

## Faire feu de tout bois

L'impact du visuel vestimentaire sur l'écriture flaubertienne

Shoshana-Rose Marzel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bcrfj/7110>

ISSN : 2075-5287

### Éditeur

Centre de recherche français à Jérusalem

### Référence électronique

Shoshana-Rose Marzel, « Faire feu de tout bois », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, Consulté le 17 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bcrfj/7110>

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 mars 2020.

© Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem

---

# Faire feu de tout bois

L'impact du visuel vestimentaire sur l'écriture flaubertienne

Shoshana-Rose Marzel

---

- 1 La relation de Flaubert au visuel a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs. Selon Marc de Biasi,

L'écriture de Flaubert est nourrie par un recours constant et souvent explicite aux arts plastiques et aux documents iconographiques, mais selon un processus qui puise dans la source référentielle la matière d'une représentation purement verbale dont la capacité à produire des images mentales ne repose plus que sur les moyens de la prose.<sup>1</sup>

- 2 Si nombres de critiques relèvent la présence du visuel dans la genèse de l'œuvre flaubertienne, ils l'envisagent essentiellement au prisme de l'art : la peinture, classique ou contemporaine, la gravure et la lithographie, et parfois même la caricature de Daumier.<sup>2</sup> Or, il s'avère que le répertoire plastique de Flaubert est beaucoup plus riche que cela, et qu'il provient de sources extrêmement variées, y compris populaires. L'analyse des modèles plastiques de Flaubert à propos de descriptions vestimentaires montrera que le romancier use de tout ce qu'il voit : outre peintures et aquarelles, il s'inspire également de journaux et gravures de mode, de prospectus et de souvenirs personnels. L'écrivain fait ainsi feu de tout bois pour nourrir sa production littéraire.
- 3 Au fur et à mesure de la recherche, c'est un autre Flaubert qui apparaît : non plus le documentaliste penché sur ses grimoires, mais son double, l'homme de son temps, au courant des nouveautés de son siècle, curieux, fureteur même. Il est frappant de constater combien la contemporanéité visuelle marque le romancier, jusqu'à lui faire commettre, parfois, comme à son insu, quelques anachronismes, oublis, etc.

## Emma Bovary

- 4 Mon premier exemple provient du roman *Madame Bovary* où Emma porte plusieurs robes à volants. Ainsi, quand Charles Bovary arrive aux Bertaux soigner la jambe du père d'Emma : « Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint

sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu » (MB, 47)<sup>3</sup>.

- 5 La seconde fois qu'une robe à volants est décrite, c'est quand Emma aide Justin à reprendre ses esprits : il s'était évanoui pendant une saignée que pratiquait Charles à l'un des employés de Rodolphe. C'est également la première fois que le séducteur rencontre Emma :

Madame Bovary prit la cuvette. Pour la mettre sous la table, dans le mouvement qu'elle fit en s'inclinant, sa robe (c'était une robe d'été à quatre volants, de couleur jaune, longue de taille, large de jupe), sa robe s'évasa autour d'elle sur les carreaux de la salle ; et, comme Emma, baissée, chancelait un peu en écartant les bras, le gonflement de l'étoffe se crevait de place en place, selon les inflexions de son corsage (MB, 162).

- 6 Ces deux robes n'en sont qu'une dans ce sens qu'elles sont bâties sur le même patron. Sans autant de détails, d'autres mentions de robes à volants reviennent dans la garde-robe d'Emma : celle-ci charme Charles en changeant un volant à sa robe (MB, 93) ; elle porte une robe de soie bleue à quatre falbalas pour aller à l'opéra (MB, 253) ; et Léon l'imagine venant vers lui, avec sa robe à volants, son lorgnon d'or et ses bottines minces (MB, 275).
- 7 Soutenues par plusieurs jupons et/ou crinolines, ces robes à taille prononcée et à multiples volants, sont caractéristiques de la mode des années 1850-1860<sup>4</sup>, comme l'explique l'historien du costume François Boucher : « [l]a vogue des jupes entièrement recouvertes de volants commence vers 1846 mais connaît une faveur immense vers 1850-54, lorsque la ligne générale est presque ronde. Le nombre et la disposition des volants sont extrêmement variables (de trois à seize)<sup>5</sup> » [voir images 1 et 2].

Image 1



Gravure de mode, 1854.

Image 2



Gravure de mode, 1856.

- 8 En conséquence, force est de constater que Flaubert décrit la mode féminine de l'époque de rédaction du roman, et non pas celle de son action. Effectivement, *Madame Bovary* est écrit entre 1851 et 1856, alors que les épisodes où sont mentionnées ces robes se déroulent à des périodes antérieures : d'après différents essais de reconstitution de la chronologie de *Madame Bovary*, le roman débute en 1828 quand Charles entre en classe, le père d'Emma se casse la jambe en 1837 (robe bleue), le mariage de Charles et d'Emma a lieu la même année ; les Bovary quittent Tostes en mars 1841, Emma et Rodolphe font connaissance en 1842 (robe jaune) ; Emma meurt en 1846 et le roman se termine en 1856 quand Homais reçoit la croix d'honneur et Berthe part travailler dans une filature de coton<sup>6</sup>.
- 9 Charles rencontre donc Emma la première fois aux environ de 1837, portant la robe bleue, alors que ces robes à volants superposés n'existaient pas encore. Voici comment les femmes s'habillaient à la fin des années 1830 [voir images 3 et 4].

Image 3



Mode des années 1830.

Image 4



Mode de l'année 1837.

- 10 Encore proche du style romantique, ces robes cintrées à épaules basses et manches gonflées avaient de simples jupes de largeur moyenne<sup>7</sup>. Idem à propos de la robe jaune, lors de la première rencontre de Rodolphe et d'Emma qui se situe en 1842 ; ici encore la description flaubertienne ne correspond pas aux vêtements féminins des années 1840. Voici un exemple de mode féminine datant des années 1840 [voir image 5].

Image 5



Mode de 1842.

- 11 Flaubert fait preuve d'anachronisme dans ces deux cas. En outre, le romancier commet une erreur quand il ne mentionne pas de tablier ni sur la robe bleue ni sur la robe jaune. C'est impensable : une femme, à la campagne, qui vaquait à ses occupations domestiques, portait toujours un tablier au dix-neuvième siècle ; surtout à l'occasion d'une saignée !!
- 12 En réalité, Flaubert s'inspire autant de ce qu'il voit autour de lui que de magazines et gravures de mode des années 1851-1856, comme nombres d'indices le démontrent ; ainsi, pour décrire la robe jaune, l'écrivain inscrit entre parenthèse : « (C'était une robe d'été à quatre volants, de couleur jaune, longue de taille, large de jupe) ». Ce style lapidaire est typique des légendes des Images de mode dans la presse de mode, durant tout le dix-neuvième siècle ; voici deux exemples, représentatifs de ce style :
- 13 a) Au bas d'une gravure de mode masculine, datée de 1825, on peut lire :  
 Habit de drap. Gilets de piqué. Pantalon de satin de coton. Cravate anglaise.  
 Costume de bal champêtre [voir image 6].

Image 6



Gravure de mode masculine, 1825.

- 14 b) Second exemple ; au bas d'une gravure de mode pour femme et fillette, datée de 1831 :

Chapeau de Paye (sic.) orné de lilas. Redingote de gros d'Orient, Capote de gros de Naples. Robe de guipure. Tablier de gros de Naples garni de nœuds. [voir image 7].

Image 7



1831.  
Extrait d'un journal de modes de l'époque.

Gravure de mode, 1831.

- 15 Style que nous retrouvons chez Flaubert. L'oubli du tablier peut être lui aussi attribué à son absence dans la presse de mode de l'époque alors qu'ils faisaient partie de la tenue quotidienne des femmes, au dix-neuvième siècle.
- 16 De plus, la presse de mode elle-même fait partie du roman : encore à Tostes « [Emma] s'abonna à la *Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des salons*. Elle dévorait, sans en rien passer, [...] les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs » (MB, 91). Lors des longues soirées d'hiver « l'apothicaire et le médecin jouaient aux dominos, et Emma [...] s'accoudait sur la table, à feuilleter l'*Illustration*. Elle avait apporté son journal de modes. Léon se mettait près d'elle ; ils regardaient ensemble les gravures et s'attendaient au bas des pages » (MB, 133). Et à Rouen, en attendant son rendez-vous avec Emma, Léon « lut un vieux journal de modes, sortit, fuma un cigare, remonta trois rues, songea qu'il était temps et se dirigea lestement vers le parvis Notre-Dame » (MB, 274).
- 17 Les illustrations de mode, gravures, prospectus et autres sont également mentionnés ; tout d'abord à propos du mariage de Charles et Emma : « elle se confectionna des chemises et des bonnets de nuit, d'après des dessins de modes qu'elle emprunta » (MB, 58) ; à Toste, la boutique du perruquier « avait pour décoration une vieille gravure de modes collée contre un carreau » (MB, 97) et à Yonville dans la mesure de la nourrice de Berthe, « une Renommée souffla[i]t dans des trompettes, image découpée sans doute à même quelque prospectus de parfumerie » (MB, 126) ; enfin, Léon raconte à Emma que « chez un marchand d'estampes, une gravure italienne qui représente une Muse » (MB, 269) lui faisait penser à elle. Il faut donc compléter la présence décisive de la littérature dans la vie d'Emma par cette presse et son aspect visuel ; présence qui mène



Seznec à conclure que « [i]n short Madame Bovary's disasters come from having seen life through chromolithographs<sup>8</sup> ».

- 18 Ainsi, à l'affût de tout visuel, Flaubert s'inspire de la mode féminine qu'il observe autour de lui, dans la presse de mode (sous ses diverses formes)<sup>9</sup>, ainsi que sur certaines élégantes, dont Louise Colet, sa maitresse durant la rédaction de *Madame Bovary*. L'influence de Louise ne s'arrête pas là, puisque c'est à sa demande que l'écrivain rédige quelques articles pour des journaux de mode, notamment pour le n° 585 des Modes parisiennes, de mai 1854, p. 1486-1488, une « Causerie sur la *Librairie nouvelle* », signée « Arthur<sup>10</sup> ». Ainsi, suite à son intérêt pour la mode actuelle, Flaubert s'en approprie et l'intègre dans son roman, en dépit de son impossibilité temporelle.

## Marie Arnoux

- 19 Quelques éléments de la garde-robe de Marie Arnoux, dans *L'Éducation sentimentale* (1869), vont fournir un exemple supplémentaire d'inspiration de mode populaire et contemporaine. La voici telle que la voit la première fois Frédéric Moreau :

Ce fut comme une apparition : [...] Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent derrière elle. [...] Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. (ES, 53)<sup>11</sup>.

- 20 Et plus loin :

Cependant, un long châle à bandes violettes était placé derrière son dos, sur le bordage de cuivre. Elle avait dû, bien des fois, au milieu de la mer, durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans ! Mais, entraîné par les franges, il glissait peu à peu, il allait tomber dans l'eau ; Frédéric fit un bond et le rattrapa. (ES, 54).

- 21 Plus tard, nous apprendrons que cette robe a, elle aussi, des volants : « ...sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron » (ES, 58) ; en indiquant le dernier volant de la robe, Flaubert suggère qu'il y en a plusieurs. Ces descriptions sont introduites dans le premier chapitre du roman, qui débute par une indication temporelle précise : « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin,... » (ES, 47).
- 22 Cette scène est basée sur le souvenir de la rencontre de Gustave Flaubert avec Elisa Foucault-Schlésinger en 1836, à Trouville, quand il avait quinze ans. Selon l'Encyclopédie Larousse, « *L'Éducation sentimentale* [...] c'est l'épanouissement dans l'écriture d'un des événements fondateurs de son mythe personnel, la rencontre, en 1836, à Trouville, d'Élisa Schlésinger ; c'est, avec le personnage de Marie Arnoux, l'aboutissement d'un idéal féminin qui [...] devient un type obsessionnel<sup>12</sup> ».
- 23 Flaubert avait déjà relaté cette rencontre dans *Mémoires d'un fou* (1838), rédigé deux ans plus tard, quand son souvenir était encore relativement récent. Dans cette œuvre de jeunesse, la description vestimentaire était quelque peu différente : l'héroïne y portait une robe de fine mousseline blanche, une capote blanche avec un seul nœud rose<sup>13</sup>, et ce n'est pas un châle qui manquait de se mouiller, mais une pelisse rousse avec des raies noires, à franges<sup>14</sup>.
- 24 Vingt-huit ans plus tard, quand Flaubert remanie son souvenir originel pour l'introduire dans *L'éducation sentimentale*, la capote est devenu un large chapeau de

paille avec des rubans roses, la robe blanche qui se répand à plis nombreux a maintenant des pois et des volants et la pelisse devient un châle à bandes violettes et à franges. De fait, ces changements correspondent à la mode féminine du moment d'écriture du roman – entre 1864 et 1869<sup>15</sup> – et non pas à la mode de l'année 1840, année de la scène ci-dessus.

- 25 Ces robes claires à volants, au fin tissu tacheté de pois, sont en effet caractéristiques des années 1860<sup>16</sup>, comme en font foi, par exemple, quelques peintures célèbres qu'elles ont inspirées, telles *Femmes au jardin* et *Le déjeuner sur l'herbe*, de Monet, datées de 1866 [voir images 8, 9 et 10] ; le portrait de l'impératrice Elisabeth par Franz Winterhalter de 1865 [voir image 11] ; en fait foi également, bien sûr, la presse de mode de ces années-là.

Image 8



Monet, 1866, *Femmes au jardin*.

Image 9

Monet, 1866, *Le déjeuner sur l'herbe*.

Image 10



Monet, 1866, détails de peintures.

Image 11



Portrait de l'impératrice Elisabeth, par Franz Winterhalter, 1865.

- 26 La métamorphose de la pelisse en châle est liée, elle aussi, à l'évolution de la mode de cette époque, puisque selon les historiens du costume, l'ampleur de ces robes permettait difficilement, désormais, l'usage des manteaux : « skirts increased in width at this time and capes and mantles could no longer adequately cover the bulging silhouette. Shawls were the alternative, both for indoor and outdoor attire. They varied from the long, narrow stoles to the massive shawls of the 1850s and 1860s which were designed to envelope the crinoline<sup>17</sup> ». Ainsi, ne pouvant plus être portés sur les volumineuses robes (mais sans disparaître totalement) – manteaux, mantelets, pelisses (etc.) furent remplacés par des châles<sup>18</sup>. De plus, selon Susan Hiner, vu l'importance et le prix de ces châles, le geste de Frédéric Moreau qui « sauve » celui de Mme Arnoux s'apparente à un acte de bravoure<sup>19</sup>.
- 27 Par conséquent, s'il s'inspire d'un souvenir personnel, Flaubert transforme néanmoins les vêtements de la femme aimée en fonction de la mode du temps de rédaction du roman ; résultat : Marie Arnoux ne porte ni les vêtements du souvenir ni ceux de l'époque d'action du roman – mais uniquement ceux que voit Flaubert entre 1864 et 1869, tels qu'ils sont portés autour de lui, dessinés dans des gravures de mode et représentés dans la peinture<sup>20</sup>.

## Salomé

- 28 La tenue de Salomé dansant devant Hérode dans le conte *Hérodiade* (1877) fournit un autre cas de figure à propos des sources d'inspirations plastiques de Flaubert : il ne s'agit plus cette fois de la pénétration de la mode ambiante, mais d'un amalgame de

différentes sources ; selon Almuth Grésillon, la genèse du conte montre « que l'écriture du personnage de Salomé prend appui aussi bien sur des images artistiques (la Salomé des tableaux de Gustave Moreau ; celle du portail nord de la Cathédrale de Rouen<sup>21</sup>) que sur des images du souvenir autobiographique<sup>22</sup> ».

29 Voici tout d'abord la jeune Salomé entrant dans la salle du festin :

Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri.<sup>23</sup>

30 Salomé retire son voile et quand elle danse : « [l]es brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes<sup>24</sup> ».

31 En 1876, Gustave Moreau expose au Salon quatre œuvres d'art dont deux seules concernent notre propos : la peinture *Salomé dansant devant Hérode* et l'aquarelle intitulée *L'Apparition* [voir images 12, 13, 14 et 15]. Flaubert a visité ce Salon. Fort impressionné par le travail de Moreau, il s'en est inspiré pour sa Salomé, dans *Hérodias*<sup>25</sup>. Le conte sur l'histoire de la décollation de saint Jean-Baptiste, a d'ailleurs été écrit entre août 1876 et février 1877<sup>26</sup>.

Image 12



Gustave Moreau, 1876, *Salomé dansant devant Hérode*.

Image 13

Gustave Moreau, 1876, *Salomé dansant devant Hérode*, détail.

Image 14

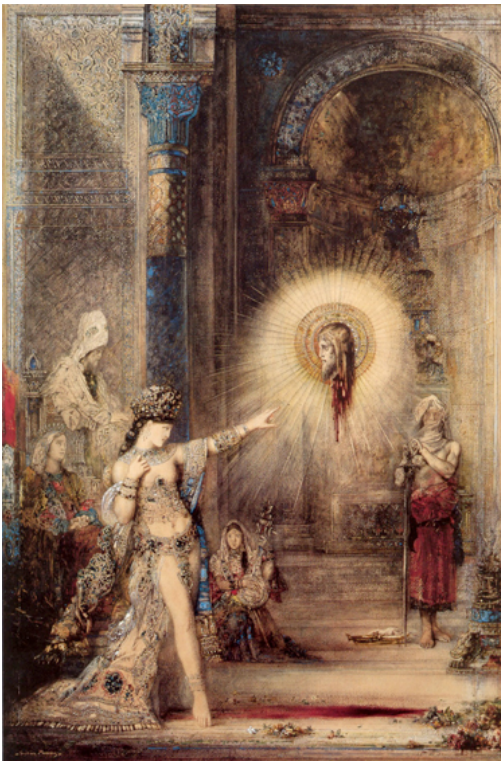
Gustave Moreau, 1876, *L'apparition*.

Image 15

Gustave Moreau, 1876, *L'apparition*, détail.

- 32 Nous retrouvons chez Flaubert certains éléments précis extraits de ces peintures : la ceinture d'orfèvrerie, nettement visible dans *L'apparition* ; la multiplicité des voiles, qui cachent et dévoilent simultanément, présents dans les deux œuvres picturales ; les teintes bleuâtres ; les nombreux bijoux, qui couvrent littéralement le corps de la danseuse ; enfin, si la partie inférieure du corps de Salomé est vaguement couverte de noir dans *Salomé dansant devant Hérode*, ce flou renvoie aux caleçons noirs semés de mandragores de facture flaubertienne.
- 33 Mais il y a plus : de nombreux chercheurs, dont Françoise Meltzer dans son livre *Salomé and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*<sup>27</sup>, soutiennent que Moreau s'est tout d'abord inspiré du livre de Flaubert *Salammô* pour dessiner Salomé, et qu'à son tour, Flaubert s'est inspiré des tableaux de Moreau pour décrire Salomé. La circularité entre les œuvres des deux artistes est donc complète.
- 34 En outre, Flaubert parachève la tenue de Salomé avec ses propres souvenirs d'Orient<sup>28</sup>. Ainsi, Salomé ôte son voile pour danser comme les danseuses qu'il avait observé en Egypte : « Comme Kuchiuk-Hânem, Salomé enlèvera son voile pour danser nue ; comme son modèle, ses pieds passeront l'un devant l'autre, au rythme d'une paire de « crotales ». [...] Ces danseuses orientales ou africaines, avec leur corps qui se dénude, leurs riches bijoux comme seul habit et avec l'extase de leurs rythmes sauvages, font partie d'un érotisme qui, du temps de Flaubert, n'allait pas de soi en littérature<sup>29</sup> ».
- 35 Excepté ces danseuses égyptiennes, Flaubert observe également les femmes de Constantinople, sur lesquelles il s'interroge : « Femmes dans des carrosses dorés, pâleur naturelle sous leur voile ou donnée plutôt par leur voile même ? à travers leurs voiles, les bagues de leurs mains, les diamants de leur front. Comme leurs yeux brillent !<sup>30</sup>

»Dans cet extrait, Flaubert fait un lien net entre féminité orientale, pâleur, voiles et bijoux – qu’il reproduit chez Salomé ; de plus, cette description de bijoux vaguement entraperçus à travers des voiles, explique – au moins en partie – l’oxymore des « invisibles étincelles » capables d’enflammer les hommes. Comme le formule Francis Lacoste, « [l]’Orient a été pour Flaubert le lieu d’une révélation esthétique<sup>31</sup> ».

- 36 Par ailleurs, l’anachronisme n’est pas absent de ce texte, car pour Flaubert comme pour ses lecteurs, il paraissait parfaitement plausible que Salomé au premier siècle de notre ère danse et s’habille comme une danseuse orientale du XIX<sup>e</sup>. En effet, l’idée d’un Orient immobile depuis des siècles était tributaire de l’Orientalisme, tel que défini par Edward Saïd<sup>32</sup>, puisque selon Jean-Claude Berchet, au XIX<sup>e</sup> siècle « le vieil Orient commence par incarner un rêve de permanence : immuable, il continue le passé, sans le modifier ; immobile, il persévère dans son être, sans se modifier<sup>33</sup> ». Flaubert lui-même, écrit au docteur J. Cloquet, le 7 septembre 1850 « [e]n Syrie, nous vivons en pleine Bible, paysages, costumes, horizons, c’est étonnant comme on s’y retrouve. Les femmes que l’on voit aux fontaines à Nazareth ou à Bethléem sont les mêmes qu’au temps de Jacob. Elles n’ont pas plus changé que le ciel bleu qui les couvre<sup>34</sup> ».
- 37 Flaubert crée donc l’apparence de Salomé par un assemblage de plusieurs sources picturales : outre l’orientalisme artistique et littéraire de son temps<sup>35</sup>, il s’inspire des œuvres de Moreau et de ses souvenirs personnels.

## La puissance de l’image dans la genèse flaubertienne

- 38 Cet échantillon d’inspirations iconographiques flaubertiennes suffit pour montrer que, tout d’abord, les sources iconographiques de Flaubert sont variées, et souvent moins élitistes que celles qu’ont généralement analysé les critiques jusqu’ici<sup>36</sup>. Il s’avère de plus, qu’au niveau du travail d’écriture, c’est souvent l’image contemporaine qui s’imprime dans l’esprit du romancier pour réapparaître ensuite dans le texte final. Ainsi, soient-elles des images vues dans des journaux de mode, des gravures de mode ou des peintures, leur impact est si puissant qu’elles balayaient, parfois, même l’objectivité temporelle du récit.
- 39 Sans renier le documentaliste rigoureux en Flaubert, il faudrait peut-être nuancer ce jugement, car si document il y a en amont du travail d’écriture il est parfois subordonné à la vision, au temps présent, de l’écrivain. Pour de nombreux critiques, l’œil de Flaubert s’exerce particulièrement en Orient<sup>37</sup> ; nonobstant, cet œil semble ne jamais chômer et s’impose de lui-même au romancier.

---

## NOTES

1. Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert : l’homme-plume*, p. 108.
2. Louis Hourticq, *L’art et la littérature*, Paris, Flammarion, 1947 ; Adrienne Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts: From Image to Text*, Oxford University Press, UK, 2000 ; Arden Reed, *Manet, Flaubert and the Emergence of Modernism*, Cambridge University Press, UK, 2003 ; Pierre-Marc de Biasi,



*Gustave Flaubert : l'homme-plume*, Gallimard, Paris, 2002, pp. 106-109 ; Jean Seznec, « Flaubert and the Graphic Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8 (1945), pp. 175-190 ; Dossier « Flaubert et la peinture. Textes réunis et présentés par Gisèle Séginger », *Gustave Flaubert 7, La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Minard, 2010 ; Shoshana-Rose Marzel, « Daumier père d'Homais ? Sur quelques caricatures de Daumier dans *Madame Bovary* », *Cahiers Daumier*, n° 3, automne 2008, p. 8-17.

3. Toutes les mentions de pages, accompagnées du sigle MB, renvoient à Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édition établie, présentée, commentée et annotée par Béatrice Didier, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, 1983.

4. James Laver, *Costume & Fashion*, Thames & Hudson, 1995, pp. 176-186. Gertrud Lehnert, *Fashion, A Concise History*, Laurence King, 1999, pp. 102-104.

5. François Boucher, *Histoire du costume en Occident : Des origines à nos jours*, Flammarion, 1996, p. 358.

6. Jacques Seebacher, « Chiffres, dates, écritures, inscriptions dans *Madame Bovary* », sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, *La Production du sens chez Flaubert*, colloque de Cerisy, Union générale d'éditions, 1975, pp. 286-296 ; Roger Bismut, « Sur une chronologie de *Madame Bovary* », *Les Amis de Flaubert*, mai 1973, pp. 4-9 ; Michel Martinez, « Une chronologie impossible : Charles Bovary entre deux âges », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No. 2, 1993, pp. 244-247.

7. James Laver, *op. cit.*, pp. 165-168.

8. Jean Seznec, « Flaubert and the Graphic Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8 (1945), p. 179.

9. Sur l'importance de la presse de mode à l'époque, voir le chapitre qui lui est consacrée, in Valerie Steele, *Paris Fashion - a Cultural History*, chap. 6, pp. 99-132.

10. Anne Herschberg Pierrot, « Flaubert journaliste : Présentation », *Item*, Mis en ligne le : 09 septembre 2008. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=377232>. Voir également Herbert Lottman, *Gustave Flaubert*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1989, p. 187.

11. Toutes les mentions de pages accompagnées du sigle ES renvoient à Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édité par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001.

12. *Encyclopédie Larousse*, rubrique Gustave Flaubert, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Flaubert/173325>

13. Chapeau féminin à larges bords autour du visage et retenu sous le menton par des rubans.

14. Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, série L'Intégrale, Seuil, 1964, Vol. I, pp. 236-237.

15. Matthieu Desportes, *Chronologie abrégée*, site du Centre Flaubert, Université de Rouen. <http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/biorapid.php>

16. Akiko Fukai, *FASHION, A History from the 18th to the 20th Century*, The Collection of the Kyoto Costume Institute, Taschen, 2005, Vol. I, p. 232.

17. Georgina O'Hara Callan, *The Thames and Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers*, Thames and Hudson, 1998, p. 214.

18. Akiko Fukai, *op. cit.*, p. 224. Sur l'importance capitale des châles au XIX<sup>ème</sup> siècle, voir Monique Lévi-Strauss, *Cachemires parisiens 1810-1880 : à l'école de l'Asie*, Paris, Palais Galliera, musée de la mode et du costume, 1999 ; Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, Trans. Richard Bienvenu. Princeton University Press, 1996, p. 111.

19. Susan Hiner, *Accessories to Modernity: Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 98.

20. Sur la sensibilité de Flaubert à l'égard de la mode dans *L'Éducation sentimentale*, voir Evelyne Woestelandt, « Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale* », *The French Review*, Vol. 58, No. 2, Dec., 1984, p. 247. Elle cite également René Dumesnil qui « a trouvé des croquis faits par Flaubert de tenues féminines aux courses en 1847 ».

21. Almuth Grésillon s'intéresse essentiellement aux sources de la danse de Salomé.

22. Almuth Grésillon, « Genèse de Salomé », *Genesis*, 2001, no 17, p. 71.

23. Gustave Flaubert, *Trois contes*, Garnier Flammarion 1965, p. 178.
24. *Ibid.*, p. 179.
25. Adrianne Tooke, *op. cit.*, p. 45 ; Almuth Grésillon, « Genèse de Salomé », *Genesis*, 2001,
26. Jean-Louis Lebrave, Almuth Grésillon et Catherine Fuchs, « Flaubert : Ruminer Hérodiad », *Item* [En ligne], Mis en ligne le: 23 novembre 2006. Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14195>.
27. Françoise Meltzer, *Salomé and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, University of Chicago Press, Mar 1, 1987, pp. 18-19. Julius Kaplan, *The art of Gustave Moreau: theory, style, and content*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, pp. 52-56. Hélène Cassou-Yager, « The myth of Salomé in the decadent movement: Flaubert, Moreau, Huysmans », *The European Legacy*, Vol. 2, issue 1, 1997, pp. 185-190.
28. Gustave Flaubert, *Trois contes*, Garnier Flammarion 1965, préface de Jacques Suffel, pp. 20-21. Marc de Biasi, *Flaubert, l'homme-plume*, *op. cit.*, p. 34.
29. Almuth Grésillon, *op. cit.*
30. Gustave Flaubert, *Notes de voyages*, Conard, 1910, sur le site [http://www.archive.org/stream/t2oeuvrescompl08flauuoft/t2oeuvrescompl08flauuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/t2oeuvrescompl08flauuoft/t2oeuvrescompl08flauuoft_djvu.txt)
31. Francis Lacoste, « L'Orient de Flaubert », *Romantisme*, 2003, Vol. 33, numéro 119, p. 84.
32. Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1980.
33. Francis Lacoste, *op. cit.*, p. 75, citant Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, R. Laffont, coll. Bouquins, 1985.
34. *Ibid.*, p. 75.
35. Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, Voyage en Egypte*, Grasset, 1991, p. 57 ; Martine Alcobia, « Flaubert et les peintres orientalistes », in « Flaubert et la peinture. Textes réunis et présentés par Gisèle Séginger » *op. cit.*, pp. 41-64.
36. Seznec figure parmi les seuls à reconnaître (déjà en 1929 !), l'impact de la gravure populaire sur l'écriture de Flaubert : Jean Seznec, « Flaubert and the Graphic Arts » in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8 (1945), pp. 175-190.
37. Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma/Calmann-Lévy, 1993, plus particulièrement le chapitre 8 sur « L'œil de Flaubert », pp. 105-125 ; Manon Brunet, « Les lettres orientales de Flaubert (1849-1850) ou La fabrique d'un imaginaire romanesque », *Tangence*, n° 65, 2001, pp. 72-81 ; Francis Lacoste, *op.cit.*, p. 84 ; Luce Czyba, « L'œil du peintre », in Dossier « Flaubert et la peinture. Textes réunis et présentés par Gisèle Séginger », *Gustave Flaubert 7, La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Minard, 2010, pp. 19-39.

## RÉSUMÉS

À travers l'analyse de descriptions vestimentaires – notamment dans *Madame Bovary*, *L'Éducation Sentimentale* et *Hérodiad* – l'article démontre que Flaubert s'inspire de tout ce qu'il voit : peintures, gravures, lithographies et aquarelles, ainsi que journaux et gravures de mode, prospectus et souvenirs personnels. L'écrivain fait ainsi feu de tout bois pour décrire les vêtements de ses personnages. En conséquence, la contemporanéité visuelle marque le romancier, jusqu'à lui faire commettre, parfois, comme à son insu, quelques anachronismes, oublis, etc.

Through the analysis of clothing descriptions –mainly in *Madame Bovary*, *Sentimental Education* and *Herodias*, this paper shows that Flaubert takes his visual inspirations from various origins,

such as paintings, etchings, lithographs, watercolors as well as fashion journals and prints, publicity flyers and personal memories. Hence, Flaubert uses everything he sees in order to describes his characters' clothes. Consequently, visual contemporaneity inscribes on Flaubert's mind, and sometimes, even makes him commit errors, anachronisms, etc.

## INDEX

**Mots-clés :** Flaubert (Gustave), Madame Bovary, Éducation sentimentale (L'), Hérodiade, mode, peintures, gravures, presse de mode, anachronisme

**Keywords :** Flaubert (Gustave), Madame Bovary, Éducation sentimentale (L'), Hérodiade, fashion, etchings, fashion press, anachronism, painting

## AUTEUR

### SHOSHANA-ROSE MARZEL

Shoshana-Rose Marzel (Ph.D.) enseigne la littérature au collège académique de Safed et la mode (aspects théoriques et historiques) à l'académie d'art et de design Bezalel, en Israël. Elle a publié chez Peter Lang en 2005, *L'Esprit du chiffon – le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*. Elle consacre sa recherche à la littérature française du dix-neuvième siècle, notamment Balzac, Flaubert, Zola et Maupassant, et à la mode. Elle collabore régulièrement à la presse scientifique. Parmi ses récentes publications figurent « Corps masculin et hypocrisie bourgeoise dans *Pot-Bouille* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 86, 2012 ; « La polysémie de l'art dans le portrait balzacien », *L'Année balzacienne*, 2011/1 n° 12, pp. 161-173, « La sexualité de M. Homais », *Flaubert, revue critique et génétique*, n° 3, 2011, <http://flaubert.revues.org/index1314.html> ; « Sensations vestimentaires et métamorphose du masculin balzacien », *L'Année balzacienne*, 2009/1, n° 10 ; « Le corps du séducteur chez Balzac, Flaubert et Maupassant », *French Studies Bulletin* (Oxford), volume 30, issue 112, 2009.  
[www.marzel.com/shoshifr](http://www.marzel.com/shoshifr)