UCLouvain

FIAL
Un éventail de formations, une multitude d'horizons

Faculté de philosophie, arts et lettres

Étude comparée du topos de la scène de bal dans le roman du XIX^{e} siècle

Auteur : Laure HERMANT
Promoteur(s) : Marta SÁBADO NOVAU
Année académique 2021-2022 – Session de Septembre
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale. Finalité spécialisée : sciences et métiers du livre.

Remerciements

Je tiens à remercier ma promotrice, Madame Sábado Novau, qui m'a permis d'étudier ce sujet passionnant qu'est la scène de bal et d'approfondir mes facultés de recherche et de réflexion comme jamais auparavant. Elle m'a apporté un soutien sans faille, m'ayant consacré son temps et prodigué ses précieux conseils toujours avec bienveillance.

Ensuite, j'aimerais remercier l'ensemble des professeurs de l'Université Catholique de Louvain. J'ai eu la chance de profiter de leurs enseignements qui m'ont plus que jamais donné la passion de la littérature.

Enfin, je souhaiterais remercier ma famille, qui m'a toujours apporté son soutien et plus particulièrement ma mère, qui a relu et corrigé ce mémoire et accompagné mon parcours scolaire depuis toujours. Je tiens aussi à remercier mes cokotteurs qui m'ont accompagnée et soutenue durant cette année riche en péripéties.

Table des Matières

Introduction 4

Chapitre I: Un évènement social 11

1. Enjeux de classes 12

A. *Theatrum mundi* 12

A.1. Danseurs et acteurs 14

B. Une synecdoque du monde 16

C. La distinction sociale 16

2. Le snobisme 18

A. Le bovarysme 20

3. Un portrait de la société contemporaine 21

A. L'écriture d'un tableau social 22

B. Le regard du narrateur 24

4. Un siècle critique 26

A. Un narrateur critique 27

B. Un héritage sur le déclin 31

Chapitre II: Le bal au féminin 34

1. Un espace de pouvoir féminin 34

A. Régime nocturne 34

B. L'inversion des genres 36

2. Le culte de l'apparence 39

A. Un double standard descriptif 39

B. Une psychologie de la mode 41

C. L'objectification 45

3. L'amour romanesque 49

A. La rencontre amoureuse 49

B. La rivalité amoureuse 52

4. Une transgression des codes sociaux 53
A. La libération de la sensualité 53
B. « La révolution de la valse » 55
C. L'adultère 57

Chapitre III : Une ronde fatale 61

1. Un évènement romanesque 61
A. L'attente 61
B. L'évènement 63
C. La prophétie 65

2. Un pas vers l'au-delà 65
A. La mort 65
A.1. La maladie 65
A.2. Le suicide 67
A.3. La danse macabre 68
B. Le dédoublement 70
B.1. Les personnages 70
B.2. Les scènes de bal 73

3. « Le diptyque du Ciel et de l'Enfer » 76
A. Un paradis artificiel 76
A.1. Un espace-temps alternatif 77
B. La figure de la sorcière 80
B.1. Le pouvoir du langage 81

Conclusion 86

Bibliographie 90

Introduction

« Mon thème est une scène, rien de plus[1] »

Qu'est-ce qu'une scène à l'échelle d'un roman ? Une goutte d'eau dans l'océan. Pourtant, une seule scène peut donner matière à tout un ouvrage, ou dans le cas présent, à un mémoire. Seules certaines scènes romanesques peuvent tant inspirer : les scènes clés, celles qui sont riches en symboles et en signification, dont les signifiés peuvent être déroulés à l'infini sans en révéler tous les secrets. La scène de bal appartient à ce type de scènes inépuisables, c'est pourquoi elle est le sujet du présent mémoire. Quiconque s'intéresse à la scène de bal ne peut que faire le constat de son ubiquité. Les exemples ne manquent pas : de *La Princesse de Clèves* au *Bal de Sceaux*, de *Belle du Seigneur* au *Ravissement de Lol V Stein*, de *Pride and Prejudice* à *Bridgerton*, la scène de bal s'est imposée au fil des siècles dans l'imaginaire littéraire et collectif. Ce constat a conduit à un questionnement sur le rôle particulier que semble avoir la scène de bal dans les œuvres de fiction. Quel est son rôle dans une intrigue ? Quelles en sont les origines ? Comment est-elle construite ? Afin de répondre à ces interrogations, il a semblé judicieux de centrer le sujet de ce mémoire sur la scène de bal dans le roman du XIX^{e} siècle. En effet, bien que la scène de bal soit présente dans la littérature bien au-delà des limites du XIX^{e} siècle, c'est pendant celui-ci qu'elle a connu le plus d'occurrences. Comme l'explique Cláudia Helena Daher dans sa thèse sur le bal dans les littératures française et lusophone[2], la scène de bal revêt une grande importance dans le roman du XIX^{e} siècle en raison de son succès grandissant dans la société de l'époque. Dès le début du XIX^{e} siècle, le bal se popularise et voit de nouveaux lieux l'accueillir et de nouvelles danses se créer. La société est alors en pleine mutation et le bal, microcosme social par excellence, est le témoin de l'accession progressive des classes bourgeoises aux loisirs aristocratiques. Peu s'en faut pour que le bal devienne alors un évènement politique. C'est pourquoi le roman réaliste, qui s'attache à décrire les réalités sociales, est alors constellé de scènes de bal qui permettent aux auteurs de faire un portait sans fard de la société contemporaine.

[1] Jean, Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 4.

[2] Cláudia Helena, Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^{e} siècle*, Thèse dirigée par Bernard, Emery et Patrícia, da Silva Cardoso, soutenue à l'Université Grenoble Alpes et l'Universidade Federal do Paraná en 2016.

Un topos : la scène de bal

Outre l'étude de la scène de bal, ce mémoire est également l'étude d'un topos, c'est-à-dire la reprise et le remaniement par un auteur d'une matière littéraire déjà précédemment ancrée dans la culture. Synonyme de lieu commun, un topos a donc une forme archétypale. Ainsi, la scène de rencontre ou de déclaration d'amour sont des topos littéraires. Peut-on dès lors considérer la scène de bal comme un topos littéraire du XIX^{e} siècle ? Oui, si l'on en croit Alain Montandon, pour qui « la scène du bal est un topos romanesque qui, de Balzac à Zola, de Flaubert à Maupassant, traverse l'écriture d'une époque[3] ». En effet, la scène de bal possède de nombreuses occurrences dans le corpus romanesque du XIX^{e} siècle, reprennant des éléments archétypaux redistribués de manière plus ou moins innovante. De prime abord, l'étude d'un topos semble peu attrayante, le caractère conventionnel de ce dernier pouvant apparaître comme un frein à l'originalité. Néanmoins, le topos de la scène de bal bénéficie d'une grande vitalité durant le XIX^{e} siècle, occasionnant ainsi une variation constante. Il est donc intéressant de comparer les différentes reproductions de ce même topos, afin d'en comprendre les mécanismes et les transformations. De plus, si les scènes topiques sont souvent relativement creuses au niveau actionnel, elles possèdent cependant une importance capitale dans l'intrigue romanesque. C'est le cas de la scène de bal, qui permet souvent une caractérisation psychologique plus profonde des personnages, ainsi qu'un point de vue panoramique sur la haute société.

C'est notamment le cas des trois œuvres de corpus choisies dans le cadre de ce mémoire : *Vanity Fair*, publié en 1848 par William M. Thackeray (1811-1863) ; *Madame Bovary*, publié en 1857 par Gustave Flaubert (1821-1880) et *Anna Karénine*, publié en 1878 par Léon Tolstoï (1828-1910). Les destinées analogues d'Emma Bovary et d'Anna Karénine se plient aisément à l'exercice de la comparaison. La littérature critique ayant déjà mis en parallèle de nombreux éléments des deux œuvres, il est assez étonnant de constater que leurs scènes de bals n'en font pas vraiment partie. Quant à *Vanity Fair*, souvent comparé à l'œuvre phare de Tolstoï, *Guerre et Paix*, il ne semble pourtant pas que le roman de Thackeray ait fait l'objet d'une quelconque comparaison avec les deux autres œuvres du corpus. Ainsi, outre l'intérêt académique qu'elle suscite, une comparaison entre ces trois œuvres, issues d'auteurs et de pays différents permet de souligner les similarités et l'originalité de chacune d'entre elles. Le choix du corpus a

[3] Alain, Montandon, cité par C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 47.

également été motivé par l'importance de ces trois œuvres dans l'histoire de la littérature européenne, par leur caractère emblématique de la littérature réaliste du XIX^{e} siècle, ainsi que par la présence d'une ou de plusieurs scènes de bal au sein de leurs intrigues. De plus, l'influence que les auteurs et œuvres choisis ont exercée sur l'histoire de la littérature fait de ces trois romans le corpus idéal afin d'étudier la présence et l'évolution d'un topos littéraire.

État de l'art

Le sujet choisi dans le cadre de ce mémoire, le topos de la scène de bal dans le roman du XIX^{e} siècle, demeure aujourd'hui relativement peu documenté. En effet, la scène de bal en elle-même étant assez pauvre du point de vue actionnel, elle est parfois déconsidérée dans les écrits théoriques. C'est le cas des nombreux commentaires généraux consacrés aux œuvres du corpus, qui ne mentionnent pas ou peu la scène de bal dans leurs analyses.

Quelques auteurs se sont néanmoins intéressés à la question du bal en littérature générale, notamment Yves Guilcher dans *Histoires de bal : vivre, représenter, recréer le bal*[4], retraçant l'évolution du bal dans l'histoire et étudiant la place et la symbolique du bal dans la culture, ou Alain Montandon, qui a dirigé l'ouvrage collectif *Écrire la danse*[5], offrant un panorama sur les relations entre danse et écriture de la Renaissance au XX^{e} siècle. Alain Montandon a également établi une étude du chronotope de la scène de bal chez Théophile Gautier dans son article « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier[6] », établissant que la scène de bal se situe dans un espace-temps spécifique, aux caractéristiques précises et concluant que sa « brève esquisse pour la sociopoétique du chronotope de la scène de bal chez Gautier mériterait d'être élargie à l'ensemble des scènes de bal au XIX^{e} siècle[7] ».

Quant au thème du bal dans le roman au XIX^{e} siècle, il a été traité par Sarah Davies Cordova dans « Récits de la danse et graphies dansées au XIX^{e} siècle[8] », où elle étudie les techniques littéraires utilisées par différents auteurs pour décrire la danse et le bal dans la littérature française et analyse la façon dont l'interpénétration de la danse et du texte produit des

[4] Yves, Guilcher (dir.), *Histoires de bal : vivre, représenter, recréer le bal*, Paris, Cité de la Musique ; Centre des ressources musique et danse, 1998.
[5] Alain, Montandon (dir.), *Écrire la Danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999 (Littératures).
[6] Alain, Montandon, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *Littérature*, n° 112, *La littérature et la danse* (décembre 1998), Armand Colin, pp. 14-25.
[7] *Ibid.*, p. 13.
[8] Sarah, Davies Cordova, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX^{e} siècle », *Littérature*, n°112, 1998, pp. 26-36.

significations. Les techniques d'écriture du bal sont également abordées par Marie Sémon dans les quelques paragraphes consacrés au bal d'*Anna Karénine* dans son article « À propos de quelques effets sonores et rythmiques dans la prose tolstoïenne[9] », étude de l'écriture tolstoïenne basée sur la sémantique acoustique, dans laquelle l'autrice analyse les différents effets produits par le rythme couplé au sens de la prose.

Plus récemment, Laura Colombo a mis en lien bal et mode, dans « La parure du texte : toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e^ siècle[10] », analyse des implications de l'habillement dans l'acte social de la danse et des significations allouées aux toilettes de bal. Cláudia Helena Daher[11] s'est quant à elle intéressée aux scènes de bal dans la littérature française et lusophone, adoptant un point de vue historique et sociologique sur l'évènement du bal et sur sa construction et son héritage dans l'imaginaire littéraire.

Concernant le corpus choisi dans le cadre de ce mémoire, *Madame Bovary*, *Vanity Fair* et *Anna Karénine* étant des œuvres majeures du XIX^e^ siècle, chacune d'elles a fait l'objet de très nombreuses publications académiques qu'il serait impossible d'énumérer ici. Cependant, peu de ces publications sont consacrées à la question du topos de la scène de bal. Ainsi, le roman de Gustave Flaubert a tout particulièrement donné matière à une abondante production critique, depuis sa publication jusqu'à nos jours, bien qu'il ne semble qu'aucune de ces publications n'aborde spécifiquement le bal dans *Madame Bovary*. En effet, la littérature critique de *Madame Bovary* traite majoritairement de l'œuvre dans son ensemble, proposant soit une analyse des deux scènes de bal présentes dans le roman parmi une variété d'autres, soit des observations générales, également applicables à ces scènes de bal. Parmi elles, se trouvent le *Commentaire sur Madame Bovary* de Léon Bopp[12], ou *L'orgie perpétuelle. Flaubert et Madame Bovary* de Mario Vargas Llosa[13], ouvrage dans lequel il analyse les spécificités de la chronologie et de la narration dans le roman de Flaubert.

[9] Marie, Sémon, « À propos de quelques effets sonores et rythmiques dans la prose tolstoïenne », *Revue des études slaves*, tome 70, fascicule 3, 1998, pp. 657-665.

[10] Laura, Colombo, « La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e^ siècle », in Maria, Benedetta Collini, Francesca, Paraboschi et Marco, Modenesi (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Tome 2, Milan, Ledizioni, 2015, pp. 99-110.

[11] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e^ siècle*, *op. cit.*

[12] Léon, Bopp, *Commentaire sur Madame Bovary*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951.

[13] Mario, Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle. Flaubert et Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1982 (Du monde entier).

Certaines publications traitent quant à elles du thème du bal dans l'œuvre complète de Flaubert, tel l'article de Juliette Azoulai, « Flaubert dansomane[14] », qui offre un panorama du traitement de la danse et du bal dans l'œuvre de Flaubert. La scène de bal dans *Madame Bovary* est également évoquée dans l'article « Emma Bovary's Dance of Death[15] » de Sarah Webster Goodwin, qui y fait un rapprochement entre la dernière valse d'Emma Bovary et le thème de la danse macabre et étudie la façon dont ce thème est présent, non seulement dans la scène de bal, mais également dans l'intégralité du roman de Flaubert. Cette thèse est rejointe par Yvonne Bargues-Rollins qui, dans son article « Le Pas de Flaubert : une danse macabre[16] » présente l'œuvre de Flaubert dans son entièreté comme étant sous le signe de la « danse macabre ».

Le roman de Léon Tolstoï, *Anna Karénine* et sa célèbre scène de bal ont, semble-t-il, suscité moins de littérature critique. En effet, hormis l'évocation des effets de la prose tolstoïenne par Marie Sémon[17], il semble que la scène de bal d'*Anna Karénine* ait seulement été abordée spécifiquement par Christine Boyland dans son article « The Ballroom scene in Anna Karenina: shifting hierarchies in high society[18] », au sein duquel elle analyse les mécanismes de hiérarchie et de domination sociaux dans la scène de bal et plus particulièrement entre les personnages d'Anna Karénine et de Katarina Stcherbatski.

Concernant la dernière œuvre du corpus, *Vanity Fair*, peu de productions critiques semblent s'intéresser spécifiquement au sujet de la scène de bal, excepté *Literature and Dance in Nineteenth-Century Britain : Jane Austen to the New Woman*[19], par Cheryl A. Wilson. En outre, un article consacré à la danse dans la littérature britannique du XIX[e] siècle par Mary Elizabeth Leighton se trouve au sein de *The Encyclopedia of Victorian Literature*[20]. L'autrice reprend dans cet article les enjeux sociaux et amoureux du bal et la façon dont les auteurs du XIX[e] siècle ont représenté ces thèmes dans leurs œuvres.

---

[14] Juliette, Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », in Juliette, Azoulai, Gisèle, Séginger (dir.), *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019 (Formes et Savoirs), pp. 125-138.

[15] Sarah, Webster Goodwin, « Emma Bovary's Dance of Death », *NOVEL : A Forum on Fiction*, Vol. 19, n° 3 (Spring, 1986), Duke University Press, pp. 197-215.

[16] Yvonne, Bargues-Rollins, *Le Pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 2000 (Romantisme et Modernités).

[17] M. Sémon, « À propos de quelques effets sonores et rythmiques dans la prose tolstoïenne », *op. cit.*

[18] Christine, Boyland, « The Ballroom scene in Anna Karenina: shifting hierarchies in high society », *Russian Literature XL*, vol. 40, n° 4, 1996, pp. 411-418.

[19] Cheryl A., Wilson, *Literature and Dance in Nineteenth-Century Britain : Jane Austen to the New Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

[20] Mary Elizabeth, Leighton, « Dance », in Dino Franco, Felluga (dir.), *The Encyclopedia of Victorian Literature*, Hoboken, John Wiley & Sons, Ltd., vol.1, 2015, pp. 295-302.

Une étude comparée du topos de la scène de bal

Il y a donc un certain manque d'études sur le sujet du bal dans la littérature du XIX^{e} siècle en littérature anglaise et russe. Ce manque porte en particulier sur la symbolique culturelle et littéraire de la scène de bal, ainsi que sur son rôle particulier dans le roman du XIX^{e} siècle. Bien entendu, cet apparent manque est certainement dû en partie aux limites linguistiques des recherches effectuées dans le cadre de ce mémoire, laissant tout un pan de la littérature critique russe inaccessible. Bien que la scène de bal dans la littérature française du XIX^{e} siècle soit un thème qui ait donné lieu à de nombreuses publications critiques, il n'en va donc pas de même pour les littératures britannique et russe, la littérature critique à ce sujet étant plus restreinte. De plus, les œuvres du corpus ont parfois été mises en présence au sein d'analyses de scènes de bal en littérature, mais ont rarement été comparées. C'est pourquoi ce mémoire s'efforcera de mettre en rapport trois romans d'origines différentes, afin de comprendre les tenants et aboutissants du topos de la scène de bal en Europe au XIX^{e} siècle et de relever les différences et similitudes entre ces trois œuvres. En outre, la lecture des études sus-citées a permis de constater que, si la scène de bal est unanimement considérée comme un topos dans la littérature française, il n'en va pas de même dans les littératures anglaises et russes. Ainsi, ce mémoire a aussi pour but d'intégrer l'espace littéraire anglais et russe dans la question du topos de la scène de bal. Cela permet non seulement une analyse littéraire des œuvres choisies, mais également de rendre compte de l'imaginaire social dans lequel le topos s'inscrit, ainsi que de ses représentations et de sa fonction dans le roman.

Les articles et ouvrages précédemment répertoriés constituent le point d'appui de ce mémoire consacré à l'étude comparée du topos des scènes de bal dans le roman du XIX^{e} siècle et plus particulièrement dans un corpus constitué de trois œuvres jugées représentatives : *Madame Bovary*, *Vanity Fair* et *Anna Karénine*. Se basant sur ces trois œuvres, cette étude visera à définir le rôle du topos de la scène de bal dans le genre romanesque, l'interrogeant du point de vue du fond et de la forme ainsi que des objectifs poursuivis par les auteurs. Ces différents axes seront développés afin de saisir les codes génériques et topiques établis ou perpétués par les auteurs dans l'écriture des scènes de bal ou, au contraire, afin de mettre en avant l'originalité dont ils font preuve.

Ce mémoire se divisera en trois parties, chacune se concentrant sur un axe spécifique commun aux scènes de bal du corpus. La première partie sera centrée sur le bal en tant qu'évènement mondain et espace de critique et de satire sociale. Ce premier chapitre étudiera

la dynamique de lutte de classes et de pouvoir qui se joue lors de la scène de bal et la façon dont les auteurs du corpus rendent compte de cette dynamique. La seconde partie se penchera sur le bal en tant que lieu de pouvoir féminin et en tant qu'espace de psychologisation des personnages, en abordant les thèmes de la rencontre et de la rivalité amoureuse, du rapport entre sensualité et danse, ainsi que de l'adultère. De plus, ce deuxième chapitre donnera un aperçu de la façon dont les personnages sont caractérisés lors de la scène de bal, et soulèvera également la question des représentations du genre dans cette scène. Enfin, la troisième partie s'attardera sur le motif de la danse macabre et de la présence sous-jacente de la mort dans les scènes de bal, par une analyse du rôle prophétique du bal, de son chronotope spécifique, mais aussi du bal rêvé et désenchanté, pour enfin aborder la relation qu'entretiennent danse et sorcellerie.

Chapitre I

Un évènement social

« Vanitas vanitatum, et omnia vanitas »
Ecc. 1.2

La pratique de la danse constitue une activité sociale par excellence. En effet, depuis ses origines et jusqu'au XVIII^{e} siècle, la danse est avant tout collective. De la pavane au quadrille en passant par la gavotte, les danses de cour sont chorégraphiées pour des groupes de danseurs. La notion de couple dans l'univers de la danse et du bal ne se développe véritablement qu'au XIX^{e} siècle, avec l'introduction dans les salons de la polka, de la valse ou encore de la mazurka. Il est donc naturel que le bal, durant lequel sont pratiquées des danses collectives, soit avant tout un évènement social. Rassemblés dans l'espace-temps du bal, les danseurs y convoient tous les enjeux sociaux auxquels ils prennent part, le temps d'une nuit. Ainsi, la salle de bal, telle une arène, voit parfois les danseurs se disputer vertu, honneur, fortune ou encore amour.

La dimension sociale de la scène de bal sera au cœur de ce premier chapitre, qui développera le thème du *theatrum mundi* et étudiera l'espace de la scène de bal comme lieu de représentation, voire de démonstration sociale. Les ressorts de la distinction sociale qui sont déployés par les acteurs sociaux durant la scène de bal seront ensuite analysés. Cette analyse sera prolongée par une description du snobisme et de son rôle dans les œuvres du corpus. Le chapitre se penchera par la suite sur la scène de bal en tant qu'espace littéraire satirique, en étudiant la construction picturale de ces scènes, ainsi que les particularités que présentent les narrateurs. Enfin, la façon dont ces éléments s'organisent afin de constituer une critique sociale sera abordée.

1. Enjeux de classes

A. *Theatrum mundi*

Le bal, étant privé, fut tout d'abord un loisir aristocratique, réservé à la cour, avant de se populariser dès la fin du XVIII^{e} siècle. L'apparition de nouvelles danses et de nouveaux espaces dédiés à celles-ci apporte un renouveau au bal et permet une nouvelle sociabilité. Comme l'explique Cláudia Helena Daher dans sa thèse[21], la société du XIX^{e} siècle est caractérisée par l'ascension des classes bourgeoises et leur accession aux loisirs et modes de vie aristocratiques. Le bal est lui aussi tributaire de cette transformation sociale et rassemble alors en son sein des danseurs d'origines, d'éducations et de fortunes différentes. Peu à peu, il se constitue une nouvelle élite, composée de ceux ayant accès à ce type de divertissement, peu importe leurs origines sociales. Dans le même temps, le bal connaît un véritable engouement populaire dans l'Europe du XIX^{e} siècle, puisqu'en parallèle des bals privés de la haute société, les bals publics se multiplient. En conséquence de cette véritable « dansomanie[22] », le bal devient alors un évènement incontournable de la vie au XIX^{e} siècle et ne tarde pas à devenir l'un des topos narratifs emblématiques des productions romanesques de l'époque. En effet, la scène de bal permet aux écrivains réalistes de décrire les mœurs de certaines classes sociales et de mettre en lumière leurs variations de comportement lorsqu'elles sont réunies.

Les auteurs ayant identifié la scène de bal comme un lieu où se cristallisent toutes les rivalités mondaines, ils l'intègrent fréquemment à leurs intrigues romanesques. Prisés de Flaubert, Thackeray et Tolstoï, bien sûr, mais également d'Austen, de Balzac, de Gautier, ou encore de George Eliot, le bal constitue alors une scène clé du roman au XIX^{e} siècle, permettant de dresser le portrait de la société contemporaine, ainsi que d'illustrer les luttes de classes s'y déroulant. La pratique de la danse porte donc l'analogie des enjeux sociaux présents durant la scène de bal : « the physical mobility enjoyed in the ballroom and beyond can also translate into social mobility because the ballroom provides a space in which class lines can be temporarily (and sometimes permanently) transgressed[23] ». La danse peut donc même être le vecteur de changements sociaux, si l'on en croit Cheryl A. Wilson.

---

[21] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 28.

[22] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit.*, p. 125.

[23] C. A. Wilson, *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, *op. cit.*, p. 38.

Le XIX^e^ siècle fait de la scène de bal un espace dédié au portrait des mœurs de la société et plus largement du monde. Le thème du *theatrum mundi*[24] ou du « théâtre du monde », s'ajoute alors au topos de la scène de bal. On le retrouve notamment dans la scène de bal de *Vanity Fair* et dans le roman de Thackeray de manière générale. La métaphore du « théâtre du monde », trouve son origine parmi les philosophes grecs de l'Antiquité et introduit l'idée que chaque être humain possède un rôle à jouer au sein de l'univers, un destin céleste, dont il est inconscient et qui conditionne toutes ses actions. Cette notion, bien ancrée dans la littérature européenne au fil des siècles, se débarrasse ici de sa connotation religieuse et permet plutôt aux auteurs du XIX^e^ siècle de dénoncer les faux-semblants et les supercheries mondaines.

William M. Thackeray veut offrir aux lecteurs « un vaste tableau de la société anglaise pendant le premier tiers du XIX^e^ siècle[25] ». Il place ainsi d'emblée son œuvre sous le signe du *theatrum mundi* dans la préface de son roman, qu'il intitule « Before the Curtain[26] » et qu'il conclut par cette phrase : « and the curtain rises[27] », débutant dans le même temps le roman en lui-même. Cette préface met dès lors Thackeray dans le rôle de metteur en scène et confère au lecteur celui de spectateur. *Vanity Fair* est construit comme une pièce de théâtre : « the Performance[28] », dont les chapitres sont des actes et les personnages des comédiens, ou plutôt des « Puppets[29] », des marionnettes. L'auteur termine d'ailleurs son récit sur ces mots : « our play is played out[30] », qualifiant ainsi son roman de pièce de théâtre.

Du côté d'*Anna Karénine*, bien que Tolstoï n'ait pas donné de caractéristiques dramaturgiques à son roman, celui-ci se prête tout de même, par le thème et l'action, à une réinterprétation théâtrale. C'est dans cette perspective que Joe Wright, dans son adaptation cinématographique d'*Anna Karénine* en 2012, situe l'action au sein d'un théâtre, convertissant définitivement les personnages du roman en acteurs, leur vie se muant en une représentation perpétuelle.

[24] Anne, Tomiche, « Du bal, du rien, du vide », *Écrire la danse*, *op. cit.*, p. 249.
[25] Sylvère, Monod, Préface de *La Foire aux Vanités*, Paris, Gallimard, 1994 (Folio classique), p. 19.
[26] William Makepeace, Thackeray, *Vanity Fair*, London, Penguin Books, 2001 (Classics), p. 5.
[27] *Ibid.*, p. 6.
[28] *Ibid.*, p. 5.
[29] *Ibid.*, p. 6.
[30] *Ibid.*, p. 809.

A.1. Danseurs et acteurs

En se concentrant sur la scène de bal de *Vanity Fair*, l'on remarque que le thème du *theatrum mundi* s'incarne à travers divers éléments. Tout d'abord, les deux protagonistes féminins : Rebecca (Becky) et Amelia, qui se préparent pour le bal comme des actrices avant de monter sur scène. Amelia est habillée d'une tenue neuve pour l'occasion, tenue qui n'est malheureusement pas parfaitement à la mode : « She [Becky] found fault with her friend's dress, and her hairdresser, and wondered how she could be so *chaussée*[31] ». Par conséquent, l'entrée en scène d'Amelia est un échec, « an utter failure[32] ». Elle reste d'ailleurs assise sur une banquette tout au long de la soirée, se voyant reléguée au rôle de spectatrice, plutôt qu'actrice du bal. En revanche, l'arrivée au bal de Becky Sharp, pourtant d'origine roturière, est un véritable triomphe. S'étant familiarisée avec la langue des salons, telle une comédienne apprenant son texte, Rebecca Sharp fait preuve d'une maîtrise totale des codes aristocratiques. Sa toilette parfaitement à la mode, « her dress perfection[33] » et ses manières, « her air *distingué*[34] », donnent une apparence de vérité à sa supercherie. L'entrée en scène de Becky est donc une réussite. Son jeu d'actrice parvient à captiver l'assemblée, les hommes l'invitent à danser et les femmes font son éloge.

De même, l'idée de la jeune femme devenant actrice le temps du bal est présente chez Flaubert. En effet, Emma Bovary, se préparant pour le bal du marquis d'Andervilliers « fait sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début[35] » et, lors du bal, jette un œil en dehors du château, ou plutôt de la scène, en « écartant du coin le rideau[36] ». Elle s'efforce de se fondre parmi les invités du marquis et pour elle imite les mœurs de la noblesse. Le bal aristocratique de la Vaubyessard s'est mué en un véritable spectacle, puisqu'il attire des spectateurs : « des faces de paysans qui regardaient[37] », qui viennent se divertir comme au théâtre.

Si Rebecca Sharp et Emma Bovary feignent une appartenance au monde aristocratique avec plus ou moins de succès, ce n'est pas le cas d'Anna Karénine et de Katerina (Kitty) Stcherbatski. En effet, seuls les membres de la noblesse russe participent au bal d'*Anna Karénine* et chacun

[31] *Ibid.*, p. 329.
[32] *Ibid*.
[33] *Ibid*.
[34] *Ibid*.
[35] Gustave, Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Livre de Poche, 1983, p. 82.
[36] *Ibid.*, p. 85.
[37] *Ibid*.

y tient son rang. Cependant, le thème du *theatrum mundi* n'en est pas pour autant pas absent. Kitty fait son entrée au bal comme une actrice sur scène. Les longs préparatifs et nombreux artifices dont elle use semblent n'avoir « coûté ni à elle, ni à personne une seule minute d'attention[38] », tandis que l'assistance est « fasciné[e] par cette apparition[39] ». Les acteurs sont en place, l'illusion fait effet, le bal peut commencer. Kitty Stcherbatski est, a priori, l'actrice principale de la scène de bal, tout est joué d'avance dans son esprit. La jeune femme s'est préparée à un scénario précis et pense mener le cours de l'action. Or, elle va de surprise en surprise, les évènements ne se déroulant pas selon ses attentes. Le comte Vronski ne lui accorde pas l'attention espérée, puisqu'il ne l'invite ni à valser, ni à danser la mazurka, alors qu'elle « était si sûre de la danser avec lui[40] ». Peu à peu, la jeune femme prend conscience que le rôle qu'elle a appris et répété ne correspond pas à la pièce qui se joue devant elle, et que, tout comme Amelia Sedley, elle n'est plus qu'une spectatrice du bal : « plus elle les regardait, plus elle jugeait son malheur à jamais consommé[41] ».

Le thème du *theatrum mundi* est donc fortement attaché au topos de la scène de bal, évènement social par essence. L'intégration de ce thème au sein des scènes de bal permet ici aux auteurs du corpus de dépeindre le bal et la danse comme une représentation dont les invités sont également et parfois malgré eux, les acteurs. Chaque personnage est donc à la fois acteur et spectateur de la performance des autres. Le *theatrum mundi* met ainsi en évidence la fatuité de la haute société du XIX^{e} siècle. La danse, transportée de la scène à la salle de bal, passe alors d'une performance artistique à une performance sociale hiérarchisée. Mais cette hiérarchie ne coïncide pas forcément avec les classes sociales. En effet, comme dans *Anna Karénine*, chacun participe au théâtre du monde, peu importe sa naissance car, même arrivé au sommet de l'échelle sociale, l'on se doit de conserver sa place. Non seulement présent dans les œuvres du corpus, le *theatrum mundi* est également prisé de nombreux autres auteurs du XIX^{e} siècle, notamment d'Honoré de Balzac, qui écrivit de nombreuses scènes de bal au fil de sa *Comédie Humaine*.

[38] Léon, Tolstoï, *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, 2019 (Folio classique), p. 127.
[39] *Ibid*.
[40] *Ibid.*, p. 132.
[41] *Ibid.*, p. 135.

B. Une synecdoque du monde

Sylvie Thorel-Cailleteau affirme dans *Écrire la danse* que « le cercle du salon est une synecdoque du monde[42] ». L'on peut étendre ce constat aux scènes de bal, comme le fait Juliette Azoulai, qui indique que « la stylistique du bal est marquée par le règne de la synecdoque[43] ». En effet, au sein du corpus, la scène de bal permet aux auteurs de caractériser la société entière à travers la mise en scène d'un petit groupe de personnes. De la même façon, la mise en scène d'un groupe restreint de personnes permet de caractériser les personnages respectivement. Le procédé de la synecdoque que constitue la scène de bal est donc double : la description du bal et de ses invités donne un aperçu de la société du XIX^{e} siècle dans son ensemble, aussi bien que des dynamiques relationnelles de moindre échelle ayant cours entre les couples de danseurs et chacun des individus présents au bal. Ce travail de la synecdoque est le témoin d'une recherche formelle de la part des auteurs, s'inscrivant dans le réalisme et ayant pour but d'étudier la société dans son ensemble aussi bien que dans ses particularités.

C. La distinction sociale

Les luttes de classes et les dynamiques de domination au sein des scènes de bal romanesques se concentrent principalement autour de la question du savoir. En effet, la maîtrise de certains codes et aptitudes particuliers définit l'intégration ou non des personnages dans la haute société et leur succès au sein de celle-ci. Ainsi, l'évènement du bal est constitué de diverses séries de codes, qui sont autant de facteurs distinctifs de classes (mode, danses, art de la table, art de la conversation, etc.).

L'inadéquation sociale des personnages de classe sociale basse dans l'espace raffiné du bal est révélée par leur ignorance des mœurs de l'aristocratie. Ainsi, un fossé social se creuse entre Emma Bovary et les invités du marquis d'Andervilliers lorsqu'au dîner elle s'étonne que « plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre[44] », pensant qu'il était d'usage de le faire et « n'avait jamais vu de grenades, ni mangé d'ananas[45] ». Ensuite, Emma écoute une conversation « pleine de mots qu'elle ne comprenait pas[46] ». La nuit se conclut alors sur

[42] Sylvie, Thorel-Cailleteau, « Bals romantiques », *Écrire la danse*, *op. cit.*, p. 241.
[43] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit*., p. 131.
[44] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 82.
[45] *Ibid*.
[46] *Ibid.*, pp. 84-85.

l'échec de la jeune femme à donner l'illusion qu'elle appartient au monde du bal, car elle « ne savait pas valser[47] ». De la même façon, Charles Bovary passe toute la soirée « à regarder jouer au whist sans y rien comprendre[48] ».

Le personnage d'Amelia Sedley fait également l'expérience de l'échec social en raison de sa mauvaise maîtrise des codes de la distinction. Mal habillée et ne connaissant personne parmi les invités, elle reste prostrée toute la soirée, sans danser. Impuissante, elle assiste en outre au triomphe social de sa rivale : Becky Sharp, à qui sa parfaite connaissance du français et sa maîtrise de la mode donnent un « air *distingué*[49] » et qui s'intègre aisément dans la haute société. Cette impuissance face au succès d'une rivale est également un sentiment qui envahit Kitty Stcherbatski dans le roman de Tolstoï. La jeune femme, jusqu'alors reine du bal, se voit dépouillée de sa couronne par Anna Karénine, sans avoir la moindre idée de la façon dont cela s'est produit. Dans le cas de la princesse Stcherbatski, l'absence de connaissance des lois mondaines se traduit plutôt par une grande ingénuité. La jeune femme pense jusqu'à la toute fin du bal que la soirée se déroule selon ses plans et que Vronski lui est dévoué. Elle ne découvre la vérité que trop tard, alors que dans son aveuglement elle a décliné la main de Levine quelques heures plus tôt et a ensuite refusé tous les cavaliers du bal, se retrouvant seule pour la mazurka. Kitty fait donc elle aussi l'expérience de l'échec social, se trouvant soudain esseulée au bal et dissociée du reste des invités, qui continuent à danser sans elle. Pensant entrer dans la danse et la mener, Kitty s'est en fait condamnée à regarder les autres danser.

La fin de la scène de bal coïncide avec le constat pour les personnages de leur réussite ou de leur échec social. La tentative d'association au monde aristocratique est un succès pour Rebecca Sharp. Au contraire, Kitty Stcherbatski, débutant au sommet de la pyramide sociale, se voit déchue de sa place au sein de la société du bal et se retrouve sans cavalier, tandis qu'Emma Bovary en remontant dans sa chambre réalise avec nostalgie qu'elle doit retourner à sa vie ordinaire hors de la société mondaine. Emma n'a donc jamais été à sa place, tandis que la jeune Kitty l'a perdue et que Becky s'en est fait une.

[47] *Ibid.*, p. 86.
[48] *Ibid*.
[49] W. M. Thackeray, *Vanity Fair, op. cit.*, p. 329.

2. Le snobisme

La mise en scène des luttes de classes permet la description et la dénonciation du snobisme de la haute société du XIX[e] siècle. Le personnage du snob existe en littérature depuis bien longtemps (notamment grâce au *Bourgeois Gentilhomme* de Molière), mais les termes « snob » et « snobisme » n'apparaissent qu'au XIX[e] siècle en Angleterre. Le mot « snobisme » est alors popularisé par William M. Thackeray, notamment lors de la publication de *The Book of Snobs, by One of Themselves* en 1848. Le terme prend alors son sens actuel, puisque « Thackeray lui donne en grande partie un sens moral : le snob sacrifie la sincérité morale aux artifices de l'affection mondaine, tire assez cyniquement parti des préjugés et des mépris conventionnels[50] ». Le snobisme constitue alors dès la deuxième moitié du XIX[e] siècle un thème littéraire et sociologique important, qui inspirera notamment Marcel Proust.

Le thème du snobisme est prégnant dans l'œuvre de Flaubert et de Thackeray. Mus par la vanité, certains personnages de ces deux auteurs succombent à leur désir d'ascension et d'appartenance sociale. En d'autres termes, ce sont des snobs. Le snobisme réside dans la « mimésis[51] » des mœurs. C'est-à-dire que le snob « adopte sans discernement et avec ostentation les idées, les goûts, les usages de ceux qui représentent à ses yeux le critère social idéal de la distinction[52] ». Le snob, pour reprendre la métaphore utilisée par Barbara Carnevali dans son article consacré au snobisme[53], est un faussaire qui reproduit les caractéristiques les plus évidentes de son modèle, mais sans prêter une véritable attention aux détails. Ce défaut d'attention trahit bien souvent le snob, qui ne parvient pas à produire une illusion parfaite. C'est d'ailleurs pourquoi la question de la connaissance des codes aristocratiques est si importante au sein du corpus. Synonyme de mensonge et de fatuité, le snobisme est toujours marqué comme un vice plutôt qu'une qualité. En littérature, le snobisme est d'ailleurs généralement un trait de caractère associé aux personnages dépréciables ou ridicules, tels M. Legrandin chez Proust, M. Jourdain chez Molière ou encore M. Collins chez Austen.

Le snobisme des personnages de *Vanity Fair* et de *Madame Bovary* s'illustre plus que jamais lors des scènes de bal. En effet, le bal est un évènement qui incite chacun à faire montre de sa

[50] Emilien, Carassus, *Le snobisme et les lettres françaises. De Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914*, Paris, Armand Colin, 1966, pp. 14-15.
[51] Barbara, Carnevali, « Le maniérisme snob », *Critique*, vol. 752-753, n° 1-2, 2010.
[52] TLFi : Trésor de la langue Française informatisé | http://atilf.atilf.fr/tlf.htm | ATILF / CNRS – Université de Lorraine.
[53] B. Carnevali, « Le maniérisme snob », *op. cit.*

fortune et de son bon goût. De plus, la maîtrise des danses de salon, très codifiées, nécessite un professeur et de nombreuses heures d'apprentissage. La pratique de ces danses est par conséquent réservée à une élite fortunée et cultivée. Ainsi, ne pas connaître l'une de ces danses est révélateur d'un manque de fortune et d'éducation, comme c'est le cas pour Emma Bovary qui ne sait pas valser.

Cependant, le snobisme n'est pas uniquement une caractéristique féminine. Au contraire, comme le démontre Sarah Rose Cole dans son article[54], les bourgeois de *Vanity Fair* sont bien plus vains et snobs que leurs homologues féminines. Les personnages notoirement snobs sont Rebecca Sharp, George Osborne et Joseph Sedley (ce dernier n'apparaissant pas dans la scène de bal du roman). L'on pourrait être tenté de croire qu'Amelia Sedley, la femme de George et l'amie de Becky, est également snob, mais plusieurs éléments indiquent le contraire. Tout d'abord, le narrateur précise d'emblée qu'Amelia n'a pas exprimé le désir d'avoir une tenue neuve à l'occasion du bal. C'est bien George qui, espérant voir sa femme triompher au bal et ce triomphe rejaillir sur lui, la pare comme une poupée : « George, having commanded new dresses and ornaments of all sorts for Amelia, drove to the famous ball, where his wife did not know a single soul[55] ». D'ailleurs, il ne peut supporter l'échec social de sa femme : « her husband felt with a sort of rage[56] ». Il décide alors de la laisser seule toute la soirée, cherchant le succès ailleurs, notamment auprès de Becky Sharp : « George danced with Rebecca twice or thrice[57] ». George Osborne, tout à son désir de particule, passe en outre son temps à jouer et boire avec les aristocrates de sa connaissance, notamment Rawdon Crawley. Ayant ainsi dilapidé en avance tout son héritage, George accumule les dettes au profit de Rawdon. George est donc dépeint dans le roman de Thackeray comme un bourgeois ridicule, troquant sa fortune et sa dignité pour se mêler à la noblesse. Quant à Rebecca Sharp, elle incarne un snobisme triomphal. En effet, elle ne se contente pas d'imiter, mais s'approprie véritablement les mœurs aristocratiques : « this young women had got up the genteel jargon so well, that a native could not speak it better[58] ». Ainsi, Rebecca Sharp n'a plus besoin de se faire passer pour une aristocrate, car elle est devenue l'une d'entre eux, par le mariage d'abord (Rawdon Crawley

[54] Sarah Rose, Cole, « The Aristocrat in the Mirror: Male Vanity and Bourgeois Desire in William Makepeace Thackeray's Vanity Fair », *Nineteenth-Century Literature* , Vol. 61, n° 2 (September 2006), pp. 137-170.
[55] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 329.
[56] *Ibid*.
[57] *Ibid.*, p. 330.
[58] *Ibid.*, p. 329.

étant le fils d'un baronnet) et grâce à ses manières impeccables ensuite. De faussaire, Becky Sharp est devenue maître.

A. Le bovarysme

Si l'évènement du bal est la consécration du snobisme en tant que « vice universel[59] » dans le roman de Thackeray ; chez Flaubert il en est le commencement. En effet, le bal de la Vaubyessard est pour Emma la première (et dernière) occasion de goûter à la vie luxueuse qu'elle envie tant. C'est durant la scène de bal qu'a lieu la première crise de snobisme d'Emma Bovary, tentant à tout prix de paraître à l'aise au sein du milieu aristocratique, sans se douter qu'elle n'a jamais fait illusion. En effet, le marquis d'Andervilliers a invité les époux Bovary, non parce qu'il les tient pour des personnes de haut rang, mais parce qu'il « préparait de longue main sa candidature à la Chambre des députés[60] » et qu'il trouvait qu'Emma possédait « une jolie taille et qu'elle ne saluait point en paysanne[61] ».

Malgré toutes les précautions d'Emma, ni elle ni son mari ne sont donc à leur place parmi les invités du bal : elle porte une toilette très étudiée, mais ne sait pas valser ; elle interdit à Charles de danser par peur du ridicule et ce dernier finit par s'endormir debout au milieu des invités. Cependant, cet échec, plutôt que de donner des raisons à Emma de se résigner et d'abandonner ses fantasmes snobs, provoque au contraire chez elle un snobisme frénétique, mêlé à une mélancolie inapaisable. Ce cocktail crée un sentiment d'insatisfaction chronique, le « bovarysme » et se révélera funeste pour la jeune femme (cf. chapitre III).

Le terme de bovarysme est introduit par le philosophe et écrivain français Jules de Gaultier, en 1892. Il définit alors le bovarysme comme suit : « Faculté départie à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est en tant que l'homme est impuissant à réaliser cette conception différente qu'il se forme de lui-même[62] ». Le bovarysme revient donc à une déformation de la perception de la réalité, qui est remplacée par une vision romanesque des choses. Le bovarysme est fortement lié au genre romanesque, puisque la lecture de trop nombreux romans, en l'absence d'esprit critique, est considérée comme étant à l'origine du sentiment bovaryque. Ainsi, comme Don Quichotte avant elle, Emma Bovary pense vivre dans un monde où son idéal

[59] S. Monod, Préface de *La Foire aux Vanités*, *op. cit.*, p. 26.
[60] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 79.
[61] *Ibid.*
[62] Jules, de Gaultier, *Le Bovarysme*, 1902, cité dans TLFi : Trésor de la langue Française informatisé | http://atilf.atilf.fr/tlf.htm | ATILF / CNRS – Université de Lorraine.

romantique l'attend. Le bal, en tant qu'évènement romanesque très présent dans le roman du XIX^{e} siècle semble pour Emma être le lieu parfait pour la rencontre de cet idéal. En effet, elle est dès sa jeunesse au couvent une lectrice assidue de romans, qui forgent ses rêves et ses désirs :

> « [elle] prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires […]. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture[63] ».

La jeune femme pense donc assister à un bal tel qu'elle en a lu dans les romans. Ainsi, la déformation de la réalité dont souffre Emma intervient pour la première fois dans le roman de Flaubert lors du bal de la Vaubyessard, où elle participe pour la première fois à un évènement digne de la vie romanesque dont elle rêve depuis toujours et perçoit l'ensemble du bal selon un point de vue déformé et émerveillé (cf. chapitre III).

3. Un portrait de la société contemporaine

Le bal en tant que lieu de regroupement de diverses classes sociales offre un terrain propice à l'observation des dynamiques de pouvoir au sein de la société. Par l'intermédiaire des snobs, c'est ainsi toute la société mondaine du XIX^{e} siècle que les auteurs s'emploient à exposer. En effet, *Madame Bovary* et *Vanity Fair* semblent concentrer leur récit et leur critique sur la bourgeoisie. La noblesse est néanmoins la cible de la critique de Flaubert, le temps du bal, puisque l'intrigue romanesque se déplace durant une nuit du monde bourgeois au monde aristocratique. L'intrigue d'*Anna Karénine* est quant à elle totalement ancrée dans un monde aristocratique, Tolstoï étant issu de l'aristocratie, contrairement aux deux autres auteurs du corpus. Il y a bien un clivage social s'opérant dans la scène de bal d'*Anna Karénine*, puisque Kitty observe que « l'élite de la société s'était groupée dans l'angle gauche de la salle[64] ». Cependant, Tolstoï choisit de ne se concentrer que sur ce groupe de personnages, dont font partie les protagonistes, en faisant totalement abstraction des autres invités du bal.

[63] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, pp. 70-71.
[64] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 129.

A. L'écriture d'un tableau social

La société mondaine du bal forme un « tableau » social. En conséquence, la construction narrative de la scène de bal relève sous certains aspects de la composition picturale. C'est entre autres le cas dans *Madame Bovary*, où Emma, dès son entrée à la Vaubyessard, traverse une galerie emplie de « grands cadres dorés[65] », portraits des ancêtres du marquis d'Andervilliers, qui suivent la jeune femme des yeux alors qu'elle s'avance. Cette traversée sous les yeux des portraits impressionne la jeune femme, qui vient de pénétrer dans leur demeure. Elle pense découvrir, non pas la réalité du monde aristocratique, mais bien un univers aristocratique idéal et fantasmé, comme il est représenté par les tableaux qui l'accueillent. En passant devant une salle, Emma Bovary aperçoit des hommes jouant au billard et fige dans sa mémoire cette scène, comme l'on retient la composition d'un tableau : « des hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, décorés tous, et qui souriaient silencieusement en poussant leur queue[66] ». Ce temps pictural de narration propre à *Madame Bovary* est défini par Mario Vargas Llosa en ces termes : « rien ne bouge, le temps ne s'écoule pas, tout est matière et espace comme dans un tableau. Quand les hommes sont décrits dans ce plan temporel, ils deviennent une attitude, une grimace, un geste surpris par l'objectif d'un appareil photographique[67] ».

Ajoutant à l'atmosphère picturale du roman, l'art de la description est très présent dans l'œuvre de Flaubert. En effet, les descriptions ont une grande place dans la scène de bal de *Madame Bovary*, notamment la description faite par Emma du dîner, qui s'apparente presque à la composition d'une nature morte flamande :

> « Les bougies des candélabres allongeaient des flammes sur les cloches d'argent ; les cristaux à facettes, couverts d'une buée mate, se renvoyaient des rayons pâles, des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, et, dans les assiettes à large bordure, les serviettes, arrangées, de manière de bonnet d'évêque, tenaient entre le bâillement de leurs plis chacune un petit pain de forme ovale. Les pattes rouges des homards dépassaient des plats ; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étageaient sur la mousse ; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient[68] ».

[65] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 80.
[66] *Ibid*.
[67] M. Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle*, *op. cit.*, p. 173.
[68] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, pp. 81-82.

Il y a donc un figement de la scène de bal qui s'opère dans l'esprit d'Emma Bovary et dont rend compte la narration, la jeune femme espérant ainsi retenir le souvenir enchanteur du bal et « prolonger l'illusion[69] » qu'a produite cet évènement rêvé.

De la même façon, certains des invités du bal sont décrits par le narrateur à grand renfort de détails visuels. La description faite de quelques hommes, par exemple, permet à l'auteur de caractériser un groupe social précis uniquement par le biais de leur apparence physique :

> « Quelques hommes (une quinzaine) de vingt-cinq à quarante ans, disséminés parmi les danseurs ou causant à l'entrée des portes se distinguaient de la foule par un air de famille, quelles que fussent leurs différences d'âge, de toilette ou de figure. Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, ramenés en boucles vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises[70] ».

Il y a donc une attention portée par l'auteur à la description physique de ses personnages et des décors, tout comme un désir manifeste de caractériser et de donner une contenance à ces personnages et objets par la description visuelle de ceux-ci. Touche par touche, Flaubert ajoute des détails à sa composition, afin d'obtenir un tableau complet du bal et de ses invités. L'aspect pictural de la scène de bal dans *Madame Bovary* est également renforcé par le nombreux vocabulaire appartenant au champ lexical de la lumière et de la couleur détaillant l'univers chatoyant du bal.

Les descriptions nourrissant la scène de bal d'*Anna Karénine* sont quant à elles plus individuelles. En effet, Tolstoï se concentre sur la caractérisation des protagonistes, en particulier d'Anna Karénine et de Kitty Stcherbatski et moins sur la description de groupes sociaux. De plus, le vocabulaire utilisé par l'auteur dans ces descriptions ne relève pas de la peinture, mais bien d'un autre art visuel : la sculpture. Ainsi, Kitty est décrite à l'aide d'adjectifs que l'on pourrait apposer à une statue : elle a « une tête gracile[71] », de « longs gants [qui] lui moulaient l'avant-bras sans un pli[72] », un ruban qui « lui ceignait le cou avec une grâce particulière[73] », ainsi que des épaules d'une « fraîcheur marmoréenne[74] ». Contrairement à

[69] *Ibid.*, p. 87.
[70] *Ibid.*, p. 84.
[71] L. Tolstoï, *Anna Karénine, op. cit.*, p. 128.
[72] *Ibid*.
[73] *Ibid*.
[74] *Ibid*.

Flaubert, Tolstoï choisit donc ici de détailler des caractéristiques liées à la forme plutôt qu'à la couleur. Il en va de même pour Anna Karénine, lorsqu'elle fait son entrée au bal. La jeune femme est dotée d' « épaules sculpturales aux teintes de vieil ivoire[75] », de « beaux bras ronds terminés par des mains d'une finesse exquise[76] » et d'un « cou ferme comme de l'ivoire[77] ».

En raison de l'insertion de vocabulaire issu des beaux-arts dans la narration, le lecteur de la scène de bal en devient dans le même temps le spectateur. Ce déplacement de point de vue est d'ailleurs renforcé par la grande présence du vocabulaire lié au regard dans les scènes de bal du corpus, donnant une dimension scopique à la narration. En effet, les personnages, de danseurs deviennent parfois à leur tour des spectateurs de la scène de bal, le lecteur percevant l'action à travers leur regard. Ainsi, Emma Bovary « regardait[78] » le vicomte et sa partenaire de valse passer, tandis que Kitty Stcherbatski déploie « sa faculté d'observation[79] » tout en dansant et que tous les regards, dont celui d'Amelia Sedley, se tournent vers Rebecca Sharp, « the eye-glasses directed to her[80] », à son entrée.

B. Le regard du narrateur

Les scènes de bal du corpus sont toutes transcrites depuis un point de vue biaisé : celui d'un personnage. Comme l'affirme Juliette Azoulai : « le bal est en effet le plus souvent chez Flaubert un moment où l'on regarde les autres danser plus qu'on ne danse soi-même[81] ». Cette observation semble être applicable, non seulement à *Madame Bovary*, mais également aux scènes de bal se déroulant dans *Anna Karénine* et *Vanity Fair*. Les auteurs du corpus prennent en effet tous trois le parti de narrer la scène de bal depuis le point de vue orienté d'un personnage. Ils le font toutefois de manière différente, incluant plus ou moins dans la narration leur subjectivité.

Les évènements du bal de la Vaubyessard sont suivis par le lecteur à travers les yeux et les pensées d'Emma. La narration depuis ce point de vue est nécessairement fragmentée, en fonction des perceptions de la jeune femme. Cette fragmentation laisse l'opportunité au

[75] *Ibid.*, p. 130.
[76] *Ibid*.
[77] *Ibid*.
[78] G. Flaubert, *Madame Bovary, op. cit.*, p. 86.
[79] L. Tolstoï, *Anna Karénine, op. cit.*, p. 129.
[80] W. M. Thackeray, *Vanity Fair, op. cit.*, p. 329.
[81] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit.*, p. 133.

narrateur de prendre le relais et de porter l'attention du lecteur sur les actions d'Emma elle-même et non plus sur ce qu'elle perçoit. Dès lors, les évènements sont en fait racontés par un narrateur omniscient, qui choisit de ne produire qu'un récit fragmenté des évènements, en privilégiant le point de vue d'Emma plutôt que le sien. Bien que les récits du narrateur et d'Emma Bovary s'entremêlent au sein du roman, il n'y a pourtant pas de différence clairement marquée entre la vision du narrateur et celle d'Emma. Certaines observations proviennent donc du narrateur et le lecteur en prend conscience puisqu'elles proviennent d'un point de vue extérieur au personnage d'Emma. Pourtant, il n'y a pas de trace effective de la présence du narrateur, car rien au sein du texte ne permet de l'identifier comme tel. De plus, ce narrateur en quelque sorte fantôme, ne se positionne jamais vis-à-vis des actions d'Emma, il se contente de diriger le regard du lecteur vers celles-ci. Le récit emprunte, par exemple, successivement les points de vue d'Emma, du narrateur et exceptionnellement de Charles, lorsqu'ils se préparent pour le bal dans leur chambre du château. Rien dans cette scène, à part l'insertion d'un dialogue (transcrit depuis le point de vue extérieur du narrateur), ne permet de distinguer le changement qui s'opère dans la narration.

Selon un procédé similaire, la scène de bal de *Vanity Fair* n'est perceptible par le lecteur que depuis le point de vue d'Amelia Sedley, qui assiste au bal sans jamais y danser, condamnée à observer les autres invités. Ainsi, le lecteur perçoit les actions des autres protagonistes uniquement depuis ce point de vue immobile, qui est cependant transcrit par un narrateur omniscient, choisissant d'adopter ce point de vue. Or, celui-ci est parfois interrompu par l'intervention explicite de l'auteur. Contrairement à Flaubert, les incursions de Thackeray au sein de la narration sont dépourvues d'objectivité. En effet, l'auteur n'hésite pas à formuler son opinion, souvent présentée en tant que formule proverbiale, rappelant l'ambition moraliste de l'écrivain : « Women only know how to wound so. There is a poison on the tips of their little shafts, which stings a thousand times more than a man's blunter weapon[82] ». Thackeray adopte la position d'un « narrateur qui se mue en commentateur à la moindre provocation[83] » et qui exprime son jugement, manifestement défavorable, sur ses personnages et plus particulièrement sur Becky Sharp. Loin d'être ambigu, le récit de Thackeray se fait donc grâce à un narrateur omniscient, qui partage la narration entre le point de vue d'un personnage (Amelia Sedley lors de la scène de bal) et le point de vue propre de l'auteur.

[82] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 330.
[83] S. Monod, Préface de *La Foire aux Vanités*, *op. cit.*, p. 22.

Quant au narrateur d'*Anna Karénine*, il est lui aussi omniscient. Mais contrairement aux deux autres œuvres du corpus, aucune incursion du narrateur au sein du récit n'est présente. Tout se déroule depuis les descriptions objectives de ce narrateur, dont le récit alterne entre les points de vue des divers protagonistes (plus particulièrement celui de Kitty dans la scène de bal) et les descriptions du narrateur qui, tout comme celui de *Madame Bovary*, indiquent au lecteur certains faits ou actions des personnages, en s'abstenant d'y porter un jugement. L'opinion de Tolstoï sur son propre récit et ses personnages est donc totalement absente du texte, contrairement à celle de Flaubert, que l'on peut discerner au sein de descriptions et grâce à certains procédés comiques mis en place (cf. chapitre I, point 4) et à celle de Thackeray, qui pour sa part, inclut son opinion d'auteur au sein de la narration, n'hésitant pas à casser cette dernière pour y faire une incursion.

4. Un siècle critique

Le roman est au XIX^e^ siècle le genre littéraire le plus à même de véhiculer une critique sociale, comme l'affirme Priscilla P. Clark dans son ouvrage *The Battle of Bourgeois* : « newly respectable in critical eyes, newly important by virtue of its swelling public, and relatively unhampered by the dogmas that so long hindered genres consecrated by antiquity, the novel presented the natural choice for writers in search of a vehicle to purvey their judgments of society[84] ». Ajoutant aux qualités romanesques se prêtant à la critique, il s'opère également durant le XIX^e^ siècle une évolution du rôle des écrivains au sein de la société : « the reorientation of the novel toward the present and toward a stridently critical mode paralleled a reinterpretation of the artist and his social role[85] ». Ce rôle de l'écrivain dont parle Priscilla P. Clark, n'est plus dans la seconde partie du XIX^e^ siècle celui du poète messianique et romantique, mais bien celui de l'écrivain analyste, qui rapporte et dénonce les vices de la société. Cette vision désenchantée de la société contemporaine fait d'ailleurs écho aux déceptions et à l'instabilité politique du siècle.

Bien que *The battle of the bourgeois* ne se concentre que sur la littérature française, l'autrice précise que cette évolution du rôle social des écrivains est commune à toute l'Europe du XIX^e^

[84] Priscilla P., Clark, *The Battle of the bourgeois. The novel in France 1789-1848*, Paris, Didier, 1973 (Essais et critiques), p. 17.
[85] *Ibid.*, p. 19.

siècle : « the larger restructuring of which this reorientation of art and the artist partook was an European phenomenon[86] ». Cette restructuration touche donc tous les auteurs du corpus. Flaubert, tout d'abord, puisque la France porte encore les séquelles de la Révolution française et que la désillusion politique qui fait suite à l'échec successif des régimes impacte fortement la place qu'occupent les artistes dans la société française du XIX^e^ siècle. Ainsi, Gustave Flaubert, à travers ses descriptions réalistes et désintéressées de la société, moque et tourne en ridicule tout un pan de cette société bourgeoise dont il fait le portrait dans *Madame Bovary*. Quant à Tolstoï, lors de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, la Russie n'est pas encore entrée dans son ère révolutionnaire, mais a déjà été ébranlée par de nombreuses guerres et par l'instabilité politique internationale. L'aristocratie russe, enlisée dans un système politique archaïque, fait de plus en plus face à un certain déclin et voit son pouvoir affaibli par les révoltes et réformes politiques annonçant la fin de l'empire. Tolstoï met en scène ce déclin aristocratique à travers le récit tragique d'une femme adultère mise au rebut de la société. Concernant Thackeray, l'Angleterre n'est pas, contrairement à la France, un pays révolutionnaire. Cependant, si le pays jouit au XIX^e^ siècle d'une politique relativement stable grâce à un régime monarchique constitutionnel moderne, les mœurs et la morale victoriennes n'en restent pas moins traditionnelles et astreignantes, faisant du XIX^e^ siècle une époque moraliste, comme cela se ressent dans l'œuvre de Thackeray. Bien que *Vanity Fair* se déroule durant la Régence anglaise, et non durant l'époque victorienne, l'on peut tout de même avancer qu'à travers le récit d'une époque passée, c'est bien de la société contemporaine dont il est question. « Thackeray employs the distance between the Victorian writing and Regency setting of his novel to consider the effects of the past on the shaping of present Victorian ideas concerning class, gender, and nation[87] ». Selon Cheryl A. Wilson donc, le choix d'un décor passé permettrait alors à l'auteur de mieux représenter et comprendre la société dont il est le contemporain et d'en faire une critique détournée dans le même temps.

A. Un narrateur critique

La présence manifeste de l'auteur au sein de *Vanity Fair* semble être la façon pour Thackeray d'exprimer son opinion et de faire la critique de la société qu'il dépeint. Le roman s'inscrit manifestement dans la veine moraliste de la littérature anglaise du XIX^e^ siècle, dont le

[86] *Ibid*.
[87] C. A. Wilson, *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, *op. cit.*, p. 84.

représentant le plus célèbre reste Charles Dickens[88]. Cette intention moraliste pousse l'auteur à faire un portrait le plus complet possible de la société anglaise de l'époque, afin d'en dénoncer les vices et le ridicule. William Thackeray fait donc, en tant que narrateur, des incursions moralistes dans le récit, en exprimant ouvertement et directement son avis sur les personnages et les évènements du récit et plus particulièrement le système social récompensant le snobisme, dans un but pédagogique. C'est pourquoi l'opinion et les incursions de l'auteur sont souvent des formules proverbiales.

Tandis que Thackeray critique ouvertement ses personnages, les moque et les juge dans le but de produire un récit cathartique pour les lecteurs, Flaubert utilise la satire pour tourner en dérision certains de ses personnages, mais sans pour autant laisser paraître un quelconque but édifiant. Chez Flaubert, la dénonciation sociale semble se suffire à elle-même et constituer un but en soi. L'auteur laisse transparaître son opinion dans la narration de façon plus subtile. Il est d'ailleurs difficile de déceler les indices qui permettent de deviner l'opinion de l'auteur dans le roman. Cette opinion n'est pas dirigée sur des personnages en particulier, mais bien sur des types de personnages, correspondant à des groupes sociaux distincts. En effet, Flaubert, pour qui « la haine des bourgeois est le commencement de la vertu[89] », dénonce les actions et la pensée bourgeoise tout au long de son roman. Cependant, la scène de bal transporte l'action du roman dans un milieu aristocratique. L'auteur, dirige alors, le temps du bal, sa critique vers la noblesse en tant que groupe social. De fait, selon Sandrine Berthelot, Flaubert condamne toute société ou groupe social en tant que tel, car ils constituent un obstacle à l'individualité : « le groupe induit l'idée de groupe et d'imitation. Tout groupe dit la mort de l'individu, la généralisation de la bêtise, et le règne tyrannique de la pensée unique, qu'elle soit républicaine ou monarchique[90] ». Tout groupe social, qu'il soit d'origine bourgeoise ou aristocratique est donc répréhensible aux yeux de l'auteur.

Par conséquent, Gustave Flaubert fait une description volontairement moqueuse des invités du bal. Selon Sandrine Berthelot, le fossé entre les ambitions humaines et la réalité fait partie

[88] François, Laroque (dir.), *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, 1997, p. 96.
[89] Gustave, Flaubert, *Lettre à George Sand*, III 642, 17 mai 1867, cité par Sandrine, Berthelot, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004 (Romantisme et modernités), p. 405.
[90] S. Berthelot, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)*, *op. cit.*, p. 410.

des thèmes comiques privilégiés de Flaubert. Ainsi, « le grotesque flaubertien résulte d'un écart entre les prétentions de l'homme et sa misérable finitude[91] ».

L'auteur dépeint les aristocrates du bal comme suit :

> « Dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journellement assouvies ; et, à travers leurs manières douces, perçait cette brutalité particulière que communique la domination des choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues[92] ».

La connotation négative du lexique et le procédé hyperbolique utilisés dans cet extrait sont au service du ton satirique dont Flaubert use dans *Madame Bovary*, afin d'exprimer au lecteur son opinion quant à la société du bal. « À l'aide de procédés satiriques de ce type, Flaubert nous distancie de la perception du personnage[93] » et met en lumière l'absence de discernement d'Emma. En effet, la jeune femme semble abandonner tout esprit critique dès lors qu'elle se trouve au château de la Vaubyessard, puisque tout ce qu'elle voit et goûte relève pour elle d'un raffinement extrême, même ce qui est laid ou ridicule.

C'est par la critique que le narrateur parvient à différencier son opinion de celle d'Emma et à la faire paraître aux yeux du lecteur, qui est dès lors lui aussi placé dans une perspective critique. Michèle Breut prend l'exemple de la valse d'Emma avec le vicomte afin d'illustrer ce procédé :

> « Le vicomte qui l'invite à valser est à genoux devant elle, elle vit enfin ce qu'elle attend de la vie, mais le narrataire ne peut pas partager sa joie, puisqu'il n'apprécie pas le vicomte et ses comparses mondains de façon aussi vive qu'Emma, manipulé qu'il est par le narrateur qui dissémine des critiques dans la description de la compagnie, dans un récit en focalisation non déléguée[94] ».

De plus, l'auteur réifie les personnages du bal dans ses descriptions, montrant ainsi leur interchangeabilité et leur manque de substance. Il dénonce les invités du bal comme étant des suiveurs, qui n'existent qu'à travers l'appartenance à une classe sociale, appartenance qu'ils obtiennent grâce à leurs possessions matérielles : « les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans les mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la chair au poignet[95] ». Comme l'affirme Mario

[91] *Ibid.*, p. 368.
[92] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 84.
[93] Michèle, Breut, *Le haut et le bas : essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 56.
[94] *Ibid.*, p. 54.
[95] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.

Vargas Llosa dans son ouvrage *L'orgie perpétuelle*, « c'est un autre des procédés qu'utilise le narrateur pour que les hommes de la réalité fictive paraissent des choses : les décrire comme des ensembles qui, le particulier et le privatif disparaissant et le général et le commun saillant toujours, prennent un caractère uniforme et identique, une nature indifférenciable[96] ». Cet effet permet en outre à l'auteur de donner un caractère grotesque aux personnages décrits, puisque selon Michèle Breut, « ici, le pluriel invalide, dans un effet de grotesque, l'admiration d'Emma, le banal mécanique collectif se substituant à l'exceptionnel[97] ».

Le fait que la scène de bal soit si propice à la moquerie et à la critique peut s'expliquer par la conception flaubertienne des relations entre les dimensions comiques et sérieuses d'un évènement ou d'un personnage. Car « l'artiste, selon Flaubert, peint le " sérieux du comique ", seule expression possible de sérieux face au " comique du sérieux ", qui est, lui, l'apanage du bourgeois, comique précisément parce qu'il est sérieux[98] ». Si l'on suit cette logique, le bal étant un évènement extrêmement formel et codifié est donc un évènement intrinsèquement sérieux, ce qui le rend également terriblement comique.

Le comique de la scène de bal s'exprime par de nombreux procédés littéraires, mais également par une dimension satirique indéniable. En effet, Sandrine Berthelot introduit l'idée que toute œuvre se voulant réaliste et étant par conséquent une imitation du réel, porte en elle une dimension parodique, voire caricaturale, du fait de l'impossibilité pour l'artiste de reproduire l'authenticité exacte du réel[99]. William Thackeray et Gustave Flaubert ne font alors que mettre à profit cette impossibilité, en accentuant le caractère caricatural de toute représentation pour donner un ton critique à leur œuvre.

Concernant *Anna Karénine*, la présence d'une éventuelle vocation critique n'apparaît pas de prime abord dans le récit. En effet, Tolstoï ne faisant pas d'incursions dans son texte, il est difficile de détacher la subjectivité de l'auteur du récit. Bien que la dimension critique du roman de Tolstoï soit largement plus subtile, certains éléments de la scène de bal donnent cependant à penser qu'une forme de dénonciation des mœurs de l'époque soit effectivement présente dans le texte. Cette dénonciation porterait sur la vanité et la décadence de l'aristocratie russe. En effet, le premier geste de Kitty Stcherbatski, à peine arrivée au bal, est de vérifier la perfection

[96] M. Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle, op. cit.*, p. 131.
[97] M. Breut, *Le haut et le bas : essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 55.
[98] S. Berthelot, *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)., op. cit.*, p. 440.
[99] *Ibid.*, p. 442.

de sa toilette devant un miroir. La scène de bal est donc d'emblée placée sous le signe de la vanité, une vanité aristocratique d'autant plus infondée que Kitty pense à tort être la reine du bal (cf. chapitre II). Ce thème de la vanité trouve une continuité dans celui de la décadence aristocratique. De fait, alors que Kitty, jeune femme ravissante, se regarde dans le miroir, un « petit vieillard[100] » fait de même à côté. L'auteur place donc, dès le début de l'évènement du bal, les thèmes de l'orgueil et de la décadence en vis-à-vis. Deux thèmes qui se sont bien souvent côtoyés dans l'histoire de la littérature et des arts.

B. Un héritage sur le déclin

Dans un contexte politique où l'Europe garde des traces de la Révolution française et des souvenirs d'Ancien Régime, l'évènement du bal, selon Sylvie Thorel-Cailleteau, est synonyme d'un retour vers le passé, aux traditions aristocratiques ancestrales. « Le bal fait rêver d'Ancien Régime[101] » dit-elle, et plus que l'Ancien Régime, c'est bien un âge d'or de l'aristocratie que le bal du XIX^{e} siècle évoque. Reposant sur des codes formels et des traditions séculaires, le bal est donc d'autant plus susceptible d'être impacté par la décadence de cet héritage aristocratique dans un siècle révolutionnaire. La forte présence des scènes de bal dans le roman du XIX^{e} siècle est due, selon Cheryl A. Wilson, à la représentativité de cet évènement quant à la confrontation entre tradition et nouvel ordre social : « it is precisely because dance can be read as an agent of hegemony, reinforcing traditional gender and class ideologies, that it became so useful fon nineteeth-century writers who were commited to a re-investigation of the social order[102] ». Cette interrogation de l'ordre social établi ne concerne pas seulement les classes sociales, mais également les rôles genrés (cf. chapitre II).

Le thème de la décadence aristocratique est d'ailleurs exploité non seulement au sein du bal d'*Anna Karénine*, mais aussi dans la scène de bal de *Madame Bovary*. Se déroulant pendant la monarchie de Juillet, le roman de Flaubert, et plus particulièrement sa scène de bal, fait état d'une société qui se trouve à mi-chemin entre la monarchie de droit divin et la République française. La noblesse française perd peu à peu son prestige, ses privilèges et ses traditions. Cette décadence est personnifiée dans la scène de bal par le personnage du duc de Laverdière. Rescapé d'un temps révolu et fantasmé par Emma, pour qui le duc a « quelque chose

[100] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 127.
[101] S. Thorel-Cailleteau, « Bals romantiques », *Écrire la Danse*, *op. cit.*, p. 238.
[102] C. A. Wilson, *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, *op. cit.*, p. 39.

d'extraordinaire et d'auguste[103] », il est à présent réduit à un « vieil homme à lèvres pendantes[104] », symbole de la décadence nobiliaire.

Du côté d'*Anna Karénine*, le constat de la décadence aristocratique est accompagné par le constat de la duplicité de cette aristocratie sur le déclin. Les personnages de Korsounski et de Vronski servent, dans la scène de bal, à en faire la démonstration, puisque le premier tient « le même langage à presque toutes ses danseuses[105] », complimentant à tout va sans une once de sincérité, et que le second fait la cour à Kitty, qui a refusé un prétendant pour lui, alors qu'il l'abandonne ensuite pour se tourner vers Anna, déjà mariée. La scène de bal met également en scène l'égoïsme des individus, que ce soit Kitty, persuadée de voir Alexis Vronski faire sa demande, ou Anna, qui se laisse séduire alors qu'elle est mariée et a un fils qu'elle va choisir d'abandonner. Enfin, l'on peut distinguer dans la scène de bal de Tolstoï, que l'on sait très attaché aux valeurs chrétiennes[106], l'importance donnée à la question du respect de ces valeurs par les différents personnages. En effet, Kitty et Anna ont toutes deux été soumises à la tentation de l'orgueil : « À n'en point douter, Anna cédait à l'enivrement du succès ; et Kitty, qui n'ignorait pas cette griserie, en reconnut tous les symptômes[107] », mais seule Anna y succombe et s'engage sur la voie du péché. Cette faille dans l'incorruptibilité supposée de l'aristocratie russe représentée par le personnage d'Anna est d'ailleurs mise en évidence par certains éléments de sa description physique (cf. chapitre II).

Conclusion : la scène de bal permet le développement critique du genre romanesque au XIX^{e} siècle

Pour conclure, le topos de la scène de bal dans le roman du XIX^{e} siècle permet aux auteurs de l'époque de faire le portrait de la société qui leur est contemporaine, dans le but de dénoncer ou déplorer les vices de cette société, grâce à divers éléments, thèmes et procédés littéraires.

Le topos romanesque de la scène de bal présente un intérêt dans l'étude des réalités et des luttes sociales, tout comme dans la définition de la façon dont les personnages se positionnent

[103] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 82.
[104] *Ibid*.
[105] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 129.
[106] Emmanuel, Waegemans, *Histoire de la littérature russe de 1700 à nos jours*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 53.
[107] *Ibid.*, p. 133.

par rapport à celles-ci. Le bal, en tant qu'évènement social, offre l'opportunité à chacun de démontrer quelle place lui revient au sein de la société. L'enjeu du bal n'est donc pas le divertissement, mais bien l'insertion sociale. Chacun est donc à la fois acteur et spectateur dans la grande représentation du bal. Parce qu'il est le théâtre d'une lutte de classes, le bal est aussi un évènement révélateur des vices de la société contemporaine. D'ailleurs, la fresque sociale qu'implique l'écriture d'une scène de bal romanesque offre aux auteurs du XIX^{e} siècle l'opportunité parfaite d'émettre une critique de la société contemporaine.

L'on peut donc dire que la nature sociale de la scène de bal romanesque est utilisée par les auteurs du XIX^{e} siècle afin de faire la critique de leurs contemporains. En effet, les différents procédés analysés dans ce premier chapitre participent à l'entreprise de dénonciation sociale des auteurs du corpus. Flaubert pointe du doigt les dynamiques sociales au sein de l'aristocratie et leur ridicule, tandis que Thackeray dénonce le snobisme de la bourgeoisie et les atteintes à la morale victorienne. Quant à Tolstoï, il semble déplorer la décadence aristocratique et l'égoïsme des individus, tout comme la perte des valeurs chrétiennes.

De manière générale, tous trois dénoncent la vanité humaine et ses conséquences, peut-être dans le but de provoquer un sentiment cathartique chez le lecteur : Flaubert et Thackeray par le biais de la satire et de la moquerie, Tolstoï par une action tragique.

* * *

Chapitre II

Le bal au féminin

« La nuit est femme, Madame »
Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*.

Le bal constitue dans l'imaginaire collectif le lieu du romanesque par excellence, où se mêlent drame, romance et glamour. « Le bal peut apparaître comme la circonstance privilégiée où se produirait l'évènement romanesque, susceptible de transformer le *quidam* de la veille en personnage, parce qu'il y recevrait le baptême du monde et le baptême de l'amour. Le bal, donc, est le prétexte à une double initiation[108] ». Cette double initiation concerne surtout les personnages féminins qui, l'espace d'un soir, quittent leur réserve habituelle pour succomber aux attraits de la mode et s'abandonner dans les bras de leurs cavaliers.

En conséquence, ce chapitre sera consacré à l'étude de la scène de bal comme espace de pouvoir féminin, entraînant une inversion des dynamiques de domination genrées. En parallèle, la question de l'apparence physique, de l'objectification et de la psychologisation des personnages féminins sera traitée, avant de se pencher sur la scène de bal en tant que théâtre de péripéties amoureuses, favorables aux rencontres et provoquant des rivalités. Enfin, la dimension transgressive du bal sera évoquée, en analysant le pouvoir sensuel de la danse et plus particulièrement de la valse, cette dimension transgressive s'actualisant notamment dans le thème de l'adultère.

1. Un espace de pouvoir féminin

A. Régime nocturne

Le terme *bal* fait son apparition au Moyen Âge, dans la littérature courtoise. Il s'agissait à l'époque d'une réunion festive et dansante, durant laquelle les chevaliers abandonnaient leur

[108] S. Thorel-Cailleteau, « Bals romantiques », *Écrire la danse*, *op. cit.*, p. 238.

caractère belliqueux pour adopter des mœurs plus raffinées le temps d'une soirée[109]. Le bal est donc, depuis toujours, un espace au sein duquel les hommes quittent leur univers masculin pour se soumettre aux règles de savoir-vivre et de distinction, associées au féminin. Le bal est d'ailleurs le seul évènement permettant de réunir femmes et hommes dans une activité commune aux deux genres, le reste du quotidien étant d'ordinaire cloisonné. C'est pourquoi le bal est le lieu privilégié des rencontres amoureuses (cf. chapitre II, point 3). Le rôle social du bal n'a pas évolué à travers les siècles. Au XIX^{e} siècle, l'enjeu est toujours pour les jeunes filles de trouver un mari, car le mariage est le seul accomplissement qui soit autorisé aux femmes de l'époque. Le bal est donc avant tout un espace réservé aux ambitions féminines, habituellement cantonnées à la sphère domestique.

Le bal en tant qu'espace de pouvoir féminin est associé par Cláudia Helena Daher dans sa thèse à la théorie de l'imaginaire universel humain du philosophe français Gilbert Durand, qui place l'évènement du bal dans le « régime nocturne de l'imaginaire[110] ». Durand postule l'existence de deux types d'imaginaires. D'une part le « régime diurne ; il est lié à l'externalité et part d'un désir ascensionnel pour échapper à tout ce qui provoque l'appréhension[111] ». D'autre part le régime nocturne, « caractérisé par une réflexion synthétique, qui valorise la convergence et la fusion. Il met l'accent sur tout ce qui est lié à la fécondation, à la maturation et à la multiplicité des éléments qui sous-tendent la structure dramatique[112] ». Le bal s'insère donc dans ce régime nocturne, qui « met en évidence le reflet, le miroir, le double[113] », se déroule durant « le royaume de la nuit [qui] ne connaît ni le temps ni l'espace[114] », mais opère également une « descente vers la féminité déifiée[115] » et « une réhabilitation de la nuit […] où se développe le culte des morts[116] ». Tous ces thèmes se retrouvent sans exception dans les scènes de bal du corpus (cf. chapitre III).

Puisque le régime nocturne est, selon Gilbert Durand, soumis au pouvoir d'une féminité déifiée, la scène de bal, s'inscrivant si manifestement dans ce régime nocturne est

[109] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^{e} siècle, op. cit.*, p. 23.
[110] Gilbert, Durand, cité par C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^{e} siècle, op. cit.*, p. 40.
[111] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^{e} siècle, op. cit.*, p. 41.
[112] *Ibid*.
[113] *Ibid*.
[114] *Ibid*., p. 42.
[115] *Ibid*.
[116] *Ibid*.

nécessairement un espace de pouvoir féminin. D'ailleurs, la narration de chacune des scènes de bal du corpus se fait depuis le point de vue de protagonistes féminins. Cependant, la déification du féminin renvoie à l'idée d'une certaine puissance impassible des personnages féminins, dont le pouvoir divin imprégnerait la scène de bal, sans en impacter le déroulement. Or, au sein du corpus, les protagonistes féminins ne sont pas du tout dans la placidité, mais ont plutôt un pouvoir d'action et d'autodétermination puissant. L'on peut ainsi observer que les auteurs du corpus font de la scène de bal un espace de pouvoir et d'agentivité féminine, comme l'affirme Cheryl A. Wilson : « writers transformed the ballroom from a "women's sphere" into a site of female power[117] ».

B. L'inversion des genres

Lors de la scène de bal, le pouvoir actionnel et décisionnel d'ordinaire réservé à la sphère masculine passe aux mains des femmes. Ainsi, Emma Bovary n'hésite pas à interdire de danser à son mari et ordonne : « reste à ta place[118] ». Cette phrase impérative met en évidence l'inversion des pouvoirs qui s'opère durant le bal. Charles n'est plus ici dans sa sphère d'action, il se doit de laisser le déroulement de la soirée aux soins de sa femme et de rester à sa place dans la société du bal. Plus tard durant le bal de la Vaubyessard, Emma est témoin d'une scène révélatrice entre une dame et un jeune homme. En effet, elle voit « la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle[119] ». Le bal est donc un moment durant lequel les femmes, comme cette jeune dame faisant subtilement passer un billet à un homme, sont libres de prendre des initiatives. De la même façon, Kitty Stcherbatski prend la liberté de refuser des danseurs, puisqu' « elle refusa cinq invitations[120] », ou d'en pousser d'autres à l'inviter par un simple regard : « elle le regarda d'un air surpris. Il rougit et l'invita avec une certaine hâte[121] ». Dans la scène de bal du roman de Tolstoï, les hommes semblent ainsi assujettis aux désirs des femmes, tout comme Vronski l'est à Anna : « il ne s'adressait à elle qu'en baissant la tête, comme prêt à se prosterner, et l'on ne pouvait lire dans son regard que l'angoisse et la soumission[122] ». Dans *Vanity Fair*, Becky Sharp prend elle aussi la liberté

[117] C. A. Wilson, *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, *op. cit.*, p. 39.
[118] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.
[119] *Ibid.*, p. 85.
[120] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 132.
[121] *Ibid*.
[122] *Ibid.*, p. 133.

de refuser des danseurs, se disant engagée : « she said she was engaged, and only going to dance very little[123] ».

Néanmoins, le pouvoir qu'exercent les femmes au bal est de courte durée. En effet, « une fois que le bal se termine, le domaine de l'univers nocturne disparaît et les femmes semblent perdre le pouvoir qu'elles avaient dans cet environnement[124] ». Le constat de la nature éphémère du pouvoir acquis durant le bal fait d'ailleurs écho à la désillusion et à la mélancolie qui font généralement suite à la scène de bal romanesque (cf. chapitre III).

Le renversement du pouvoir lors du bal s'accompagne d'une inversion des rôles genrés. En effet les protagonistes féminins, en exerçant une domination sociale d'ordinaire réservée aux hommes, adoptent dans le même temps des traits de caractère correspondant aux stéréotypes virils, tandis que les protagonistes masculins se féminisent. Ainsi, Emma Bovary, en imposant sa volonté à son mari, adopte une détermination et une position de domination masculine, reléguant Charles à un rôle de soumission et d'acceptation habituellement rempli par une femme. Au sein de la scène de bal, les dynamiques de domination et soumission genrées sont donc inversées, comme le fait remarquer Mario Vargas Llosa : « dès qu'elle [Emma] note un symptôme de faiblesse chez l'homme, elle assume des fonctions viriles et impose à celui-ci des attitudes féminines[125] ». Cette domination exercée par Emma n'a pas uniquement cours durant le bal de la Vaubyessard. Cependant, l'inversion des rôles genrés dans *Madame Bovary* prend sa véritable ampleur lors du bal. En effet, la scène de bal fait directement suite à la réalisation de la déception amoureuse que représente le mariage pour Emma, qui en vient à dédaigner son mari. Elle laisse pour la première fois transparaître ce dédain lors du bal, lorsqu'elle lui interdit de danser par peur du ridicule. Le bal a donc également un effet révélateur sur les dynamiques relationnelles entre les personnages.

Thackeray met lui aussi en scène une inversion des rôles genrés lors de la scène de bal de *Vanity Fair*. Cette inversion est présente chez deux des protagonistes : George Osborne et Rebecca Sharp. Il est intéressant de noter que les deux mêmes personnages sont sujets au snobisme. En réalité, le comportement snob de Becky et George est à l'origine de leurs masculinisation et féminisation respectives. George, par sa vanité et son désir de faire partie de l'aristocratie, classe sociale assimilée à des qualités féminines telles que le raffinement et

[123] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 329.
[124] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e siècle*, *op. cit*., p. 126.
[125] M. Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle*, *op. cit.*, p. 140.

l'esthétisme, subit une efféminations. Comme l'affirme Sarah Rose Cole dans son essai : « the very act of coupling the words "male" and "vanity" implies a gender reversal[126] ». Ainsi, elle relie le désir d'ascension et de transformation sociale des personnages avec une transformation des genres et des dynamiques de domination au sein du roman de Thackeray : « by linking male vanity to bourgeois social-climbing, Thackeray adapts and reverses a traditional set of representations that associates male vanity with an effeminate aristocracy[127] ». L'efféminations du personnage de George Osborne passe donc tout d'abord par sa vanité, qui est un caractère communément associé au genre féminin.

Lors du bal, les comportements féminins de George sont exacerbés. Dès l'annonce du bal à venir, les dames s'emploient à obtenir une invitation : « the struggles, intrigues, and prayers to get tickets were such as only English ladies will employ[128] ». Or, c'est bien George et non sa femme qui met toute son énergie à obtenir une invitation pour le bal. De plus, Sarah Rose Cole met en lumière l'intérêt « homoerotic[129] » que George porte à ses connaissances issues de l'aristocratie. Il n'hésite d'ailleurs pas à abandonner sa femme dès leur arrivée au bal, pour rejoindre les aristocrates de sa connaissance et s'adonner à son amour du jeu en leur compagnie toute la nuit. La relation qu'entretiennent Rawdon Crawley et George est tout particulièrement révélatrice d'une soumission aveugle de ce dernier à l'égard de l'aristocratie masculine. Durant le bal, Becky met en garde la femme de George, qui se ruine en jouant avec Rawdon : « Rawdon will win every shilling from him if he does not take care[130] ». Cette incapacité à gagner, couplée à son incapacité à limiter ses pertes, tout en connaissant les conséquences désastreuses que cela peut apporter est la preuve de la soumission de George envers Rawdon, qui se sert éhontément de lui, et plus généralement envers l'aristocratie.

Tout comme George Osborne, l'ambition sociale est la cause de la transformation que subit Becky Sharp : « George's effeminacy and Becky's masculinity appear only in minute behavioral signals that link gender reversal to inappropriate social ambitions[131] ». En effet, celle-ci nourrit un désir d'ascension sociale inédit pour une femme à l'époque. Elle déploie à

[126] S. R. Cole, « The Aristocrat in the Mirror: Male Vanity and Bourgeois Desire in William Makepeace Thackeray's *Vanity Fair* », *op. cit.*, p. 147.
[127] *Ibid.*, p. 148.
[128] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 328.
[129] S. R. Cole, « The Aristocrat in the Mirror: Male Vanity and Bourgeois Desire in William Makepeace Thackeray's *Vanity Fair* », *op. cit.*, p. 156.
[130] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 330.
[131] S. R. Cole, « The Aristocrat in the Mirror: Male Vanity and Bourgeois Desire in William Makepeace Thackeray's *Vanity Fair* », *op. cit.*, p. 163.

cette fin des trésors de ruse et d'intelligence (auxquels son patronyme « Sharp » fait référence), qui sont des qualités correspondant au stéréotype masculin. Rares sont d'ailleurs les personnages féminins possédant de telles qualités dans les œuvres du XIX[e] siècle : « in few other Victorian novels is a woman so clearly the most intelligent character[132] ».

Becky a, en outre, l'intelligence d'utiliser les codes sociaux de l'époque dans son propre intérêt, en laissant les hommes de son entourage croire qu'ils la tiennent en leur pouvoir et non le contraire. « Becky works her way through a series of men who partner her in her attempts to reach her social nirvana : presentation to the King. In doing so, Becky inverts traditional gendered partnership while still working within the established order[133] ». En définitive, Becky Sharp dépasse en intelligence les hommes qui la côtoient et qui par conséquent lui sont soumis, comme Rawdon, dont la seule caractéristique définitoire semble d'être l'époux de Becky : « He was Colonel Crawley no more. He was Mrs Crawley's husband[134] ».

La question de l'inversion des rôles genrés est en réalité due au renversement des dynamiques de domination au sein de l'espace-temps du bal. Les comportements dominants étant associés dans l'imaginaire social à la masculinité et les comportements de soumission associés à la féminité, le bal, en tant qu'espace appartenant au régime nocturne et dominé par les femmes est synonyme de transgression des frontières du genre.

2. Le culte de l'apparence

A. Un double standard descriptif

L'un des enjeux principaux du bal réside dans l'élaboration d'une toilette à la mode. Au-delà des préoccupations esthétiques, une robe de bal doit à la fois impressionner et susciter le désir chez de potentiels admirateurs masculins, aussi bien que démontrer le rang social auquel on appartient. La toilette de bal est d'ailleurs un élément définitoire de la réussite sociale d'un personnage au sein de la scène de bal. C'est ainsi que l'entrée au bal de Becky Sharp est

[132] John, Carey, Introduction to *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. xxii.
[133] C. A. Wilson, *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, *op. cit.*, p. 87.
[134] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 439.

qualifiée de « brilliant[135] » et que Kitty provoque l'« admiration[136] », grâce au goût de leurs toilettes.

Le bal étant un évènement social durant lequel il importe plus de paraître que d'être, les jeunes femmes se soumettent à une véritable transformation. « Toute jeune femme au bal est une Cendrillon, mue par la magie de ses rêves, métamorphosée par un changement de toilette[137] ». Cette métamorphose est même parfois l'un des éléments narratifs principaux de la scène de bal, comme c'est le cas dans le célèbre conte de Charles Perrault, bien sûr, mais également dans le roman de Gustave Flaubert. En effet, tout l'intérêt que représente le bal de la Vaubyessard aux yeux d'Emma Bovary tient dans le fait qu'il lui donne l'occasion de revêtir une belle robe et de prétendre qu'elle appartient au monde aristocratique le temps d'une nuit. La scène de bal de Flaubert est d'ailleurs la seule du corpus à englober la préparation du bal dans sa narration. Celle-ci enclôt l'arrivée au château de la Vaubyessard, la préparation et le bal dans une seule et même scène. L'étape de la préparation pour le bal a donc une importance majeure dans *Madame Bovary*, puisqu'elle permet de mettre en lumière la véritable transformation physique : « Ses yeux noirs semblaient plus noirs[138] », et même peut-être psychologique d'Emma Bovary.

La transformation physique des jeunes femmes pour le bal revêt une telle importance que les scènes de bal du corpus y consacrent une grande partie de leurs descriptions. La description des toilettes de bal n'a pas seulement pour but de planter le décor, mais également de caractériser plus profondément les personnages. En effet, comme l'affirme Laura Colombo, « les vêtements étoffent le portrait des personnages[139] ». C'est pourquoi l'apparence et la toilette de bal sont les premiers éléments sur lesquels s'attarde la narration lors de l'entrée en scène d'un personnage féminin.

Au sein du corpus, l'introduction d'un nouveau personnage féminin dans la narration est toujours suivie d'une caractérisation physique, allant d'un détail frappant à une description complète du personnage. Au contraire, les hommes sont généralement inclus dans la narration sans aucune description physique. Cette différence de traitement est particulièrement marquante

[135] *Ibid.*, p. 329.
[136] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 127.
[137] L. Colombo, « La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX[e] siècle », *La grâce de montrer son âme dans le vêtement, op. cit.*, p. 100.
[138] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.
[139] L. Colombo, « La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX[e] siècle », *La grâce de montrer son âme dans le vêtement, op. cit.*, p. 103.

dans la scène de bal de *Madame Bovary*, qui introduit le personnage du marquis d'Andervilliers par cette simple phrase : « le marquis s'avança, et, offrant son bras à la femme du médecin, l'introduisit dans le vestibule[140] », tandis que la marquise est longuement décrite : « c'était une femme de la quarantaine environ, à belles épaules, à nez busqué, à la voix traînante, et portant, ce soir-là, sur ses cheveux châtains, un simple fichu de guipure qui retombait par-derrière, en triangle[141] ». Le contraste marqué entre la construction des personnages féminins et masculins laisse transparaître la grande importance que revêt l'apparence physique des femmes dans la société du XIX^{e} siècle et l'absence d'enjeu qu'elle représente pour les hommes, qui tirent leur pouvoir et leur situation sociale de leur fortune et non de leur apparence. Dans le même temps, l'importance qui est donnée par les auteurs du corpus à la caractérisation physique des protagonistes féminins traduit la dimension compétitive des toilettes de bal. En les décrivant, les auteurs du corpus construisent une hiérarchie des personnages féminins basée sur l'apparence et permettent au lecteur de mieux appréhender les sentiments de ceux-ci. Ainsi, l'on comprend mieux la tristesse d'Amelia, l'envie d'Emma et la jalousie de Kitty envers leurs rivales, les scènes de bal se déroulant en outre selon leur perception.

B. Une psychologie de la mode

Si les personnages féminins ne sont caractérisés que physiquement, sans s'attarder sur leur caractère ou leur personnalité, leur description physique est tout de même emplie de symbolisme, ce qui permet aux auteurs de psychologiser les personnages féminins par le biais de leur apparence. Le vêtement est ainsi défini comme le moyen pour les femmes, dont la parole est souvent entravée par la bienséance et les interdits de la société du XIX^{e} siècle, d'exprimer leur personnalité.

Ainsi, entre l'arrivée de Kitty Stcherbatski au bal et sa première danse, il n'est question dans le roman de Tolstoï que de la perfection de la toilette choisie par la jeune fille et la façon dont elle subjugue les hommes qui l'aperçoivent :

> « Sa robe ne la gênait nulle part, sa berthe de dentelles restait bien en place, aucune ruche ne s'était froissée ni décousue, ses souliers roses à hauts talons cambrés semblaient donner de l'allégresse à ses jambes, les bandeaux postiches entremêlés à ses cheveux blonds n'alourdissaient pas trop sa tête gracile, ses longs gants lui moulaient l'avant-bras sans un pli et leurs trois boutons s'étaient laissé

[140] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 81.
[141] *Ibid.*, p. 82.

> boutonner sans anicroche. Le ruban de velours noir qui retenait son médaillon lui ceignait le cou avec une grâce particulière[142] ».

Cette description met non seulement en évidence l'attention qui est portée par Kitty à sa toilette de bal, mais permet en outre de la caractériser psychologiquement en analysant son choix de toilette. En effet, l'ensemble des choix faits par Kitty Stcherbatski en matière de mode est révélateur des différents aspects de sa personnalité. Tout d'abord, la jeune femme porte une robe de « tulle rose[143] ». Le tulle est un tissu vaporeux, qui donne un aspect aérien et léger ; la couleur rose renvoyant quant à elle à l'hyperféminité et à la candeur, à mi-chemin entre le rouge de l'amour passionnel et la blancheur virginale[144]. Kitty a, ensuite, une « rose et ses deux feuilles posées tout au sommet de sa haute coiffure[145] », symbole universel de l'amour. La toilette de Kitty Stcherbatski est à l'évidence très élaborée, comprenant de nombreux accessoires et artifices. Sa toilette reflète la jeunesse et l'innocence de la jeune femme, tout en mettant en lumière son côté matérialiste et frivole ainsi que son désir de plaire, en plus de sa grande confiance en elle : « la certitude qu'elle avait d'être charmante mettait à ses lèvres roses un sourire involontaire[146] ».

De même, lorsqu'Anna Karénine apparaît dans la scène de bal, une longue description physique lui est consacrée :

> « Une robe de velours noir très décolletée découvrait ses épaules sculpturales aux teintes de vieil ivoire et ses beaux bras ronds terminés par des mains d'une finesse exquise ; une guipure de Venise garnissait sa robe ; une légère guirlande de pensées était posée sur ses cheveux noirs sans postiches ; une autre, toute pareille, fixait un nœud de dentelles blanches au ruban noir de la ceinture. De sa coiffure, fort simple, on ne remarquait guère que les courtes boucles frisées qui s'échappaient capricieusement sur la nuque et les tempes. Un rang de perles fines courait autour de son cou ferme comme de l'ivoire[147] ».

Anna Karénine a donc opté pour une robe de velours, qui est un tissu noble et pesant. Le choix du noir pour une toilette de bal est inattendu et surprend Kitty Stcherbatski : « mais quand elle l'aperçut en noir, le charme de son amie lui apparut brusquement sous son vrai jour[148] ». Ce choix du noir permet de privilégier l'élégance et la simplicité à la sophistication. L'on peut

[142] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, pp. 127-128.
[143] *Ibid.*, p. 127.
[144] Jean, Chevalier, Alain, Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Editions Jupiter, 1982 (Bouquins), p. 952.
[145] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 127.
[146] *Ibid.*, p. 128.
[147] *Ibid.*, p. 130.
[148] *Ibid.*

également voir dans cette couleur noire un renvoi à la mort (cf. chapitre III). Les pensées ajoutées à la robe sont le symbole de l'humanité et des qualités de tempérance et de réflexion[149]. En outre, Anna porte des perles, qui représentent la féminité créatrice et la sensualité[150], symbole renforcé par sa robe très décolletée. Anna, en portant cette toilette, renvoie d'elle-même une image de sérénité, d'une sobriété néanmoins élégante et d'un charme inné et naturel, comme le confirme le texte : « le grand attrait d'Anna consistait dans l'effacement complet de sa toilette[151] ».

Au-delà des symboles renvoyés par les toilettes de bal en elles-mêmes, c'est avant tout le contraste créé entre les deux femmes qui est éloquent. En effet, leurs toilettes de bal sont tout à fait opposées, illustrant la différence de caractère et de position sociale entre les deux personnages. Alors que Kitty affiche une extravagante confiance en elle, grâce à une toilette très élaborée qui ne laisse rien au hasard, Anna fait preuve d'aisance et de maturité en portant une toilette sobre, qui met en valeur sa beauté naturelle. De plus, Tolstoï augmente encore ce contraste en comparant Kitty à du marbre et Anna à de l'ivoire, deux matériaux nobles, mais très dissemblables.

Cette assimilation du personnage d'Anna Karénine à de l'ivoire pourrait porter une signification plus étendue qu'une simple caractérisation psychologique de la jeune femme. En effet, l'ivoire possède une symbolique forte, puisqu'il est « par sa blancheur, symbole de pureté[152] » et possède une « valeur d'incorruptibilité[153] ». Or, le personnage d'Anna Karénine, en cédant aux avances de Vronski, se révèle être le contraire d'incorruptible. L'on peut estimer que cette comparaison d'Anna, mariée à un haut dignitaire russe, à de l'ivoire participe à la démonstration de la décadence de l'aristocratie dans le roman de Tolstoï (cf. chapitre I). Auparavant réputée incorruptible, tel l'ivoire, l'aristocratie russe serait donc, tout comme Anna, en rupture avec les mœurs et les valeurs traditionnelles d'autrefois.

Concernant Emma Bovary, la tenue de la jeune femme est entièrement décrite par Flaubert alors qu'elle se prépare à descendre pour danser :

> « Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur le lit. […] Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat

[149] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 854.
[150] *Ibid.*, p. 857.
[151] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 130.
[152] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 605.
[153] *Ibid.*, p. 606.

> bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompons mêlés de verdure[154] ».

De même, l'on peut extraire une caractérisation psychique du personnage d'Emma à travers la description physique qui en est faite. Premièrement, le jaune de sa robe de barège est une couleur solaire, qui signale une envie de briller et de se démarquer, mais qui représente également l'orgueil et l'adultère[155] (cf. chapitre II, point 4). Ensuite, il est évident qu'Emma accorde une grande attention aux détails, comme le prouve l'ajout de roses à l'ensemble, renvoyant à l'amour. Elle prend en outre soin d'être à la dernière mode, en n'hésitant pas à recourir à des éléments factices dans son désir de faire illusion.

Dans *Vanity Fair* en revanche, la seule caractérisation qui soit faite des toilettes de bal respectives de Becky et Amelia se rapporte au succès ou à l'échec social que ces toilettes procurent à leurs détentrices. Ces caractérisations, bien que courtes, constituent tout de même les premiers éléments de description des deux protagonistes.

L'on peut noter qu'en ce qui concerne la description des personnages féminins, les approches des différents auteurs du corpus ne sont pas similaires. En effet, alors que Tolstoï et Thackeray présentent explicitement leurs protagonistes comme « charmante[156] », « séduisante[157] » ou encore « radiant[158] », orientant le point de vue du lecteur, Flaubert fait quant à lui une description tout à fait objective d'Emma Bovary. Aucun adjectif n'y donne l'avis du narrateur sur la beauté d'Emma, le lecteur du XIX^{e} siècle pouvant certainement juger par lui-même si sa toilette correspondait aux standards de mode de l'époque. Flaubert laisse donc à l'appréciation du lecteur le succès d'Emma concernant sa tenue.

Bien que les personnages masculins ne soient que très rarement l'objet de descriptions physiques, lorsqu'ils le sont cela leur confère également un symbolisme au sein du récit. Flaubert est notamment enclin à inclure quelques descriptions de personnages masculins, bien qu'elles restent anecdotiques à côté de celles des femmes, lorsque ces descriptions apportent un sens supplémentaire à la scène de bal. En effet, outre le groupe d'aristocrates dépeints avec ironie (cf. chapitre I), trois hommes sont décrits durant la scène de bal de *Madame Bovary*. Le

[154] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, pp. 82-83.
[155] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 620.
[156] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 130.
[157] *Ibid.*, p. 136.
[158] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p.329.

premier est Charles Bovary, dont le pantalon « le serrait au ventre[159] ». Puis vient le duc de Laverdière, vieillard qui « avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir[160] » et qui fascine Emma durant le dîner et enfin, le vicomte au « gilet très ouvert[161] ». Ici encore, les descriptions, bien qu'elles tiennent en quelques mots, ont pour but de caractériser plus avant les personnages, en leur attribuant les qualités que sous-tend leur apparence. Ainsi, le duc est présenté comme étant le témoin d'une monarchie de droit divin qui n'existe plus, Charles Bovary est l'exemple même du ridicule et le vicomte est caractérisé par son attrait sensuel.

Comme l'indique Cláudia Helena Daher, les scènes de bal laissent une place importante à la caractérisation psychologique des personnages par le biais du dialogue : « la scène de bal dans le récit offre un cadre intime et facilite le développement du dialogue ainsi que la mise en valeur de l'aspect psychologique des personnages plutôt que les aventures et les actions[162] », mais également par une caractérisation physique. « L'habillement devient un outil d'analyse psychologique[163] », mettant en avant la psyché des personnages par l'utilisation d'éléments symboliques. Il y a donc, au sein des scènes de bal du corpus, un lien indéniable entre la description physique des personnages et leurs traits de personnalité. La façon dont les tenues de bal sont décrites et mises en scène participent à peindre le portrait psychologique des personnages. Cette importance donnée aux descriptions physiques des personnages participe dans le même temps à l'objectification, voire l'érotisation des corps et plus particulièrement des personnages féminins.

C. L'objectification

Juliette Azoulai en fait la remarque : « l'érotisation des corps féminins oscille entre un processus d'individuation (chacune ayant son style de beauté et de sensualité) et un processus de désindividuation)[164] ». De prime abord paradoxal, ce procédé est pourtant bien à l'œuvre dans les scènes de bal du corpus. Les auteurs font le portrait individuel et détaillé des

[159] *Ibid.*, p. 83.
[160] *Ibid.*, p. 82.
[161] *Ibid.*, p. 86.
[162] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 42.
[163] L. Colombo, « La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e siècle », *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, *op. cit.*, p. 103.
[164] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit.*, p. 132.

protagonistes féminins, mettant en avant leur singularité, mais replacent ensuite ces femmes comme faisant partie d'un tout, par le biais de descriptions collectives. Ainsi, la description physique de Kitty, après l'avoir désignée comme la plus belle femme du bal, est tout de suite reliée à la présence d'autres jeunes filles tout aussi décoratives : « un essaim de jeunes femmes, masse de tulle, de rubans, de dentelles, de fleurs attendait les danseurs[165] ». Bien que « Kitty n'eût besoin de s'y joindre[166] », sa toilette de bal, similaire aux autres, la désigne tout de même comme faisant partie de cet ensemble indifférenciable de jeunes femmes. De la même façon, Emma Bovary, en cherchant à être à la mode et en s'insérant dans « la ligne des femmes assises[167] », s'identifie comme un élément parmi une multiplicité d'autres et renonce à l'expression de son individualité.

Seule Anna Karénine semble échapper à cette désindividuation. Par son refus de porter une toilette mauve, contrairement au souhait de Kitty, Anna affirme son individualité et sa supériorité par rapport aux autres jeunes femmes présentes au bal. En effet, comme l'affirme Christine Boyland : « this color would have rendered Anna's appearance as that of another flower in the garden[168] ». Au contraire, Anna se différencie ainsi en tout point des autres jeunes femmes, en choisissant de porter du noir et, bien que sa chevelure soit également décorée de fleurs, celles-ci sont arrangées en couronne, démontrant qu'elle est effectivement la reine du bal.

L'entreprise de désindividuation perceptible dans les scènes de bal s'accompagne d'une objectification du corps féminin au sein des descriptions collectives. Cette désindividuation est particulièrement manifeste dans le roman de Flaubert, qui réifie les personnages du bal, les réduisant à des objets dénués de personnalité et d'originalité (cf. chapitre I).

L'on peut relever différents thèmes et représentations associés à l'objectification des corps féminins au sein du corpus. Tout d'abord, comme évoqué dans le premier chapitre, il y a une assimilation des personnages féminins à des statues, particulièrement dans le roman de Tolstoï. En donnant à Kitty une « fraîcheur marmoréenne[169] » et à Anna un teint « de vieil ivoire[170] », l'auteur décrit presque ses protagonistes comme des sculptures, leur donnant un côté froid et immobile. Ces femmes ne trouvent une liberté de mouvement que grâce à l'invitation à danser

[165] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 128.
[166] *Ibid*.
[167] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.
[168] C. Boyland, « The Ballroom scene in "Anna Karenina" : shifting hierarchies in high society », *op. cit.*, p. 413.
[169] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 128.
[170] *Ibid.*, p. 130.

par un partenaire. Il y a, au sein de la scène de bal d'*Anna Karénine*, une présence sous-jacente du mythe de Galatée et Pygmalion, qui participe au thème de la métamorphose féminine lors du bal. L'aspect froid et distant des danseuses se retrouve également dans la scène de valse de *Madame Bovary*, mais sous une autre forme. Il n'est pas ici question de statuaire, mais bien de robotique. En effet, la description qui est faite du vicomte et de la valseuse leur donne des caractéristiques d'automates : « ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans la même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant[171] ». Cette description du couple de valseurs atteste de leur aspect figé et robotique, tout à fait en contradiction avec l'expérience de valse d'Emma.

En second lieu, les femmes présentes au bal sont parfois réduites à leurs qualités décoratives et sont décrites tels des ornements : « les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus[172] ». L'objectification des corps se fait alors par le biais d'une métonymie, aussi bien chez Flaubert que chez Tolstoï, qui réduit les danseuses à un « flot de dentelles, de tulle et de rubans[173] ». Ces deux descriptions prêtent une agentivité aux objets par lesquels les femmes sont désignées, enfermant dans le même temps les personnages féminins dans un statut d'objet et les condamnant à attendre passivement l'invitation d'un partenaire. Car bien que le bal soit un espace de pouvoir féminin, ce pouvoir ne s'exerce que dans les limites de la société patriarcale du XIX^{e} siècle.

En dernier lieu, la description des personnages féminins dans les scènes de bal du corpus les relie souvent à des éléments issus de la nature. La représentation de la femme en tant que fleur y est particulièrement présente. C'est ainsi que chez Flaubert, les femmes sont désignées par les fleurs qu'elles portent : « les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis ou des bleuets[174] ». De la même façon, Emma porte « une rose à son chignon[175] » et « trois bouquets de roses[176] » relèvent sa robe, signifiant son appartenance au bouquet de jeunes femmes présentes au bal. Tolstoï assimile lui aussi ses personnages féminins

[171] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.
[172] *Ibid.*, p. 83.
[173] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 130.
[174] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.
[175] *Ibid*.
[176] *Ibid*.

à des fleurs, notamment en faisant porter à Kitty une rose « au sommet de sa haute coiffure[177] ». Mais le thème floral n'est pas le seul à avoir de l'importance dans la description des personnages féminins au sein du roman russe. L'animalier y est également présent. En effet, dès l'arrivée de Kitty Stcherbatski au bal, ce dernier est comparé à une ruche : « on percevait un bruissement continu semblable à celui d'une ruche[178] ». Cette comparaison place dès lors Kitty comme étant la reine des abeilles, régnant sur l'« essaim de jeunes femmes[179] » présentes au bal. Cette métaphore apicole est réutilisée par Christine Boyland dans son article, dans lequel elle met en évidence le désir de Kitty d'être la reine de la ruche : « Kitty assumes that the attention being accorded to her is as queen of the beehive[180] ». Plus loin dans la scène de bal, Kitty est ensuite comparée à un papillon, à cause de sa robe de tulle : « mais, bien qu'elle ressemblât ainsi à un beau papillon au repos sur quelque brin d'herbe et prêt à déployer ses ailes irisées, une horrible angoisse l'étreignait[181] ».

L'évocation de la nature, par essence sauvage, crée un grand contraste avec l'évènement du bal, entièrement codifié et civilisé. L'on retrouve dans ce contraste la dichotomie entre nature et culture, qui assimilerait, selon certains stéréotypes, la féminité à la nature et la masculinité à la culture. Les représentations qui sont faites des personnages féminins ne sont manifestement pas exemptes des stéréotypes ayant cours au sein de la société du XIX^e^ siècle. Il n'est donc pas étonnant que les femmes soient assimilées à des objets ou à des éléments naturels dans les scènes de bal du corpus. En effet, les auteurs du corpus ne sont pas affranchis de la société patriarcale et des représentations conséquentes. Il est certainement anachronique de parler de *male gaze* pour étudier des œuvres du XIX^e^ siècle, mais l'on ne peut éviter de rapprocher cette notion du regard porté par les différents narrateurs sur les héroïnes du corpus. Ainsi, Béatrice Didier définit le positionnement de Flaubert vis-à-vis de son héroïne comme sexualisant : « le romancier peut varier les perspectives et faire ainsi apparaître son héroïne à travers les multiples regards de ceux qui la désirent[182] ».

Plus adapté à l'écran qu'à la littérature et défini comme la présentation d'un « corps morcelé[183] », résultant en « l'objectification du corps féminin[184] », le concept de *male gaze*

[177] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 127.
[178] *Ibid*.
[179] *Ibid.*, p. 128.
[180] C. Boyland, « The Ballroom scene in "Anna Karenina" : shifting hierarchies in high society », *op. cit.*, p. 413.
[181] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 134.
[182] Béatrice, Didier, Introduction de *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 14.
[183] Iris, Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020 (Les Feux), p. 27.
[184] *Ibid.*, p. 29.

semble pourtant convenir à l'analyse des scènes de bal dans les trois romans du corpus et apparaît comme étant un terme adéquat pour désigner le point de vue des narrateurs de *Madame Bovary* et *Anna Karénine*, points de vue dans lesquels on peut déceler une certaine érotisation des corps.

3. L'amour romanesque

A. La rencontre amoureuse

L'eros a été, de tout temps, l'un des ressorts narratifs les plus exploités par le domaine fictionnel. Le sentiment amoureux a ainsi inspiré de très nombreux récits, en littérature comme ailleurs. Les liens qui existent entre les termes « romantisme » et « roman » ne sont pas un mystère, le premier découlant du second. Il est donc tout naturel que l'amour et la romance soient parmi les thèmes privilégiés du genre romanesque et par conséquent des scènes de bal. Les scènes de bal se prêtent en effet remarquablement bien à la rencontre amoureuse, comme en témoignent des ouvrages tels que *Cendrillon*, *La Princesse de Clèves* ou encore le célèbre *Romeo and Juliet*. Aussi, comme le dit Jean Rousset dans son ouvrage qui théorise la scène de première vue dans le roman, *Leurs yeux se rencontrèrent*, la scène de rencontre est également un topos littéraire à part entière[185]. Une scène de bal servant de décor à une rencontre amoureuse est donc un topos qui en enclôt un autre.

Jean Rousset définit trois étapes constituant le topos de la scène de première vue dans les récits romanesques. L'on peut observer une ressemblance frappante entre ces trois étapes et le moment de la découverte du sentiment amoureux qui anime les personnages dans les scènes de bal du corpus. Toute rencontre amoureuse débute par un état de fascination : « la fascination est le degré élevé de l'étonnement[186] ». La fascination est donc le moment de la découverte pour les personnages à la fois de l'être aimé et de leurs sentiments à son égard. Cet état se traduit par un comportement et une perception de la réalité altérés, tels que l'aphasie, la passivité ou encore l'émerveillement[187]. Au sein du corpus, le personnage de Vronski offre le meilleur exemple de l'état de fascination. Kitty Stcherbatski observe un changement soudain dans le comportement du jeune homme : « sur les traits d'ordinaire impassibles de Vronski elle revit passer cette

[185] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 5.
[186] *Ibid.*, p. 71.
[187] *Ibid*.

expression soumise et craintive[188] ». En outre, l'on peut relier cet état de fascination provoqué par la proximité d'Anna Karénine à sa représentation en tant que sorcière à la fin de la scène de bal (cf. chapitre III). *Madame Bovary* souffre elle aussi d'un état de fascination, induisant une altération de la perception de la réalité et la plaçant dans un état d'émerveillement constant. Cet état n'est pas, au contraire de Vronski, provoqué par l'amour, mais bien par la concordance lors du bal entre réalité et fantasme (cf. chapitre III).

La seconde étape relevée par Jean Rousset et celle de la commotion : « sous le nom de commotion, on comprendra toutes les manifestations physiologiques de l'effet[189] ». Il s'agit donc de tout symptôme physique provoqué par l'évènement de la rencontre et du sentiment amoureux qui en découle, tel que des frissons, de la fièvre, un rougissement, un pâlissement, etc.[190] De nouveau, cet état physique de commotion peut être observé chez Emma Bovary, qui se trouve dans un état proche de l'exultation lors de sa première danse au bal de la Vaubyessard : « le cœur d'Emma lui battit un peu[191] », « un sourire lui montait aux lèvres[192] ». De même, Thackeray met en scène le transport qu'expérimente George Osborne devant Becky, provoquant la surdité passagère du jeune homme : « George bowed over her hand, said nothing in reply to a remark of Crawley's, did not hear it even, his brain was so throbbing with triumph and excitement, and allowed them to go away without a word[193] ».

Enfin, la mutation constitue la troisième étape de la rencontre : « la mutation, […] plus rien ne sera comme avant et que le récit jusqu'alors incertain de son parcours, susceptible de bifurquer dans une direction ou une autre, a maintenant déterminé sa voie ; lieu d'un choix décisif et le plus souvent définitif, la scène est un seuil, qui sépare de façon tranchée le passé et le futur[194] ». La mutation est donc une étape de transition pour les personnages qui ressentent qu'un changement irrémédiable est survenu en eux. L'étape de la mutation peut d'ailleurs être reliée, dans le cas de la scène de bal, à la métamorphose physique qui s'observe chez les personnages féminins (cf. chapitre II, point 2). Un tel changement se produit notamment au sein des personnages d'Anna Karénine et d'Emma Bovary. La première change à tel point de personnalité que ses proches remarquent un changement radical dès le lendemain du bal :

[188] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 135.
[189] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 74.
[190] *Ibid*.
[191] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.
[192] *Ibid.*, p. 84.
[193] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 331.
[194] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit*, p. 79.

« devinant d'instinct qu'Anna n'était plus la même que le jour où ils l'avaient prise en affection[195] ». La seconde dépérit d'insatisfaction et adopte un comportement instable qui étonne : « Mme Bovary mère, lorsqu'elle vint passer à Tostes une partie du carême, s'étonna fort de ce changement[196] ».

Les scènes de bal et de rencontre possèdent donc de nombreuses similarités et sont souvent fusionnées. Le bal étant un évènement romanesque par excellence (cf. chapitre III), il est notamment un lieu privilégié pour le développement d'intrigues amoureuses. Dans de nombreuses œuvres, le bal est donc le lieu du coup de foudre et bien souvent la danse est plutôt le temps de la réalisation de l'amour, c'est-à-dire la réalisation par des personnages s'étant déjà rencontrés (et pour les lecteurs), qu'ils sont amoureux l'un de l'autre. Cette réalisation coïncide parfois avec le moment de la rencontre. Cependant, cela n'est pas toujours le cas. En effet, les scènes de bal du corpus sont bien le décor de péripéties amoureuses, mais ne sont pas pour autant le lieu de la rencontre entre les personnages.

Une conjonction d'éléments présents lors de la scène de bal favorise alors la réalisation amoureuse. La danse de couple, en vogue dans les bals du XIX^{e} siècle, permet aux personnages d'atteindre une proximité physique et une intimité jusqu'alors inédites et prohibées dans tout autre contexte que celui du bal. Ainsi, c'est lorsqu'ils dansent ensemble que l'amour d'Anna et de Vronski éclate au grand jour : « le visage de Vronski reflétait comme un miroir l'exaltation qu'elle [Kitty] venait de lire sur celui d'Anna[197] ». De la même façon, c'est en dansant avec le vicomte qu'Emma goûte à l'eros dont elle a rêvé toute sa vie. Il ne s'agit pourtant pas ici d'une rencontre amoureuse, mais plutôt de la réalisation du désir profond d'Emma de vivre une histoire d'amour. Elle rencontre pour la première fois lors du bal de la Vaubyessard le sentiment d'exaltation amoureuse qu'elle recherchera sans cesse par la suite. Dans *Vanity Fair*, le bal constitue l'évènement qui permet à George Osborne de déclarer sa flamme à Becky Sharp, en cachant une note dans son bouquet. Il s'agit donc d'une découverte que partagent la jeune femme et le lecteur. Dans le même temps, il devient clair pour celui-ci que Becky est disposée à tromper son époux si cela peut l'avantager d'une quelconque manière.

De toute évidence, l'évènement du bal marque donc un temps de l'action romanesque riche en péripéties amoureuses. C'est d'ailleurs durant la scène de bal que les relations amoureuses

[195] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 156.
[196] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 98.
[197] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 133.

des protagonistes du corpus prennent un tournant décisif, voire irrémédiable, qui les entraînera vers leur perte. Jean Rousset définit la rencontre amoureuse comme « un évènement fatal, auquel sont désormais suspendues et la fiction et la narration[198] ». La coïncidence de l'évènement amoureux, ou de ce non-évènement et du bal en fait d'autant plus un évènement romanesque décisif pour la suite du roman, qui détermine la voie sur laquelle s'engage le récit (cf. chapitre III).

B. La rivalité amoureuse

L'amour est souvent accompagné par la rivalité et la jalousie, la scène de bal n'y fait pas exception. En effet, au sein du corpus, les dynamiques relationnelles ayant cours entre les personnages sont souvent marquées par la rivalité. De fait, chacune des scènes de bal du corpus met en scène des rivalités féminines. Emma Bovary voit ainsi le vicomte danser avec une autre partenaire, bien plus douée. Le sentiment de son échec et la jalousie qui en découle étant exprimés par une exclamation : « elle savait valser, celle-là ![199] » Dans le roman de Thackeray, c'est par l'habillement et la conversation que Becky Sharp parvient à affirmer sa suprématie sur les autres femmes du bal et particulièrement sur Amelia Sedley. La rivalité qui se joue entre les deux jeunes femmes est alors exacerbée par l'évènement du bal, durant lequel il devient évident pour Amelia que Becky la surpasse en tout point, même auprès de son époux : « George danced with Rebecca twice or thrice – how many times Amelia scarcely knew. She sate quite unoticed in her corner[200] ». De même, Kitty Stcherbatski voit, impuissante, Alexis Vronski lui préférer Anna, créant une rivalité entre les deux jeunes femmes. Cette rivalité est mise en évidence dès l'arrivée au bal d'Anna Karénine, dont la toilette est totalement en contraste avec celle de Kitty.

Les toilettes de bal peuvent donc être porteuses d'une importance symbolique. Le choix de la toilette d'Anna est d'ailleurs, d'après Christine Boyland, révélateur de son refus de soumission à l'autorité de Kitty en tant que « reine du bal ». En effet, alors que Kitty lui avait conseillé de porter du mauve, Anna apparaît en noir, défiant ainsi la position de Kitty : « instead of lilac, Anna is wearing a low-cut, black velvet gown, and the reader now sees that Anna is at the top of the hierarchy[201] ». En outre, la « robe de velours noir[202] » d'Anna trouve un écho dans

[198] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit.*, p. 69.
[199] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.
[200] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 330.
[201] C. Boyland, « The Ballroom scene in "Anna Karenina" : shifting hierarchies in high society », *op. cit.*, p. 414.
[202] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 132.

le « ruban de velours noir[203] » que Kitty porte, tous deux qualifiés dans le texte original de « *prelest*[204] », « le charme[205] ».

La toilette de bal se trouve donc au centre des rivalités que suscite l'évènement du bal. Selon Laura Colombo, « les bals sont les "batailles" des femmes, et la toilette est alors une arme[206] ». Les rivalités féminines mises en scène lors des bals ont pour enjeux le succès amoureux et plus précisément le pouvoir de séduction. En effet, la « dialectique entre voile et dévoilement, appelant à la volupté[207] » est largement exploitée par la mode du XIX^e^ siècle, laissant épaules et bras nus, permettant parfois d'être « outrageusement décolletée[208] », laissant ainsi quelques détails choisis de l'anatomie féminine visibles et d'autres résolument cachés afin de susciter le désir masculin. Ce jeu entre le caché et le montré n'est pas sans rappeler l'art de paraître que chacun se doit de maîtriser au bal et qui passe notamment par la domination des codes de la mode (cf. chapitre I), « le dualisme entre vêtement et nudité, métaphorisant le mensonge et la vérité[209] ». L'habillement fait alors écho à la duplicité de la société du XIX^e^ siècle et au jeu de faux-semblants auxquels les invités du bal se livrent en ne montrant, de leur personnalité comme de leur corps, que certaines parties choisies.

4. Une transgression des codes sociaux

A. La libération de la sensualité

La popularisation des danses de couple au XIX^e^ siècle introduit une dimension plus intimiste et sensuelle dans la pratique de la danse. Les bals deviennent alors une occasion pour les jeunes gens d'expérimenter une proximité physique nouvelle, hors des cadres du mariage. Cette proximité ne peut alors se retrouver que dans le cadre du bal, qui autorise un comportement plus licencieux qu'à l'ordinaire : « providing occasions for physical proximity and interplay between dance partners that might not otherwise be socially sanctioned[210] ».

---

[203] *Ibid.*, p. 130.
[204] C. Boyland, « The Ballroom scene in "Anna Karenina" : shifting hierarchies in high society », *op. cit.*, p. 414.
[205] M. Sémon, « À propos de quelques effets sonores et rythmiques dans la prose tolstoïenne », *op. cit.*, p. 662.
[206] L. Colombo, « La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e^ siècle », *La grâce de montrer son âme dans le vêtement, op. cit.*, p. 100.
[207] *Ibid.*, p. 107.
[208] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 129.
[209] L. Colombo, « La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e^ siècle », *La grâce de montrer son âme dans le vêtement, op. cit.*, p. 107.
[210] M. E. Leighton, « Dance », *The Encyclopedia of Victorian Literature*, *op. cit.*, p. 295.

Il est indéniable que « la danse en elle-même a un caractère sexuel intrinsèque[211] », par le rôle prépondérant du corps dans sa pratique. Ce caractère est par ailleurs renforcé dès lors que les danses de couple, et particulièrement la valse (cf. chapitre II, point 4), se popularisent. Cependant, il ne s'agit pas d'une libération totale du corps et des mœurs, loin de là. Le bal et les danses qui y sont pratiquées sont très codifiés et formels, ne laissant que peu de place à l'improvisation et à la spontanéité. La transgression des codes sociaux habituellement respectés hors du bal n'est alors permise que parce que cette transgression se produit dans un cadre strictement codifié et contrôlé. « La danse a une nature paradoxale qui inclut l'individu dans une pratique sociale dans laquelle entre en jeu la relation entre l'individu et le groupe, le corps et le sexe dans un jeu constant de transgression à la règle, dans une oscillation entre l'ordre et le désordre, la technique et l'anarchie[212] ». Il en résulte alors un jeu entre licite et illicite, qui n'est pas sans rappeler le jeu de voilement et dévoilement des toilettes de bal.

La dimension sexuelle de la danse est rendue dans la narration par la description du mouvement des corps et de leur enlacement, mais également par la transcription d'un jeu de regards. C'est notamment le cas dans *Madame Bovary*, lorsque le vicomte invite Emma à valser : « il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui[213] ». De façon similaire, le roman de Tolstoï fait apparaître la tension sexuelle naissant entre les protagonistes alors qu'ils dansent, en décrivant « le regard enflammé[214] » d'Anna et celui empli de « soumission[215] » de Vronski. Le regard est donc souvent, dans la scène de bal ou ailleurs, le vecteur du désir et de l'amour, comme en témoigne le titre de l'ouvrage de Jean Rousset : *Leurs yeux se rencontrèrent*[216].

Si *Madame Bovary* et *Anna Karénine* sont assez prolixes quant à la description des différentes danses auxquelles participent les invités du bal, il n'en va pas de même pour *Vanity Fair*. En effet, nulle description de ce type ne se trouve dans la scène de bal de Thackeray, mis à part l'allusion au « quadrille[217] » dansé par Becky Sharp et George Osborne. L'auteur écrit donc une scène de bal sans danse. Cette absence, qui fait écho à celle des descriptions physiques

[211] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 121.
[212] A. Montandon, cité par C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 122.
[213] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.
[214] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 133.
[215] *Ibid*.
[216] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit*.
[217] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 330.

des personnages dans la scène de bal de *Vanity Fair*, a de quoi étonner. Est-ce par pudeur ou par désintérêt que la danse est passée sous silence ? Il serait trop aisé d'imputer totalement cette omission à l'époque victorienne. Un certain désintérêt pour la danse elle-même est peut-être alors la raison de cette frilosité. Thackeray désirant produire un portrait de société, fait un récit mettant en avant les dynamiques sociales qui ont cours durant le bal. Or, si ces dynamiques incluent l'action de danser car celle-ci permet de caractériser les relations interpersonnages, faire la description de la danse en elle-même ne présente pas d'intérêt majeur du point de vue de l'action romanesque. « Le choix de la danse et du lieu du bal n'est pas fortuit […] il reflète l'attention prêtée aux mœurs de ceux qui sont représentés[218] ». Suivant le raisonnement de Sarah Davies Cordova, si l'auteur fait l'omission de la danse, c'est que la dimension physique et par extension sexuelle de celle-ci ne présente pas d'intérêt dans son récit, contrairement à la dimension sociale du bal.

B. « La révolution de la valse[219] »

La plus sensuelle et subversive des danses de couple du XIX^e^ siècle est sans conteste la valse. Apparue au milieu du XVIII^e^ siècle en Allemagne, elle se popularise rapidement dans toute l'Europe et devient alors la plus appréciée de toutes les danses dans les bals du XIX^e^ siècle. La valse apporte une révolution dans les salles de bal. « La valse a eu un rôle prépondérant dans la reconstruction des paradigmes : changement par rapport à la culture du corps, à la culture sur le couple, à la culture bâtie sur une dialectique entre l'interdiction et la transgression, entre la loi et le péché, entre l'ordre et le désordre, entre l'organisation et la désorganisation[220] ».

L'avènement de la valse, transgressant plus que jamais les mœurs, correspond à l'établissement jusque dans la salle de bal d'un nouvel état de société se mettant en place durant le XIX^e^ siècle. Le choix d'inclure une valse dans la scène de bal n'est pas anodin et permet aux auteurs du corpus de signifier l'influence de ces changements sociaux sur la société comme sur les personnages romanesques. La scène de bal devient alors un espace au sein duquel émergent les mutations sociales du siècle, en passant par une transgression des codes. La valse symbolise donc le renouveau et l'évolution sociale. Cette symbolique permet alors aux auteurs du XIX^e^ siècle de faire la critique de cette nouvelle société bourgeoise et licencieuse.

---

[218] S. Davies Cordova, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e^ siècle », *op. cit.*, p. 32.
[219] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e^ siècle*, *op. cit*., p. 30
[220] *Ibid*.

On peut donc dire que « la dimension symbolique de la valse n'est pas négligeable[221] ». En effet, on peut observer trois moments de valse dans les scènes de bal de *Madame Bovary* et d'*Anna Karénine* et tous sont porteurs de sens. La valse d'Emma et du vicomte possède ainsi un rôle particulièrement important et constitue le climax de la scène de bal de Flaubert, marquant l'éveil d'Emma Bovary à l'érotisme. Ce constat incite Cláudia Helena Daher à souligner « l'importance de la valse comme élément déclencheur de l'érotisme dans plusieurs récits[222] ». Cette dimension érotique a été exploitée par Gustave Flaubert, sa description de la valse au bal de la Vaubyessard pouvant être considérée comme mimant un rapport sexuel entre Emma et le vicomte, puisque « leurs jambes entraient l'une dans l'autre » et qu'Emma « haletante », « s'appuya la tête sur sa poitrine[223] ». La valse acquiert donc rapidement une réputation scandaleuse dans l'Europe du XIX^e^ siècle, en raison de la proximité physique qu'elle autorise entre les danseurs : « the waltz (from the German *walzen, to turn*) permitted scandalously close holds between men and women, raising concerns that its rotations might induce unseemly excitement in women or give spectators an illicit glimpse under their skirts[224] ».

Le caractère sensuel et scandaleux de la valse se retrouve également dans la scène de bal de Tolstoï, lorsqu'après avoir fait un tour de valse dans les bras de Korsounski, Kitty Stcherbatski fait une pirouette, « laissant voir ses jambes bien prises dans des bas à jour[225] ». Si la première valse de Kitty permet d'affirmer sa sensualité et expose son corps aux yeux des invités, il n'en va pas de même pour la seconde. En effet, la deuxième valse de la jeune femme, en compagnie de Vronski, se solde par un échec car « à peine l'eut-il enlacée que la musique cessa[226] ». Cet échec est le symbole précurseur de l'indifférence d'Alexis Vronski envers Kitty et de l'impossibilité d'un mariage futur. « It is only after an aborted attempt to waltz that Kitty begins to recognize the true absence of feeling that Vronski has for her[227] ». En effet, c'est à partir de ce moment que Kitty remet en question les sentiments du jeune homme à son égard, qu'elle pensait pourtant acquis.

---

[221] *Ibid*.
[222] *Ibid.*, p. 122.
[223] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.
[224] M. E. Leighton, « Dance », *The Encyclopedia of Victorian Literature*, *op. cit.*, p. 296.
[225] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 130.
[226] *Ibid.*, p. 132.
[227] C. Boyland, « The Ballroom scene in "Anna Karenina" : shifting hierarchies in high society », *op. cit.*, p. 414.

La sensualité n'est pas le seul élément qui fait de la valse une danse si subversive. « L'une des grandes révolutions que la valse produit est que le couple danse enlacé, sans mentionner qu'il produit un ravissement qui conduit les danseurs à une extase qui dure plus longtemps que les autres danses rigides et restreintes[228] ». Le mouvement tournant de la valse crée une perte de contrôle qui entraîne un sentiment d'euphorie, totalement en contradiction avec les mœurs de l'époque. C'est la raison pour laquelle Kitty est « rougissante et quelque peu étourdie[229] » et qu'Emma Bovary « se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux[230] », l'étourdissement provoqué par la valse étant trop puissant. Cheryl A. Wilson explique cet effet de la valse par son mouvement rotatif : « the couples turned clockwise while inscribing a counterwise circle on the floor, which created a sense of vertigo and euphoria[231] ». Ce vertige peut même avoir l'effet d'un songe ou d'un sort, entraînant les danseurs dans un état second et onirique, voire mystique (cf. chapitre III).

C. L'adultère

L'adultère est un thème récurrent dans le roman du XIX^e^ siècle. Il suffit de penser à *Effi Briest, Le Rouge et le Noir, The Scarlet Letter* ou encore à *Bel-Ami* pour s'en convaincre. Les trois romans du corpus n'échappent pas à la règle, car chacun d'entre eux met en scène au moins une relation adultère : Anna Karénine avec Alexis Vronski, Emma Bovary successivement avec Rodolphe et Léon et Rebecca Sharp avec George Osborne et Lord Steyne.

La scène de bal se prête particulièrement bien à l'évocation de ce thème, la danse permettant un rapprochement physique entre les partenaires. D'ailleurs, la danse semble être l'élément déclencheur du désir adultère dans les scènes de bal du corpus. En effet, le pouvoir sensuel de la danse et plus particulièrement de la valse apparaît comme le révélateur d'un désir amoureux inassouvi pour Emma Bovary : « when Emma Bovary waltzes for the first time at a ball, her sensual encounter with an aristocratic partner confirms her disappointed social ambitions and dissatisfaction with her doctor husband, eventually leading to adultery[232] ». En outre, l'on peut avancer que la valse d'Emma avec le vicomte prophétise la situation des époux Bovary dans la

[228] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e^ siècle, op. cit*., p. 32.
[229] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 130.
[230] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.
[231] C. A. Wilson, *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, *op. cit.*, p. 133.
[232] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e^ siècle, op. cit*., p. 32.

suite du roman de Flaubert (cf. chapitre III), Emma trompant Charles sans qu'il n'en ait la moindre idée, tout comme il « dormait à demi[233] » alors que sa femme danse dans les bras d'un autre homme.

Cependant, la référence à l'adultère dans la danse ne se limite pas à sa dimension sensuelle. La danse, par sa chorégraphie, peut également être révélatrice d'une relation adultère entre deux danseurs. Ainsi, dans *Vanity Fair*, la danse figure symboliquement l'échange de partenaires amoureux. « The quadrille's complex partner changes […] signaled sexual politics, […] William Makepeace Thackeray uses the Duchess of Richmond's Brussels ball (held three days before the 1815 battle of Waterloo) to stage George Osborne's flirtation with Becky Sharp : he invites her to dance a quadrille as she sits chatting with his wife[234] ». Les pas du quadrille impliquant un échange de partenaires entre les couples de danseurs[235], Thackeray éclaire ainsi le lecteur sur la nature des relations qu'entretiennent Becky et George Osborne. De la même façon, Tolstoï met en scène la nature romantique de la relation qui se crée entre Anna et Vronski en les faisant danser la mazurka ensemble. Certaines figures de la mazurka impliquent que le danseur s'agenouille devant sa partenaire[236], faisant clairement référence au mariage. Comme l'affirme Cheryl A. Wilson, les romanciers utilisent la valeur symbolique des danses elles-mêmes afin de complexifier et enrichir le tissu de significations que comporte la scène de bal : « Each writer uses the connection between the linear and hierarchical structure of a country dance and the linear and hierarchical structure of nineteeth-century patriarchy to highlight the challenges faced by the female protagonist[237] ». La dimension sociale du bal représente donc un enjeu surtout pour les personnages féminins, la danse servant à mettre en lumière ces enjeux et la façon dont les protagonistes féminins parviennent ou pas à faire évoluer leur position sociale. La scène de bal de *Vanity Fair* en offre le meilleur exemple : Becky Sharp danse et grimpe les échelons sociaux dans le même temps, tandis qu'Amelia Sedley reste assise toute la soirée et ne connaît aucun succès dans le monde.

La scène de bal permet donc aux auteurs d'illustrer les relations adultères qui se nouent entre les personnages du corpus. En effet, les publications du XIX[e] siècle étant soumises à la censure, l'évocation de telles relations et de leur dimension charnelle n'était pas autorisée. Gustave

[233] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.
[234] M. E. Leighton, « Dance », *The Encyclopedia of Victorian Literature*, *op. cit.*, p. 296.
[235] Henri, Cellarius, *La Danse des salons*, Paris, Hetzel, 1847, p. 23.
[236] C. Boyland, « The Ballroom scene in "Anna Karenina" : shifting hierarchies in high society », *op. cit.*, p. 415.
[237] C. A. Wilson, *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, *op. cit.*, p. 75.

Flaubert a d'ailleurs fait l'objet d'une condamnation pour outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs en 1857, de nombreuses scènes, notamment celle du bal, ayant été mises en cause pour leur caractère sexuel. Ainsi, la scène de bal de *Madame Bovary* contient la seule évocation directe de la relation physique qui pourrait lier Emma Bovary à un homme durant sa valse avec le vicomte. De la même manière, la scène de bal d'*Anna Karénine* offre l'unique description d'une proximité physique entre Anna et Vronski, puisque le roman passe totalement sous silence la dimension charnelle de la relation qui lie les deux amants.

Conclusion : la scène de bal représente une parenthèse licencieuse dans la vie corsetée des femmes du XIX^{e} siècle

En conclusion, la scène de bal, en se concentrant sur le récit des personnages romanesques féminins, permet de caractériser ces derniers plus en détail et de les définir comme ayant un pouvoir de domination sociale et de transgression des codes qui leur est habituellement refusé. En effet, la scène de bal fait graviter son récit autour des personnages féminins du roman. L'enjeu est alors pour le lecteur de savoir quelles toilettes ces protagonistes féminins ont-elles élaborées, avec qui vont-elles danser, combien de fois, etc., tandis que les auteurs profitent de la scène de bal pour se pencher plus en détail sur la psychologie, les désirs et la personnalité de leurs personnages féminins.

Le bal est le lieu d'une collision entre les sphères domestique et publique. Il est un évènement du cadre privé, qui laisse donc le loisir aux femmes d'exprimer leur individualité, mais il est également un évènement mondain, rendant publique cette expression de l'individualité féminine. En résulte un évènement mêlant respect des codes et comportement licencieux. Le bal est l'occasion pour les femmes d'affirmer aux yeux de tous leur personnalité et leur pouvoir (de séduction), tout en restant au sein des cadres définis de ce qui est socialement acceptable. Les personnages féminins du corpus utilisent les codes sociaux à leur avantage le temps d'une nuit, en s'en jouant. Elles respectent donc un comportement conforme au cadre défini par la société patriarcale en se soumettant, par exemple, aux dictats de la mode et de la danse, mais prennent dans le même temps des initiatives amoureuses. Les personnages féminins du corpus adoptent donc un comportement ambigu face aux règles, entre respect et transgression.

La scène de bal est ainsi le théâtre d'une transgression des codes sociaux par les protagonistes féminins, autorisée par le contexte du bal. Cependant, il apparaît que ces derniers continuent, ou souhaitent continuer à transgresser ces codes dans le reste du roman. C'est en cela que réside le drame de la scène de bal, qui permet aux protagonistes de goûter le temps d'une nuit à un bonheur et à une liberté qui leur sont habituellement refusés.

* * *

Chapitre III

Une ronde fatale

« Et Satan conduit le bal »
Charles Gounod, *Faust*.

Nombreuses sont les cultures et croyances qui considèrent la danse comme une pratique sacrée. Ainsi, la danse acquiert à travers l'Histoire une dimension rituelle et spirituelle indéniable. Ce lien entre danse et sacré confère à la pratique de la danse une symbolique forte, dont l'héritage et l'influence imprègne la culture et la littérature. La danse et ses différentes incarnations acquièrent alors un caractère performatif, un pouvoir et une signification qui lui confèrent une valeur d'évènement. Le bal, en tant qu'espace dédié à la pratique de la danse, hérite de ce caractère performatif et s'affirme comme étant un évènement déterminant et capable de transformer la société du XIX^{e} siècle et le destin des individus qui la composent.

Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire se penchera sur la mise en scène du bal en tant qu'évènement romanesque et sur son rôle en tant qu'élément déclencheur. Ensuite, la présence du motif de la danse macabre et de la symbolique de la mort dans les scènes de bal du corpus sera analysée. La scène de bal sera par la suite caractérisée comme possédant un chronotope spécifique, définissant le bal comme un espace où se déploient le rêve et le merveilleux, mais également le désenchantement et possédant un caractère sacré ou magique.

1. Un évènement romanesque

A. L'attente

Ce qui crée l'importance du bal dans la narration romanesque est l'attente qui le précède. « L'attente précède la scène de bal pour en valoriser l'importance[238] ». Les auteurs du corpus font du bal un évènement attendu et désiré par les personnages et par le lecteur. Ainsi, Kitty

[238] A. Tomiche, « Du bal, du rien, du vide », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 251.

presse Anna d'assister au bal deux chapitres auparavant, mettant en lumière l'excitation de la jeune femme, et créant le suspense de savoir si Anna décidera effectivement d'y assister ou non. Dans le cas de *Vanity Fair*, la venue du bal est annoncée au lecteur tout de suite avant son début, mais décrit cependant l'état d'impatience que l'annonce du bal a provoqué sur les personnages : « All Brussels had been in a state of excitement about it[239] ». En revanche, l'attente du bal de la Vaubyessard n'est pas mise en scène dans *Madame Bovary*. En effet, l'invitation au bal est tout à fait inattendue pour Emma, qui a toutefois déjà conscience qu'il s'agit d'un évènement extraordinaire : « quelque chose d'extraordinaire tomba dans sa vie : elle fut invitée à la Vaubyessard, chez le marquis d'Andervilliers[240] ». Emma Bovary était cependant dans l'attente d'un évènement particulier, qui aurait le don de casser la monotonie de la vie aux côtés de Charles Bovary depuis les lectures romanesques qu'elle fit au couvent. Le bal de *Madame Bovary* ne vient donc que confirmer les aspirations d'Emma quant à sa vie future. De plus, le bal de la Vaubyessard crée une grande attente a posteriori pour Emma, qui en espère vainement la répétition : « Dès le commencement de juillet, elle compta sur ses doigts combien de semaines lui restaient pour arriver au mois d'octobre, pensant que le marquis d'Andervilliers, peut-être, donnerait encore un bal à la Vaubyessard[241] ».

La mise en scène du bal comme de l'évènement tant attendu permet de définir l'importance de la scène de bal dans le récit comme capitale. En outre, l'expectative du bal permet de mettre en contraste les attentes que les personnages ont de l'évènement du bal avec la réalité qui s'y produit et qui ne rencontre pas toujours ces attentes. « Quand l'attente devient l'enjeu principal du récit, qu'elle ne précède ni ne débouche plus sur le bal attendu et espéré, ce qui est alors mis en relief n'est plus l'avoir-lieu d'un évènement mais au contraire son non-lieu, son non avoir-lieu[242] ». Ainsi, plus l'évènement du bal prend de l'ampleur dans l'imaginaire des personnages, plus il risque de déboucher sur une déception, comme c'est le cas pour Kitty. Jean Rousset fait à ce sujet une remarque qui est également applicable à la scène de bal : « ainsi préparée, la scène de première vue va se dérouler en deux temps : destruction puis reconstruction du modèle imaginaire[243] ». Effectivement, le bal, par l'attente qu'il suscite, est déjà créé de toutes pièces dans l'esprit des protagonistes, avant même qu'il ait lieu. Cette image mentale est, au moment du bal, soit détruite et reconstruite selon un modèle correspondant à la réalité, comme c'est le

[239] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 328.
[240] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 79.
[241] *Ibid.*, pp. 95-96.
[242] A. Tomiche, « Du bal, du rien, du vide », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 252.
[243] J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *op. cit*., p. 185.

cas de Kitty Stcherbatski et Amelia Sedley, soit confirmée par la rencontre des fantasmes et de la réalité, dans le cas d'Emma Bovary et Becky Sharp.

B. L'évènement

Le bal n'est pas seulement l'un des décors de l'action romanesque, mais constitue véritablement un évènement à part entière. L'architecture des romans du corpus le signale comme tel. En effet, dans *Madame Bovary* et *Anna Karénine*, le déroulement de la scène de bal correspond à des chapitres qui lui sont spécifiquement consacrés. Il ne s'agit donc pas d'une scène de moindre importance, participant comme d'autres à l'avancement de l'action romanesque, mais bien d'une scène essentielle, assez longue et complète pour constituer des chapitres entiers.

Du point de vue de la structure narrative, la scène de bal revêt également une grande importance. Dans chacun des romans du corpus, le bal constitue un tournant irréversible dans le récit. Alors que Kitty attendait beaucoup du bal : « vous en attendez un heureux résultat, et vous voudriez que tout le monde assistât à votre triomphe[244] », elle y prend conscience de l'erreur qu'elle a commise en refusant la main de Constantin Levine, Vronski n'ayant aucune intention de l'épouser : « n'avait-elle pas, la veille, parce qu'elle se croyait aimée d'un ingrat, refusé la main d'un homme que peut-être elle aimait[245] ! ». De même, le bal constitue pour Emma Bovary un évènement inoubliable qui marquera sa vie à jamais : « son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie[246] ». Quant à *Vanity Fair*, bien que la scène de bal ne constitue pas un chapitre complet mais en soit seulement la scène finale, l'évènement du bal marque toutefois un tournant dans le récit : « the action divides almost exactly into two halves, before and after Waterloo[247] ». En effet, le bal de Bruxelles a lieu la veille de la bataille décisive de Waterloo, durant laquelle George Osborne meurt. La scène de bal se situe à cet endroit du récit dans un souci de verisimilitude historique, bien entendu, mais elle constitue tout de même la dernière scène du roman durant laquelle les protagonistes se trouvent réunis, avant que ne se rompe l'équilibre initial des relations entre les personnages.

La scène de bal est donc l'un des moments clés de la narration : « le bal rythme également l'avancement de l'action romanesque, la déterminant souvent. C'est l'un des *climax* du

[244] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 122.
[245] *Ibid.*, p. 135.
[246] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 89.
[247] J. Carey, Introduction to *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. xiii.

texte[248] ». Cependant, le bal peut également se révéler être un anti-climax. Comme l'affirme Anne Tomiche[249], le bal, par l'ampleur des espoirs et de l'attente qu'il suscite, est plus susceptible de décevoir que de contenter. En ce sens, les scènes de bal de *Madame Bovary* et d'*Anna Karénine* agissent comme un élément déclencheur. Dans le cas d'Emma Bovary, le bal constitue le point de rencontre entre ses fantasmes et la réalité, mais ne provoque aucun changement dans la vie d'Emma. Il s'agit donc d'un non-évènement, dont « le regret lui resta[250] ». La scène de bal du roman de Flaubert commence ainsi une seconde partie du récit, dans laquelle Emma essaye désespérément de retrouver les sensations du bal de la Vaubyessard, sans y parvenir. « Le bal agit comme un élément déclencheur d'illusions pour le personnage qui, à partir de ce point, se penchera avec impatience vers le bonheur féérique auquel elle rêve[251] ».

Le bal, par sa renommée romanesque et l'émerveillement conséquent (cf. chapitre III, point 3) , bien que factice, qu'il suscite chez les personnages du corpus, est bien un évènement bovaryque. Comme le souligne Juliette Azoulai : « le bal apparaît bien de la sorte dans *Madame Bovary* comme un catalyseur du désir bovaryque d'être une autre[252] ». Cette observation est également applicable au personnage de Kitty Stcherbatski, qui désire aveuglément être l'élue de Vronski, ou de Becky Sharp, qui désire faire partie de l'aristocratie anglaise plutôt que d'être la fille d'un simple artiste peintre. Cependant, si le désir d'être une autre envahit les protagonistes féminins lors du bal, la désillusion qui suit la scène de bal n'a pas pour autant les mêmes effets. De fait, alors que la fin du bal plonge Emma Bovary dans une grande affliction qui ne peut être soulagée que par la recherche du romanesque. Kitty s'écarte quant à elle des divertissements, la déception l'ayant, au contraire, dégoûtée des bals : « autrefois c'était un plaisir pour moi d'aller au bal, j'aimais la toilette ; maintenant j'ai honte, je me sens mal à l'aise[253] ».

Ainsi, la scène de bal constitue pour Kitty le déclenchement d'une amélioration de sa conduite et de ses perspectives. « We must recognize that Kitty's failure at the ball proves to be

[248] L. Colombo, « La parure du texte: toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e siècle », *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, *op. cit.*, p. 101.
[249] A. Tomiche, « Du bal, du rien, du vide », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 252.
[250] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 89.
[251] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e siècle*, *op. cit*., p. 75.
[252] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit.*, p. 130.
[253] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 195.

her salvation, while Anna's victory there leads to her perdition[254] ». Anna Karénine, fait quant à elle face durant le bal à un évènement amoureux imprévu, qui changera à jamais le cours de sa vie. Le bal, en provoquant le début d'une relation adultère entre Anna et Vronski, déclenche une série de conséquences qui orienteront la suite du récit. La scène de bal romanesque a donc un avant et un après bien distincts, les personnages devant alors s'efforcer de trouver un nouvel équilibre après les évènements du bal.

C. La prophétie

Certains éléments du bal ont une valeur prophétique et préfigurent le destin des personnages. « Le bal, dans sa fonction déstructurante/restructurante, annonce une recomposition de l'histoire en prédisant proleptiquement l'avenir[255] ». En effet, les scènes de bal du corpus reprennent en leur sein les motifs qui rythment les romans dans leur totalité. Ainsi, la scène de bal de *Madame Bovary* se déroule en trois temps : la préparation, le bal et les regrets. Le roman de Flaubert est construit, de la même façon, en triptyque : la formation d'Emma au couvent ; le mariage avec Charles qu'elle pense capable de répondre à ses désirs ; la déception et le constat que ses illusions sont un échec. D'une façon similaire, le comportement inattendu et inadéquat de Vronski et Anna envers Kitty durant le bal augure leur renoncement aux mœurs de la bonne société russe et l'exil social qui en résultera. Enfin, la présence d'une symbolique de la mort durant les scènes de bal de *Madame Bovary* et *Anna Karénine* constitue un élément prophétique majeur, présageant le destin fatal des deux personnages. Ainsi, la scène de bal est également construite comme une prolepse, puisque de nombreux éléments présents lors de la scène de bal anticipent la suite du récit.

2. Un pas vers l'au-delà

A. La mort

A.1. La maladie

Le bal au XIX^{e} siècle est marqué du sceau de la mort. Étant un lieu de rassemblement social, le bal devient également le vecteur de nombreuses maladies. « Derrière la fièvre sensuelle se

[254] C. Boyland, « The Ballroom scene in "Anna Karenina": shifting hierarchies in high society », *op. cit.*, p. 417.
[255] A. Montandon, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 14.

cache en effet la présence implacable de la mort[256] ». Avec la popularisation des bals publics en parallèle des bals privés, toute la société du XIX[e] se rencontre au bal et permet ainsi la transmission de maladies mortelles. De la tuberculose à la variole, nombreuses sont les maladies qui trouvent dans la foule du bal un terrain de propagation idéal, sans compter les refroidissements dus au contraste entre l'air étouffant du bal et froid du dehors[257]. Le bal masqué, très en vogue au XIX[e] siècle, permet de surcroît de cacher les visages et les symptômes qui y seraient visibles, la mort déguisée s'infiltrant ainsi au bal.

Mais la propagation de maladies n'est pas le seul danger du bal. Nombreuses sont les victimes d'étourdissement voire d'évanouissement, provoqués par la danse elle-même, la chaleur, l'épuisement ou la foule[258]. L'évanouissement ressemblant à une mort subite, le thème de la jeune femme mourant lors du bal se propage dans la littérature. « Ce topos de la mort au bal ou à la sortie du bal qui a été exploité poétiquement par Hugo ("Elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée"), est celui de la chute après l'envol, du dégrisement après l'ivresse. C'est le temps de l'épuisement, de la désillusion, du froid et de la mort. C'est l'heure de la tombée des masques[259] ». Danse et mort s'entremêlent donc dans l'imaginaire, rejoignant la conception réaliste de l'être vivant comme étant un mort en sursis : « plutôt que satanique, le corps réaliste et naturaliste est un corps mourant, une chair en putréfaction[260] ».

Au-delà d'une conséquence naturelle au brassage de population qu'induit le bal, la croyance se diffuse peu à peu au XIX[e] siècle que la maladie et la mort sont un châtiment divin qui s'abat sur ceux, et plus particulièrement celles, qui osent braver les codes sociaux et les bonnes mœurs en participant aux bals[261]. « La valse, dans son envol céleste, n'a pas perdu entièrement de son caractère transgressif et diabolique, elle sépare les vivants et les morts, l'individu et la société. La mort de la danseuse est un topos largement utilisé à l'époque et qui est dans maints esprits, qui y voient le châtiment très moral d'un dérèglement des mœurs, d'une violation des règles

[256] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit.*, p. 135.
[257] A. Montandon, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 21.
[258] *Ibid.*
[259] *Ibid.*, p. 22.
[260] S. Berthelot, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)*, *op. cit.*, p. 504.
[261] A. Montandon, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 21

sociales[262] ». Le bal, en particulier le bal public, est alors considéré comme un environnement licencieux et malsain, où la danse se mue en pratique satanique (cf. chapitre III, point 3).

Le désir féminin est, dans la société du XIX^e siècle largement incompris et diabolisé. La danse ayant le pouvoir d'éveiller la sensualité féminine (cf. chapitre II), elle est également considérée comme une pratique néfaste, ne pouvant mener qu'à la mort. Béatrice Didier met en évidence ce traitement du désir féminin par Flaubert : « c'est entre la vie et la mort […] que le romancier situe cet eros féminin, si mal connu, mais dont il sent bien qu'il a quelque lien avec thanatos. Les moments les plus intensément vécus par l'héroïne, dans le bonheur comme dans la souffrance, sont déjà des prémonitions de cette mort qu'elle porte en elle et vers qui le récit progresse inexorablement[263] ». Ce lien entre eros et thanatos apparaît d'ailleurs manifestement dans les romans du corpus, les personnages féminins ayant bravé la société par leur danse et leur désir comme Emma ou Anna, sont ceux qui connaîtront une fin funeste.

A.2. Le suicide

Bien que les danseuses du XIX^e siècle semblent être promises à un châtiment divin qui les rendrait malades, la mort des héroïnes du corpus n'est pas causée par la maladie, mais bien par le suicide. Anna Karénine et Emma Bovary finissent en effet par mettre fin à leurs jours, non par regret de leurs actions passées, mais bien parce que leur vie leur est devenue insupportable.

Le suicide se présente dans les romans de Tolstoï et de Flaubert, non pas comme une fin morale à un récit amoral, mais bien comme le dernier recours possible pour les protagonistes, qui ont tout perdu en s'opposant aux valeurs et aux mœurs de la société du XIX^e siècle. Emma Bovary et Anna Karénine, à partir de la scène de bal, tentent d'accéder à une liberté qui leur est interdite. L'on peut avancer que le suicide traduit la volonté ultime des protagonistes de prendre le contrôle de leur vie. Cet acte constitue alors une dernière prise de décision des héroïnes féminines qui, jusqu'au dernier moment, prennent en main leur destin et trouvent dans la mort une dernière échappatoire à la soumission qu'exige la société du XIX^e siècle.

L'acte de suicide final des héroïnes démontre ainsi l'impossibilité pour les femmes de conserver dans leur vie quotidienne les possibilités qu'elles ont explorées au bal (cf. chapitre II) et place le bal comme étant l'évènement provoquant la mort des personnages féminins. Dans une perspective moraliste, la simple participation au bal constitue en effet un premier pas vers

[262] *Ibid.*
[263] B. Didier, Introduction de *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 17.

la déchéance sociale, les héroïnes du corpus ayant alors commis un suicide social bien avant leur mort effective.

A.3. La danse macabre

Le XIX[e] siècle voit renaître un pan de l'imaginaire médiéval relatif au thème de la danse macabre. « Le motif artistique et littéraire de la danse macabre connut une "résurrection" et une vogue extraordinaire tout au long du XIX[e] siècle[264] ». Ce motif de la danse macabre est surtout appliqué aux personnages féminins, comme l'indique Sarah Webster Goodwin : « the motif became especially popular as the basis for a moral tale, issuing a thinly-veiled warning to women who were disobedient or who abandoned family and domesticity for the implicit eroticism of the ball[265] ». Cette description s'applique aux trois héroïnes du corpus, qui délaissent ou abandonnent maris et enfants au profit d'une relation adultère, née au bal dans le cas de *Madame Bovary* et *Anna Karénine*.

Le thème de la mort et le motif de la danse macabre transparaissent dans les scènes de bal du corpus, par le biais de divers éléments symboliques. Tout d'abord, la danse porte intrinsèquement la marque de la mort, puisqu'elle existe uniquement de façon éphémère. « La danse est le seul art qui puisse vraiment extérioriser le temps car elle n'existe que "dans" le temps, le temps qui passe, le Temps que les artistes du XIX[e] confondent souvent avec Satan ou avec la Mort[266] ».

Ensuite, la danse fait référence à la symbolique du cercle. Des figures se dansant en rond au mouvement rotatif de la valse, le cercle est un motif constitutif de la danse et possède une symbolique forte. Associé à l'infini, au cycle du temps, ou encore à la sorcellerie, « le cercle symbolise donc une limite magique infranchissable[267] ». Une fois que les personnages entrent dans le cercle de la danse, ils ne peuvent plus en sortir. Le motif du cercle appliqué à la scène de bal condamne les personnages d'Emma Bovary et d'Anna Karénine à une mort certaine. « La danse en rond entraîne donc un vertige fatal[268] ». Ainsi, dès qu'elle danse avec Vronski, Anna quitte le droit chemin et ne fait que s'avancer petit à petit vers une issue fatale, tandis qu'Emma, en valsant avec le vicomte, fait le premier pas vers la folie et la mort : « the waltz, it

[264] Yvonne, Bargues-Rollins, « Usure d'un cliché : la danse macabre au XIX[e] siècle », *Écrire la danse*, *op. cit.*, p. 137.
[265] Sarah, Webster Goodwin, « Emma Bovary's dance of death », *op. cit.*, p. 198.
[266] Y. Bargues-Rollins, « Usure d'un cliché : la danse macabre au XIX[e] siècle », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 163.
[267] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 223.
[268] Y. Bargues-Rollins, « Usure d'un cliché : la danse macabre au XIX[e] siècle », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 148.

becomes clear, enacts a state of mind, its origins concealed, which Emma compulsively repeats until her death[269] ».

La représentation de la mort dans les scènes de bal du corpus passe également par la cohabitation entre la danse et les jeux d'argent. Comme l'affirme Sarah Webster Goodwin, l'argent est l'un des attributs de la mort : « money is not only an instrument of Emma's destruction in the narrative, it is also, iconografically, an atribute of death[270] ». Ainsi, alors qu'Emma tourbillonne dans la salle de bal, « on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté sur le tapis des tables[271] ». Les deux symboles mortifères de la danse et de l'argent se rejoignent dans la scène de bal de Flaubert. Les pièces qui tintent à l'oreille d'Emma sonnent le glas de son existence et présagent les ennuis pécuniaires qui provoqueront sa mort. De façon similaire, la scène de bal de *Vanity Fair* met en relation danse et jeux d'argent. L'existence de George Osborne est déjà mise en péril, avant la bataille, par son amour incontrôlable du jeu : « he will ruin himself[272] ». Sa passion le pousse lors de la scène de bal à jouer jusqu'au bout de la nuit, jusqu'à ce que l'ordre de marche soit donné, sonnant du même coup sa dernière heure. Toute la scène de bal de *Vanity Fair* est d'emblée placée sous le signe de la mort, puisqu'elle se déroule la veille de la bataille de Waterloo, qui verra des milliers d'hommes mourir, ce dont le lecteur victorien est conscient.

La présence de certains personnages représente également la proximité de la mort dans la scène de bal. Ainsi, lorsque Kitty Stcherbatski arrive au bal, elle croise « un petit vieillard[273] », qui, comme elle, arrange sa tenue « devant un miroir[274] ». Cette présence d'un vieillard, contrastant avec la jeunesse de Kitty et effectuant les mêmes gestes emplis de fatuité, est un rappel que la vanité humaine est dérisoire, car tout être humain est destiné à mourir. L'on retrouve également une figure de vieillard dans la scène de bal de Flaubert, au moment où Emma remarque le duc de Laverdière au dîner. Le personnage du duc permet ici de mettre en lumière l'aveuglement d'Emma qui, dans son admiration pour le « vieil homme à lèvres pendantes[275] », échoue à percevoir l'ironie de la situation et l'insignifiance de son existence et de sa vanité.

---

[269] S. Webster Goodwin, « Emma Bovary's dance of death », *op. cit.*, p. 201.
[270] *Ibid.*, p. 209.
[271] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 84.
[272] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 330.
[273] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 127.
[274] *Ibid*.
[275] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 82.

Au-delà de la danse macabre, la scène de bal comprend donc tous les éléments picturaux d'une vanité. En effet, de nombreux attributs de la mort sont présents dans les scènes de bal du corpus : l'argent, le miroir, la vieillesse, qui ensemble symbolisent la mort. La scène de bal permet donc également d'intégrer le thème du *memento mori* au récit.

B. Le dédoublement

De manière plus indirecte, le thème du double peut également être associé à l'évocation de la mort, comme l'indique Yvonne Bargues-Rollins : « le motif du double, du reflet dans le miroir, est également un trait caractéristique de beaucoup de danses macabres[276] ». Le motif du double dans les romans du corpus s'incarne d'une part dans le dédoublement des personnages et d'autre part dans le dédoublement des scènes de bal elles-mêmes.

B.1. Les personnages

Le motif du double prend tout d'abord forme dans les scènes de bal du corpus à travers la réflexion des personnages dans un miroir. Ce thème du reflet est non seulement présent dès le commencement de la scène de bal de Tolstoï, où Kitty vérifie une dernière fois sa tenue avant son entrée au bal, mais est également présent lors de la scène de bal de Flaubert. Lorsqu'Emma se prépare, elle est assise devant un miroir et est perçue depuis le point de vue de Charles Bovary : « il la voyait par-derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs[277] ». Le reflet d'Emma semble alors différer de l'apparence ordinaire de la jeune femme : il est le témoin du changement qui altère la personnalité d'Emma durant le bal et agit comme le révélateur de la véritable Emma Bovary.

Le motif du double est également présent dans la scène de bal par la nécessité pour les personnages de se vêtir en conséquence et d'opérer une véritable métamorphose afin de correspondre aux attentes de la société et de la mode. Une démarcation se crée alors entre les personnalités réelles et publiques des personnages, qui s'habillent de faux-semblants. Cette thématique de la métamorphose au bal est actualisée de manière singulière par Tolstoï, dans le personnage d'Anna Karénine. En effet, la jeune femme change radicalement d'attitude durant le bal. D'abord distante et froide vis-à-vis d'Alexis Vronski : « sans prêter la moindre attention au salut de Vronski[278] », elle encourage par la suite son inclination : « chaque fois que Vronski

[276] Y. Bargues-Rollins, « Usure d'un cliché : la danse macabre au XIX^e^ siècle », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 142.
[277] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 83.
[278] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 131.

lui adressait la parole, un éclair passait dans les yeux d'Anna, un sourire entrouvrait ses lèvres[279] ». Ainsi s'opère dans le personnage d'Anna Karénine une mutation qui dépasse le simple désir de paraître à son avantage et altère la personnalité même de la jeune femme, lui faisant abandonner tous ses principes vertueux. Ce changement brusque provoque l'incompréhension des invités du bal : « Kitty découvrit soudain en son amie une femme nouvelle[280] » et même d'Anna, qui se découvre sous un jour nouveau : « non seulement elle doutait d'elle-même, mais le souvenir de Vronski lui causait tant d'émoi qu'elle partait plus tôt qu'elle n'en avait eu l'intention, uniquement pour ne plus le rencontrer[281] ». Cette transformation totale du personnage d'Anna Karénine, qui laisse de côté toute sa vertu de femme mariée, est assimilée par François Cornillot à l'existence d'un double maléfique du personnage : « Anna est donc en état de dédoublement : d'un côté, il y a elle-même, sa volonté propre, de l'autre, il y a une force étrangère, une volonté contraire[282] ». Ainsi, le motif du double prend ici une dimension satanique (cf. chapitre III, point 3), le bal ayant libéré le côté sombre d'Anna et la plongeant dans une lutte contre elle-même.

Outre la transformation des personnalités pendant le bal, le motif du double apparaît également dans les parallèles créés entre certains personnages. De fait, la présence de certains couples de personnages antithétiques est notable dans les scènes de bal du corpus, particulièrement dans *Vanity Fair*. Thackeray met ainsi en scène une opposition entre les deux protagonistes féminins : Amelia Sedley et Rebecca Sharp. Alors que Becky est adulée par la société du bal : « the dandies thronged round her[283] », Amelia ne se voit pas adresser la parole de la soirée : « Emmy sate quite unnoticed, and dismally unhappy[284] ». De même, les apparences de Becky et d'Amelia sont en totale opposition, l'une étant « very brilliant[285] » et l'autre « an utter failure[286] ». Enfin, Becky emporte l'attention de tous les personnages masculins, au contraire d'Amelia, dont le propre mari préfère Rebecca : « George, who had left Emmy on her bench on entering the ballroom, very soon found his way back when Rebecca was by her dear friend's side[287] ». Un contraste fort se crée donc entre les deux personnages

[279] *Ibid.*, p. 133.
[280] *Ibid*.
[281] *Ibid.*, p. 158.
[282] François, Cornillot, « *Anna Karénine* : Le dyptique du Ciel et de l'Enfer », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 23, n° 3-4, Juillet-Décembre 1982, p. 395.
[283] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 329.
[284] *Ibid*.
[285] *Ibid*.
[286] *Ibid*.
[287] *Ibid.*, p. 330.

féminins lors de la scène de bal de Thackeray, Becky représentant en réalité tout ce qu'Amelia souhaite être. Les deux protagonistes sont en opposition complète, l'une semblant être le portrait en négatif de l'autre.

Ce même type d'opposition caractérise les personnages de Georges Osborne et de William Dobbin. Tout oppose les deux hommes, depuis leur apparence, ce que Becky fait remarquer à Amelia : « how could one love a man with feet of such size ? Your husband's feet are darlings[288] », jusqu'à leurs ambitions personnelles, puisque George rêve d'accéder à la pairie, tandis que Dobbin n'a aucune ambition personnelle : « Dobbin was much too modest a young fellow[289] ». En outre, les deux personnages se différencient quant à l'intérêt qu'ils portent à Amelia Sedley. En effet, alors George ne porte aucune attention à Amelia qui est pourtant sa femme, William Dobbin en est secrètement amoureux et est le seul à s'occuper de la jeune femme durant la scène de bal : « after placing Amelia on a bench, he left her to her own cogitations there, […]. Her thoughts were not of the pleasantest, and nobody except honest Dobbin came to disturb them[290] ». L'on peut également identifier le fait que George disparaisse pendant le bal, laissant sa femme seule et que William Dobbin vienne lui tenir compagnie comme un élément prophétique au sein de la scène de bal, puisqu'après son veuvage, Amelia se remariera avec le Capitaine Dobbin (cf. chapitre III, point 1).

De la même manière, les personnages de Kitty Stcherbatski et d'Anna Karénine s'opposent en tous points dans la scène de bal du roman de Tolstoï. Premièrement par leurs apparences (cf. chapitre II), mais également par leurs personnalités, Kitty étant décrite comme une jeune femme pleine « de candeur et de bonté[291] », tandis qu'Anna est une femme à la « séduction étrange, démoniaque[292] ».

L'on peut également observer un dédoublement des couples formés par Kitty Stcherbatski et Constantin Levine et par Anna Karénine et Alexis Vronski. De fait, l'on peut noter une mise en opposition des deux couples de personnages, les premiers se conformant parfaitement à la morale et aux valeurs chrétiennes de la haute société russe puisqu'ils se marient ; les seconds étant en rupture avec ces mêmes valeurs, puisqu'ils commettent l'adultère. L'on ne peut s'empêcher de remarquer une dimension chrétienne assez prégnante dans le roman de Tolstoï,

[288] *Ibid*.
[289] *Ibid.*, p. 55.
[290] *Ibid.*, p. 329.
[291] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 60.
[292] *Ibid.*, p. 136.

l'auteur étant pris dans une « lutte intérieure qui se poursuit depuis toujours (pour nous, depuis qu'il a pris la plume), entre l'artiste et le moraliste, entre le poète et le prophète[293] ». L'auteur met alors en scène lors du bal la tentation de Kitty et d'Anna, incarnée par Vronski. Seule l'une des deux jeunes femmes résiste, pour se marier avec un homme à la morale stricte. Cette morale chrétienne qui transparaît dans le récit de Tolstoï prend d'ailleurs toute son importance dans la conclusion du roman, où le personnage de Levine, sur qui l'auteur reporte ses propres interrogations, vit une véritable révélation religieuse[294].

Il apparaît que les paires formées par Amelia Sedley et Becky Sharp ; William Dobbin et George Osborne ; Kitty Stcherbatski et Anna Karénine, fonctionnent toutes selon le même mode de dédoublement, le premier personnage étant l'opposé du second sur le plan de la morale et des valeurs. La composition de ces doubles dans les romans du corpus participe à mettre en lumière les vices de la société, grâce au contraste créé (cf. chapitre I). De plus, l'on peut observer que les personnages ayant un comportement immoral font face à la mort ou à la déchéance sociale dans la suite du récit, tandis que leurs doubles vertueux sont promis à des jours heureux.

B.2. Les scènes de bal

En se plongeant dans les œuvres du corpus, l'on peut remarquer que deux des trois romans comprennent une seconde scène de bal. Il n'y a donc pas trois, mais bien cinq scènes de bal au sein du corpus. En effet, dans *Madame Bovary* et *Vanity Fair*, une deuxième scène de bal se trouve vers la fin du roman. Cette scène de bal est, dans les deux cas, tout à fait différente de la première, et rend compte de l'évolution des statuts sociaux et de la psychologie des protagonistes qui s'est opérée depuis la première scène.

La seconde scène de bal de *Vanity Fair* se déroule chez Lord Steyne, riche marquis tombé sous le charme de Becky, dans son hôtel particulier de Londres. Des protagonistes présents lors de la première scène de bal ne s'y trouvent que Becky et son mari, Rawdon Crawley. Si les deux scènes de bal ont en commun les thèmes abordés, notamment le *Theatrum mundi*, le bal étant précédé d'un jeu de charades jouées[295] ; la position sociale de Becky s'est quant à elle radicalement améliorée.

[293] Sylvie, Luneau, Notice de *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 1097.
[294] *Ibid.*, p. 1105.
[295] Charades composées de courtes scènes théâtrales, représentant chacune une syllabe.

Grâce à ses manigances, Becky Sharp est parvenue, depuis le bal de Bruxelles, à atteindre le sacre social suprême et tant rêvé : la présentation au roi d'Angleterre : « Becky, who penetrated into the very centre of fashion, and saw the great George IV face to face[296] ». Contrairement au bal de la duchesse de Richmond, Becky n'a plus besoin de se battre pour acquérir une place en vue dans la haute société, puisque Lord Steyne organise le bal dans le but de lui plaire : « My Lord Steyne was incited by Becky, […], to give an entertainment at Gaunt House[297] ». Il y a donc un renversement de situation qui s'est opéré entre les deux scènes de bal, la première contant les premiers succès de Becky et la seconde témoignant de son triomphe social. Toute la scène de bal est racontée depuis la perception de Becky, qui voit ses rêves de grandeur réalisés : « little Becky's soul swelled with pride and delight at the honours ; she saw fortune, fame, fashion before her[298] ». La seconde scène de bal du roman de Thackeray constitue alors le sommet de la gloire sociale de Becky. Mais cette gloire sera de courte durée, puisque deux chapitres plus tard, à la suite d'une dernière fourberie, Becky fait face à la déchéance sociale la plus complète. La seconde scène de bal de *Vanity Fair* est donc en quelque sorte le chant du cygne du succès social de Becky. Ainsi, les deux scènes de bal du roman, dans un effet de symétrie, marquent l'avènement et la chute du personnage de Becky Sharp au sein de la haute société anglaise.

Flaubert compose lui aussi une seconde scène de bal, radicalement opposée à la première, dans *Madame Bovary*. « Si l'on analyse le décor dans lequel se déroule l'histoire d'Emma Bovary, on découvre que les lieux se constituent de façon symétrique, par couples semblables ou antithétiques[299] ». Le couple que forment les deux scènes de bal est effectivement antithétique, puisque la seconde scène relate un bal masqué, à Rouen, auquel Emma se rend en compagnie de Léon, son amant. La jeune femme est alors bien loin du château de la Vaubyessard et de la société aristocratique qu'elle y a côtoyée. Au contraire, elle se rend compte, une fois le bal terminé, que les masques l'ont trompée et qu'elle s'est mêlée à la plus basse des sociétés : « Emma s'aperçut vite, au timbre de leurs voix, qu'elles devaient être, presque toutes, du dernier rang[300] ». Le thème du *Theatrum mundi* revient donc avec force dans

[296] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 589.
[297] *Ibid.*, p. 595.
[298] *Ibid.*, p. 602.
[299] M. Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle*, *op. cit.*, p. 149.
[300] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 326.

cette seconde scène de bal de Flaubert, qui se déroule dans un « théâtre[301] » et où les masques trompent l'assistance.

Au final, peu importe la société du bal, le constat de la non-appartenance d'Emma à la société demeure : « dans les deux cas, l'expérience fusionnelle et magique de la danse se résorbera dans le constat d'une impossible communion des classes[302] ». En effet, Emma n'est pas assez distinguée pour la société du marquis d'Andervilliers, mais l'est trop pour la société des bals publics. Cette deuxième scène de bal fait donc écho à la première, dans une répétition inversée de celle-ci, ayant perdu toute la dimension merveilleuse qui faisait rêver la jeune femme (cf. chapitre III, point 3). « The second ball is a kind of unveiling of the first, a stripping away of the glittering surface[303] ».

Cette déchéance sociale vécue par Emma Bovary est présentée comme une conséquence de sa décadence morale, qui la conduit de plus en plus bas, jusqu'à sa mort deux chapitres plus tard. Que le bal de Rouen soit masqué n'est pas un hasard, l'on peut y voir la symbolique du masque en tant qu'attribut de la mort, signifiant la fin certaine et proche d'Emma Bovary : « le bal masqué est souvent une métaphore de la danse macabre[304] ».

Alors que la première scène de bal du roman mettait en scène l'ascension sociale d'Emma Bovary, la seconde montre au contraire sa déchéance. Tout comme *Vanity Fair*, l'action de *Madame Bovary* est ponctuée par ces deux scènes de bal, marquant pour Emma le début de la poursuite d'une vie de luxe à laquelle elle ne peut prétendre et le terme abominable où cette obsession l'aura menée. Les scènes de bal rythment donc la vie d'Emma, comme celle de Becky. De la même façon dans les deux romans, la première scène de bal annonce le triomphe futur pour Becky et la chute certaine pour Emma, tandis que la deuxième scène vient confirmer cette tendance et y mettre un point final.

[301] *Ibid.*
[302] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit.*, p. 130.
[303] S. Webster Goodwin, « Emma Bovary's dance of death », *op. cit.*, p. 199.
[304] Y. Bargues-Rollins, « Usure d'un cliché : la danse macabre au XIX[e] siècle », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 144.

3. « Le diptyque du Ciel et de l'Enfer[305] »

A. Un paradis artificiel

Le bal peut être assimilé dans son déroulement à une expérience mystique, ou à une cérémonie religieuse. En effet, l'évènement du bal s'organise dans un temps donné et un lieu consacré : la nuit, dans une salle de bal. De plus, le déroulement du bal est totalement codifié et ritualisé, la pratique de la danse elle-même est dictée par des codes connus de tous les invités qui se rendent alors au bal comme des fidèles se rendent à la messe. Emma Bovary pénètre d'ailleurs dans le château de la Vaubyessard « comme dans une église[306] », donnant d'emblée un caractère religieux à l'expérience du bal. Mais si le bal s'apparente à une messe, il s'agirait plutôt d'une messe noire, durant laquelle les invités adoptent des mœurs dissolues, péchant par luxure, orgueil ou encore envie. Le bal devient donc un lieu de libération des mœurs, un espace où tout devient possible, espéré et idéalisé par la société du XIX^{e} siècle, impatiente de goûter à ses plaisirs.

Le bal est, de fait, associé dans l'imaginaire commun à un temps du merveilleux et du rêve. C'est pourquoi les personnages du corpus pensent, en allant au bal, voir leurs rêves et la réalité coïncider et ce, souvent à tort. « Aller au bal serait combler le fossé qui sépare le monde réel (monotone et peu attractif) pour entrer dans un espace où hypothétiquement, on peut découvrir le merveilleux, le magique, le transcendant[307] ». Pénétrer dans la salle de bal revient donc pour les personnages à quitter la réalité pour vivre un rêve éveillé l'espace d'une nuit, espérant que l'évènement du bal concorde avec leurs fantasmes et priant pour ne pas être rattrapés par le réel. « Le bal délimite, au sein du monde, un espace merveilleux ou peuplé de signes du merveilleux, où les lumières, les miroirs et les robes paraissent devoir arracher l'individu à sa condition ordinaire et où doit se produire l'évènement magique, afin que s'ouvre un univers adapté à l'idéalité que chacun peut s'être découverte au fond de l'âme[308] ». Ainsi, Emma Bovary pense enfin accéder à l'existence dont elle rêvait en goûtant à la vie aristocratique du château de la Vaubyessard, sans se rendre compte que le bal ne sera qu'une brève parenthèse dans sa vie et n'y ouvrira aucune nouvelle possibilité. De même, le bal est une façon pour Becky de prétendre à une position sociale parmi les invités de la duchesse de Richmond, position qui lui serait

[305] F. Cornillot, « *Anna Karénine* : Le dyptique du Ciel et de l'Enfer », *op. cit.*, p. 391.
[306] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p.80.
[307] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^{e} siècle*, *op. cit*., p. 46.
[308] S. Thorel-Cailleteau, « Bals romantiques », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 241.

refusée hors de ce contexte. Quant à Kitty Stcherbatski, elle attend du bal la confirmation de son mariage futur avec Vronski, sans s'imaginer qu'il pourrait en être autrement.

L'anticipation du bal comme d'un évènement merveilleux altère également les perceptions des personnages, les confortant dans leurs espoirs et dans leurs rêves. En effet, au bal tout paraît plus beau ou plus raffiné que d'ordinaire. Ainsi, dans *Madame Bovary,* « toutes les perceptions d'Emma lors de cette soirée sont marquées du sceau de l'extraordinaire et du féérique[309] » : « le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs[310] ». Dans la scène de bal de Tolstoï, Kitty est également aveuglée par son émerveillement : « tout ce bal, jusqu'à la dernière contredanse, fut pour elle comme un rêve enchanteur, peuplé de fleurs, de sons et de mouvements harmonieux[311] ». Concernant *Vanity Fair,* si la scène de bal ne décrit pas le point de vue de Becky, le lecteur peut cependant imaginer le plaisir et le triomphe qu'elle doit ressentir en constatant que son succès est aussi grand qu'espéré. C'est d'ailleurs le cas dans la seconde scène de bal du roman, où elle connaît « the greatest triumph of all[312] ».

Cependant, la déception du retour à la réalité suit nécessairement l'émerveillement du bal, qu'il ait tenu ses promesses ou non. Telle Cendrillon voyant son carrosse se retransformer en citrouille, Emma Bovary prend conscience au terme du bal de son caractère fugace : « elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner[313] ». Kitty vit également un désenchantement lorsqu'elle réalise ce qui se joue entre Anna et Vronski : « un grand accès de désespoir l'envahit[314] ». Une désillusion similaire s'empare d'Amelia Sedley, lorsqu'elle s'aperçoit du désintérêt de son mari : « the poor girl let her husband come and go without saying a word, and her head fell on her breast[315] ».

A.1. Un espace-temps alternatif

La construction de la scène de bal comme d'un rêve ne passe pas seulement par l'émerveillement des personnages, mais également par la description du bal comme étant un évènement existant selon son propre espace-temps. C'est suite à ce constat qu'Alain Montandon

[309] J. Azoulai, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, *op. cit.*, p. 130.
[310] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 82.
[311] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 133.
[312] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 603.
[313] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 87.
[314] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 134.
[315] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 331.

présente « l'idée du bal en tant que chronotope, c'est-à-dire, une scène-évènement capable de condenser le temps et l'espace dans une seule unité[316] ». La scène de bal se déroule, de fait, dans un espace-temps unique, ayant pour limites la salle de bal et la nuit.

Le chronotope du bal se caractérise par une déformation spatio-temporelle. Premièrement, la temporalité du bal semble être indiscernable. À la fois longue et courte, la scène de bal semble obéir à des lois temporelles différentes selon les protagonistes. Les descriptions du bal et des invités (cf. chapitre I), entretiennent l'idée que le bal offre un portrait figé de la société, le temps y étant suspendu. Un effet de figement temporel est alors ressenti par certains personnages, comme Kitty Stcherbatski ou Emma Bovary, qui ont l'impression que des heures se sont écoulées en un instant : « les personnages qui se complaisent d'être au bal ne voient pas le temps passer[317] ». Cette rapidité temporelle est d'ailleurs exprimée par les auteurs du corpus à l'aide d'une ellipse dans la narration des évènements du bal, un saut dans le temps illustrant d'autant mieux le ressenti des personnages. Ainsi, Tolstoï élude tout un pan du bal, entre la valse de Kitty et Vronski et la « dernière contredanse[318] » avant la mazurka finale. Thackeray saute, quant à lui, du moment où Becky danse un quadrille avec George Osborne au moment où la jeune femme quitte le bal. Flaubert, lui passe du souper (habituellement donné vers minuit), à « trois heures du matin[319] », lorsque le cotillon, marquant la fin du bal, commence. Au contraire, ceux qui ne se complaisent pas d'être au bal semblent trouver le temps bien long. Notamment Amelia Sedley, laissée seule toute la soirée, « at last » exprimant la lassitude de la jeune femme, ou encore Charles Bovary, qui s'endort d'ennui.

Deuxièmement, la notion d'espace semble s'effacer lors du bal. En effet, mis à part le Château de la Vaubyessard, les scènes de bal du corpus se déroulent dans un lieu inconnu, qui ne semble pas avoir d'importance. Ainsi, les scènes de bal n'ont pas d'ancrage dans la réalité matérielle, elles semblent se dérouler dans un temps et un lieu indéterminé. Les personnages se rendent alors non pas chez leurs hôtes, mais au bal, « drove to the famous ball[320] », se dirigeant vers l'évènement du bal plutôt que sa localisation.

En outre, il semble que les lois physiques de la pesanteur soient également abolies durant le bal. En effet, plusieurs personnages expérimentent une légèreté hors du commun lorsqu'ils

[316] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 115.
[317] *Ibid.*, p. 42.
[318] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 133.
[319] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.
[320] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 329.

dansent, comme c'est le cas de Kitty Stcherbatski : « légers et rapides, ses petits pieds chaussés de rose glissèrent en mesure sur le parquet[321] », tout comme d'Emma : « se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou[322] ». Alain Montandon désigne la danse comme un moment d'abolition de la pesanteur : « le rythme, la légèreté, l'absence d'effort […] délivre le couple de la pesanteur[323] ». Si l'on peut effectivement observer que les danseurs se jouent de la pesanteur durant les scènes de bal du corpus, il s'agirait peut-être d'une altération de la pesanteur plutôt qu'une réelle abolition de celle-ci. De fait, la narration donne l'impression d'une facilité de la danse, comme si les danseurs ne fournissaient aucun effort, presque comme s'ils pouvaient plier la pesanteur à leurs désirs et besoins : « les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient[324] ». Le chronotope du bal possède donc un espace-temps spécifique, où tout n'est qu'émerveillement et où les lois aussi bien morales que physiques sont assouplies.

Les contraintes habituelles de l'espace-temps sont donc abolies durant le bal, ce qui semble parfois plonger les personnages dans un état second. Le chronotope du bal, par ses caractéristiques spécifiques, paraît plonger les invités dans une extase éphémère, durant laquelle il n'existe plus que le bal en lui-même, sans avant, ni après. C'est ainsi qu'Emma Bovary oublie totalement durant le temps du bal son origine paysanne : « mais aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste[325] ». Cet état second peut être rapproché d'un état proche de la transe, induit par la danse elle-même, notamment par la valse (cf. chapitre II). « Le temps, l'ordre du monde sont suspendus, les personnages livrés au vertige et au bord de l'évanouissement : la circularité de la danse assurément isole et ravit, enchante au sens où à la fois elle fait plaisir et elle est sortilège[326] ».

[321] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 129.
[322] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 84.
[323] A. Montandon, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 20.
[324] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 84.
[325] *Ibid.*, p. 85.
[326] S. Thorel-Cailleteau, « Bals romantiques », *Écrire la danse*, *op. cit.*, p. 239.

B. La figure de la sorcière

De tout temps danse et rites magiques ou spirituels ont été associés. La pratique de la danse au sein du chronotope particulier du bal et son effet sur les perceptions des personnages rapproche d'autant plus le bal d'une pratique magique. La magie ou la sorcellerie sont communément associées dans l'imaginaire au satanisme et à la mort. La scène de bal du XIX[e] siècle n'y fait pas exception, comme l'explique Yvonne Bargues-Rollins : « la valse, dans son double mouvement tournoyant (celui des pieds et celui du couple se déplaçant autour de la salle de danse), reprend à la ronde des ancêtres ce qu'elle avait alors de diabolique. En effet, l'image du cercle, de la spirale, issue de l'arabesque ou du serpentin, est presque toujours liée au satanique dans la littérature du XIX[e] siècle[327] » (cf. chapitre III, point 2). Si la danse est une pratique considérée comme satanique, la danseuse est alors assimilée à la figure de la sorcière, qui connaît, tout comme la danse macabre, une renaissance au XIX[e] siècle.

En effet, certains protagonistes féminins des scènes de bal du corpus sont dépeints comme des femmes puissantes, pouvant séduire et ensorceler les invités du bal. C'est notamment le cas d'Anna Karénine. Le pouvoir de « séduction étrange, démoniaque[328] » d'Anna est révélé lorsqu'elle danse avec Vronski. Anna, en dansant, se laisse entraîner dans un jeu de séduction mortel. Le thème de « la danseuse, qui peut être associée à la femme fatale[329] » et dont le pouvoir de séduction est un piège mortel n'est d'ailleurs pas novateur. De la figure biblique de Salomé au Cygne noir de Tchaïkovski, nombreux sont les récits anciens ou modernes à représenter de tels personnages féminins.

La maîtrise du potentiel magique de la danse au sein des scènes de bal du corpus est réservée aux personnages féminins, puisque « la féminité a toujours été considérée comme ambivalente : d'une part sublime, complète, parfaite ; de l'autre malsaine, inquiétante, maléfique[330] ». Cette ambivalence n'est pas sans rappeler celle du personnage d'Anna, elle qui semble être prise entre deux facettes opposées de sa personnalité, tiraillée entre son caractère naturel et son double maléfique (cf. chapitre III, point 2). Anna use de son pouvoir, à la fois sur Vronski, qu'elle semble avoir ensorcelé, mais également sur Kitty, qui une fois qu'elle a regardé Anna danser, est comme prise d'un vertige ou sous le coup d'un sortilège : « dans l'âme de la pauvre enfant

[327] Y. Bargues-Rollins, « Usure d'un cliché : la danse macabre au XIX[e] siècle », *Écrire la danse*, *op. cit*., p. 149.
[328] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 136.
[329] C. H. Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX[e] siècle*, *op. cit*., p. 127.
[330] *Ibid*., p. 128.

le bal, l'assistance, tout se confondit dans une sorte de brume[331] ». Cependant, il faut attendre la fin de la scène de bal pour prendre la véritable mesure du pouvoir séducteur d'Anna, qui est transcrit depuis le point de vue de Kitty Stcherbatski par ces mots :

> « Une force presque surnaturelle attirait les regards de Kitty sur Anna. Et vraiment il émanait de cette femme un charme irrésistible : séduisante était sa robe en sa simplicité ; séduisants, ses beaux bras chargés de bracelets ; séduisant, son cou ferme entouré de perles ; séduisantes, les boucles mutines de sa chevelure quelque peu en désordre ; séduisants, les gestes de ses mains fines, les mouvements de ses jambes nerveuses ; séduisant, son beau visage animé ; mais il y avait dans cette séduction quelque chose de terrible et de cruel[332] ».

« La volonté étrangère qui se manifeste dans la féminité débordante et le pouvoir de séduction d'Anna est donc d'essence mauvaise[333] ». Le doute n'est plus permis, le don de séduction de la jeune femme et encore plus le désir qu'elle ressent pour Vronski sont d'origine satanique. Tolstoï, en accolant les termes « démoniaque[334] » et « séduction[335] » fait rejaillir leur sens respectif l'un sur l'autre[336], et donne une connotation partagée à ces deux termes, faisant de la séduction d'Anna un pouvoir d'essence diabolique. L'auteur définit ainsi, selon les croyances du XIX^{e} siècle, tout ce qui se rapporte à la sensualité féminine comme étant de source diabolique, ajoutant à la dimension chrétienne de son roman.

B.1. Le pouvoir du langage

Afin de dépeindre l'enchantement qu'opère Anna sur ceux qui la contemplent, Tolstoï cherche à faire ressentir au lecteur la véritable puissance du sortilège à travers la répétition de l'adjectif *prelestnyj*, « charmant, adorable, séduisant ». Marie Sémon a analysé ce travail langagier et ses effets sur le lecteur :

> « L'adjectif *prelestnyj* dont se sert ici Tolstoj n'exprime pas par lui-même le charme au sens fort, le sortilège. La première fois qu'il est employé, il est en quelque sorte "innocent", mais à mesure qu'il est scandé, sept fois en six lignes, il se charge, par sa répétition même, par le rythme qu'il impose, d'une puissance quasi électrique. Placé d'abord en attribut "normal" après le verbe, il est ensuite antéposé. De plus en plus accentué, il absorbe l'inflexion de la description, intonée moins fort. La

[331] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 134.
[332] *Ibid.*, p. 136.
[333] F. Cornillot, « *Anna Karénine* : Le dyptique du Ciel et de l'Enfer », *op. cit.*, p. 395.
[334] L. Tolstoï, *Anna Karénine*, *op. cit.*, p. 134.
[335] *Ibid.*
[336] M. Sémon, « À propos de quelques effets sonores et rythmiques dans la prose tolstoïenne », *op. cit.*, p. 662.

> ligne mélodique devient incantatoire. Mimèse de la danse et de la transe, mimèse du sortilège, l'anaphore conduit à un changement de sens[337] ».

L'adjectif *prelestnyj* trouve en outre d'autres occurrences dans la scène de bal, bien avant la danse finale d'Anna et de Vronski. En effet, cet adjectif est présent dès la description physique de Kitty et d'Anna, qualifiant le velours noir que les deux jeunes femmes portent (cf. chapitre II). Il y a donc une installation progressive de la puissance d'Anna dès son arrivée au bal. Cette puissance grandit petit à petit avant de se déclarer totalement et de dominer Anna elle-même et les invités du bal, subjugués.

Marie Sémon conclut ensuite dans son article que pour Tolstoï, « le mot en soi ne lui suffit pas. C'est par des sons concrets qu'il cherche à dépasser une réalité verbale trop abstraite, qu'il veut lui donner chair et souffle, et tout à la fois la transfigurer par les rythmes ou par la musicalité pure[338] ». De plus, elle fait remarquer que le personnage d'Anna est pris par son propre envoûtement, mettant en évidence que l'origine de ce pouvoir provient d'une entité étrangère à Anna et dont elle est également la victime : « c'est de sonorités envoûtantes que l'auteur d'*Anna Karénine* se sert pour peindre son héroïne qui danse, elle-même envoûtée par sa propre puissance de séduction, envoûtante pour ceux qui la contemplent[339] ».

Le travail de la matière sonore du texte est également une dimension du processus d'écriture importante des œuvres de Flaubert, qu'il déclamait dans son célèbre « gueuloir ». L'on peut remarquer dans *Madame Bovary* l'attention qui a été portée par Flaubert aux sonorités des mots, afin de dépeindre au mieux l'action de la scène de bal. Lors de la valse d'Emma et du vicomte, par exemple :

> « Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux[340] ».

[337] *Ibid*.
[338] *Ibid.*, p. 664.
[339] *Ibid.*, p. 661.
[340] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 86.

Par la description de la valse, Flaubert parvient, dans une perspective réaliste, à faire ressentir au lecteur ce que ressent Emma, comme l'affirme Sarah Davies Cordova : « l'énonciation construit l'expérience pour produire la réalité de la fiction, c'est-à-dire le texte, avec l'illusion du réalisme[341] ». Ainsi, la répétition de la syllabe « tou(r) », dans la proposition « ils tournaient : tout tournait autour d'eux », renforcée par l'accumulation nominale à sa suite, illustre la valse des personnages, qui répètent un mouvement giratoire de plus en plus rapide, pour finir « comme un disque sur un pivot », confirmant ainsi l'impression donnée par le texte. Le manque d'expérience d'Emma en matière de valse et sa difficulté à danser sont quant à eux transcrits par l'utilisation du verbe « érifler », transformation du verbe *érafler*, dont l'usage est propre à Gustave Flaubert. Cette modification de la forme verbale traditionnelle dérange le lecteur, donnant un aspect étrange et discordant à la description. La dimension malaisée de la valse d'Emma est renforcée, en outre, par l'usage grammatical particulier et inhabituel du verbe « entrer » avec la signification de *heurter*. Enfin, le rythme chaotique de la valse d'Emma et du vicomte est subitement cassé par la fin de phrase « elle s'arrêta », transcrivant l'arrêt brusque d'Emma au milieu de la valse.

Si le personnage d'Emma n'est pas assimilé à la figure de la sorcière dans la scène de bal de Flaubert, il est néanmoins victime de l'envoûtement provoqué par la danse. Au milieu de la valse, Emma est en effet saisie d'« une torpeur[342] », qui l'amène à mettre « la main devant ses yeux[343] » lorsque le vicomte la quitte. Le geste de couvrir sa vue prend alors une signification double. Tout d'abord, Emma semble, en fermant les yeux, vouloir laisser se graver en elle l'effet et le souvenir de la valse, tel un sortilège qui, à l'instar d'Anna Karénine, va transformer irrémédiablement la jeune femme. En second lieu, l'on retrouve dans cet acte une référence à la mort, présageant le destin funeste d'Emma et rappelant la symbolique mortifère de la danse (cf. chapitre III, point 2). En rouvrant les yeux, Emma renaît alors symboliquement. Elle se révélera être une femme nouvelle dans la suite du roman, transformée par l'expérience transcendante du bal, confirmant ainsi le rôle d'élément déclencheur de l'évènement du bal et plus particulièrement de la valse dans le roman (cf. chapitre III, point 1).

La figure de la sorcière est également exploitée par Thackeray. Cependant, lors de la scène de bal de *Vanity Fair*, l'envoûtement ne réside pas dans la danse, mais bien dans le langage

[341] S. Davies Cordova, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX[e] siècle », *op. cit.*, p. 35.
[342] *Ibid*.
[343] *Ibid*.

utilisé par les personnages féminins. Le langage est exploité par les protagonistes féminins, et en particulier Becky Sharp, dans sa dimension performative : « Becky uses double-discourse as a weapon when she needs an aggressive and yet socially sanctioned strategy for attacking or warding off an opponent[344] ». Ce double discours est notamment utilisé durant la scène de bal, alors que Becky, sous couvert d'amitié, cherche à rabaisser Amelia Sedley pour mieux asseoir sa supériorité. Cette particularité du discours féminin est d'ailleurs pointée du doigt par l'auteur lui-même : « women only know how to wound so[345] », mettant de cette façon en évidence le pouvoir des mots lorsqu'ils sont prononcés dans une certaine intention.

Lisa Jadwin, analyse le double discours féminin dans *Vanity Fair* comme étant majoritairement dirigé contre les protagonistes masculins du roman, replaçant Becky dans le rôle d'une femme fatale ou d'une sorcière tentant de prendre les hommes au piège :

> « Vanity Fair celebrates the powers of female double-discourse first by focusing on the hypocrisy of chaste "virtue", which women maintain by carefully bartering their sexual favors for financial support. Second, it suggests that certain young women develop fluency in double-discourse in order to transcend the purely material imperative to seduce. They become artists who perform for the adulation of audiences eager to view the sly entrapment and destruction of overconfident patriarchs[346] ».

Si Becky Sharp utilise les propriétés du langage dans le but de blesser ses ennemis, elle les manie donc tout aussi bien afin de séduire les hommes de son entourage. Thackeray compare d'ailleurs son héroïne à une sirène[347], dont le chant fatal séduit son entourage : « the Royal Personage declared, with an oath, that she was perfection, and engaged her again and again in conversation[348] ». L'envoûtement puise donc son pouvoir dans son énonciation. Becky use du pouvoir performatif, voire incantatoire du langage pour parvenir à ses fins.

[344] Lisa, Jadwin, « The Seductiveness of Female Duplicity in Vanity Fair », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 32, n° 4, 1992, p. 665.
[345] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 330.
[346] L. Jadwin, « The Seductiveness of Female Duplicity in Vanity Fair », *op. cit.*, p. 668.
[347] W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, *op. cit.*, p. 747.
[348] *Ibid.*, p. 602.

Conclusion : le bal marque par son intensité symbolique un tournant décisif et fatal dans l'action romanesque

Le bal a le don de changer la vie des personnages, il a une valeur d'élément déclencheur au sein de la narration et oriente le récit vers des possibilités jusque-là inexistantes. Les personnages ayant conscience de l'évènement romanesque que constitue le bal, en conçoivent des attentes parfois démesurées et adoptent une perception altérée de la réalité. Ainsi, les protagonistes entrent au bal comme dans un monde parallèle au sein duquel tout semble réalisable. La scène de bal, toujours nocturne, peut alors être assimilée à un espace onirique, où les personnages plongent dans un rêve pour se réveiller transformés. Tout dans la narration permet de faire apparaître le bal comme tel, depuis sa préparation qui suscite une attente et des aspirations grandioses, jusqu'au changement de comportement radical qui s'opère dans les personnages, en passant par le vocabulaire de l'émerveillement utilisé. Les auteurs du XIX^{e} siècle font de la scène de bal un évènement romanesque extraordinaire, permettant dans le même temps de mettre en lumière l'évolution des personnages.

L'objet principal du bal, à savoir la pratique de la danse, possède dans l'imaginaire commun un symbolisme riche, qui l'associe à l'ésotérisme, à la mort, à l'amour, ou encore à la magie. Le bal peut donc être considéré comme un évènement anti-chrétien, qui permet la libération des corps et des mœurs (cf. chapitre II), menant parfois les danseurs à la mort. Le bal représente donc la vie humaine dans toute son exaltation et sa finitude, mêlant eros et thanatos, vie et mort également puissants. C'est pourquoi le bal possède une valeur prophétique, évènement célébrant la vie, mais portant en son sein les signes de la fatalité.

Le bal étant associé à la fois au rêve et à la mort, l'on peut assimiler la transformation des personnages qui, le lendemain du bal s'en trouvent changés, à une renaissance. Ces personnages, que la confrontation entre rêve et réalité a dépouillé de leurs illusions, sont alors révélés à eux-mêmes.

***

Conclusion

L'objectif poursuivi dans le cadre de ce mémoire a été d'étudier le développement du topos de la scène de bal dans le roman du XIX^{e} siècle, à travers les œuvres jugées représentatives de Gustave Flaubert, William Thackeray et Léon Tolstoï que sont *Madame Bovary*, *Vanity Fair* et *Anna Karénine*. Cette étude est constituée de trois chapitres abordant des angles d'analyse différents, mais néanmoins complémentaires. En premier lieu, ce mémoire s'est penché sur le rôle social du bal et sur la façon dont la scène de bal permet non seulement de faire un portrait réaliste, mais également une critique de la société du XIX^{e} siècle. En second lieu, la scène de bal a été abordée en tant qu'espace dominé par le féminin, espace au sein duquel la mode et l'amour prennent une grande importance, mais permettant également une libération des mœurs. Pour terminer, le rôle d'évènement que revêt la scène de bal dans la narration a été analysé, tout comme les effets que le bal semble avoir sur les protagonistes. L'évocation symbolique de la mort donne à la scène de bal une valeur prophétique.

En se basant sur les écrits de Cláudia Helena Daher et Juliette Azoulai, qui définissent le bal comme le témoin de l'état de la société du XIX^{e} siècle, le premier chapitre de ce mémoire a permis de préciser le rôle et les enjeux de l'événement du bal dans la société de l'époque et la façon dont l'écriture des scènes de bal du corpus les laisse transparaître. L'étude des œuvres du corpus a ensuite mené à une constatation des liens entre scène de bal et théâtre, les danseurs se transformant en acteurs ou en spectateurs dans leur lutte pour l'ascension sociale. En effet, il ressort de l'analyse des scènes de bal que celles-ci jouent un rôle prépondérant dans le succès ou l'échec social des protagonistes, qui s'efforcent de maîtriser les codes aristocratiques et sociaux parfois hors de leur portée. Ce thème a également ouvert une interrogation sur le lien entre la scène de bal et le snobisme qui se développe dans la société du XIX^{e} siècle, interrogation qui a débouché sur une définition du bovarysme et ses implications dans la scène de bal.

Enfin, l'analyse menée dans ce premier chapitre s'est clôturée par le constat que la scène de bal permet aux auteurs du corpus de dresser un portrait réaliste et complet de la société qui leur est contemporaine, grâce à divers procédés littéraires, qui témoignent de l'intention critique des auteurs. L'étude de cette dimension critique a permis de déterminer l'utilité que représentent

ces scènes de bal pour les auteurs réalistes, permettant de faire la critique de la société dans son ensemble et d'en déplorer les vices et la décadence.

Le second chapitre de ce mémoire a apporté une recherche sur le bal en tant qu'espace dominé par le genre féminin. Cette recherche a été alimentée par la notion de régime nocturne définie par Gilbert Durand et a permis de déterminer que la scène de bal est le lieu d'une inversion des rôles genrés, en se fondant également sur l'analyse de *Madame Bovary* proposée par Mario Vargas Llosa. L'importance que revêtent la mode et l'apparence dans la narration a ensuite été analysée et a débouché sur le constat que la description physique des personnages féminins permet également leur caractérisation psychologique. Cette réflexion s'est prolongée en étudiant la dimension objectifiante de descriptions physiques au sein des scènes de bal du corpus, passant par divers thèmes stéréotypés. Ce chapitre s'est ensuite intéressé à l'étude du thème de l'amour, se basant notamment sur l'ouvrage de Jean Rousset. Ce mémoire a ainsi analysé le thème de l'amour et ses développements au sein de la scène de bal romanesque, dégageant les deux grands axes que sont la rencontre et la rivalité amoureuses. L'étude du thème de l'amour a ensuite mené à une analyse de la scène de bal en tant qu'espace licencieux, où se développe le thème romanesque de l'adultère. Elle a aussi permis d'identifier l'apparition de nouvelles danses, notamment de la valse, comme symptomatiques d'un nouvel ordre social qui se développe au XIX^{e} siècle.

Le deuxième chapitre a donc permis de définir les protagonistes féminins comme étant les personnages principaux de la scène de bal. Il s'avère en outre que la scène de bal constitue une collision entre les sphères domestique et mondaine, dont résulte une grande ambigüité, mêlant libération des mœurs et cadre moral strict et permettant aux personnages féminins, habituellement limités, de goûter à une certaine liberté.

Au sein du troisième chapitre, la construction du bal comme évènement déclencheur capital dans la narration a été étudiée, permettant de définir l'attente comme un facteur de mise en valeur de la scène de bal. Cette étude a été prolongée par la définition de la valeur prophétique de la scène de bal, qui détermine la suite du récit romanesque et le destin des personnages. La valeur prophétique du bal est notamment illustrée par la forte présence du thème de la mort au sein de la scène de bal. L'étude des symboles a permis de déterminer la présence de nombreux attributs de la mort, ramenant la scène de bal aux formes culturelles de la vanité ou de la danse macabre, cette dernière ayant été précédemment analysée par Yvonne Bargues-Rollins. En outre, l'analyse de la scène de bal a permis de mettre en lumière le lien qu'entretiennent scène

de bal et magie. La scène de bal revêt ainsi un caractère merveilleux, plongeant les personnages dans un espace-temps alternatif et caractéristique. L'analyse des scènes de bal du corpus a en outre permis de mettre en évidence l'assimilation de certains protagonistes à la figure de la sorcière. Ces recherches ont été nourries par les travaux de Marie Sémon et de Lisa Jadwin, permettant de définir le rôle prépondérant du langage dans la scène de bal et dans le lien entre danse et sorcellerie.

Le troisième chapitre a donc permis de révéler la dualité qui parcourt la scène de bal où se côtoient vie et mort, faisant de la scène de bal une étape décisive dans l'évolution des personnages romanesques et pouvant déterminer et prophétiser leur destin grâce à une symbolique forte.

L'essor du genre romanesque du XIX^e^ siècle est accompagné par celui de la scène de bal. À la lumière des conclusions apportées par ce mémoire, l'on peut imputer cette popularité à diverses raisons. Tout d'abord, le développement de la pratique du bal au sein de la société du XIX^e^ siècle impose l'évènement du bal comme une nouvelle réalité, qui est nécessairement incluse par les auteurs réalistes dans leurs œuvres, dans une volonté de retranscription du réel. Ensuite, la scène de bal incarne l'évènement romanesque par excellence, reprenant tous les thèmes chéris par le roman au XIX^e^ siècle et permettant à la fois la caractérisation psychologique des personnages et le développement de l'action. Il y a donc une dimension narrative non négligeable dans la scène de bal et dans la danse. L'art du ballet en témoigne, la danse a le pouvoir de raconter, d'évoquer ce qu'on ne peut dire avec des mots, « car là où ne suffisent plus les mots surgit la danse[349] ».

Pour terminer, les travaux de recherche de Cláudia Helena Daher, Alain Montandon, Cheryl A. Wilson et Juliette Azoulai ont constitué le point d'appui théorique majeur de ce mémoire. En partant de leurs observations, les analyses menées dans le cadre de ce mémoire ont permis de préciser les thèmes et les caractéristiques des scènes de bal, ainsi que la fonction narrative de celles-ci dans les œuvres du corpus. En tant qu'évènement romanesque reprenant un grand nombre de thèmes abordés par les romans réalistes du XIX^e^ siècle, la scène de bal est composée de divers fils conducteurs, se construisant à partir des dualités ainsi créées. À la fois baptême du monde et de l'amour, évènement et non-évènement, mêlant eros et thanatos ou

[349] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 388.

encore permettant une transgression des codes sociaux dans un cadre codifié, la scène de bal est multiple et cependant topique.

L'analyse menée dans ce mémoire en a permis le constat : la scène de bal du XIX^{e} siècle reprend une matière littéraire déjà existante en l'actualisant de manière plus ou moins originale. Le développement du topos de la scène de bal permet en outre à celle-ci d'acquérir une continuité et d'établir sa durabilité au sein de la littérature, puisque l'abondance des scènes de bal dans le roman ne tarit pas avec la fin du XIX^{e} siècle. De nombreuses œuvres postérieures reprennent et réutilisent ce topos de la scène de bal en le modernisant. L'on pense notamment à des œuvres telles que *Le Grand Meaulnes*, *Belle du Seigneur* ou encore *L'écume des jours*, qui reprennent toutes une scène de bal ou de danse dans laquelle se rejoignent les thèmes pérennisés par le roman du XIX^{e} siècle : la dénonciation des vices de la société, l'amour, l'onirisme, ou encore la mort.

Enfin, par le choix d'un corpus de différentes nationalités, l'étude menée dans ce mémoire a permis d'intégrer le roman réaliste russe et britannique au sein de la question du topos de la scène de bal, habituellement analysé à partir de la littérature française. Ainsi, les analyses menées dans le cadre de ce mémoire ont permis de définir le topos de la scène de bal comme étant un topos à l'échelle européenne, voire même occidentale, si l'on considère la présence de scènes de bal dans la littérature américaine, notamment dans des œuvres telles que *Little Women* ou *Gone with the Wind*.

Bibliographie

1. Corpus d'étude

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Livre de Poche, 1983.
THACKERAY, William Makepeace, *Vanity Fair*, London, Penguin Books, 2001 (Classics).
TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, 2019 (Folio classique).

2. Références secondaires

Gustave Flaubert et Madame Bovary

AZOULAI, Juliette, « Évolutions ou révolutions : le rôle de l'événement chez Flaubert », *Arts et Savoirs* [en ligne], n° 12, 2019, URL : https://journals.openedition.org/aes/2209, page consultée le 10 mars 2022.

AZOULAI, Juliette, « Flaubert dansomane : scènes de bal des années 1840 », in SÉGINGER, Gisèle (dir.), *Flaubert. Histoire et étude de mœurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019 (Formes et Savoirs), pp. 125-138.

BARGUES-ROLLINS, Yvonne, *Le Pas de Flaubert : une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 2000 (Romantisme et Modernités).

BOPP, Léon, *Commentaire sur Madame Bovary*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951.

BREUT, Michèle, *Le haut et le bas : essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

DUMESNIL, René, *Madame Bovary de Gustave Flaubert. Étude et analyse*, Paris, Mellottée, 1958 (Les chefs-d'œuvre de la littérature expliqués).

FABRE, Daniel, « Présentation », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [en ligne], n° 11, 2000, URL : http://journals.openedition.org/clio/211, page consultée le 5 décembre 2021.

GOTHOT-MERSCH, Claudine, « La description des visages dans *Madame Bovary* », *Littérature*, n° 15, 1974, pp. 17-26.

HASUMI, Shiguéhiko, « Ambivalence flaubertienne de l'ouvert et du clos : la mort des deux personnages principaux de "Madame Bovary" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23, pp. 261-275.

MAINGUET, Dominique, « Eléments d'écriture romanesque chez Flaubert », *Études Normandes*, 41e année, n° 1, 1992, pp. 20-33.

MALANDRIN, Georges, « À propos de "Madame Bovary"», *Études Normandes*, 25e année, n° 293, 1976, pp. 1-8.

PICARD, Michel, « La prodigalité d'Emma Bovary », *Littérature*, n° 10, 1973, pp. 77-97.

ROUSSILLON, René, « Coup de foudre, passion, hallucination », *Le Carnet PSY*, vol. 227, n° 6, 2019, pp. 50-53.

SNIEDZIEWSKI, Piotr, *The Melancholic Gaze*, Berlin e.a., Peter Lang, 2018 (Literary and Cultural Theory, 56).

VARGAS LLOSA, Mario, *L'orgie perpétuelle. Flaubert et Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1982 (Du monde entier).

WEBSTER GOODWIN, Sarah, « Emma Bovary's Dance of Death », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 19, n° 3, Spring 1986, Duke University Press, pp. 197-215.

William Makepeace Thackeray et Vanity Fair

BRINK-ROBY, Heather, « Psyche: mirror and mind in "Vanity Fair" », *ELH*, vol. 80, n° 1, 2013, pp. 125-147.

COLE, Sarah Rose, « The Aristocrat in the Mirror: Male Vanity and Bourgeois Desire in William Makepeace Thackeray's Vanity Fair », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 61, n° 2, September 2006, pp. 137-170.

JADWIN, Lisa, « The Seductiveness of Female Duplicity in Vanity Fair », *Studies in English Literature. 1500-1900*, vol. 32, n° 4, 1992, pp. 663-687.

LAPART, Christian, « La morale du sentiment dans "The Newcomes" et "Vanity Fair" », *Caliban*, n° 1, janvier 1964, pp. 139-147.

LITVAK, Joseph, « Kiss Me, Stupid: Sophistication, Sexuality, and "Vanity Fair" », *NOVEL : A Forum on Fiction*, vol. 29, n° 2, 1996, pp. 223-242.

LOZES, Jean, « Le snob et le gentleman », *Caliban*, n° 8, 1971, pp. 39-47.

SIRKEL, Katri, « The Gentleman as a Hero? (Mis)representations of Heroic Masculinity in W. M. Thackeray's Vanity Fair », *Interlitteraria*, Vol. 22.2, 01 December 2017, pp. 132-385.

THACKERAY, William Makepeace, *La Foire aux Vanités*, Paris, Gallimard, 1994 (Folio Classique).

Léon Tolstoï et Anna Karénine

ANARGYROS, Annie, *Tolstoï. La déchirure*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999 (Champs psychanalytiques).

AUCOUTURIER, Michel, « Langage intérieur et analyse psychologique chez Tolstoj », *Revue des études slaves*, tome 34, fascicule 1-4, 1957, pp. 7-14.

BOUCHARD, Mylène, *Faire l'amour. Shakespeare, Tolstoï et Kundera*, Montréal, Nota Bene, 2014 (Sillage).

BOYLAND, Christine, « The Ballroom scene in Anna Karenina: shifting hierarchies in high society », *Russian Literature XL*, vol. 40, n°4, 1996, pp. 411-418.

CORNILLOT, François, « *Anna Karénine* : Le diptyque du Ciel et de l'Enfer », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 23, n° 3-4, Juillet-Décembre 1982, pp. 391-404.

MARTIN, Bruno, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *L'information psychiatrique*, vol. 96, n° 5, 2020, pp. 369-376.

MASSON, Marc, « Amour passionnel et idéalisme passionné : une lecture psychiatrique du roman Anna Karénine de Léon Tolstoï », *Revue psychiatrique*, Vol. 174, n° 1, Janvier 2016, pp. 20-27.

POPOVICI, Vasile, « Aveuglement et transparence. Emma Bovary et Anna Karénine », *Poétique*, vol. 184, n° 2, 2018, pp. 205-219.

ROUSSILLON, René, « Coup de foudre, passion, hallucination », *Le Carnet PSY*, vol. 227, n° 6, 2019, pp. 50-53.

SÉMON, Marie, « À propos de quelques effets sonores et rythmiques dans la prose tolstoïenne », *Revue des études slaves*, tome 70, fascicule 3, 1998, pp. 657-665.

WHITCOMB, Curt, « Treacherous 'Charm' in Anna Karenina », *The Slavic and East European Journal*, vol. 39, n° 2, 1995, pp. 214-226.

Études de la danse et du bal

BUCKLAND, Theresa Jill, « Dance and Cultural Memory: Interpreting 'Fin De Siècle' Performances of "Olde England" », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 31, n° 1, 2013, pp. 29-66.

CELLARIUS, Henri, *La danse des salons*, Paris, Hetzel, 1847.

DAHER, Cláudia Helena, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX^e^ siècle*, Thèse dirigée par EMERY, Bernard et DA SILVA CARDOSO, Patrícia, soutenue à l'Université Grenoble Alpes et l'Universidade Federal do Paraná en 2016.

DAVIES CORDOVA, Sarah, « Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e^ siècle », *Littérature*, n°112, 1998, pp. 26-36.

GASNAULT, François, « Les salles de bal du Paris romantique ; décors et jeux des corps », *Romantisme*, 1982, n° 38, pp. 7-18.

GUILCHER, Yves (dir.), *Histoires de bal : vivre, représenter, recréer le bal*, Paris, Cité de la Musique ; Centre des ressources musique et danse, 1998.

HANNA, Judith Lynne, « Dance and Sexuality: Many Moves », *The Journal of Sex Research*, vol. 47, n° 2-3, 2010, pp. 212-241.

LEGENDRE, Pierre, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Points, 2000 (Essais).

LEIGHTON, Mary Elizabeth, « Dance », in FELLUGA, Dino Franco (dir.), *The Encyclopedia of Victorian Literature*, Hoboken, John Wiley & Sons, Ltd., 2015, pp. 295-302.

MONTANDON, Alain (dir.), *Écrire la Danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999 (Littératures).

MONTANDON, Alain, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *Littérature*, n° 112, décembre 1998, pp.14-25.

PAGÈS, Alain, « La danse de la foule », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, Tome 17, 1998/2, pp. 69-76.

WILSON, Cheryl A., *Literature and dance in nineteenth-century Britain : Jane Austen to the New Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Études de la mode

BEILLARD-ROBERT, Ludivine, « Robes, défilés et dérobades », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 88, n° 2, 2013, pp. 163-174.

BENEDETTA COLLINI, Maria ; PARABOSCHI, Francesca ; MODENESI, Marco (dir.), *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, Tome 2, Milan, Ledizioni, 2015.

FORTASSIER, Rose, *Les Écrivains français et la mode. De Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (Écriture).

GRAY HELVENSTON, Sally, « Searching for Mother Hubbard: Function and Fashion in Nineteenth-Century Dress », *Winterthur Portfolio*, vol. 48, n° 1, 2014, pp. 29-74.

Ouvrages généraux

CLARK, Priscilla P., *The Battle of the bourgeois. The novel in France, 1789-1848*, Paris, Didier, 1973 (Essais et critiques, 17).

ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*. *La scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1981.

CARASSUS, Emilien, *Le snobisme et les lettres françaises. De Paul Bourget à Marcel Proust 1884-1914*, Paris, Armand Colin, 1966.

CARNEVALI Barbara, « Le maniérisme snob », *Critique* [en ligne], n° 752-753, 2010, pp. 90-103, URL : https://www.cairn.info/revue-critique-2010-1-page-90.htm, page consultée le 20 janvier 2022.

BERTHELOT, Sandrine, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion, 2004 (Romantisme et modernités).

Histoire de la littérature

BENOIT-DUSAUSOY, Annick (dir.), *Lettres européennes : manuel d'histoire de la littérature européenne*, 2e éd., Bruxelles, De Boeck, 2007.

LAROQUE, François (dir.), *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, 1997.

WAEGEMANS, Emmanuel, *Histoire de la littérature russe de 1700 à nos jours*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

ZANONE, Damien, *Histoire de la littérature de la Révolution française à nos jours*, cours dispensé à l'UCLouvain, année académique 2018-2019.

Dictionnaires

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1997.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Editions Jupiter, 1982 (Bouquins).

TLFi : Trésor de la langue Française informatisé | http://atilf.atilf.fr/tlf.htm | ATILF / CNRS – Université de Lorraine

Études de genre

BREY, Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran,* Paris, Éditions de l'Olivier, 2020 (Les Feux).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | **www.uclouvain.be/fial**