

L'Étude des personnages féminins dans la nouvelle Novembre, le conte Un Cœur Simple et les romans L'Éducation sentimentale et Salammbô de Gustave Flaubert

Milić, Klara

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:681593>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-25**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Sveučilišni diplomski studij

Francuski jezik i književnost; smjer: nastavnički

Klara Milić

« L'Étude des personnages féminins dans la nouvelle Novembre, le conte Un Cœur Simple et les romans L'Éducation sentimentale et Salammbô de Gustave Flaubert »

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Diplomski sveučilišni studij francuskog jezika i književnosti, smjer: nastavnički
(dvopredmetni)

« L'Étude des personnages féminins dans la nouvelle *Novembre*, le conte *Un Cœur Simple* et
les romans *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô* de Gustave Flaubert »

Diplomski rad

Student/ica:
Klara Milić

Mentor/ica:
Doc. dr. sc. Daniela Čurko

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Klara Milić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom « L'Étude des personnages féminins dans la nouvelle Novembre, le conte Un Cœur Simple et les romans L'Éducation sentimentale et Salammbô de Gustave Flaubert » rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 13. veljače 2024.

Table des matières

I	Introduction	6
I.1.	La motivation et la délimitation du corpus	6
I.2.	La méthodologie	6
I.3.	La présentation du mémoire de Master II	7
I.4.	Le personnage romanesque : l'historique des définitions	9
II	Frédéric Moreau, « un anti-héros »	12
III	Les personnages féminins dans <i>L'Éducation sentimentale</i>	14
III.1.	Le personnage de Marie Arnoux	15
III.1.1.	Marie Arnoux, dame du troubadour Frédéric	16
III.1.1.1.	Ce qu'est le <i>fin'amor</i>	16
III.1.2.	Marie Arnoux, avatar d'Yseut ? Une légende comme inspiration de Flaubert	21
III.3.	Le personnage de Rosanette ou la jeune femme sensuelle inspirant l'amour sensuel	23
III.4.	Le personnage de Madame Dambreuse : une « femme de tête » inspirant un « amour de tête »	26
III.5.	Le personnage de Louise Roque, femme-enfant et la vision de l'amour en tant qu'amitié amoureuse	27
IV	Le personnage de Marie de Novembre, personnage prédécesseur de celui de Rosanette et de Madame Arnoux à la fois	30
IV.1.	Un personnage féminin est-il l'assouvissement du fantasme du Flaubert romancier et nouvelliste ?	31
IV.1.1.	Onirisme dans le <i>Novembre</i>	33
V	Salammbô, femme fatale	34
V.1.	Le topos de la femme fatale et sa « provenance » orientale, vraie ou imaginée, chez Flaubert	35
V.2.	Le couple forme par Salammbô et Mâtho, et celui de Tristan et d'Yseut : une passion interdite et les liens de l'amour et de la mort	38
VI	Personnages et paysages : la représentation du personnage féminin et la symbolique de l'eau	40
VI.1.	La symbolique de l'eau dans <i>L'Éducation sentimentale</i>	40
VI.2.	La symbolique de l'eau dans le <i>Novembre</i>	42
VI.2.1.	La couleur blanche dans <i>Novembre</i>	43
VI.3.	Le nom des personnages féminins et leur motivation	44
VIII	Conclusion	49
IX	Bibliographie	53
X	Résumé en français	58

XI	Sažetak	59
XII	Abstract	59

I Introduction

I.1. La motivation et la délimitation du corpus

Le sujet de mon mémoire de Master II est d'analyser l'image de la femme dans quatre œuvres de Gustave Flaubert, les romans *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô*, la nouvelle *Novembre* et le conte *Un Cœur Simple*.

Le choix de ce thème réside dans mon grand intérêt et mon amour pour la littérature, en particulier la littérature du XVIIIe et XIXe siècles que j'ai eu l'occasion de découvrir au cours de mes études. Par ailleurs, je suis toujours fascinée par la manière dont les personnages féminins sont écrits par les auteurs de différentes périodes littéraires, car je suis souvent absorbée par la polémique féministe qui essaie inlassablement d'établir la position des femmes à la fois dans un récit et dans la vie réelle. En tant qu'un des représentants les plus réputés de XIXe siècle, Gustave Flaubert, avec ses personnages féminins, me semblait un choix incontestable. Inspiré par son propre environnement, Gustave Flaubert dépeint fidèlement les femmes des diverses couches sociales de la France du milieu du XIX^e siècle. Il est donc possible de remarquer les catégories particulières, comme l'épouse bourgeoise, dévouée et pieuse, la lorette, ou la femme mondaine, les strates dans lesquelles les femmes du XIXe siècle étaient souvent classées, et qui n'ont peut-être jamais disparu, mais existent toujours sous une autre forme. Ces quatre œuvres, dont deux semi-autobiographiques, un historique et un spirituel, décrivent habilement la condition et les défis des gens, surtout femmes, issues des différents milieux sociaux, et font de Flaubert un auteur tout aussi pertinent aujourd'hui. En outre, ce qui attire notamment les lecteurs, moi y compris, est son style d'écriture, saisissant et largement reconnaissable. Le rythme lyrique et la beauté de l'expression créés par des mots soigneusement choisis laissent un impact fort et émotionnel.

I.2. La méthodologie

Dans cette étude de la description et de la fonction des personnages féminins dans les romans *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô*, la nouvelle *Novembre*, et le conte *Un Cœur Simple* de Gustave Flaubert, nous allons suivre une approche éclectique. L'accent sera mis sur

la critique thématique et sémiotique, ainsi que sur l'intertextualité. D'abord, nous allons présenter les grands textes théoriques et littéraires élaborés par Antoine de Compagnon, dont la monographie *Le Démon de la théorie* (2007) est basée sur la pensée de Platon et d'Aristote, et Christine Montalbetti, dont l'anthologie inclut également des extraits de la *Poétique* d'Aristote tout comme des extraits des ouvrages des théoriciens de la littérature et des sémioticiens, comme Algirdas Julien Greimas, qui ont contribué au développement de l'analyse des œuvres littéraires, notamment celle des personnages. Alors, pour analyser les personnages féminins de Flaubert, nous allons nous appuyer sur les pensées de Algirdas Julien Greimas dans le cadre de la sémiotique narrative, ainsi qu'essayer d'approfondir ce sujet en offrant une autre vision, celle de Michel Erman qui explique sa position dans la *Poétique du personnage de roman* (2006). Ensuite, nous allons faire référence à Mirsolav Beker qui résume la théorie de la réception et sa notion clé d'horizon d'attente dans les *Théories littéraires contemporaines* (2015). En outre, après avoir donné la définition de l'intertextualité par Julia Kristeva, nous analyserons à quel point le personnage de Madame Arnoux de *L'Éducation sentimentale* doit des traits à Yseut, notamment à Yseut du *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre et comment Flaubert reprend des motifs de la légende de Tristan et d'Yseut dans le premier chapitre de son roman. Puis, afin d'analyser la motivation des noms des personnages, nous allons nous appuyer sur la théorie sur le caractère motivé des noms de Philippe Hamon. Finalement, dans le chapitre « Personnages-paysages », nous approcherons l'imaginaire symbolique de l'eau, qui a partie liée avec certains personnages féminins, en nous appuyant sur la critique de l'imaginaire de Gaston Bachelard.

I.3. La présentation du mémoire de Master II

Dans la première partie de notre mémoire de Master II, nous résumerons les diverses définitions du personnage romanesque, en nous appuyant sur l'ouvrage de Christine Montalbetti, qui étudie le personnage romanesque dans son livre *Le Personnage* (2003).

Montalbetti (2003 : 17) évoque les formalistes russes qui concevaient les personnages en termes de leur fonction dans la fable. Cette vision met l'accent sur l'action et la fonction qu'a le personnage dans la diégèse, ce qui n'est pas si loin de la définition d'Aristote qui définit les personnages de tragédie comme « agissants » (Cf. Montalbetti, 2003 : 47) et de A. G. Greimas (1986) qui, également, analyse les personnages à travers leurs actions en parlant de fonctions. Le modèle actantiel de Greimas nous servira de point de départ à l'étude des personnages féminins des romans et des nouvelles de Flaubert.

Pourtant, Michel Erman (2006 : 6) nous invite à dépasser le seul model actantiel : il remarque que les personnages féminins, comme tous les autres personnages d'un roman, ne sont pas exclusivement déterminés par les rôles que l'auteur leur a prédits et octroyés, mais ont leur propre volonté et leur caractère qui affectent leur comportement. Ainsi, il est possible de comprendre les personnages au-delà des cadres rigoureux qui les limitent et les privent de leur personnalité. De plus, l'un des facteurs les plus importants qui influencent la construction du personnage est le lecteur lui-même.

En raison de la complexité du roman *L'Éducation sentimentale* et de l'importance et du nombre des personnages féminins dans ce roman, l'essentiel de l'ouvrage sera consacré à l'étude des personnages féminins dans ce roman. C'est pour cette raison que nous dédierons le prochain chapitre à l'étude de son personnage principal Frédéric Moreau, personnage passif, anti-héros dont le désir hésite et oscille entre les quatre personnages féminins, et qui, à « défaut de ligne droite » (Flaubert, 2015 : 444), les perd toutes.

Après cela, nous plongerons dans le cœur de ce mémoire, qui est l'analyse des personnages féminins dans le rôle d'initiateurs des principaux personnages masculins du roman *L'Éducation sentimentale* et de la nouvelle *Novembre*. Une chapitre sera consacré à chaque personnage féminin démontrant la façon dont leurs actions affectent les personnages masculins. En outre, nous étudierons l'intertextualité de la légende tristanienne, et notamment du *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre dans le premier chapitre de *L'Éducation sentimentale*, ce chapitre narrant la première rencontre de Frédéric Moreau et de Madame Arnoux lors de la navigation sur la Ville-de-Montereau, rencontre qui marquera la vie entière des deux personnages, et nous verrons si Madame Arnoux a des traits d'Yseut d'un côté, et de la dame des troubadours de l'autre. Nous retrouvons également des allusions à cette légende dans le roman historique *Salammbô*, où nous analyserons ensuite le personnage de Salammbô également comme figure de femme fatale.

Par ailleurs, les similitudes entre certains personnages féminins flaubertiens et le motif récurrent de l'amour inassouvi et impossible nous incitent à revenir sur la vie privée de Flaubert, en appliquant l'approche basée sur la psychanalyse de Sigmund Freud (1933) et la critique de l'imaginaire de Gaston Bachelard (1942) qui explique le rôle que joue l'imaginaire dans la littérature. Cela nous permet de comprendre le monde onirique de *Novembre*, auquel un chapitre sera également consacré faisant référence à l'ouvrage *L'Encre blanche* (2013) d'Ingrid

Šafranek où l'autrice nous propose sa lecture de plusieurs œuvres des plus grands auteurs de la littérature française, parmi lesquels il y a sa lecture de la nouvelle *Novembre* de Flaubert.

Enfin, une partie de ce mémoire de Master II étudiera les significations qui se cachent derrière certains symboles comme d'abord celui de l'eau dans *L'Éducation sentimentale* et *Novembre*, puis aussi la symbolique de la couleur blanche dans la description des personnages féminins.

I.4. Le personnage romanesque : l'historique des définitions

Avant d'étudier les personnages féminins de Flaubert, il est important de cerner et de préciser les concepts pertinents au sujet du personnage romanesque qui nous permettra de situer celui-ci dans un contexte particulier. Commençons par *La République* (2016) de Platon, dans laquelle l'auteur réfléchit sur la question de l'art qui, entre autres, fait également référence à la littérature. Selon Platon, la valeur de l'art se révèle à travers la notion de la *mimèsis* ou l'imitation. Puisqu'il estime que toute création artistique est essentiellement une copie d'un monde extérieur qui en soi est déjà une copie d'un idéal créé par les dieux, il condamne l'art (la poésie à l'époque) parce qu'il la voit comme une imitation de l'imitation. En d'autres mots, tout ce qui est une création de l'homme est une forme d'imitation. Ce qui existe réellement (dans le « monde des idées »), ce sont des idées qui préexistent au monde des choses, alors les choses concrètes que l'homme perçoit dans son existence ne sont que des représentations imparfaites d'un type idéal. Il y a donc une double distance de l'originale ou la vérité, et l'art, ainsi, ne peut pas avoir une valeur cognitive (Cf. Compagnon, 2007 : 109-120).

Montalbetti (2003 : 12, 13) distingue deux entités qui entrent en comparaison : « un monde fictionnel et le texte qui s'efforce de le dire et en produire une image nécessairement partielle ». Cela veut dire que les textes ne sont que des fragments représentative du monde réel que l'auteur a soigneusement sélectionné pour montrer une phénomène ou une thématisation. Le texte est donc incomplet et ainsi donne les personnages aussi incomplets, à travers le manque de leurs desseins ou ellipses. Donc, selon la position textualiste, un personnage n'est rien de plus que ce que l'on lit sur lui, c'est-à-dire ce que l'auteur nous dit qu'il est (Cf. Ibid. : 16).

En outre, pour déterminer ce qui définit le personnage, Montalbetti (2003 : 17) fait référence aux pensées des formalistes russes selon lesquelles le personnage ou le héros, comme un fil ou un chaîne, « n'est là que pour assurer la succession de motifs ». Cette manière de comprendre ferme la voie à la découverte de l'aspect psychologique du personnage et le réduit ainsi exclusivement à sa fonction, qui en elle-même peut être si fine qu'elle peut même

s'évaporer. Essentiellement, le personnage « est compris comme le support de l'action, au sens fort d'intrigue, de fable. » (Cf. Ibid. : 19).

Contrairement à Platon, Aristote dans sa *Poétique* soutient que le *mimèsis* est plus qu'un simple acte de copie. Partant de la tragédie et de l'épopée, dans la *Poétique* Aristote parle des acteurs qui n'essaient pas de copier la réalité, mais de la transporter de manière vraisemblable à l'intérieur du *muthos* ou la fable. Il parle du caractère des personnages en termes de leurs actions, en les nommant par conséquent les « agissants ». Les agissants semblent être des imitateurs des gens existants qui sont plus souvent des aristocrates ou de simples roturiers, et qui sont quelque part sur la ligne morale du bien ou du mal aussi que la personne moyenne incarné par le spectateur. L'objet de l'activité mimétique est ainsi l'action. Les actions doivent être probables afin de donner cohérence au *muthos*. Le personnage est donc ce qui permet le *muthos*. En outre, Aristote considère le caractère des personnages, leurs pensées et leurs actions comme trois choses distinctes. Le caractère et les pensées du personnage sont deux causes naturelles des actions. Pourtant, le personnage tragique ne représente pas en soi un être à part, possédant sa propre volonté et esprit, il s'agit d'une entité mythique dont le rôle est de propager des maximes que l'auteur a sélectionné à transmettre (Cf. Montalbetti, 2003 : 47).

Pareillement, A. G. Greimas (1986), l'un des représentants de la sémiotique narrative, analyse les personnages « non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font (d'où leur nom d'actants) » (Barthes, 1977 : 35). Toutefois, son optique voit le personnage comme une abstraction de texte qui « entre en interrelation avec les autres, qui évolue dans l'horizontalité du récit, qui assure le mouvement même de la narration, coud ensemble les épisodes, et coïncide entièrement avec la somme des énoncés qui l'évoquent » (Montalbetti, 2003 : 21). Alors, il propose un modèle actantiel comme une structure qui se consiste des positions ou rôles dans lesquels les actants effectuent les actes pour construire la narration. Selon les mots de Greimas (1986 : 211) lui-même, « le récit se réduit, en effet, à la séquence de l'épreuve qui, manifestant dans le discours un model actantiel, anthropomorphise, en quelque sorte, les significations et se présente, de ce fait, comme une succession de comportements humains (ou para-humains) ». L'épreuve, avec le désir et la communication, fait partie de trois grands axes sémantiques sur lesquelles Greimas situe ses six catégories actantielles : Adjuvant / Opposant, Sujet/ Objet, et Donateur/ Destinataire. (Cf. Barthes, 1977 : 35). La catégorie de notre intérêt sera celle de l'Adjuvant qui, situé sur l'axe de l'épreuve, rassemble les personnages ou les événements qui aide ou exercent une certaine influence sur le héros poursuivant la quête pour un objet (Cf. Greimas, 1986 : 180).

Les personnages romanesques passent une transformation à travers un mélange de leurs désirs, empêchements ou conflits posés par leur entourage tout au long du récit. Ils ne sont jamais les mêmes qu'au début. Le rapport de différentes séquences du récit cause une continuité des troubles grâce auxquels les personnages forment leurs états finals à la fin des récits (Cf. Erman, 2006 : 11). Cela semble être le cas du héros de *L'Éducation sentimentale* et ce de *Novembre*. Nous démontrerons par la suite que, trois (des quatre) personnages féminins dans *L'Éducation sentimentale* et dans *Novembre* qui peuvent assumer le rôle de l'adjuvante selon Greimas.

Néanmoins, Erman (2006 : 6) se demande si les personnages romanesques sont ceux qui produisent des événements ou bien si ce sont les événements qui donnent la vie aux personnages. La théorie mentionnée précédemment est basée sur l'isolation du personnage soit selon le rôle préexistant, soit selon une identité interchangeable. Elle ne reconnaît pas donc des personnages comme copiant des vraies personnes. Alors, Erman (2006 : 1) critique cette tentative de catégorisation universelle de personnage, car elle le réduit à « un simple support thématique-narratif privé de toute personnalité et de toute ontologie ». Cependant, il admet que le personnage n'est pas dissociable de la structure de l'action. Ainsi, il établit son application pratique ou plutôt poétique du personnage par lequel il suggère qu'un personnage est un être émotif et cognitif : « Leur humanité repose sur une manière d'agir mais aussi sur une manière de vivre leur désir et d'exercer leur volonté. » (Ibid. : 16). Sans volonté ni intention le roman ne serait pas différent d'un récit ordinaire des faits historiques (Cf. Ibid. : 27).

Par conséquent, on peut dire que les personnages féminins de Flaubert ne sont pas exclusivement résultants d'une séquence narrative, mais elles peuvent aussi être considérées d'avoir le pouvoir de transporter l'expérience des sentiments et des événements. Ainsi, Louise Roque cultive une passion enfantine mais futile pour Frédéric Moreau et s'engage elle-même de le trouver à Paris pour réaliser leur mariage, Salammbô met sa vie en jeu pour voler le zaïmph et alors sauve Carthage, tandis que Marie de *Novembre* explore sa sensualité en cherchant un amour inconditionnel et Félicité qui choisit de vivre de manière désintéressée pour les autres. Donc, il sera possible d'observer les deux points de vue dans leur analyse.

Finalement, selon Montalbetti (2003 : 22) il convient de considérer la dimension pragmatique ignorée par ces définitions. Il s'agit du fait que nous devons prendre en compte la lecture qui est aussi un élément constitutif d'un personnage. Cette manifestation est connue sous terme d'*effet-personnage* que Hamon introduit dans la *Poétique du récit* (1972). Cette fabrication double du personnage se consiste, donc, d'une certaine quantité de facultés décrites

par le texte et de leur activation dans l'imaginaire du lecteur, à quoi Montalbetti (2003 : 24, 25) ajoute un troisième aspect, en introduisant l'idée qu'avec chaque lecture, même par le même lecteur, le personnage se démultiplie. Cette vision montre l'instabilité et la fluctuation de l'entité qui représente un personnage qui, malgré sa fixité relative donnée par l'auteur, invite le lecteur à le compléter par sa propre interprétation, chaque fois à nouveau.

II Frédéric Moreau, un « individu problématique » (Lukács, 1968 : 73)

La seconde *L'Éducation sentimentale* est une conséquence de ses rêveries sur sa propre jeunesse, que Flaubert juge suffisamment représentative de sa génération. En 1864, il écrit dans une lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, une de ses correspondantes préférées :

« Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de mœurs modernes qui se passe à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération, "sentimentale" serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion ; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. » (Flaubert, 2005 : 459).

La morale de cette génération est guidée plus par le sentiment et moins par la raison. Contrairement à un roman psychologique, où on a toujours un personnage principal isolé qui est en quelque sorte plus intelligent ou admirable que le reste de la société, Frédéric est un médiocre, qui ne se distingue pas de son entourage par une qualité qui le rendrait un être d'exception.

Notons aussi le sens particulier que Flaubert donne au terme de l'éducation. D'après Pierre-Louis Rey, avant Flaubert, le mot "éducation" se référait aux principes pédagogiques et didactiques, comme c'était le cas avec Jean Jacques Rousseau et son traité de 1762, *Émile ou De l'éducation*. Ce n'est que lorsque Johann Wolfgang von Goethe publie son roman *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* en 1796 que ce type de littérature acquiert un sens plus profond. Goethe a donné un modèle pour un roman traitant des années de formation ou de l'éducation spirituelle d'une personne à ses successeurs littéraires, comme Flaubert. Mais, *L'Éducation sentimentale* n'est pas un *bildungsroman* proprement dit, parce que le héros n'apprend rien et constate son échec à la fin du livre (Cf. Rey, 2005 : 41-42). Lukács décrit cette thématique comme « la marche vers soi de l'individu problématique » (1968 : 75) qui révèle « une certaine problématique du monde » (Ibid. : 78). En effet, la clé est dans l'épithète "sentimental", car elle renvoie à toute une population de gens qui, comme Frédéric, sont paralysés dans leur état d'inertie, malgré leurs ambitions. Alors, Frédéric dans sa passivité, dans

son inaction en fait transmet le moral de l'auteur lui-même qui rejette son entourage (Cf. Rey, 2005 : 41-42). Cette vision, Flaubert explique dans sa lettre à Louise Colet en 1853 :

« Ah ! les hommes d'action ! les actifs ! comme ils se fatiguent et nous fatiguent pour ne rien faire, et quelle bête de vanité que celle que l'on tire d'une turbulence stérile ! L'action m'a toujours dégoûtée au suprême degré. Elle me semble appartenir au côté animal de l'existence (qui n'a senti la fatigue de son corps ! combien la chair lui pèse !). » (Gustave Flaubert, *Correspondance*, 1927 : 106-111).

Si on conçoit *l'Éducation sentimentale* comme un *bildungsroman*, c'est évidemment qu'il est l'apprentissage de l'échec : des stagnations apparemment interminables, des projets qui ne mènent à rien, et rien ne se passe jamais. Il est incapable de se réaliser professionnellement, car il ne termine pas ses études et rate l'opportunité d'un emploi chez M. Dambreuse. Également, dans le troisième paragraphe de l'incipit du roman, Frédéric est représenté comme un jeune homme « à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras » (Flaubert, 2015 : 5), preuve qu'il rêvait de ressembler à un peintre, et donc de faire de la peinture lui-même, mais il ne tarde pas à remplacer la peinture par la poésie. Dans les deux cas, ses idées et son inspiration n'ont aucune valeur particulière. Ensuite, bien qu'entouré d'amis engagés politiquement, Frédéric ne montre aucune inclination pour les activités et les projets de gestion du pays et il ne participe pas aux événements révolutionnaires importants, comme les manifestations lors de la révolution du février 1848. Et bien sûr, le plus grand échec de tous est celui de sa relation amoureuse avec Mme Arnoux. Nous pouvons dire que son échec sentimental est en fait la cause de tous les autres, car il était tellement absorbé par de vaines tentatives pour se rapprocher de Mme Arnoux qu'il lui était impossible de mener à bien aucun projet. (Cf. Rey, 1996 : 34-40)

Tout comme la vie du personnage principal s'est terminée sans succès, le roman lui-même a été perçu comme un échec après sa publication. Lehouck (1966 : 936-944) rapporte que le public, et la critique ont été déçus par des personnages médiocres, ordinaires, et même par le titre. Personne n'a pas cherché à comprendre le dessein de Flaubert, et ainsi, son œuvre n'a reçu l'attention qu'elle méritait qu'après la mort de l'auteur, malgré les efforts de ses fidèles amis littéraires tels que George Sand et Victor Hugo. La majorité lui reproche l'immobilisme du texte qui semble très fragmenté et rend ainsi la composition incompréhensible. En 1869, Philippe Dauriac écrit pour *Le Monde illustré* : « La composition du roman pêche en plus d'un point. Elle flotte, sans autre lien que la série des aventures qui se déroulent dans la vie d'un

homme » et le roman se présente comme une « longue histoire sans nœud et sans dénouement, amère comme l'expérience elle-même, et triste comme la vérité. » (Genin, 2017).

Si nous regardons les pensées que Beker a présenté dans son livre *Théories littéraires contemporaines* (1986), cette opinion négative généralement acceptée peut être le résultat du fait que le roman de Flaubert dépassait l'horizon d'attente aussi bien du public que de la critique de son époque. Beker (1986 : 253-273) explique que l'horizon d'attente représente l'expérience littéraire antérieure du lecteur, qui marque le début de l'établissement d'un jugement sur une œuvre littéraire. Il est basé sur une comparaison avec des expériences et des connaissances, antérieures, de l'éducation, de la personnalité et certainement par appartenance sociale du lecteur qui a le rôle principal dans la réception d'un œuvre littéraire selon l'*esthétique de la réception*, direction critique développe par Hans-Robert Jauss¹.

Évidemment, *L'Éducation sentimentale* ne répondait pas aux expériences de lecture existantes de ses contemporaines, qui reposaient sur l'idée d'un roman comme un récit chronologique, dont le héros, chargé d'ambition, atteint son but à la toute fin. Cependant, l'éducation sentimentale de Frédéric est inexistante, la croissance de la personne n'est pas le résultat du temps qui passe, bien au contraire, il semble que la vie n'est qu'épuisement, dissolution, expérience du ridicule. Cela prouve juste que cet ouvrage préfigure l'arrivée du Nouveau Roman qui va, comme Flaubert, déconstruire le personnage et l'objet de description (Cf. Boire, 1995, comme cité par Rey, 2005 : 45). Donc, il s'agit d'un ouvrage qui, s'écartant de l'horizon des attentes, le changera précisément pour cette raison et établira sa place parmi les canons littéraires. (Cf. Beker, 1986 : 253-273).

III Les personnages féminins dans *L'Éducation sentimentale*

Les adjuvantes, d'après Greimas, ou les auxiliaires, selon Propp, qui se trouvent dans *L'Éducation sentimentale* sont Marie Arnoux, Rosanette, et Mme Dambreuse, toutes les trois partagent le même rôle dans la vie d'un jeune homme dans leur propre univers. Nous

¹ Dans *L'histoire littéraire comme provocation* (1970), H. R. Jauss présente une thèse sur la nécessité d'une révision radicale de l'histoire de la littérature du point de vue des réactions des lecteurs à la littérature. Jauss tente de souligner l'importance de déplacer l'accent de l'auteur vers le lecteur ou l'auditeur. Certaines lignes directrices objectives d'interprétation, qui sont le résultat de l'histoire de la littérature, ont déjà été proposées au sein de l'œuvre littéraire, et la constatation de ces signaux rend le lecteur actif, laissant un impact sur son horizon d'attentes, qui confirme la forme dialogique de la littérature (Beker, 1986 : 253-273).

démontrerons que ces femmes ne sont pas seulement conditionnées par le rôle catégorisé qui leur est attribué, mais qu'elles ont leurs propres volontés. Elles sont la cause de l'action, ou plutôt, en tant qu'objet du désir, elles représentent l'objet de la quête du héros, et dirigent, en tant que telles, sa vie. Les événements dont elles sont la cause, donnent l'impulsion à l'action, aux agissements du personnage principal et la trame narrative du roman. Frédéric et le premier narrateur de *Novembre* sont tous les deux de jeunes hommes désespérés à la recherche de l'amour. Ce processus de croissance peut être compris comme un rituel initiatique² (Cf. Éliade, 1965). La fonction d'un adjuvant (selon la terminologie de Greimas) dans un récit aide à réaliser la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet. L'objet est toujours abstrait et dans les deux histoires est le même - le désir.

III.1. Le personnage de Marie Arnoux

L'objet de la recherche sans fin du désir de Frédéric est évidemment Mme Arnoux. Nous nous tromperions si nous pensions qu'il s'agissait de l'amour pur d'un homme pour une femme mariée, une mère de famille. En effet, pour le protagoniste, elle n'est qu'un symbole potentiel de parfait amour et en tant que telle, elle devient un moyen, une auxiliaire de Frédéric pour atteindre son objectif, pour satisfaire son désir qui est l'achèvement d'un amour idéal et imaginaire. Bien que toute cette relation se passe dans la tête de Frédéric, Marie Arnoux lui sert à apprendre les sentiments très forts pour la première fois. Pendant trente ans, Frédéric rêve, aspire et intrigue pour gagner l'attention de Madame Arnoux, propulsé principalement par sa première image d'elle en tant que femme beaucoup plus jeune sur la plate-forme d'un navire. Même si leur amour n'est jamais consommé, en termes de dévotion affective, le héros lui reste fidèle. Frédéric n'a jamais réussi de rediriger sa passion vers aucune autre femme. L'amour dont souffre Frédéric doit être insondable, et c'est pourquoi il refuse un avenir avec les trois femmes qui s'offraient à lui, pendant sa jeunesse : Louise Roque, Rosanette et Mme Dambreuse, tout comme il refuse Mme Arnoux qui vient s'offrir à lui lors de la vieillesse de la

² Selon Mircea Éliade (1965 : 159), l'initiation marque le passage de l'homme de la nature à la culture, et exprime la vision suivante caractérisant la pensée mythique : « À son sens : 1. on ne devient l'homme complet qu'après avoir dépassé, et en quelque sorte aboli, l'humanité « naturelle », car l'initiation se réduit, en somme, en une expérience paradoxale, sur-naturelle, de mort et de résurrection, ou de seconde naissance ; 2. les rites initiatiques comportant les épreuves, la mort et la résurrection symboliques ont été fondés par les dieux [...] ». Au cours du rituel initiatique, l'initié apprend les données essentielles de la condition humaine : la mort, l'amour et le sacré.

dernière, dans l'avant-dernier chapitre du roman, qui est le chapitre III. Si on prend en compte la phrase de Flaubert (2022a : 136), « Il lui conta ses mélancolies au collègue, et comment, dans son ciel poétique, resplendissait un visage de femme, si bien qu'en la voyant pour la première fois, il l'avait reconnue », on verra qu'il s'agit d'un amour imaginaire dont le concept préexistait la Marie en chair ; Frédéric n'aime pas Marie, mais ce qu'elle représente. Dans cette relation, l'amour, ou son apparence, est dominé par le désir, ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas du tout, mais tous deux tentent de le supprimer, car cette partie inséparable de la nature humaine peut ternir l'idéal divin créé par le héros (Cf. Layton, 1986 : 342). Pourtant, ce n'est pas Frédéric qui mène le jeu, leur amour ne s'est pas matérialisé aussi bien à cause de sa lâcheté, qu'à cause de la persistance de Madame Arnoux dans ses propres principes, qui reflètent son libre arbitre.

Rey (2005 : 137, 138) suggère que les deux amours que Frédéric cultive pour Madame Arnoux et Rosanette s'opposent mutuellement, car la fréquentation d'une conditionne la fréquentation de l'autre. Les deux amours apportent des atmosphères complètement opposantes : l'une quasi-religieuse et grave et l'autre amusante et divertissante. Néanmoins, puisque Arnoux échange des objets destinés à leur servir de cadeau, objets que Frédéric voit tantôt en possession d'une femme, tantôt en possession de l'autre, ces deux femmes se complètent indubitablement. Par vengeance, Frédéric accueille Rosanette dans une chambre louée pour y recevoir Mme Arnoux, et c'est dans cette scène-là qu'on peut observer un autre effet que Marie, comme adjuvante, produit sur lui : Frédéric pleure Marie dans les bras de Rosanette, qui croit lui montrer sa douceur, dans ce qui est d'ailleurs l'un des rares moments où Frédéric éprouve une véritable émotion. Ainsi, Madame Arnoux lui a-t-elle fourni une nouvelle et irremplaçable forme de sentiment et d'existence.

III.1.1. Marie Arnoux, dame du troubadour Frédéric

III.1.1.1. Ce qu'est le *fin'amor*

Le son de la harpe qui commença à se répandre sur le bateau à vapeur juste après que Frédéric avait attrapé l'écharpe de Mme Arnoux n'était pas un hasard. Faible aux caprices de ses enfants, M Arnoux invite le harpiste dans la première classe afin qu'ils puissent mieux profiter de la mélodie. « C'était une romance orientale, où il était question de poignards, de

fleurs et d'étoiles » écrit Flaubert (2015 : 9) pour faire référence à la poésie des troubadours et à l'*amour courtois* (*fin'amor*). Le syntagme « vieux troubadour » (Flaubert, 1965 et 1972 : 108) que Deslauriers adresse à Frédéric dans le cinquième chapitre de la première partie du roman peut être également retrouvé dans les lettres échangées entre de Flaubert et George Sand. « Enfin, je retrouve mon vieux troubadour qui m'était un sujet de chagrin et d'inquiétude sérieuse. » (Sand, 2004 : 1207), écrit George Sand à son ami en décembre 1875. Cette périphrase, au fil du temps, est devenue un élément indispensable dans leur correspondance mutuelle, ainsi qu'un rappel d'une vision particulière de l'amour, qui est le *fin'amor*, le *parfait amour* du troubadour pour sa dame.

Rappelons que la poésie des troubadours, chantée en langue d'oc, apparaît et fleurit en XI^e siècle et marque tout le XII^e siècle. À part de la virtuosité formelle en langue vernaculaire, les troubadours sont des inventeurs d'un modèle idéologique de l'amour appelé *cortezia* ou *fin'amor*. Les exploits chevaleresques dans lesquelles excellaient les grands seigneurs de la première période, durant de la fin du XI^e siècle jusqu'à vers 1150, sont remplacés par l'amour courtois dans la seconde période, qui va jusqu'en 1209.

Le raffinement moral, qui conduit à un comportement courtois se définissant par la générosité, la loyauté, la discrétion, la douceur, la compassion, l'humilité envers les femmes, le refus des mensonges et, surtout, le refus du désir, est nécessaire à la courtoisie (Cf. Chehhar, 1995 : 62-69). Dans le *fin'amor*, la femme est respectée comme l'objet le plus sublime de la civilisation humaine et comme l'origine d'amour (Cf. Paris, 1881, comme cité par Kim, 2010 : 592). Les troubadours d'ailleurs appelaient cet amour le *fin'amor*, car pour atteindre l'amour, l'amant faut souffrir la douleur du feu épurant, comme l'or fin. Le *fin'amor* sous-entend le *jòi*, ce qui est une émotion essentiellement contradictoire entre exaltation et dépression pour les troubadours. Ce désir, qui n'est plus le moment où il se réalise, est un mélange de *gaudium* (joie) et de *joculum* (jeu) (Cf. Zink, 2013 : 68).

Selon Leo Spitzer (1944 : 7), qui analysait l'opus du troubadour Jaufré Rudel, c'est un amour chrétien sans faille et absolu qui provoque la joie (*bonus amor*)³ lorsque le croyant choisit la voie du salut pour ne faire qu'un avec Dieu dans le paradis céleste. Aussi, l'auteur continue d'approfondir cette occurrence de la façon suivante :

« *Joi* est ensuite la joie d'amour, toute morale elle aussi, bien que transposée sur le plan humain, puisqu'émanant de la dame, et c'est cette joie émanant du couple vertueux qui rayonnera à la

³ Le terme inventé par Saint Augustin.

fin de l'*Érec* de Chrétien [de Troyes] sur toute la cour, qui sera la *Saelde* des Minnesinger allemands, faite de vertu et de plaisir. »

De plus, Spitzer (1944 : 5, 12) remarque que les troubadours, sous l'influence chrétienne, transfèrent les symboles religieux à la dame. L'amour pour la dame doit être compris comme complexe et double, car il unit deux opposés. Le culte semi-religieux apprivoise la luxure charnelle. Ainsi, l'amour pour une dame implique le renoncement aux plaisirs terrestres.

Dans *L'Éducation sentimentale*, ce sentiment du sacré, en partie idolâtre, découle de la fascination du protagoniste pour une femme bourgeoise de la vie civile française et qui pourtant, dès sa première rencontre, se présente dans ses yeux comme une « apparition » (Flaubert, 2015 : 8). Ce portrait lumineux de la dame l'élève au plus haut degré de pureté morale et spirituelle, celui de déité. Ainsi, motivé par *le jòi* et avec des ressources financières limitées, Frédéric jette un louis d'or dans la casquette du harpiste, non pour impressionner son élue, mais pour se porter chance, car il reconnaissait dans ce geste « un mouvement de cœur presque religieux » (Flaubert, 1965 et 1972 : 28). Par la force de musique, comme les troubadours de l'époque, le jeune homme essaie de déclencher un sentiment pur, mais pas forcément sans préfixe érotique, ce que le lecteur verra plus tard quand il avoue : « La vue de votre pied [de Mme Arnoux] me trouble. » (Flaubert, 1965 et 1972 : 550). Ce qui amène à l'autre principe du *fin'amor*, la *cortezia*, qui était introduite vers 1150 par des troubadours Marcabru et Cercamond et qui comprenaient, en plus du *joi*, l'acte sexuel entre la dame et son époux (un grand seigneur). La dame est donc vue comme l'initiatrice d'un jeune chevalier, ou dans ce cas d'un troubadour, et ainsi conservant le rôle civilisateur auprès de l'homme célibataire.

Pourtant, Bec (2000 : 42) atteste que le *fin'amor* transcende l'acte charnel, mais ne le supprime pas, cet amour pur soulève le désir et aboutit pour ainsi dire à « un jeu subtil avec le désir contrarié ». Évidemment, ce jeu impossible constitue le fil conducteur entre Frédéric et Madame Arnoux, le couple dont l'amour restera non consommé pour toujours. Parce que la plus grande valeur d'un troubadour semble être la *mesura* – comprise comme la capacité de gérer ses impulsions, ses émotions et son comportement afin d'atteindre des objectifs à long terme. Par conséquent, la défiance de la sensibilité doit être volontaire. Grâce à son orgueil stoïque, le troubadour, il ne succombera pas à sa faiblesse. Il faut une parfaite harmonie entre désirer et ne pas consommer, dont un déséquilibre peut conduire à une issue périlleuse. (Cf. Spitzer, 1944 : 10). Dans *L'Éducation sentimentale*, cette harmonie reste intacte jusqu'à la toute

fin du roman soit par le véritable respect courtois de Frédéric pour Marie Arnoux, soit par sa couardise, soit par son indécision.

De surcroît, Madame Arnoux, tout comme la dame de troubadour, est une femme mariée. Ce détail, souligne Spitzer (1944 : 29) est un élément nécessaire pour l'amour troubadouresque, car il emporte la conception de l'amour gratuit ; puisqu'il s'agissait de l'amour désintéressé, le troubadour n'attendait rien de la dame. La poésie des poètes médiévaux oscille entre réalité et irréalité. Même si l'objet admiré est doté d'attributs divins qui le poussent vers une abstraction, la dame fait bien partie de la matière tangible. Le sentiment amoureux dessiné dans les mots par les poètes contredit deux motifs, celui de l'amour lointain, rendu célèbre par la poésie de Jaufré Rudèl, et du rêve romantique qui dérivent et varient l'un de l'autre, qui à leur tour contribuent à l'existence énigmatique de la dame (Cf. Ibid. : 27).

Hormis sa première introduction très rêveuse à bord du navire, les descriptions physiques de Mme Arnoux révèlent très peu sur son apparence. Tandis que Frédéric glorifie la « splendeur de sa peau brune, [et] la séduction de sa taille » (Flaubert, 2015 : 8) et que Mme Dambreuse informe qu'elle « passe pour très jolie » (Ibid. : 197), pour Deslauriers, elle n'a rien de spécial, et pour Rosanette, elle est même laide. Par conséquent, il est difficile de décrire les attributs physiques de Mme Arnoux puisque sa description n'est jamais donnée par un narrateur omniscient auquel le lecteur peut croire véritablement et systématiquement. La base d'un personnage insaisissable est posée par l'expression de ces points de vue uniquement opposés et difficiles à résoudre.

Tant superficiellement qu'intérieurement, Flaubert ne révèle pas grand-chose sur ce qui motive ses actions. Par exemple, lors de la scène du bouquet, au moment du retour de Saint-Cloud, l'écrivain ne fait pas savoir au lecteur pourquoi Mme Arnoux pleure. Cependant, ce n'est que dans de très rares situations du roman que son ombre psychologique apparaît au grand jour. L'un d'eux fait référence à la scène dans laquelle Deslauriers tente de la séduire et lui raconte le récent mariage entre Frédéric et Mademoiselle Roque, un événement qui fait enfin comprendre à Madame Arnoux qu'elle aime Frédéric (Cf. Dord-Crouslé, 2017 : 9).

Alors, l'amour platonique unilatéral pour un idéal divin, lointain, et surtout inaccessible, hantera Frédéric pour le reste de sa vie. Toutefois, c'est précisément dans cela où se trouve le charme paradoxal de toute chose. Il semble que son amour se jouit de l'état de non-possession tout à fait comme l'amour des troubadours qui tirent la jouissance de l'écart. Cette singularité est bien explicitée par les vers de Rudèl dans le poème *Quand les jours sont longs en mai* : «

Iratz e dolens me·n partray, / S'ieu no vey sest' amor de lonh. / No·m sai quora mais la veyrai,
/ que tan son nostras terras lonh. / Assatz hi a pas e camis, / e per aisso no·n suy devis. / Mas
tot sia cum a lieys platz. »⁴ (Fabre, 2010 : 98).

Il y a ici une allusion au pèlerinage puisque les notions religieuses sont transférées à l'adoration humaine : la dame, en tant que la Vierge ou même Dieu, prend pitié sur le pèlerin amoureux. Une fois qu'il voit la dame, le poète sait qu'il doit partir et apprécie la souffrance jusqu'à leur prochaine rencontre (Cf. Spitzer, 1944 : 17). Tout au long du roman, comme le poète, Rudèl, Frédéric garde cette impulsion à revoir Mme Arnoux et visite astucieusement et continuellement les lieux où elle vit ou séjourne. Et quand Mme Arnoux y est physiquement absente, elle existe néanmoins dans sa mémoire. La passion du jeune homme est si forte et les obstacles insurmontables qu'il est obligé de chercher le bonheur avec d'autres femmes. Et même lorsqu'il est en leur compagnie ses pensées sont ailleurs, car son cœur lui est toujours fidèle.

La fidélité, l'un des piliers les plus importants de l'amour courtois, a toujours été ambiguë et se manifeste comme telle dans le roman. En plus d'être fidèles à leurs maîtresses, les chevaliers doivent être d'abord fidèles à leurs maris, c'est-à-dire à leurs seigneurs, étant liés par des relations féodales. Tel un chevalier, Frédéric devient un bon et fidèle ami de son modèle Monsieur Arnoux. Mais, tout ce qu'il fait, semble d'aller au-delà du bénéfice de M. Arnoux. Lors d'un dîner chez les Dambreuse, Frédéric affronte Cisy, qui insulte M. Arnoux en le traitant de voleur. En fait, Frédéric est irrité par son commentaire adressé à Mme Arnoux et en tant que son serviteur obligé par de lois de la *cortezia*, il jette une assiette au visage de Cisy. Tout dégénère en duel, et M. Arnoux, ignorant les sentiments de Frédéric pour sa femme, pense que son jeune ami est prêt à donner sa vie pour défendre son honneur. Le summum absolu de la loyauté de Frédéric en effet semble être l'épisode où il quitte Mme Dambreuse parce que celle-ci a acheté le petit coffret de Marie Arnoux lors de la vente aux enchères que l'épouse du banquier a elle-même organisée pour se venger de sa rivale. Et n'oublions pas que selon l'éthique de la *fin' amor*, un troubadour ne doit rien attendre en retour de la part de sa dame. Ainsi, Frédéric remboursera-t-il les dettes de M. Arnoux afin de sauver celui-ci de la prison pour dettes, et de sauver en même temps l'honneur et le nom de leur famille, ne songeant pas qu'en même temps il trahit son ami Deslauriers, à qui il avait promis la même somme, celle de 15000 francs, pour fonder leur journal.

⁴ Triste et joyeux je quitterai/ Si je le vois, cet amour lointain./ Mais ne sais quand je le verrai/ Car nos deux pays sont trop éloignés;/ Il y a tant de passage et de chemins/ Que je ne sais rien deviner / Mais que tout soit comme plaît à Dieu! (Fabre, 2010 : 98).

III.1.2. Marie Arnoux, avatar d'Yseut ? Une légende comme inspiration de Flaubert

Nous posons l'hypothèse que Flaubert donne au personnage de Madame Arnoux non seulement des traits de la dame des troubadours, mais d'un personnage précis de la légende médiévale qui avait, selon Denis de Rougemont (1956 : 69) un grand impact sur notre vision de l'amour : celle de la légende tristanienne. Afin d'indiquer les relations qu'un texte peut entretenir avec d'autres textes, le chercheur soviétique, Julija Kristeva (1969 : 67), a inventé le terme « intertextualité ». Ce terme sous-entend qu'un ou plusieurs autres textes antérieurs génèrent un deuxième texte, c'est-à-dire un texte qui peut être vu comme une interaction entre des énoncés externes et préexistants pour créer un nouveau ou réitérer le même sens.

D'emblée, le premier lien que nous pouvons remarquer c'est la scène de la rencontre de Frédéric et de Madame Arnoux, représentée au premier chapitre du premier livre, recèle une intertextualité cachée (laquelle nous aborderons dans un autre chapitre) : celle de la traversée de la mer par Tristan et Yseut. En effet, le roman de Flaubert s'ouvre avec le récit de la rencontre du personnage principal avec une femme déjà prise, survenue lors d'un voyage sur l'eau. Et la femme qui est en voyage sur ce bateau, Ville-de-Montereau, deviendra son grand amour qui marquera toute sa vie. Ainsi, le *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre s'ouvre-t-il avec le voyage maritime de Tristan et d'Yseut, où le navire part de l'Irlande, patrie de la jeune fille, vers Cornouailles, patrie de Tristan, où le roi Marc, l'oncle du jeune héros, attend Yseut qu'il épousera – les fragments narrants des événements qui précèdent la traversée ayant été perdus.

Un autre lien que nous pouvons remarquer entre cette légende et le roman de Flaubert, c'est que Tristan et Yseut, tout comme Frédéric et Marie Arnoux, vivent un amour interdit et impossible, et qui pourtant durera toute leur vie et la marquera à jamais. Aussi, les amours des deux couples se caractérisent-ils en de brèves rencontres et de longues séparations, et par conséquent leur relation est marquée par la dialectique de l'absence et de présence. Cependant, Tristan est plus constant et plus cohérent dans sa relation et dans son amour pour Yseut que ne l'est Frédéric dans son amour pour Madame Arnoux parce que Tristan va jusqu'aux extrêmes possibles pour s'assurer le moindre moment avec sa bien-aimée. L'amour de Tristan est si fort qu'il l'oblige à mettre sa vie en jeu afin de s'approcher de la reine Yseut.

Nous sommes d'avis que le motif du harpiste en haillons, personnage épisodique apparaissant au premier chapitre du roman, évoque un épisode de la légende tristanienne⁵ décrite dans un poème octosyllabique appelé *Folie de Tristan* d'Oxford (Cf. *Le Roman de Tristan*, 1989). Le fragment intitulé la *Folie Tristan* d'Oxford présuppose que les auditeurs ou des lecteurs savent déjà, grâce au *Roman de Tristan* de Béroul et à celui de Thomas d'Angleterre, que Tristan, neveu du roi Marc devait accompagner et emmener de l'Irlande à Cornouailles Yseut, future épouse du roi. Or, lors de leur traversée de la mer, Tristan et Yseut seront liés à jamais d'un amour-passion après avoir bu, par mégarde, un breuvage - du vin herbé, destiné à Yseut et au roi Marc. Ce manuscrit commence par Tristan qui, ayant perdu la reine Yseut, et séparé d'elle par la mer, souffre d'une telle douleur d'amour : « murir desiret, murir volt, / Mias sul tant ke ele soüst / K'il pur la sue amur murrust. / Kar si Ysolt sa mort sveit, / Siveus plus suëf en murreit » (Ibid. : 230). Alors, il décide de se rendre à la cour du roi Marc, à Cornouailles.

Rappelons un peu la trame narrative de *Folie Tristan* d'Oxford. Souffrant trop d'être séparé de son ami Yseut, Tristan veut se rendre en Angleterre pour la voir. Sachant que le roi Marc le tuera s'il le reconnaît, Tristan décide de feindre la folie afin de pouvoir se rendre à la cour du roi Marc : il échange les habits avec un pêcheur pour se déguiser en un fou. Portant une gonnelle sans giron, son visage noirci par le suc d'herbes, les cheveux coupés et une voix différente, Tristan se dirige vers Tintagel, le château où demeurent le roi Marc et Yseut. Arrivé auprès du roi, Tristan fait semblant d'être fou et se moque habilement de sa faible intelligence. Il parle au roi de ses origines : il est né d'une maman baleine, et a été élevé par une tigresse. Il se présente comme Tantris (anagramme du Tristan) et offre sa sœur en échange d'Yseut. Le roi éclate de rire à cause de ces propos incohérents de Tristan qui semble divaguer.

Selon Chen (2010 : §6), Frédéric, en revanche, continue de capituler à cause de son caractère irrésolu et lâche. Contrairement à Tristan, Frédéric ne s'engage jamais personnellement, le plupart de ses rencontres avec Marie sont dues au hasard. Frédéric est initié par Hussonet au milieu des artistes qui se rendant à *l'Art industriel*, ce camarade étant d'ailleurs

⁵ Dans sa *Préface de Tristan et Iseut*, P. Walter (1989) écrit que la genèse de la légende tristanienne peut être tracée aux nombreuses sources. Plusieurs mythologies indo-européennes conservent les mêmes structures et motifs qu'on retrouve dans l'histoire de Tristan. Mais, deux versions, modifiées et élaborées par Thomas et Béroul, sont considérées comme deux origines les plus fiables de la légende.

son tremplin primordial pour l'ensemble de ses activités à Paris. Une invitation inattendue à un dîner offre à Frédéric l'occasion de revoir Mme Arnoux pour la deuxième fois. Le rendez-vous de la rue Tronchet avec Madame Arnoux est manqué aussi par hasard. C'est surtout son incapacité à lui avouer son amour, et sa timidité qui caractérisent Frédéric : « Depuis le matin, il cherchait l'occasion de se déclarer ; elle était venue. D'ailleurs, le mouvement spontané de Mme Arnoux lui semblait contenir des promesses... Mais, quand il fut assis près d'elle, son embarras commença ; le point de départ lui manquait. » (Flaubert, 2015 : 207).

Le jeune protagoniste se promet constamment qu'un jour il lui révélera son affection et, à cause de cela, il éprouve encore et encore la même frustration. Cela se voit dans son emploi fréquent du conditionnel, comme dans : « Elle serait là, quelque part, au milieu des autres, cachant sous son voile ses pleurs d'enthousiasme ; ils se retrouveraient ensuite. » (Flaubert, 2015 : 92). Après que le temps a eu décollé, il est passé au futur antérieur : « N'importe, nous nous serons bien aimés. » (Flaubert, 2015 : 439). Tout au long du livre, l'amour se déroule dans son esprit, entre assurance et nostalgie, et ne se réalise jamais dans le présent car il demande une certaine dose d'action qui manque évidemment au protagoniste (Cf. Chen, 2010 : §6).

III.3. Le personnage de Rosanette ou la jeune femme sensuelle inspirant l'amour sensuel

Quant à Rosanette, elle procure à Frédéric sa première expérience sexuelle ainsi que sa première opportunité de fonder une famille, assumant donc son rôle d'adjuvante. Tandis que Marie Arnoux est soulevée au niveau de l'idéal, Rosanette est privée de cette dignité idéale. Elle permet à Frédéric à assouvir son désir sexuel qui ne pouvait pas être réalisé avec Marie. Tout comme sa femme idéale, elle n'existe pour lui que comme un trophée à gagner et à posséder ; « il la désirait, pour le plaisir surtout de la vaincre et de la dominer. » (Flaubert, 1965 et 1972 : 207). Toutefois, contrairement à Marie, Rosanette lui est assez disponible, puisqu'il s'agit d'une lorette opportuniste qui se livre aux hommes, dépendant de la profondeur de leurs poches. Mais, comme le souligne Rey (2005 : 114), son personnage, celui d'une jeune fille venant d'une famille ouvrière, et qui a été forcée par sa pauvreté de vivre du commerce de ses charmes, afin de sortir de la misère, est un personnage qui correspond à la Nana de Zola. Bien que toutes les deux tombent dans les ficelles de la prostitution dès sa première jeunesse, contrairement à Flaubert, Zola donne au personnage de Nana une charge métaphorique plus

profonde, selon laquelle on ne peut pas pleinement la comprendre comme une victime, comme c'est le cas de Rosanette.

Peu importe à quel point elle a comblé Frédéric d'éclats d'amour facile et d'amusement, elle est aussi une figure de larmes. Dans la première description de Rosanette vu par Frédéric au théâtre, en compagnie d'Arnoux et de l'entremetteuse Vatnaz, elle est représentée comme une jeune fille qui vient de pleurer ou qui en a l'air : "une jeune fille blonde, les paupières un peu rouges comme si elle venait de pleurer, s'assit entre eux", elle laisse une impression de tristesse. "Larmes", "sanglots" et "pleurs" vont marquer la relation entre ces deux amants (Cf. Charlier et al., 2017 : 145).

Le désir sexuel du jeune protagoniste pour Rosanette grandit après sa deuxième apparition en tant que la Maréchale au bal qu'elle organise, où le lecteur est initié à l'environnement dans lequel elle brille. Ce que Frédéric remarque cette fois, la partie de corps vers lequel se dirige son regard, ce sont les hanches de Rosanette, qui remplace ici les yeux de Madame Arnoux. Tout au long du récit, Frédéric va continuer à réduire tout son être au corps. Afin d'obtenir un autre protecteur, elle se réduit elle-même en objet de désir devant Frédéric, en s'exhibant sans scrupule :

"La Maréchale, fraîche comme au sortir d'un bain, avait les joues roses, les yeux brillants. Elle jeta au loin sa perruque ; et ses cheveux tombèrent autour d'elle comme une toison, ne laissant voir de tout son vêtement que sa culotte, ce qui produisit un effet à la fois comique et gentil." (Flaubert, 1965 et 1972 : 179).

Son corps, ainsi, cherche à être vu, comme l'explique Woestelandt (1988 : 125) : tous les hommes, qu'elle relie les uns aux autres, la voient à travers un prisme fragmenté ; « les fermes contours » (Flaubert, 2015 : 153) , « d'aussi belles cuisses » (Ibid. : 331), "les jolies jambes" (Ibid. : 231), etc. Seulement certains aspects d'elle sont appréciés, jamais elle tout entière comme un être humain.

Toutefois, Rosanette se sert de sa sensualité pour son avantage. Bien qu'il définisse la femme comme une marchandise qu'on rejette quand on s'en lasse, l'argent offre paradoxalement un espace de liberté : Rosanette reste avec Arnoux même quand il ne s'intéresse plus ; elle abandonne de son plein gré Oudry lorsqu'elle trouve un nouvel attachement, Delmar, et refuse ainsi de se laisser contrôler. Si d'autres croient que son corps peut être acheté, la Maréchale revendique pour lui ses moments de liberté soigneusement choisis, le code dont elle seule est au courant. Car ces mâles qui circulent autour d'elle n'ont aucune idée de l'endroit où elle ne se

trouve ni quelle est leur place précise dans le manège de Rosanette (Cf. Woestelandt, 1988 : 120-131). C'est justement sa complexité et sa nature énigmatique qui ont attiré Frédéric :

« Il était impossible de la connaître, de savoir, par exemple, si elle aimait Arnoux, car elle se moquait de lui et en paraissait jalouse. De même pour la Vatnaz, qu'elle appelait une misérable, d'autres fois sa meilleure amie. Elle avait, enfin, sur toute sa personne et jusque dans le retroussement de son chignon, quelque chose d'inexprimable qui ressemblait à un défi ; ... ». (Flaubert, 1965 et 1972 : 207).

Toutefois, l'épisode à Fontainebleau, où deux amants se réfugient en quelque sorte pour fuir les journées révolutionnaires à Paris, et y passent une sorte de voyage de noces, amplifie la dissonance de leur relation. Au départ, le paysage de la forêt de Fontainebleau remplit la fonction de lieu du délasserment et devient aussi l'espace d'un ensorcellement illusoire. Flaubert se sert d'un langage assez érotique pour décrire la végétation, « les hêtres, à l'écorce blanche lisse, entremêlent leurs couronnes ; des frênes courbent mollement leurs glauques ramures. » (Flaubert, 2015 : 339). L'enlacement doux, les indications haptiques découvrent une volupté cachée et idyllique. Certains phrases de la description de la forêt peuvent être lues aussi comme la métaphore d'une sensualité brutale : « il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'éteignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torsos, se lançaient avec leurs bras nus de appels de désespoir ... » (Flaubert, 2015 : 339) (Brombert, 1971 : 282).

Pourtant, bien que ces métaphores enivrantes confirment l'existence des sentiments charnels entre Rosanette et Frédéric, la présence de la jeune femme commence bientôt à énerver Frédéric, ce qui révèle aux lecteurs à quel point ses sentiments pour elle ne sont que faibles. Fontainebleau expose la désunion de leurs visions du monde, celle du jeune homme cultivé et celle de la lorette ignorante. Rosanette s'avère incapable de partager son enthousiasme et admiration pour la nature sublime, la dissonance apparaît en particulier à la fin du paragraphe : « Rosanette détournait la tête, en affirmant que "ça la rendait folle", et s'en allait cueillir des bruyères. » (Flaubert, 2015 : 339) (Rey, 2005 : 123-125).

À cause de leurs tempéraments incompatibles, il est impossible d'envisager cette relation comme autre chose que temporaire, et même un enfant n'a pas amélioré la situation, mais n'a fait que l'aggraver. Rosanette a donc resté rien d'autre que son adjuvante sexuelle, une aventure qui a servi de l'intermède à Frédéric entre Mme Arnoux et le début de sa relation avec Mme Dambreuse.

III.4. Le personnage de Madame Dambreuse : une « femme de tête » inspirant un « amour de tête »

Madame Dambreuse assume le rôle d'adjuvante en aidant Frédéric à gravir l'échelle sociale parisienne. L'affection de Frédéric pour elle n'est qu'intéressée et transactionnelle. Elle représente pour Frédéric un moyen pour s'introduire dans le milieu aristocratique de Paris, et ainsi il prend la décision de devenir son amant et même de l'épouser pour que son ambition sociale puisse se réaliser. L'indifférence de Frédéric pour cette femme est évidente dès la première fois qu'il l'a vue :

« Il regagnait sa place, quand, au balcon, dans la première loge d'avant-scène, entrèrent une dame et un monsieur. Sa femme, de vingt ans plus jeune pour le moins, ni grande ni petite, ni laide, ni jolie, portait ses cheveux blonds tirebouchonnés à l'anglaise, une robe à corsage plat, et un large éventail de dentelle noire. Pour que des gens d'un pareil monde fussent venus au spectacle dans cette saison, il fallait supposer un hasard, ou l'ennui de passer leur soirée en tête à tête. La dame mordillait son éventail, et le monsieur bâillait. » (Flaubert, 1965 et 1972 : 132).

Pourtant, même si à première vue elle n'a pas fait une impression significative sur Frédéric comme Marie Arnoux, avec le temps, Frédéric la trouvait néanmoins charmante, « malgré sa bouche un peu longue et ses narines trop ouvertes » (Flaubert, 2015 : 166). Pour eux, tout a commencé par un sourire « par-dessus des fleurs dans une corbeille » (Ibid. : 386) pendant leur premier repas face à face. Cette vocation florale va persister dans les descriptions de son essence, dans lesquelles Frédéric va admirer le luxe de son « parfum d'iris » (Ibid. : 24) et la regarder comme « une fleur de haute culture » (Ibid. : 247) à cause de « sa robe de taffetas lilas » (Ibid. : 247) (Cf. Rey, 2005 : 111, 112). Mais, ce qui la remarquait particulièrement, c'était sa grâce :

« Frédéric, habitué aux grimaces des bourgeoises provinciales, n'avait vu chez aucune femme une pareille aisance de manières, cette simplicité, qui est un raffinement, et où les naïfs aperçoivent l'expression d'une sympathie instantanée. » (Flaubert, 1965 et 1972 : 132).

Comme le suggère le mot « naïfs », derrière tout cela se cache une nature vénale, indifférente, voire méchante et vénéneuse, que Mme Dambreuse révèle au protagoniste pour la première fois après le décès de son mari en exclamant : « Ah ! sainte Vierge ! quel débarras ! » (Flaubert, 2015 : 392). Sa causticité atteint son paroxysme lorsqu'elle apprend la véritable raison pour laquelle Frédéric lui emprunte de l'argent. L'argent qu'il voulait prêter était destiné

à Mme Arnoux, contrainte de liquider ses biens en raison des dettes de son mari. Après avoir organisé la saisie des biens immobiliers des Arnoux, elle va encore plus loin en participant à la vente aux enchères pour acheter le petit coffret, le seul rappel physique de Mme Arnoux, afin de blesser Frédéric et de prendre plaisir dans sa souffrance (Cf. Charlier et al., 2017 : 147). À partir de là, nous pouvons voir que son personnage est loin d'être passif : prenant les choses en main, elle exerce sa domination sous forme de vengeance.

Maîtresse de salon et dame de la grande bourgeoisie, vivant sous la pression sociale et l'apparat, Mme Dambreuse s'ennuie à mourir et ce n'est que pour cette raison là qu'elle cède à Frédéric. Contrairement à l'amour idéal et "chaste" que Frédéric cultive pour Marie Arnoux et au désir sexuel qu'il ressent pour Rosanette, ses convoitises auprès Mme Dambreuse sont caractérisées exclusivement par l'intérêt : « [...] ce serait crânement beau d'avoir une pareille maîtresse ! » (Flaubert, 2015 : 169) (Cf. Charlier et al., 2017 : 147). En effet, c'est son ami Deslauriers qui donne l'idée à Frédéric de se rapprocher des Dambreuse dans les premiers chapitres du livre, « [...] car rien n'est utile comme de fréquenter une maison riche ! » (Flaubert, 1965 et 1972 : 41). En se faisant l'amant de Mme Dambreuse, Frédéric est invité à toutes leurs somptueuses soirées où il peut discuter de sa carrière avec M. Dambreuse, mais la politique ne l'intéresse guère, il va donc manquer l'opportunité d'avoir une carrière politique, comme tout le reste. M. Dambreuse propose à Frédéric un poste de secrétaire général de sa société charbonnière, ce qui implique un investissement d'une certaine somme, cependant, au lieu de rencontrer M. Dambreuse pour parler avec lui au sujet du poste, Frédéric part à la campagne voir Madame Arnoux. En outre, n'ayant pas d'argent pour se montrer dans le beau monde, Frédéric a fini par éviter leurs invitations.

III.5. Le personnage de Louise Roque, femme-enfant et la vision de l'amour en tant qu'amitié amoureuse

« Elle vivait seule, dans son jardin, se balançait à l'escarpolette, courait après les papillons, puis tout à coup s'arrêtait à contempler les cétoines s'abattant sur les rosiers. C'étaient ces habitudes, sans doute, qui donnaient à sa figure une expression à la fois de hardiesse et de rêverie. » (Flaubert, 1965 et 1972 : 139).

Cette vision romantique présente Mademoiselle Louise Roque qui est, au début du roman, une petite fille de douze ans, avec des taches de rousseur sur le visage, des yeux bleus et des cheveux rouges, et dont le roman la suit tout au long de son enfance jusqu'à ce qu'elle se

marie avec Deslauriers et finisse par s'enfuir avec un nouvel amant. Comme le souligne ce court extrait, elle passe sa vie dans la solitude, car la société la rejette puisqu'elle est le résultat d'une liaison entre Monsieur Roque et une servante qu'il ramène de Paris, Madame Éléonore. Non seulement elle est rejetée par les nogentais, mais elle est également ignorée par ses plus proches : la mère biologique préoccupée de sa propre image sociale et le père pris par les affaires. Catherine, la servante et la première amante de M. Roque, d'autre part « l'entoura de soins, d'attentions et de caresses, pour supplanter sa mère et la rendre odieuse » (Flaubert, 2015 : 99). Pourtant, c'était précisément à cause de la forte affection maternelle de Catherine qu'il était impossible de discipliner la petite Louise. Louise est enseignée à la maison par « un vieux bureaucrate de la mairie » (Ibid. : 99) qui « ne savait s'y prendre » (Ibid. : 99), et quand l'enfant protestait, elle « recevait des gifles » (Ibid. : 99), ce à quoi Catherine s'est fermement opposée. Sans vraie direction, libre de faire ce qu'elle veut, Louise Roque, avec sa « grâce de jeune bête sauvage » (Ibid. : 96), ou en d'autres mots, incorrompue par la civilisation, elle gardera cette essence enfantine tout au long du récit (Cf. Rousseau, 1964 : 9).

Pour la première fois, Frédéric la voit dans le jardin du voisin Roque : « Elle s'était fait des boucles d'oreilles avec des baies de sorbier ; son corset de toile grise laissait à découvert ses épaules, un peu dorées par le soleil ; des taches de confitures maculaient son jupon blanc » (Flaubert, 2015 : 96), et peu de temps après, leur amitié est née. Comme un frère aîné, Frédéric « l'emmenait avec lui dans ses promenades [...] il lui dessinait des bonshommes, lui contait des histoires et il se mit à lui faire des lectures » (Ibid. : 101). Louise, privée d'attention, absorbait chaque mot de son nouvel ami Frédéric, à tel point qu'une nuit elle s'est réveillée en criant et en tremblant, après que Frédéric, « oubliant son âge » (Ibid. : 101), lui ait raconté *Macbeth*. Cet incident, qui a finalement impliqué le médecin, a amené les bourgeois à penser que Frédéric « voulait en faire plus tard une actrice » (Ibid. : 101). Tout cela nous rappelle le mythe de Pygmalion⁶, sculpteur qui tombe amoureux d'une statue qu'il a lui-même réalisée. Pareillement, en lui apprenant dès son enfance, Frédéric laisse une influence sur Louise, tout comme un artiste laisse son empreinte sur son œuvre.

⁶ Dans son poème narratif *Métamorphoses*, Ovide aborde le mythe de Pygmalion, un sculpteur qui, rebuté du mode de vie scandaleux des femmes, décide de sculpter une statue en ivoire, figure d'une beauté féminine idéale, dont il tombe inévitablement amoureux. Après avoir fait des offrandes à l'autel d'Aphrodite, Pygmalion souhaitait que la statue prenne vie. Aphrodite exauce son souhait, alors maintenant que la figurine n'est plus une statue en ivoire, Pygmalion peut l'épouser (Ovide, 2004 : 304).

Pourtant, quoique la campagne de Nogent est enveloppée de sentiments exaltés et en même temps mélancolique, Frédéric hésite d'y retourner. Il voit les déplacements Paris-Nogent comme une alternance entre ascension et chute ; Paris dépeint l'aspiration et la rêve, tandis que Nogent connote la stagnation et la décomposition (Cf. Charlier et al., 2017 : 103). Ayant dépensé son argent, Deslauriers lui rappelle de la fortune de M. Roque et la possibilité de mariage avec Louise, alors, il part pour Nogent. Devenue femme, Louise idéalise toujours Frédéric dans ses souvenirs et tombe amoureuse de lui. Toutefois, aux yeux de Frédéric, elle resta une fille de province, ce qui se manifeste, entre autres, dans son mauvais goût vestimentaire : « elle portait, malgré son deuil (tant son mauvais goût était naïf), des pantoufles en paille garnies de satin rose, curiosité vulgaire, achetées sans doute dans quelque foire » (Flaubert, 2015 : 262).

Lors de leur promenade dans le jardin de M. Roque, où elle est à nouveau montrée unie à la nature, qui au lieu de l'innocence enfantine, évoque cette fois sa sensualité. Le vent chaud, les senteurs de lavande et les bouillonnements de l'eau amplifiaient la séduction de Louise. Ses mouvements, son expression et son corps ont intimidé Frédéric : « les scrupules de sa probité furent inutiles ; devant cette vierge qui s'offrait, une peur l'avait saisi » (Ibid. : 264). Néanmoins, pour ne pas lui faire de mal, il lui promet le mariage, ce qui augmente les espoirs de Louise.

En fait, à un certain moment « l'idée de se marier ne lui paraissait plus exorbitante » (Ibid. : 266). Encore une fois, comme Pygmalion (qui ne fait que confirmer le lien précédent), Frédéric imagine leur avenir ensemble : les voyages, la contemplation des paysages et les visites de galeries, et il conclut « qu'elle ferait une compagne charmante » (Ibid. : 266), une fois « sortie de son milieu » (Ibid. : 266). Il est évident que Frédéric est convaincu qu'il est possible d'en faire une femme idéale, s'il la remodèle selon les règles et les attentes de la société parisienne. Malgré tout, à cause de sa spontanéité, sincérité et vulnérabilité ouverte, Frédéric ne la prendra jamais au sérieux en tant qu'épouse potentielle, d'autant plus qu'il tombe encore une fois dans son premier amour à son retour à Paris. L'état naturel de cette jeune fille, uni par son éclat charnel, l'approche sans doute, à la Maréchale, mais en vain.

Plus tard, Louise souffrira après que Deslauriers lui aura révélé que Frédéric a une relation et un enfant avec Rosanette. Cœur brisé, Louise Roque deviendra une épouse adultère et peu responsable, qui quittera son mari pour un chanteur, ce que nous amène à conclure qu'elle reste pour toujours une femme-enfant.

IV Le personnage de Marie de Novembre, personnage prédécesseur de celui de Rosanette et de Madame Arnoux à la fois

La base de l'histoire de la rencontre avec Marie et de son topos principal est une initiation érotique sous la direction d'une prostituée mythique à travers laquelle le héros, jeune homme inexpérimenté, entre dans le monde de la sexualité. La prostituée, s'opposant à la Madonna, dont elle porte portant le nom, est réduite à la corporéité et à la volupté, les côtés féminines destinées à apaiser les désirs des hommes. Conformément à son prénom de la Vierge, Marie représente et donne de la douceur par « une pose naïve d'enfant qui rêve » (Flaubert, 2021 : 201) et ce côté pur du personnage est superposée à son côté prostituée, le dernier se manifestant à travers et par « la séduction des plus luxuriantes nudités » (Ibid. : 207) émanant de « la douceur chaude de son bras nu » (Ibid. : 207) (Cf. Bousenna, 2015 : §10). Ainsi, *Novembre* thématise le thème romantique de l'amour impossible et de l'absolu inaccessible. Il s'agit d'une nouvelle qui rappelle un rituel initiatique, où le personnage de Marie, qui, selon la classification de Greimas, sert d'adjuvante, c'est-à-dire celle qui aidera le premier narrateur novice à mûrir.

Selon Felman (1975 : 38), ce court roman ou longue nouvelle narre l'apprentissage ou l'initiation où le premier narrateur, le jeune homme inexpérimenté, rapporte comment sa fascination par certains mots, par des stéréotypes littéraires comme « maîtresse », « adultère » et « femme », ont déclenché l'intrigue. Alors, on peut constater que les clichés narratifs ont influencé la passion du personnage principal pour Marie et, par conséquent, sa vie entière. Les expériences personnelles et les aventures excitantes sont déterminées par les clichés précédant l'histoire. En raison de cela, il semble que ce sont les clichés qui initient le personnage principal à l'amour sensuel. La parole provoque les événements ; les mots et les clichés conditionnent leur développement. Les plus profonds désirs du narrateur (et l'auteur) peuvent être interprétés comme des clichés, ce qui permet l'histoire d'être écrite.

La femme de *Novembre*, comme Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* après elle, est une femme publique dont la figure représente presque le topos de la prostituée. Comme l'explique Felman (1975 : 32-48), le corps d'une prostituée symbolise le lieu commun au sens propre comme au sens figuré. Seulement à travers cette réalité tangible les hommes peuvent

matérialiser leurs désirs et rêves, de la même manière que le cliché reçoit et interprète l'envie de sens du narrateur en tant que corps du langage ou matière du lexique. Il faut souligner qu'il y a un paradoxe de ce récit d'initiation où le narrateur aurait perdu sa virginité. En fait, il ne l'a jamais eu en premier lieu, car le jeune héros se sent vieux, « [...] je me sentis vieux et plein d'expérience sur mille choses inédites » (Flaubert, 2021 : 175) (Cf. Felman, 1975 : 32-48). Par cette histoire le narrateur restera à jamais vierge, sans l'avoir jamais été. De même que Marie en tant que fille publique se juge vierge en disant : « Je suis restée comme j'étais, à dix ans, vierge, si une vierge est celle qui [...] n'a jamais connu le plaisir et qui le rêve sans cesse [...] » (Flaubert, 2021 : 277) (Cf. Felman, 1975 : 39, 40).

IV.1. Un personnage féminin est-il l'assouvissement du fantasme du Flaubert romancier et nouvelliste ?

Revenons donc à la représentation de réalité ou de *mimèsis*, que Freud (1933) compare au rapport d'un enfant aux jeux. Chaque enfant est capable d'inventer son propre monde imaginaire dans lequel on prend suffisamment de plaisir pour que ce monde devienne une réalité à part dont il est néanmoins conscient qu'elle n'est qu'imaginaire. Freud souligne que, de façon intéressante, l'allemand a préservé le mot associé au plaisir et à l'amusement des enfants, *spiele* (jeu), dans des créations littéraires. Alors, il n'est pas une coïncidence que la comédie s'appelle *lustspiel*, la tragédie *trauerspiel* et l'acteur *schauspieler*. Une fois l'enfant grandi, le jeu est substitué par la fantaisie, l'imagination grâce à laquelle l'homme adulte peut poursuivre le rêve éveillé. Nous reviendrons là-dessus un peu plus lorsque nous aborderons les personnages de la nouvelle *Novembre*, mais pour l'instant, nous verrons ce que Freud veut dire par le terme de « rêve éveillé ». Seulement un homme qui n'est pas heureux ou n'a pas obtenu ce qu'il souhaitait a un besoin des rêves éveillés. Un tel homme plonge dans les fantasmes qui sont provoqués par les désirs insatisfaits. Le fantasme comble le vide fait par le désir insatisfait, ce qui en fait le réalisateur du désir lui-même. Il est nécessaire de dire qu'il y a une différence entre les enfants et les adultes : l'enfant ne cache pas ses fantasmes devant des autres, ou dans son cas le jeu. L'adulte, en revanche, a tendance à voiler ses fantasmes par la honte (Cf. Freud, 1933). Quel est le rôle de la littérature dans tout cela ? La littérature et chaque monde fictif permet au créateur (et même au lecteur) de s'embarquer pour partir dans une direction opposée à celle indiquée par la boussole de la vie (Cf. Erman, 2006 : 17). C'est-à-dire, la littérature est un moyen pour l'écrivain de s'éloigner de son désir ou de ne pas le reconnaître pleinement comme sien, mais il est en même temps un moyen de le satisfaire au niveau de l'imaginaire, de perpétuer son fantasme et le faire partager avec les lecteurs.

Il s'ensuit qu'un personnage peut être considéré comme une représentation fictive complexe et épaisse de la partie la plus consciente de la personnalité humaine et ainsi de l'auteur, le *moi*. Nous savons déjà, puisque notamment Yves Leclerc l'a démontré (2017 : 37-48), que dans le personnage de Frédéric Moreau il y a beaucoup du jeune Flaubert, tout comme nous savons que dans l'amour du personnage principal pour Mme Arnoux il y a des souvenirs de l'amour du romancier pour Élisabeth Schlésinger, un amour de son adolescence. Ensuite, les rêves des personnages de Flaubert semblent d'être universelles : la passion sexuelle et l'amour qui deviennent les forces les plus puissantes qui guident le déroulement des histoires. Par conséquent, le fantasme des personnages mâles de *L'Éducation sentimentale* et de *Novembre* semble être constitué d'un côté de l'idéal sexuel représenté par Rosanette, Louise Roque et Marie, et de l'autre de l'amour pur, représenté par Mme Arnoux.

Au lieu de prendre des auteurs les plus appréciés par la critique littéraire, Freud se concentre plutôt sur ceux dont les romans, les nouvelles et les contes sont le mieux accueillis par le public. Ce que les héros de ces auteurs semblent avoir en commun, c'est de gagner toujours la sympathie du lecteur. Aussi, ils sont toujours protégés par le ciel, et la fin de ces romans est toujours heureuse. Si le héros se trouve impuissant sur un navire lors d'une terrible tempête dans le premier volume, on sait que le même héros sera vivant et bien dans un prochain livre. Le même sentiment de sécurité que le lecteur a pour le héros en lisant un texte équivaut à un homme, un vrai héros, qui sauve quelqu'un de la noyade dans la réalité. Le trait d'invulnérabilité des personnages éclaire le *moi* latent, le héros de tous les rêves éveillés (Cf. Freud, 1933). Ainsi, dans l'essence de chaque histoire avec une fin heureuse se trouve la pensée qu'il n'y a pas de limite, que tout est possible et réalisable pour l'homme.

Or, chez Flaubert, il n'y a pas de fin heureuse et le lecteur reste sur sa faim, c'est-à-dire que celui-ci est privé de la fin qu'il espérait secrètement, celle qui aurait dû réaliser son fantasme. Les idéaux de passion et d'amour n'y sont donc pas réalisés. Juste au moment où l'on espère que l'amour de Frédéric Moreau et Madame Arnoux se réalisera enfin, son fils tombe malade et elle est empêchée de se présenter à l'endroit prévu à l'avance. Même lors de la scène de la dernière rencontre avec Mme Arnoux, qui a lieu à l'avant-dernier chapitre de la nouvelle, le lecteur reste déçu. Après tant d'années, au lieu de réaliser son fantasme de posséder Madame Arnoux, Frédéric reste un lâche et ne parvient pas à le faire. De même, le narrateur de *Novembre*, n'a pas retrouvé sa Marie et leur passion ne s'est jamais ravivée. De plus, le fort et tout-puissant Mâtho meurt en martyr dans le roman *Salammbô* et la fin heureuse de son amour avec Salammbô est à jamais empêchée. En fin de compte, nous espérons que quelqu'un comme

Félicité mériterait une fin heureuse en récompense de son dévouement inconditionnel, mais Flaubert a choisi de le lui refuser.

Cependant, si nous nous arrêtons au thème du fantasme dans *Novembre*, nous verrons que l'espace dans cette nouvelle correspond à celui d'un rêve dans lequel le héros réalise (partiellement) sa passion idéale. Pareillement, le mysticisme contemplatif des descriptions dans *L'Éducation sentimentale* donne la vie à l'amour idéalisé pour Mme Arnoux.

IV.1.1. Onirisme dans le *Novembre*

Bien qu'il n'ait que dix-sept ans lorsqu'il écrit *Les Mémoires d'un fou* et lorsqu'il travaille à la première version de *L'Éducation sentimentale*, *Novembre* est considéré comme sa première œuvre achevée. Flaubert écrit cette nouvelle, en 1842, à l'âge de vingt et un ans. Comme certains auteurs du romantisme, par exemple le *Sylvie* de Nerval, le jeune Flaubert utilise l'écriture à des fins thérapeutiques pour tenter d'affiner son propre traumatisme émotionnel, et même celui du monde (Cf. Šafranek, 2013 : 182). Cette œuvre d'un Flaubert romantique exprime la douleur du monde ou le *mal du siècle*, qui est la conséquence de la prise de conscience que le monde ne peut satisfaire notre besoin d'absolu.

D'après Šafranek (2013 : 182, 183), les débuts de l'œuvre de Flaubert, notamment la prose poétique romantique *Novembre* exprime donc le mal du siècle des romantiques. Cette nouvelle, malgré la jeunesse de l'auteur, représente une œuvre extrêmement mature - un ensemble de réflexions autobiographiques, fictionnelles et intellectuelles. La caractéristique fondamentale de *Novembre* se reflète dans le lyrisme et l'autoréflexion de l'auteur. Le centre de sa « transcendance du cœur » poétique est le souvenir de Mme Schlésinger, son « fantôme de Trouville » (Cf. Leclerc, 2017 : 37-48), idéal et muse inaccessible, qu'il incarnera inconsciemment dans tous ses principaux personnages féminins. Ainsi, une belle jeune femme nommée Marie et un jeune homme mélancolique inexpérimenté sont placés dans un lieu symbolique et irréel, fruit d'un imaginaire poétique lié à la mer, seul soupçon de la réalité physique. Cet espace archétypique de l'inconscient et du néant annonce la fin tragique d'un amour irréel et fantasmatique. Outre le topos de l'initiation érotique d'un jeune homme inexpérimenté sous la conduite d'une prostituée. La combinaison de la bipolarité du motif de l'amour charnel et de l'innocence et leur interaction est le topos favori de la fable archétypale-érotique. L'irréalité de ce texte en prose se manifeste dans l'atmosphère hivernale orageuse autour de ce qui devrait être un bordel, et qui est pourtant un lieu désert et silencieux, surgissant

de l'obscurité et illuminée sur la scène de l'inconscient. Ce lieu flotte, tel un fantasma, au-delà des frontières du temps et de l'espace (Cf. Šafranek, 2013 : 186, 187).

De ce qui précède, on peut conclure que le narrateur-personnage principal de *Novembre*, se livre à un état psychologique proche du sommeil. Son imagination intense fait remonter à la surface et donne vie à des fantasmes refoulés sous forme de délire onirique reculé du contexte social. Pourtant, on peut affirmer que sa rêverie n'a jamais été de réaliser une vie idyllique, mais de la vivre dans une certaine mesure, car en fait, comme beaucoup de jeunes, il est paralysé par la peur. Le narrateur fictif à la première personne aime passionnément, mais laisse aussi Marie au milieu d'une relation qui vient de naître. Au milieu d'une phrase, il arrête sa narration, au moment même où il met fin brutalement à une relation à peine commencée. Il ne s'agit pas tant d'un amour impossible que de l'impossibilité d'écrire sur lui, c'est-à-dire de ne pas aborder la rhétorique de la passion, ou, en d'autres termes, il s'agirait de l'effondrement du langage face aux émotions. (Cf. Ibid. : 188).

L'auteur de *L'Encre blanc* (2013 : 194, 195) conclut que la rencontre fantasmatique du désir et du plaisir est un sentiment que Flaubert a essayé de conserver (ou d'oublier) dans cette histoire, sachant que ces premières et plus fortes expériences n'arrivent qu'une seule fois. Pour que cet envoûtement dure éternellement, l'amour ne doit pas se réaliser dans son absolu, il est voué à la séparation ou à la mort. Pour que le désir tragique reste vivant, il faut que Marie disparaisse pour que l'écriture naisse, précisément grâce à leur séparation et à leur souffrance.

V Salammbô, femme fatale

Nous démontrerons que le personnage de Salammbô tient de la femme fatale, et « femme fatale » est une femme « qui attire et séduit les hommes, mais qui s'avère dangereuse pour ceux d'entre eux qui se laissent prendre à ses filets » (L'internaute, 2021). La femme fatale est un archétype et l'une des images les plus célèbres de la femme qui apparaissent à travers l'histoire dans la mythologie, l'art et la littérature, et qui est même devenue un personnage principal du film noir classique du XXe siècle. Le concept de femme fatale remonte aux sociétés anciennes. Les meilleurs exemples peuvent être trouvés dans les mythes grecs : Clytemnestre qui assassine son mari Agamemnon en l'attirant dans un faux sentiment de sécurité, les sirènes qui émettent une dangereuse tentation pour les marins, Circé, qui attire les

hommes d'Ulysse chez elle et les transforme en porcs (Cf. *Britannica*, 2023, entrée « femme fatale »). Un autre exemple de la « femme fatale » peut être trouvé dans le livre de Judith de l'Ancien Testament, où la belle veuve a sauvé la ville assiégée de Béthulie en se frayant un chemin dans la tente du général assyrien Holopherne et en le décapitant finalement, permettant ainsi aux Israélites de vaincre l'armée d'invasion (Cf. Garcia-Fenech, 2011). Il n'est pas hors de doute que Flaubert s'est inspiré des contes et de la mythologie de l'Orient ancien, car c'est précisément cette dernière que l'on reconnaît dans la prêtresse de Tanit, la fatale Salammbô.

De plus, Salammbô est mythique en soi parce qu'elle vit dans une narration imaginaire de l'histoire. Bien que Flaubert fasse référence à Hamilcar Barca et son fils Hannibal, deux vraies figures des guerres puniques, pour pimenter ce roman par ailleurs historique, il en met des éléments de la fiction dont le plus grand est Salammbô. Sauf le mariage stratégique entre la fille d'Hamilcar et le Numide Naravase, tout concernant le personnage de Salammbô est complètement fantastique (Cf. Scepi, 2003 : 60). Non seulement qu'elle est considérée comme un être supérieur par les Carthaginois, considérant qu'elle est fille d'Hamilcar, vierge et adoratrice passionnée de la déesse Tanit, l'imagerie mythico-religieuse et des allusions constantes à Tanit amènent les lecteurs à croire que la prêtresse est l'incarnation de la divinité elle-même. Notamment, lors de la scène avec le Python noir, qui met en valeur son apparence physique et sa sensualité, où elle offre son corps nu à sa divinité adorée, il lui est symboliquement complètement assimilé :

« ... le python se rabattit et lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue, comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. Salammbô l'entoura autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux ; puis le prenant à la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents, et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune. » (Flaubert, 2022 : 148).

V.1. Le topos de la femme fatale et sa « provenance » orientale, vraie ou imaginée, chez Flaubert

Henri Scepi (2003 : 20-25) remarque que Flaubert situe l'action à Carthage, le lieu historique et de référence qui ramène le lecteur dans un passé lointain, une vision fictive et un point d'évasion. Rappelons qu'avec Maxime Du Camp, Flaubert fait un voyage en Orient de 1849 à 1851, et que ce séjour aura pour résultat *La Tentation de saint Antoine*. Son voyage était une occasion pour Flaubert de s'enrichir d'images, de merveilles et de sensations. Plus précisément, l'Orient est pour Flaubert, à la base, un bouleversement sensoriel sans précédent,

une sollicitation corporelle constante qui impose de nouvelles règles aux catégories habituelles de perception et un nouveau spectre de tons et de valeurs au langage. Ce que Flaubert recherchait chez les nations étrangères était une confirmation plutôt qu'une découverte. Les œuvres de l'imagination rencontrent des traits de la réalité : l'Orient intérieur, créé par l'Art, est donc validé par l'Orient extérieur, créé par la Nature. Les éléments orientaux, les images intimes du mirage de l'auteur sont intériorisées dans le monde de *Salammbô*.

La création de la prêtresse de Tanit doit à la révélation de la femme orientale, notamment à la rencontre de la prostituée Kuchouk Hanem, la « grande et splendide créature, plus blanche qu'une Arabe, elle est de Damas » (Flaubert, 1991 : 28) avec qui Flaubert a eu une relation vénale et dont le souvenir va le troubler jusqu'à ce qu'il ne l'incarne dans son écriture. Dès sa première apparence, dans le premier chapitre du roman, intitulé « Le Festin » (Flaubert, 2022 : 2), Salammbô, paralysée et immobilisée comme une image fixe, s'offre aux regards. Sa figure est figée dans son environnement par les descriptions de son apparence ornée par des bijoux et des vêtements exotiques. Dans le personnage de Salammbô, Flaubert a imprimé l'extravagance et la fureur, son image de l'Orient. Il n'a pas manqué de montrer le côté sauvage et violent de la cité étrangère : les rites sacrificiels, les scènes de massacre, les combats, etc. Mais, l'auteur réussit à changer la perspective stéréotypée, à la modifier par l'épreuve de l'expérience. Dans un réseau d'éléments disparates, cela montre que rien n'est simple et que tous les détails doivent être pris en compte (Cf. Scepi, 2003 : 27-31).

Fidèle à la définition de femme fatale, Salammbô est en effet fatale au sens physique et métaphorique. En plus d'appartenir à un monde mystique et insondable, Salammbô, prêtresse de Tanit, est non seulement fatale au sens défini là-haut, le mot étant polysémique, elle est aussi fatale au sens originel du qualificatif, « qui annonce la mort », « qui entraîne la mort » (cf. CNRTL, entrée « fatal »). Dans de nombreuses œuvres poétiques et historiographiques, ces femmes sont tantôt les exécutrices d'un décret divin, tantôt les instruments de Satan, tantôt les émissaires d'un pouvoir métaphysique inconnu et donc sans nom. Compte tenu de ce fait, les hommes sont impuissants face aux femmes qui les laissent à la merci du destin divin. Les rôles traditionnels de genre sont inversés, de sorte que l'homme sans défense est soumis à la femme dominante. Métaphoriquement parlant, les hommes, comme les papillons attirés par une flamme, sont incapables de contrôler leurs propres sentiments et de s'abandonner au désir passionné qui les consume (Cf. Scamarcio, 2013 : §8). Salammbô se tenant « comme appuyée sur la force des Dieux » (Flaubert, 2022 : 154) devant Mâtho qui, sous l'emprise de sa beauté

et de son charme érotique, vacille complètement « à trois cents pas du retranchement d'Hamilcar » (Ibid. : 155), dans sa tente :

« Une curiosité indomptable l'entraîna ; et, comme un enfant qui porte la main sur un fruit inconnu, tout en tremblant, du bout de son doigt, il la toucha légèrement sur le haut de sa poitrine ; la chair un peu froide céda avec une résistance élastique. Ce contact, à peine sensible pourtant, ébranla Mâtho jusqu'au fond de lui-même. Un soulèvement de tout son être le précipitait vers elle. Il aurait voulu l'envelopper, l'absorber, la boire. » (Ibid. : 156).

La femme fatale symbolise la séduction omniprésente, autant désirée que redoutée, et inspire à la fois le désir et l'horreur (Cf. Scamarcio, 2013 : §24). La raison pour laquelle, tandis « qu'elle lui arrachait les voiles de la tête », Mâtho « se reculait, les coudes derrière lui, bouche bée, presque terrifié. » (Flaubert, 2022 : 155). Outre la beauté idolâtre, une autre caractéristique de la femme fatale est son cœur froid, de pierre (Cf. Scamarcio, 2013 : §24). Salammbô, guidé par le sens du devoir en faveur de Carthage, dès son arrivée au camp barbare, tente d'accomplir sa mission et s'empare du voile de Tanit. Alors que Mâtho lui déclare son amour, elle l'interrompt en déclarant que le voile est tout ce qu'elle cherche, le mettant en colère, au bord des larmes, car il se sent manipulé : « T'en retourner à Carthage ! Ah ! tu venais pour prendre le zaïmph, pour me vaincre, puis disparaître ! Non ! non, tu m'appartiens ! » (Flaubert, 2022 : 158).

L'obsession de Flaubert pour l'Orient est visible aussi dans le personnage de Madame Arnoux. Sur le bateau, « l'apparition » de Marie Arnoux est définie principalement par son environnement : sa tenue vestimentaire, son enfant, son panier à ouvrage, et enfin la nuance un peu foncée de son teint. Madame Arnoux, vue comme une apparition immatérielle, inspire au jeune protagoniste une curiosité plutôt qu'un désir. L'ambiguïté du roman vient du refus de Flaubert de préciser s'il faut admirer l'innocence de Frédéric ou condamner son angoisse perpétuelle d'adolescent. Si l'on se dirige vers la seconde hypothèse, c'est à cause d'une timide ironie, mais aussi à cause des indications mêmes auxquelles se rattache le fétichisme de Frédéric. Car, s'il est sensible à la peau brune et aux bandes noires qui forment les cheveux de Marie, à son teint un peu hâlé, à la forme qu'elle découpe devant le navire, au point de la prendre pour une Créole des îles, il voit ses gestes parentaux puisqu'il est prédisposé à aimer un certain type de femme. À la fin du livre, le lecteur apprend la visite manquée du bordel géré par la Turque, au nom de Zoraïde Turc, femme qui passe pour orientale à cause de son nom, représente le plus beau souvenir d'enfance de Frédéric et son ami Deslauriers. Mais « la

Turque », n'est pas plus turque que Marie est créole. Le romantisme et surtout les stéréotypes de la femme et de la beauté féminine, la beauté orientale étant alors à la mode, créent l'Orient dans l'esprit du protagoniste. (Rey, 1990 : 44, 45). Bref, la provenance orientale de ses deux personnages féminins n'est que le fruit de l'imagination de Frédéric, qui est un avatar d'Emma Bovary en ce qu'il donne la priorité à ses rêves et à son imaginaire dans son interprétation des signes de la réalité.

La fantaisie de Frédéric crée une image de femme fatale de Marie Arnoux qui en réalité, au regard de l'idée générale de ce que représente ce type de femme, en est loin. Sa fatalité réside dans son inaccessibilité pour le jeune Frédéric et en la capacité imaginative du personnage principal à produire des sentiments d'amour sublime envers un être idéalisé. L'inaccessibilité de son objet d'amour, de cette dame des troubadours, devient la seule raison de son autodestruction qu'il s'est infligée en créant ses propres frustrations basées sur un amour qu'il savait romanisé qu'il savait essentiellement impossible dès le début, car avant de rencontrer Madame Arnoux sur le bateau, il y avait fait connaissance de son époux. En la prenant pour une Créole et en la décrivant comme une apparition, Frédéric mystifie Marie, qui est en fait une bourgeoise originaire de Chartres. Même si elle est indéniablement belle, elle n'attire pas tous les hommes de la même manière, c'est-à-dire qu'elle ne les magnétise pas autant qu'on pourrait s'y attendre d'une femme fatale, ce qui devient clair quand Deslauriers dit, à propos son apparence, qu'elle n'est : « pas mal, sans avoir pourtant rien d'extraordinaire » (Flaubert, 2015 : 65). De plus, le lien divin est également présent ici, Rey (1990 : 45) souligne le sens religieux du mot « apparition » (et ainsi que le sens religieux du prénom de Marie) ; de la même manière que le romantisme de Frédéric le rend susceptible de voir Marie Arnoux, la Vierge se matérialise auprès de ceux qui peuvent l'accueillir, en se faisant absorber par la Grâce.

V.2. Le couple forme par Salammbô et Mâtho, et celui de Tristan et d'Yseut : une passion interdite et les liens de l'amour et de la mort

L'influence du mythe de l'amour impossible n'est pas seulement présente dans L'Éducation sentimentale. A savoir, la naissance de l'amour entre Salammbô et Mâtho est identique à l'épisode du début de la légende précitée. Le roi de Cornouailles envoie Tristan en Irlande pour demander la main d'Yseut et l'amener chez lui. La reine confia à Brangien, la suivante d'Yseut, une potion qui avait le pouvoir miraculeux d'unir pour toujours ceux qui la boivent dans l'amour et la mort. Mais pendant le voyage, ce philtre d'amour (destiné à Yseut et Marc) buvèrent par erreur Yseut et Tristan. L'effet est instantané. À partir de ce moment, ni

l'honneur, ni la considération, ni le mariage de Marc et Yseut, rien ne put briser le lien fatidique qui unissait les deux amants. Tout comme une passion interdite et impossible entre Tristan et Yseut commence avec le vin herbé, d'une manière semblable commence l'amour de Mâtho et Salammbô. La prêtresse donne à boire du vin au guerrier, et ce vin, tel un philtre d'amour, lie Mâtho à elle à jamais (Cf. Scepi, 2003 : 133) : « Mâtho le Libyen se penchait vers elle. Involontairement elle s'en approcha, et poussée par la reconnaissance de son orgueil, elle lui versa dans une coupe d'or un long jet de vin pour se réconcilier avec l'armée. — Bois ! dit-elle. » (Flaubert, 2022 : 11).

Par surcroît, le lien de l'amour et de la mort est un thème récurrent du lyrisme mystique arabe, comme l'a conclu Denis de Rougemont (1956 : 95). Comme l'écrit le créateur des meilleurs vers mythiques arabes, Ibn al-Farid : « Le repos de l'amour est une fatigue, son commencement une maladie, sa fin la mort. / Pour moi cependant la mort par amour est une vie ; je rends grâce à ma Bien-aimée de me l'avoir offerte. / Celui qui ne meurt pas de son amour ne peut en vivre. » (Cf. Rougemont, 1956 : 98), le soufisme recherche la communion avec Dieu via l'illumination spirituelle, avec l'âme comme agent de cette communion, et Dieu comme non seulement la cause de tout être, mais la seule existence authentique. Par la suite, le lyrisme provençal emprunte ce vagissement de la mystique occidentale. La mort est la nuit de la lumière, la disparition des formes illusives, l'union de l'Âme et de l' Aimé, la communion avec l'Être ultime, alors que la vie est le jour terrestre des créatures contingentes et l'angoisse de la matière. En d'autres mots, les amants, unis par un engagement profond, désirent à mourir, parce que ce n'est que par la mort que la vie terrestre prend une signification (Ibid. : 99).

Dans *Le Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre, un chevalier inconnu, Tristan de Nain, est venu demander à Tristan de l'aider à sauver son amie. Lors des combats dans le pays d'Estout l'Orgueilleux, Tristan de Nain meurt, alors que Tristan est blessé par un épéu empoisonné. Sachant que Yseut seule puisse le guérir, il ordonne à Kaherdin d'aller en Angleterre pour ramener Yseut et lui donne l'anneau d'Yseut en signe de reconnaissance. Tristan indique à Kaherdin de soulever la voile blanche si Yseut est sur le navire, et de hisser la voile noire si elle ne l'est pas. Tout cela a été entendu par l'autre Yseut, Yseut aux blanches mains, épouse de Tristan, qui, jalouse attend l'occasion de se venger. Après que le navire aux voiles blanches, ramenant Yseut, a commencé à s'approcher de la cote de la Petite Bretagne, après un retard considérable causé d'abord par la tempête, et puis par l'accalmie sur la mer, la femme de Tristan dit au héros avoir reconnu le navire de Kaherdin et lui dit que les voiles

étaient noires. Ayant entendu cela, Tristan a expiré de douleur de ne plus revoir Yseut la blonde. En apprenant la mort de son ami, Yseut la blonde, extrêmement agitée, court vers le palais, s'allonge sur Tristan et exprime son désir de mourir, ce qui arrive peu de temps après.

De même, le couple Salammbô-Mâtho expérimentent une pareille fin tragique. Le point culminant du roman est une grande fête de joie à Carthage, lorsque tous les grades de la noblesse s'exposent dans toute leur splendeur, et que la population célèbre la victoire que Salammbô arrive en véritable reine. C'est le jour de son mariage et elle sera légalement mariée à l'allié de Carthage, Narr'Havas. Mâtho est conduit hors de prison et à travers un horrible labyrinthe de gens qui le pillent, le battent, lui transpercent la peau, le marquent et lui arrachent la chair jusqu'à ce qu'il arrive au bas du vaste balcon, où Hamilcar et les autres Anciens l'attendent. De son visage ne restent que ses yeux qui scrutent l'âme de Salammbô, lui rappelant la magnifique forme musclée du guerrier accroupie devant elle dans la tente. La minute suivante, il est renversé, et un esclave court en avant avec un couteau à dépecer, coupant le cœur encore brûlant de Mâtho et le tenant devant le soleil couchant, dédiant aux dieux ce signe de la victoire de Carthage. Et alors que le soleil se couche et que Narr'Havas resserre son étreinte sur celle qui sera désormais son épouse, Salammbô s'effondre à la renverse sur son trône et meurt sur le coup : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. » (Flaubert, 2022 : 244). Même si le roman indique que Salammbô a été frappée par les dieux, la manière dont sa mort coïncide avec la mort horrible de l'amant, qui lui a enlevé sa virginité, suggère fortement une sorte de lien fort, presque mystique entre eux, de sorte que la mort de Mâtho l'exige inévitablement celle de Salammbô. Il se aussi significatif qu'elle meurt le cœur brisé, après que l'on a arraché le cœur de son amant. Tout comme Tristan et Yseut, les amants ne sont réunis que dans la mort.

VI Personnages et paysages : la représentation du personnage féminin et la symbolique de l'eau

Les personnages féminins du corpus sont toujours peints comme ayant la mer, l'océan ou les eaux en général comme une sorte de cadre, de la toile du fond. Dans ce chapitre nous étudierons la symbolique de cette eau liée à la représentation du personnage.

VI.1. La symbolique de l'eau dans l'*Éducation sentimentale*

En s'appuyant encore sur la même légende, les débuts du *Roman de Tristan de Thomas d'Angleterre* et celui de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert sont largement liés à la traversée de l'eau par les deux protagonistes et au coup de foudre qui en découle. Dans le cas de la légende tristanienne, l'amour naît immédiatement après la prise du breuvage, et il est tout de suite réciproque, alors que dans le cas de la rencontre de Frédéric Moreau et de Marie Arnoux, c'est Frédéric seul qui tombe amoureux lors de ce voyage sur la Ville-de-Montereau. *Le Roman de Tristan* de Thomas commence par le voyage en mer de Tristan en Irlande pour amener Yseult à son oncle, le roi Marc de Cornouailles, qui veut l'épouser. Par une chaude soirée de la Saint-Jean, ayant très soif, Tristan et Yseult boivent un philtre d'amour destiné aux nouveaux mariés pour leur nuit de noces. Yseult se plaint à Tristan de la douleur qui l'opprime en jouant sur les mots *amur* et *amer*⁷ et ainsi elle lui fait savoir indirectement qu'il ne s'agit pas de mal de mer mais de souffrance amoureuse. Tristan le reconnaît et lui avoue la même passion qu'il éprouve pour elle. De même, dans le roman de Flaubert, l'amour naît sur l'eau, plus précisément sur un bateau à vapeur qui allait à Nogent-sur-Seine. Frédéric rentre chez sa mère avant de commencer des études de droit à Paris. Sur le bateau, il voit Mme Arnoux pour la première fois : « Ce fut comme une apparition... » (Flaubert, 2015 : 8). Cette apparition, comme lumière, a provoqué, par sa somptuosité, tant d'éblouissement pour Frédéric que tous les autres passagers ont tout simplement disparu.

Dans les deux cas, l'eau comme médium, ou plutôt comme arme, provoque un coup de foudre fatal. Cet élément est considéré comme la cause matérielle de l'univers dans plusieurs cultures du Vieux monde. On croit que l'eau, constituant l'essence de l'être humain, respire la vie. Comme un don céleste, ce liquide, « le lait de la nature Mère » (Bachelard, 1942 : 149), pur et doux, assure la fécondité et la fertilité. Gaston Bachelard souligne que l'eau comme symbole se dote souvent des aspects maternels et féminins (Cf. Ibid.).

En outre, l'eau se comme le rappelle *Dictionnaire des symboles* est « le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 381). Il est assez courant que, dans les rêves, l'homme soit assis au bord de la mer, d'une rivière ou d'un lac en train de pêcher. Le symbole de cette énergie inconsciente et teneur des contenus de l'âme, l'eau est enrichie des poissons, des animaux psychiques, que le pêcheur doit attraper et ramener à la surface pour se nourrir

⁷ D'après Richard de Saint-Victor, quand l'homme prend conscience de sa propre misère, cette sainte amertume se changera en joie dès qu'il passe par les eaux amères. L'amertume de cœur est guérie par les eaux amères, alors le jeu des mots *amur/amer* d'Yseult prend encore plus de sens (Cf. Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 378).

(Cf. Ibid. : 381). Ainsi, l'eau est à l'origine des rêves et de l'imaginaire. Ce qui nous attire vers l'eau n'est pas sa couleur, mais les souvenirs subconscients qu'elle réveille, les souvenirs du premier être qui nous a donné la nourriture et l'amour, la mère (Cf. Bachelard, 1942 : 138).

« Dans la vie de tout homme, ou du moins dans la vie rêvée de tout homme, apparaît la seconde femme : l'amante ou l'épouse » (Bachelard, 1942 : 149). Cette seconde femme n'est que la projection de la première ou même de la Mère-Paysage (Cf. Ibid.). Le lent voyage fluvial de Frédéric le plonge dans les rêveries, il plonge dans son subconscient où il s'était peut-être déjà formé un idéal féminin, pour le rencontrer bientôt dans la réalité, ou plutôt le reconnaître en une dame de la bourgeoisie parisienne qu'il voit assise sur un banc, Marie Arnoux. Devenir amant d'une telle femme, d'une femme mariée en particulier, signifiait le succès social, mais pour Frédéric, son amour pour Mme Arnoux est plus que cela. Cette "apparition" sur le bateau marque le commencement de son aspiration à l'amour qui atteint toute la perfection que l'on peut concevoir. Pour maintenir cet idéal, Flaubert a créé une sorte d'empêchement, de l'obstacle chaque fois que Mme Arnoux semble être prête à céder à Frédéric. Pourtant, bien que Frédéric lui-même blâme sa lâcheté, à la fin, il devient clair qu'il s'agissait de « l'effroi de l'inceste » (Flaubert, 1965 et 1972 : 552) et « pour ne pas dégrader son idéal » (Ibid.) que Frédéric ne réagit jamais. Puisque la plus haute expérience à vivre pour Frédéric, « le vieux troubadour » (Flaubert 2001 : 128), était d'aimer une femme idéalisée, l'une des interprétations possibles est que, pour lui, la conquête de Madame Arnoux signifiait inconsciemment la perte de son idéal, de l'absolu qu'il recherchait. « Mais la maison close devait rester close pour garder sa magie, et la grande passion demeurer close pour n'être pas brisée. », est une phrase de Pierre-Louis Rey (2005 : 45) qui résume parfaitement cette idée.

VI.2. La symbolique de l'eau dans le *Novembre*

De splendides pressentiments d'une vie inconnue et merveilleuse éclairent en novembre les choses ineffable, une recherche agitée et angoissée de quelque chose d'introuvable et de désespéré. Dans *Novembre*, nouvelle de sa jeunesse, Flaubert crée une dimension particulière dans laquelle le temps et le lieu deviennent une question métaphysique au profit de l'art et de la créativité. L'amour pour le modèle de Marie, Élisabeth Schlésinger, qui n'existera plus jamais dans la réalité, mais seulement comme un tendre souvenir. La réalité devient souvenir, et le souvenir objet de célébration de cet amour particulier immortalisé par et dans les mots de

l'auteur. La plage de Trouville est évoquée par un lieu symbolique fusionné avec la mer froide d'hiver près de l'Atlantique, ce qui fait de l'élément océanique et marin un emblème important. Pareillement à Yseut du roman de Thomas d'Angleterre, le jeune narrateur anonyme de *Novembre* trouve la paix et guérit son âme en présence de l'eau « amère »⁸ :

« Et je compris alors tout le bonheur de la création et toute la joie que Dieu y a placée pour l'homme; la nature m'apparut belle comme une harmonie complète, que l'extase seule doit entendre; quelque chose de tendre comme un amour et de pur comme la prière s'éleva pour moi du fond de l'horizon, s'abattit de la cime des rocs déchirés, du haut des cieux; il se forma, du bruit de l'Océan, de la lumière du jour, quelque chose d'exquis que je m'appropriai comme d'un domaine céleste, je m'y sentis vivre heureux et grand, comme l'aigle qui regarde le soleil et monte dans ses rayons. » (Flaubert, 2021 : 191).

L'idée que la mer est généralement conçue comme symbole « des *Eaux supérieures*, de l'Essence divine, du Nirvana, du Tao » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 684) nous semble apparaître à partir de ce passage. D'un point de vue théologique, l'essence divine est Dieu, l'entité qui est la cause de tout, et ce qui est évidemment reconnu par le narrateur dans la nature qui en est dérivé. Dans cette perfection sublime, qui est la nature divine, le personnage principal tombe dans un état dans lequel il n'y a ni souffrance ni sentiment de soi, seulement une harmonie avec l'ordre naturel (Cf. Ibid.).

D'après cette lecture, qui correspond à l'histoire réelle selon laquelle est né l'amour entre Élixa Schlésinger et Gustave Flaubert, on peut dire que l'océan, c'est-à-dire la mer, dans son principe d'illimité, est la source de l'émergence d'un sentiment intense d'affection profonde qui a précédé toutes ces versions de la rencontre du protagoniste avec la femme idéale et idéalisée dans la suite de l'œuvre romanesque flaubertien, et a représenté le modèle primordial pour chacune d'elles.

VI.2.1. La couleur blanche dans *Novembre*

De plus, Chevalier et Gheerbrant (1982 : 381) attestent que les poètes romantiques allemands glorifient la sensualité et la maternité de la Peau féminine en décrivant la Peau du lac nocturne comme lunaire et laiteuse, où naît l'énergie qui sous-tend les instincts de vie, les

⁸ (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 378).

instincts sexuels. Fasciné par la peau claire d'Élisa Foucault, Flaubert souligne le contraste entre la robe noire et la peau pâle de la prostituée :

« Elle était seule, comme le matin ; elle se tenait à la même place, presque dans la même posture, mais elle avait changé de robe ; celle-ci était noire, la garniture de dentelle, qui en bordait le haut, frissonnait d'elle-même sur sa gorge blanche, sa chair brillait, sa figure avait cette pâleur lascive que donnent les flambeaux ; la bouche mi-ouverte, les cheveux tout débouclés et pendant sur ses épaules, les yeux levés au ciel, elle avait l'air de chercher du regard quelque étoile disparue. ». (Flaubert, 2021 : 54).

La couleur blanche, comme l'expliquent Chevalier et Gheerbrant (1982 : 125), est la couleur du candidat, celui qui change la condition. Marie change la condition de jeune narrateur lors de sa première expérience érotique, et au cours de laquelle le jeune homme perd sa virginité. En outre, l'auteur affirme que le blanc n'est ni la couleur du soleil, ni la couleur de l'aurore, mais la couleur de l'aube, car c'est un moment de vide complet, à la limite du jour et de la nuit, où toute réalité est masquée par le monde onirique que nous avons analysé plus haut, ce qui nous confirme que chez Flaubert presque aucun détail n'est accidentel. D'ailleurs, selon Chevalier et Gheerbrant (1982 : 126) : « L'être y est inhibé, suspendu dans une blancheur creuse et passive ; c'est pour cette raison le moment des perquisitions, des attaques par surprise, et des exécutions capitales, dans les séquences une tradition vivace veut que le condamné porte une chemise blanche, qui est une chemise de soumission et de disponibilité... ». En soulignant le teint pâle de Marie, Flaubert la représente comme femme publique, condamnée, à être à la disposition des hommes et de leur plaisir.

VI.3. Le nom des personnages féminins et leur motivation

Erman (2006 : 34) affirme qu'un personnage est caractérisé par la représentation descriptive et par le discours, qui donne accès à son intérieur qui est une partie indispensable de la séquence narrative. L'âme de personnage prend vie à travers les soliloques, les procédés stylistiques qui illustrent des jugements, passions ou émotions du personnage, ainsi qu'à travers des dialogues ou le discours rapporté. En plus du caractère et de l'action d'un personnage, la poétique d'Erman donne un paradigme pour l'analyse des personnages, non seulement selon les descriptions et types, mais aussi en termes de leur nom, ce qui se montre utile pour analyser les personnages féminins de Flaubert.

Comme des personnes du monde réel, des personnages du monde de la fiction sont désignés par des noms propres qui portent toujours une quantité de connotations. Le nom d'un personnage semble être inséparable de son identité, car il le singularise des autres personnages existants à l'intérieur de la diégèse. Par ailleurs, comme l'a souligné Philippe Hamon, le nom d'un personnage est motivé (Hamon, 1977 : 148), il n'est point un signe arbitraire, mais il y a une raison ou plusieurs raisons pour laquelle l'auteur a donné à son personnage un nom particulier, et pas un autre. Les noms des personnages ne sont jamais accidentels, ils contiennent des particularités du caractère des personnages qui permettent au lecteur de supposer leurs actes et apparence, voire fonction dans le récit, ou bien ils peuvent annoncer leur destin.

En la nommant Marie, Flaubert élève Madame Arnoux intentionnellement jusqu'au domaine du sacré, car ce prénom nous rappelle la Vierge Marie de la Bible. Les connotations que l'on attache à la Vierge correspondent à celles de Marie Arnoux. Non seulement que Marie Arnoux apparaît exclusivement dans des espaces clos et que sa pureté et ses actes de dévouement à son mari et ses enfants rappelle la Vierge Marie de la religion chrétienne, les descriptions de son portrait du point de vue de Frédéric Moreau sont si emblématiques qu'ils évoquent la divinité.

Pierre-Louis Rey (1996 : 44, 45) souligne l'importance du nom dans un autre sens, en s'adressant alternativement à Marie et à Madame Arnoux, Frédéric instaure une certaine distance qui définit leur relation comme tantôt intime, tantôt distante. Dans les passages où ils sont seuls, laissés uniquement l'un à l'autre, Frédéric l'appelle par son nom, ce qui lui prend beaucoup de temps à cause de ce que représente pour lui le prénom de Madame Arnoux. De même qu'Emma Bovary est toujours Emma pour tous ses amants et que Rodolphe fait remarquer avec une pointe de jalousie que Bovary n'est pas son nom, ainsi le nom d'Arnoux ne représente pas ce que Marie Arnoux est, mais le fait qu'elle appartient à quelqu'un d'autre. La relation de Frédéric Moreau avec Madame Arnoux, femme mariée, est de nature cyclique, puisque celle-ci était au début une femme lointaine et inaccessible, pour devenir la proche réalisation de l'amour absolu. Frédéric l'éloigne de nouveau dans son esprit dans l'avant-dernier chapitre du livre où il s'adresse à elle en lui disant « Mme Arnoux », et ainsi Madame Arnoux, revue après de nombreuses années passées, restera-t-elle dans sa mémoire comme le symbole d'un amour impossible.

Il faut noter que Madame Arnoux a un autre prénom aussi : celui d'Angélique. D'après une des définitions de CNRTL, le mot « ange » désigne une « jolie et douce créature ». Elle est

donc un ange – elle en a la douceur, la bienveillance et la bonté. Mais, n’oublions pas aussi que, selon la croyance chrétienne, l’ange n’a pas de sexe – il est hermaphrodite. Est-ce que c’est cela qui interdit à Frederic de la toucher ? Cela n’est pas impossible.

De la manière semblable, le nom de Salammbô n’est pas une coïncidence. Tous les retentissements mythico-religieux du roman gravitent autour de cette figure principale de la prêtresse de Tanit. Scepi maintient que le nom Salammbô n’est pas la création de Flaubert, il prend ce nom de la religion babylonienne qui correspond à Vénus de la religion romaine ou à Astarté (Aphrodite) grecque. En adhérant directement Salammbô au paradigme Vénus-Astarté, le cadre mythique se renforce. Les scénarios du roman, dans lesquels les différentes notes sont consignées, témoignent de ce renforcement. Par exemple, le sanctuaire de Tanit représente bien le temple d'Astarté et la scène de la “baisade sous la péplos⁹” se positionne sous le signe clair du “feu d'Astarté” (Cf. Scepi, 2003 : 134). Donc, un des noms de la déesse Astarté, la protectrice de l'amour sexuel, de la fertilité et de la beauté, Salammbô est un personnage digne de son nom. Bien qu'elle ne soit pas directement désignée comme déesse, elle en possède des qualités : d’une beauté surnaturelle et sans précédent, elle ne quitte pas le temple de Tanit à Carthage (sauf quand elle vole le voile), elle sert le peuple, elle est inaccessible même pour Mâtho, le guerrier le plus fort et le seul qui l’aime vraiment pour elle-même.

En revanche, Erman (2006 : 36) croit qu’un nom propre sert de signe partiellement implicite et peut tromper le lecteur ou entraîner une force d'ironie avec une antiphrase. On peut remarquer cette antiphrase dans le nom de personnage féminin de *Novembre*. Même si elle partage le même nom que Madame Arnoux, Marie de *Novembre* représente tout ce qui s’oppose à cet idéal. Appartenant au domaine du profane, Marie de *Novembre* n’est qu’une prostituée destinée à assouvir le désir du mâle. Madonna par sa douceur et son désir pour l’amour pur et éternel, sa profession nie complètement toute incarnation possible de la valeur de ce nom.

En nous référant toujours à l’ouvrage d’Erman, le nom de Félicité, la servante du conte *Un Cœur Simple*, peut être interprété comme une antiphrase puisque, contrairement à la signification de son nom qui vient du mot latin *felix* signifiant *heureux* ou *chanceux*, Félicité a vécu une vie dure, difficile et triste. En outre, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (1995 : 21)

⁹ Selon *Larousse* (n.d.) : « *péplum*, n. m., (grec *péplos*), dans la Grèce antique, tunique féminine de laine, faite d'un rectangle de tissu enveloppant le corps et dont la partie supérieure est repliée sur le buste. ».

souligne que l'usage du prénom Félicité devient de plus en plus ironique en feuilletant chaque page suivante. Même si son nom ne constitue pas le titre du conte, il résume sans aucun doute le caractère de l'héroïne principale. Au moyen d'une métonymie (la figure poétique exprimant la partie pour tout), l'adjectif *simple* qualifiant le nom *cœur* désigne sûrement Félicité. Le personnage est ainsi caractérisé par la simplicité et la bonté. Il y a un double sens du qualificatif « simple », parce qu'on peut interpréter cette absence de complexité comme le manque d'intelligence. Les deux interprétations sont basées sur le fait que l'auteur veut d'abord tromper le lecteur afin de ne pas laisser entrevoir au lecteur les sentiments de déception et d'empathie qu'il développera à la fin de l'histoire. Pourtant, si on regarde ce conte du point de vue des personnages (secondaires) de la nouvelle, sur lesquelles son personnage a laissé un impact, on va voir que, pour eux, son prénom n'a pas de sens ironique, mais connote une belle nature, la tendresse, et la compassion. Pour les gens qui l'entourent, Félicité est une source de morale, de piété, de charité, d'amour et de dévouement.

Rosanette, d'autre part, possède deux noms chacun correspondant à une moitié de sa personnalité double. Rosanette semble être visiblement une combinaison du mot latin *rosa* pour une fleur et le suffixe français *ette* utilisé pour le déminutif. Rosanette, la partie pure de ce personnage, connote la tendresse de la fleur elle-même et se reflète dans sa jeunesse et sa beauté, mais surtout dans son rôle d'une mère. Le côté impur et capricieux est caché sous le nom la Maréchale. Les pseudonymes, comme le dit Erman (2006 : 45), permettent aux personnages de « se dissimuler aux regards » et signalent « un changement d'ordre thématique dans le parcours du personnage ». Le pseudonyme la Maréchale contient, entre autres, le sens de « servante », puisqu'une maréchale peut être « l'épouse d'un maréchal » (cf. CNRTL, entrée « maréchale »), et que l'étymologie d'une des expressions contenant le terme de maréchal, « maréchal de logis » provient de *marhskalk*, « domestique chargé de soigner les chevaux » (Cf. CNRTL, entrée „maréchal“). Or, ce sens de « domestique » correspond à cette partie de la personnalité de Maréchale qui est à la disposition des hommes et cherche à leur plaire, assumant le rôle et la fonction de leur objet de désir sexuel.

Sa personnalité divisée ou plutôt sa double identité nous permet d'avoir recours à l'approche psychanalytique pour analyser la problématique du double dans notre étude du personnage de Rosanette-la Maréchale. Notons aussi que Carl Gustav Jung utilise le terme de l'« ombre » au lieu de celui du double. Ce motif du mal semble être universel pour la plupart

des doubles, même pour le personnage de Rosanette, dans le cas de qui le mauvais côté est représenté par son rôle de la lorette et son nom de la Maréchale.

Jung, contrairement à Freud, considère le Soi comme une *complexio oppositorum*, dans laquelle le bien et le mal ne font que se compléter, car l'un ne peut exister sans l'autre (Cf. Jung 1963 : 261-264). En vertu de sa doctrine de l'ombre, le double n'est défini ni comme le bien ni le mal, mais comme une copie de l'image inconnue de chacun. Puisqu'un côté du personnage est refoulé et subordonné à l'autre, la partie refoulée obtient inévitablement l'aspect diabolique (Cf. Živković, 2000 : 126). Contrairement à la grande majorité qui, conditionnée par les valeurs sociales, tente de supprimer son ombre – la partie d'elle-même que le collectif considère comme inacceptable Rosanette, comme Maréchale, ne craint pas la condamnation et assume la part mauvaise de soi-même sous le nom de la Maréchale.

Toutefois, aux yeux de Jung, le double est la manifestation d'un désir qui fait défaut ou est absent, si bien que sa fonction principale est de : compenser une perte, conséquence de contraintes culturelles. Dans la littérature moderne, la part cachée de l'identité s'exprime comme une transgression agressive des restrictions humaines, elle est considérée comme socialement inadmissible, ce qui interdit à son tour l'actualisation du désir (Cf. Ibid.). L'autre de Rosanette représente ce qui est volontairement censuré et rendu invisible parce qu'il constitue une menace pour le système de valeurs dominant. La Maréchale suggère une possibilité de désordre, de non-dit et de l'obscur de la culture : la promiscuité des hommes mariés ou promis et les femmes pauvres recourant à la prostitution pour survivre. De là, nous pouvons supposer que l'idée de Flaubert était de montrer les irrégularités d'une société qui refuse aux prostituées le statut de mères et d'épouses dévouées. Frédéric n'aurait jamais pu imaginer une famille avec Rosanette comme il le pourrait avec Marie. Pour lui, Rosanette n'est qu'un moyen de vengeance car il ne revient vers elle que lorsque Marie Arnoux ne vient pas à leur rendez-vous, ce qu'il s'explique comme un rejet de la part de celle-ci. Le refus de Frédéric de toute relation avec Rosanette se reflète mieux dans sa réaction lors de la mort de leur enfant. Frédéric est totalement indifférent à cette perte, ainsi qu'à la souffrance de Rosanette, et, n'éprouvant ni douleur ni compassion pour la jeune mère, il pense à une autre :

« Tous les quarts d'heure, à peu près, Rosanette ouvrait les rideaux pour contempler son enfant. Elle l'apercevait, dans quelques mois d'ici, commençant à marcher, puis au collège, au milieu de la cour, jouant aux barres ; puis à vingt ans, jeune homme ; et toutes ces images, qu'elle se créait, lui faisaient comme autant de fils qu'elle aurait perdus, l'excès de la douleur multipliant

sa maternité. Frédéric, immobile dans l'autre fauteuil, pensait à Mme Arnoux. » (Flaubert, 1965 et 1972 : 533).

VIII Conclusion

Ce mémoire de Master II a effectué une analyse thématique et sémiotique des personnages féminins dans les romans *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô*, dans la nouvelle *Novembre* et dans le conte *Un Cœur Simple* de Gustave Flaubert.

En premier lieu, nous avons rappelé plusieurs définitions du personnage, en commençant par celle donnée par Aristote dans sa *Poétique*, où il définit le personnage tragédie comme « agissant » (Cf. Montalbetti, 2003 : 47). Selon Aristote, et plus tard selon les formalistes russes aussi, ce qui anime le monde de fiction, ce sont les personnages « agissants » qui assurent la succession des événements. Conforme à cette pensée, A. G. Greimas (1986) propose un modèle actantiel selon lequel nous avons analysé certains personnages féminins de Flaubert. Pour être précis, nous les avons analysés dans leur fonction d'Adjuvant. Pourtant, Montalbetti (2003 : 19) remarque que le modèle actantiel ôte la profondeur psychologique au personnage. Michel Erman (2006 : 6) affirme, lui aussi, que les personnages doivent être compris d'une manière bien plus profonde que leur fonction elle-même.

Trois, voire quatre personnages féminins de *L'Éducation sentimentale* et celui de *Novembre* assument le rôle d'adjuvante dans la vie des protagonistes mâles qui cherchent l'amour. En plus de présenter comment ces personnages féminins mènent et influencent leur vie, nous avons également essayé de montrer leurs tempéraments uniques afin de mettre en valeur la dimension élaborée de leurs caractères. Nous avons commencé cette étude avec le personnage de Marie Arnoux, le premier et le plus grand objet de désir de Frédéric Moreau, un « individu problématique » comme l'appelle Lukács (1968 : 73). C'est grâce à elle que Frédéric ressent ses premiers sentiments amoureux.

Mis à part, la fonction d'adjuvante que remplit ce personnage dans le récit, nous avons également remarqué une intertextualité avec la légende tristanienne, et notamment avec le Roman de Tristan de Thomas d'Angleterre. Nous avons démontré que Madame Arnoux avait partie liée avec Yseut, parce que la rencontre avec elle se passe sur un bateau, lors d'une

navigation, et que cette première rencontre de Frédéric et d'une dame déjà mariée donne naissance à un amour impossible qui durera jusqu'à la vieillesse des protagonistes et qui marquera leur vie.

Mais, Marie Arnoux est aussi et surtout cette dame hautement idéalisée des troubadours, « parée comme toujours des attributs divins ». (Spitzer 1944 : 9). C'est pour cela que Frédéric la voit comme une « apparition ». (Flaubert, 2015 : 8). Le « vieux troubadour » (Flaubert, 1965 et 1972 : 108) Frédéric est son chevalier servant et obéissant, où le concept de *fin'amor*, avec les idées du secret, et de la noblesse du cœur, cette dernière notion étant désignée en ancien occitan par le terme de « *paratge* » (Fabre 2010 : 8) s'est avéré très utile pour expliquer le comportement de Frédéric, et notamment ses paiements des dettes importantes de Monsieur Arnoux, époux de Marie. (Spitzer 1944 : 29). Nous avons aussi eu recours à l'étude de Léo Spitzer de la poésie de Jaufré Rudel, poète de « l'amour lointain », pour souligner que le désintéressement, dont fait preuve Frédéric, est essentiel dans le comportement de tout troubadour : celui-ci aime une dame mariée, sans rien attendre en retour de son dévouement: „C'est la conception de l'amour gratuit qui est primaire et qui introduit dans cette poésie des sentiments pour la femme d'un autre parce que la gratuité de cet amour ressort mieux dans ces circonstances. » (Spitzer 1944 : 29).

L'intertextualité de Tristan et d'Yseult a été aussi étudiée dans le thème de l'amour fatal entre Salammbô et Mâtho. Puis, nous avons étudié le personnage de Rosanette, une lorette qui a permis à Frédéric d'assouvir son désir sexuel, et qui a été la première à lui donner l'opportunité de fonder une famille. Ensuite, il y a Madame Dambreuse, une femme riche qui évolue habilement dans la société parisienne, et dont les soirées ont fait monter Frédéric dans l'échelle sociale. Ensuite, nous avons analysé un autre personnage de *L'Éducation sentimentale*, celui de Mademoiselle Louise Roque. Elle représente une sorte particulière d'amour, l'amour sincère d'une enfant. Le romancier la représente pour la première fois dans le jardin du père Roque. Décrite au moyen de la focalisation interne, par les yeux de Frédéric, elle est vue comme une enfant un peu sauvageonne, une fillette naturelle et spontanée, qui ne maîtrise pas encore le code de comportement de la classe bourgeoise, parce que, marginalisée par son statut d'enfant illégitime, elle est isolée de la société bourgeoise provinciale qui refuse de recevoir sa mère et elle. C'est donc en être de nature, non corrompu par la culture, qu'elle se présente aux yeux de Frédéric. Toutefois, le personnage sera l'objet de la nécessaire

corruption par la société : dans le dernier chapitre du roman, nous apprenons que Louise, qui avait épousé Deslauriers, l'a quitté pour un chanteur.

Dans le *Novembre*, Marie, une prostituée qui peut être considérée comme un personnage prédécesseur de celui de Rosanette et de Madame Arnoux, aide un jeune homme inexpérimenté d'entrer dans le monde de l'amour et de la sexualité. Cependant, la répétition du thème de l'amour nous a poussé de nous poser la question de savoir qui a été le sujet d'inspiration de Flaubert et d'où vient ce désir d'une femme idéale. Nous nous sommes donc appuyés sur un article de Sigmund Freud, *La création littéraire et le rêve éveillé* (1933) qui parle du monde de l'imaginaire où chaque homme réalise ses rêves. À travers le texte, l'écrivain permet aux lecteurs de revivre des scénarios qui ne se reproduiront jamais dans la réalité et dont ils pourront profiter sans peur du jugement. De nombreux écrivains, comme Flaubert, ont écrit sur la femme idéale, gardant ainsi leurs souvenirs d'elle vivants. Éliisa Schlésinger était un grand amour non réalisé du romancier, ce n'est donc pas un hasard si le même thème de l'amour impossible et jamais vraiment réalisé est mis en récit dans l'histoire de Frédéric et Madame Arnoux, Salammbô et Mâtho, ainsi que dans l'histoire du protagoniste anonyme et de Marie, la prostituée de la nouvelle *Novembre*. Cette brève introduction à l'imaginaire, nous a permis de comprendre l'espace onirique dans lequel se déroule l'action de *Novembre*, et qui nous a été rapproché par la lecture de la nouvelle par Ingrid Šafranek.

Nous avons consacré un des chapitres à l'étude du personnage de Salammbô, qui représente l'archétype de femme fatale non seulement à cause de son apparence physique, mais aussi parce qu'elle provoque la mort du grand guerrier Mâtho par ses actes. Ce topos de la femme fatale peut être lié à l'intérêt de Flaubert pour l'Orient, que l'on retrouve également dans *L'Éducation sentimentale* à travers le personnage de Marie Arnoux que Frédéric imagine être créole, une femme des îles, alors qu'elle est de Chartres.

Ensuite, puisqu'il a été démontré que la représentation des personnages féminins du corpus est toujours associée à un étendue d'eau, nous avons analysé les significations qui se cachent derrière l'eau comme symbole. D'après Bachelard (1942 : 149), l'eau est souvent dotée des aspects maternels et féminins à cause de ses connotations avec la fertilité et la fécondité. La femme qu'un homme aime lui rappelle celle qui la première lui a donné la vie et l'amour, la mère, mais aussi la mère-nature. De même, comme le notent Chevalier et Gheerbrant (1982 : 381), les poètes allemands comparent souvent les plans d'eau nocturnes à la peau blanche des

femmes parce que leur couleur laiteuse éveille en eux les instincts de vie, à savoir les instincts sexuels, et c'est pour cela que Marie de *Novembre* est représentée ayant la peau pâle.

De la même manière, nous avons analysé la motivation de Flaubert derrière le choix des noms des personnages féminins qui contiennent également des significations spécifiques, car nous avons été guidés par l'hypothèse de Hamon (1977) sur le caractère motivé des noms de personnages littéraires. Nous avons vu que la sémantique des noms des personnages féminins sélectionnés correspond largement à leurs personnalités.

IX Bibliographie

1. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Chicoutimi : Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, 1942.
2. Roland Barthes, (L'introduction à l'analyse structurale des récits) in : Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. » Points/Essais », n° 78, 1977, pp.7-57.
3. Pierre Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Oxford : Medium Aevum, 69, (Jan. 1, 2000).
4. Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Zagreb : Sveučilišna naklada Liber, 1986.
5. Youness Bousenna, *Novembre, le chef-d'œuvre honteux de Flaubert*, 2015.
<https://philitt.fr/2015/01/28/novembre-le-chef-doeuvre-honteux-de-flaubert/>
(24.10.2023.)
6. Britannica, Rene Ostberg, entrée « femme fatale », mise à jour le 21/09/23.
<https://www.britannica.com/topic/femme-fatale> (24.10.2023.)
7. Victor Brombert, (Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans « L'Éducation sentimentale »), in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, 23, pp. 277-284.
8. Marie-Astrid Charlier et al., *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Neuilly : Atlante, 2017.
9. Mohammed Chehhar, (L'art d'aimer des courtois), in : *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, N°22, 1995, Fidélités, infidélités, pp. 62-69.
https://www.persee.fr/docAsPDF/revss_0336-1578_1995_num_22_1_3070.pdf
(17.11.2023.)
10. Wei-ling Chen, *L'Échec et l'illusion dans L'Éducation sentimentale*, Fu Jen University, College of Foreign Languages & Literatures, 43, (Sept. 2010).
<https://go.gale.com/ps/i.do?p=LitRC&u=googlescholar&id=GALE|A242509965&v=2.1&it=r&sid=googleScholar&asid=2458f516> (29.10.2023.)
11. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont SA et Jupiter, 1982.
<https://archive.org/details/dictionnairedessymbolesmythesrevescoutumesgestesformesfigurescouleursnombresjean/page/n205/mode/2up?view=theater>

12. CNRTL, entrée « ange », 2012.
<https://www.cnrtl.fr/definition/ANGE> (2.2.2024.)
13. CNRTL, entrée « fatal », 2012.
<https://www.cnrtl.fr/definition/fatal> (31.1.2024.)
14. CNRTL, entrée « maréchale », 2012.
<https://www.cnrtl.fr/definition/marechale> (31.1.2024.)
15. Antoine Compagnon, *Demon teorije*, Zagreb : AGM, 2007.
16. Stéphanie Dord-Crouslé, (Le personnage de Madame Arnoux), in : Pierre Glaudes et Éléonore Reverzy, *Relire „L'Éducation sentimentale“*, Classiques Garnier, pp. 51-66, 2017.
<https://shs.hal.science/halshs-01648167/document>
17. Mircea Éliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris : Gallimard, (coll. « Folio/ Essais », 82), 1965.
18. Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2006.
19. Paul Fabre, *Anthologie des troubadours XIIIe-XIVe siècle*, Orléans : Éditions Paradigme, 2010.
20. Shoshana Felman, (Modernité du lieu commun. En marge de Flaubert : *Novembre*), in : *Littérature*, 20, 1975, pp. 32-48.
https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1975_num_20_4_2024 (25.10.2023.)
21. Gustave Flaubert, *Cœur simple*, Paris : Louis Conard, (coll. « À tous les vents », 801), 1910.
22. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris : Louis Conard, 1926-1954, 1927, Vol. 3, pp. 106-111.,
ligne 110.
https://fr.wikisource.org/wiki/Correspondance_de_Gustave_Flaubert/Tome_3/0369
(6.10.2023.)
23. Gustave Flaubert, *Correspondance*, choix et présentation de Bernard Masson, Texte établi par Jean Bruneau, Paris : Gallimard, 1975, 1980, 1991 et 1998 (coll. « Folio/ Classique », n° 3126).
24. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris : BnF, 2015.
25. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris : Gallimard, (coll. « Folio, Classique »), 1965 et 1972.

26. Gustave Flaubert, « Mémoires d'un fou », in : Yves Leclerc, *Mémoires d'un fou, Novembre et d'autres textes de jeunesse*, Paris : Flammarion, 1991.
27. Gustave Flaubert, « Novembre », in : Louis Conard, *Oeuvres de jeunesse inédites II : 1839-1842. Oeuvres diverses*, Paris : The Project Gutenberg Livre électronique, 2021.
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/65111/pg65111-images.html>
28. Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris : Hachette Livre - Bnf, 2022.
29. Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte : Édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1991.
30. Sigmund Freud, (La création littéraire et le rêve éveillé), in : *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, 1933.
https://psychanalyse.com/pdf/La_creation_litteraire_et_le_reve_veille.pdf
(6.10.2023.)
31. Giovanni Garcia-Fenech, *Judith : the original femme fatale*, 2011.
<https://about.jstor.org/blog/the-original-femme-fatale/> (24.10.2023.)
32. Christine Genin, *Quand L'Éducation sentimentale se faisait trépigner par ses contemporains*, BnF, 2017.
<https://gallica.bnf.fr/blog/17102017/quand-leducation-sentimentale-se-faisait-trepigner-par-ses-contemporains?mode=desktop> (16.12.2023.)
33. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris : PUF, 1986.
34. Pierre Guiral & Guy Thuillier, *La vie quotidienne des domestiques en France au XIXe siècle*, Paris : Hachette, 1978.
35. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in: *Poétique du récit*, Paris: Éd. du Seuil, 1977 (coll. „Points“).
https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957 (21.12.2023.)
36. *Dictionnaire français L'Internaute*, entrée « femme fatale », 2021.
<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/femme-fatale/> (4.1.2024.)
37. Carl Gustav Jung, « Entre le bien et le mal », in : *L'Âme et la vie*, Paris : Librairie générale française, 1963, p. 252-273.
38. Ji-Hyun Philippa Kim, (L'Amour courtois de Gaston Paris : une lecture décadente du Chevalier de la Charrette ?), in : *The French Review*, American Association of Teachers of French, 83(3), (Feb. 2010), pp. 589-606.
https://www.jstor.org/stable/25614065?saml_data=eyJzYW1sVG9rZW4iOiI5NmRiMjZjOS04NDZjLTQwMjYtYW13OS0xMDllYjIxNTMyZjMiLCJlbWFpbCI6ImttaWxpY0B

[zdHVkZW50LnVuaXpkLmhyIiwiaW5zdGI0dXRpb25JZHMiOlsiNjA2ODQzYTktMGI4YS00ZmMwLTg2OTgtMmJhOTA3NTA1ZjJhIl19](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/péplum/59356) (6.10.2023.)

39. Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.
40. *Dictionnaire Larousse* en ligne, entrée « péplum », n.d.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/péplum/59356> (20.10.2023.)
41. Lynne Layton, (Flaubert's *L'Éducation sentimentale*: A Tragedy of Mind), in : *French Forum*, University of Pennsylvania Press, 11(3), (Sept. 1986), pp. 335-351.
<https://www.jstor.org/stable/40551298> (6.10.2023.)
42. Yves Leclerc, « Le mari, la femme, l'amant. M^e Sch. M^f Sch. Moi. *L'Éducation sentimentale*, histoire du jeune homme Gustave Flaubert? », in: Steve Murphy [éd.], *Lectures de « L'Éducation sentimentale »*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017.
43. Emile Lehouck, (« L'Éducation sentimentale » et la critique en 1869), in : *Revue belge de philologie et d'histoire*, 44(3), 1966, Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde, pp. 936-944.
https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1966_num_44_3_2640 (6.10.2023.)
44. Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris : Ferenc Janossy, 1920 ; Denoël, 1968, pour la traduction française (coll. Tel/ Gallimard, n. 144).
45. Christine Montalbetti, *Le personnage*, Paris : Flammarion, 2003.
46. Ovid, *Metamorphoses*, London : Penguin Books, 2004.
<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/femme-fatale/> (24.10.2023.)
47. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Flaubert : Un Cœur Simple : Résumé, personnages, thèmes*, Paris : Hatier, 1995.
48. Platon, *La République*. Traduction et présentation par Georges Leroux, Paris : Editions Flammarion, 2016.
49. Pierre-Louis Rey, *L'Éducation sentimentale (1869), Flaubert : Résumé, Personnages, Thèmes*, Paris : Hâtier, France, 1996.
50. Pierre-Louis Rey, « *L'Éducation sentimentale* » de *Gustave Flaubert*, Paris : Gallimard, 2005.
51. Yannick Ripa, *Les femmes, actrices de l'Histoire*, Paris : Armand Colin, 2010.
52. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris : Plon, coll. « 10/18 », 1939., Révision 1956.

53. Jean-Jacques Rousseau, « Discours sur les sciences et les arts », in: Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1964 (coll. „Bibliothèque de la Pléiade“), t. III.
54. Patrizia Scamarcio, *Flauberts Salammbô. Eine femme fatale ?!*, Grin, 2013.
<https://www.grin.com/document/275704> (24.10.2023.)
55. Henri Scepi, *Salammbô de Gustave Flaubert*, Paris : Gallimard, 2003.
56. Murielle Schlup, *La vie des femmes domestiques*, Blog.nationalmuseum : Musée national suisse, le 16 aout 2018.
<https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2018/08/la-vie-des-femmes-domestiques/>
(2.11.2023.)
57. Leo Spitzer, (L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours), in : *North Carolina Studies in the Romances languages and literatures*, University of North Carolina, Chapel Hill, N.C., 1944.
58. Ingrid Šafranek, *Bijela tinta : Studije i ogledi iz francuske književnosti*, Zagreb : Litteris, 2013.
59. Philippe Walter, Préface de *Tristan et Iseut : Les poèmes français, La saga norroise*, Paris : Librairie Générale Française, 1938 (coll. « Le Livre de Poche, Lettres Gothiques », n° 4521).
60. D. A. Williams, (Sacred and Profane in "L'Éducation Sentimentale"), *The Modern Language Review*, 73(4), (Oct., 1978), pp. 786-798, Modern Humanities Research Association.
https://www.jstor.org/stable/pdf/3727594.pdf?refreqid=fastly-default%3A8acfdb8246039d7ceef22f1455d17412&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1
61. Evelyne Woestelandt, (Le Corps venal : Rosanette dans “L'Éducation sentimentale”), in : *Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, 16 (1/2), Fall/Winter 1987/1988, pp. 120-131.
https://www.jstor.org/stable/23532087?searchText=Evelyne%20Woestelandt%2C%20Le%20Corps%20venal&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DEvelyne%2BWoestelandt%252C%2BLe%2BCorps%2Bvenal&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A94e1ff6c25d90f7d5a427c45e81acbc6 (29.10.2023.)

62. Michel Zink, *Les Troubadours, une histoire poétique*, Paris : Perrin, 2013.
63. Milica Živković, (The Double as the “Unseen” of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger), University of Niš, *Linguistics and Literature*, 2(7), 2000, pp. 121 - 128. <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf> (14.10.2023.)

X Résumé en français

« L'étude des personnages féminins dans la nouvelle *Novembre*, le conte *Un Cœur Simple* et les romans *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô* de Gustave Flaubert »

Ce mémoire de Master II est consacré à l'étude des personnages féminins dans une nouvelle de Gustave Flaubert, *Novembre*, dans son conte *Un Cœur Simple*, ainsi que dans deux romans du même romancier, *L'Éducation sentimentale* et *Salammbô*. Le premier chapitre est consacré à aux définitions du personnage littéraire dans un contexte spécifique. La partie centrale du mémoire analyse des personnages féminins sélectionnés en tant qu'adjuvantes, selon le schéma d'A. G. Greimas. Dans ce mémoire de Master II, nous examinons également l'intertextualité de la légende tristanienne, et notamment celle du Roman de Tristan de Thomas d'Angleterre dans *L'Éducation sentimentale*, et, à un degré moindre, dans *Salammbô*, ainsi que la représentation du personnage de Madame Arnoux comme dame du « troubadour » Frédéric. L'amour de Frédéric pour Marie Arnoux a des traits de la *fin'amor*, concept qui comprend le secret, la mesure, la noblesse des sentiments, le désintéressement et le jòi, sentiment complexe qui est à la fois la joie, la jeunesse, le jeu (amoureux), l'exaltation amoureuse, mais aussi l'angoisse. Et Marie est cette dame des troubadours, irréelle et réelle à la fois (Cf. Spitzer 1944 : 27). Réelle, car elle est une bourgeoise parisienne, originaire de Chartres, épouse de M. Arnoux et mère de famille, et irréelle, étant « une apparition » (Flaubert, 2015 : 8), et un ange, puisqu'elle s'appelle aussi Angélique. Les derniers chapitres analysent certains motifs et symboles de l'œuvre, comme l'eau. Nous analysons aussi la motivation des noms des personnages féminins.

Mots clés : Flaubert, *Novembre*, *Un Cœur Simple*, *L'Éducation sentimentale*, *Salammbô*, les personnages féminins, l'intertextualité, le voyage en bateau, les légendes tristaniennes, l'amour courtois

XI Sažetak

« Studija ženskih likova u noveli *U mjesecu studenom*, priči *Prostodušno srce*, te romanima *Sentimentalni odgoj* i *Salammbô* Gustavea Flauberta »

Ovaj diplomski rad posvećen je proučavanju novele *U mjesecu studenom*, priče *Prostodušno srce*, te dvama romanima *Sentimentalni odgoj* i *Salammbô* Gustavea Flauberta. Svrha ovog rada je, koristeći se eklektičkim pristupom, analizirati ženske likove u navedenim djelima, te zajedničke motive povezane s prikazivanjem ženskih likova, kao na primjer motiv vode. Prvo poglavlje posvećeno je relevantnim teoretskim diskusijama koje smještaju koncept književnog lika u određeni kontekst. Središnji dio rada analizira odabrane ženske likove unutar jedne od funkcija likova prema shemi A. G. Greimasa. U diplomskom radu se također osvrćemo na intertekstualnost između navedenih djela i legende o Tristanu i Izoldi, te sprezi između prikazivanja lika gospođe Arnoux i vizije gospe u trubadurskoj poeziji, te ujedno o utjecaju koncepta savršene ljubavi (*fin'amor*) na ljubav Frédéricica prema gospođi Arnoux. Ujedno se analizira motiviranost imena ženskih likova.

Ključne riječi: Flaubert, *U mjesecu studenom*, *Prostodušno srce*, *Sentimentalni odgoj*, *Salammbô*, putovanje brodom, Roman o Tristanu, gospa trubadura, dvorska ljubav

XII Abstract

« The study of female characters in the novella *November*, the tale *A Simple Heart*, and the novels *Sentimental Education* and *Salammbô* by Gustave Flaubert »

In our study of female characters in the novella *November*, the tale *A Simple Heart*, and the novels *Sentimental Education* and *Salammbô* by Gustave Flaubert, an eclectic approach was applied, drawing on thematic criticism, semiotics, psychoanalysis, and intertextuality. The first chapter is devoted to the different definitions of literary character. The central part of the study analyses the main female characters within one of the characters' functions according to the scheme of A. G. Greimas. The final chapters analyse the intertextuality between the works of Gustave Flaubert and the legend of Tristan and Isolde, as well as the connection between the portrayal of the character of Marie Arnoux and the vision of lady in troubadour poetry, and at the same time the influence of the concept of perfect love (*fin'amor*) on Frédéric's love for

Madame Arnoux. Finally, the study analyses the motivation behind the names of Flaubert's female characters.

Keywords: Flaubert, *November*, *A Simple Heart*, *Sentimental Education*, *Salammbô*, female characters, intertextuality, boat trip, Tristan legends, courtly love