dans la texture même de certaines robes : "la robe (de Mme Renaud) balayait le sol et soulevait un air tiède autour d'elle" (3). Et l'on se souvient de cette robe qui apparaît à Frédéric pénétré de lumière, lors de sa rencontre avec Mme Arnoux. Vêtue de ce tissu translucide qu'on appelle mousseline, Mme Arnoux s'est ainsi dissoute dans l'air ambiant. Pureté et irréalité sont poétiquement représentées

dans l'harmonie de sa personne et de l'univers : "Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses, qui palpaient au vent, derrière elle...Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose, et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu" (1).

Le procédé impressionniste peut être destiné à évoquer le mouvement d'une scène fugitive lorsque les vêtements se réduisent entièrement à des taches de couleurs qui se juxtaposent. Aux courses, "on voyait (les casques des jockeys) filer comme des taches rouges, jaunes, blanches et bleues sur toute la longueur de l'hippodrome. De loin, leur vitesse n'avait pas l'air excessive ; à l'autre bout du Champ de Mars, (les jockeys) semblaient même se ralentir et ne plus avancer que par une sorte de glissement" (2).

Dans la Première Education Sentimentale, la fuite de Lucinde est aussi représentée par la description imprécise de la couleur de sa robe qui s'agite. "Il y avait sur la gauche un petit taillis, d'où étaient sorties...deux formes vagues, qui touchaient en ce moment au marchepied de la calèche ; je crus voir du bleu et quelque chose de flottant comme une robe. Et puis tous les objets grandirent et je les vis nettement. Bernardi donnait le bras à Lucinde" (3). L'impression du mouvement de la décomposition de la lumière est une impression de flou mise dans les deux exemples au service du procédé que nous caractérisions auparavant en termes de "description concentrique".

Mais l'impressionnisme, parce qu'il traduit la

fusion avec la nature et l'imprécision de la fuite, est tout à fait adéquat à l'évocation – en littérature comme en peinture – du frémissement d'un bonheur fugitif. Les joies mondaines sont sous le signe de ce frisson des robes. Lors du bal de l'Alhambra "les robes à tunique vert d'eau, bleue, cerise ou violette, passaient, s'agitaient entre les ébéniers et les lilas" (1). Dans une description de réception chez les Dambreuse, le bonheur de l'instant est ainsi dépeint par le frémissement des couleurs du vêtement : "on avait mis dans les arbres deux ou trois lanternes chinoises ; le vent les agitait, des rayons colorés tremblaient sur sa robe blanche. Elle se tenait comme d'habitude...et Mme Dambreuse par intervalles, lançait une parole plus haute, quelquefois même un rire" (2). En fait, dans cet exemple, la scène entière est impressionniste, et le bruit (la parole, le rire) est un élément important. De même le bruissement des costumes tendra ce but : "avec un froufrou d'étoffes, les femmes tassant leurs jupes, leurs manches et leurs écharpes, s'assirent les unes près des autres" (3). L'évocation du froufrou des étoffes est ici un moyen de peindre l'agitation momentanée du bonheur intense de l'instant. C'est une transposition littéraire des jeux de lumière et de mouvement que pourrait utiliser un tableau dans un sens analogue.

C'est une transposition du même ordre qui régit la description de Rosanette pendant la soirée : "Rosanette tournait, le poing sur la hanche ; sa perruque à marteau, sautillant

sur son collet, envoyait de la poudre d'iris autour d'elle" (1). La description de cette poudre est l'équivalent de la multiplication des nuances d'une même couleur en peinture, l'expression d'une matière en perpétuel mouvement dans la moindre de ses particules.

Le plaisir né de la conscience d'une coïncidence solennelle entre l'émotion de l'homme et la vibration du monde s'exprime par l'impressionnisme. L'expression peut se faire dans des registres artistiques différents et l'amertume n'en est pas exclue. On songe par exemple à un film tel que La partie de campagne de Jean Renoir dont l'impressionnisme est aussi ambigu que celui de l'Education Sentimentale, car il traduit dans les deux cas l'intensité du bonheur fugitif au sein d'un monde mouvant.

CONCLUSION

Flaubert tend à peindre la réalité, et il est intéressant de constater dans cette optique que l'originalité des tableaux tient à leur mélange de réalisme et de poésie. C'est du moins ce qu'une étude des vêtements révèle dans la première et dans la deuxième Education Sentimentale. Les habits des personnages romanesques sont en effet décrits avec une grande minutie que dicte un désir très net d'objectivité. Les détails qui nous sont présentés peuvent être qualifiés d'historiques car ils soutiennent la confrontation avec des documents précisément historiques. Ils dénoncent avec impartialité la réalité des classes sociales qui s'affrontent avant et après la révolution de mil huit cent quarante-huit. Témoins des conflits sociaux, les vêtements pourraient être un élément de propagande. L'on songe à ce qu'ils sont par exemple au théâtre, chez des auteurs tels que Bertolt Brecht. Roland Barthes analyse en effet chez cet auteur la vocation qu'a le costume d'exprimer les conflits de la société dont la pièce témoigne (1). Si le vêtement, par certains aspects, exerce ce rôle chez Flaubert, ce n'est pas sous l'effet d'une intention politique. Nous avons remarqué qu'en le décrivant, Flaubert désire avant tout peindre un élément de la vie quotidienne pour rendre plus concrète à nos yeux la société qu'il nous présente. Mais cette société est régie par des lois qui ne sont pas sans relations avec les lois du costume. Il existe en effet un code vestimentaire que tout individu doit connaître pour

s'intégrer à la société. On s'aperçoit que l'assimilation de ce code est une forme d'assimilation des règles sociales. Signe de l'intégration, le vêtement s'avère une source de renseignements pour le sociologue auquel il permet de découvrir les lois des mondanités au dix-neuvième siècle et d'entrevoir aussi l'universalité de certaines d'entre elles.

Ce style de description révèle en fait une esthétique particulière ; la minutie de détails accumulés vise à plonger le lecteur dans un monde vraisemblable, calqué sur le monde réel. Nous avons pu remarquer, à travers les descriptions de vêtements, certaines particularités de la narration. Ces descriptions font progresser le récit pour lequel elles tiennent lieu de transitions, et auquel elles permettent d'acquérir un rythme cinématographique. L'étude de ces procédés, à travers la première et la Deuxième Education Sentimentale permet de constater tantôt une mutation, tantôt une évolution de la technique. Cette évolution traduit celle de l'esthétique flaubertienne.

Mais tandis que dans la Première Education Sentimentale, l'image féminine ainsi composée est l'image de la femme sensuelle qui se double de celle de la mère, dans l'Education Sentimentale de mil huit cent soixante-neuf la figure maternelle se double de celle de la sainte ou de la muse. Dans la Deuxième Education Sentimentale les descriptions de vêtements deviennent de plus en plus éthérées – au sens propre et au sens figuré – et à côté de cette version poétique, la Première Education Sentimentale semble une simple autobiographie chargée des préoccupations de l'écrivain. L'on peut donc affirmer que la décision de retraite qu'a prise Flaubert en devenant "le solitaire de Croisset" a entraîné des conséquences à la mesure de ses ambitions : loin de la vie, il a pu acquérir cette forme de sagesse qui permet à l'artiste de voir la réalité sans déformation subjective. Mais cette neutralité n'exclut pas la transfiguration pour laquelle elle est au contraire une base solide. C'est ainsi

que Flaubert s'est progressivement écarté de l'autobiographique dans ses romans, tandis que ses descriptions y atteignaient l'objectivité du réalisme et la poésie de la peinture.

INDEX DES VETEMENTS DANS LA PREMIERE ET DANS LA DEUXIEME "EDUCATION SENTIMENTALE"

Les références entre parenthèses concernent la Première "Education Sentimentale".

Aigrette : 400

Atours : (216)

Babouches : 187

Badine : (235) - 89

Bas : (69) - (87) - (115) - (198) - (210) – 115 - 206

Blouse : (110) - (314) - 6 – 38 -40 – 148 – 194 – 327 – 397 – 409 – 416 – 432 – 436 – 464 –
479 – 482 – 591 – 597

Boa : (79)

Bonnet : (20) – (87) – (138) – (185) – (200) – (210) – (268) – (316) - 126 – 147 – 205 – 254 –
257 – 285 – 339 – 380 – 405 – 411 – 415 – 417 – 434 – 483 – 483 – 510 – 523

Bonnet de nuit : (13) - (48) - (64)

Botte : (13) - (41) - (41) - (85) - (87) - (109) - (121) - (158) - (182) - (185)-(194) -
(230) - (255) - (269) - (274) - (293) – 3 – 4 – 38 – 63 – 82 – 102 – 106 – 151- 171 – 200 – 226 –
241 -258 – 302 – 335 – 352 – 529 – 547 – 552 - 610

Bottine : (14) - (22) - (26) - (64) - (180) – 12 – 592 - 605

Bourgeron : 434

Brassière : 156

Bretelles : (109) - 52

Burnous : (315) – 214 - 291

Cachemire : (68) - (216) - 97 – 208 – 211 – 237 - 251 – 416 - 587

Caleçon : (88) - 248

Calotte :(13) – 5 – 207 – 254 - 370

Camisole : (146) - (210) - 48 – 504 - 611

Canne : (134) - (190) - (237) – 100 – 294 – 320 – 328 – 329 - 434

Capeline : 181 - 505

Capote : (53) – 96 – 148 – 217 – 289 – 305 – 374 – 413 – 417 – 468 - 508

Caraco : 507

Casaque :293

Casque : (162) - (315) – 398 – 414 - 595

Casquette : (13) - (66) – (111) - (274) – 4 – 8 – 23 – 42 – 134 – 146 – 363 – 419 – 435 - 510

Ceinture : (13) - (48) – 215 – 278 – 416 – 428- 491

Ceinturon : 451

Châle : (27) - (53) - (68) -(68) - (79) - (168) – (168) - (211) – (211) - (207) – 7 – 11 – 15 – 164 – 181 -241 – 321 -374 - 504

Chapeau : (3) - (14) – (27) – (46) – (51) - (68) - (86) - (87) - (90) - (109) - (111) - (130) (133) - (134) - (147) - (182) - (182) - (199) - (198) - (227) - (235) - (237) - (237) – 5 – 6 – 16 – 25 – 34 -36 – 48 – 55 – 58 – 63 – 89 – 96 – 102 – 103 – 106 – 130 – 146 – 150 – 169 – 188 – 196 – 205 – 221 -224 – 239 – 290 - 294 – 305 – 314 – 316 – 320 - 321 – 338 - 359 - 367- 373 – 400 – 416 – 423 – 425 – 435 – 469 – 481 – 515 – 525 – 547 – 563 – 578 – 581 – 592 – 596 – 604 - 606

Chaussette : 31 - 359

Chausson : (12) - (29) - (88) - (128) -(200) - 5

Chaussure : (24) - (69) - (115) - (123) – (180) -(123) – (180) - (215) -(274) – 63 – 115 – 552 - 564

Chemise : (80) - (87) - (210) – 3 – 5 – 20 – 64 – 76 – 156 – 192 – 206 – 283 – 355 – 372 – 403 – 415 -418 – 432 – 480 – 517 – 587 - 592

Chemise de nuit : (47) - (47) – (108) – (146) – 139 – 211 - 233

Collerette : (115) - (216) - (262) - 511

Collet : (13) - 292

Corsage : (64) - 176 - 228

Corset : (109) - (154) – (200) - (210) – 46 - 129

Costume : (29) - (54) - (82) – (114) – (185) - (193) - (244) – (258) – (261) – 72 - 84 138 – 202 – 229 – 230 – 283 – 292 -422 – 428 – 494 – 598 -

Costume de théâtre ou de bal : (9) - (26) - (87) - (271) - (315) – 164 – 165 – 166 – 169 – 169 - 170-170 – 170 -171 – 173 – 174 – 179 – 181 – 191 – 199 – 201 – 240 - 371

Cotillon : (44) - 583

Cothurne : (269)

Courtepointe : 147

Cravate : (26) - (45) - (88) - (137) - (190) - (198) - (275) – 5 – 33 – 50 – 55 – 81 – 82 - 102 – 171
– 212 -224 – 253 – 296 – 327 - 328 – 402 – 515 – 528 – 592 - 598

Culotte : 93 – 126 – 170 – 228 – 490 - 545

Débraille(r) : (305) – 177 - 432

Décolleté(r) : (5) - (124)

Déguenillée : 400

Déshabillé(r) : (115) - (281) – 421 – 516 -516

Dessous de pied : (13)

Echarpe : (79) - (244) – 172 – 422 - 517

Effet : (206)

Endimanchés :

Escarpin : 225 – 232 – 294 - 337

Eventail : (78) – 36 – 126 – 127 – 176 – 207 – 214 – 229 – 338 – 535

Faux col : 562 - 603

Fichu : (113) – (124) – (210) – 65 – 173 - 592

Foulard : (29) - (128) - (168) - (186) - (210)

Fourrure : 592

Frac : (269)

Gant : (38) - (48) - (78) - (81) - (88) - (90) – (114) – (123) – (159) – (191) – (198) – (215) – (236)
– 24 – 33 – 64 – 79 – 82 – 82 – 96 -130 – 169 – 190 – 228 – 291 -292 – 328 – 352 -367 – 391 –
434 – 518 – 545 - 603

Ganté de : (38) – (69) – (271) – 84 – 593

Garde-robe : 162

Gilet : (26) – (50) – (80) – (109) - (137) – (185) – (190) – 5 – 11 – 48 – 81 – 103 – 162 – 226 –
294 – 328 – 368 – 428 – 433 – 542 – 560 – 593

Guêtre : 196

Habille(r) : (14) – (26) – (41) – (79) – (108) – (123) – (124) – (147) – (150) – 167) – (220) –
(270) – (271) – 35 – 36 - 61 – 64 – 64 – 80 – 83 – 84 – 149 – 189 – 206 – 214 – 229 – 234 –
260 – 278 – 313 – 327 – 402 – 471 – 491

Habit : (13) – (27) – (80) – (89) – (133) – (147) – (150) – (198) – (215) – (230) – (271) – (277) –
(317) – 5 – 24 – 27 – 45 – 63 – 84 – 93 – 94 -105 – 162 – 171 – 171 – 232 – 294 – 298 – 314 –
337 – 341 – 412 – 418 – 418 – 432 – 445 – 532 – 545 – 598 – 608

Hardes : 443

Hennin : 98

Jaquette : (157) – 3

Jarrettière : (115)

Jupe : (81) - (109) – 172 – 228 - 283

Jupon : (24) - (57) - (210) – 64 – 102 – 129 – 406 – 428 – 587 – 592

Livrée : (182) - (186) – 140 – 195 – 366 – 418 - 543

Maillot : 409

Manchette : (52) – (80) – (216) – 291 – 338 – 469 – 517 - 604

Manchon : (38) – (38) - 216 – 217 – 290 - 595

Mante : 28- 9 6

Manteau : (67) - (68) - (87) - (110) - (167) - (187) - (233) – (255) – 22 – 23 – 164 – 181 – 545 - 599

Marquise : 113

Mitaine : 102

Mouchoir : (38) - (110) – (132) – (182) - (216) – 49 – 55 – 79 – 114 – 121 – 176 - 217

Nippé : (28)

Nu-tête : (58) - (68) - (114) - (178) - (283) – 30 – 46 - 418

Ombrelle : 90 – 91 – 113 – 114 -291 - 470

Palatine : 295

Paletot : (235) – 22 – 82 – 159 – 164 -208 – 232 – 266 – 277 – 300 – 430 – 434 -434 - 527

Pallium : (269)

Pantalon : (81) - (85) - (87) - (90) - (200) - (235) – 3 – 55 – 89 – 98 – 10 1 – 135 – 162 - 203

228- 370 – 418 - 587

Pantoufle : (16) - (64) - (188) - (315) – 97 – 359 – 389 – 396 – 408 – 410 - 507

Parapluie : 34 – 106 – 148 – 191 – 298 - 529

Peignoir : 187

Pèlerine : (24)

Pelisse : (78) - (167) - (180) - (180) - 162 - 232

Pieds nus : (88) – (154) – 139 – 187 - 401- 470 - 507

Redingote : (26) – (28) – (88) – (182) - (235) – 5 – 23 – 40 – 55 – 72 – 80 – 81 -94 - 111

130 – 134 -146 – 188 – 221 – 241 – 241 – 313 – 328 – 381 – 562 – 572 – 581 - 591

Riflard : 292

Robe : (13) - (24) - (24) - (35) - (38) - (48) - (58) - (64) - (68) - (68) - (78) - (80)

(81) - (82) - (90) - (113) - (114) - (123) - (124) - (127) - (139) - (146) - (244) - (251) - 6 - 7 - 10
 - 12 - 30 - 31 - 36 - 51 - 53 - 57 - 64 - 65 - 79 - 86 - 86 - 87 - 98 - 101 - 104 - 105 - 122 -
 126 - 135 - 142 - 171 - 187 - 187 - 214 - 215 - 216 - 217 - 224 - 229 - 234 - 266 - 278 -
 285 - 292 - 296 - 301 - 304 - 305 - 324 - 337 - 339 - 367 - 373 - 389 - 401 - 401 - 443 -
 468 - 473 - 491 - 498 - 539 - 540 - 548 - 580 - 585 - 592 - 593 - 605

Robe de chambre : (13) - (47) - (88) - (127) - (200) - (200) - (277) - 156 - 278 - 391

Robe de nuit : (108)

Sabot : (314)

Sarrau : (15) - (48)

Savate : (87) - (210) - 248 - 481

Serpillière : 411

Shako : (79) - 412 - 448 - 480

Socque : 191

Soulier : (68) - (79) - (198) - (235) - (293) - (317) - 22 - 55 - 63 - 414 - 498

Sous pieds : (90) - (93) - 5 - 52 - 292 - 562 - 610

Soutane : 200 - 436

Stick : 294

Suroît : (185)

Tablier : (20) - (23) - (214) - (161) - 266 - 566

Toilette : (9) - (124) - (198) - (239) - (275) - (312) - 81 - 169 - 232 - 288 - 291 - 337 - 536

Toque : (255) - 86 - 87

Tri corne : 38 - 545 - 599

Uniforme : 44-

Vareuse : 215 - 418

Veste : (85) - 164 - 195 - 248 - 297 - 327 - 370 - 372 - 400 - 411 - 511

Vêtement : (47) - (48) - (70) - (83) - (90) - (99) - (124) - (142) - (143) - (167) - (180) - (187)
 - (187) - (205) - (254) - (206) - (309) - 23 - 28 - 42 - 96 - 248 - 299 - 412 - 416 - 605

Vêtu de : (69) - (124) - (185) - (215) - (216) - (283) - 5 - 99 - 106 - 291

Voile : (4) - (38) - (160) - (198)

TABLE DES MATIERES

BIBLIOGRAPHIE p 2

INTRODUCTION p 6

PREMIERE PARTIE

Première section : Etude Historique

- Peinture du peuple..... p 10
- Peinture de la bourgeoisie p 13
- La bêtise de "la blouse" ou de "l'habit" p 15

Deuxième section : Etude Sociologique

- Le vêtement, facteur de communication p 19
- Les signes distinctifs vestimentaires et 1 ascension sociale p 23
- Vie humaine ou bal masqué ? p 28

DEUXIEME PARTIE –

Première section : le vêtement, soutien de procédés narratifs

- Vêtements-transitions p 34
- Procédés cinématographiques p 37
- Les comparaisons vestimentaires p 43

Deuxième section : le vêtement, véhicule d'impressions

- Sensualité des bottes et des gants p 49
- Vêtements lâches ou serrés p 53
- L'impressionnisme des descriptions p 62

CONCLUSION p 66

INDEX p 69

Inhaltsverzeichnis

BIBLIOGRAPHIE.....	2
INTRODUCTION	6
PREMIERE PARTIE : ETUDE HISTORIQUE ET SOCIOLOGIQUE DU VETEMENT	8
PREMIERE SECTION : ETUDE HISTORIQUE DU VETEMENT	9
DEUXIÈME SECTION : ETUDE SOCIOLOGIQUE	18
DU VETEMENT	18
DEUXIEME PARTIE : LE VETEMENT, ELEMENT ROMANESQUE.....	32
PREMIERE SECTION : LE VETEMENT, SOUTIEN DE PROCEDES NARRATIFS	33
DEUXIEME SECTION : LE VETEMENT, VEHICULE D'IMPRESSIONS.....	48
CONCLUSION	66
INDEX DES VETEMENTS DANS LA PREMIERE ET	69
DANS LA DEUXIEME "EDUCATION SENTIMENTALE"	69
TABLE DES MATIERES	74