



HAL
open science

Le personnage de Madame Arnoux

Stéphanie Dord-Crouslé

► **To cite this version:**

Stéphanie Dord-Crouslé. Le personnage de Madame Arnoux. Pierre Glaudes; Éléonore Reverzy. Relire L'Éducation sentimentale, Classiques Garnier, pp.51-66, 2017, Rencontres - 331, Série Études dix-neuviémistes - 39, 978-2-406-07457-1. <10.15122/isbn.978-2-406-07459-5.p.0051>. <halshs-01648167>

HAL Id: halshs-01648167

<https://shs.hal.science/halshs-01648167v1>

Submitted on 12 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Stéphanie Dord-Crouslé : « Le personnage de Madame Arnoux » ; *Relire L'Éducation sentimentale*, sous la dir. de Pierre Glaudes et Éléonore Reverzy, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres. Série Études dix-neuviémistes », 2017, p. 51-66.

p. 51 =>

LE PERSONNAGE DE MADAME ARNOUX

Pas plus qu'il n'est la transposition dans la fiction de l'habile Eulalie Foucaud née Delanglade avec qui le bachelier au retour de la Corse a passé une nuit inoubliable à Marseille, ou de l'exigeante « Muse » Louise Colet qui a été la maîtresse de l'écrivain de part et d'autre de son voyage en Orient, le personnage de Mme Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* ne procède seulement de celle qui fut bien pourtant « le grand amour » de Flaubert¹, à savoir Élisabeth Schlesinger, rencontrée sur une plage de Trouville en 1836. Aucune de ces femmes n'est son modèle unique. Mais toutes ont participé à la construction littéraire de cette figure féminine apparemment idéale qui s'incarne peu ou prou aussi bien dans le personnage de Marie Arnoux que dans celui de la Maria des *Mémoires d'un fou*, de la Marie de *Novembre* ou d'Émilie Renaud dans *L'Éducation sentimentale* de 1845. Comme l'explique l'écrivain à propos de son processus créatif usuel : « J'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai combiné »². Si la dimension autobiographique n'est donc pas à négliger³, elle est cependant indissociable d'autres aiguillons de l'imaginaire, au premier chef littéraires. Dans le personnage de Mme Arnoux se font également sentir les souvenirs des lectures de Flaubert : Mme de Mortsauf (*Le Lys dans la vallée* de Balzac), Mme de Couaën (*Volupté* de Sainte-Beuve), mais aussi, plus confusément, Madeleine d'Orsel (*Dominiq*ue de Fromentin).

C'est donc sur le mode du palimpseste que doit être appréhendé un personnage de fiction en qui s'amalgament données autobiographiques

p. 52 =>

et réminiscences intertextuelles. Néanmoins, sa complexité ne se borne pas à cela. Mme Arnoux occupe en effet une place particulière dans la configuration quadripartite (Mme Arnoux, Rosanette, Mme Dambreuse et Louise Roque) des amours du « héros » de *L'Éducation sentimentale*. D'abord, alors qu'en tant qu'épouse et mère elle correspond en tous points aux attendus de la norme sociale bourgeoise, l'écrivain paraît lui refuser une quelconque épaisseur psychologique propre en ne lui allouant qu'une identité « en creux » : Marie ne vaut que pour et par Frédéric. Cette médiation constante ne la préserve pourtant pas d'une dégradation aussi insidieuse qu'irrépressible : la dimension idéale d'abord conférée au personnage⁴, s'estompe progressivement au cours du roman, tandis que se manifeste au contraire de plus en plus clairement une médiocrité constitutive qui ravale le personnage de Marie Arnoux au niveau de celui de Frédéric Moreau et illustre la conception flaubertienne profondément pessimiste de la nature humaine.

¹ Voir Émile Gérard-Gailly, *Le Grand Amour de Flaubert*, Paris, Aubier, 1944. En s'appuyant sur de nombreux documents, Jean Bruneau a établi les véritables rapports de Flaubert avec les Schlesinger dans son article : « Sur l'avant-dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mai-juin 1983, p. 412-426

² Lettre des 14-15 août 1846 (*Correspondance*, éd. Jean Bruneau [et Yvan Leclerc pour le t. V], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 5 vol., 1973-2007 ; ici, t. I, p. 302).

³ Voir la notation scénarique ancienne du Carnet 19 : « traversée sur le bateau de Montereau [...] M^e Sch[lesinger], M^e Sch[lesinger] - moi » (f^o 35).

⁴ Je laisse ici de côté la dimension strictement génétique de la question, que j'ai eu l'occasion d'évoquer dans une conférence prononcée à la Fondation Primoli de Rome le 15 décembre 2016 : « De Mme Dubois à Mme Arnoux : quelques éléments nouveaux sur la genèse d'un personnage » ; version remaniée à paraître en 2018 dans la collection « Quaderni di cultura francese ».

UNE IDENTITÉ SOCIALE FORTE : LA BOURGEOISE

L'identité sociale du personnage de Mme Arnoux est primordiale dans le roman : elle est d'abord une épouse, une mère et une femme appartenant à la bourgeoisie. Si elle apparaît pour la première fois aux yeux émerveillés de Frédéric dénuée de toute identité (« Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? », 47) et libre de toute attache (« Elle était assise au milieu du banc, toute seule [...] », 47), ce moment de grâce du « Elle » en majesté, de l'être qui se suffit à lui-même, ne dure qu'un instant, le temps que Jacques Arnoux établisse définitivement les liens qui unissent cette « apparition » à sa personne : « Ma femme, es-tu prête ? » (49). Dorénavant, elle sera toujours « Mme Arnoux », l'épouse du propriétaire de *L'Art industriel*, évoluant au gré des chaotiques

p. 53 =>

reconversions professionnelles successives de son mari. Sont ensuite dispensées au lecteur des informations sur les circonstances de la rencontre du couple à Chartres, sur son mariage (dont les considérations pécuniaires n'ont pas été absentes) et son voyage de noce en Italie (272). D'abord installée rue de Choiseul, Mme Arnoux donne le jeudi des dîners (115) où elle reçoit les relations de son époux avec qui elle voyage en Suisse (50). Toutes ces indications soulignent à quel point elle est en adéquation avec son statut social d'épouse bourgeoise. D'ailleurs, lorsque Frédéric, dans le transport qui suit la première rencontre, crie son seul prénom, « Marie », dans la campagne, « sa voix se per[d] dans l'air » et il est « pris d'une inquiétude sans cause » (53). Seule la période idyllique d'Auteuil échappe brièvement à l'emploi permanent du titre de civilité : « Elle l'appelait "Frédéric", il l'appelait "Marie" » (406). À cette exception près, Mme Arnoux demeure donc enclose dans son identité de femme mariée : au dénouement, la reconnaissance se fait naturellement sur le mode du « Madame Arnoux ! » (615), et le décès de l'époux n'intervient qu'une fois que Marie est définitivement sortie de la vie de Frédéric (623).

Veuve, Mme Arnoux s'est établie « à Rome avec son fils » (623) car l'épouse est aussi mère ; c'est le second trait constitutif de son identité sociale bourgeoise, qu'elle met elle-même en exergue en se plaignant de tout ce qu'elle « endure comme épouse et comme mère » (529). Dès l'apparition initiale, Mme Arnoux est associée à son enfant, Marthe, « une petite fille, déjà grande » (48), à qui, Frédéric, à son retour de Nogent où il a passé trois ans, découvre un frère, le petit Eugène (187). Dans toutes les circonstances, c'est la maternité qui règle la conduite de Mme Arnoux : « pour l'amour de ses enfants », jamais elle ne se séparerait d'Arnoux (273), et, en raison du croup dont est atteint son petit garçon, elle renonce à se rendre au rendez-vous fixé par Frédéric, avant, une fois l'enfant guéri, d'« offr[ir] à Dieu, comme un holocauste, le sacrifice de sa première passion, de sa seule faiblesse » (419). Ses enfants sont comme un prolongement naturel de sa personne et plusieurs descriptions insistent sur cette dimension maternelle inhérente au personnage : un jour, Frédéric la découvre cousant, « le petit garçon, à ses pieds », et Marthe, écrivant, « un peu plus loin » (222) ; une autre fois, elle « montr[e] à lire à son bambin » puis se tient « derrière la chaise de Marthe qui faisait des gammes sur son piano » (239) ; et lorsqu'elle

p. 54 =>

signifie son congé à un jeune homme trop insistant, elle lui apparaît « debout, sur le seuil de sa chambre, avec ses deux enfants à ses côtés » (310). Rien d'étonnant, donc, à ce que lors de l'entrevue finale, Frédéric lui confie, avec une bonne foi certes relative, qu'il n'a jamais eu d'autre espérance la concernant : « C'était Mme Arnoux telle que vous étiez, avec ses deux enfants, [...]. Cette image-là effaçait toutes les autres » (619).

Mme Arnoux, mère et épouse, répond ainsi parfaitement à tous les réquisits de son ancrage social bourgeois. Parfaite maîtresse de maison, elle a « un jour », une bonne, mais surtout un cadre moral qui l'amène à toujours respecter les convenances en lien avec le code

de conduite qu'elle s'est donné. Certes, elle n'a sûrement rien à se reprocher ; comme le souligne Pellerin : « elle est honnête » (93), et lors de l'épisode d'Auteuil, des barrières infranchissables sont d'emblée posées : « ils ne devaient pas s'appartenir » (404). Quand elle vient chez Frédéric, c'est accompagnée du petit Eugène et de sa bonne (encore n'a-t-elle de cesse de vérifier que la porte n'est pas close, 292). Et si son mari lui propose de souper dans un cabinet, elle refuse – « s'offensant même d'être traitée en lorette » (276). Mais l'exigence de fidélité conjugale apparaît plus pour elle comme un souci de respectabilité (il ne faut surtout pas déroger aux codes imposés par la société) que comme une réponse à une véritable aspiration morale personnelle. L'important est de ne pas donner prise au doute, à la médisance, et de toujours sauver les apparences. Aussi Mme Arnoux fait-elle montre d'une adresse certaine à se forger une contenance le jour où une voix se fait soudain entendre alors que Frédéric vient de lui embrasser les paupières : elle « avait le coude sur le comptoir et roulait une plume entre ses doigts, tranquillement, quand le teneur de livres ouvrit la porte » (402). Cette attitude rouée concorde finalement assez bien avec les « maximes bourgeoises » (309) que Frédéric reproche à Mme Arnoux de suivre.

p. 55 =>

UN ÊTRE POUR AUTRUI : UN PERSONNAGE EN CREUX

Mais que sait-on avec certitude de Mme Arnoux ? Déjà, les appréciations concernant son aspect physique varient selon les locuteurs et les situations. Mme Arnoux est – évidemment – objet de « contempl[ation] » (115) pour Frédéric qui célèbre d'emblée la « splendeur de sa peau brune, [et] la séduction de sa taille » (47) ; son époux fait lui aussi l'éloge de son « corps de femme » (290) ; et Mme Dambreuse rapporte qu'elle « passe pour très jolie » (296). En revanche, elle est laide selon Rosanette, pour qui c'est « une personne d'âge mûr, le teint couleur de réglisse, la taille épaisse, des yeux grands comme des soupiraux de cave, et vides comme eux » (605). Quant à Deslauriers, il trouve que c'est « une femme brune, [...] de taille moyenne [...] pas mal sans avoir rien d'extraordinaire » (122). Lors de la première apparition, la foule semble se ranger à ce verdict d'insignifiance puisque personne n'a « l'air de la remarquer » (50). Il est donc difficile de caractériser physiquement le personnage de Mme Arnoux : sa description n'est jamais menée sous l'autorité d'un narrateur omniscient à qui le lecteur pourrait légitimement et durablement se fier. S'expriment seulement différents points de vue divergents entre lesquels il est difficile de trancher, ce qui pose les bases d'un personnage insaisissable.

Ce caractère énigmatique est encore plus affirmé en ce qui concerne l'intériorité de Mme Arnoux : le lecteur n'a presque jamais accès aux motivations de ses actes. Ainsi, lors de la scène du bouquet au retour de Saint-Cloud, pas plus que Frédéric (« Était-ce un remords ? un désir ? », 157), le lecteur n'est informé des raisons pour lesquelles Mme Arnoux se met à pleurer – sauf à opérer par lui-même un éclairant rapprochement entre la lettre de Mlle Vatnaz que Frédéric a apportée à Jacques Arnoux (150) et le papier tiré de sa poche avec lequel le mari volage entoure malencontreusement le bouquet offert à sa femme (155)... Il y a cependant trois exceptions notables à cette opacité psychologique foncière. La première intervient après la scène où Deslauriers tente de séduire Mme Arnoux et lui apprend le mariage prochain de Frédéric avec Louise Roque : elle s'avoue alors à elle-même l'aimer (374). La seconde se

p. 56 =>

produit à l'occasion de la maladie du petit Eugène, en particulier avec le récit du rêve liminaire (415-416) et l'explication du sacrifice final (419). Enfin, on a un semblable accès à l'intériorité du personnage, beaucoup plus fugace, lorsque Frédéric est accusé d'être l'amant de la Maréchale : « “Comme il me mentait !”, se dit Mme Arnoux » (512).

À l'exception de ces rares moments où le narrateur utilise une focalisation interne sur son personnage parce qu'il ne peut avoir recours à aucun autre procédé si ce n'est celui de l'omniscience – qu'il évite, Mme Arnoux ne vaut que pour autrui, et d'abord pour Frédéric : c'est un signe à analyser, un vide à remplir, une toile vierge à peindre. Elle devient le centre de sa vie (« continuellement, il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de Mme Arnoux », 114 ; « toutes les rues conduisaient vers sa maison »⁵, 134), le lieu rêvé de son bonheur (« le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait », 53) et finalement une véritable manière d'être (« La contemplation de cette femme l'énervait, [...] et devenait [...] un mode nouveau d'existence », 133). Présente, Mme Arnoux est décryptée en fonction des filtres (tels les verres de couleur au travers desquels Emma regarde la campagne⁶) qu'appose le regard de l'observateur – ou selon les clés dont celui-ci dispose (ainsi, alors que Mme Arnoux a grandi à Chartres, Frédéric, amateur d'exotisme romantique, « la suppos[e] d'origine andalouse, créole peut-être », 48) ; absente, elle est un « embrayeur » de pensées pour le jeune homme qui inscrit l'image de l'être aimé en tous lieux, même les plus improbables : il contemple son ombre « au-dessus de la boutique d'Arnoux » (72), rue Montmartre, alors que le couple réside rue de Choiseul (96) ; et au Louvre, il la met en scène dans les tableaux qu'il contemple (« Coiffée d'un hennin, elle priait à deux genoux derrière un vitrage de plomb », 135). Plus tard, elle sera l'éternel comparant absent avec Rosanette et Mme Dambreuse, avant de motiver l'atonie sentimentale finale de Frédéric : il « eut d'autres amours encore » mais « le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides » (615).

p. 57 =>

UNE DOUBLE FIGURE CASTRATRICE

Si Mme Arnoux représente l'amour idéal pour Frédéric, deux figures symboliques s'incarnent aussi en elle, des figures dont la prégnance semble être soulignée par ces insistants « yeux noirs » qui apparaissent sporadiquement au jeune homme, par exemple lors de son retour à Paris après l'héritage (179) ou bien dans le rêve qui suit le bal chez la Maréchale (213). Car Mme Arnoux est d'abord une figure de « sainte », reconnue comme telle par Frédéric (604) qui l'a « posée en dehors des conditions humaines » (273) et attribue à chacun de ses gestes « une importance extra-humaine » (619). Les connotations religieuses attachées à ce personnage sont innombrables comme le soulignent par exemple ses prénoms (Marie et Angèle, 148), la paralysie qu'elle provoque chez Frédéric – « empêché par une sorte de crainte religieuse » (309), le « scandale d'une profanation » (388) qu'éprouve le jeune homme lorsqu'il découvre chez Rosanette le « coffret d'argent ciselé » appartenant à Mme Arnoux, ou l'impression d'un « partage de [...] reliques » (608) que lui cause la vente finale de ses biens. La figure mariale trouve d'ailleurs un pendant mythologique dans l'épisode où Mme Arnoux est comparée à un sphinx dont elle présente à la fois l'aspect physique (« les pattes de son bonnet tombaient comme les bandelettes d'un sphinx », 308) et le caractère impassible (306). Ces figures sacrées, chrétienne et mythologique, sont toutes deux inaccessibles. Elles appartiennent à un univers radicalement différent auquel les humains ne peuvent prétendre.

La seconde figure symbolique qui s'incarne dans le personnage de Mme Arnoux est celle de la Mère. Car Mme Arnoux n'est pas seulement la mère de ses deux enfants ; elle apparaît aussi souvent comme celle de Frédéric à qui elle reproche d'être trop « enfant » (305) et qu'elle finit par « bais[er] au front comme une mère » (621). Quant à Frédéric, il lui arrive à

⁵ À propos du rapport métonymique entre Mme Arnoux et Paris, voir Éric Le Calvez, *Flaubert topographe : L'Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, « Faux Titre », 1997, p. 191-195.

⁶ Il s'agit d'un épisode supprimé, donné par Jeanne Bem en annexe à son édition de *Madame Bovary ; Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2013, p. 542-547.

plusieurs reprises d'associer lui-même les deux femmes : lorsqu'il revient à Paris, dans son demi-sommeil, « Mme Arnoux, sa mère tout se confondait » (178) ; et quand Marie lui rend visite alors que Mme Dambreuse se trouve déjà chez lui, il cache cette dernière « en disant que sa mère allait arriver » (573). Ce jeu vaudevillesque souligne à quel point la dimension maternelle est intimement liée à la personne

p. 58 =>

de Mme Arnoux pour un jeune homme dont le patronyme – Moreau – a d'abord été attribué, dans les premiers scénarios, à la femme aimée : quand on sait l'importance que Flaubert attachait aux noms⁷, il n'est pas étonnant que demeurent sensibles des brouillages et des connexions intimes, plus ou moins conscientes, entre les personnages de la nouvelle Mme Moreau, mère de Frédéric, et de l'ancienne, devenue Mme Arnoux.

De la conjonction, au sein du personnage de Mme Arnoux, de ces figures symboliques de la Sainte et de la Mère découle une évidence : tout accomplissement sexuel est rendu impossible. Certes, le désir existe chez Frédéric, même si c'est le plus souvent à distance que « des convoitises furieuses le dévor[ent] » (407) ; mais le feu s'évanouit, comme brutalement privé d'aliments, lorsque le jeune homme se trouve en présence de la femme aimée et donc en situation d'agir : « le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites » (47-48). L'hypothèse même du dénudement est inconcevable : « il ne pouvait se la figurer autrement que vêtue, – tant sa pudeur [...] reculait son sexe dans une ombre mystérieuse » (135). Aussi, si la robe de Mme Arnoux, « se confondant avec les ténèbres » (à l'instar de la « robe noire » de Mme Moreau, 345) paraît à Frédéric proprement « insoulevable » (309), c'est qu'elle est lourde d'une dimension à la fois maternelle et sacrée, et donc d'un interdit, qui, lors de la dernière entrevue, s'objective en « l'effroi d'un inceste » (620). Cette construction symbolique feuilletée du personnage autorise ainsi la réalisation dans la fiction d'une idée scénarique ancienne et fondamentale pour la construction définitive du roman : « Il serait plus fort de ne pas faire baiser Mme Moreau »⁸, a en effet écrit Flaubert dans l'un de ses carnets de travail, rompant avec les élaborations scénariques antérieures qui comportaient toutes une consommation effective de l'adultère.

p. 59 =>

PROCESSUS DE DÉGRADATION I : DE LA MADONE AU « VIEIL AMOUR »

En raison de sa grande proximité avec la figure mariale, Mme Arnoux entretient un lien tout particulier avec l'art, et d'abord avec la peinture. Nombreuses sont les descriptions qui font d'elle une madone⁹ nimbée de soleil (« Le soleil l'entourait », 388) et « se découp[ant] sur le fond de l'air bleu » (47), comme lors de la première rencontre. Bien qu'elle soit prononcée à propos de l'enfant mort de Rosanette, une remarque de Pellerin confirme cette association : « Le type du sublime (Raphaël l'a prouvé par ses madones), c'est peut-être une mère avec son enfant ? » (594). Pour son soupirant, Mme Arnoux présente aussi une sorte d'idéal littéraire. Comme Emma Bovary était pour Léon « l'amoureuse de tous les romans,

⁷ « Je ne puis me soumettre à son désir, qui est de changer le nom du héros de mon roman... Tu dois te souvenir, cher ami, qu'il y a quatre ans, je t'ai demandé s'il y avait encore à Nogent des personnes du nom de Moreau ? Tu m'as répondu qu'il n'y en avait pas, et tu m'as fourni plusieurs noms du pays que je pouvais employer sans inconvénient. Fort de tes renseignements je me suis embarqué naïvement. Il n'est plus temps pour moi de revenir là-dessus. Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose *capitale*. On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre. / Tant pis pour les Moreau qui existent à Nogent ! » (lettre à Louis Bonenfant du 13 [?] août 1868 ; éd. cit., t. III, p. 788).

⁸ Carnet 19, f° 35 v.

⁹ Voir Barbara Vinken, « “Comme une idole des îles Sandwich” – L'iconographie mariale dans *L'Éducation sentimentale* », *Voir, croire, savoir. Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, éd. Barbara Vinken, Anne Herschberg Pierrot et Pierre-Marc de Biasi, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 59-84.

l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers »¹⁰, Marie, pour Frédéric, « ressemble aux femmes des livres romantiques » (53) ; elle habite depuis longtemps « son ciel poétique [...] si bien qu'en la voyant pour la première fois, il l'[a] reconnue » (405) ; et elle sert bien sûr de modèle à Antonia, l'héroïne de son roman inachevé *Sylvio, le fils du pêcheur* (74). Pour Frédéric, Marie Arnoux est elle-même un personnage de fiction, un personnage au second degré, « idéal », qu'il a lui-même construit dans la distance et qu'il n'a pas l'intention de « dégrader » (620) en le faisant coller à la réalité¹¹.

Et pourtant, le personnage de Mme Arnoux connaît une irrépressible dégradation tant physique que morale. D'abord, l'environnement dans lequel elle évolue perd peu à peu son caractère d'aisance financière, ce qui ne va pas sans répercussions sensibles : quand Frédéric revient de

p. 60 =>

Nogent, Mme Arnoux lui apparaît vêtue d'une « robe de chambre en mérinos gros bleu » (187), et il remarque un peu plus tard que « des savates traîn[ent] sur le tapis » (276). Le corps de Mme Arnoux n'est pas exempt de ce processus délétère. Alors que sa maturité est longtemps connotée positivement (à Auteuil, Mme Arnoux « touch[e] au mois d'août des femmes », époque où « l'être complet déborde de richesses dans l'harmonie de sa beauté », 406), elle se trouve de plus en plus clairement dépréciée : Jacques Arnoux assure même qu'en comparaison de sa femme, Rosanette, « [c'est] bien autre chose ! » (470). La dégradation physique culmine lors de la dernière entrevue qui met en présence de Frédéric une personne vieillie dont les cheveux blancs lui causent un « heurt en pleine poitrine », devenue fondamentalement autre quoiqu'« accepta[nt] avec reconnaissance ces adorations pour la femme qu'elle n'était plus » (619).

Mais le corps du personnage n'est pas le seul à évoluer au fil du temps. Le rapport de Mme Arnoux à la littérature a longtemps été distant : elle « ne s'exaltait point pour [elle] » (239) et l'amour tel que l'évoque Musset lui paraissait « criminel ou factice » (308). Pourtant, lors de la dernière entrevue, elle semble avoir finalement cédé aux sirènes d'un romantisme dénaturé, épousant à contretemps les conceptions de son soupirant¹² : quand elle va s'asseoir sur « le banc Frédéric » (617), elle avoue jouir d'être le jouet consentant d'une illusion toute bovarienne (« et il me semble que vous êtes là, quand je lis des passages d'amour dans les livres », 618). Cette évolution sentimentale s'accompagne d'une notable dégradation morale : l'humeur de Mme Arnoux s'aigrit, elle fait des scènes à son mari et « n'était pas comme cela autrefois » (275). Mais surtout, la manière dont Frédéric lui-même considère Mme Arnoux évolue, comme le souligne la fréquence croissante des appréciations négatives qu'il porte sur elle. S'il subit les modifications et la décadence de son environnement (« ne retrouvant plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose », 188), le personnage pâtit aussi de ses fréquentations, et au premier chef de ses liens conjugaux puisque, rapidement, Mme Arnoux « se trouv[e] comme diminuée par la vulgarité de son mari » (99) dans l'esprit de Frédéric. Et les jugements dépréciatifs se multiplient par la suite : déçu par l'accueil qu'elle lui réserve lorsqu'il revient à Paris, Frédéric

p. 60 =>

traite intérieurement Mme Arnoux de « bourgeoise » (189) ; quand elle emploie des mots comme « patouillards », ils lui paraissent, dans sa bouche, « grotesque[s], et comme

¹⁰ *Madame Bovary*, éd. cit., p. 384.

¹¹ Mieux vaut une mort symbolique, comme celle que représente la vente des vêtements et du mobilier de Mme Arnoux qui semble à Frédéric « une atrocité, comme s'il avait vu des corbeaux déchiquetant son cadavre » (608) et qui revient à « dépouiller les morts de leurs secrets » (610). Voir une mise au point sur le travail de la mise en mémoire par Stéphanie Dord-Crouslé, dans la « Présentation », à son édition de *L'Éducation sentimentale* (Paris, Flammarion, « GF », 2013, p. 21-31).

¹² On retrouve ici quelque chose de la trajectoire de Charles qu'Emma « corrompait par-delà le tombeau » (*Madame Bovary*, éd. cit., p. 452).

inconvenant[s] » (304) ; enfin, quand elle l'éconduit, son jugement est sans appel : « C'est une imbécile, une dinde, une brute » (310). Une expression symbolise à elle seule cette dégradation progressive de l'image de Mme Arnoux dans l'esprit de Frédéric, celle du « vieil amour » dans lequel Frédéric redoute de « tomber encore une fois » (382), qu'il sent parfois « se réveill[er] » (507) et dont il « se ser[t] » (539) pour séduire Mme Dambreuse (539).

PROCESSUS DE DÉGRADATION II : AMOUR IDÉAL OU AMOUR VÉNAL ?

Cette dégradation morale s'accompagne d'un questionnement de plus en plus insistant relatif aux rapports complexes que Mme Arnoux entretient avec l'argent. En effet, l'intrigue du roman entremêle et fait dialoguer, aux niveaux macro et microstructurels, d'une part les soubresauts historiques qui accompagnent la fin de la monarchie de Juillet, l'avènement puis la chute de la Seconde république, et, d'autre part, le lent déclin économique de la maison Arnoux, fait de placements hasardeux et d'emprunts toujours urgents à rembourser. Or, loin de rester étrangère à ces transactions financières, Mme Arnoux y prend une part de plus en plus active et se voit conférer symboliquement le statut de monnaie d'échange.

Dans un premier temps, Jacques Arnoux, semble agir seul et pour son propre compte quand il vient demander à Frédéric de lui prêter la somme de dix-huit mille francs, alors que celui-ci vient justement d'en recevoir quinze mille destinés au journal de Deslauriers. Mais le jeune homme ne se laisse pas fléchir. Arnoux indique alors que ce n'est pas pour lui-même qu'il le supplie, c'est « pour [ses] enfants, pour [sa] pauvre femme ! » (286), toute la famille se voyant contrainte de quitter Paris si la somme lui manquait. Le lendemain, Arnoux revient à la charge dans une missive comportant une formule (« Ma femme se joint à moi, cher ami, dans l'espérance, etc. », 288) qui emporte la décision de Frédéric.

p. 62 =>

Arnoux est-il conscient du poids particulier de l'argument qu'il a utilisé ? L'a-t-il volontairement fait entrer en ligne de compte ? Dans l'affirmative, il tirerait alors profit, pour obtenir ce prêt, des sentiments que Frédéric porte à son épouse, ce qui équivaldrait à une sorte de prostitution symbolique. Le doute reste cependant possible et, jusque-là, Mme Arnoux n'est en rien mêlée à ces transactions. Il n'en va plus ainsi lorsqu'elle se présente elle-même chez le jeune homme, quelques temps après. Certes, son époux est toujours à la manœuvre puisque c'est lui qui l'a « engagée à venir [...], n'osant faire cette démarche lui-même » (293), mais l'épouse prête maintenant son concours actif à l'entreprise et use de l'influence qu'elle sait pertinemment avoir sur Frédéric pour obtenir son intervention auprès de M. Dambreuse. Le jeune homme en vient d'ailleurs à la soupçonner : « Se sont-ils joués de moi ? est-elle complice ? » (298). Enfin, l'équivalence tracée jusqu'ici en pointillés par le texte entre la présence de Mme Arnoux et une somme d'argent est brutalement réaffirmée au début du cinquième chapitre de la troisième partie : « Il fallait douze mille francs, ou bien il ne reverrait plus Mme Arnoux » (595).

Il y a donc une indéniable proximité entre ce personnage, pourtant censé représenter l'amour idéal, et des affaires financières qui le tirent du côté d'une certaine vénalité. Mme Arnoux n'entretient-elle pas d'ailleurs des rapports ambigus avec différents personnages équivoques ? Si l'accusation de Cisy (elle ne ferait qu'une seule et même personne avec une cantatrice de mœurs légères : « Sophie Arnoux, tout le monde connaît ça ! », 340) ne semble pas pouvoir porter véritablement ombrage à la vertu de Marie, il n'en va pas de même des incessants parallèles qui sont tracés entre elle et la lorette Rosanette, en particulier lorsque Frédéric les fréquente toutes deux et qu'elles font dans sa vie « comme deux musiques » qui « peu à peu se mêl[ent] » (240). Des objets circulent incessamment entre leurs deux domiciles, donnés puis repris par Arnoux ; et leurs deux personnes elles-mêmes ne sont pas exemptes d'une certaine porosité dans la mémoire du texte. En effet, lors de la dernière

entrevue, Mme Arnoux révèle à Frédéric avoir compris qu'il l'aimait « un soir [qu'il lui avait] baisé le poignet entre le gant et la manchette » (618). Or le seul baiser « textuel » qui corresponde à cette évocation précise est un baiser donné par Frédéric à Rosanette lors de l'épisode des courses : « Et lui tenant toujours le poignet, il appuya dessus ses lèvres, entre le gant et

p. 63 =>

la manchette » (313). L'image de l'idéale Mme Arnoux se trouve ainsi comme brouillée en raison de ces multiples points d'intersection plus ou moins aveugles. L'apparition initiale¹³ elle-même n'est pas épargnée si l'on se souvient que la célèbre phrase : « Ce fut comme une apparition » se trouvait déjà mot pour mot dans *Le Nil* de Maxime Du Camp où elle sert à introduire la courtisane Kuchiuk-Hanem. De nombreux éléments du portrait de Mme Arnoux sont d'ailleurs également présents dans les notes que Flaubert a prises à propos de cet épisode oriental de sexe tarifé¹⁴. Dès l'origine, la lecture mariale de l'apparition se trouve donc complexifiée par une épaisseur intertextuelle qui la teinte d'ironie sans pour autant la balayer.

Mais le point d'orgue du brouillage entre les dimensions idéale et vénale de Mme Arnoux se trouve dans la scène de la dernière entrevue. Déjà, Frédéric note lui-même l'ambiguïté de la démarche et « soupçon[n]e Mme Arnoux d'être venue pour s'offrir » (620). Mais celle qui est maintenant une vieille femme a apporté un autre « cadeau », un « petit portefeuille de velours grenat » qu'elle a brodé à son intention et qui « contient cette somme, dont les terrains de Belleville devaient répondre » (616). Plus de quinze ans après, les Arnoux remboursent donc enfin à Frédéric son prêt de quinze mille francs. Mais l'attitude ambiguë de Mme Arnoux, d'une part, et le fait que Frédéric attache moins d'importance au contenu (le remboursement) qu'au contenant (il la remercie pour « le cadeau ») attirent déjà l'attention du lecteur sur cet objet singulier qu'est le petit portefeuille brodé¹⁵. Néanmoins, le cabinet de Frédéric recèle un autre objet intéressant : le portrait de Rosanette autrefois peint par Pellerin à la demande du jeune homme. Mme Arnoux remarque sa présence, bien qu'il soit « à demi caché par un rideau », et croit reconnaître le modèle, aussitôt contredite en cela par Frédéric qui restitue à la toile le dessein premier du peintre : « C'est une vieille peinture italienne »

p. 64 =>

(617). Or la toile représente Rosanette « – ou à peu près – vue de face, les seins découverts, les cheveux dénoués, et tenant dans ses mains une bourse de velours rouge, tandis que, par derrière, un paon avançait son bec sur son épaule, en couvrant la muraille de ses grandes plumes en éventail » (356). Cette description donnée par Frédéric est corroborée par l'évocation ultérieure gênée du père Roque qui parlera d'« une dame dans un costume... ma foi !... un peu... léger, avec une bourse et un paon derrière » (512). Rien d'étonnant à ce que le portrait d'une courtisane, « propriété de M. Moreau », souligne la quasi nudité du modèle, comporte une représentation à peine voilée du caractère vénal de son commerce (la bourse) et insiste sur les aspects ostentatoires de ce commerce (la couleur rouge et le paon). Il est en revanche plus inattendu que plusieurs éléments picturaux concernant Rosanette trouvent une correspondance assez exacte dans le personnage de Mme Arnoux tel qu'il apparaît dans l'avant-dernier chapitre du roman. En effet, si sa poitrine est loin d'être découverte, la vieille femme s'immobilise dans les bras de Frédéric « la bouche entrouverte ». La « bourse de velours rouge » fait évidemment signe vers le « petit portefeuille de velours grenat » qui est

¹³ Voir Daniel Sangsue, « Enquête sur une apparition (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, I, 1) », *French Forum*, vol. 40, n° 2-3, 2015, p. 17-32.

¹⁴ « [...] la lumière l'entourant, et se détachant sur le fond du ciel, une femme [...] » (*Voyage en Orient*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Stéphanie Dord-Crouslé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 659.

¹⁵ Tous ces éléments sont tirés des articles de Kazuhiro Matsuzawa, en particulier : « Genèse d'un miroir : le portrait de Rosanette », *Équinoxe*, n° 16, Kyoto, Rinsen, 1999, p. 57-67. Voir aussi la notice qu'il a procurée de ce personnage : « Arnoux, Marie », *Dictionnaire Gustave Flaubert*, sous la dir. d'Éric Le Calvez, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2017, p. 94-95.

« couvert de palmes d'or » et rappelle ainsi les plumes du paon représenté derrière Rosanette. Enfin, le geste ultime de Mme Arnoux qui consiste à couper une mèche de ses cheveux pour l'offrir à Frédéric l'amène elle aussi, comme Rosanette, à avoir « les cheveux dénoués » : « Elle défit son peigne ; tous ses cheveux blancs tombèrent » (621).

Tout au long du roman et jusque dans la dernière entrevue, les correspondances sont donc nombreuses entre Mme Arnoux et Rosanette. Cette construction concertée brouille les frontières entre l'amour idéal et l'amour vénal et prépare l'effacement final du dernier chapitre. En effet, la « grande passion » de Frédéric (623) n'y occupe plus guère de place : son souvenir n'y est que brièvement évoqué avant de disparaître complètement derrière la grande affaire de l'existence des deux amis, une visite avortée à la maison close locale, alors qu'ils étaient adolescents : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur ». En sa qualité de figure maternelle et de « double génétique » de Mme Moreau, son personnage est même l'objet d'une ultime profanation lorsque, pour se rendre chez la Turque, Frédéric et Deslauriers « cueill[ent] des fleurs dans le jardin de Mme Moreau » (626).

p. 65 =>

Mme Arnoux n'est évidemment pas une prostituée, pas plus qu'elle n'est une madone comme en fut trop longtemps persuadée une certaine critique dépassée – et comme en restent convaincus maints lecteurs pressés ou fort naïfs¹⁶. Mais elle n'est pas non plus une héroïne qui s'extrairait des lois communes de la nature humaine : c'est un « personnage médiocre », comme l'explique Flaubert à Tourgueneff¹⁷. En effet, dans l'épisode du chant de Mme Arnoux (106), l'écrivain russe se dit gêné aussi bien par des incohérences dans la technique musicale du personnage que par des imprécisions dans la description du romancier¹⁸. Or, si Flaubert reconnaît bien volontiers que « le passage en question n'est pas fort », il insiste surtout sur un parallélisme de nature entre ses deux personnages : Mme Arnoux est un « personnage médiocre » et elle est l'exact pendant de Frédéric qui « n'est pas un musicien », lui qui se souvient avec émotion du « ravissement [qu']il avait eu la première fois, en [...] entendant chanter » Marie (617). De même que Frédéric échoue à faire de sa vie un destin comme le soulignent les anamnèses du dernier chapitre, Mme Arnoux reste elle aussi immobile, occupée à garder le cap de son existence au milieu des vicissitudes, en dépit d'une tardive naissance au sentiment. C'est néanmoins un personnage pluriel, fruit d'une construction feuilletée et comme en trompe-l'œil qui présente l'intérêt (à la différence de Frédéric) d'être plus complexe et – peut-être – de remporter finalement avec lui – au « fond de la Bretagne » (616) – une plus grande part d'humanité...

Stéphanie DORD-CROUSLÉ

¹⁶ Voir Sylvie Triaire, « “N’importe...” : s’être (ou s’avoir) aimé. Semblances du désir dans *L’Éducation sentimentale* », *Flaubert* [En ligne], 3 | 2010, <http://flaubert.revues.org/1154>.

¹⁷ Après avoir indiqué à Flaubert lire « avec enchantement, avec ravissement » *L’Éducation sentimentale*, Tourgueneff lui avoue que « Dans ce diamant il y a pourtant une tache, une seule : c’est la description du *chant* de Mme Arnoux. 1°) Telle qu’on se la figure — elle devrait chanter autrement et autre chose ; 2°) une voix de *contralto* ne peut pas chercher ses effets dans des notes *hautes*, la troisième encore plus *haute* que les deux premières ; 3°) il aurait fallu préciser musicalement ce qu’elle chante — sans cela l’impression reste vague et même un tout petit peu comique. — C’est ce que vous n’avez pas voulu, n’est-ce pas ? » (lettre du 13 novembre 1879 ; t. V, p. 741). Flaubert lui répond : « Sans doute, le passage en question n’est pas fort ! Je le trouve même un peu *coco*. Cependant, une voix de *contralto* peut faire des effets de *haut*, témoin l’Alboni ? Et au fond vous me paraissez sévère ? Notez pour me disculper que mon héros n’est pas un musicien, et que mon héroïne est une personne médiocre. N’importe ! Ce paragraphe, entre nous, m’a toujours embêté. En le faisant j’ai dû être gêné par des souvenirs contradictoires » (lettre du 19 [novembre 1879] ; *ibid.*, p. 745).

¹⁸ La gêne de Flaubert comme les réticences de Tourgueneff ne sont peut-être pas étrangères à la disparition d’une proposition complète dans l’édition de 1879... Voir Stéphanie Dord-Crouslé, « Flaubert relecteur de lui-même : le cas épineux de *L’Éducation sentimentale* », *La Relecture de l’œuvre par ses écrivains mêmes. I, Tombeaux et testaments*, éd. Mireille Hilsum, Paris, Éditions Kimé, « Les cahiers de Marge », 2007, p. 207.