



HAL
open science

**Le désir de l'impossible dans Madame Bovary de
Gustave Flaubert et Neige de printemps de Yukio
Mishima**

Luxuan Wang

► **To cite this version:**

Luxuan Wang. Le désir de l'impossible dans Madame Bovary de Gustave Flaubert et Neige de printemps de Yukio Mishima. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-01022333

HAL Id: dumas-01022333

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01022333v1>

Submitted on 10 Jul 2014

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

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



Le désir de l'impossible dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert
et *Neige de printemps* de Yukio Mishima

Nom : WANG

Prénom : Luxuan

Université de Stendhal UFR Lettres et Arts

Mémoire de recherche de Master 2 – Littérature

Sous la direction de Michael Jakob

Grenoble, le 27, août 2013



Le désir de l'impossible dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert
et *Neige de printemps* de Yukio Mishima

Nom : WANG

Prénom : Luxuan

Université de Stendhal UFR Lettres et Arts

Mémoire de recherche de Master 2 – Littérature

Sous la direction de Michael Jakob

Grenoble, le 27, août 2013

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaitais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont aidée.

Je tiens à remercier Monsieur Jakob, qui, en tant que directeur du mémoire, s'est montré à l'écoute et m'a inspiré tout au long de la réalisation de ce mémoire.

Mes remerciements s'adressent également à l'association de Coup de Pouce, surtout Monsieur Pierre Serre, qui m'a transmis beaucoup d'informations sur la rédaction du mémoire.

Je remercie sincèrement mes chers camarades Valère Etienne et Agnès André qui m'ont beaucoup aidée dans la correction des manuscrits, ainsi que mon amie Daria V. Kharlamova dont les idées concernant la littérature m'inspirent profondément.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM :

PRENOM :

DATE :

SIGNATURE :

Sommaire

Remerciements	4
Sommaire.....	6
Introduction	8
Partie 1 - Le principe du désir	13
1. L'évolution du désir	13
1.1. Les personnages et le désir.....	13
1.1.1. La spirale de chute d'Emma.....	13
1.1.2. L'évolution ascendante de Kiyooki.....	17
1.2. Les lieux qui servent à garder le désir.....	22
1.2.1. Emma : de l'espace ouvert à l'espace fermé.....	22
1.2.2. Kiyooki : de l'espace fermé à l'espace ouvert et à la hauteur.....	25
2. La relation entre le sujet du désir et ses objets du désir.....	27
2.1. Plusieurs objets du désir d'Emma.....	27
2.2. Un seul objet du désir de Kiyooki.....	30
Partie 2 - L'absurdité	34
1. Le divorce entre le personnage et les circonstances	34
1.1. Les personnages et les religions.....	34
1.2. Charles et Inuma : deux figures opposées aux héros	41
1.3. La vache et la tortue féroce	44
1.4. La décadence des symboles idéaux : le vieux duc de Laverdière et le comte Ayakur	47
2. La dualité du monde intérieur	48
2.1. La comparaison du déchirement intérieur d'Emma et de Kiyooki	48
2.1.1. Le déchirement entre l'élégance et la passion chez Kiyooki	49
2.1.2. Le déchirement entre l'idéal illusoire et les plaisirs triviaux chez Emma	50
2.2. La comparaison des motifs de la couleur : le bleu d'Emma et le rouge de Kiyooki.....	53
2.2.1. Le bleu d'emprunt chez Emma et le rouge inné chez Kiyooki	53
2.2.2. La dualité des couleurs.....	57
3. La lecture : la construction d'un autre monde.....	66
3.1. La copie et le décalage	66
3.2. L'imposture (gestes et propos).....	70
Partie 3 - Le désir de l'ailleurs	75
1. La dialectique de l'enfermement et de l'ouverture : le désir d'évasion.....	75
1.1. L'enfermement d'Emma et de Kiyooki	75
1.2. Une ouverture passionnante	80
1.2.1. La fenêtre - un autre espace	80
1.2.2. Les chemins - la fuite	85

1.2.3. La mer - l'ailleurs.....	87
1.2.4. La nostalgie - l'inaccessible.....	89
2. L'image liquide et le désir de l'ailleurs	96
2.1. La fusion et le monde symbiotique.....	96
2.2. Le ronflement du désir.....	100
2.3. Le destin de dissolution.....	104
Conclusion.....	109
Bibliographie.....	114

INTRODUCTION

Gustave Flaubert est connu pour sa poursuite de la perfection de l'écriture. L'intellectuel chinois LI Jianwu l'a présenté de la façon suivante : « Stendhal est profond, Balzac est grand, mais Flaubert, il est parfait »¹.

Dans une lettre intime, cet écrivain français confesse à sa maîtresse Louise Colet son dégoût pour la vie et sa passion pour l'art :

« Moi aussi je voudrais être un ange ; je suis ennuyé de mon corps, et de manger, et de dormir, et d'avoir des désirs. J'ai rêvé la vie des couvents, les ascétismes des brachemanes, etc. C'est ce dégoût de la guenille qui a fait inventer les religions, les mondes idéaux de l'art. L'opium, le tabac. Les liqueurs fortes flattent ce penchant d'oubli ; [...]J'ai comme eux la ténacité du penchant et les désillusions au réveil »².

La platitude de la réalité le dégoûte, la grandeur de la beauté le ravit. Flaubert poursuit l'art qui lui « apparaît tout naturellement comme un évason »³.

Cent quatre ans plus tard, dans un autre coin du monde : le Japon, un autre écrivain qui allait devenir l'« explorateur » de la beauté est né ; il s'appelle Yukio Mishima. Cet écrivain se sacrifie lui-même pour l'art et transforme sa vie en oeuvre d'art : le 25 novembre 1970, à l'âge de quarante ans, il se suicide par seppuku avec un sabre précieux de samouraï qui est pour un Japonais un symbole de beauté. Le refus de la platitude, la quête de la beauté et l'aspiration à la grandeur nous incitent à associer ces deux écrivains considérables.

La fameuse formule : « Madame Bovary, c'est moi »⁴, comme Pierre-Marc de Biasi l'a montré dans *Gustave Flaubert Une manière spéciale de vivre*, est en fait un ouï-dire, Flaubert ne l'a jamais dit. Cependant, cette formule est tellement connue que plusieurs critiques la citent, ainsi Emma et Flaubert sont étroitement liés en raison de cette idée générale. En outre, dans sa *Correspondance*, Flaubert a écrit : « La seule façon de résister à

¹ Cette citation en version chinoise est traduite par moi-même du chinois en français. Citation originale : “斯当达深刻，巴尔扎克伟大，但是福楼拜，完美。” Jianwu Li, *Histoire de Flaubert*, éd. Guangxi : l'Université de Guangxi, 2007, p.6.

² Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Paris : Burrard Maison, Folio classique, p.203.

³ Victor Brombert, *Flaubert par lui même*, éd. Paris : Seuil, 1971, p.8.

⁴ Pierre-Marc de Biasi. *Gustave Flaubert Une manière spéciale de vivre*. éd. Paris : B. Grasset, 2009. p.157-159.

la vie est de se plonger dans la littérature, comme le désir infini »⁵. Nous voyons ce « désir infini » dans l'image du personnage d'Emma qui lit et qui transfigure le monde réel par ses lectures littéraires, en même temps, ces « enthousiasmes d'Emma pour Walter Scott, qui ont été ceux de toute une génération ressemblent beaucoup aux passions littéraires du jeune Flaubert »⁶.

Emma, c'est lui, Flaubert : elle a son esprit légendaire, son côté matérialiste, son aversion pour le monde et sa tendance idéaliste.

Quant à Mishima, dans son œuvre autobiographique - *Confession d'un masque*⁷, il commence sa confidence par une citation de Dostoïevski, cet extrait figure en tant qu'introduction du livre :

« La beauté est une chose terrible et effrayante. Terrible parce que insaisissable et incompréhensible, car Dieu a peuplé ce monde d'énigmes et de mystères. La beauté ! Ce sont les rivages de l'infini qui se rapprochent et se confondent, ce sont les contraires qui s'unissent dans la paix. [...] La beauté... ce que je ne puis souffrir est de voir des hommes d'esprit supérieur et de cœur élevé, adorer d'abord l'idéal de la Madone, pour sombrer ensuite dans celui de Sodome et Gomorrhe. Mais il est encore plus affreux d'être voué à Sodome et Gomorrhe sans pouvoir renier l'idéal de la Madone et de le sentir brûler dans son cœur, brûler sincèrement, comme jadis, dans les années sans péché de la jeunesse. L'âme humaine est vaste, trop vaste, je l'aurais diminué volontiers. Le diable sait ce qui se cache dans tout cela, après tout ! Y a-t-il une beauté en Sodome ? Crois-le, la beauté n'existe, pour l'immense majorité des hommes, que dans le péché et la perte. [...] Le plus terrible dans la beauté n'est pas d'être effrayante, mais d'être mystérieuse. En elle, Dieu lutte avec le diable, et le champ de bataille se trouve dans le cœur de l'homme [...] - Dostoïevski, Les Frères Karamazov. Traduction de Marc Chapiro, La Guilde du livre, Lausanne »⁸.

La recherche de la beauté, pour Mishima, semble devenir une quête éternelle. Cette curiosité de Mishima est identique à celle du héros du roman – Kiyooki. En même temps, la signification de la beauté donnée par Dostoïevski et citée par Mishima – une union des contraires (une union de l'idéal et du mal) nous rappelle l'ambiance particulière de *Neige de printemps*.

⁵ Cette citation en version chinoise est traduite par moi-même du chinois en français. Citation originale : “承受人生的唯一方式是沉溺于文学，如同无休止的纵欲（1858年9月4日致勒罗瓦耶）” *Histoire de Flaubert, op.cit.* p.86.

⁶ *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre op.cit.*, p.162.

⁷ Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, traduit de l'anglais par Renée Villoteau, éd. Paris : Gallimard, 1958.

⁸ *Confession d'un masque, op.cit.*, p.8.

La relation entre les écrivains et leurs oeuvres littéraires est telle que Biasi l'a affirmé : « Que tout romancier, [...] emprunte des éléments à sa propre vie pour écrire, personne ne songerait à le discuter. La véritable question est de savoir ce que l'écrivain fait de ces emprunts »⁹.

Certes, la façon d'écrire l'histoire est primordiale, mais nous ne pouvons pas nier l'importance du choix de l'histoire elle-même, puisque « [q]uand un écrivain commence à choisir son histoire, il est déjà obéissant à sa propre nature. Il a naturellement sélectionné l'histoire proche de sa nature »¹⁰.

Si deux oeuvres sont respectivement proches des personnalités de leurs romanciers qui se ressemblent bien, nous pourrions creuser et réussir probablement à trouver un lien profond entre ces deux oeuvres littéraires. C'est pour cette raison que nous avons choisi de comparer *Madame Bovary* et *Neige de printemps*¹¹.

Je redoutais par avance une importante objection : comment comparer Emma - une campagnarde qui monte dans la classe de la petite bourgeoisie et Kiyooki - un adolescent descendant de samouraï qui a reçu l'éducation aristocratique. C'est tout d'abord comme une intuition : tous les deux n'envisagent pas une vie en harmonie avec eux-mêmes, ils aspirent à l'envol de l'âme sous la pression de la réalité qui est irrémédiablement opposée au rêve, et ils s'efforcent de s'en arracher par la force de l'esprit. Dans nos études sur le désir, les circonstances sociales les influencent ; inversement, nous n'interrogerons vraiment ni la féminité ni la masculinité, ce qui nous intéresse c'est le désir humain : celui qui est partagé par hommes et femmes. Par ailleurs, le mythe de l'androgynisme sous la plume de Platon nous révèle que les femmes et les hommes ont tous un désir identique qui sera de trouver finalement son autre moitié afin de recomposer une unité parfaite et d'atteindre l'au-delà qui sera meilleur que le monde réel.

Dans *Madame Bovary*, Flaubert n'épargne personne, surtout pas l'héroïne Emma qui comme d'autres personnages porte des défauts psychologiques que l'écrivain déteste ; mais pourtant l'obsession romantique transmue l'héroïne en une rêveuse rebelle. Quant à Kiyooki - le héros de *Neige de Printemps*, il est submergé par le monde onirique, la beauté

⁹ *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre, op.cit.* p.160.

¹⁰ Cette citation en version chinoise est traduite par moi-même du chinois en français. Citation originale : “在作家起始选择他的故事的时候，他已然顺从他的天性。他自然而然地选择他的性格的故事。” *Histoire de Flaubert, op.cit.* p.70.

¹¹ Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, éd. Paris : le livre de poche, 1986.

sublime et un ailleurs idéal. Comme Emma rêve de l'absolu impossible à réaliser dans une relation amoureuse, ce que ce jeune homme recherche c'est aussi l'impossible dans son amour avec Satoko. Sur ce chemin d'exploration, il semble que se heurter aux interdits et commettre les péchés soient inévitables. En outre, le néant¹² crée une atmosphère tellement pesante que personne ne peut le chasser, les héros s'y débattent et sont finalement avalés.

Le désir de l'impossible devient le point central qui lie *Madame Bovary* de Flaubert et *Neige de printemps* de Mishima. En outre ce désir de l'impossible sera finalement aussi lié à l'échec des personnages. Comme René Girard l'a exprimé dans *Mensonge romantique et Vérité romanesque* : le héros choisit de prendre le médiateur le plus difficile à obtenir ; comme son but est de ne jamais être déçu, le désir devient éternel. L'échec est la meilleure fin pour ceux qui poursuivent l'impossible.

Nous pouvons nous poser cette question : le désir de l'impossible est-il une arme qui sert à lutter contre l'ennui et surtout le néant ?

Nous réfléchirons sur cette question en développant trois points de vue successifs qui organiseront notre recherche.

Premièrement, nous étudierons l'évolution du désir d'Emma et de celui de Kiyooki pour dévoiler les principes de leur désir et pour trouver chez tous les deux, d'un côté des points communs qui peuvent me semble-il être considérés comme des constantes de l'être humain et d'un autre côté des divergences qui distingueront Emma et Kiyooki. À propos du moyen d'analyse, il s'agit non seulement de l'analyse psychologique mais aussi des moyens littéraires mis en oeuvre.

Deuxièmement, nous analyserons l'absurdité mise en scène dans les deux romans : d'une part, il y a un antagonisme entre ce que demande le désir du sujet et ce que peut lui offrir le monde extérieur ; d'autre part, chez les héros, l'ambivalence est très forte ; elle est représentée évidemment par leur relation avec les personnages qui les entourent, mais aussi, par exemple, par le motif de la couleur. En outre, n'oublions pas de réfléchir à la façon dont les personnages se laissent submerger par leurs mondes intérieurs.

Troisièmement, nous nous concentrerons sur le sujet de « l'ailleurs ». Nous nous limiterons à l'étude de la curieuse dialectique chez Emma et Kiyooki entre un enfermement sur soi-même et une ouverture sans borne. Cette dialectique paradoxale s'avère en réalité

¹² Le néant est représenté par le vide, la disparition et le rien ; en outre, il provient de l'alternance éternelle entre la disparition et la renaissance qui dévoile le non-sens du monde. Dans nos études, nous nous limiterons à l'étude des motifs qui dépeindront le néant.

logique et elle révèle la poursuite définitive des héros. Finalement, cette poursuite nous introduit dans l'image liquide qui d'une part figure la sensation du désir, d'autre part représente le destin fatal du désir : la dispersion (dilution), la répétition et finalement le néant inévitable.

PARTIE 1 - LE PRINCIPE DU DÉSIR

I. L'ÉVOLUTION DU DÉSIR

Flaubert a fait une analyse très fine des désirs d'Emma, il s'agit d'une spirale de chute - une répétition accompagnée d'une dégradation : Emma qui vit exclusivement pour la passion devient finalement celle qui est trop faible de se débarrasser de son amant lors de l'extinction de la passion. C'est pourquoi nous parlons d'une spirale de chute.

A. Les personnages et le désir

1. La spirale de chute d'Emma

Dans son premier amour adultère avec Léon, Emma se montre réservée. Elle échange des livres avec Léon ; « ils s'apercevaient soignant leurs fleurs à leur fenêtres »¹³. Quand Léon la contemple, elle rougit à cause de la timidité. À ce moment-là, il s'agit d'un amour à distance et Emma aspire encore à quelque chose de grandiose. Plongée dans l'émotion profonde, elle ne sait pas encore être artificielle pour dire des phrases amoureuses vides. Dans le passage où Emma est accompagnée par Léon en marchant dans le village : « ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux ; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix »¹⁴. Lorsque Léon part de Yonville pour aller à Rouen, Emma se contrôle et reste réservée, même si son désir déborde.

À la suite du départ de Léon, Rodolphe - le deuxième amant d'Emma - fait d'elle « quelque chose de souple et de corrompu »¹⁵, cette corruption se manifeste d'abord dans ses allures, Flaubert les décrit précisément : « Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres ; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche, comme pour narguer tout le monde ; [...] »¹⁶. Elle n'a plus de prudence.

À première vue, cette évolution de la prudence à la débauche peut se considérer comme une déchéance. Néanmoins, du point de vue féministe selon lequel la tragédie d'Emma est juste de ne pas être libre dans sa classe sociale et sa condition sociale en raison de son

¹³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.86.

¹⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.180.

¹⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.301.

¹⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.301.

appartenance au sexe féminin¹⁷, ce genre de changement d'allures ne doit pas être considéré comme un signe de la chute ; au contraire, il s'agit des gestes rebelles qui servent à chercher la liberté. De façon analogue, Baudelaire apprécie Emma comme une femme androgyne : « [...] madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme » qui possède « l'énergie soudaine d'action »¹⁸. En fin de compte, ce changement d'allures d'Emma appartient à un domaine ambigu, nous pouvons le considérer autant comme une action rebelle que comme une action de dégradation.

Nous ne pouvons pas faire un jugement définitif. Cependant, cette ambiguïté nous conduit dans la réflexion sur la déchéance d'Emma. Dans la partie suivante, nous nous limiterons à l'étude de la corruption d'Emma qui se manifeste par son attitude vis-à-vis de l'affaiblissement de la passion : au début, face à la déception, Emma est assez forte pour se rebeller ; finalement, frappée par la désillusion, elle est trop faible pour se débarrasser de sa relation étioyée avec son amant Léon.

Au début, face à la monotonie de l'adultère et la froideur grandissante de Rodolphe, Emma regrette de s'être engagée dans cette relation : malgré la volupté, la rancune et « l'humiliation de se sentir faible »¹⁹ paraissent. Dans ce cas-là, elle réagit de façon active en choisissant de rompre avec son amant et de retourner dans sa famille. Evidemment, cette réaction n'a pas de rapport avec le réveil de sa conscience morale, mais est liée à une lutte contre l'ennui dont le but est de se protéger contre de l'indifférence manifestée par Rodolphe. À ce moment-là, Emma est assez forte afin d'être une femme rebelle.

Cependant, affaiblie par son insatiabilité, face à Léon qui propose une image dégradée : « il était incapable d'héroïsme, faible, banal, plus mou qu'une femme, avare d'ailleurs et pusillanime »²⁰, Emma n'est plus capable de s'en débarrasser. Par conséquent, elle est obligée de devenir opiniâtre, elle insiste pour l'aimer : « [m]ais comment pouvoir s'en débarrasser ? Puis, elle avait beau se sentir humiliée de la bassesse d'un tel bonheur, elle y

¹⁷ Mario Vargas Llosa, 1975, *L'Orgie perpétuelle*, traduction française 1978, Gallimard, pp.137-143. Citée par Gengembre, Gérard, *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes*, éd. Paris : Magnard, 1990, p.676.

¹⁸ Charles Baudelaire, 1857, *Madame Bovary par Gustave Flaubert, L'Artiste* 18 octobre 1857, repris in *L'Art romantique*. Citée par *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.457.

¹⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.275.

²⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.418.

tenait par habitude ou par corruption »²¹. Il s'agit d'un effort désespérant avant la fin de la passion, cet effort provient de la faiblesse.

Chez Emma, cette faiblesse est irrémédiable, elle abîme sa vie petit à petit. Emma ne peut plus résister à la séduction de la consommation de la parure. Son rêve romantique se base presque complètement sur les matières : costumes, tissus, bibelots etc. Luce Czyba analyse l'origine de cette inclination dans son article *Notes sur l'argent dans Madame Bovary*²² : d'une part, dans le bal à la Vaubyessard, « Emma découvre la richesse, le monde d'argent. Cette expérience a pour elle un caractère décisif et irréversible » ; d'autre part, « Emma assimile également ce monde à celui qu'ont fait imaginer les lectures romanesques de son adolescence ». Par conséquent, à partir de ce moment-là, Emma associe le désir de l'amour à celui de l'argent. La dépense d'argent tend à compenser l'insatisfaction du désir amoureux ; ainsi, en n'arrivant pas à combler le sentiment de manque, de son insuffisance de vie, Emma aboutit à l'accumulation de ses dettes. Néanmoins, si nous exprimons cette idée d'une autre façon, la relation parallèle entre le désir et de l'argent sera révélée : plus le désir amoureux est fort, plus l'intention du sujet de dépenser augmente.

Tout d'abord, Lheureux a l'air d'un séducteur malin. Pendant leur première rencontre, face à l'hésitation d'Emma, « [d]e temps à autre, comme pour en chasser la poussière, il donnait un coup d'ongle sur la soie des écharpes, dépliées dans toute leur longueur ; et elles frémissaient avec un bruit léger, en faisant, à la lumière verdâtre du crépuscule, scintiller, comme de petites étoiles, les paillettes d'or de leur tissu »²³. Sous les gestes ensorcelants de Lheureux, les écharpes prennent un pouvoir magique et semblent devenir des êtres vivants qui frémissent et scintillent. Lheureux est un fournisseur : au sens littéral, il offre ce dont Emma a besoin : pour les amants d'Emma, une cravache à pommeau de vermeil et un cachet avec la devise suivante : Amor nel cor (amour au coeur), une écharpe pour se faire un cache-nez et un porte-cigares tout pareil à celui du Vicomte pour Rodolphe ; pour la fugue « romantique » d'Emma, un grand manteau à long collet et doublé, une caisse et un sac de nuit ; pour le rêve de luxe d'Emma, une paire de rideaux jaunes à larges raies, un tapis pour sa chambre etc. Parmi ces marchandises, le désir

²¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.419.

²² LUCE CZYBA, 1973. *Notes sur l'argent dans Madame Bovary*, in Journée de travail sur *Madame Bovary*, 3 février 1973, Société des études romantiques (ronéotypée). Citée par *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.173.

²³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.191.

d'Emma se confond avec sa convoitise des matériaux et avec son appétit érotique. Chez Emma, les matériaux et la passion se lient intimement tel que s'en plaint-elle : « [a]lors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans la même souffrance ; [...] Elle s'irritait d'un plat mal servi ou d'une porte entrebâillée, gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite »²⁴. Parmi les cadeaux qu'elle a achetés chez Lheureux pour ses amants, nous voyons que ce genre de dépense se lie intimement au désir : elle sert à réchauffer la passion qui a été refroidie par l'ennui.

Au sens littéraire, Lheureux est un fournisseur primordial à l'égard du désir d'Emma : comme son nom - Lheureux, il fournit sans arrêt à Emma les matériaux qui servent à accélérer la construction du bonheur illusoire. Mais une fois que cette édification illusoire est au comble, la révélation affreuse effectuée par Lheureux avec des billets vient détruire cette Babylone trompeuse. Lheureux fait semblant de soutenir le rêve romantique d'Emma à l'aide des offres matérielles, mais en réalité, sous le masque amical, c'est le visage atroce qui est hostile à cette femme, il fait fortune sur la base des ruines d'Emma.

Il nous semble que Lheureux *séduit* sans cesse Emma. Larry Riggs, de son côté, montre l'opinion contraire : selon lui, Lheureux « ne fera que reconnaître une habitude ou un besoin acquis par Emma longtemps avant sa rencontre avec cet homme qui présidera à sa ruine »²⁵. Cette manie de remplir le vide par la matière correspond à son inclination de désirer sans arrêt des hommes pour éviter le vide. Il s'agit sans aucun conteste d'une sorte de faiblesse. C'est cette obéissance au désir qui détruit finalement la vie d'Emma.

SYNTHÈSE

Comme Christine Queffélec affirme dans son œuvre *L'esthétique de Gustave Flaubert et d'Oscar Wilde* :

*« Madame Bovary suit plutôt une ligne brisée, calquant les alternances d'illusions et de désillusions de l'héroïne, les soubresauts d'espoir et leurs retombées immédiates. Chaque partie comporte plusieurs points culminants, suivis d'effondrements de plus en plus profonds, le roman suivant globalement une ligne descendante »*²⁶.

²⁴ *Madame Bovary*, op.cit., p.196.

²⁵ LARRY RIGGS, 1980, *La banqueroute des idéaux reçus dans Madame Bovary*, in *Aimer en France, 1760-1860*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, publication de l'Université de Clermont-Ferrand II, pp.254-255. Citée par *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes*, op.cit., p.126.

²⁶ *L'esthétique de Gustave Flaubert et d'Oscar Wilde*, op.cit., p.301.

Les répétitions des illusions et les désillusions conduit Emma à un destin tragique.

Après l'analyse de la chute d'Emma dans son amour, il nous faut réfléchir sur le cas du héros de *Neige de printemps* : le jeune homme Kiyooki. De façon parallèle, nous étudierons l'évolution de la personnalité de Kiyooki et le changement de l'image de son unique amante : Satoko.

2. L'évolution ascendante de Kiyooki

Dans le cas de Kiyooki, une personnalité de plus en plus courageuse surgit petit à petit. Il crée les obstacles qui sont de plus en plus délicats.

Au lieu de changer d'amant, Kiyooki crée des obstacles par lui-même pour éviter le vide fatal. Après avoir embrassé Satoko au cours de la perception de la neige, Kiyooki a envie de reculer :

« Si tous deux étaient réellement tombés amoureux l'un de l'autre en ce matin de neige, comment pouvaient-ils supporter de laisser passer un seul jour sans se revoir, fût-ce un moment ou deux ? Quoi de plus naturel ? Pourtant, Kiyooki n'était pas enclin à suivre pareillement son impulsion. Si bizarrement qu'il paraisse, ne vivre que pour ses passions, tel le fanion obéissant à la brise, exige un style de vie qui vous fait reculer devant le cours naturel des choses, car cela implique une totale subordination à la nature. La vie des passions répugne à toute contrainte, d'où qu'elle vienne, si bien que, non sans ironie, elle tend en définitive à gêner son propre instinct de liberté »²⁷.

L'intention de Kiyooki de reculer n'est pas instinctive, mais artificielle : le terme comme « exige » ; les expressions comme « un style de vie », « faire reculer devant le cours naturel des choses », « répugne à toute contrainte » explicitent la passion *cérébrale* de Kiyooki : il ne vit pas ses passions avec le cœur mais avec son cerveau, il vit sa passion en réfléchissant sur cette passion. Ce recul ne provient pas d'une simple abnégation ou de « la connaissance profonde des subtilités de la passion qui ne s'offre qu'à ceux qui possèdent déjà l'expérience de l'amour »²⁸ ; mais d'« une conception imparfaite de l'art de se comporter avec grâce »²⁹. Pour Kiyooki, ses comportements ne servent pas à la simple satisfaction du désir, mais à une poursuite plus délicate qui concerne l'art de vivre. Néanmoins, la volonté de prendre le recul résulte de l'aspiration à l'obstacle ou à la souffrance : chez Kiyooki, le besoin des obstacles est éternel :

« Tout comme un fleuve reprend son cours normal après une inondation, la prédilection de Kiyooki

²⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.131.

²⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.131.

²⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.131.

pour la souffrance commença à reprendre le dessus. Son naturel rêveur pouvait être aussi exigeant qu'il était capricieux, au point, en vérité, de se sentir courroucé et déçu par l'absence d'obstacles à son amour »³⁰.

En suivant cette philosophie de vie, Kiyooki pousse la situation à l'extrême. Indigné par le jugement et le mensonge de Satoko, Kiyooki refuse d'écouter les appels de Satoko et de la revoir ; il brûle et déchire les lettres de son amante. Dans son acte de déchirer, sa nature artificielle se détache :

« Au moment où il avait mis en morceaux cette épaisse enveloppe, d'un blanc uni, ses doigts avaient rencontrés une résistance rigide, comme si, peut-être, la lettre avait été écrite sur du papier renforcé par de la fibrin solide. Mais ce n'était pas la composition du papier qui importait. Il se rendait compte aujourd'hui que, n'ayant été son effort de volonté, il lui aurait été impossible de la déchirer »³¹.

Ces réactions de Kiyooki peuvent être considérées comme des actes qui ont pour objet de mettre les obstacles dans leur relation amoureuse. Kiyooki bride ses désirs et lutte contre sa tendance amoureuse. Il construit l'obstacle en poussant lui-même à sacrifier son amour, puisque l'amour de Satoko est au début très facile à obtenir. Dans les réactions de Kiyooki à l'égard du mensonge de Satoko, il y a de l'excès. Cet excès n'est pas le caprice, mais provient de son aspiration à l'obstacle, et l'attitude de Kiyooki face au mariage arrangé entre Satoko et le prince Harunori confirme cette aspiration - il ne montre aucune objection contre ce mariage : « [j]e n'ai aucune objection. C'est quelque chose qui ne me concerne pas le moins du monde »³².

Chez ce bel adolescent, le bonheur ne naît que dans l'impossible. Quand Kiyooki est informé de la Sanction Impériale pour le mariage entre Satoko et le prince Harunori, son expression figurale reflète une personnalité complexe : « La marquise remarqua que ses paroles avaient provoqué une étincelle d'amer plaisir dans ses yeux »³³. En outre, ce qu'il pense au plus profond révèle un cœur horrible : « Il se retourna vers la maison, tellement vide sans maître ni maîtresse [...] À cet instant, il était certain de posséder les semences d'un problème assez vaste pour remplir tout entier le vide du bâtiment »³⁴. Ce « bâtiment » est parallèle au cœur de Kiyooki qui était creux à cause de l'absence d'obstacle ; maintenant, un nouveau obstacle capable de remplir ce vide apparaît (plus exacte, cette

³⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.132.

³¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.202.

³² *Neige de printemps op.cit.*, p.171.

³³ *Neige de printemps op.cit.*, p.204.

³⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.204.

Pierre d'achoppement est construite par Kiyooki lui-même). Au plan moral, l'obstacle rend l'objet du désir - Satoko - impossible et ainsi pour Kiyooki désirable : « Mais quelle émotion l'étreignait maintenant ? Il fallait bien l'appeler bonheur [...] Si on allait demander quelle en était la cause, la seule réponse possible serait qu'il trouvait sa source dans l'impossible, l'impossible pur et simple »³⁵.

Cet « impossible » fait naître le vrai amour de Kiyooki : « Quelque chose résonnait en Kiyooki comme une sonnerie de trompette : J'aime Satoko [...] Maintenant enfin, je suis sûr en vérité que je l'aime, se dit-il. Et l'impossibilité d'accomplir cet amour suffisait à prouver qu'il avait raison de le croire »³⁶. Après avoir assuré son amour, ce qui reste à Kiyooki, c'est de « faire les interdits » : « [...] Puis une autre révélation vint libérer le flot de désir que, si longtemps, il avait connu : un esprit raffiné n'a que faire des interdits, même les plus sévères [...] »³⁷.

Le désir est une rivière qui a besoin de couler sans arrêt pour rester fraîche : les obstacles sont faits pour stimuler le désir au lieu de le réprimer. En ce qui concerne « les interdits », il y a deux étapes : 1) la première est de faire l'amour au cas où on accorde la Sanction Impériale pour le mariage entre Satoko et le prince Harunori ; 2) deuxièmement, c'est d'emmener Satoko de Tokyo à Kamakura pour des rendez-vous secrets. Plus l'obstacle est grand, plus Kiyooki est courageux et plus ce qu'il fait est « scandaleux ».

La Sanction Impériale transforme complètement l'existence de Satoko en l'impossible et en refus :

« En cet instant, elle avait pour lui un attrait irrésistible, dans son kimono couleur de glycine blanche, mais ce n'était pas seulement celui d'un prix superbe enfin à sa portée ; c'était l'attrait du fruit défendu, de l'inaccessible absolu, de l'interdit [...] Aussi, il se rapprocha d'elle doucement pour la prendre par les épaules. Il les sentit se raidir en lui résistant. Ce refus opposé à ses doigts le ravit. C'était là une plénitude de résistance, une résistance sacrée à signification cosmique. Les douces épaules qui éveillaient en lui un tel désir tiraient la force qu'elles lui opposaient de l'autorité de la Sanction Impériale. Pour cette raison même, elle avait le pouvoir remarquable de le rendre fou, d'énerver ses doigts d'un désir fébrile »³⁸.

Les termes signifiant l'obstacle tels que « résistance », « refus » contrastent avec les mots comme « ravir », « fou » et « désir » ; en outre, aux yeux de Kiyooki, Satoko fait partie de l'autorité de la Sanction Impériale : par conséquent, faire l'amour avec cette

³⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.205.

³⁶ *Neige de printemps op.cit.*, p.207.

³⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.207.

³⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.217.

femme est de faire un interdit aussi important que l'autorité royale, c'est cette valeur sinistre qui suscite le désir de Kiyooki.

Le pèlerinage à la fin de la vie de Kiyooki figure son désir pour Satoko : c'est le désir de l'impossible, c'est aussi un désir solennel. Pour revoir Satoko qui s'est faite raser et est devenue nonne, Kiyooki fait quatre « pèlerinages » pour atteindre le temple. Au fur et à mesure du développement de ces pèlerinages, le stoïcisme de Kiyooki est de plus en plus clair. Ces quatre pèlerinages composent une série d'étapes dans lesquels chaque pèlerinage est plus dur que la fois précédente. Kiyooki, tellement malade qu'il a « la sensation que se décante) dans sa poitrine une poussière métallique »³⁹, abandonne le pousse-pousse et choisit de gravir la longue montée du sentier qui est « tout comme un pèlerin »⁴⁰. Au plus profond de lui, Kiyooki considère cet acte comme une « pénitence »⁴¹ :

« Quoi qu'il dût en résulter, même s'il n'y avait pas la moindre espérance de l'émouvoir, son état d'esprit était tel à cette heure qu'il ne connaîtrait plus de repos avant de l'avoir accompli, accompli comme une pénitence qu'il s'imposait à lui-même. Il s'était mis en route l'esprit obsédé d'une unique pensée : apercevoir son visage, fût-ce une seule fois ».

Si Satoko refuse et attire à la fois son amant lors de sa première scène d'amour avec lui ; ici, elle devient abstraite et intouchable, telle que la voit Kiyooki dans un rêve avant de partir pour ce pèlerinage :

« Alors, un instant, à la surface du flot qui clapotait en reculant sur le sable lisse, il voyait le reflet de son visage. Jamais elle n'avait paru plus adorable ni plus douloureuse. Mais quand il approchait ses lèvres de ce visage qui scintillait comme l'étoile du soir, il s'évanouissait »⁴².

Au comble du pèlerinage de Kiyooki, la valeur de ces quatre pèlerinages ne porte plus sur le visage de Satoko, mais sur cette pénitence elle-même : « Dans l'intervalle cependant, son cœur, lui, avait pris une autre résolution qui l'emportait sur ses intentions et ses désirs »⁴³. Le visage de Satoko n'est la destination de Kiyooki qu'au cas où il soit inaccessible ; ainsi, plus cette pénitence est pénible, plus sa valeur est haute : « Je n'ai pas d'autres choix

³⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.416.

⁴⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.415.

⁴¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.418.

⁴² *Neige de printemps op.cit.*, p.410.

⁴³ *Neige de printemps op.cit.*, p.418.

que de risquer ma vie si je veux la voir. À mes yeux, elle est la beauté même. Et c'est cela seul qui m'a fait venir jusqu'ici »⁴⁴.

Dans toute sa vie, Kiyooki n'a qu'une amante qui est Satoko. Au fur et à mesure que leur amour devient impossible, l'image de Satoko est plus solennelle et précieuse. Il nous faut étudier le corps de Satoko dont une description raffinée met l'accent sur un mélange du refus et de l'attrait – un corps à double sens :

Lors de leur première séance d'amour, le kimono luxueux donne à Satoko une dimension froide, solennelle et irrésistible : « Son large obi ajusté était froid et rigide au toucher, comme l'huis qui défend l'entrée d'un sanctuaire, et au centre brillait une agrafe d'or comme le haut décoré d'une pique sur le pilier d'une cour de monastère »⁴⁵.

Mais en même temps, ce corps solennel n'est pas un refus absolu, derrière cette apparence froide, c'est un corps tiède et attirant, comme Kiyooki le sent : « Il n'y avait aucune preuve que ce fût résistance muette ou séduction silencieuse. Elle semblait l'attirer à elle-même en même temps qu'elle luttait contre son emprise »⁴⁶. Jetons un coup d'œil sur ce corps féminin : « Malgré tout, il émanait de son corps une odeur tiède de chair, qui passait par les ouvertures intérieures aux épaules, s'échappant des manches amples du kimono en brise tiède qui venait frapper sa joue »⁴⁷.

À ce moment-là, on peut encore entrevoir la sensualité du corps de Satoko et sa beauté artificielle due au kimono ; à la suite, lors de son rendez-vous avec Kiyooki sur la plage, sa beauté mondaine se diminue : elle s'habille d'une veste de couleur blanche crue qui est proche de la couleur de sa propre peau et aussi proche de la couleur de la lune. Contrairement à la sensualité, le corps de Satoko est similaire au cosmos pur :

Dans la nuit, lorsque la mer et le ciel construisent ensemble un empire noir du vide, la lune est la source unique de la lumière. La mer est un noir infini, la lune est une blancheur infinie, tous les deux qui contrastent construisent ensemble un espace sans borne. De la même façon, cet espace sans mesure composé du noir et du blanc existe aussi chez Kiyooki et Satoko : « Chacun regardait l'autre et ce restant de ténèbres que figurait la zone sombre juste au-dessous de leurs ventres blancs si brillamment éclairés par la lune »⁴⁸. Leurs corps blancs et leurs « zone[s] sombre[s] juste au-dessous de leurs ventres blancs » composent

⁴⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.421.

⁴⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.218.

⁴⁶ *Neige de printemps op.cit.*, p.219.

⁴⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.218.

⁴⁸ *Neige de printemps,op.cit.*, p.279.

deux mini-espaces qui sont similaires à celui que composent la lune et l'océan. Ce paysage naturel et ce mini-paysage figuré par la chair de l'être humain se correspondent et se confondent.

À la fin du roman, Satoko devient complètement abstraite et se trouve hors de la mondanité : elle « figure aussi calme et paisible qu'une statue d'or insigne »⁴⁹.

Au fur et à mesure que le désir de Kiyooki devient métaphysique, la beauté abstraite et insaisissable de Satoko se détache.

Nous venons ainsi d'étudier l'ascension de Kiyooki en écho à la chute d'Emma. Nous voyons bien que le chemin du désir d'Emma est une spirale de chute ; celui du désir de Kiyooki est une évolution ascendante qui crée les obstacles afin d'éterniser la passion. Dans ces deux situations, les lieux occupent une importance primordiale, ils seront l'objet de l'étude qui suit : ces changements des lieux afin de confirmer des changements de situation des héros.

B. Les lieux qui servent à garder le désir des héros

1. Emma : de l'espace ouvert à l'espace fermé

a. De la forêt avec Rodolphe au fiacre avec Léon

Flaubert suggère la déchéance d'Emma en nous donnant à voir une dégradation des décors : comme les endroits où ont lieu les adultères et les bals – les endroits rêvés par Emma. Dans la vie d'Emma, il y a deux lieux cruciaux où elle décide de s'abandonner à ses amants : l'un est la forêt, l'autre est le fiacre. La scène où Emma s'abandonne à Rodolphe dans la forêt et celle où elle s'abandonne à Léon dans le fiacre font un fort contraste. L'image du cheval établit un lien entre ces deux scènes et en même temps révèle le décalage entre eux pour nous suggérer la dégradation de la situation amoureuse d'Emma.

Dans la première scène, cet adultère a lieu dans la forêt – un espace ouvert et vivant où « une lumière brune circulait dans l'atmosphère tiède », où on peut voir le ciel bleu et un étang. Cette scène d'amour se passe dans un environnement utopiste qui correspond au rêve d'Emma. Cependant, dans la deuxième scène, l'impatience de Léon⁵⁰ et l'intervention ironique du gardien de l'église rendent l'ambiance ironique et détruisent tout ce qui peut être romantique. La scène du fiacre pousse cette déchéance à son paroxysme. Cette scène est pleine de passion sinistre. Léon, dans le fiacre, crie sans cesse d'une voix furieuse :

⁴⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.422.

⁵⁰ Cf. *Madame Bovary, op.cit.* p.371 : « [...] dit Léon poussant Emma dans la voiture ».

« Marchez donc ! »⁵¹ Quant au fiacre - un espace extrêmement fermé et étouffant donne l'impression d'un tombeau.

b. Du château de Rodolphe à l'hôtel avec Léon

Les deux adultères d'Emma ont lieu respectivement dans le château et dans l'hôtel.

Comme le premier vrai amant d'Emma, Rodolphe possède un grand château à la Huchette. Quand Emma y entre, la description de Flaubert devient plus expressive :

*« Elle y entra, comme si les murs, à son approche, se fussent écartés d'eux-mêmes. Un grand escalier droit montait vers un corridor. Emma tourna la clenche d'une porte, et tout à coup, au fond de la chambre, elle aperçut un homme qui dormait. C'était Rodolphe »*⁵².

« Elle y entra, comme si les murs, à son approche, se fussent écartés d'eux-mêmes » : il est tentant de considérer cette scène comme une imagination subjective du point de vue d'Emma, car elle dépasse la dimension réelle. En outre, si nous voyons la couleur des décorations à l'intérieur du château : « les rideaux jaunes », celle de l'environnement : « une lourde lumière blonde », et les gouttes de rosée suspendues aux bandeaux d'Emma qui étaient « comme une auréole de topazes »⁵³. Cette élégance construit une atmosphère illusoire.

Cependant, pendant son amour avec Léon, le château est substitué à une petite chambre de l'hôtel. Jetons un coup d'œil sur la décoration de cette petite chambre : « les rideaux de levantine rouge »⁵⁴, « la couleur pourpre »⁵⁵, « deux de ces grandes coquilles roses »⁵⁶, à travers la splendeur de cette chambre, nous sentons « sa splendeur un peu fanée »⁵⁷. Dans cette chambre dont la dimension vulgaire et érotique ne peut pas être cachée, Emma ne joue plus une héroïne romantique mais une prostituée.

Dans son roman *Madame Bovary*, Flaubert a un goût pour le contraste. Sur la chute d'Emma, à part le contraste entre de différents lieux, celui de différentes ambiances est aussi importante : il nous faut évoquer deux bals qui sont assez importants pour ponctuer la vie de l'héroïne - le bal aristocratique à la Vaubyessard et le bal masqué à Rouen.

⁵¹ *Madame Bovary*, op.cit. p.371.

⁵² *Madame Bovary*, op.cit., p.267.

⁵³ *Madame Bovary*, op.cit., p.268.

⁵⁴ *Madame Bovary*, op.cit., p.396.

⁵⁵ *Madame Bovary*, op.cit., p.396.

⁵⁶ *Madame Bovary*, op.cit., p.396.

⁵⁷ *Madame Bovary*, op.cit., p.396.

Sur le bal à la Vaubyessard, Flaubert écrit : « Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la lumière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes »⁵⁸. Il s'agit « d'un épisode à la fonction privative, puisque l'extraordinaire ne remplit pas mais creuse la vie d'Emma »⁵⁹. Ce bal satisfait complètement le rêve d'Emma à l'égard de la vie aristocratique : le château de construction à l'italienne, les femmes et les hommes élégants, le dîner délicieux et la valse des aristocrates. Ils construisent un ensemble qui a été rêvé mille fois par Emma. Évoquons l'état d'Emma au cours du bal, elle était élégante comme une comtesse : « ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat 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 pompon mêlées de verdure »⁶⁰. Elle est arrogante à l'égard de Charles et se protège bien : « Laisse-moi ! dit-elle, tu me chiffonnes »⁶¹.

Plus tard, à Rouen, le jour de la mi-carême⁶², les aristocrates sont remplacés par des débardeuses et des matelots-les gens du dernier rang. Après le bal masqué, on mange dans une petite chambre d'un restaurant des plus médiocres. Par rapport au bal à la Vaubyessard, ici, tout est dégradé. La passion furieuse, voire hystérique se décèle dans les vêtements d'Emma : elle met « un pantalon de velours et des bas rouges ; avec une perruque à catogan et un lampion sur l'oreille »⁶³. Plongée dans la folie de la fête de la mi-carême, Emma « sauta toute la nuit au son furieux des trombones »⁶⁴. L'élégance et le romantisme sont substitués à la passion sinistre et furieuse, ce comble de la passion rend Emma folle et virile. Si avant nous considérons Emma comme un être bizarrement androgyne, maintenant, la passion hystérique la transforme en être viril.

⁵⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.126.

⁵⁹ *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.173.

⁶⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.118.

⁶¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.118.

⁶² « J.-M. Privat remarque justement qu'Emma entre en scène au moment de la fête des Rois, début de la période du carnaval, et qu'elle périt le mercredi de Carême, temps de l'abstinence, de la continence, annonçant la fin de la licence carnavalesque. Le calendrier folklorique et le destin d'une vie se superposent exactement ». Ici, il s'agit d'un extrait du compte rendu de Gérard Toffin sur *Bovary Charivari* de Jean-Marie-Privat.

Cf. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1997_num_37_142_370259

⁶³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.430.

⁶⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.430.

2. Kiyooki : de l'espace fermé à l'espace ouvert et à la hauteur

Le fiacre - l'hôtel - la plage - le temple

Les images du fiacre et de l'hôtel apparaissent aussi dans *Neige de printemps*. Kiyooki et Satoko s'embrassent dans le premier espace fermé et font l'amour dans le dernier. Ces deux espaces fermés témoignent de leur amour laïque. À la suite, un espace ouvert - la plage et le temple qui se place en haut sont les témoins de la sublimation de leur amour.

Sur la plage, la mer et le clair de lune construisent un espace énorme. La mer dans la nuit représente le vide énorme.

« La grève et l'eau, chacune de leur côté, appartenant à un monde à part tant qu'il avait fait jour, mais à présent on eût dit qu'elles s'étaient confondues à la faveur des ténèbres [...] sentir autour des soi tant de puissance majestueuse, c'était comme d'être enfermé dans un immense koto »⁶⁵.

La plage et la mer se confondent dans des ténèbres qui représentent une force remarquable. Pour ce qui est du noir, il nous faut citer une réflexion sur cette couleur-là :

« La démonstration de Burke, dans la Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau établissait que le noir était terrible par lui-même, et non par les effets de l'association, comme le croyait Locke. Son raisonnement se fondait sur l'analogie du noir et du vide. Voir du noir, c'est tomber dans la non-vision et se sentir aspiré par l'abîme. Le monde me « lâche », comme une béquille sur laquelle mon corps s'appuyait »⁶⁶.

En plus, le néant extrême existe aussi sur la plage plongée dans le clair de lune : « À présent, au milieu de la nuit, nulle trace de vie humaine ne demeurerait au long du rivage désert, hormis une barque de pêche échouée qui projetait sur le sable l'ombre noire de sa haute proue »⁶⁷. Les termes « nulle trace de vie humaine » et « désert » font l'effet du vide ; de plus, la délicatesse de l'ombre noire de la haute proue de la barque, l'immensité du rivage et de l'océan font un fort contraste, ainsi, ce qui est délicat est plus délicat, ce qui est vide est plus vide.

Les rayons de la lune abondants ressemblent à une rivière débordante ou bien un océan qui « baign[ait] l'embarcation dont les planches luisaient tels des ossements blanchis »⁶⁸. Les planches de l'embarcation luisaient grâce à la lumière de lune, cette puissance transforme les planches en « ossements blanchis » : l'image sinistre de la mort émerge. La lune est sinistre et fantomatique : elle crée l'illusion dans laquelle la peau de la main de

⁶⁵ *Neige de printemps, op.cit.*, p.268.

⁶⁶ Entretiens de la Garenne Lemot, *La couleur, les couleurs / XIes Entretiens de La Garenne-Lemot ; sous la direction de Jackie Pigeaud*, éd. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p.238.

⁶⁷ *Neige de printemps, op.cit.*, p.278.

⁶⁸ *Neige de printemps, op.cit.*, p.278.

Kiyoaki translucide. L'existence de Kiyoaki devient immatérielle, un effet de disparition se crée en raison de cette blancheur puissante et terrifiante. Ici, derrière la blancheur jolie, une dimension terrifiante surgit ; l'origine de cette terreur peut être expliquée par le paragraphe suivant :

« Pourquoi donc la blancheur est-elle-même terrible ? Est-ce que, par son indéterminité, elle fait sortir de l'ombre les vacuités insensibles et les immensités de l'univers, et ainsi nous poignarde par derrière (stabs us from behind) » avec la pensée de l'annihilation, quand nous regardons les blanches profondeurs de la Voie lactée ? Ou est-ce que, par essence, la blancheur est moins une couleur que l'absence visible de couleur, et en même temps, le mélange (the concrete -> l'agrégat ?) de toutes ? Est-ce pour ces raisons qu'il y a un tel vide muet, plein de significations, dans un vaste paysage de neige – sans couleur, coloré par l'athéisme devant lequel nous reculons ? »⁶⁹

Cette puissance d'effacement du clair de lune est représentée dans une autre scène où son côté violent derrière son apparence calme est révélé : « Tous les détails du jade vert et moucheté, jusqu'aux fines ciselures du plumetage des ailes, en paraissant plus chatoyants. Si bien que la forme de l'oiseau semblait planée, désincarnée, dans l'obscurité, [...] »⁷⁰.

C'est la lumière blanche qui fait « fondre » le jade solide.

Malgré la distance, elle est assez puissante afin d'influer sur ce qui est dans la Terre. « [...] le lit fut inondé de sa lumière »⁷¹ : le terme « *inondé* » transmue le clair en liquide, il s'agit plutôt de l'inondation que des gouttes d'eau. Si nous avons vu les pierres soumises à l'érosion hydrique, nous sentirons la force de l'eau.

« Si le blanc pur est au moins aussi terrifiant et sublime que le noir, c'est qu'il nous révèle une puissance d'effacement imprévisible, tel « le jour blanc » qui, dans un paysage enneigé, fait soudain tout horizon, gommant la ligne de démarcation entre ciel et terre »⁷².

De plus, la force lunaire est aussi présentée par sa dimension infinie, elle est comme un œil capable de tout voir :

« Il était improbable que quiconque les vît, mais les rayons de lune, émiétés à l'infini à la surface des flots, étaient comme des millions d'yeux »⁷³. Les rayons de la lune sont « émiétés à l'infini à la surface des flots » : « émiétés à l'infini » crée l'effet de l'illimité.

⁶⁹ *La couleur, les couleurs / Xlès Entretiens de La Garenne-Lemot ; sous la direction de Jackie Pigeaud, op.cit., p.238.*

⁷⁰ *Neige de printemps, op.cit., p.57.*

⁷¹ *Neige de printemps, op.cit., p.57.*

⁷² *La couleur, les couleurs / Xlès Entretiens de La Garenne-Lemot ; sous la direction de Jackie Pigeaud, op.cit., p.243.*

⁷³ *Neige de printemps op.cit., p.278.*

Ces « millions d'yeux » contemplent Kiyooki et Satoko, il est impossible de fuir devant elle. La lune existe tranquillement en tant que « emblème de leur infraction », elle est « brillante » pleine, donc, leur infraction est comme la lune : tellement brillante.

L'océan et le clair de lune s'unissent et construisent un empire du vide, c'est dans la puissance d'effacement de ce vide que l'amour entre Kiyooki et Satoko montre leur force :

« elle sentait qu'elle et Kiyooki étaient encerclés, observés, surveillés par un esprit implacable, tout comme la goutte d'huile balsamique tombée dans un bol d'eau n'a que celle-ci pour la porter. Leur eau était noire, immense et silencieuse, et l'unique goutte de baume flottait dans un monde de complet isolement »⁷⁴.

Ils sont entourés et isolés par tout, ils ne possèdent que cet amour qui a l'air de les aider à éviter le vide pesant. Par conséquent, cet univers vide pousse l'amour au niveau plus haut.

Le temple est le dernier endroit qui garde l'amour de ce jeune couple japonais. L'image de l'océan (et de la plage) est remplacée à la fin par le temple sur la montagne. L'image du temple « se confond » avec la montagne enneigée. Il s'agit d'un remplacement d'un infini par un autre infini auquel Kiyooki ne peut pas accéder et qui réalise la dernière sublimation de l'amour.

II. LA RELATION ENTRE LE SUJET DU DÉsir ET SES OBJETS DU DÉsir

Dans cette partie, nous réfléchissons sur la divergence entre Emma et Kiyooki : pourquoi chez Emma y a-t-il plusieurs objets et chez Kiyooki un objet unique ?

A. Plusieurs objets du désir d'Emma

Entrée au couvent, Emma consacre sa passion à Dieu. Puis, à cause des lectures, elle est plongée dans un monde imaginaire composé par des châtelaines et par des cavaliers. Elle transfère sa passion de Dieu au monde romantique ; entre les deux, le seul point commun est la particularité fictionnelle et intouchable qui peut ainsi probablement se transformer en l'impossible.

Lorsque la passion d'Emma quitte son ancien objet de désir : Dieu, le couvent devient un endroit ennuyeux qui n'est plus attirant comme auparavant. L'apparition opportune de

⁷⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.279.

Charles comble cet espace vide dans le cœur ennuyé d'Emma qui a besoin d'un objet à désirer.

« [...] l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques ; [...] »⁷⁵.

Emma ne voit Charles que quelques fois, elle ne le connaît pas vraiment, c'est seulement selon l'imagination personnelle qu'elle reporte son espoir romantique sur ce pauvre homme et qu'elle décide de se marier avec lui. Après être entrée dans la vie de femme mariée : « [...] elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé »⁷⁶.

Après avoir changé d'habitation, à Yonville, Emma, ennuyée de son mariage, trouve un autre objet du désir-Léon-, un jeune homme qui, pareil à elle, rêve des choses poétiques. Lorsque la passion entre Emma et Léon a failli exploser, Léon part pour Paris.

Rodolphe apparaît devant Emma qui est tout à fait prête à se jeter dans les bras d'un homme pour libérer sa passion provoquée par Léon. Abandonnée par Rodolphe, Emma revient vers Léon. Ce qui est important, c'est qu'entre la disparition de Rodolphe et la réapparition de Léon, il y a un petit moment où Emma n'a pas d'amant dans son cœur : très vite, elle projette son désir imaginaire vers un personnage moitié réel moitié fictionnel-un acteur de théâtre. Face à cet acteur,

« [...] une folie la saisit : il la regardait, c'est sûr ! Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrire : 'Enlève-moi, emmène-moi, partons ! À toi, à toi ! toutes mes ardeurs et tous mes rêves ! »⁷⁷

Avec la présence de Léon dans le théâtre, cette passion intense au plus profond d'Emma se reporte sur Léon :

« [...] à partir de ce moment, elle n'écouta plus ; et le chœur des conviés, a scène d'Ashton et de son valet, le grand duo en ré majeur, tout passa pour elle dans l'éloignement, comme si les instruments fussent devenus moins sonores et les personnages plus reculés ; [...] »⁷⁸.

⁷⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.105.

⁷⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.105.

⁷⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.346.

⁷⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.347.

À travers ce résumé dessinant le cheminement global du désir d'Emma, nous voyons bien qu'Emma est comme un vide qui a éternellement besoin d'objets du désir pour se combler. Bien que les objets du désir soient nombreux, leurs particularités ne sont plus importantes : il s'agit d'avoir la fonction de donner à cette femme rêveuse l'occasion d'imaginer et lui donner ce qui est capable de nourrir cette imagination. Par conséquent, chez Emma, désirer est un geste répétitif, comme Jacques Neefs la commente : « Des livres aux êtres, des objets aux corps, des hommes à Dieu, du théâtre au Monde, des uns aux autres, une fabuleuse dérive commence, [...] »⁷⁹.

Dans *Madame Bovary*, le cheminement global du désir d'Emma est suggéré dans un petit paragraphe de façon métaphorique :

*« La terre, à un endroit, s'est effondrée par le pas des bestiaux ; il fallut marcher sur de grosses pierres vertes, espacées dans la boue. Souvent elle s'arrêtait une minute à regarder où poser sa bottine, -et, chancelant sur le caillou qui tremblait, les coudes en l'air, la taille penchée, l'oeil indécis, elle riait alors, de peur de tomber dans les flaques d'eau ».*⁸⁰

Il s'agit d'une des plusieurs descriptions polysémiques dans *Madame Bovary*⁸¹ : derrière cette scène concrète, c'est l'image du désir d'Emma. Pour Emma, l'existence est juste cet endroit effondré qui est semée des flaques d'eau, elle est aussi humide, froide et sale que lui. En vue d'éviter de tomber dans cet endroit boueux, dans la vraie vie, Emma est obligée de chercher quelques objets en tant que soutien : Charles (mais seulement avant le mariage), puis Léon, puis Rodolphe, ces trois hommes jouent tous un même rôle-ces « grosses pierres, espacées dans la boue » - qui défendent Emma contre la médiocrité de la vie. Dans ce passage, l'attitude d'Emma est intéressante : « [s]ouvent elle s'arrêtait une minute à regarder où poser sa bottine ». Devant cet endroit boueux, Emma cherche des pierres afin de ne pas tomber ; parallèlement, dans la vie réelle, elle cherche des hommes sur lesquels elle peut s'appuyer ; elle a tellement peur de tomber, mais en même temps, elle est trop maladroite pour trouver toute seule l'équilibre, elle est instable sur ces pierres comme dans sa propre vie.

⁷⁹ JACQUES NEEFS, 1972, *Madame Bovary de Flaubert*, collection Poche critique, Hachette, pp. 64-68. Citée par *Flaubert Madame Bovary, op.cit.*, p.139.

⁸⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.181.

⁸¹ Dans son œuvre *Flaubert par lui-même*, Victor Brombert l'affirme comme suit : « [a]u moment où il [Flaubert] compose *Madame Bovary*, il explique à Louise Colet qu'il est dévoré [...] par un besoin de métamorphoses, que décidément le sens métaphorique le domine, qu'il se sent dévoré de comparaisons ». *Flaubert par lui-même, op.cit.*, p.8.

B. Un seul objet du désir de Kiyooki

Pour bien réfléchir sur la nature de l'objet du désir de Kiyooki, nous avons besoin d'évoquer les objets du désir chez Emma ; puisque entre ces deux personnages, il y a à la fois des convergences et des divergences, et ce sont seulement les divergences qui arrivent à tout éclairer.

Dans le cas d'Emma, à cause de son manque de maîtrise, Emma est obligée de changer sans arrêt ses objets du désir : Charles, le Vicomte, Rodolphe, l'acteur du théâtre, Léon, Dieu ; et, à la fin, c'est la désillusion catastrophique qui l'attend. D'une part, tous ses amants peuvent être inclus dans l'image d'un seul homme - le vicomte (ou l'acteur de théâtre) qui suscite son imagination ; d'autre part, nous pouvons dire que ses amants et le vicomte (ou l'acteur de théâtre) se confondent pour être unis en une figure unique. La vision illusoire d'Emma révèle cette unité : dans les comices, en sentant le parfum de la pommade sur la chevelure de Rodolphe, Emma a une illusion : « il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qui allait venir [...] cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle »⁸².

La différence entre leur façon de concevoir l'idéal reflète le décalage entre la lucidité de Kiyooki et l'excès de passion d'Emma. En écrivant la lettre d'amour, un homme idéal apparaît devant Emma :

« Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes ; et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu'elle en palpait émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait, comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs. Il habitait la contrée bleuâtre où les échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs, dans la clarté de la lune. Elle le sentait près d'elle, il allait venir et l'enlèverait tout entière dans un baiser. Ensuite, elle retombait à plat, brisée ; car ces élans d'amour vague la fatiguaient plus que de grandes débauches »⁸³.

Cette illusion d'Emma révèle de façon implicite son approche impatiente de l'idéal : tout d'abord, elle s'en approche de toute sa force sans savoir garder la distance ; tout de suite, la chute fatale arrive. L'idéal intouchable se trouve toujours en haut, là où « les échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs, dans la clarté de la lune »⁸⁴.

Emma rêve d'un homme idéal qu'il est impossible de rencontrer. Quant à Kiyooki : dans les pages précédentes, nous avons précisément analysé de quelle façon Kiyooki garde

⁸² *Madame Bovary, op.cit.*, p.246.

⁸³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.429.

⁸⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.429.

vivant son désir pour Satoko. Apparemment, il ne désire que Satoko ; néanmoins, dans *Neige de printemps*, il y a d'autres images qui sont aussi importantes que Satoko et qui apparaissent fréquemment dans le roman : ce sont l'image de la nuque blanche de la Princesse Impériale Kasuga et l'image de la montagne au loin. En outre, ces images sont liées intimement à Satoko à tel point qu'elles sont superposées. Par exemple, presque à la fin du roman, en voyant les montagnes à pentes neigeuses, Kiyooki voit Satoko :

« [...] il tournait son regard vers la fenêtre de la classe au second étage, comme absorbée par le spectacle des montagnes au loin, aux prises avec l'hiver à présent et dont les pentes neigeuses étincelaient au clair matin. Alors il voyait en pensée Satoko elle-même, désormais si éloignée, tellement inaccessible et qui présentait au monde une pureté semblable, sans un mot pour se disculper »⁸⁵.

En surimpression sur le visage de Satoko, Kiyooki évoque la beauté impressionnante qu'il a vue auparavant chez la Princesse Impériale Kasuga :

« Six ans auparavant, il n'avait fait qu'entrevoir par trop brièvement le beau profil de la Princesse Impériale Kasuga quand elle était détournée pour lui lancer un coup d'œil en arrière ; son cœur s'en était trouvé rempli d'un désir persistant sans espoir, mais au moment où Satoko s'éloigna du lac, son visage se tourna vers le grand logis d'un mouvement de tête gracieuse et bien qu'elle ne regardât pas en plein sa fenêtre, Kiyooki se sentit brusquement libérée de cette obsession antérieure. En un instant, il avait ressenti quelque chose qui la dépassait. À six ans de distance, il sentait qu'aujourd'hui, il venait de récupérer un fragment du temps retrouvé, au scintillement de cristal, vu dans une perspective différente »⁸⁶.

C'est juste cette osmose qui rend la beauté de Satoko durable et attirante. Nous pouvons aussi considérer les trois images (Satoko, la nuque de la Princesse Impériale Kasuga et la montagne de neige) comme un ensemble inséparable, puisque Kiyooki fait partie des gens raffinés et imaginatifs - ceux qui sont doués d'imagination et qui « ont tendance à bâtir des châteaux forts dont ils ont eux-mêmes tracé le plan et à en condamner toutes les ouvertures »⁸⁷. À travers son imagination et la similarité entre la beauté de Satoko, le charme de la Princesse Impériale Kasuga et la splendeur des montagnes de neige, il est capable de les lier ensemble et aucun des trois n'a plus d'existence indépendante. Au plus profond de Kiyooki, un seul objet -l'impossible beauté se détache, et elle y existe éternellement :

« Quand sa crise se fut peu à peu calmée, il leva les yeux, tout étourdi, vers les pics enneigés des montagnes qui s'élevaient par-delà les arbres clairsemés [...] En cet instant, lui revint un souvenir de ses treize ans. Il se revoyait page de l'empereur, levant les yeux

⁸⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.393.

⁸⁶ *Neige de printemps op.cit.*, p.144.

⁸⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.186.

devant lui vers la princesse Kasuga dont il portait la traîne. Les pics neigeux qui se dressaient aujourd'hui à sa vue étaient l'image même de la blancheur qui l'avait ébloui ce jour-là-le teint pur de sa nuque sous le noir lustré des cheveux. C'avait été l'instant de sa vie où la beauté divine de la femme l'avait ému jusqu'à l'adoration »⁸⁸.

Donc, nous pouvons dire qu'avant de tomber amoureux de Satoko, Kiyooki portait déjà en lui un objet d'amour idéal ; et Satoko est une sorte de récipient de l'amour préconçu et la réalisation d'une abstraction. Avec ces trois images superposées, la distance entre Kiyooki et les objets auxquels il rêve ne change jamais. Entre Kiyooki et la Princesse Kasuga, il y a une longue traîne ; entre Kiyooki et Satoko, il y a une fenêtre ; entre Kiyooki et les montagnes neigeuses, il y a un vaste espace. La fenêtre est un médiateur entre Kiyooki et les montagnes, entre Kiyooki et Satoko ; c'est à travers la fenêtre que Kiyooki contemple Satoko dans le banquet de la Fête des cerisiers, c'est aussi à travers la fenêtre qu'il regarde les montagnes lointaines. Cette coïncidence nous suggère de façon implicite la superposition entre Satoko et les montagnes neigeuses. Quand nous regardons quelque chose à travers la fenêtre, ou que nous contemplons quelqu'un au loin, nous pourrions avoir l'impression que nous nous trouvons dans un espace réel et que ce que nous sommes en train de regarder se trouve dans un espace imaginaire et irréel. C'est le cas de Kiyooki : entre lui et ses objets du désir, il y a la fenêtre ou bien une longue traîne qui symbolisent la distance et l'impossibilité d'approcher. Le mot « inaccessible » concernant le thème de « l'impossible » utilisé par Mishima nous confirme aussi cette impression : « Pour être plus précis, le rêve s'était ébauché en cet instant où, levant les yeux sur la traîne de la princesse, il avait été ébloui par la nuque blanche d'une beauté sans égale, à jamais inaccessible »⁸⁹. En plus, il y a encore une autre image principale équivalente à Satoko : la lune. Par rapport à l'image de la nuque féminine et les montagnes neigeuses, la superposition des images de la lune et de Satoko est plus intime mais la façon de la montrer est moins explicite.

Dans la lune, Kiyooki voit les yeux de Satoko. Pour lui, la lune est déjà devenue le symbole de Satoko. La lune semble impossible à toucher : face à son « spectacle assez éblouissant », « la soie fraîche et luisante du kimono de Satoko » émergea dans la tête de Kiyooki. À travers cette comparaison, la clarté de lune qui est immatérielle et abstraite devient concrète et nous donne la sensation du toucher, et cette sensation du toucher crée l'effet du rapprochement : il semble qu'il est facile de toucher la lune comme toucher la soie d'un kimono. Néanmoins, malgré cette sensation, nous n'oublions jamais que la lune est suspendue au firmament et qu'elle est loin du monde. Mais en même temps, avec cette

⁸⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.422.

⁸⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.205.

clarté immatérielle, Kiyooki perçoit les yeux de Satoko, là dans la lune, « ces grands yeux magnifiques qu'il avait vu si proches des siens, à le troubler ».

En ce qui concerne la distance, la lune qui est « haut dans le firmament », le toucher du kimono de Satoko et les yeux de Satoko que Kiyooki trouve si proches des siens réussissent à faire un mélange des dimensions lointaine et proche, et ce mélange rend la lune fantastique. Ici, ce qui fait sentir l'impossible, ce n'est pas simplement la distance entre le personnage et la lune, mais la particularité fantastique de la lune qui crée l'illusion : elle est mystérieuse, nous ne pouvons plus savoir si elle est lointaine ou au contraire proche de nous ; elle n'est plus un objet naturel, mais est assimilée à une belle femme, Kiyooki ne peut plus les distinguer. La lune de Satoko est sublime et fantomatique, et elle évoque l'idée de l'impossible.

SYNTHÈSE

Dans la chute d'Emma et l'évolution ascendante de Kiyooki, dans plusieurs objets du désir d'Emma et l'objet unique de Kiyooki, la divergence entre ces deux personnages se détache. Néanmoins, à travers cette divergence, nous verrons un principe unique du désir selon lequel les personnages ont éternellement besoin d'imagination afin de pouvoir une sorte d'espoir à vivre en rêvant.

Après avoir réfléchi sur la relation entre les personnages et leurs objets du désir, dans la partie suivante, nous discuterons la relation entre les mondes extérieurs et les mondes intérieurs d'Emma et de Kiyooki, la dualité des mondes subjectifs de ces deux personnages.

PARTIE 2 - L'ABSURDITÉ

I. LE DIVORCE ENTRE LE PERSONNAGE ET LES CIRCONSTANCES

En ce qui concerne l'environnement d'Emma, Didier Philippot le commente comme suit dans son article *Les Griffes de la chimère* :

« L'échec tragique d'Emma est d'abord expliqué par sa supériorité même, et par la disproportion avec les circonstances contraires (stupidité du mari, médiocrité du milieu, brutalité égoïste du premier amant, lâcheté tout aussi égoïste et faussement tendre du second) »⁹⁰.

Le décalage entre Emma et ses deux amants est évident ; néanmoins, en ce qui concerne son mari, sa « stupidité » ne suffit pas vraiment à affirmer l'opposition entre lui et Emma (puisque chez Emma, la vulgarité ne manque pas non plus) ; quant à la médiocrité symbolisée par Bournisien et l'image du bœuf, ils méritent l'analyse du côté littéraire.

A. Les personnages et les religions

1. Emma - le curé

Avant d'analyser la relation entre Emma et le curé Bournisien, il nous faut d'abord réfléchir sur l'aspect religieux pour Emma.

Dans le cas d'Emma, sa passion pour Dieu alterne avec celle pour les amants. Dans le couvent - lieu des illusions qui introduit la jeune Emma dans un autre monde, la prière pour Dieu est assimilée à des paroles adressées aux amants, ces paroles d'amour sont introduites dans le sanctuaire de la Divinité. Après la jeunesse d'Emma, la religion apparaît aux trois moments importants : premièrement, au moment où Emma est abandonnée par Rodolphe ; deuxièmement, lors de la séduction de Léon ; troisièmement, à la douloureuse agonie d'Emma.

Après avoir été abandonnée par Rodolphe, Emma, privée d'amant, tombe gravement malade. En se croyant agonisante, elle songe à Dieu, et est censée connaître des «félicités»⁹¹ :

« [...] savourant le plaisir d'être faible, Emma contemplait en elle-même la destruction de sa volonté, qui devait faire aux envahissements de la grâce une large entrée. Il existe donc à la place du bonheur

⁹⁰ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*, éd. Paris : Sandre, 2008, p.132.

⁹¹ *Madame Bovary*, op.cit., p.329.

des félicités plus grandes, un autre amour au-dessus de tous les amours, sans intermittence ni fin, et qui s'accroîtrait éternellement ! »⁹²

Chez Emma, la passion pour Dieu est aussi forte ou même plus forte que pour son amant : « [...] et ce fut en défaillant d'une joie céleste qu'elle avança les lèvres pour accepter le corps du Sauveur qui se présentait »⁹³.

Evidemment, Emma considère Dieu comme son amant sublime qui suscite sa passion et en même temps vers qui elle a la liberté de projeter sa passion comme elle veut : « [...] elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère »⁹⁴.

Quand ce sentiment sublime religieux disparaît progressivement, une occasion d'aller à Rouen pour voir la pièce de théâtre s'offre à Emma, par conséquent, la religion est remplacée par le héros passionnant. Ensuite, Léon réapparaît.

De façon analogue à son amante, Léon fait un mélange des dimensions érotique et religieuse à l'aide de son imagination. Il transforme l'église en « boudoir gigantesque »⁹⁵ qui se dispose autour d'Emma ; et « les voûtes s'inclinaient pour recueillir dans l'ombre la confession de son amour »⁹⁶ ; quant aux encensoirs, ils « allaient brûler pour qu'elle (Emma) apparût comme un ange, dans la fumée des parfums »⁹⁷.

Au moment de son agonie, Emma montre sa dernière passion de la façon la plus forte et la plus douloureuse : « Elle tourna sa figure lentement, et parut saisie de joie à voir tout à coup l'étoile violette, sans doute retrouvant au milieu d'un apaisement extraordinaire la volupté perdue de ses premiers élancements mystiques, avec des visions de béatitude éternelle qui commençaient »⁹⁸.

En outre, en face de Dieu, la « soif » que montre Emma n'est pas différente de la soif d'une femme passionnée pour son amant : elle montre sa convoitise sans rien cacher, « elle allongeait le cou comme quelqu'un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné »⁹⁹. « Il (le statut du crucifix) devrait permettre le rachat,

⁹² *Madame Bovary, op.cit.*, p.329.

⁹³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.328.

⁹⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.331.

⁹⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.366.

⁹⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.366.

⁹⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.366.

⁹⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.469.

⁹⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.469.

absoudre in articulo mortis la coupable. Or, loin de légaliser et de récupérer Emma, il lui autorise une dérive de ses désirs d'amour. Elle parachève son rituel amoureux. Dans cette joie dont elle est saisie, ces retrouvailles avec la volupté mystique et ce baiser éperdu, toute sa vie se rassemble et se confirme »¹⁰⁰.

À propos du mélange de la passion pour les amants et celle pour Dieu, nous pouvons entrevoir que ce qu'Emma poursuit, c'est l'illusion inaccessible. Au cours de sa maladie, Emma « entrevit, parmi les illusions de son espoir, un état de pureté flottant au-dessus de la terre, se confondant avec le ciel, et où elle aspira d'être »¹⁰¹. En note¹⁰², on commente ce genre de vision comme suit : « La 'vision' comme moment du 'sublime' qui fait 'franchir le seuil', du monde, de la vie, par accord profond entre la forme stéréotypée de la vision et la profondeur de l'imaginaire »¹⁰³.

Comme on le juge dans le réquisitoire : « Voluptueuse un jour, religieuse le lendemain »¹⁰⁴, cette alternance scandaleuse chez Emma révèle un rapprochement entre l'amour et la religion. En revanche, dans ce mélange étonnant, une nuance s'annonce : la passion religieuse est un amour supérieur à celui pour un amant, puisque c'est dans la première qu'Emma connaît le bonheur – l'illusion qui lui fait s'approcher de l'impossible sublime. Et ce sont précisément cette équivalence et cette nuance qui soulignent que du début à la fin, ce qu'Emma rêve c'est l'impossible passionnant.

À propos de la liaison intime entre Dieu et l'Éros, ce qui peut aussi nous la confirmer, c'est une lettre de Flaubert où celui-ci a expliqué la genèse de son personnage Emma :

« L'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée. J'ai gardé de ce premier plan tout l'entourage (paysage et personnages assez noirs), la couleur enfin. Seulement pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage »¹⁰⁵. (Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie (le 30 mars 1857))

¹⁰⁰ *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.715-716.

¹⁰¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.329.

¹⁰² Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, éd. Paris : le livre de poche, 1986.

¹⁰³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.329.

¹⁰⁴ Il s'agit d'un extrait de *Au procès : comment faut-il parler à Dieu*. Citée par *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.517.

¹⁰⁵ Micheline Hermine, *Destins de femmes-Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, éd. Paris : Beauchesne, 1997, p.81.

En ce qui concerne la passion, Flaubert fait équivaloir une vierge pure à une femme adultère, et mêle Dieu à l'Éros pour nous montrer à quel point la symbolique de la mystique et la passion amoureuse sont proches.

Malheureusement, pour Emma, dans le dernier moment de sa vie, ce qui reste n'est que la réalité cruelle et vilaine symbolisée par la face hideuse de l'aveugle qui « se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement ». ¹⁰⁶ La mort d'Emma est accompagnée par un réveil brusque du long sommeil qui durait pendant toute sa vie, sa dernière réaction au moment de l'agonie est métaphorique et nous évoque l'idée du «réveil» : « Emma se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante. [...] - L'aveugle ! s'écrivit-elle » ¹⁰⁷. En fait, cette désillusion n'est pas dévoilée à la fin du roman ; elle a déjà été suggérée par le narrateur, en particulier, à travers l'image du curé Bournisien dès le début du roman.

a. Le curé Bournisien

Dans l'espérance que Dieu absorbera son âme dans laquelle les désirs tourbillonnent, Emma a recours au curé Bournisien. Loin d'être compétent, Bournisien n'est qu'un homme à cœur trivial qui est représenté par son apparence vulgaire ; en plus de la vulgarité, nous pouvons entrevoir la déchéance :

« La lueur du soleil couchant qui frappait en plein son visage pâlisait le lasting de sa soutane, luisante sous les coudes, effiloquée par le bas. Des taches de graisse et de tabac suivaient sur sa poitrine large la ligne des petits boutons, et elles devenaient plus nombreuses en s'écartant de son rabat, où reposaient les plis abondants de sa peau rouge ; elle était semée de macules jaunes qui disparaissaient dans les poils rudes de sa barbe grisonnante. Il venait de dîner et respirait bruyamment » ¹⁰⁸.

Bournisien est un homme qu'il est facile de satisfaire et ses désirs sont très concrets : quand Emma lui confesse sa souffrance métaphysique, il pense néanmoins à du pain :

*« - Pardonnez-moi ! j'ai connu là de pauvres mères de famille, des femmes vertueuses, je vous assure, de véritables saintes, qui manquaient même de pain.
-Mais celles, reprit Emma [...], celles, monsieur le curé, qui ont du pain, et qui n'ont pas...
-De feu l'hiver, dit le prêtre » ¹⁰⁹.*

¹⁰⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.472.

¹⁰⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.472.

¹⁰⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.201.

¹⁰⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.203.

Dans son œuvre *L'Idiot de la famille*, Jean-Paul Sartre montre une critique judicieuse à l'égard de Bournisien : « Qu'est ce qui empêchait l'auteur de montrer un prêtre moins repoussant que ce curé matérialiste, ignare, qui mange et boit comme quatre, n'entend rien aux âmes et que la sottise pousse à l'intolérance ? »¹¹⁰

Celui qui a seulement de la compassion pour les femmes vertueuses sans pain ne comprendra sûrement pas Emma qui est le contraire. Le contraste entre la vulgarité de ce curé et la passion religieuse d'Emma devient une forte déception pour Emma, il annonce la discordance entre l'imagination d'Emma et ses circonstances.

b. Le curé de plâtre

Emma est passionnée par le sentiment religieux, mais dans sa vie réelle, le contraste avec cette passion est ininterrompu. Avant la présence du curé Bournisien, à côté d'Emma, il y a un objet religieux qui occupe une place importante - le curé en plâtre. Selon l'expression sensée de Claudine Gothot-Mersch : il « symbolise la 'ligne descendante' du roman »¹¹¹ : tout d'abord, inutile, gravement abîmé et enfin cassé définitivement. Pour sa première présence, ce curé de plâtre « participe à l'ambiance dégradée »¹¹² : « Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre lisait son bréviaire »¹¹³. « Il n'a encore aucune valeur autre que d'être là [...] Ici, on le voit mutilé, écaillé »¹¹⁴. Puis, il perd un pied et même le plâtre s'écaille et fait « des gales blanches sur sa figure »¹¹⁵. Lors du déplacement pour Yonville, on casse ce curé de plâtre ; mais lors de l'arrivée à Yonville, il est remplacé par la présence du curé vivant - Bournisien. Nous voyons bien que le curé de plâtre et le curé humain sont combinés en unité en tant que ce qui s'oppose à la passion personnelle (ou au désir) d'Emma.

2. Kiyoaki et le bouddhisme

Emma poursuit la religion afin d'en obtenir l'illusion sublime, comme Micheline Hermine l'indique dans son œuvre *Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux* : « Si la société est insatisfaisante, si l'Amour se dérobe, si la vie est malade, il

¹¹⁰ JEAN-PAUL SARTRE, 1971-1972, *L'Idiot de la famille*, réédition Tel, Gallimard, tome I, pp. 642-644. Citée par *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.351.

¹¹¹ *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.187.

¹¹² *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.187.

¹¹³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.93.

¹¹⁴ *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op.cit.*, p.187.

¹¹⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.136.

reste Dieu. Mais Dieu est souvent absent. N'est-il que caché ? »¹¹⁶ « Cette extraordinaire puissance de l'imaginaire, à l'état incandescent chez Thérèse, enflammée du désir de Dieu, est l'essence même d'Emma en perpétuelle quête d'amour introuvable »¹¹⁷.

Croire en Dieu ne sauve pas Emma de son illusion, mais lui donne plus d'illusion et d'espoir empoisonné : nous avons déjà montré que chez Emma, il y a une équivalence entre les amants et Dieu sur lesquels Emma projette la même illusion. Par coïncidence, Micheline Hermine met aussi le doigt sur l'assimilation entre la religion et l'illusion : « Emma, après ses déceptions, dans une rêverie nostalgique, pense à son couvent, lieu des illusions »¹¹⁸.

En comparaison avec la nature illusoire du christianisme dans *Madame Bovary*, le bouddhisme, dans *Neige de printemps*, apparaît comme le contraire : il construit un monde hors des (dés-) illusions, qui est représenté par le « Soutra du Cœur Illuminé » entonné par l'abbesse :

« Quand elle eut consommé les œuvres de perfection,
Les cinq Agrégats de l'existence deviennent
Choses nulles aux yeux du Boddhisatva Kannon
Et retranché à sa vue le joug de la souffrance humaine »¹¹⁹.

Lorsque Satoko s'est fait raser, elle « s'imaginait que cette sensation de froid devait ressembler à la surface de la lune, directement exposée à l'immensité de l'univers. Le monde qu'elle avait connu retombait avec chaque tresse. En même temps, elle s'en éloignait à l'infini »¹²⁰. Au Japon, se faire raser - ce rite bouddhique - signifie la fin de la vie mondaine et le nouveau commencement d'une vie religieuse. En ce qui concerne le lien entre le crâne rasé et la mort, dans son œuvre *Le Japon moderne et l'éthique samourai*, Mishima nous évoque l'histoire de Jōchō : « [...] Voulut se suicider à 42 ans lorsque son seigneur, Mitsushige, mais se heurta à une interdiction de se suicider par loyauté envers le daimyo. Jocho se rase le crâne, se voua au Bouddha [...] »¹²¹. Se raser le crâne est une sorte de suicide. Dans la culture orientale, les cheveux symbolisent le temps passé du monde laïque trempé des sentiments humains ; se couper les cheveux, c'est en finir avec la vie émotionnelle et s'introduire dans un autre monde où aucune émotion n'existe.

¹¹⁶ *Destins de femmes-Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux, op.cit.*, p.8.

¹¹⁷ *Destins de femmes-Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux, op.cit.*, p.2.

¹¹⁸ *Destins de femmes-Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux, op.cit.*, p.65.

¹¹⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.381.

¹²⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.382.

¹²¹ Mishima Yukio, *Le Japon moderne et l'éthique samourai : la voie du « Hagakuré »*, trad. Emile Jean, éd. Paris : Gallimard, 1987, p.20.

Débarassée de l'amour, des passions, de la famille, de tout ce qui concerne la mondanité, ce qui reste ce n'est que l'essence de la vie : l'immensité de l'univers » et « l'infini ». Sur la tête de Satoko, il n'y a rien d'autre que cet infini, et la lune est porteuse de cette signification. Sur la surface de la lune, on ne voit que le rien immense et sans borne. À l'aide de l'image de la lune, le sens du bouddhisme se détache : vivre dans un monde hors des (dés-) illusions.

En ce qui concerne la relation intime entre l'image de la tête rasée et la sortie du monde mondain, la confusion des sexes est également un élément important du bouddhisme. Lévi-Strauss l'a expliqué dans son oeuvre *Tristes tropiques* : « (le bouddhisme représente) une féminité placide et comme affranchie du conflit de sexes qu'évoquent aussi, pour leur part, les bonzes des temples confonds par les têtes rasées avec les nonnes dans une sorte de troisième sexe, [...] »¹²². Les statues bouddhistes représentent souvent l'unité des hommes et des femmes qui dépasse la distinction du sexe.

À propos de ce détachement, une description concernant la sensation de Satoko au cours du rite bouddhiste nous le renforce : « Satoko, elle aussi, se joignit à la psalmodie, les yeux clos. Et alors, son corps devint comme un navire qui peu à peu s'allège de toute sa cargaison et se libère de son ancre, et elle se sentit emportée sur le grand flot montant des voix qui chantaient »¹²³. Un navire qui s'allège de toute sa cargaison et se libère de son ancre représente Satoko qui se débarrasse du monde mondain et vivra dans un autre monde infini.

Curieusement, le christianisme et le bouddhisme, quoique divergents, provoquent la même déception chez Emma et chez Kiyooki : pour Emma, le curé Bournisien la déçoit ; pour Kiyooki qui a pour objet de poursuivre l'amour et la beauté introuvable (c'est-à-dire aussi l'illusion), la décision de Satoko de se convertir au christianisme et de se débarrasser du monde d'illusion le laisse tout seul et du même coup dévoile la dissemblance essentielle entre les deux amants, qui a été en fait suggérée par le petit détail suivant : Satoko a peur « de la salive qui ruisselait des bouches béantes »¹²⁴ du cheval, alors que ce genre de sauvagerie plaît à Kiyooki. Parallèlement, au moment où la passion amoureuse dérive et se transforme en violence qui est similaire à la salive du cheval, la situation n'est plus supportable pour Satoko. Paradoxalement, cette désertion de Satoko la transforme elle-

¹²² Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, éd. Paris : Plon, 1993, p.471.

¹²³ *Neige de printemps, op.cit.*, p.381.

¹²⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.94.

même aux yeux de Kiyooki en illusion supérieure : elle est absolument intouchable et ainsi plus attirante : il s'agit de l'impossible créé par les barrières qu'il est impensable de franchir entre le monde mondain et le monde sacré.

Pour Emma et Kiyooki, leurs désillusions ne s'arrêtent pas ici, la présence de deux personnages - Charles qui est « vulgaire » et Inuma qui est grossier - représente définitivement une sorte d'antagonisme par rapport à l'existence de ces deux héros qui désirent la délicatesse et la beauté.

B. Charles et Inuma : deux figures opposées aux héros

Nous avons montré la passion d'Emma pour l'ambiance mystérieuse de la religion. Ce qui fait contraste c'est qu'au cours de l'enterrement d'Emma, le culte religieux est insupportable pour le mari. Il semble que Charles soit fait pour s'opposer à Emma et à son désir.

Avant l'enterrement, « Lestiboulois circulait dans l'église avec sa latte de baleine ; près du lutrin, la bière reposait entre quatre rangs de cierges. Charles avait envie de se lever pour les éteindre »¹²⁵. Le narrateur ne révèle pas la cause du désir impulsif d'éteindre les cierges ; en revanche, cet élan lui-même prouve l'opposition de Charles et Emma. Cette hostilité se prolonge jusqu'au cours de l'enterrement : « On chantait, on s'agenouillait, on se relevait, cela n'en finissait pas ! Il se rappela qu'une fois, dans les premiers temps, ils avaient ensemble assisté à la messe, [...] »¹²⁶.

La phrase au style indirect libre : « On chantait, on s'agenouillait, on se relevait, cela n'en finissait pas ! » est exactement la plainte de Charles exprimant son dégoût provoqué par le culte religieux qui suscitait au contraire la passion d'Emma. Véronique Anglard nous explique la fonction du style indirect libre : « Pour alléger son texte et suivre la règle de l'impersonnalité, Flaubert systématise l'utilisation du style indirect libre. Il permet d'insérer les pensées ou paroles d'un personnage dans le cours du récit tout en présentant la réalité sous l'angle subjectif du héros »¹²⁷. Il est évident que ces cérémonies religieuses fatiguent Charles : « Les femmes suivaient, couvertes de mantes noires à capuchon rabattu ; elles portaient à la main un gros cierge qui brûlait, et Charles se sentait défaillir à cette

¹²⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.485.

¹²⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.486.

¹²⁷ Il s'agit d'une critique de Véronique Anglard, elle est jointe à *Madame Bovary*, éd. Paris : Marabout, 1995, p402.

continuelle répétition de prière et de flambeaux, sous ces odeurs affadissantes de cire et de soutane »¹²⁸.

Ce passage nous en rappelle un autre qui décrit l'ambiance religieuse ressentie par la jeune Emma au couvent. Il nous faut évoquer cette description : « [...] elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, [...] du rayonnement des cierges »¹²⁹. Les réactions de défaillance de Charles et d'assoupissement d'Emma sont différentes : la première indique la fatigue et la faiblesse, et la deuxième laisse une impression de somnolence et de tendresse. La similarité des deux passages révèle l'opposition entre Charles et Emma : le fait que les deux réactions qui s'opposent résultent de la même ambiance met à jour l'incompatibilité d'émotion dans ce couple.

Autour de la religion, l'hostilité inconsciente de Charles pour sa femme reste toujours présente : quand un chantre fait le tour de la nef pour quêter, Bovary lui jette avec colère une pièce de cinq francs en criant : « Dépêchez-vous donc ! Je souffre, moi ! »¹³⁰

Le geste de jeter une pièce de cinq francs pourrait nous renvoyer à la scène où Emma a jeté une pièce à l'Aveugle : face à l'Aveugle qui est « comme un chien affamé »¹³¹, Emma, « prise de dégoût, lui envoya, par-dessus l'épaule, une pièce de cinq francs »¹³². Cette coïncidence met en parallèle la religion et l'Aveugle, cette dévalorisation est due à l'impatience de Charles à l'égard de la cérémonie religieuse.

Néanmoins, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la « trivialité »¹³³ ne suffit pas vraiment à affirmer l'opposition entre lui et Emma. Il nous faut montrer une autre comparaison importante qui sera l'agonie de Charles et celle de sa femme.

Avant son agonie, par contraste avec Emma qui va de l'univers ouvert à l'univers clos, Charles va de la maison au jardin - un espace ouvert. Et en ce qui concerne le moment de l'agonie, on peut remarquer un contraste fort et ironique : Emma meurt dans une sorte d'hystérie accompagnée de la souffrance. L'image de sa mort est très réaliste : tous les symptômes s'étalent froidement devant nous. Dans la chambre où elle est morte, il n'y pas d'air frais, tout est sombre. Au contraire, au moment de la mort, Charles devient un jeune romantique qui se trouve dans une atmosphère légère et idyllique :

¹²⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.486.

¹²⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.98.

¹³⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.486.

¹³¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.441.

¹³² *Madame Bovary, op.cit.*, p.441.

¹³³ Ici, il ne s'agit pas du jugement personnel, et d'une vraie trivialité : ce terme est utilisé à la place d'Emma qui a un goût pour la religion et en particulier pour son rite.

« Le lendemain, Charles alla s'asseoir sur le blanc, dans la tonnelle. Des jours passaient par le treillis ; les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son cœur chagrin... Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs »¹³⁴.

Dans cette scène, les dimensions sensuelles sont remarquables, les mots comme « effluves », « gonfler », « cœur » qui servent souvent à décrire Emma plongée dans l'extase sont ici choisis exprès par le narrateur. En outre, les motifs comme le banc, la tonnelle, les feuilles de vignes, le ciel bleu ainsi que des lis en fleurs construisent une ambiance idyllique, de plus, le jasmin et des cantharides y ajoute du charme exotique ; quant à Charles, homme trivial, y meurt, quand l'amour est fini, en tenant la mèche de cheveux d'Emma dans ses mains. L'ironie flaubertienne est une sorte d'ironie tragique : Charles meurt finalement de façon poétique et mystérieuse ; donc, Emma qui désire le romantisme pendant toute sa vie rate la chance de voir le côté romantique de son mari et meurt elle-même loin de tout romantique. La mort de Charles tourne toute la vie de sa femme en dérision.

Par rapport au contraste entre « la délicatesse » d'Emma et « la trivialité » de Charles, l'opposition entre le raffinement de Kiyooki et la brutalité de Iinuma est plus antagoniste. Ici, dans notre analyse, le parallèle de la relation sociale entre les personnages (comme la relation conjugale) n'est plus tellement important, ce qui compte c'est la relation entre les natures des deux personnages.

Dans *Neige de printemps*, outre la grand-mère, le jeune Iinuma est aussi un personnage qui incarne l'esprit de samouraï et chez qui la nostalgie de l'époque passée est forte ; cependant, son extrémisme le rend impur et grossier. Malgré sa passion similaire à celle de Kiyooki, il est en tous cas hostile à la délicatesse de Kiyooki : « Tout chez Kiyooki agaça Iinuma : sa beauté physique, sa délicatesse, sa sensibilité, ses façons de voir, ses goûts »¹³⁵. De plus, à cette époque-là, la passion de samouraï qui obsède Iinuma est actualisée par le militarisme :

« Ses maîtres au collège de Paris avaient inculqué à leurs élèves la noblesse hautement exemplaire du directeur, le général Nogi qui s'était suicidé pour suivre son empereur dans la mort ; et depuis qu'ils s'étaient mis à souligner la signification de son geste, laissant entendre que les traditions de l'école auraient pâti si le général était mort dans son lit, une ambiance de simplicité spartiate s'était répandue par tout le collège. Kiyooki, qui avait une

¹³⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.500-501.

¹³⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.22.

aversion pour tout ce qui sentait le militarisme, en était arrivé de ce fait à détester l'école »¹³⁶.

L'amour de ce jeune passionné est aussi immonde que sa poitrine velue¹³⁷ : dans la scène d'amour entre lui et Miné, l'image de la neige surgit dans sa tête ; en revanche, elle est différente de la neige pure qui embellit la relation de Kiyooki et de Satoko. Dans la bibliothèque glacée et obscure où Miné se donnait à Inuma, l'esprit d'Inuma « se fixait sur la neige sale et grise qu'en venant il avait vue mise en tas le long du mur extérieur de la bibliothèque. Bien qu'il n'eût le temps ni l'envie d'en délibérer, le besoin le tenaillait de violer Miné dans le coin le plus proche de la neige souillée »¹³⁸. L'image de la neige fait contraster Inuma et Kiyooki, elle les met des deux côtés d'un miroir pour ainsi dire.

L'hostilité entre Charles et Emma, celle entre Inuma et Kiyooki sont semblables : une opposition « existentielle » et définitive. Dans les romans, il n'y pas seulement les personnages qui apparaissent comme les symboles s'opposant aux héros, mais aussi les figures animales qui apparaissent de temps en temps au fur et à mesure du développement de l'intrigue, et construisent une ambiance générale. La vache sous la plume de Flaubert et la tortue féroce de Mishima donnent respectivement l'impression de menace.

C. La vache et la tortue féroce

1. L'image de la vache dans *Madame Bovary*

Les images de la vache sont semées partout dans *Madame Bovary*. Sur le chemin vers la Huchette, des vaches font peur à Emma qui se lève de bonne heure à cause du désir de revoir son amant et rendent son chemin plus difficile. Quand Emma supplie Binet de l'aider, Madame Tuvache qui espionne l'intérieur de chez Binet dit une phrase qui suggérera le sentiment général de tout Yonville : « On devrait fouetter ces femmes-là ! »¹³⁹ Léon qui était aussi romantique qu'Emma épouse finalement une demoiselle nommée Léocadie Lebœuf. Après la mort d'Emma, M. Tuvache passe devant la fenêtre de Charles. Ces noms comme Madame Tuvache, Monsieur Tuvache et Mademoiselle Léocadie

¹³⁶ *Neige de printemps op.cit.*, p.24.

¹³⁷ Cf. *Neige de printemps op.cit.*, p.90 :

« Sans prendre garde au froid dans la ferveur de sa dévotion, Inuma était debout, silhouette virile avec sa poitrine velue qu'on apercevait par son kimono entrouvert. Au vrai, il regrettait en lui-même que son corps ne répondît point à la pureté de son zèle. Par ailleurs, Kiyooki, dont le corps lui semblait un vase sacré, manquait de cette rectitude et de cette pureté exigée de tout homme authentique ».

¹³⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.128.

¹³⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.448.

Lebœuf nous suggèrent sans conteste l'image principale du roman : la vache ou bien le bœuf - un animal menaçant pour Emma, une figure qui symbolise la trivialité et de plus l'agression potentielle.

Nous ne devons pas oublier de souligner qu'ici, il ne s'agit pas de l'altérité entre de différents individus, mais plutôt de l'isolement et la situation absurde d'Emma : cette rêveuse est entourée par des gens chez lesquels l'hostilité envers elle existe de façon soit implicite soit explicite.

2. L'image des tortues féroces dans *Neige de printemps*

Dans *Neige de printemps*, la présence des tortues féroces est accompagnée par des érables, ainsi l'image de ces animaux est de la couleur rouge des « reflets rouges des érables »¹⁴⁰ ou bien de la couleur noire : « [c]'était une soirée sans lune. L'île et la colline aux érables ne formaient qu'une masse dans l'ombre »¹⁴¹.

Chez elles, la dimension sinistre et sanguinaire n'est pas absente. En plus, cet effet est renforcé par la liaison étroite entre les tortues féroces et l'image du sang qui a une double particularité : premièrement, la tortue féroce mord et ainsi est agressive, c'est-à-dire qu'elle fait preuve de cruauté : « [u]ne fois qu'une tortue féroce vous a attrapé le doigt entre ses mâchoires, lui avaient raconté les domestiques, vous pourriez lui dire adieu »¹⁴².

Du même coup, sa mort et son sang peuvent donner une vitalité puissante. Entre son agression cruelle et la transmission de sa force, une transformation surgit : à la fin du livre, quand le cuisinier fait boire du sang de la tortue féroce à Kiyooki sans qu'il le sache, Mishima souligne la force du sang :

« Puis, soudain, à présent, le charme avait été rompu. La mort avait surpris la tortue et il venait de boire son sang sans le savoir. C'était toute une époque qui semblait tout à coup s'achever. En lui, la terreur se transformait, docile, en une énergie inhabituelle qui le parcourait avec une force dont il pouvait seulement deviner la vigueur »¹⁴³.

Dans son oeuvre *Behind the mask*, Ian Buruman indique cette transformation qui existe depuis longtemps dans la culture japonaise: « il semble que pour les Japonais, le péché absolu n'existe pas, cependant, ils ont peur et s'éloignent des choses impures comme la

¹⁴⁰ *Neige de printemps, op.cit.*, p.29.

¹⁴¹ *Neige de printemps, op.cit.*, p.67.

¹⁴² *Neige de printemps, op.cit.*, p.16.

¹⁴³ *Neige de printemps, op.cit.*, p.405.

plaie, le sang et la mort »¹⁴⁴. Néanmoins, dans les légendes japonaises, « La créatrice de la vie est aussi l'incarnation de la mort et de la saleté »¹⁴⁵.

Les tortues féroces représentent une menace potentielle et mystérieuse, un mal vicieux.

« Mais alors une sensation bizarre, un arrière-goût épais onctueux s'attarda sur sa langue [...] Tandis qu'il sentait le liquide douceâtre glisser le long de son gosier, il se rappela l'histoire que les domestiques avaient si souvent utilisée pour lui faire peur étant enfant. Il revit l'image troublante qu'il s'était formée en ce temps-là d'une tortue féroce levant la tête comme un fantôme sinistre au-dessus des eaux sombres du lac, les yeux fixés sur lui, créature qui, habituellement, reposait enterrée dans le limon tiède du fond mais qui n'avait jamais manqué de se frayer un chemin pour venir darder son regard sur lui à chaque étape de son existence »¹⁴⁶.

Cette image troublante et fantomatique des tortues féroces hante constamment Kiyooki depuis son plus jeune âge. Il ne s'agit pas d'une symbolisation précise ; en revanche, ces tortues féroces figurent une sorte de menace innommable, potentielle et quelque chose de mystérieux, voire d'ineffable, qui se cache et qui est toujours là avec les yeux fixés sur Kiyooki. Elle suscite une peur très forte mais aussi très vague, par conséquent elle devient la peur elle-même, cette peur provient de l'inconnu terrifiant ; sur ce point, Baldine Saint Girons l'aborde en citant les paragraphes du roman de Melville *La baleine blanche* : « [...] le monde visible semble formé dans l'amour, les sphères invisibles sont formées dans la peur »¹⁴⁷.

En parlant d'Emma et Kiyooki, l'on peut affirmer que chacun a sa peur. Ces terreurs sont figurées par le troupeau de vaches et par la troupe de tortues féroces. Leur nombre augmente l'effet du danger. Dans *Madame Bovary*, ce qui compte c'est le jeu de mots : les vaches, les Tuvache, Mademoiselle Leboeuf ; néanmoins, dans *Neige de printemps*, de manière différente, c'est la force visuelle de l'image qui sert à représenter la terreur : l'image des tortues féroces -cette figure concrète qui est un rôle de fil conducteur-, crée une ambiance menaçante et met le doigt sur un mal vicieux mais inconnu.

¹⁴⁴ Sur cette citation de l'oeuvre *Behind the mask*, écrite par Ian Buruman, on n'ai trouvé que la version chinoise, elle est traduite par mes soins du chinois en français : « 尽管在日本人思想中, 绝对的罪恶似乎不存在, 但对任何一种脏污, 包括伤口, 疮口, 血水与死亡, 甚至仅仅不卫生, 都应避而远之 »。 Cf. Ian Buruman, *Behind the mask (日本文化中的性角色)*, éd. Beijing : Guangming Daily Publishing House, 1989, p.18.

¹⁴⁵ Cette citation en version chinoise est traduite par mes soins vers le français : “ 生命的创造者也同时是死和脏污的化身。” Cf. *Behind the mask*, op.cit., p.14.

¹⁴⁶ *Neige de printemps* op.cit., p.405.

¹⁴⁷ *La couleur, les couleurs / XIes Entretiens de La Garenne-Lemot ; sous la direction de Jackie Pigeaud*, op.cit., p.238.

Nous voyons que l'entourage d'Emma composé par le curé, et Charles peut probablement être figuré par l'image des vaches, puisqu'on est dans un monde rural ; quant à la tortue féroce, elle peut correspondre à Tedashina qui est constamment à l'état de guet et de surveillance, mais l'image des tortues féroces ne fait pas simplement penser à Tedashina : elles construisent une sorte d'atmosphère menaçante.

À part la divergence entre les héros et le monde qui les entoure, les époques auxquelles ils rêvent les éloignent aussi : la dégénérescence du vieux duc et du comte Ayakura.

D. La décadence des symboles idéaux : le vieux duc de Laverdière et le comte Ayakura

Dans *Madame Bovary* et *Neige de printemps*, le vieux duc dans le bal à la Vaubyessard et le comte Ayakura font preuve des décadences des époques aristocratiques. La vieillesse et les comportements maladroits du vieux duc de Laverdière qui a vécu à la cour et couché dans le lit des reines témoignent de la déchéance de toute la classe aristocratique¹⁴⁸, et de la même façon, l'image faible du comte Ayakura reflète aussi la dégradation de la classe aristocratique japonaise :

« Assis là, sans rien dire, un air qui tenait du chagrin et de l'effroi parut sur son visage qui semblait taillé dans un ivoire jaune, les traits délicatement ciselés et tout à fait détendue. Les sourcils plissés soulignaient tout autant le moule profondément creusé des yeux habituellement baissé que leur mélancolie. Le marquis eut le sentiment, non pour la première fois, que c'étaient des yeux de femme »¹⁴⁹.

La faiblesse apparaît dans les termes comme le « chagrin », « l'effroi » et la « mélancolie » ; un visage dont la couleur est similaire à l'ivoire jaune perd son blanc pur, et ainsi montre la même tristesse que celle qui est entrevue dans les traits du comte. Le comte Ayakura est comme « un oiseau mort » au « plumage sali »¹⁵⁰. L'élégance aristocratique qui est l'idéal original de Kiyooki s'est déjà fanée, la brillance est déjà éteinte à cause de l'écoulement du temps et du changement de l'époque.

SYNTHÈSE

¹⁴⁸ *Madame Bovary*, op.cit., p.116 : « Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. Il avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir ».

¹⁴⁹ *Neige de printemps* op.cit., p.374.

¹⁵⁰ *Neige de printemps* op.cit., p.374.

Emma et Kiyooki vivent tous les deux dans un monde où il y a des ennemis, et des déceptions qui empêchent leurs poursuites de l'idéal illusoire. De plus, tous les deux ont la nostalgie de l'époque passée qui se fane par rapport au temps actuel. Globalement, les circonstances s'avèrent hostiles à l'envol de leurs âmes, et aucun n'envisage une vie en harmonie avec son entourage. Emma et Kiyooki vivent de façon isolée, le décalage entre ce qu'ils demandent au monde et ce que le monde leur donne rappelle l'idée de « l'absurdité » de l'existence humaine.

Dans son œuvre *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*¹⁵¹, Camus définit l'essentiel de l'existence de l'être humain comme l'absurdité. Il la définit comme suit :

*« 'C'est absurde' veut dire : 'c'est impossible', mais aussi : 'c'est contradictoire'. Si je vois un homme attaquer à l'arme blanche un groupe de mitrailleuses, je jugerai que son acte est absurde. Mais il n'est tel qu'en vertu de la disproportion qui existe entre son intention et la réalité qui l'attend, de la contradiction que je puis saisir entre ses forces réelles et le but qu'il se propose [...] Dans tous ces cas, du plus simple au plus complexe, l'absurdité sera d'autant plus grande que l'écart croîtra entre les termes de ma comparaison [...] Pour chacun d'eux, l'absurdité naît d'une comparaison [...] L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation »*¹⁵².

Dans la définition de l'absurdité, il y a des mots-clés comme : « l'intention », « la réalité » et « la disproportion » ; « ses forces réelles », « le but qu'il se propose » et « la contradiction ». En constatant les échecs tragiques d'Emma et Kiyooki, la comparaison de leurs buts personnels et de leurs environnements nous fait entrevoir la dimension absurde de l'existence de ces deux personnages. Nous venons de finir l'analyse du décalage entre la réalité et l'intention des deux personnages qui nous a permis de voir de plus près quelle est précisément la disproportion entre l'intention du sujet désirant et la réalité, la contradiction entre la force du sujet du désir et le but qu'il se propose. Emma et Kiyooki sont tous les deux comme l'homme qui attaque à l'arme blanche un groupe de mitrailleuses dans ce texte de Camus¹⁵³.

Néanmoins, le divorce entre la réalité et l'individu n'est pas l'unique absurdité ; une autre absurdité provenant de la désunion à l'intérieur de l'individu peut paraître plus violente.

II. LA DUALITÉ DU MONDE INTÉRIEUR

A. La comparaison du déchirement intérieur d'Emma et de Kiyooki

¹⁵¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, éd. Paris : Gallimard, 1985.

¹⁵² *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, op.cit., p.47-48.

¹⁵³ Cf. *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, op.cit., p.47.

1. Le déchirement entre l'élégance et la passion chez Kiyooki

Nous pouvons probablement prétendre que dans *Neige de printemps*, le rouge symbolise la passion, et le blanc - l'élégance aristocratique représentée par le comte Ayakura : « En vérité, en regardant le comte tenir une tasse de saké, sa main si menue et si blanche rappelait une menotte de poupée »¹⁵⁴. La présence du rouge oppose le charme de Kiyooki à cette élégance traditionnelle : bien que ce jeune homme soit élevé par la famille aristocratique et reçoive une éducation qui lui inculquera l'idée de la distinction élégante, il est né chez les Matsugaes ; ainsi, au plus profond, il a des racines de puissance. Par conséquent, une créature mêlée d'élégance et de sauvagerie est née. Chez les chevaux, Kiyooki a trouvé cette particularité :

*« [...] leurs crinières grises qui flottaient rappelèrent à Kiyooki la crête bouillonnante d'une énorme vague qui s'en va déferler sur la grève. Au même moment, on vit le chrysanthème impérial de la portière passer dans le brouillard d'un tourbillon d'or avant de s'immobiliser avec la voiture »*¹⁵⁵.

De plus :

*« Car les cahots le jetaient hors du rythme régulier, tenace de ses ennuis. Les queues qui s'arquaient aux croupes dénudées proches de la voiture, les crinières qui flottaient furieuses dans le vent, la salive tombant en ruban luisant des dents grinçantes – il lui plaisait de goûter le contraste entre cette force brutale des animaux et les élégantes décorations intérieures du véhicule »*¹⁵⁶.

Pour comprendre l'ascendance samouraï de Kiyooki, il faut porter notre attention sur sa grand-mère dont l'apparence est révélatrice :

*« Il était curieux de voir combien sa nature campagnarde robuste et sans apprêt, le front solide rutilant de santé, le dessin rude et vigoureux du visage, la peau que hâlait encore le chaud soleil d'une génération disparue, les cheveux frangés teints simplement en noir lustré – combien chacun de ses traits s'harmonisait à la perfection au décor victorien de la salle de billard »*¹⁵⁷.

La grand-mère appartient à « une ère de bouleversement »¹⁵⁸ :

*« ère de violence que cette génération-ci avait oubliée, où la crainte de la prison et de la mort n'arrêtait personne, où cette double menace constituait la trame de la vie quotidienne. Elle appartenait à une génération de femmes qui tenaient pour rien de laver leurs assiettes dans un fleuve que l'on voyait charrier des cadavres. Ça, c'était vivre ! »*¹⁵⁹

¹⁵⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.152.

¹⁵⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.148.

¹⁵⁶ *Neige de printemps op.cit.*, p.80-81.

¹⁵⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.328.

¹⁵⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.329.

Il prend pour rien la prison et la mort, il fait sentir à sa grand-mère qu'« aujourd'hui, chose remarquable, voilà que ce petit-fils, à première vue tellement fin de race, ressuscitait sous ses yeux l'esprit d'un autre âge »¹⁶⁰. Ce que Kiyooki a fait émerveille sa grand-mère, Kiyooki lui-même s'aperçoit que sa passion est « une chose fruste et brutale, violente et sinistre, une passion assurément fort dépourvue de grâce élégante »¹⁶¹. Sa passion amoureuse n'est plus un sentiment négligeable puisqu'il sacrifie son propre sang pour lui : puni par son père furieux, Kiyooki « dominait la douleur qu'il sentait encore dans le dos et serrant contre son nez qui continuait à saigner le mouchoir désormais plein de sang »¹⁶².

À la différence d'Emma qui passe toute sa vie tiraillée entre son côté idéal et son côté trivial, Kiyooki n'est nullement déchiré par sa propre ambivalence mais en tire au contraire une force qui le pousse sur le chemin du sublime.

2. Le déchirement entre l'idéal illusoire et les plaisirs triviaux chez Emma

Différent de Mishima qui accentue la fonction symbolique des couleurs, Flaubert, en ce qui concerne la dualité d'Emma, n'utilise pas seulement le contraste entre les couleurs bleue et rose, ce qui est encore plus clair c'est ce que le nom - Emma Bovary signifie.

Si « Emma » symbolise la personnalité romantique, c'est-à-dire la personnalité d'emprunt, « Madame Bovary » indiquerait l'identité sociale d'Emma : la femme de Charles Bovary. Evoquons ce que Rodolphe a dit en la séduisant :

*« - Emma [...] -Ah ! vous voyez bien, répliqua-t-il d'une voix mélancolique, que j'avais raison de vouloir ne pas revenir ; car ce nom, ce nom qui remplit mon âme et qui m'est échappé, vous me l'interdisez ! Madame Bovary ! [...] Eh ! tout le monde vous appelle comme cela ! [...] Ce n'est pas votre nom, d'ailleurs ; c'est le nom d'un autre ! Il répéta : - D'un autre ! »*¹⁶³

Cette fois-ci, Rodolphe ne dit plus des propos vides mais la révélation qui d'une part annonce la dualité d'Emma, d'une autre devient une sorte d'ensorcellement qui la fait dériver vers le chemin du « romantisme » - l'adultère.

Cependant, la dualité d'Emma n'est pas vraiment telle que Rodolphe l'a prétendu. Il ne s'agit pas d'un divorce entre l'identité sociale - une femme mariée et celle qui rêve d'une vie romantique, mais d'un divorce entre celle qui convoite les plaisirs charnels (madame

¹⁵⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.329.

¹⁶⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.329.

¹⁶¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.314.

¹⁶² *Neige de printemps op.cit.*, p.329.

¹⁶³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.257.

Bovary : suggère le bœuf - une image vulgaire et prosaïque et une femme romantique pleine d'émotions métaphysiques qui aspire à l'impossible (Emma : un nom qui se charge de l'aspiration au romantisme). En ce qui concerne les connotations du nom Emma Bovary, nous en citons quelques-unes :

« Son nom et son prénom reflètent bien la lutte entre l'idéalité, le rêve, l'aérien, le désir (Emma) et le côté terrien de Bovary (« boeuf ») Son mariage (elle change alors de nom et, de Rouault devient Bovary) est la première étape de son calvaire puisqu'elle est alors marquée comme au fer rouge par cette opposition entre rêve et réalité, entre désir et réel »¹⁶⁴.

En outre, le nom même de Bovary « fait penser au latin bos, bovis qui signifie boeuf ou vache [...] »¹⁶⁵. Dans le chapitre « Pour un statut sémiologique du personnage » de *Poétique du récit*, Philippe Hamon mentionne aussi la relation entre Bovary et le boeuf :

« Cette motivation du nom du personnage peut jouer sur des procédés [...] morphologique, en constituant des noms propres selon des procédés dérivationnels usuels, où le lecteur reconnaîtra des éléments aisément traductibles ou identifiables ; on peut parler de « transparence » morphologique, ou étymologique (qui ne liera « boeuf » dans Bov|ary, dans Bouv-ward, [...] ?) »¹⁶⁶

La désunion entre madame Bovary et Emma est plutôt celui entre le vrai moi et le moi idéal. C'est pour cette raison qu'on a pu parler de « bovarysme ». Ce moi idéal provient de « la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est, sans tenir compte des mobiles divers et des circonstances extérieures qui déterminent chez chaque individu cette intime transformation »¹⁶⁷. Et Jules de Gaultier indique la généralité de ce besoin :

« Combien sont rares les êtres simples, en harmonie avec eux-mêmes, combien fréquents ceux qui, à leur 'moi' véritable, ajoutent ou substituent un personnage de leur imagination et puisent hors d'eux-mêmes les mobiles de leurs actes, les causes même de leurs inclinations et de leurs sentiments ! Presque tout homme interrogé sur ses goûts et sur ses désirs répondra par les goûts et par les désirs qu'il voudrait avoir et qu'il croit avoir, non par ceux qu'il a en réalité [...] Il se conçoit tel qu'il voudrait être, et non tel qu'il est »¹⁶⁸.

Chez Emma, au fur et à mesure que le moi idéal envahit le vrai moi, celui-ci ne disparaît pas complètement - il montre son visage de temps en temps derrière le masque du moi imaginaire :

¹⁶⁴ Le Petit Littéraire et sous la contribution de Stéphane Carlier, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (Fiche de lecture)* (1 janvier 2011), éd. Paris : Primento, p.7.

¹⁶⁵ <http://lepointdesuspension.over-blog.com/article-23187092.html>

¹⁶⁶ R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, éd. Paris : Seuil, 1976, p.148.

¹⁶⁷ *Le Bovarysme La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert, op.cit.*, p.38.

¹⁶⁸ *Le Bovarysme La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert, op.cit.*, p.30.

« D'une entière bonne foi, elle s'incarne en ce fantôme, lui prête des passions et des désirs et met à son service pour les satisfaire toute la tension de ses nerfs, toute l'énergie de son âme ; ses véritables instincts toujours prêts à surgir, protestent par leur violence contre cette usurpation tentent de reconquérir la place qu'on leur a prise ; elle s'efforce d'étouffer leurs appels, et avec un incroyable acharnement, s'obstine à détourner les yeux d'elle-même, à ne se plus voir sous les apparences de son rêve ; sa vie tout entière est déchirée par cette lutte poignante entre son moi réel méconnu et le monstre chimérique qu'elle a installé dans son cerveau ; [...] »¹⁶⁹

Par conséquent, chez Emma, ce genre d'osmose entre sa propre volonté et sa volonté d'emprunt l'oblige à osciller constamment entre l'idéal métaphysique et les plaisirs concrets. De même, Jean-Pierre Richard révèle cette complexité chez Emma dans *Stendhal Flaubert : Littérature et Sensation* : contrairement au couple dans *L'éducation sentimentale* qui se baigne complètement dans le monde romantique et romanesque, Emma Bovary qui refuse le réel, est « trop profondément attirée par lui pour vivre en pure gratuité dans le monde de son imagination. Elle tâcherait alors de faire coexister la rêverie romanesque avec la satisfaction charnelle, gâchant le plus souvent l'une par l'autre, et perdant finalement sur tous les plans »¹⁷⁰.

Pour approfondir ce divorce chez Emma Bovary, l'évocation de la chute d'Emma est cruciale afin de prouver qu'Emma est une femme qui poursuit le romantisme mais qui, à la fin, ne peut pas refuser l'ensorcellement de la volupté. Chez Léon, Emma demande le romantisme sans volupté : à la première rencontre, ils « se perdent dans une causerie qui les amènent sans cesse à exprimer des goûts communs, des sentiments partagés ; ils aiment de la même façon tout ce qu'ils ne connaissent pas et l'imaginent de même ; [...] »¹⁷¹. Mais à la suite de cet amour spirituel, Emma, avec Rodolphe, s'enivre de la volupté mélangée à un romantisme artificiel ; cette relation d'Emma avec Rodolphe, selon le dire propre de Jules de Gaultier : « [...] ; il (Rodolphe) sait que le désir d'Emma ne diffère pas sensiblement du sien, mais qu'elle n'avoue pas à elle-même et qu'il est nécessaire de la tromper pour l'amener à l'accomplissement de ce désir. Il dit donc ce qu'il doit dire et s'astreint à une pose sentimentale, à une phraséologie romantique qu'il sait indispensable »¹⁷². Plus tard, quand Léon réapparaît, Emma s'embarrasse dans une relation charnelle malade travestie de nouveau par les phraséologies romantiques qui deviennent fades.

¹⁶⁹ *Le Bovarysme La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert, op.cit.*, p.37-38.

¹⁷⁰ Jean-Pierre Richard, *Stendhal Flaubert : littérature et sensation*, éd. Paris : Seuil, 1990, p.224-225.

¹⁷¹ *Le Bovarysme La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert, op.cit.*, p.45.

¹⁷² *Le Bovarysme La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert, op.cit.*, p.47.

B. La comparaison des motifs de la couleur : le bleu d'Emma et le rouge de Kiyooki

Dans *Madame Bovary* et *Neige de printemps*, les couleurs occupent une place importante. Pour ce qui est de l'importance de la fonction des couleurs, selon Alain Michel :

« Les poètes et les peintres ont pensé que les couleurs leur permettaient de traduire au-delà des mots leurs émotions, joies ou terreurs. Puisqu'il s'agit d'un langage, il est permis de parler à ce propos de rhétorique, d'en analyser les termes et d'en voir la portée verbales, philosophique et esthétique »¹⁷³.

Donc, dans les romans, la couleur est aussi importante. Nous étudierons la fonction des couleurs dans *Madame Bovary* et *Neige de printemps*.

1. Le bleu d'emprunt chez Emma et le rouge inné chez Kiyooki

a. Emma : le bleu - la passion illusoire et sa dispersion finale

Pour Emma, le bleu est la couleur à son goût : elle écrit à Rouen pour avoir une robe en cachemire bleu. Cependant, sa couleur préférée n'est pas un simple décor : son goût pour le bleu représente son aspiration à la passion et au romantisme : elle a envie d'avoir, « pour l'amener à Rouen, un tilbury bleu »¹⁷⁴. En outre, le bleu reflète sa vocation amoureuse : lorsqu'elle est avec Rodolphe, elle porte une robe de cachemire bleu ; dans la forêt ; avec Léon, à Rouen, un chapeau à petites fleurs bleues. En même temps, le bleu est aussi le symbole de son idéal imaginaire qui ne sera que l'illusion : lorsqu'elle prend un amant, elle se répète :

« 'J'ai un amant ! un amant !', se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiments étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs »¹⁷⁵.

La passion est une immensité bleuâtre ; l'extase devient une force trompeuse qui chasse l'existence réelle. Plongée dans l'attente à la passion, le visage d'Emma était dans « une transparence bleuâtre, comme si elle eût nagé sous des flots d'azur »¹⁷⁶.

¹⁷³ *Les couleurs de la rhétorique et la rhétorique des couleurs (La couleur, les couleurs / XIes Entretiens de La Garenne-Lemot ; sous la direction de Jackie Pigeaud), op.cit., p.17.*

¹⁷⁴ *Madame Bovary, op.cit., p.403.*

¹⁷⁵ *Madame Bovary, op.cit., p.266.*

Les yeux d'Emma reflètent les dimensions illusoire et vide de cette passion : « Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonnait de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur »¹⁷⁷. En regardant sa passion, dans la glace, Emma saisit le vide noir et profond dans ses yeux.

Ce genre de suggestion concerne constamment la passion religieuse d'Emma, lorsqu'elle est hantée par son désir pour Léon, elle évoque sa passion adolescente pour la messe : elle « apercevait le doux visage de la Vierge parmi les tourbillons bleuâtres de l'encens qui montait. Alors, un attendrissement la saisit ; elle se sentit molle et tout abandonnée, comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête ; [...] »¹⁷⁸.

Le destin de l'illusion est sa dispersion : dans la scène où Emma revient de chez la nourrice accompagnée de Léon, ils se plongent tous les deux dans la passion amoureuse, en marchant le long du fleuve dans lequel, « [l]e soleil travers[e] d'un rayon les petits globules bleus des ondes qui se succ[èdent] en se crevant »¹⁷⁹. La succession sans arrêt et l'éclatement successif des petits globules bleus prévoient la naissance et la dispersion suivante de la passion. Par ailleurs, cette alternance sans fin en même temps sans but représente le néant, dévoile le rien.

Si les éclatements de ces globules suggèrent la disparition de la passion, il ne faut pas oublier un autre motif crucial : les tourbillons bleuâtres de l'encens. Ils apparaissent à trois moments : d'abord dans l'évocation du passé religieux d'Emma.

Quand Charles vient dans la chambre pour lui faire ses adieux : « Les herbes aromatiques fumaient encore, et des tourbillons de vapeur bleuâtre se confondaient au bord de la croisée avec le brouillard qui entrainait »¹⁸⁰. Dans le cortège de l'enterrement, « des fumignons bleuâtres se rabattaient sur les chaumières couvertes d'iris »¹⁸¹. Ces mystérieux tourbillons bleus semblent être les derniers signes de présence d'Emma. S'ils signifient la dimension métaphysique de l'idéal, la fumée bleue qui apparaît à l'enterrement d'Emma annonce le lien intime entre cet idéal et sa propre dispersion (l'anéantissement) : elle est comme le brouillard qui se disperse facilement et finalement ne laisse que le rien. En ce qui concerne la dimension idéale du bleu, dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky souligne cette couleur abstraite : « Le bleu profond attire l'homme vers l'infini, il éveille en lui le

¹⁷⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.262.

¹⁷⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.226.

¹⁷⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.199.

¹⁷⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.180.

¹⁸⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.481.

¹⁸¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.487.

désir de pureté et une soif de surnaturel. C'est la couleur du ciel tel qu'il nous apparaît dès que nous entendons le mot 'ciel'. Le bleu est la couleur typiquement céleste. Il apaise et calme en s'approfondissant »¹⁸².

À travers de nombreux exemples, nous voyons bien que Flaubert fait un sort au bleu couleur de la passion, pour en faire la couleur de l'illusion amoureuse et montre son destin - la dispersion. Dans *Neige de printemps*, il y a aussi des couleurs qui occupent une place importante : ce sont le rouge et le blanc.

b. Kiyooki : le rouge et le blanc-la passion authentique et sa constance

Dans *Neige de printemps*, la beauté de Kiyooki est représentée par la combinaison du rouge et du blanc : ses joues pâles s'empourprent dès qu'il se passionne ; aux yeux d'Inuma, ayant « le dos contre la fenêtre qui faisait face à la tempête de neige, son visage, tout en étant dans l'ombre, n'en laissait pas moins transparaître sa rougeur »¹⁸³ ; en raison du saké qu'il a bu, ses paupières délicates qui étaient « trop pâles d'habitude, se coloraient à présent d'une teinte diffuse [...] »¹⁸⁴ ; sur ses avant-bras nus, le rouge transparaît ; à l'agonie de Kiyooki, Honda voyait que sa peau si blanche « se teintait légèrement de rouge à présent à cause des linges qui la recouvraient »¹⁸⁵, et son visage « perdait son aspect hâve, prenant au contraire l'apparence d'une santé plus que normale. Une lueur rutilait sous sa peau comme un ivoire délicat brûlé d'un feu intérieur »¹⁸⁶.

L'écrivain lui-même a parlé de la signification du rouge dans l'esthétique japonaise : « Les hommes doivent avoir un teint de fleur de cerisier, même dans la mort. Pour se préparer au suicide rituel, il était d'usage de s'appliquer du rouge sur les joues afin de ne pas perdre, une fois mort, les couleurs de la vie »¹⁸⁷. Ce genre d'embellissement avant la mort correspond à la poursuite de la passion pure lors qu'on est vivant ; il s'agit d'un formalisme esthétique : la mort n'est pas une beauté tranquille, elle reflète pour la dernière fois la vitalité de la vie. Chez Kiyooki qui est à l'agonie, le rouge qui apparaît dans sa peau blanche incarne la puissance vitale et la passion enflammée de toute sa vie. Par conséquent, le rouge ne représente pas simplement la beauté mais aussi la passion de Kiyooki.

¹⁸² *La couleur, les couleurs / XIes Entretiens de La Garenne-Lemot ; sous la direction de Jackie Pigeaud, op.cit., p.191.*

¹⁸³ *Neige de printemps, op.cit., p.104.*

¹⁸⁴ *Neige de printemps, op.cit., p.227.*

¹⁸⁵ *Neige de printemps, op.cit., p.425.*

¹⁸⁶ *Neige de printemps, op.cit., p.426.*

¹⁸⁷ *Le Japon moderne et l'éthique samourai : la voie du « Hagakuré », op.cit., p.81.*

Les personnages sont intimement liés à la nature ; ainsi parallèlement, la puissance vitale de la nature est aussi présentée par l'écrivain, quand il parle des arbres :

« Elle (Satoko) aperçut que les fleurs du camélia étaient déjà tombées et que de nouveaux bourgeons se faisaient jour à travers l'épaisseur des bouquets de feuilles. La dentelle compliquée des branches et les feuilles pointues de la grenade, hérissée d'épines, montraient, elles aussi, des bourgeons rougeoyants qu'on sentait prêts à éclater »¹⁸⁸.

Après la mort des fleurs qui sont déjà tombées, ce sont la renaissance et la vitalité éternelle qui reviennent. La puissance de la vie représentée dans les mots « prête à éclater » sous-entend une force énorme ; de nouveaux bourgeons qui « se faisaient jour à travers l'épaisseur des bouquets de feuilles » ont pour effet de montrer l'élan irrésistible.

Chez Kiyooki, cette couleur de passion et de vitalité apparaît constamment accompagnée du blanc de sa peau qui (ses joues, ses paupières délicates etc.) est proche de la couleur pâle créant un effet de fragilité et ainsi de délicatesse. Ces deux couleurs se mettent mutuellement en valeur ; par conséquent, la passion ardente fondée à la base de la fragilité blanche se dote d'une sorte de danger et d'une beauté excessive.

La vitalité et la puissance sauvage plaisent beaucoup au cœur délicat et complexe de Kiyooki ; au plus profond de ce jeune maître apparemment fragile, le désir de poursuivre la puissance concrète frémit. Cette passion saine est incarnée par le marronnier géant que Kiyooki a aperçu devant le portail de chez Satoko :

« Un marronnier géant dominait la muraille de brique rouge qui bordait tout au long la montée de Torizaka. Ses feuilles, tout là-haut, le firent penser au nid d'un oiseau blanc orné d'une couronne vaguement tressée de fleurs blanches pointées de rose. Alors, tout à coup, la pensée lui revint de ce matin neigeux de février et, sans motif apparent, il fut parcouru d'un courant curieux qui l'exaltait »¹⁸⁹.

Son feuillage est énorme et abondant, en raison de l'osmose des couleurs rouge et blanche, cet arbre est l'incarnation de la pureté et de la passion.

Nous avons déjà montré que la « passion bleue » d'Emma était illusoire, une passion dont le destin serait la dispersion et la disparition ; à l'inverse, la passion qui est pour ainsi dire rouge de Kiyooki est authentique. Les objets bleutés qui sous-entendent le romantisme d'Emma sont artificiels et inauthentiques : puisqu'il s'agit de la parure et de la fumée – des choses qui sont en dehors du corps d'Emma et il s'agit aussi de l'imagination (la fumée

¹⁸⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.176.

¹⁸⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.209.

imaginaire dans la tête d'Emma) ; en revanche, ce rouge inné existe solidement dans la chair de Kiyooki, cette passion n'est pas un sentiment d'emprunt comme ce rouge n'est pas la couleur du maquillage qui est superficielle. En ce qui concerne Emma, nous verrons dans l'analyse suivante que l'éclat bleu sur ses cheveux est faux, que ses yeux bleus changeront après de couleur. Sa passion bleutée paraît très flottante et fugace.

2. La dualité des couleurs

a. Emma : le bleu menacé

ai. La cohabitation du bleu et du rose

Dans *Madame Bovary*, l'opposition entre la matière ordinaire et l'idéal est évidente : par exemple lors du jour de marché à Yonville : « De l'autre côté, il y avait des baraques de toile où l'on vendait des cotonnades, des couvertures et des bas de laine, avec des licous pour les chevaux et des paquets de rubans bleus, qui, par le bout s'envolaient au vent »¹⁹⁰. On mélange les objets ordinaires et un joli objet qui nous rappelle l'idéal. Ces rubans se détachent brutalement grâce à leur couleur bleue et surtout en raison de leur légèreté, le contraste entre les rubans et d'autres objets s'annonce. Cependant, chez Emma, il y a aussi une part d'elle-même qui correspond à la matière banale et qui contraste avec l'aspiration à l'idéal : cette partie est représentée par la couleur rose.

Il nous faut tout d'abord vérifier la « trivialité » du rose. Dans *Madame Bovary*, le client M. Derozerays de Charles lui laisse le rouleau de papier dans lequel il y a quinze napoléons. Ici, il s'agit d'un jeu de mots : « M. Derozerays » nous rappelle le terme « roseraie » qui indique le jardin « ou souvent une partie d'un jardin plus important, dans lequel sont plantés principalement des rosiers »¹⁹¹. Le fait que Flaubert lie ce monsieur dont le nom représente la couleur rose et de l'argent nous confirme la trivialité du rose. Par ailleurs, en mettant ensemble le bleu du rouleau de papier qui enveloppe de l'argent et la couleur rose suggérée par le nom « M. Derozerays », Flaubert réalise une ironie.

En tant que contraire du bleu, la couleur rose figure les intentions vulgaires d'Emma ; par conséquent, le déchirement d'Emma est incarné par le divorce entre ces deux couleurs symboliques.

¹⁹⁰ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.221.

¹⁹¹ [http://fr.wikipedia.org/wiki/Roseraie_\(jardin\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Roseraie_(jardin))

Dans la pièce montée qui est servie au mariage, un carré de carton bleu figurant un temple est remarquable et contraste avec les « étoiles en papier doré »¹⁹², la « prairie verte »¹⁹³ et les « deux boutons de rose naturels »¹⁹⁴.

Comme une sorte de contraire du bleu, la couleur rose existe aussi en tant qu'élément qui annonce le côté vulgaire d'Emma Bovary. Lorsqu'elle s'abandonne au plaisir charnel avec ses amants, Emma est attirée par la couleur rose : dans la chambre de l'hôtel, elle prend « les pantoufles en satin rose, bordées de cygne »¹⁹⁵ - un cadeau, joli mais vulgaire, que Léon lui a acheté.

Pour leur promenade, Rodolphe prépare à Emma un cheval de maître qui porte des « pompons roses aux oreilles »¹⁹⁶. Cette vulgarité de la couleur sous-entend celle de son adultère.

Certes, la couleur rose apparaît beaucoup moins fréquemment que le bleu, mais celle-là semble frappante et pour ainsi dire occuper une place aussi importante que le bleu dans le roman.

aii. La fusion du bleu romantique et du noir sinistre

En ce qui concerne la couleur bleue, elle apparaît aussi dans le corps d'Emma. Avant de danser dans le bal à la Vaubyessard, aux yeux de Charles qui contemple sa femme dans la glace, « [s]es yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; [...] »¹⁹⁷ Il semble que cet éclat bleu provient du plus profond d'Emma passionnée, sa passion pour l'illusion et pour le songe teignent ses bandeaux dans un chromatisme qui est aussi apparu dans les yeux d'Emma : au début du mariage, sous la contemplation de Charles, les yeux d'Emma « lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant ; noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail »¹⁹⁸.

¹⁹² *Madame Bovary, op.cit.*, p.88.

¹⁹³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.88.

¹⁹⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.89.

¹⁹⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.396-397.

¹⁹⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.259.

¹⁹⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.118.

¹⁹⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.94-95.

Si nous jetons un coup d'œil sur ces descriptions des cheveux et des yeux d'Emma, nous penserons probablement que le bleu n'est pas seulement une décoration extérieure et qu'au contraire, comme le rouge provient du corps de Kiyooki, le bleu se confond aussi avec le corps d'Emma. Cependant, sous la plume de Flaubert, la fréquence des descriptions des vêtements et l'absence de représentation de la chair de l'héroïne suggèrent que l'être du personnage d'Emma est défini par la parure et des vêtements. Par conséquent, soit les bandeaux qui luisent d'un éclat bleu soit les yeux qui changent de temps en temps de couleur comme on change de masque¹⁹⁹ jouent tous les deux des rôles de « décoration extérieure ». Le bleu chez Emma n'est pas inné mais est d'emprunt, ainsi, sa passion symbolisée par cette couleur-là est aussi inauthentique.

Après avoir réfléchi sur l'inauthenticité du bleu, il nous faut retourner dans la citation abordée ci-dessus dans laquelle les yeux d'Emma sont en couleurs bleue et noire. Ces couleurs successives trahissent le déchirement d'Emma : le divorce et la fusion entre le bleu romantique et le noir sinistre. Derrière ce mélange du noir désespéré et du bleu profondément insondable du mysticisme, la passion fausse et fugace se détache.

En tant que préfiguration, la combinaison du bleu et du noir est déjà apparue dans la vie d'Emma avant son mariage : dans la cuisine de chez Rouault, sous l'observation de Charles, « [d]es mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait [...] »²⁰⁰. La suie dont la couleur originelle est le noir est ici bleuie par le soleil de l'après-midi, ce bleu faux est en effet illusoire ; les mouches, attirées par l'odeur sucrée du cidre subissent leur destin d'être paralysées à cause de l'ivresse. La couleur trompeuse et les mouches qui bourdonnent se lient et construisent ensemble l'image du désir illusoire ; cependant le noir de la suie est éternellement là.

Le noir sinistre, comme la réalité de la vie, se cache derrière le bleu romantique et trompeur. Si le bleu est le symbole de l'illusion, il ne sera plus difficile d'expliquer le paradoxe suivant : pourquoi les motifs effrayants à l'égard d'Emma tels que le tilbury de

¹⁹⁹ En ce qui concerne le changement de couleur des yeux d'Emma, romancier anglais Julian Barnes a fait une conclusion précise dans son roman *Flaubert's Parrot* [*Le Perroquet de Flaubert*]. Cf. Barnes Julian, *Le Perroquet de Flaubert*, trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, éd. Stock : Paris, 1997, p.102.

²⁰⁰ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.80.

Rodolphe, le flacon d'arsenic (le teint bleu d'Emma imprimé par l'arsenic)²⁰¹ et les yeux de l'Aveugle, sont aussi de couleur bleue.

Il nous faut aussi évoquer le bleu qui apparaît sur la voûte de l'église yonvilloise : « La voûte en bois commence à se pourrir par le haut, et, de place en place, a des enfonçures noires dans sa couleur bleue »²⁰². L'église vers laquelle Emma projette sa passion fiévreuse perd petit à petit sa pureté rêvée : elle est en train de se pourrir et est emportée par le noir comme le rêve est en train d'être envahi et sali par la réalité de la vie.

Lors de sa relation adultère avec Rodolphe, Emma achète « deux vases de verre bleu », elle les emplit par des roses. Ces roses dans les vases bleus sont en réalité les désirs illusoires qui deviendront l'arsenic empoissant qui emplit le flacon de verre bleu ; à la fin, cette poudre blanche emplissant le verre bleu est transformée en un liquide noir vomi par Emma.

aiii. Le bleu ironique

La couleur bleue apparaît chez les ennemis d'Emma : par exemple, le notaire dans la scène où Emma a recours à lui, met « une cravate bleu de ciel »²⁰³. Inversement, le bleu apparaît très peu chez les amants- les objets du désir d'Emma- qui incarnent son rêve d'amour. À travers notre analyse sur le bleu, nous pouvons noter combien le bleu importe pour Emma, mais nous pouvons aussi noter combien peu cette couleur apparaît chez les trois hommes qui traversent toute la vie d'Emma. Cette disproportion sous-entend l'inévitable échec de l'héroïne. Ce genre de contradiction est déjà apparu au début du roman, avec la cire bleue de la lettre. L'histoire entre Emma et Charles commence par une lettre cachetée de cire bleue qui ressemble à une lettre d'amour, mais de façon bien plate, par cette lettre, on a prié Charles le médecin de venir à la ferme des Berteaux pour soigner un fermier qui souffrait d'une jambe cassée : « Cette lettre, cachetée d'un petit cachet de cire bleue, suppliait M. Bovary de se rendre immédiatement à la ferme des Bertaux, pour remettre une jambe cassée »²⁰⁴.

Comme nous venons de confirmer : chez Emma, soit la couleur bleue, soit la couleur rose sont des couleurs des décorations ; il semble que la couleur innée de l'héroïne soit absente.

²⁰¹ Cf. *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.288.

²⁰² *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.147.

²⁰³ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.444.

²⁰⁴ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.68-69.

Derrière le bleu illusoire, la passion d'Emma est plutôt sans couleur. Sur ce point-là, une comparaison entre la parure d'Emma et le maquillage de Tedashina sera intéressante. Premièrement, en ce qui concerne leurs apparences, Emma chez qui il manque de la couleur achète sans arrêt des vêtements et des tissus de différentes couleurs ; ces tissus ont la même fonction que le maquillage de Tedashina : il s'agit d'une « peau » colorée et d'emprunt, cette « peau » d'artifice sert à cacher la faiblesse du sujet. Deuxièmement, entre la parure (le maquillage) d'emprunt et la passion d'emprunt, nous saisissons la similarité entre Emma et Tedashina : comme Emma qui puise les émotions et la sensation de la beauté dans des livres romantiques et dans la religion, Tedashina « emprunte » aussi la passion et la beauté de l'amour du jeune couple :

« En un moment d'inadvertance elle avait, en fait, cédé à une joie qui défait l'analyse rationnelle. Etre le moyen d'unir deux jeunes gens doués d'une telle beauté, voir leur amour sans espoir brûler avec une passion accrue – de fil en aiguille, elle s'était abandonnée à ce plaisir souverain qui ne tenait compte d'aucun danger particulier [...] La façon dont leurs yeux brillaient lors de leurs rencontres, la façon dont ils palpitaient en se rapprochant – c'était là un feu qui réchauffait le cœur glacé de Tadesina »²⁰⁵.

Tedashina représente une vieille femme chez laquelle l'aspiration à la passion ne disparaît jamais. Si nous évoquons sa relation impure avec son maître – le comte Ayakura-, la stratégie, la séduction sont évidente chez Tedashina, cette passion se lie à l'image du vestibule sombre et à l'atmosphère sinistre créée par le parchemin érotique qui sous-entendent l'essence de leur relation : le mal impur du désir. Cette passion qui est le contraire de la passion sublime entre Kiyooki et Satoko, pousse cette femme à devenir voyeuse et parasitaire.

Dans *Madame Bovary*, d'une part, le bleu idéal est sans cesse menacé par le rose vulgaire ; d'autre part, dans cette couleur bleue elle-même, l'existence du noir révèle la fatalité de sa dispersion. À l'inverse, chez Kiyooki, la couleur rouge n'est pas une passion fugace et le blanc n'est pas une fausse pureté non plus ; cependant, l'apparition du rouge et du blanc chez Tedashina nous rappelle aussi une sorte de menace par rapport à la vitalité saine de Kiyooki.

b. Kiyooki et Tedashina - la cohabitation du bien et du mal

bi. Tedashina - le blanc et le rouge dégradés

²⁰⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.300-301.

La Geisha Tadeshina est la figure parallèle de Kiyooki, chez elle, le goût pour le blanc et le rouge est aussi clair : « Chaque jour, elle appliquait méticuleusement l'épais maquillage blanc qu'affectaient au temps jadis les dames de la cour. Elle dissimulait les faisceaux de rides sous ses yeux avec de la poudre blanche et ceux qui cernaient ses lèvres avec du rouge vif de Kyoto »²⁰⁶.

Néanmoins, ces deux couleurs chez Tadeshina mettent au jour une sorte de décadence repoussante qui contraste avec la beauté de Kiyooki :

« Puis elle tira du papier de soie de la manche de son kimono et se mit à s'essuyer les yeux, effaçant la poudre blanche qui les encerclait et laissant paraître le lacis rosé des rides à ses pommettes, signe indubitable de mortalité. Il n'y avait guère de différence entre le tissu de cette peau ridée et le papier de soie froissé, taché de rouge à lèvres »²⁰⁷.

De plus :

« L'ancien maquillage de cour étalé sur son visage était plus épais que jamais. Elle s'était peint les lèvres d'un rouge vif qui en recouvrait jusqu'au bord intérieur. Non contente d'atténuer seulement ses rides avec le maquillage, elle avait appliqué couche sur couche de blanc pour obtenir une surface lisse laquelle, cependant, ne pénétrait pas l'épiderme rendu plus âpre par sa récente épreuve. Cela avait pour effet que le maquillage adhérait à la peau comme si les pores avaient fait lever une moisissure blanche »²⁰⁸.

En ce qui concerne la tradition japonaise d'étaler la poudre blanche sur le visage, les spécialistes chinois YE Weiqu et TANG Yuemei nous l'ont expliquée : « À l'ancienne époque du Japon, la couleur blanche symbolise la pureté claire et la vitalité. « Le visage blanc » indique l'état de clarté et la beauté »²⁰⁹. C'est l'origine de ce maquillage particulier. Ce maquillage sert à rendre les Geishas plus vivantes et jolies. Chez les geishas, c'est la beauté d'artifice qui est touchante et troublante ; et selon l'esthétique japonaise, plus une geisha ressemble à une poupée, plus elle est proche du sublime. Cependant, chez Tadeshina, alors que cette parure ne peut plus cacher son vieillissement et atténuer ses rides, elle accentue au contraire sa laideur : le blanc devient « une moisissure blanche » par laquelle nous pouvons pressentir l'arrivée sinistre de la mort. Cet échec sous-entend la nostalgie de la beauté de jeunesse et le chagrin du vieillissement qui nous introduit vers l'image de la mort. Sur les mains de Kitazaki qui se sont abattues sur un moustique, le

²⁰⁶ Neige de printemps op.cit., p.301.

²⁰⁷ Neige de printemps op.cit., p.212.

²⁰⁸ Neige de printemps op.cit., p.339.

²⁰⁹ YE Weiqu, TANG Yuemei, *L'esthétique des Japonais* (Un livre chinois non traduit en français), éd. Guangxi : l'université de Guangxi, 2002, p.56. La citation originale : «在古代日本, 白色是象征清明, 纯洁的, 同时又是代表生命的力量。面白就是指生辉的状态, 美的状态 »。 Cette citation en version chinoise est traduite par mes soins vers le français.

comme Ayakura entrevoit « la petite bavure noire du moustique écrasé sur sa paume blanche et desséchée dans un barbouillis rouge sang [...] »²¹⁰. Ici, le rouge ne rappelle plus la passion, mais la dimension impure. Ce qui est aussi immonde que la couleur du sang du moustique, c'est « le lacin rosé des rides » aux pommettes de Tadeshina ou bien le rouge vif qui recouvre jusqu'au bord intérieur de ses lèvres.

bii. La dualité (Mal et Beauté)

Si Kiyooki et Tadeshina appartiennent à deux mondes qui s'opposent, curieusement, l'union de ces deux éléments contradictoires est réalisée avec les fleurs de cerisier, les mêmes fleurs montrent deux figures contradictoires : les figures pure et sinistre.

Pendant le banquet de la Fête des fleurs de Cerisier, en levant les yeux vers l'arbre, laissé à lui-même, Kiyooki a vu que « [l]a teinte pâle des fleurs se nuançait ici et là des bouquets roses de bourgeons. Avec une délicatesse à peine visible, le cœur en étoile de chaque fleur était souligné de rose en traits ténus et grêles tels les points de couture qui attachent un bouton »²¹¹.

Après avoir embrassé Satoko, sous le soleil couchant, Kiyooki porte encore une fois son regard sur les fleurs de cerisier qui cette fois-ci lui montrent une autre image :

« [...] elles se détachaient aux derniers feux du soleil comme une laine blanche, épaisse et ébouriffée mais leur teinte poudreuse, virant presque au gris argenté, ne pouvait effacer complètement une légère nuance rosée, de mauvais augure aux yeux de Kiyooki. Cela le fit penser aux cosmétiques des pompes funèbres »²¹².

Les « derniers feux du soleil », « les cosmétiques des pompes funèbres » rendent ces fleurs sinistres.

Pourquoi cette union des éléments contradictoires qui rend la beauté mélancolique et dégradante ? Il nous faut retourner dans la culture japonaise pour comprendre cette ambivalence du rouge dans *Neige de printemps* : la couleur rouge est double, d'une part, elle a un côté repoussant et d'autre part elle est une couleur respectable. Dans la tradition japonaise, le rouge représente tout d'abord la couleur du sang qui évoque la férocité et la saleté ; en même temps, elle signifie aussi le soleil (tel que nous venons d'indiquer que

²¹⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.343.

²¹¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.156.

²¹² *Neige de printemps op.cit.*, p.158.

chez les Japonais le maquillage rouge est fait pour représenter la vitalité) ; surtout, cette couleur est utilisée pour représenter la passion, l'affection et l'amour chaleureux²¹³.

Dans la culture japonaise, les fleurs de cerisier symbolisent la beauté éphémère en raison de leur vie courte ; sous la plume de Mishima, elles figurent à la fois la beauté de la jeunesse et la déchéance résultant de la fuite du temps. Sur la base de la dualité du rouge et de la signification des fleurs de cerisier, Mishima nous montre l'angoisse du temps qui nous rappelle que la passion est fugace et éphémère. Le temps ne s'arrête pas de pousser la jeunesse vers la vieillesse et d'aggraver le risque de la dégradation.

Sur la dualité du rouge, dans *Neige de printemps*, un autre motif est remarquable : les érables. Au début du roman, lors de la première apparition de Satoko, les érables sont décrits par le narrateur comme un élément de contexte crucial qui donne une ambiance passionnée : « La surface paisible des eaux renvoyaient l'écarlate enflammée des érables qui, là-bas, commençaient à virer au flanc de la colline »²¹⁴.

Et encore la description suivante : « À présent, les femmes cheminaient au-dessous des dernières cascades, tâtant les dalles du pied. Le feuillage des érables y était tout particulièrement superbe, si épais qu'il effaçait le ruban blanc des cascades et qu'au bord du bassin, l'eau se tenait de pourpre »²¹⁵.

Cette sorte de passion présentée par la nature se confond avec celle du personnage : « Tandis que Honda ramait vers la rive, Kiyooki semblait perdu, le visage empourpré du reflet des feuilles d'érable qui flottaient sur l'eau »²¹⁶.

Cependant, après le péché de ce jeune couple japonais, les érables, dans le temple de Gesshu, donnent leur impression sinistre :

« Il n'y avait aucun charme trop voyant aux teints de ces érables qu'on voyait ici une fois passé le portail noir. Leur nuance profonde d'écarlate ne se trouvait conçue qu'au cœur des montagnes, et il parut à la comtesse que cette couleur lui parlait de péchés encore inexpiables. Elle sentit soudain le tranchant glacé d'une angoisse et elle pensa à Satoko dans le pousse à l'arrière »²¹⁷.

En plus : « Le sommet était d'un rouge sombre, si bien qu'il évoquait du sang coagulé »²¹⁸.

²¹³ Cf. *L'esthétique des Japonais, op.cit.*, p.69-70.

²¹⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.29.

²¹⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.32.

²¹⁶ *Neige de printemps op.cit.*, p.36.

²¹⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.364.

²¹⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.366.

La possibilité de la transformation chez les tortues féroces réapparaît dans les fleurs de cerisier, et dans les érables ; et ainsi le lien établi entre Kiyooki et Tedashina, le risque de la déchéance et la dualité du cœur de l'être humain sont mis en valeur.

Chez Emma, d'une part, la cohabitation des couleurs bleue et rose confirme le déchirement de la personnalité d'Emma, d'autre part, le noir qui surgit du bleu révèle la nature fausse du bleu romantique. Chez Kiyooki, le rouge authentique ne peut pas éviter son destin de se transformer en rouge sinistre – le signe du mal. Dans le désir complexe de l'être humain, la délicatesse et la vulgarité, le bien et le mal sont confondus et forment une unité indivisible ; les limites entre eux deviennent vagues et puis disparaissent.

SYNTHÈSE

Flaubert et Mishima ont choisi entre autres choses les couleurs pour représenter les désirs de leurs personnages : chez Emma, le bleu construit une atmosphère mélancolique et annonce la passion d'Emma qui est pour ainsi dire bleutée, qui d'une part est romantique, d'autre part est illusoire et se dispersera à la fin comme le brouillard ; chez Kiyooki, par rapport à Emma, le rouge – sa passion innée qui provient de son ascendance samouraï est plus constante et solide. Par rapport à Kiyooki, la passion d'Emma est plutôt une passion d'emprunt comme sa parure bleue est une couleur d'emprunt. Cependant, ni la passion d'emprunt, ni la passion innée ne peuvent éviter la menace de la dégradation : le noir s'insinue dans le bleu, tel que le suggère l'adjectif « bleuâtre », il révèle une passion tragique et son échec fatal ; le rose qui symbolise la vulgarité se bat constamment avec le bleu pour occuper Emma ; le rouge et le blanc qui créent la beauté de Kiyooki construisent du même coup la laideur repoussante de Tedashina, le bien et le mal partagent les mêmes symboles.

Cependant, comme Emma se trouvant dans l'antagonisme du bleu et du rose, Kiyooki est déchiré par le rouge – le symbole de la passion puissante et le blanc –le symbole de la délicatesse fragile. Mais le déchirement chez Emma est négatif : il la fait osciller sans cesse entre l'idéal noble et les plaisirs faciles, et le déchirement chez Kiyooki construit au contraire une puissance qui n'est pas brutale mais délicate. De plus, le déchirement d'Emma n'est pas seulement représenté par les couleurs, mais aussi par la structure du nom d'Emma : Emma Bovary.

Après avoir étudié l'ambivalence chez Emma, nous porterons l'intérêt sur le côté idéal d'Emma et essayerons de savoir d'où vient le modèle romantique d'Emma.

III. LA LECTURE : LA CONSTRUCTION D'UN AUTRE MONDE

A. La copie et le décalage

Dans son livre *Façons de lire, manières d'être*, Marielle Macé nous montre la fonction d'orientation de la lecture. Selon elle : « [...] c'est dans la vie ordinaire que les oeuvres d'art se tiennent, qu'elles déposent leurs traces et exercent durablement leur force ».²¹⁹ Entre la lecture et la vie, il y a une relation intime. Quand nous lisons, nous nous trouvons attirés vers « des possibilités d'être et des promesses d'existence »²²⁰. Pour un lecteur, chaque forme littéraire est « une idée qui l'agrippe, une puissance qui tire en lui des files et des possibilités d'être »²²¹. La lecture donne l'orientation à notre vie, la lecture et la vie ne sont pas séparées :

« Notre vie mentale, notre vie sociale est en effet tissé de 'traces' d'art et d' 'intentions' d'art, [...] de désirs efficaces, qui exercent leur forces plastiques sur les situations ou les dispositions de la vie quotidienne et qui modulent nos dispositions d'être, les formes de notre perception, de notre attention ou de notre vision du monde »²²².

1. Les premières lectures d'Emma

a. Les phrases transformées en image

Emma lit *Paul et Virginie* qui lui fait rêver « la maisonnette de bambous », « le chien fidèle » mais surtout « l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau »²²³. C'est à travers sa lecture que les modèles de l'homme idéal et de la femme idéale l'impressionnent. La vieille fille qui travaille au couvent qui sait chanter des chansons galantes du siècle passé est la vraie initiatrice de la lecture d'Emma. Elle prête aux jeunes filles des livres romantiques et leur racontent des contes romantiques. Flaubert décrit le contenu de ces romans d'une façon visuelle, il transforme directement les phrases en images ; il y a un modèle idéal des messieurs : « messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes »²²⁴. De plus, il y a encore les

²¹⁹ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être* éd. Paris : Gallimard, 201, p.9.

²²⁰ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.9.

²²¹ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.13.

²²² *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.16.

²²³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.97.

²²⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.100.

objets typiquement romantiques : les « chevaux qu'on crève dans toutes les pages », les « forêts sombres », et la « nacelle au clair de lune »²²⁵.

b. Les images : la force visuelle

Le désir ou bien l'imagination d'Emma est plutôt en forme d'image qu'en forme de phrase. Quand elle lit des romans, ce sont des images qui émergent devant elle ; au couvent, Emma est capable de « voir » des images romantiques et illusoires à travers des romances qui représentent de petits anges et des lagunes et qui lui laissent entrevoir la fantasmagorie du monde du sentiment romantique. Elle ne lit pas seulement des phrases (des sermons et des romances), aussi des images : dans les keepsakes que les camarades apportent au couvent, les images comme des voitures, un lévrier qui saute devant l'attelage et la lune etc. sont « gravées » dans l'imagination d'Emma.

c. Les « coïncidences » entre la lecture d'Emma et sa vie : les « déjà vus »

Les premières lectures d'Emma orientent vraiment l'existence de cette pauvre lectrice, pour elle : « l'expérience consiste d'abord à se guider obstinément sur le 'déjà lu', à s'y installer et à le retrouver dans les choses »²²⁶. De cette orientation, plusieurs coïncidences entre sa lecture et sa vie sa vie sont nées ; néanmoins, en apercevant ses éléments ressemblant à ceux qui sont dans sa lecture, le grand décalage est évident : dans sa vie réelle, Emma obtient un cheval, mais c'est un cheval maigre. Avec Léon, l'idée de la « nacelle au clair de lune » est réalisée, mais sur la rivière, il y a de larges plaques de graisse. Un garde-chasse, guéri par Charles, donne à Emma une petite levrette d'Italie, telle que le lévrier dans le keepsake qu'elle a vu lors de sa jeunesse ; fidèle à ses lectures, Emma appelle cette levrette Dajali-le nom d'une chèvre de l'héroïne Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Mais après, cette levrette disparaît lorsqu'Emma quitte Toste pour aller à Yonville. Quant aux amants d'Emma : Rodolphe et Léon, tous les deux sont incapables de construire l'image idéale d'amant rêvé par Emma.

Par rapport à la nature dans le roman - la vraie forêt : le hêtre de Banneville où Emma se promène lui fait peur, elle n'est pas assez forte pour supporter son caractère sauvage ; le pavillon abandonné près de la forêt n'est pas aussi joli que « la maisonnette de bambous » dans *Paul et Virginie* ; il est triste et dégradé : autour de ce pavillon, il y a « les digitales et

²²⁵ *Madame Bovary*, op.cit., p.100.

²²⁶ *Façons de lire, manières d'être*, op.cit., p.67.

les ravenelles, les bouquets d'orties entourant les gros cailloux, et les plaques de lichen le long des trois fenêtres, dont les volets toujours clos s'égr[ènent] de pourriture, sur leurs barres de fer rouillées »²²⁷.

Dans *Madame Bovary*, Flaubert construit secrètement un monde en miroir (la mise en abyme) : dans la vie d'Emma, ces « déjà vus » sont évidemment en version dégradée par rapport aux scènes dans les romans romantiques. La condition existentielle d'Emma se montre une copie maladroite par rapport aux romans.

d. Pourquoi ces décalages frustrants ?

Premièrement, la vie quotidienne est décevante, l'essence de la vie est la monotonie et ce que les romans romantiques décrivent sont ce qui n'existe pas dans la réalité : l'essence du romantisme est l'impossible. Par exemple, Emma Bovary cherche à savoir ce que peuvent vouloir dire les mots qu'elle a lus dans les livres comme « félicités », « extase » et « ivresse ». Néanmoins, dans la vie réelle, il nous semble presque impossible de vivre éternellement dans l'ivresse. Les hommes triviaux ou bien les flaques de graisse sur la rivière symbolisent la vraie vie.

Deuxièmement, la raison pour laquelle Emma n'est pas compétente pour réaliser ce qu'elle rêve n'est pas seulement l'impossibilité et l'artifice des romans romantiques, mais aussi son caractère personnel : elle a peur de la nature au lieu de l'estimer, la force de la nature ne peut que la disperser ou l'avaler cruellement : « Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient »²²⁸. La vraie Emma a besoin d'un espace fermé pour se protéger, le monde réel est effroyable.

2. Kiyooki : les modèles visuels et une photo importante

Kiyooki n'a pas autant de passion qu'Emma pour les romans : il ne lit presque pas. Pour Emma, la beauté idéale provient des fictions ; quant à Kiyooki, il l'éprouve directement dans la réalité, non dans des romans pleins d'imagination : comme le beau profil de la Princesse Impériale Kasuga, le visage de Satoko, les montagnes neigeuses et la lune. C'est

²²⁷ *Madame Bovary*, op.cit., p.110.

²²⁸ *Madame Bovary*, op.cit. p.456.

la raison pour laquelle, différent d'Emma malheureuse, ce jeune adolescent n'a pas vraiment subi la déception résultant des décalages.

Par rapport aux images légères qui sont entrevues par Emma dans les romans, les images qui touchent Kiyooki sont plus profondes et concernent la beauté solennelle. Cependant, il n'y a pas seulement les figures réelles, mais aussi une oeuvre d'art moitié réelle moitié fictive qui stimule la passion de Kiyooki ou bien lui donne la révélation : la photographie intitulée Abord du temple de Tokuri : cérémonies commémoratives des morts de la guerre. Honda a confessé qu'il a superposé cette photo pathétique et la belle histoire d'amour entre Kiyooki et Satoko, puisque toutes les deux concernent la « guerre » : la première représente la guerre réelle, la deuxième montre « la guerre des passions »²²⁹ qui est aussi cruelle que la guerre au sens général²³⁰.

Ici, il nous faut évoquer une scène précédente : à partir du début du roman, cette photo surgit et attire l'attention du jeune Kiyooki (aussi celle des lecteurs) ; lorsque le jeune couple perçoit la neige dans le pousse-pousse, une illusion dans laquelle Kiyooki revoit la scène de cette photo surgit :

« Soudain Kiyooki eut l'illusion de voir une multitude de troupes alignées, tout comme dans l'image familière de la cérémonie commémorative des morts de la guerre russo-japonaise, près du temple de Tokuri [...] Cette scène ne différait de la photo que dans la mesure où les épaules des soldats étaient couvertes de neige, laquelle blanchissait aussi les visières de leurs casquettes. Dès l'instant où il vit ces fantômes, Kiyooki comprit que tous étaient morts au combat. Les milliers de soldats que l'on voyait là-bas s'étaient rassemblés, non seulement pour prier à la mémoire des camarades tombés en combattant, mais aussi pour pleurer leurs propres vies »²³¹.

Nous dirons que l'idée de la mort apparaît au plus profond de Kiyooki avant les propos d'Honda. Ce bel adolescent construit, très tôt, sous la révélation de cette photographie, un

²²⁹ *Neige de printemps, op.cit.*, p.228.

²³⁰ Cf. *Neige de printemps op.cit.*, p.228-229 :

« Le temps des guerres glorieuses a pris fin avec l'époque Meiji. Aujourd'hui, toutes les histoires des guerres passées sont tombées au niveau de ces récits édifiants, que nous entendons dans la bouche de sous-officiers d'un certain âge à la section des sciences militaires ou des vantardises de paysans autour d'un bon poêle. Désormais, il n'y a guère de chance de trouver la mort sur un champ de bataille ».

De plus :

« Mais alors que les anciennes guerres ont pris fin, une espèce de nouvelle de combats vient de commencer ; nous voici à l'époque de la guerre des passions. Une sorte de conflit que nul ne peut voir, qu'on sent seulement - une guerre, par conséquent, que les esprits ternes et peu sensibles ne remarqueront même pas. Mais elle a commencé pour de bon. Les jeunes hommes qui ont été choisis pour y prendre part sont déjà au combat. Et toi, tu es l'un d'entre eux - il n'y a pas à en douter. Et tout comme dans les guerres de jadis, la guerre des passions aura ses morts et ses blessés, je le crois. C'est le sort de notre époque - et tu es l'un de nos représentants ».

²³¹ *Neige de printemps, op.cit.*, p.111.

lien intime entre son propre sentiment amoureux et le combat (aussi la blessure et la mort). Honda ne fait rien d'autre que de mettre le doigt sur ce que Kiyooki a déjà pensé.

Dans cette photo, curieusement, nous voyons la destruction collective : « Pour le reste, on ne voyait que des soldats, par milliers [...] Tant et tant d'hommes qu'il était tout à fait impossible de les distinguer l'un de l'autre, et d'autres groupes se formaient encore très loin parmi les arbres »²³². Devant nous, c'est une mort collective, c'est la mort qui fait tous les soldats se confondre réciproquement, Kiyooki fera partie de ce monde.

Nous pouvons être toujours impressionnés et ainsi influencés par de certaines images qui sont créées soit par les livres soit par les photos (aussi les peintures, ou bien les scènes quotidiennes). Dans son oeuvre *L'encre de la mélancolie*, Jean Starobinski montre une idée qui dévoile la force de cette influence : « La Rochefoucault disait , fortement et simplement : ‘ Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient entendu parler de l'amour ’ »²³³. Emma se laisse glisser dans le monde du romantisme ; et Kiyooki, en contemplant cette photo, quitte le monde réel et entre dans un autre monde dont l'esprit central est le « combat ». Ce que nous avons à déclarer, c'est que la différence entre Emma et Kiyooki résulte de la dissemblance entre les « gestes d'emprunt » et « l'esprit d'emprunt ». Emma a l'intention d'imiter d'une façon concrète chaque geste des héroïnes : elle « fait corps avec les livres, absorbée par leur matière, plus que par leur sens, “enlacée” en eux. Son corps devient langage. S'en arracher est comme un écorchement »²³⁴. Inversement, Kiyooki absorbe l'esprit communiqué par cette photo puissante. En conséquence, cette femme est figée et coincée, ce garçon est relativement libre et évite le joug du mimétisme. Ici, il nous faut préciser l'idée de l'imitation.

B. L'imposture (gestes et propos)

1. La théorie de l'imposture : Sans rapport et le rapport

Le possible peut constituer la « passion triste » (Deleuze, après Spinoza) :

« La passion triste n'est pas suscitée par ce qui est différent, altérant, ou même impossible [...], mais par ce qui est 'sans rapport' avec moi. Une passion triste, c'est le désir d'un devenir que je constitue, en même temps que je le désire, comme sans relation avec moi, [...] Tant qu'il vous affecte d'une

²³² Neige de printemps op.cit., p.14.

²³³ Starobinski Jean, *L'encre de la mélancolie*, Ed. Paris : Seuil, 2012, p.284.

²³⁴ Micheline Hermine, *Destins de femmes-Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, éd. Paris : Beauchesne, 1997, p.30.

*passion triste, c'est parce que vous saisissez cet autre corps comme incompatible avec le vôtre ; incompatible, c'est-à-dire sans relation, sans médiation, sans 'comme' ; le possible, authentique puissance, n'y est pas sans rapport, il est le rapport. Et la force du lecteur est dans son acquiescement à ce rapport ».*²³⁵

Pour capter ce possible, la pratique de la lecture dans la vie réelle est indispensable.

Macé nous propose de « considérer la lecture comme une conduite, un comportement, plutôt qu'un déchiffrement ».²³⁶ Lire n'est pas un simple déchiffrement, il y a aussi l'interprétation et l'application de la lecture aux sensibilités individuelles. La réalisation de cette application a besoin de l'imitation. Selon la pensée de René Girard, le mimétisme, c'est « un désir d'être-en-ressemblant »²³⁷. L'imitation a son côté positif, néanmoins, l'imitation sans réfléchir et sans choisir va devenir l'origine du bovarysme qui est défini comme « une capacité à l'altérer imaginativement, une puissance de projection et de déplacements associés à cette coloration euphorique des imaginations qu'est l'idéalisation ».²³⁸ Selon le « bovarysme essentiel ou métaphysique », on choisit une attitude romanesque, on modèle une conduite selon ce que Jules de Gaultier définissait déjà comme un « pragmatisme esthétique », qui consiste à « dramatiser, esthétiser et styler l'existence »²³⁹. Un bovaryste est un imposteur actif :

*« Chez Sartre, toute tentative d'individuation est un risque d'imposture : s'essayer à être ou s'essayer à faire être quelque chose, se donner une forme ou inventer une forme, c'est toujours risquer d'en faire trop, c'est-à-dire, comme il le dit, d' 'appuyer'. L'emphase, l'accentuation, régissent pour lui la comédie de l'individu, ou plus clairement, font de toute individuation une comédie [...] 'Appuyé' est aussi le mot qui qualifie la conduite du garçon de café dans L'être et le néant [...] il joue à être garçon de café »*²⁴⁰.

2. Un imposteur et le contraire

a. Emma et les héroïnes

Chez Emma, les imitations sont précises, à cause de cette précision, son imitation devient une drôle d'imposture et par conséquent chez cette femme rêveuse, les gestes dramatiques sont remarquables. Les gestes physiques dramatiques entre Emma et ses amants sont innombrables, comme laisser couler de grosses larmes, comme écrire sans arrêt les lettres amoureuses même lorsqu'il n'y a rien à écrire. En plus, le contenu des

²³⁵ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.123.

²³⁶ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.15.

²³⁷ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.188.

²³⁸ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.187.

²³⁹ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.187.

²⁴⁰ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.175.

discours théâtraux entre Emma et ses amants n'est que le vide : « Mais, moi, je n'ai rien au monde ! tu es tout pour moi. Aussi je serai tout pour toi, je te serai une famille, une patrie ; je te soignerai, je t'aimerai ».²⁴¹

Chez Emma, nous voyons l'excès, l'emphase et l'accentuation. Elle imagine selon ce qu'elle a lu ; en même temps, elle n'oublie pas non plus de les pratiquer. Elle pratique activement en essayant d'effacer la « passion triste ».

À part les héroïnes fictives, il y a une personne réelle qui devient l'objet à imiter d'Emma – mademoiselle de la Vallière.

Dans l'assiette, Emma « lit » les peintures qui représentent l'histoire de mademoiselle de la Vallière, et qui lui fait savoir « les délicatesses du coeur et les pompes de la Cour ». Mademoiselle de la Vallière : la maîtresse de Louis XIV qui a décidé de passer le reste de toute sa vie dans le château de la Vallière après être tombée en disgrâce du roi Louis XIV. Dans l'histoire de mademoiselle de la Vallière, la liaison entre la forte passion amoureuse et la passion pour la religion est intime ; comme nous l'avons montré dans la première partie, cette liaison existe aussi chez Emma. L'imitation d'Emma est suggérée par Flaubert à l'aide de cette ressemblance sur la relation d'équivalence entre la passion amoureuse et la passion religieuse.

En imitant mademoiselle de la Vallière, l'imposture d'Emma est encore une fois soulignée : la première est entrée dans le couvent le plus stricte à son époque pour consacrer toute sa passion à Dieu ; quant à Emma, une fois Léon trouvé, elle abandonnera Dieu. Il n'y a que l'imitation superficielle.

b. Kiyooki et le prince siamois Pattanadid

Même si Kiyooki ne lit pas, il ne peut pas éviter l'influence des histoires qu'il a entendues : comme l'histoire d'amour de son ami le prince siamois. Dans *Neige de printemps*, une citation des propos du prince Pattanadid sont importantes. Le prince dévoile la dimension intouchable d'un amoureux :

« Car tout ce qui est sacré nous sommes témoins du miracle que ce qui nous sépare par le temps ou l'éloignement nous devient tout à coup sensible. Rêves, souvenirs, le sacré - ils se ressemblent tous en ce que nous ne pouvons les saisir. Une fois que, si peu que ce soit, nous sommes séparés de ce que nous pouvons toucher, cet objet en est sanctifié ; il acquiert la beauté de l'inaccessible, la qualité du miraculeux. Toute chose, en vérité, a l'essence du sacré, mais nous pouvons la profaner rien qu'en y portant la main. Quelle étrange créature que l'homme ! Il profane une chose en la touchant et cependant il porte en

²⁴¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.309.

lui une source de miracles »²⁴².

Le prince Kridsada dévoile que cette idée profonde du prince Pattanadid fait allusion à son amoureuse la princesse Chantrapa. Chao P (le prince Pattanadid) indique que la sanctification de l'amant et de l'amour est due à leur dimension intouchable ou inaccessible, et que cette sanctification est née dans les rêves irréalisables et dans les souvenirs qui nous ont déjà éloignés. Les deux romans partagent la même idée : la dimension intouchable des souvenirs.

Le narrateur ne décrit pas ce qu'en pense Kiyooki, néanmoins, dans les gestes suivants de ce jeune homme, nous verrons bien leur convergence.

Dans le cas d'Emma, on peut affirmer que les lectures des livres romantiques et mademoiselle de la Vallière ne lui donnent rien d'autre que les images naïves et qu'elles la stimulent à être un imposteur. Kiyooki est le cas contraire, il est nourri soit par la photo soit par les pensées philosophiques du prince Pattanadid, elles lui fraient le chemin vers la vérité de l'amour, il ne s'agit plus d'une simple imagination mais de la réflexion et de la pensée profonde.

Emma est déçue en ayant conscience des grands décalages entre ses lectures et sa vie réelle, sa déception n'est pas unique, l'existence de cette déception est générale : le décalage entre les hauteurs du roman et de la vie est toujours là, comme Macé l'écrit : « La sortie de la lecture est l'occasion d'une désillusion, d'une humiliation de la vie par les livres (patience [...]) : au sortir de cette réclusion d'allure foetale, le réel n'est pas à la hauteur : on cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles ; on est déçu [...] »²⁴³.

Cependant, malgré cette déception générale, il y a deux genres de lecteurs : celui qui est actif et fort, celui qui est passif et faible. Macé définit ainsi la vraie puissance du sujet qui lit : « Notre façon d'être touchés par des oeuvres doit en effet aussi être reconnue comme notre puissance de sujets, qui se projettent hors de soi, s'aliènent mais aussi s'approprient ce qu'il y a au-dehors, l'intégrant à ce qu'il y a pour eux de plus intime »²⁴⁴.

Un lecteur fort doit être capable de glisser librement entre l'intérieur de lui-même et le monde extérieur, et entre l'aliénation et l'appropriation par rapport à ce qu'il a au-dehors ;

²⁴² *Neige de printemps op.cit.*, p.61.

²⁴³ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.44.

²⁴⁴ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.185.

il doit être assez fort pour trouver et maintenir son propre équilibre pour intégrer l'extérieur à l'intérieur. Mais il n'est pas facile de garder son équilibre entre la lecture et la vie, puisque « les lectures tissent autour de nous une toile d'habitudes, elles décident d'une 'véritable manière d'être' dont nous ne pouvons pas ensuite 'nous débarrasser' facilement [...] »²⁴⁵.

En tant que bovaryste, ce qu'Emma poursuit c'est de trouver une autre possibilité d'être, elle ne veut pas être contrainte de sa vie actuelle et devenir prisonnière. Elle s'échappe à sa vraie vie en glissant dans le monde fictif, mais après, elle s'arrête de glisser et y est figée. L'origine de sa tragédie est de ne pas pouvoir glisser à des autres possibilités. Enfin, elle désire échapper à la détermination en tombant dans une détermination éternelle ; elle s'enfuit d'une prison - sa vie réelle en entrant dans une autre prison-le monde romantique construit par ses premières lectures de jeunesse. La cause de ce paradoxe est qu'elle s'appuie d'une façon permanente sur les mêmes lectures, et elle n'a pas la conscience de glisser. Quant à Kiyooki, il ne glisse pas non plus, puisqu'il a pour objet le sublime - l'objet unique du désir.

²⁴⁵ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.67.

PARTIE 3 - LE DÉSIR DE L'AILLEURS

I. LA DIALECTIQUE DE L'ENFERMEMENT ET DE L'OUVERTURE : LE DÉSIR D'ÉVASION

Malgré le décalage entre l'aveuglement d'Emma et la lucidité de Kiyooki, tous deux sont hantés par le figement et l'enfermement : les lectures emprisonnent Emma, l'imagination détient Kiyooki. En outre, chez Emma et Kiyooki, une sorte d'ouverture énorme cohabite avec leur enfermement.

A. L'enfermement d'Emma et de Kiyooki

Dans *les Mots* de Sartre, il y a une phrase connue : « Glissez, mortels, n'appuyez pas! »²⁴⁶. Ce glissement est une sorte de légèreté qui donnera en sujet la possibilité d'ouvrir un autre profil d'existence et d'essayer une autre manière de vivre. Selon Macé : « [...] - glisser, continuer, changer, se tenir enfin, ainsi qu'un éternel fugueur, dans la liberté du devenir et de l'ouvert »²⁴⁷.

On sera « un éternel fugueur » et on possédera « la liberté du devenir et de l'ouvert » grâce au glissement des lectures. À l'inverse, dans le cas du figement qui nous fixe sur une lecture éternelle, nous subirons un éternel enfermement comme des prisonniers. Si ce glissement se construit autour du motif de la course, il laissera le sujet s'élancer et viser à s'échapper hors de ses déterminations ; le figement déterminera le sujet une fois pour toutes.

Bien sûr, le glissement a son propre risque : il sera « [...] arrachement à l'être, saccage de soi, contre-individuation, perte où l'individu prend le risque de rester sans qualifications ; c'est l'autre face du désir d'être 'n'importe qui', une marque de l'incroyance au façonnement de soi »²⁴⁸. Dans ce cas, le sujet se trouve dans l'ambivalence d'un double besoin d'avoir une vie en forme et de ne pas perdre la possibilité de s'enfuir pour garder l'occasion de réinventer sa manière d'être et de rediriger son projet de vie. Dans cette ambivalence, c'est l'équilibre qui est important : nous essayons de nous enfuir

²⁴⁶ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.178.

²⁴⁷ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.178.

²⁴⁸ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.177.

pour ne pas devenir des prisonniers ; en même temps, nous cherchons aussi à rester un peu afin de ne pas nous perdre dans la vitesse.

Dans la vie d'Emma, il n'y a pas de glissement, de vraies bifurcations et d'arrêts hétérogènes ; mais seulement le figement éternel. Par conséquent, Emma n'a pas de problème du contrôle de la vitesse du glissement. Le glissement est un geste qui essaie de chercher : nous cherchons quelque chose de valeureux, ainsi, nous avons envie de glisser pour trouver d'autres possibilités. Sartre dit : « Pourquoi lit-on des romans (ou des essais) ? [...] C'est qu'il y a quelque chose qui manque dans la vie de la personne qui lit et c'est cela qu'il cherche dans le livre »²⁴⁹. Si le glissement montre l'intention d'explorer, le figement éternel signifiera la détermination éternelle. Chez Emma et Kiyooki, personne ne pense à ce glissement et chacun croit avoir trouvé le rêve sublime une fois pour toutes. Chez ces deux héros, nous ressentons une sorte de puissance spirituelle très forte : tous les deux s'efforcent de construire leurs empires intérieurs dans lesquels ils peuvent réussir leur fuite.

Lire un livre c'est entrer dans un espace fermé, et de la même façon, refermer ce livre c'est « lever les yeux de son livre »²⁵⁰. Entre ces deux gestes, il s'agit d'un essai de revenir dans la réalité avec un regard nouveau. Macé considère la lecture comme une grotte, ainsi, ce retour au monde extérieur n'est pas très facile :

« [...] Il lui fallait alors s'arracher à son écart et revenir d'une sorte de lointain intérieur [...] Le retranchement, la protection accentuent momentanément l'éloignement du monde extérieur, [...] Si l'espace de la lecture est une sorte de grotte, du fond de cette grotte la perception doit partir de très loin pour rejoindre le monde »²⁵¹.

1. La claustrophilie d'Emma

a. La claustrophilie physique

En ce qui concerne la réclusion, Macé mentionne l'héroïne du récit d'André Gide *La séquestrée de Poitiers* : Mélanie, une femme séquestrée par sa famille pendant environ vingt-cinq ans qui vivait comme « une anachorète absolue »²⁵². Cette Mélanie a une manie particulière : sous son drap crasseux, elle ne mange que des macarons ; ce goût personnel

²⁴⁹ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.136.

²⁵⁰ Cf. *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.29 (chapitre : *Lever les yeux de son livre*).

²⁵¹ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.43.

²⁵² *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.36.

peut être nommé « le principe de délicatesse »²⁵³, et cette expérience d'une nuance personnelle peut colorer toute manie. Il s'agit d'une forme active de la réclusion dans laquelle il y a « les réserves subtiles et les possibilités gestuelles »²⁵⁴. La forme de réclusion de Mélanie nous rappelle celle d'Emma, Emma montre son obsession pour l'espace fermé.

Comme Shiguehiko Hasumi l'écrit dans son article *Ambivalence flaubertienne de l'ouvert et du clos* : « [...] sa vie (la vie d'Emma) ne sera qu'une tentative perpétuelle d'intégration à des espaces fermés »²⁵⁵. Avant sa mort, elle va de l'univers ouvert -le champ devant le château de Rodolphe- à l'univers clos -chez elle. Enfin, elle est éternellement tranquille dans un univers extrêmement fermé offert par Charles : trois cercueils, un de chêne, un d'acajou, un de plomb. En ce qui concerne les objets de l'espace fermé, Macé pense que : « [...] chaque objet y devient comme un geste de son propre corps, une 'individuation de matière', et l'individu, dès lors, se définit moins comme un 'soi', que comme un rapport à soi et au monde [...] »²⁵⁶. Si chaque objet existe en tant que geste physique du sujet, les objets personnels d'Emma sont des gestes de « rêver ce qui est autre qu'elle-même » : cette obsédée de l'enfermement a un goût personnel sur les objets de son espace fermé ; en rêvant la mer elle met dans la chambre de l'hôtel où elle passe du temps avec son amant Léon quelques décorations suggérant la mer : le lit en forme de nacelle et les coquillage roses. Ainsi, si chaque objet se définit comme « un rapport à soi et au monde », le rapport entre Emma et elle-même ou bien au monde sera un rapport paradoxal : puisque tous ses objets symbolisent ce qui est autre qu'elle, par exemple ils suggèrent la mer (l'étendue) chez une femme de réclusion (l'enfermement).

b. La claustrophilie spirituelle

La claustrophilie physique caractérise en même temps la claustrophilie spirituelle : « [...] la lecture nous place en nous faisant enfermer avec un livre »²⁵⁷. Sartre exprime la terreur de cet enfermement : « Je craignais de tomber la tête la première dans un univers fabuleux et d'y errer sans cesse, en compagnie d'Horace, de Charbovary, sans espoir de retrouver la rue Le Goffe, Karlémami ni ma mère »²⁵⁸. Micheline Hermine réfléchit aussi sur

²⁵³ l'expression de Sade.

²⁵⁴ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.37.

²⁵⁵ *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes, op. cit.*, p.757.

²⁵⁶ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.37.

²⁵⁷ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.31.

²⁵⁸ *Façons de lire, manières d'être, op.cit.*, p.35.

l'enfermement de la lecture : « Le plaisir de la lecture devient subversif. Il donne à l'individu l'illusion d'une autosuffisance jouissive. Il l'isole du monde, reconstitue un lieu symbiotique qui échappe aux autres et les exaspère »²⁵⁹.

Emma est obsédée et erre dans ce monde fictif pendant toute sa vie. Un monde subjectif attire puis avale cette pauvre obsédée. S'arrêter d'errer dans les romans et sortir du monde fictif ne sont pas faciles. La claustrophilie rend le monde subjectif et rend l'individu isolé. Pour Emma, cet enfermement et cet isolement lui font perdre l'occasion de franchir son ancienne prison de lecture et de glisser vers une autre possibilité. Après son mariage, quand elle commence à librement chercher les livres, ce ne sont que les journaux qui informent sur les événements de la vie mondaine et culturelle à Paris ; même lorsqu'elle lit les romans d'Eugène Sue, ce qui attire son attention ne sont que « des descriptions d'ameublements ». Elle n'est jamais une vraie chercheuse du sens de la vie, mais passive et ainsi faible. Tout ce qu'elle lit à la suite de son adolescence, est constamment accroché à ses premières lectures qui suscitent son aspiration à des beautés luxueuses, cette aspiration a vite fait de se dégrader en désir matériel. Même quand elle s'ennuie de ses anciennes lectures, elle préfère être tourmentée plutôt que de s'y débarrasser. Il s'agit d'une obsession de la relecture.

2. La claustrophilie de Kiyooki

Chez Kiyooki, l'enfermement physique et l'enfermement spirituel se correspondent.

La maison du père de Kiyooki -le marquis Matsugae- est « bâtie sur une hauteur non loin de Shibuya »²⁶⁰, la maison est isolée à cause de cette hauteur, l'isolement est une sorte d'enfermement : « [o]n aurait eu grand-peine de trouver, dans cette demeure irrégulière, [...] quelqu'un, d'autre façon, eût part à ses susceptibilités »²⁶¹. Quant à Kiyooki, il est solitaire à cause de sa sensibilité extrême : « Kiyooki avait dix-huit ans. Rien dans la famille où il était né n'aurait pu expliquer qu'il fût aussi sensible, si enclin à la mélancolie »²⁶². En vivant dans le monde réel, son âme est au contraire enfermée dans un espace intime : le narrateur nous révèle à quel point le scarabée peut incarner le monde spirituel de ce jeune homme :

²⁵⁹ *Destins de femmes - Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux, op.cit.*, p.39.

²⁶⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.15.

²⁶¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.15.

²⁶² *Neige de printemps op.cit.*, p.15.

« Petit à petit, le scarabée continue à se faufiler, corps chatoyant qui s'approchait de lui (Kiyooki) comme si son cheminement sans but avait enseigné que dans la traversée d'un monde en changement perpétuel, l'unique chose qui importe était de rayonner la beauté. Et si lui-même allait mesurer selon ces données la valeur de l'armure protectrice de ses sentiments ? D'un point de vue esthétique, était-elle assez solide pour offrir un bouclier aussi bon que le sien ? »²⁶³

Maints sentiments subtils et l'excès d'imagination construisent un espace fermé qui garde Kiyooki :

« Quiconque manque d'imagination n'a d'autre choix que de fonder ses conclusions sur la réalité qu'il voit autour de lui. Mais, d'autre part, ceux qui sont doués d'imagination ont tendance à bâtir des châteaux forts dont ils ont eux-mêmes tracé le plan et à en condamner les ouvertures. Tel était bien le cas de Kiyooki »²⁶⁴.

Soit la figure du scarabée, soit l'image du château représentent un monde fermé, mais délicat dans lequel ce bel adolescent passe des jours en imaginant et en rêvant. Dans un de ses rêves, toutes sortes de visages apparaissent : il y a Honda, Satoko, les deux princes siamois, Inuma, Tadeshina, Miné et les parents de Kiyooki ; quant à Kiyooki lui-même, il flotte tout seul sur la mer. Dans cette scène, un fort contraste est créé : tout d'abord, ces gens-là qui font différentes choses construisent une scène désordonnée et bruyante : « Inuma et Tadeshina se disputaient chaudement »²⁶⁵. Dans cette accumulation de différents visages, les changements de ces visages passent vite. Cet espace onirique est encombré. À côté de ces scènes bruyantes, un autre monde -le monde intime de Kiyooki- surgit, c'est un monde silencieux et presque vide où il n'y a que le vaste océan, un radeau et Kiyooki lui-même : « Quant à lui, il paraissait naviguer au milieu d'un vaste océan sur un radeau qui tanguait »²⁶⁶. « Tanguer » fait allusion à l'ambiance calme : nous pouvons seulement entendre le bruit entre l'eau et le radeau. Nous ne pouvons pas objecter de raison à l'idée selon laquelle cet océan est l'incarnation du monde intérieur de Kiyooki qui est composé de la solitude, le vide et l'infini.

D'une part, ce qui est paradoxal c'est qu'Emma et Kiyooki qui s'enferment en se submergeant par l'imagination montrent en même temps l'intention de s'enfuir ailleurs. D'autre part, ce paradoxe n'est pas vraiment un : cette inclination à l'enfermement est en fait la fuite de la réalité et l'aspiration au lointain inconnu. Cette aspiration est suggérée par les motifs suivants : la fenêtre, le chemin et la mer. Il nous faut les analyser.

²⁶³ Neige de printemps op.cit., p.190.

²⁶⁴ Neige de printemps op.cit., p.186.

²⁶⁵ Neige de printemps, op.cit., p.174.

²⁶⁶ Neige de printemps, op.cit., p.175.

B. Une ouverture passionnante

Malgré l'inclination d'Emma et de Kiyooki à l'enfermement, l'ouverture est aussi remarquable.

1. La fenêtre - un autre espace

a. La fenêtre de Kiyooki et le lointain

Si les imaginations et les rêves retiennent Kiyooki dans un « château », curieusement, un espace ouvert s'emboîte en même temps dans cet espace fermé. Dans le même rêve, Kiyooki arrive dans un monde fantastique : « [...] Puis il lui sembla voir une troupe de paons se poser sur la neige. Il aperçut Satoko. Elle portait un collier serti de bijoux et, de chaque côté, on voyait les yeux princes siamois porteurs d'une couronne d'or dont ils allaient ceindre son front »²⁶⁷.

Ici, il s'agit d'un monde se débarrassant du joug de la raison : les paons qui ne vivent qu'aux tropiques se posent dans ce rêve sur la neige ; et Satoko -l'amante de Kiyooki- devient une princesse siamoise. Les imaginations ouvrent un monde complètement libre où Kiyooki peut unir la porteuse du sublime -Satoko-, et les symboles de l'ailleurs. Comme Chantal Pillet le révèle : « La plus belle et la plus totale des ouvertures, c'est pourtant l'imaginaire qui l'offre »²⁶⁸. S'épanouissant à l'intérieur de l'espace fermé, cette ouverture brise l'emprisonnement et satisfait le désir d'évasion de Kiyooki.

Son désir de fuite est renforcé dans un autre de ses rêves dans lequel Kiyooki se trouve dans un pays exotique-le Siam. Son âme sort de son corps et il devient autrui -une princesse siamoise- : « [...], j'ai rêvé du Siam ces jours-ci. J'étais assis sur une chaise splendide au milieu d'une pièce. Je paraissais y être maintenu, incapable de bouger »²⁶⁹. La couronne « d'or pointue sertie de toutes sortes de pierres précieuses »²⁷⁰, une troupe nombreuse de paons, le soleil brûlant et l'anneau d'émeraude de Chao P qui est porté par Kiyooki renforcent l'ambiance exotique (siamoise) du rêve.

En outre, dans ce rêve, se trouvant au Siam onirique, Kiyooki éprouve un deuxième ailleurs : « Le jardin était entouré d'un grand mur en pierre, mais on y avait pratiqué des

²⁶⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.174.

²⁶⁸ Chantal Pillet, *Espace ouvert et espace fermé dans Jean le bleu de Jean Giono*, sous la dir. de Paul Mathias, éd. Grenoble : Université des langues et lettres, 1980, p.39.

²⁶⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.101.

²⁷⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.101.

ouvertures semblables à des fenêtres. Au travers, j'apercevais des troncs de palmiers et, au-delà des nuages blanc entassés, éblouissants et immobiles »²⁷¹.

Ce deuxième ailleurs est le ciel suggéré par « des troncs de palmiers » qui conduit la vue « au-delà des nuages ». Et cet ailleurs est entrevu par Kiyooki dans son rêve à travers des fenêtres. Du même coup, dans ce rêve, d'une part, la bague devient un miroir, puisque c'est à travers elle que Kiyooki voit son propre reflet ; d'autre part, elle est transmuée en fenêtre : c'est elle qui double l'espace onirique, au-delà de cette pierre luisante, l'adolescent contemple curieusement un autre espace magique : « [m]es yeux restaient fixés sur cette bague où luisait le soleil qui se déversait dans la pièce, [...] je distinguai les traits d'une femme, jeune et belle, qui s'y étaient formés peu à peu [...] »²⁷².

b. La fenêtre d'Emma et le lointain

Emma, en ce qui la concerne, est plongée dans son monde subjectif qui suscite lui aussi l'analyse de la thématique de l'ouverture. Pour sa lecture, Emma exige d'avoir des coins qui ne sont accessibles qu'à elle seule : la chambre d'où elle éjecte l'importun mari où elle lit toute la nuit en faisant fumer des pastilles du sérail²⁷³. « L'odeur, hostile, peut fermer ou accentuer la fermeture de l'espace. Mais lorsqu'elle n'est plus puanteur mais senteur, parfum, elle peut, au contraire, l'ouvrir »²⁷⁴. Accompagnée de ce parfum exotique-un signe de l'ailleurs, Emma vit une autre vie fictive : d'une part, ses lectures la gardent dans une prison ; d'autre part, elles doublent la chambre fermée d'un espace imaginaire, elles la libèrent de la vie quotidienne.

Pareille à Kiyooki, Emma a aussi des rêves, cependant, il s'agit des rêves « éveillés » dans lesquels une abondance d'images exotiques encombre l'espace imaginaire. Dans *Madame Bovary* les métaphores sont partout : la cohabitation de l'enfermement spirituel de l'héroïne et de l'espace ouvert d'imagination correspondent parfaitement à celle de la maison étroite et de la vue qui s'étend derrière la fenêtre.

Lors de la lecture des livres historiques de Walter Scott, un modèle se grave dans la tête d'Emma : les châtelaines « au long corsage [...] qui passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à

²⁷¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.101.

²⁷² *Neige de printemps op.cit.*, p.101-102.

²⁷³ Cf. *Madame Bovary, op.cit.*, p.427.

²⁷⁴ *Espace ouvert et espace fermé dans Jean le bleu de Jean Giono, op.cit.*, p.50.

plume blanche qui galope sur un cheval noir »²⁷⁵. La fenêtre devient la porteuse d'imagination fluide et d'attente stagnante, et sa dimension d'ouverture est essentielle :

« [...] quelle que soit la fenêtre, celle-ci ne peut jamais tout à fait perdre la valeur d'ouverture qui lui est intrinsèque. La fenêtre est toujours ressentie par l'imagination comme porteuse d'ouverture, d'espoir, si ténus soient-ils ; elle ne peut se dépouiller totalement de ses qualités symboliques fondamentales »²⁷⁶.

La cohabitation de l'obsession de l'espace fermé et du goût pour la fenêtre sous-entend une dialectique entre l'espace fermé et l'espace ouvert qui semble pouvoir nous aider à comprendre cette tendance qui peut paraître paradoxale.

Dans *Madame Bovary*, il n'y a aucune fenêtre qui soit précisément décrite par le narrateur ; néanmoins, les fenêtres apparaissent fréquemment dans le récit, elles se présentent comme une sorte d'intermédiaire par lequel Emma regarde et attend une autre vie et un autre monde. L'emploi du motif de la fenêtre illustre l'aspiration d'Emma à un ailleurs inconnu et révèle son désir de fuite.

La fenêtre introduit Emma dans un monde imaginaire, « c'est le temps de la rêverie qui commence, et qui ne cesse pas, [...] »²⁷⁷ : le bal finit, Emma ouvrit la fenêtre et s'accouda, « [e]lle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués la veille. Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre »²⁷⁸. La fenêtre devient la frontière qui distingue deux mondes différents. Si la fenêtre ouverte d'Emma signifie l'aspiration, les fenêtres immobiles du château signifieront le refus muet et froid des aristocrates.

En correspondant au bal à la Vaubyessard, c'est aussi à travers la fenêtre qu'Emma regarde une fausse valse : « Dans l'après-midi, quelquefois, une tête d'homme apparaissait derrière les vitres de la salle, [...] Une valse aussitôt commençait [...] »²⁷⁹.

La fenêtre l'invite à sortir du monde réel pour éprouver un espace d'ouverture où a lieu une pièce de valse et où se profile un destin imaginaire ; de façon analogue, à l'Opéra de Rouen, la loge d'où Emma voit la scène d'en haut est un avatar de la fenêtre.

D'une part, cette combinaison de la clôture et de l'ouverture illustre le décalage entre la vraie situation d'Emma et son aspiration, par exemple, dans la salle de théâtre de Rouen,

²⁷⁵ *Madame Bovary*, op.cit., p.101.

²⁷⁶ *Espace ouvert et espace fermé dans Jean le bleu de Jean Giono*, op.cit., p.30.

²⁷⁷ JEAN ROUSSET, 1962, *Madame Bovary ou le livre sur rien* in *Forme et signification*, Corti, pp. 127-130. Citée par *Madame Bovary, moeurs de province, texte et contextes*, op. cit., p.305.

²⁷⁸ *Madame Bovary*, op.cit., p.123.

²⁷⁹ *Madame Bovary*, op.cit., p.137.

après le premier acte du théâtre qui laisse Emma s'envoler, l'enfermement étouffant de la salle la laisse retomber : « [l']odeur du gaz se mêlait aux haleines ; le vent des éventails rendait l'atmosphère plus étouffante. Emma voulut sortir ; la foule encombra les corridors, et elle retomba dans son fauteuil avec des palpitations qui la suffoquaient »²⁸⁰. L'enfermement de la salle de théâtre se caractérise par l'odeur du gaz qui se mêle aux haleines et par le vent des éventails qui semble s'immobiliser : « [l']extrême condensation de substances habituellement volatiles ou fluides accentue encore le resserrement spatial [...] Cette solidification progressive, cette densité qui s'exaspère et qui étouffe, caractérisent aussi les odeurs lorsque celles-ci sont hostiles [...] »²⁸¹.

D'autre part, ce contraste montre la puissance de l'imagination qui arrive à créer un espace intérieur sans borne chez l'héroïne et qui, de cette façon, la délivre de la situation coincée. Plus l'espace physique est étroit et étouffant, plus l'espace intérieur du sujet est mis en valeur et désirable, le contraire est aussi : « [...] d'autre fois, brûlée plus fort par cette flamme intime que l'adultère avivait, haletante, émue, tout en désir, elle ouvrait sa fenêtre, aspirait l'air froid, éparpillait au vent sa chevelure trop lourde, et, regardant les étoiles, souhaitait des amours de prince »²⁸².

La fenêtre est étroitement liée au ciel qui est le meilleur symbole de l'ailleurs. La fenêtre a failli donner à Emma la délivrance éternelle :

*« Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde, qui lui serrait les tempes et l'étouffait ; elle se traîna jusqu'à la mansarde close, dont elle tira le verrou, et la lumière éblouissante jaillit d'un bond.
En face, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide ; [...] Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse, elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre ; [...] »²⁸³.*

Entourée du grand vide (la campagne qui s'étale à perte de vue, la place vide et le bleu du ciel), Emma ressent l'infini ; ce qui accompagne ce vide c'est « la tête creuse » d'Emma qui est prête à se confondre avec cet espace sans borne. Il s'agit de l'intention de sortir complètement de soi-même et de s'abandonner au monde vide où se réalise la dispersion de son corps et de sa conscience. Mais, à ce moment ultime d'envol, l'existence l'accroche

²⁸⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.346.

²⁸¹ *Espace ouvert et espace fermé dans Jean le bleu de Jean Giono, op.cit.*, p.10.

²⁸² *Madame Bovary, op.cit.*, p.427.

²⁸³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.318.

et la fait retomber dans le réel : « -Ma femme ! ma femme ! cria Charles »²⁸⁴. Le fait que la fenêtre soit aussi l'endroit où apparaissent les amants d'Emma sous-entend l'imagination romantique imposée par Emma à ses amants :

« Dès les premiers froids, Emma quitta sa chambre pour habiter la salle, longue pièce à plafond bas [...] Assise dans son fauteuil, près de la fenêtre, elle voyait passer les gens du village sur le trottoir. Léon, deux fois par jour, allait de son étude au Lion d'or. Emma, de loin, l'entendait venir ; elle se penchait en écoutait ; et le jeune homme glissait derrière le rideau »²⁸⁵.

En outre : « Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade), et elle s'amusait à considérer la cohue des rustres, lorsqu'elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert »²⁸⁶.

En ce qui concerne la fenêtre, tout est basé sur la métaphore. Il faut nous éloigner un peu des intrigues concrètes, reculer et les regarder au niveau symbolique. Donc, la figure de la fenêtre reflète le désir de fuite : Emma veut s'enfuir ailleurs en criant « N'importe où! N'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde »²⁸⁷.

SYNTHÈSE

Dans cette partie, nous avons réfléchi sur la relation dialectique entre l'espace fermé et l'espace ouvert dans *Madame Bovary* et *Neige de printemps*. L'enfermement volontaire d'Emma et de Kiyooki les éloigne du monde réel, au fur et à mesure que la « claustration » devient extrême, le monde intérieur qui est construit sur la base de cette sorte d'enfermement devient à son tour de plus en plus solide. Ce monde intérieur est énormément nourri par la lecture des livres romantiques, des pensées philosophiques, et l'imagination abondante des héros. Il est aussi profond qu'un gouffre, aussi étendu que la mer. Soit la profondeur d'un gouffre, soit l'illimité de la mer figurent tous le désir des héros de s'enfuir de la réalité et leur aspiration à l'ailleurs. Cette idée de l'évasion est bien représentée par le motif de la fenêtre dans les deux romans : elle joue un rôle de seuil qui relie deux espaces différents ; et réciproquement, ce qui possède la fonction de seuil peut être considéré comme l'avatar de la fenêtre : par exemple, la bague qui apparaît dans le rêve de Kiyooki.

²⁸⁴ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.319.

²⁸⁵ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.182-183.

²⁸⁶ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.221.

²⁸⁷ Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, éd. Paris : GF-Flammarion, 1987, p.179.

2. Les chemins - la fuite

a. Chemins d'Emma (chemin - l'ailleurs, chemin - les obstacles)

La fenêtre est liée au chemin qui transfère l'âme d'Emma de sa chambre vers ailleurs :

«La nuit, quand les mareyeurs, dans leurs charrettes, passaient sous ses fenêtres en chantant La Marjolaine, elle s'éveillait ; et écoutant le bruit des roue ferrées, qui, à la sortie du pays, s'amortissait vite sur la terre... Et elle les suivait dans sa pensée, montant et descendant les côtes, traversant les villages, filant sur la grande route à la clarté des étoiles. Au bout d'une distance indéterminée, il se trouvait toujours une place confuse où expirait son rêve !

Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons »²⁸⁸.

Le long des chemins imaginaires, l'âme d'Emma flotte joyeusement dans la liberté ; la fenêtre n'est pas la seule à suggérer le désir de fuite, les chemins l'est aussi. Ce qui contraste avec ces chemins imaginaires, ce sont les chemins réels le long desquels des plantes en abondance existent comme une sorte d'obstacle. Lors de son mariage avec Charles : « La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas ; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, [...] »²⁸⁹.

En plus, lors qu'Emma retourne de chez la nourrice accompagnée de Léon - son amant futur, sa robe est entravée par ces fleurs :

« Les murs des jardins, garnis à leur chaperon de morceaux de bouteilles, étaient chauds comme le vitrage d'une serre. Dans les briques, des ravenelles avaient poussé ; et, du bord de son ombrelle déployée, madame Bovary, tout en passant, faisait s'égrener en poussière jaune une peu de leurs fleurs flétries, ou bien quelque branche des chèvrefeuilles et des clématites qui pendaient en dehors traînait un moment sur la soie, en s'accrochant aux effilés »²⁹⁰.

La métaphore de la serre crée une ambiance étouffante et enfermée ; néanmoins, Emma se libère de cette sorte d'enfermement, puisqu'elle est sur la route. Cependant, les fleurs flétries qui s'égrènent en poussière jaune, et les plantes qui pendent en dehors traînant sur la robe d'Emma suggèrent une désolation potentielle et des obstacles virtuels.

Ici, il nous faut mentionner la fonction des vêtements d'Emma. Dans le roman, il y a deux descriptions précises de sa robe : « Son vêtement, ensuite, retombait des deux côtés sur le siège, en bouffant, pleins de plis, et s'étalait jusqu'à terre. Quand Léon parfois

²⁸⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.127-128.

²⁸⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.87.

²⁹⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.180.

sentait la semelle de sa botte poser dessus, il s'écartait, comme s'il eût marché sur quelqu'un »²⁹¹. Et sous le regard de Rodolphe : « [...] sa robe s'évasa autour d'elle sur les carreaux de la salle ; -et, comme Emma, baissée, chancelait un peu en écartant les bras, le gonflement de l'étoffe se crevait de place en place, selon les inflexions de son corsage »²⁹².

De plus, une description sur le bas d'Emma n'est pas négligeable. Lors du promenade à cheval dans la forêt avec Rodolphe, « [...] et Rodolphe, marchant derrière elle, contemplait entre ce drap noir et la bottine noire, la délicatesse de son bas blanc, qui lui semblait quelque chose de sa nudité »²⁹³.

Aux yeux de ses amants, il semble que les vêtements d'Emma sont vivants, qu'ils font partie du corps d'Emma, et qu'ils sont transformés en peau et en chair :

*« Dans les cas les plus ordinaires où le désir ne vise à qu'entrer en contact avec son objet, le vêtement lui apparaît comme la surface où il va bientôt se perdre ; il fait presque partie de ce corps dont il constitue la promesse ; [...] la sensualité, bientôt, ne distingue plus entre l'habit et la chair que cet habit recouvre »*²⁹⁴.

Revenons à la relation entre la robe d'Emma et les plantes au bord du chemin. L'accrochement des plantes à la robe peut suggérer une sorte d'hostilité à l'égard de l'existence de l'héroïne. À la fin du livre, l'accrochement des plantes devient celui des feuilles mortes avec lesquelles la grille apparaît : tout cela joue ensemble un rôle d'obstacle. Et toute la vie d'Emma est hantée par ces obstacles :

*« Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait ; et elle repassa par la longue allée, en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait. Enfin elle arriva au saut-de loup devant la grille ; elle se cassa les ongles contre la serrure, tant elle se dépêchait pour l'ouvrir »*²⁹⁵.

b. Chemins de Kiyooki

La thématique du chemin apparaît aussi à la fin de *Neige de printemps*. Au moment de la fuite de Kiyooki, l'environnement est précisément dessiné :

« Tout au long, des torons de fil barbés avaient été installés à la diable en guise de palissade, et les enfants du voisinage se coulaient souvent à travers les brèches sur le domaine du collègue. Au-delà des barbelés, la colline herbeuse s'étendait jusqu'à la route

²⁹¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.184.

²⁹² *Madame Bovary, op.cit.*, p.223.

²⁹³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.262.

²⁹⁴ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.211.

²⁹⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.456.

où une palissade de bois rudimentaire avait été fixé sur un muret de pierre »²⁹⁶.

Dans cette description, les palissades, les barbelés, le muret de pierre, la barrière sont installés sur la route par laquelle Kiyooki est sur le point de fuir. Ici, l'ouverture et l'enfermement (aussi les mêmes obstacles que ceux d'Emma) se mêlent. Encouragé par son lieu de destination -le temple où se trouve Satoko intouchable-, Kiyooki « se hissa par la barrière »²⁹⁷.

SYNTHÈSE

Dans l'imagination d'Emma, les chemins l'emmèneront ailleurs ; mais dans la réalité, les chemins sont pleins d'obstacles qui l'accrochent constamment. En plus, le voyage rêvé par Emma n'a jamais été réalisé. Sa vie se réduit à un trajet tragiquement répétitif : Maison - Lion d'or - Croix rouge - Hôtel de Boulogne - Croix rouge - Lion d'or - Maison.

À l'inverse, Kiyooki franchit réellement les obstacles sur la route et s'approche de sa destination. Mais comme Emma, il suit aussi un chemin répétitif : entre l'hôtel où il habite et le temple où se trouve Satoko, il est obligé de refaire le même aller-retour pénible sans jamais pouvoir accéder au temple.

Les deux héros hurlent probablement au plus profond d'eux-mêmes : « N'importe où, n'importe où, pourvu que ce soit hors du monde ». Mais pour ce but, ils sont condamnés à suivre un chemin vain qui ne les emmènera jamais à leur destination, et ce voyage (ou bien ce pèlerinage) finira en échec.

Dans les deux romans, la métaphore joue un rôle important. Les fonctions réalistes mises à part, les fenêtres et les chemins impilquent le désir de ces deux héros. Ceux qui rêvent de s'enfuir ailleurs sont hantés par une autre image qui sera la mer.

3. La mer - l'ailleurs

a. La mer d'Emma

Dans *Madame Bovary*, la mer n'est pas présentée matériellement mais intervient plusieurs fois dans les rêveries d'Emma. L'océan est lié aux rêveries d'amour (le rêve de dépaysement et de bonheur idéal). Elle est liée aux tempêtes passionnantes : « Elle

²⁹⁶ *Madame Bovary*, op.cit., p.412.

²⁹⁷ *Madame Bovary*, op.cit., p.412-413.

n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, [...] »²⁹⁸. En plus, l'infinité de la mer lui donne l'idée de l'idéal :

« -Oh! j'adore la mer, dit M. Léon.
-Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal ? »²⁹⁹

La mer infinie, inconnue et mystérieuse n'existe que dans l'imagination de cette rêveuse, elle devient presque l'obsession d'Emma : quand Léon lui demande qui est son amant précédent, elle transforme Rodolphe -un fermier en capitaine- : « Il était capitaine de vaisseau, mon ami »³⁰⁰. Dans sa songerie, Paris -le centre de son rêve était- : « [...] plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille »³⁰¹. Pour Emma, la mer est porteuse de passion infinie et merveilleuse.

b. La mer dans *Neige de printemps*

Dans *Neige de printemps*, la mer signifie aussi le lointain. D'une part, elle fait rêver à Kiyooki les tropiques d'où viennent les princes siamois, puisqu'ils atteignent le Japon de l'autre côté de la mer ; d'autre part, elle est symbole de lointain abstrait où se trouve une vie prochaine qui sera éternelle. La mer sert à figurer la pensée métaphysique sur la vie : en pressentant son chemin de destin, Satoko épanche son cœur à Kiyooki dans ces termes suivants : « Le sentier que nous suivons n'est pas une route, Kiyoo, c'est une jetée et là où elle s'achève, c'est la mer qui commence »³⁰². La vie actuelle est une jetée qui représente un chemin futile, au bout de cette jetée c'est la mer éternelle qui sera le commencement d'une autre vie éternelle comme la mer : entre les verbes « s'achever » et « commencer », cette double vie est soulignée et l'aspiration à l'éternité est figurée.

Ce que le personnage rêve reflète son cœur, de façon analogue, ce que le personnage voit suggère aussi sa personnalité. Néanmoins, Mishima ne se contente pas de la métaphore par laquelle la perception visuelle du personnage cherche le paysage naturel puis établit un lien étroit entre la nature extérieure et son intérieur subjectif. Quelquefois, l'écrivain change de moyen : il choisit de laisser la nature pénétrer directement dans la pensée de son personnage, par conséquent, la nature est transformée directement en fil du

²⁹⁸ Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, éd. Paris : Gallimard, 1999, p.99.

²⁹⁹ *Madame Bovary*, op.cit., p.162.

³⁰⁰ *Madame Bovary*, op.cit., p.402.

³⁰¹ *Madame Bovary*, op.cit., p.129.

³⁰² *Neige de printemps*, op.cit., p.293.

tissu de la pensée du personnage. La conscience du personnage Satoko est révélée de cette façon :

« Mais tout en se sentant peu à peu absorbé par cette obscurité, elle avait peur que ce ne fût rien d'autre qu'une ombre qui, à son tour, dépendait de la barque du pêcheur près de laquelle ils reposaient. Ils n'étaient point protégés par une solide charpente ou une crête rocheuse, mais par une chose fortuite qui dans quelques heures, bientôt venues, serait peut-être loin au large. Si la barque ne s'était pas trouvée échouée là, à ce moment, son ombre épaisse n'aurait pas eu plus de réalité qu'un fantôme. Elle craignait que ce vieux gros bateau ne se mît sur l'heure à glisser sans bruit sur le sable, prenait la mer pour s'éloigner à toutes voiles. Pour le suivre dans son ombre et pour toujours y demeurer, il lui faudrait elle-même devenir l'océan. Et ce fut à cet instant que, portée par l'unique et immense houle, elle fut l'océan »³⁰³.

L'héroïne a peur que le bateau prenne la mer, parce que dans ce cas, l'ombre de sa proue -la chose unique qui peut lutter contre le vide- disparaîtra. Satoko désire suivre éternellement cette ombre, elle a envie de devenir l'océan où cet ombre ne disparaîtra jamais. C'est seulement dans l'océan que l'éternité existe, c'est seulement l'océan qui peut lutter contre la futilité.

L'image du navire apparaît dans *Madame Bovary* et *Neige de printemps*, mais les héros ne les utilisent jamais. Ils existent comme porteurs de rêve des héros, et les héros sont attirés par leur appel de l'invitation au voyage auquel on ne songe pas à répondre, « car la fascination émane de l'entrelacement présence-absence, du cheminement imaginaire qui prolonge les signes réels de départ »³⁰⁴. Emma et Kiyooki se noient dans cet océan infini de la façon suivante. Emma préfère rester dans l'hôtel fermé avec son amant dans sa chambre fermée, en y mettant des décorations représentant la mer : le lit en forme de nacelle et les coquillages roses ; et Kiyooki, en ne pas se plongeant dans la mer, ne met que son esprit dans la mer. L'imagination est la plus attractive, elle est à la fois complète et vide, c'est justement ce vide qui est le sublime absolu ; du même coup, cet appel de l'utopie de l'ailleurs se teint ainsi chez tous les deux d'une couleur nostalgique.

4. La nostalgie - l'inaccessible

Pour réfléchir sur la nostalgie d'Emma et de Kiyooki, il nous faut tout d'abord emprunter la définition de la nostalgie donnée par le philosophe Vladimir Jankélévitch. Dans son

³⁰³ *Neige de printemps, op.cit.*, p.278.

³⁰⁴ Annie Cecchi, *Mishima Yukio, Esthétique classique, univers tragique, D'Apollon et Dionysos à Sade et Bataille*, éd. Paris : H. Champion, 1999, p.267.

œuvre *l'irréversible et la nostalgie*³⁰⁵, Vladimir Jankélévitch définit deux genres de nostalgie : la nostalgie close et la nostalgie ouverte.

La nostalgie close la plus connue est celle d'Ulysse : une nostalgie de l'horizon borné par l'île natale et le foyer domestique³⁰⁶. La nostalgie close est celle du retour au passé ; et ce passé est en fait une sorte de lointain inaccessible, puisque le temps passé est révolu :

« On peut certes dire que la profondeur de la nostalgie est une profondeur biologique, et que cette profondeur s'appelle : rupture du cordon ombilical, séparation du nouveau-né et de l'organisme maternel, attachement à la mère. Mais cet attachement et ce détachement eux-mêmes ne sont pour l'homme source de nostalgie que parce qu'ils sont irréversibles et parce que la perte de la 'béatitude' est définitive ; ou réciproquement : c'est parce que la douceur maternelle est irréversible qu'elle est le paradis perdu ; c'est parce que notre enfance est à jamais inaccessible qu'elle nous paraît heureuse »³⁰⁷.

La nostalgie du passé ne concerne plus le retour dans un certain endroit déterminé, il ne s'agit pas d'un espace réel. C'est pourquoi l'écrivain chinois GAO Xingjian qui persiste à rechercher son pays natal en errant dans son voyage soupire sous le coup de l'émotion :

« Que sont en définitive les souvenirs d'enfance ? Comment peut-on en prouver l'existence ? Mieux vaut les garder en soi, à quoi bon les vérifier ? Tu réalises soudain que la jeunesse dont tu recherches en vain les traces ne s'est pas forcément déroulée dans un lieu déterminé. N'en est-il pas de même pour ce que l'on appelle le pays natal ? »³⁰⁸

À quoi bon vérifier les souvenirs d'enfance ? Ils sont déjà emportés par le fleuve du temps qui coule sans arrêt. L'endroit qui est porteur de souvenirs n'est plus le même à cause de l'écoulement du temps.

Barbara Cassin montre aussi la même idée dans *La nostalgie Quand donc est-on chez soi ?*³⁰⁹ : « Kant affirmait que le nostalgique, Suisse inclus, était toujours déçu parce que ce n'est pas le lieu de sa jeunesse qu'il veut retrouver, mais sa jeunesse elle-même [...] »³¹⁰.

Cette irréversibilité du temps enchante le passé et le souvenir, ainsi nous avons toujours un attachement infini au passé. Quant au présent, il est insipide à cause de l'absence de cette inaccessibilité :

³⁰⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, éd. Paris : Flammarion, 1983

³⁰⁶ Cf. *L'irréversible et la nostalgie, op.cit.*, p.284.

³⁰⁷ *L'irréversible et la nostalgie, op.cit.*, p.298.

³⁰⁸ GAO Xingjian, *La montagne de l'Âme*, éd. La Tour d'Aigues : de l'Aube, 2000, p.441.

³⁰⁹ Barbara Cassin, *La nostalgie Quand donc est-on chez soi ?*, Éd. Autrement : Paris, 2013

³¹⁰ *La nostalgie Quand donc est-on chez soi ? op.cit.*, p.31-32.

« On peut expliquer pourquoi le présent n'a pas de 'charme' : le présent n'a pas besoin qu'on revienne à lui ; il est déjà là, à portée de la main ; il est l'univers ambiant, le monde de la praxis sérieuse, il est l'actualité et la banalité quotidienne [...] le présent est assurément le monde de la prose insipide et incolore. À l'inverse on comprend pourquoi le charme se réfugie de préférence dans le royaume des choses qui ne sont plus. Si l'absent n'était absent que dans l'espace, le mouvement du retour pourrait nous reconduire jusqu'à lui. Or le passé est un absent qui jamais ne redeviendra présent »³¹¹.

« L'objet de la nostalgie ce n'est pas tel ou tel passé, mais c'est plutôt le fait du passé, [...] »³¹². Le souvenir d'enfance et le souvenir d'hier sont tous les deux tristes, puisqu'ils suscitent en nous un désir de rechercher le temps perdu.

Par ailleurs, il faut encore réfléchir sur le présent. Vladimir qualifie le présent des termes suivants : un « monde de la praxis sérieuse », « l'actualité et la banalité quotidienne ». L'insipidité du présent est-elle seulement due à son accessibilité ? L'ici-et-maintenant nous est-il vraiment accessible ?

Les choses existent dans la mesure où nous leur attribuons leur existence dans notre conscience et par notre conscience. Et si nous n'en avons pas conscience, elles n'existent pas. Le présent est le vide, le présent immédiat est un croquis de la réalité qu'on actualise en la réfléchissant. Nous ne pouvons pas lui donner du sens en le vivant et l'existence n'est possible que dans la dimension retrospective, nous ne pouvons lui projeter un sens qu'en l'évoquant à l'avenir. Soit on essaie de revivre en réminiscence les événements qui se sont déjà passés, donc en les racontant à soi-même ; soit on les vit sans en avoir conscience. Ainsi, le présent est là, « à portée de la main », dans le même temps, il est inaccessible. L'homme se voit sans cesse écartelé entre le rêve et la nostalgie.

a. La nostalgie d'Emma

Pour Emma, cette nostalgie close devient son obsession, elle s'y plonge.

Lorsque sa passion pour Charles devient une désillusion, Emma se rappelle le passé joyeux : « Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes. [...] Comme c'était loin, tout cela ! comme c'était loin ! »³¹³

On le voit aussi dans le passage qui décrit l'émotion d'Emma provoquée par la réapparition de Léon : « elle se rappelait les parties des cartes chez le pharmacien, et la

³¹¹ *L'irréversible et la nostalgie, op.cit., p.302.*

³¹² *L'irréversible et la nostalgie, op.cit., p.290.*

³¹³ *Madame Bovary, op.cit., p.111.*

promenade chez la nourrice, les lectures sous la tonnelle, les tête à tête au coin du feu, tout ce pauvre amour si calme et si long, si discret, si tendre qu'elle avait oublié cependant »³¹⁴.

Emma est obsédée par sa mémoire, y compris des moments qui l'ont ennuyée. Quand elle s'ennuie dans sa vie actuelle, ce passé qui était détestable devient désirable : par conséquent, quand elle n'est plus arrivée à sentir la passion avec Rodolphe : « [...] au bout de six mois, quand le printemps arriva, ils se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique »³¹⁵. « deux mariés », « tranquillement » et « une flamme domestique » indiquent clairement l'arrivée de l'ennui dans ce couple ; quand cet ennui arrive, Emma regrette la vie qu'elle vivait dans la ferme de son père qu'elle détestait auparavant : « Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil ! [...] Quel bonheur dans ce temps-là ! quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en reste plus maintenant ! »³¹⁶ Revoyons la période où Emma s'ennuyait à la ferme : « Emma, rentrée chez elle, se plut d'abord au commandement des domestiques, prit ensuite le compagnon en dégoût et regretta son couvent »³¹⁷, en comparant ces deux attitudes, un retour en arrière est révélé.

Avec Léon, quand l'ennui fatal tombe, Emma ressent encore une fois la nostalgie de son passé qui remonte : un jour, après être sortie d'un rendez-vous avec son amant Léon contre qui elle se fâche, dans le boulevard de Rouen, Emma revoit le couvent qu'elle a détesté jadis ; le narrateur décrit son sentiment comme suit : « [...] Quel calme dans ce temps-là ! comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après des livres, de se figurer ! »³¹⁸ De plus, elle évoque même son mariage avec Charles qu'elle détestait et son expérience dans la forêt avec Rodolphe qui l'a abandonnée : « Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le Vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassait devant ses yeux [...] Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres »³¹⁹.

Ces exemples montrent que pour Emma, la raison pour laquelle le souvenir devient désirable, c'est qu'il est « autre » que la vie actuelle, ce que le souvenir porte c'est une sorte d'« ailleurs » par rapport à « ici ».

³¹⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.347.

³¹⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.276.

³¹⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.278.

³¹⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.105.

³¹⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.421.

³¹⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.421.

Comme Vladimir Jankélévitch, Jean-Pierre Richard montre aussi l'irréversibilité du temps dans son œuvre remarquable *Stendhal et Flaubert : Littérature et Sensation*. Il s'aperçoit d'un « intervalle neutre » qui distingue le présent du passé : selon lui, cet intervalle est équivalent à la vitre du salon à Vaubyessard à travers laquelle Emma regarde les villageois qui lui rappellent son passé : « 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 d'elle, il n'y avait plus que de l'ombre étalée sur tout le reste »³²⁰. Richard précise la sensation de cet intervalle -cette vitre- : « Intervalle gelé, la vitre ne se laisse pénétrer par aucun rayonnement de chaleur humaine ; permettant à mon seul regard de passer à travers, sa transparence m'interdit d'éprouver tout ce qui se trouve au-delà »³²¹. Le regard est le seul qui a le droit de circuler entre le passé et le présent, en raison de cet intervalle, le moi actuel n'arrive pas à « éprouver » le passé qui existe au-delà de cet intervalle par rapport au présent qui se trouve ici.

C'est pourquoi Richard confirme que : « [v]ivre, ce sera dès lors passer de métamorphose en métamorphose, traverser une suite monotone d'expériences dont chacune se refermera sur elle-même sans communiquer [...] »³²². Dans le cas où il n'y ait pas de communication entre les deux morceaux de souvenirs, la mémoire, « loin de me rattacher à ce que j'ai été, semble au contraire ne conserver une image de mes passés qu'à seule fin de me montrer tout l'espace qui m'en sépare. Elle m'isole dans la forme actuelle en me présentant mes formes passées, dans une lumière anonyme, comme les épisodes d'une vie qui aurait été vécue par un autre »³²³. C'est la raison pour laquelle Emma est obsédée par les souvenirs, c'est pourquoi ils sont capables de revenir inonder et influencer le présent.

b. La nostalgie de Kiyooki

Le cas de Kiyooki est un peu différent de celui d'Emma. Ce qui est objet de nostalgie, c'est précisément le souvenir d'enfance. Là-bas, il y a « les pièces sombres de l'hôtel Ayakura, les paravents de cour ramenés de Kyoto avec leurs motifs de fleurs d'automne, la paix majestueuse des soirs, la bouche de Satoko s'ouvrant en léger bâillement à demi caché

³²⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.121.

³²¹ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.182.

³²² *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.176.

³²³ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.176.

derrière le flot de ses cheveux »³²⁴. Et l'odeur de l'encre qui reste encore sur le parchemin lui rappelle des souvenirs émouvants :

« Il se pencha sur le parchemin, essayant d'aspirer une trace du parfum de Satoko qui aurait pu demeurer depuis ce jour, quatorze années plus tôt. Ce faisant, il perçut une odeur d'encens qui rappelait presque le mois et ce quelque chose de vague et de si lointain provoquait encore une nostalgie si intense qu'il sut avoir découvert la source même de sa passion sans objet et cependant si impétueuse »³²⁵.

Dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, le héros se rappelle vivement ses souvenirs lointains d'enfance en humant une madeleine trempée dans du thé³²⁶. L'odeur est un stimulant assez puissant pour réveiller des souvenirs précis, elle est un élément déclencheur.

Dans la mémoire de Kiyooki, la calligraphie sur le papier sablé d'or du parchemin se transforme en paysage naturel :

« Puis c'était l'encre aux senteurs obscures et solennelles, et le son que rendait le bout du pinceau en courant à la surface du parchemin, comme le vent bruissant parmi les bambous. Et enfin, il y avait l'océan - le godet qui contenait la pierre d'encre était l'océan au-dessus duquel s'élevait la colline au nom bizarre. L'océan retombait si brusquement près du rivage qu'on ne pouvait pas même en entrevoir le fond sans profondeur. Cette mer calme et noire, sans une vague, une mer pailletée de la poudre d'or tombée du bâtonnet à encre, tournait sans cesse sa pensée vers les rayons de la lune brisée sur l'océan nocturne de l'éternité »³²⁷.

Vladimir Jankélévitch pense que «[s]i le désir du retour est le symptôme d'une nostalgie close, le désappointement qui s'empare de la nostalgie à son retour et la bougeotte infinie qui est la suite de cette déception sont le symptôme d'une nostalgie ouverte »³²⁸. Néanmoins, chez Kiyooki, comme chez Emma, nous voyons que la chronologie et la causalité n'existent plus, le passé et le futur inconnu se mêlent et construisent ainsi un endroit de destination désirable : cette mer dans le souvenir d'enfance partage le même infini et la même indétermination avec la mer inconnue de l'avenir qui provoquera la nostalgie ouverte. Obsédée par cette nostalgie, la Dame de la mer sous la plume de Jean de la Ville de Mirmont crie : « [j]e ne veux que la mer, je ne veux que le vent »³²⁹. Elle veut ce qui est au delà de l'horizon. La nostalgie ouverte est ouverte sur un « Horizon

³²⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.206.

³²⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.206.

³²⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I (Du côté de chez Swann)*, éd. Paris : Gallimard, 1987, p.46-47.

³²⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.195.

³²⁸ *L'irréversible et la nostalgie, op.cit.*, p.292.

³²⁹ *L'irréversible et la nostalgie, op.cit.*, p.284.

chimérique »³³⁰. L'Italie spirituelle d'Emma et le Siamois imaginaire de Kiyooki font tous partie de cet horizon chimérique. L'évocation du passé et l'imagination du futur proviennent toutes les deux du désir du sujet de courir à la recherche d'un lointain idéal. Leur nostalgie est insatiable, et leur rêve est impossible à combler, puisqu'ils rêvent le fait de l'inaccessible.

Cependant, en ce qui concerne l'ennui, Emma et Kiyooki se trouvent dans de différents niveaux. Pour confirmer cette divergence, il nous faut citer la description de l'ennui donnée par le philosophe Cioran :

«Je peux dire que ma vie a été dominée par l'expérience de l'ennui. J'ai connu ce sentiment dès mon enfance. Il ne s'agit pas de l'ennui que l'on peut combattre par des distractions, la conversation et les plaisirs, mais d'un ennui, pourrait-on dire, fondamental ; et qui consiste en ceci : plus ou moins brusquement, chez soi ou chez les autres, ou devant un très beau paysage, tout se vide de contenu et de sens. Le vide est en soi et hors de soi. Tout l'univers demeure frappé de nullité. Et rien ne nous intéresse, rien ne mérite notre attention. L'ennui est un vertige, mais un vertige tranquille, monotone ; c'est la révélation de l'insignifiance universelle, c'est la certitude, portée jusqu'à la stupeur ou jusqu'à la clairvoyance suprême, que l'on ne peut, que l'on ne doit rien faire en ce monde ni dans l'autre, que rien n'existe au monde qui puisse nous convenir ou nous satisfaire »³³¹.

Emma, loin d'être clairvoyante, est aveugle dans son ennui : elle s'ennuie sans raison au lieu d'éprouver vraiment le vide de l'existence. C'est la différence entre « éprouver l'ennui » et « s'ennuyer ». Emma s'ennuie au plan quotidien, bourgeois. Elle ne portait pas en elle le sentiment de l'ennui profond. Il semble que l'ennui-vide puisse bien être le cas de Kiyooki.

L'imagination exclut l'ennui et le vide, mais lorsque l'on ressent le vide profond à l'intérieur de soi, on ne refuse forcément pas à l'imagination : l'être humain, d'instinct, a tendance à s'échapper à ce vide souffrant. C'est pourquoi Emma et Kiyooki - « une aveugle » et un « clairvoyant » ont tous choisi l'imagination et la nostalgie qui peuvent construire « des simulacres de sens »³³².

Mis à part l'image de la fenêtre, les chemins, la mer et le souvenir, l'ailleurs se trouve aussi dans une autre image-le liquide qui résulte de la fusion des amants et qui sera un monde symbiotique- , il sera un lointain joyeux et étranger.

³³⁰ *L'irréversible et la nostalgie, op.cit., p.284.*

³³¹ Cioran, *Entretiens*, éd. Paris : Gallimard, 1995, p.29.

³³² L'expression de Cioran : « *Par la réflexion et par l'expérience intérieure, j'ai découvert que rien n'a de sens, que la vie n'a aucun sens. Il n'empêche que tant qu'on se démène on projette un sens. Moi-même, j'ai vécu dans des simulacres de sens.* » (*Entretiens, op.cit., p.66*)

II. L'IMAGE LIQUIDE ET LE DÉSIR DE L'AILLEURS

A. La fusion et le monde symbiotique (le lointan inconnu et attirant)

1. La fusion passionnée dans *Madame Bovary*

Jean-Pierre Richard montre que le désir laisse fondre les amants, et que par conséquent, les amants fondus éprouveront un nouveau monde qui est à la fois symbiotique et anonyme :

« L'amour est lui aussi une nausée ; l'être s'y pourrit lentement, en même temps que sa sudation invite au pourrissement de l'autre. L'amoureux perd son ossature, il devient pure plasticité : Léon, attendant Emma, 'a dans les mains des moiteurs lascives' ; et quand ces mains toucheront celles de la femme désirée, sentiront leur moiteur, on verra leurs deux mains s'engluer dans une même pâte, infiniment flexible, merveilleusement ductile : 'Il la sentit donc, entre ses doigts, cette main. Elle parut à Léon être flexible, suante, molle, désossée. Une trajection subtile lui monta le long du bras jusqu'à coeur, tandis que la partie la plus intime de lui-même se fondait dans une paume molle, comme de la pâte qu'elle y aurait maniée lentement' »³³³.

« L'amour est une interpénétration charnelle où les individus cessent d'exister comme tels, mais où se poursuit cependant le battement d'une vie commune »³³⁴.

Plongée dans cette sorte de demie-conscience, le sujet se perd mais peut encore se manier et se connaître ; ici, Richard dévoile l'état de somnolence du sujet désirant. Et l'essence de cette somnolence est la sensation du liquide qui est proche de celle de la crème fondue : gluante, lourde et un peu grasse. Dans *Madame Bovary*, cette image liquide nous communique la pourriture, et elle provient de la thématique de la sueur : les moiteurs dans les mains suantes ; en même temps, elle provient aussi de la mollesse de la chair qui rend la main « désossée » comme une pâte. Les doigts d'Emma et de Rodophe, mollement, « se confondirent »³³⁵. La main moite de l'amant est ensorcelante : « Léon la sentit entre ses doigts, et la substance même de tout son être lui semblait descendre dans cette paume

³³³ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.150.

³³⁴ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.151.

³³⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.249.

humide »³³⁶, ou bien, pas seulement une main d'amant, mais le corps complet : « Souvent, en la regardant ; il (Léon) lui semblait que son âme, s'échappant vers elle ; se répandait comme une onde sur le contour de sa tête, et descendait entraînée dans la blancheur de sa poitrine »³³⁷. Les amants passionnés sont transmués en un être mou et moite, parce que la passion elle-même est mi-liquide et mi-crème : après s'être donnée à Rodolphe dans la forêt, Emma « sentait son coeur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait »³³⁸.

2. La fusion passionnée dans *Neige de printemps*.

Lorsque Kiyooki embrassait les lèvres d'une douceur incroyable fluide de Satoko, il commença à craindre que « tout son être se fondît, aspiré, dans le doux parfum de sa bouche »³³⁹. Dans ce cas-là, afin d'éviter de se perdre complètement, il a besoin de quelque chose de tangible ; ainsi, « il ressentit sous ses doigts passer le désir de toucher son corps »³⁴⁰. Il a pris le menton de son amante, et « [i]l sentit au bout des doigts les petits os fragiles de la mâchoire féminine et prit ainsi connaissance nouvelle d'une présence physique tout extérieure à lui-même. En avoir conscience ne fit cependant qu'exalter la passion de son baiser »³⁴¹. Les amants, plongés dans le « sommeil » en perdant presque la lucidité, il n'y a plus alors Kiyooki ni Satoko, mais une seule pâte où ils se sont intimement épousés et perdus ; en même temps, ils doivent être suffisamment conscients de l'existence extérieure de l'autre, cet état est le comble du plaisir, comme Mishima le décrit : « Instant où le baiser s'achève-pareil à cet instant où l'on s'éveille à contrecoeur, luttant dans un demi-sommeil contre le grand soleil matinal venant frapper les paupières, où l'on voudrait tant retenir cette parcelle d'oubli qui demeure. C'est le moment où le sommeil paraît le plus doux »³⁴².

De toute façon, on s'enivre dans un monde qui est construit par les deux amants -un monde symbiotique-, on partage une vie commune. Ce monde symbiotique et cette vie commune emmènent les amants dans un lointain onirique. Chez Kiyooki, l'aspiration à la fusion qui laisse s'oublier et le refus à l'indépendance complète (aussi la répulsion contre

³³⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.211.

³³⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.398.

³³⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.264.

³³⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.108.

³⁴⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.108.

³⁴¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.108.

³⁴² *Neige de printemps op.cit.*, p.109.

la lucidité triste) sont évidentes : « Kiyoaki comprenait maintenant que vouloir à toute force rester complètement indépendant était maladie, non de la chair mais de l'esprit »³⁴³.

Dans ces deux romans, la fusion des objets correspond à la confusion de la chair. Dans le cas d'Emma, Flaubert sous-entend la fusion à l'aide du motif du vêtement : au moment où Emma se donnait à Rodolphe, « [l]e drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit »³⁴⁴; chez Kiyoaki, il s'agit du paysage naturel : avant leur baiser, sous les yeux de Kiyoaki, « [l]e ciel s'était obscurci et le contour des nuages commença de s'estomper tandis qu'ils s'absorbaient en lui; les fleurs même, déjà fondues en une masse unique, perdirent bientôt leurs coloris distincts, pour acquérir une teinte qui se distinguait à peine du ciel au crépuscule »³⁴⁵.

Dans le film du réalisateur russe Andrey Tarkovskiy *Nostalgia*, il y a une scène intéressante : sur le mur dégradé de la maison du musicien fou Dominique, est écrite cette phrase : « une goutte plus une goutte est une plus grande goutte, non deux ». (One drops plus one drop, makes a bigger drop, not two.) Même si le cinéaste veut sous-entendre la fusion spirituelle des deux héros -le poète russe et le musicien italien-, cette phrase représente aussi parfaitement le geste de se confondre entre deux amants. Confondre avec un autre est se liquéfier et ainsi se perdre. Les héros convoitent désespérément ce bonheur de la fusion amoureuse : « L'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine [...] (Platon, *Le Banquet*, p56) »³⁴⁶.

En outre, cette sensation de fusion est proche de celle de la mort : perdre conscience et tomber dans un sommeil merveilleux ; la mort : « elle, est un 'évanouissement continu' »³⁴⁷ : avant sa mort, Emma sentait que « [l]e sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient »³⁴⁸, la mort molle va l'avaloir comme le déluge qui l'inonde. Cette idée est bien figurée par l'illusion de Kiyoaki et de Charles : dans l'illusion de Kiyoaki, Satoko se confond avec la nature :

« *Kiyoaki détourna la tête, regardant la fumée qui s'allait perdre dans le ciel et il observa au-dessus de la mer les formations nuageuses qui commençaient à se dissoudre, leurs*

³⁴³ *Neige de printemps op.cit.*, p.108.

³⁴⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.264.

³⁴⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.156.

³⁴⁶ Micheline Hermine, *Destins de femmes-Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, éd. Paris : Beauchesne, 1997, p.91.

³⁴⁷ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.168-169.

³⁴⁸ *Madame Bovary, op.cit.*, p.456.

contours si nets se voilant à cette heure d'une nuance d'or pâle. Tout aussitôt, il pensa à Satoko. Son image, son parfum se mêlaient à tant de choses. Il n'était changement si mince dans la nature qui ne l'évoquât à son esprit. La brise cessait-elle soudain, laissant l'air chaud de l'été presser contre sa poitrine, il sentait Satoko frôler, nue, sa propre nudité. Il n'était pas jusqu'à l'ombre du feuillage vert et dense du mûrier s'étendant peu à peu sur la pelouse qui ne confînt quelque chose d'elle »³⁴⁹.

Et dans *Madame Bovary*, après sa mort, dans l'illusion de son mari, Emma s'épand au-dehors d'elle-même : « Emma disparaissait dessous ; et il lui semblait que, s'épandant au-dehors d'elle-même, elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les senteurs humides qui montaient »³⁵⁰.

Dans l'hallucination des deux personnages amoureux, leurs amantes s'identifient aux objets environnants par un lent mouvement de dissolution, les amantes dissoutes attendent leurs dissolutions afin de réaliser la fusion sublime qui conduira tout à la disparition. Dans les deux romans, ce genre de dissolution est aussi présenté à travers d'autres symboles : dans *Madame Bovary*, la pensée d'Emma erre et ainsi donne l'impression que son âme se dispersera : « Sa pensée sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes, ou mordillait les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé. Puis ses idées peu à peu se fixaient, [...] »³⁵¹.

Dans *Neige de printemps*, c'est la neige fondue très vite sur la paume de Kiyooki qui figure la disparition ; en outre, ce sont aussi le chrysanthème et le temple de sable :

« Chaque fois que ses petites dents mordaient un chrysanthème rouge, la couleur des pétales devenait plus franche avant de ses dissoudre et, sous sa langue, le dessin finement gravé d'un chrysanthème blanc plein de fraîcheur s'était brouillé pour fondre en liquide sucré »³⁵².

En plus :

« Kridsada ajouta adroitement du sable humide et bâtit les flèches élancées, modelant soigneusement l'angle de la toiture comme s'il avait tiré de la manche d'une femme ses doigts fluets et sombre. L'espace d'un instant, ils s'incurvaient en l'air, puis, sitôt devenus sec, on voyait les noirs doigts de sable se tordre convulsivement et s'émietter en croulant »³⁵³.

³⁴⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.284.

³⁵⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.481.

³⁵¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.110-111.

³⁵² *Neige de printemps op.cit.*, p.206.

³⁵³ *Neige de printemps op.cit.*, p.267.

Après la fusion, la séparation et le retour à la lucidité seront cruels pour les amants somnambuliques : « Malgré tout, la seule chose de lui qui fût entrée en Satoko pour devenir une partie d'elle-même, il fallait que ce fût un enfant. Bientôt, pourtant, cette partie d'elle-même lui serait arrachée et de nouveau leur chair se trouverait désunie »³⁵⁴.

B. Le gonflement du désir

1. Goutte d'eau et fruit gonflé de maturité

a. La goutte d'eau dans *Madame Bovary* et dans *Neige de printemps*

Le processus de la formation d'une goutte d'eau illustre celui du désir des personnages : « Saturation, gonflement, suspension d'avant l'abandon au désir, la goutte évoque admirablement tous ces états d'être, comme elle exprime, à l'arrivée au sol, toute la lourdeur étalée du plaisir »³⁵⁵.

Dans *Madame Bovary*, deux scènes de fonte de la neige apparaissent respectivement au début et à la fin du roman : premièrement, lors qu'Emma était encore une jeune fille naïve :

*« Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge de pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue »*³⁵⁶.

Et puis, à la fin du roman, écrasée par la dette, Emma est obligée d'aller chercher son ancien amant - Rodolphe. Sur la route, elle « se retrouvait dans les sensations de sa première tendresse, et son pauvre coeur comprimé s'y dilatait amoureusement. [...] la neige, se fondait, tombait goutte à goutte des bourgeons sur l'herbe »³⁵⁷. « s'y dilatait amoureusement » contraste avec l'état « comprimé » du coeur : une expression très sensuelle qui révèle la relation étroite entre le gonflement tendre et la passion amoureuse ; la passion défend le coeur contre l'étiollement : le coeur, plonge dans la passion, se gonfle lentement et joyeusement, il est comme une feuille flétrie retrouvant sa dernière vitalité dans de l'eau.

Il s'agit de la même sensation, mais dans différentes situations : la similarité de ces deux scènes renforce la tragédie d'Emma.

³⁵⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.357.

³⁵⁵ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.159.

³⁵⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.75.

³⁵⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.451.

Dans *Neige de printemps*, l'ambiance générale du roman est imprégnée par la figure liquide : la neige fondue et la pluie.

Après avoir perçu la neige et avoir embrassé Satoko, au collège, Kiyooki « entendait l'eau ruisseler, preuve que la neige accumulée sur les toits de l'école, la tonnelle et les arbres était en train de fondre »³⁵⁸.

La neige est en train de fondre, et de l'eau est en train de couler comme un ruisseau :

« Mais tout en laissant errer son regard sur le tapis blanc des jardins du collège où les rameaux dénudés des arbres ombragent les plates-bandes enneigées et en écoutant le son cristallin de l'eau qui ruisselait, il se savait heureux que Honda eût entamé cette discussion. Bien qu'il ait dû savoir que Kiyooki était encore absorbé dans le souvenir du bonheur enchanté de la veille, Honda avait fait en sorte de l'ignorer, [...] »³⁵⁹.

Le participe présent lie l'environnement enneigé et l'intimité du personnage : en regardant la neige et en écoutant le son de l'écoulement de la neige fondue, Kiyooki pense encore au « souvenir du bonheur enchanté de la veille » avec son amante. L'environnement humide représente le monde intérieur de Kiyooki qui est passionné par son désir amoureux.

Outre la figure de la neige, la pluie est aussi une figure essentielle du roman. Dans la première scène d'amour de ce couple japonais, « une chaleur moite »³⁶⁰ et « accablante »³⁶¹ qui emplit la pièce et la pluie forte dont on peut entendre le son construisent ensemble une ambiance humide ; la boîte laquée dont l'intérieur est « couvert de gouttelettes d'humidité »³⁶² apparaît comme une figure impliquant le cœur passionné de l'adolescent.

La partie précédente concernant la couleur nous montre bien le goût de Mishima pour la binarité ; du même coup, en ce qui concerne la pluie, elle est aussi double : cette image, accompagnée par l'air étouffant de la pièce, qui représente la passion chaleureuse de Kiyooki et de Satoko est aussi utilisée pour figurer le désir impur entre le comte Ayakura et la vieille Geisha Tedashina³⁶³.

Cette absence de distinction révèle que Mishima ne se concentre sur rien d'autre que l'essence du désir, quant au le déchiffrement du mal et du bien : pour le désir, cette distinction, le jugement moral n'a pas de place.

³⁵⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.114.

³⁵⁹ *Neige de printemps op.cit.*, p.119.

³⁶⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.216.

³⁶¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.216.

³⁶² *Neige de printemps op.cit.*, p.216.

³⁶³ Cf. *Neige de printemps op.cit.*, p.346.

b. Les fruits gonflés de maturité dans *Madame Bovary* et dans *Neige de printemps*

Jean-Pierre Richard met le doigt sur la ressemblance entre une goutte d'eau et un fruit gonflé de maturité : « Fruit gonflé de maturité, goutte de neige fondue, le mouvement, saturation et détachement, est bien le même »³⁶⁴. Cette similarité provient du processus de saturation et le destin de détachement.

Lors de la promenade d'Emma et de Rodolphe dans la forêt, « les chevaux poussaient devant eux des pommes de pin tombées »³⁶⁵. Dans la nuit du dernier rendez-vous entre Emma et Rodolphe, est évoquée « une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espalier »³⁶⁶.

Les fruits tombés apparaissent lors des rendez-vous des amants où l'ambiance est intime et sensuelle. Dans *Neige de printemps*, à la fin, il y a aussi la figure des fruits gonflés de maturité : « Un des arbres était garni de fruits rouge-orangé qui, contrairement aux fleurs, résistaient au vent, ne laissant remuer que les feuilles sèches. Sa masse de fruits mûrs se détachait ainsi, étalée sur le ciel comme si, en ce point, elle avait été fixée fermement sur champ d'azur »³⁶⁷.

Les fruits sous la plume de Mishima sont silencieux, immobiles et ainsi fermes : ils résistent aux vents et par conséquent donnent l'impression d'être fixés sur le ciel. Ils sont des symboles de l'éternité. Un fruit mûr qui tombe est différent de celui qui ne tombe pas. La force visuelle de la figure du fruit dans *Neige de printemps* est impressionnante à cause de cette sorte de silence et de l'immobilité ; donc, au contraire, le fruit de Flaubert s'en différenciera par son audibilité sa mobilité : ils sont poussés par les chevaux, ou bien ils tombent.

Cette nuance subtile entre les deux romans peut être importante : après être tombé, un fruit n'attendra rien d'autre que le pourrissement, la dissolution et la disparition ; inversement, un fruit qui a l'air d'être fixé éternellement sur champ d'azur a l'air de garder à jamais sa fraîcheur. Mais, le comte Ayakura annonce le destin des kakis : « Lorsque, par ici, les kakis sont assez mûrs pour se détacher, on dirait que les oiseaux en ont déjà tâté. Il semble qu'il n'y ait personne pour les ramasser »³⁶⁸. La convergence entre ces deux romans est dévoilée.

³⁶⁴ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.159.

³⁶⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.261.

³⁶⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.310.

³⁶⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.363.

³⁶⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.384.

c. Le gonflement représenté par l'abondance des objets dans *Madame Bovary*

Au cours du dernier rendez-vous entre Emma et Rodolphe dans une nuit lunaire, « [l]a tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, [...] »³⁶⁹. La tendresse amoureuse est comparée à la rivière abondante, l'abondance devient l'essence de la passion. Ce genre d'abondance apparaît constamment pour figurer l'intérieur d'Emma plongée dans la passion : avec Léon, la mousse du vin de Champagne qui déborde du verre léger sur les bagues de ses doigts représente sa joie voluptueuse. La passion déborde, et du même coup, l'héroïne se noie : attachée à Rodolphe, « son âme s'enfonçait en cette ivresse et s'y noyait, ratatinée, comme le duc de Clarence dans son tonneau de malvoisie »³⁷⁰.

Dans *Madame Bovary*, mise à part la figure de la rivière, l'abondance est aussi représentée dans d'autres objets comme la nourriture et la plante. Sur la nourriture, dans le roman, il y a deux scènes impressionnantes : premièrement, c'est dans la cérémonie de mariage d'Emma :

*« Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots, et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oseille. Aux angles, se dressait l'eau-de-vie dans des carafes. Le cidre doux en bouteilles poussait sa mousse épaisse autour des bouchons, et tous les verres, d'avances, avaient été remplis de vin jusqu'au bord. De grands plats de crème jaune, qui flottaient d'eux-mêmes au moindre choc de la table, [...] »*³⁷¹.

Et n'oublions pas les chevaux qui sont « gorgés d'avoine jusqu'aux naseaux »³⁷².

Maintes viandes et du vin stimulent de l'appétit (l'avidité orale), prévoient la boulimie ; les chevaux vérifient ce désir de l'excès. Plus les nourritures sont copieuses, plus on sent le désir dévorant de l'héroïne de tout avaler et de tout occuper. Dans le bal à Vaubyessard, « des bouquets étaient en ligne sur toute la longueur de la table, [...] Les pattes rouges des homards dépassaient les plats ; de gros fruits dans des corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse ; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient »³⁷³. De nombreux termes évoquent l'abondance et le risque de débordement. De la même façon, dans la description de la serre chaude à Vaubyessard, des plantes exotiques « s'étagaient

³⁶⁹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.310.

³⁷⁰ *Madame Bovary, op.cit.*, p.301.

³⁷¹ *Madame Bovary, op.cit.*, p.88.

³⁷² *Madame Bovary, op.cit.*, p.88.

³⁷³ *Madame Bovary, op.cit.*, p.116.

en pyramides sous des vases suspendus, qui, pareils à des nids de serpents trop pleins, laissaient retomber, de leurs bords, de longs cordons verts entrelacés »³⁷⁴.

Le terme « s'étager » dessine l'image de l'accumulation ; quant aux vases : leur état suspendu contraste avec leur profusion, donc, de longs cordons verts qui tombent figurent parfaitement la surabondance.

Dans *Madame Bovary*, tous les éléments se lient mutuellement, ils forment une union solide dans laquelle les formes des objets reflètent le désir intime de l'héroïne. La forme correspond à l'essence, la matière et l'esprit ; l'objet et le sujet se confondent et s'unissent. Nous sentons l'existence du désir de l'héroïne par la description sensuelle à l'égard des objets.

Curieusement, devant ces repas délicieux et qui stimule de la convoitise, nous ne savons pas si Emma les mange ou pas. Le narrateur ne décrit précisément le geste de manger d'Emma qu'au moment où elle se suicide, un seul instant de vraie boulimie est cependant mortel : « Le clef tourna dans la serrure, et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guiderait bien, saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même »³⁷⁵.

Après la boulimie, c'est le vomissement qui vient : de la bouche d'Emma, « un flot de liquides noirs »³⁷⁶ sort. Nous voyons le décalage entre la convoitise et la faculté de digestion.

C. Le destin de dissolution

À la suite du gonflement, c'est le destin de dissolution et d'anéantissement qui attend.

Le débordement causé par la profusion prévoit la disparition, la rivière de passion subira la sécheresse finale : « si bien que leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase »³⁷⁷. La maturité s'apparente au comble du désir, ce qui suit le geste de tomber c'est le pourrissement silencieux - l'approche de la mort.

La figure de la disparition apparaît aux deux moments importants : premièrement, c'est dans la forêt où Emma se donnera à Rodolphe, l'ambiance est illusoire, Emma voyait qu'il y avait « du brouillard sur la campagne. Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, entre le

³⁷⁴ *Madame Bovary, op.cit.*, p.124.

³⁷⁵ *Madame Bovary, op.cit.*, p.458.

³⁷⁶ *Madame Bovary, op.cit.*, p.479.

³⁷⁷ *Madame Bovary, op.cit.*, p.275.

contour des collines ; et d'autres, se déchirant, montaient, et se perdaient »³⁷⁸. Puis, à Rouen où Emma rejoint son amant Léon, « un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots ariens qui se brisaient en silence contre une falaise »³⁷⁹.

Inversement, dans *Neige de printemps*, au lieu de la rivière, c'est la mer qui figure le monde intérieur de Kiyooki. Aux yeux de Honda :

« Plus on regardait au loin, plus sombre était la couleur des eaux jusqu'à finalement devenir d'un profond bleu émeraude. On eût dit que les ingrédients anodins de l'eau au-delà de la laisse de basse mer se condensaient à mesure sous la pression croissante en eau profonde, [...] »³⁸⁰ : on sent bien la force intérieure qui diffère de la force des vagues : celle-là est une force plus terrifiante en raison de son silence et de son immobilité. Cette force interne est présentée par le verbe « se condenser », elle est une « pression croissante en eau profonde », mais derrière cette immobilité profonde, la vitalité peut être perçue à travers le verbe « se concentrer » : « son vert se concentrant de plus en plus pour produire à la fin une matière bleue émeraude éternelle, aussi pure et impénétrable qu'un fin jade et qui emplissait l'horizon »³⁸¹.

Mishima, à l'aide de la métaphore, transforme la mer en jade : une matière jolie, « pure » et « impénétrable », elle n'est plus liquide mais solide : la sensation du jade qui est difficile à endommager nous rappelle l'éternité. En plus, la profondeur et le miroitement de la surface de la mer, et sa houle reflétant les cieux rendent la mer symbole d'éternité.

« Bien que la mer pût paraître vaste et profonde, cette matière en constituait l'étoffe même. Quelque chose qui se cristallisait en bleu par-delà le chevauchement sans profondeur et futile des vagues-tel était l'océan »³⁸².

Après avoir observé et réfléchi sur l'essentiel de la mer, la vision de Honda se déplace pour voir Kiyooki qui est en train de s'endormir d'un profond sommeil. La vue de Honda lie étroitement l'océan et Kiyooki, ainsi, ce qu'il voit ne suggère pas son cœur, mais celui d'un autre - son ami Kiyooki.

³⁷⁸ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.260.

³⁷⁹ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.393.

³⁸⁰ *Neige de printemps op.cit.*, p.257.

³⁸¹ *Neige de printemps op.cit.*, p.257.

³⁸² *Neige de printemps op.cit.*, p.257.

La mer réunit l'infini et le mouvement, la paix et le tumulte. Néanmoins, l'éternité n'est pas le seul aspect de la mer, elle a encore un autre aspect : le néant. Curieusement, ce dernier est représenté tout d'abord par la particularité dynamique.

Dans sa partie dynamique, la mer montre sa force brutale : « Deux ruisselets coulant de gauche et de droite se heurtèrent brutalement [...] »³⁸³, et la vague suivante à crête blanche allait s'abattre ; Les termes comme « scintillait »³⁸⁴, « une alignée de glaçons »³⁸⁵, qui sont utilisés pour qualifier la réflexion de la vague au-dessus du miroir du sable, créent l'effet de la force et du froid : la mer est puissante et froide, elle provoque la peur mais aussi la passion.

Néanmoins, cette apparence forte fini par la disparition et par l'écroulement : ces ruisselets s'absorbent dans l'éclatant miroir de la surface du sable. La désintégration a lieu soit directement à la suite du comble de la force : « La vague en se brisant »³⁸⁶ soit étape par étape : « Le rugissement s'achevait en un cri et le cri en murmure »³⁸⁷. En ce qui concerne cette disparition, la métaphore transforme les vagues en un « destrier » qui est en pleine forme puis ces grands destriers deviennent des « coursiers plus petits » et finalement ne laissent que leurs traces : « ces empreintes du choc des sabots sur la grève ». Cette métaphore ne nous laisse pas seulement voir mais aussi entendre le processus de ces affaiblissements : cette « folle chevauchée peu à peu disparaît tout entière » .

Ce processus comportant le comble et la désintégration de la vague correspond à celui de la goutte d'eau sous la plume de Flaubert.

En outre, la désintégration n'est pas la fin : après cet écroulement, vient le recommencement : « [...] les flots s'avançaient en quatre ou cinq étapes, chacune d'elle visible à tout moment-d'abord une houle qui grossissait jusqu'à sa crête puis venait se briser, ses forces épuisées, juste avant le reflux-perpétuel recommencement »³⁸⁸.

Lorsque des conceptions concrètes ne nous suffisent pas pour exprimer clairement une idée, nous recourons aux images. Sous la plume de Mishima, la nature se débarrasse de sa signification paysagère, elle est liée à l'émotion des personnages et à la pensée

³⁸³ *Neige de printemps op.cit.*, p.256.

³⁸⁴ *Neige de printemps op.cit.*, p.256.

³⁸⁵ *Neige de printemps op.cit.*, p.256.

³⁸⁶ *Neige de printemps op.cit.*, p.256.

³⁸⁷ *Neige de printemps op.cit.*, p.256.

³⁸⁸ *Neige de printemps op.cit.*, p.256.

philosophique de l'écrivain. La nature est transmuée en un signe qui représente le noyau de la vie.

Dans l'esthétique japonaise, on met l'accent sur la subjectivité de la beauté paysagère et on a l'habitude de confondre l'émotion du personnage avec la nature qui existe en tant que contexte général du roman. De cette façon, on fournit une sorte d'humanité à la nature. Dans *Neige de printemps*, la mer, en tant qu'image principale, occupe une place importante. L'océan, grâce à sa beauté sublime, nous rappelle l'idéal et le paradis ; en même temps, en raison de sa force énorme, il symbolise aussi la destruction, le vide et le néant. En correspondant à cette double dimension, la mer est capable de stimuler chez l'être humain un sentiment binaire : l'aspiration et la peur.

Dans *Neige de printemps*, la nature objective n'existe pas, la nature est définie par la condition humaine. C'est la conscience humaine qui fournit à la nature les idées de la vie et de la mort et c'est aussi elle qui conçoit la beauté pure de la nature.

Par rapport à la mer d'Emma -une mer abstraite, symbolique et qui perd la matière concrète-, la mer dans *Neige de printemps* n'est pas exclusivement une figure intouchable. Les personnages sont autorisés à s'approcher d'elle et à l'observer par leurs yeux. Comme nous l'avons déjà dit : la nature décrite par Mishima est subjective et cette subjectivité a deux sens différents. Premièrement, elle provient du fait que ce soient les personnages qui observent la nature, ce sont eux qui choisissent les détails auxquels ils vont faire attention ; les personnages principaux de Mishima sont les êtres cérébraux, ils n'observent pas n'importe quoi, ce qu'ils voient est presque équivalent à leur monde intérieur, ainsi, la nature est un bon chemin d'accéder à l'intimité du personnage. Deuxièmement, il y a aussi l'exception où ce que le sujet contemple ne reflète pas son intérieur, mais suggère celui d'un autre. Les mouvements éternels des vagues sont liés à Kiyooki à travers la vue du personnage Honda.

Parallèlement, Jean-Pierre Richard montre son idée sur la continuité des gouttes d'eau : comme la vague ne s'arrête pas à sa désintégration, la goutte d'eau ne s'arrête pas non plus à la disparition et la sécheresse : « elle peut imiter non plus seulement le mouvement, mais la conscience même du désir. L'imagination la vit alors non plus dans sa formation et dans sa mort, mais dans son renouvellement, sa répétition »³⁸⁹.

Richard souligne la brisure régulière entre deux gouttes d'eau : ce petit espace libre permet au sujet désirant de « reprendre haleine et conscience ». Puis, ce qui suit cette

³⁸⁹ *Stendhal Flaubert : littérature et sensation, op.cit.*, p.160.

brisure, c'est un autre gonflement identique. Si les désirs sont dans une série et qu'ils renaissent un par un sans fin, de façon analogue, les anéantissements de ces désirs se répètent aussi sans arrêt. Cette répétition correspond à l'aller-retour qu'on a étudié dans la deuxième partie (*les chemins*), les héros errent et se débattent dans cette répétition éternelle qui peut être figurée par le voyage désespérant de Sisyphe. Le lointain rêvé est à jamais ailleurs, en dehors de cet aller-retour fatal : il est inaccessible. Malgré la divergence entre la spirale de chute chez Emma et l'évolution ascendante chez Kiyooki (*Cf. la partie du mémoire*), personne ne peut enfuir au destin fatal qui leur impose ce voyage par lequel on ne peut jamais atteindre sa destination.

Cette répétition est représentée par les chemins du « voyage » d' Emma et du pèlerinage de Kiyooki, par les mouvements de la mer et des gouttes d' eau, et aussi par l' évolution de la passion des héros. Elle est un cercle dans lequel le désir et l' ennui s' alternent. Cette répétition ne peut-elle pas nous rappeler le trajet de la vie du héros Sisyphe ? Cette alternance symbolise l' éternité mais une répétition éternelle qui conduit tout au néant. Cette répétition sans fin d' un côté assure les renaissances infinies, d' un autre côté révèle aussi la répétition innombrable des morts ; donc, chaque disparition est inévitable et aucune exception ne peut avoir lieu pour briser ce cercle. La répétition infinie des renaissances et celle des morts transforment l' éternité en néant.

Toute la passion est projetée sur ce chemin répétitif et de vacuité, la seule valeur est de sentir cette alternance répétitive et de lutter contre elle en aspirant au lointain merveilleux, comme Albert Camus le pense dans *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*.

CONCLUSION

Il faut faire le point sur ce que nos trois grandes parties nous ont appris.

Dans un premier temps, le chemin du désir d'Emma est une spirale de chute, il est représenté par les amours qui se défont et par Emma de plus en plus perdue ; quant à celui de Kiyooki, contrairement au celui d'Emma, il est une évolution ascendante, son amour pour Satoko est élevé par son acte courageux de s'affranchir des interdits. En plus, Flaubert et Mishima choisissent entre autres choses les lieux qui servent à garder le désir pour renforcer l'évolution du désir de leurs héros : dans *Madame Bovary*, le lieu d'amour d'Emma avec ses amants passe de l'espace ouvert à l'espace fermé (de la forêt lyrique avec Rodolphe au fiacre avec Léon, du château luxueux à l'hôtel vulgaire avec Léon), ce déplacement représente une sorte de déchéance désolante. Inversement, dans *Neige de printemps*, le lieu d'amour de Kiyooki avec son amante Satoko se trouve dans un premier temps dans un fiacre, puis dans l'hôtel, ces deux lieux sont les motifs les plus généraux qui donnent à l'amour du héros un vernis mondain ; dans un deuxième temps, le motif de la plage à côté de la mer et sous le clair de lune brillant embellit l'amour de ce couple japonais ; mais d'un autre côté, l'impression du vide que donne cette plage rend cet amour non seulement plus fragile mais aussi plus ferme. Afin d'expliquer cette divergence entre la chute d'Emma et l'élévation de Kiyooki, nous avons reporté notre intérêt sur la relation entre le sujet du désir et les objets du désir dans les deux romans : chez Emma, plusieurs objets de désir forment une union (Charles, le Vicomte, Léon, Rodolphe, l'acteur du théâtre et Léon) ; et chez Kiyooki, à l'inverse, son unique objet de désir- Satoko- est composé par plusieurs images du désir(la nuque féminine de la princesse, les montagnes neigeuses, la lune fantastique: trois images symboliques), toutes ces images ramènent ce jeune homme à Satoko. Mais dans l'ensemble, qu'il s'agisse d'un seul ou de plusieurs objets de désir, l'essentiel est l'amour introuvable et l'idéal insaisissable. Cependant, la différence entre plusieurs objets de désir et un unique objet est due au décalage entre la capacité des héros à garder la distance indispensable par rapport aux objets de leur désir. Chez Emma et Kiyooki, nous voyons une réalité incontestable : l'ennemi du désir est la satisfaction, le désir ne peut être éternisé que par l'insatisfaction.

Dans un deuxième temps, en travaillant sur l'antagonisme entre le monde extérieur et le monde intérieur des héros, nous avons montré comment les héros ont subi la désillusion portée par la réalité. De plus, l'ambivalence chez le sujet lui-même nous indique aussi un monde subjectif complexe et déchiré ; mais n'oublions pas la nuance entre Emma et Kiyooki : le paradoxe amer d'Emma l'oblige à osciller sans fin entre le côté idéal et le côté prosaïque et l'ambivalence extrême chez Kiyooki est transmuée inversement en une puissance élégante. Pour continuer à explorer le côté idéal chez Emma, nous avons reporté notre intérêt sur les lectures d'Emma afin de montrer comment les lectures l'influencent ; parallèlement, les lectures de Kiyooki qui forment sa vision de vie ne sont pas non plus négligeable. En bref, malgré de nombreuses divergences entre les lectures d'Emma et celles de Kiyooki, le figement et l'enfermement résultent de leurs lectures sont évidents ; donc, la dialectique entre l'enfermement et l'ouvertures chez Emma et chez Kiyooki est ce dont nous discuterions dans la troisième partie.

Nous avons voulu aller plus loin que la réflexion sur le monde subjectif du sujet. Emma et Kiyooki, plongés dans leurs propres mondes exclusifs, ont trouvé en même temps un monde ouvert et sans limite. Il s'agit de l'aspiration à l'ailleurs : le motif de la fenêtre, du chemin et de la mer emmènent les héros ailleurs, leurs âmes s'envolent dans les imaginations les plus belles et les plus mélancoliques. L'ailleurs est le futur inconnu, mais aussi le passé à jamais disparu.

Finalement, le long du sujet de l'ailleurs, l'image liquide surgit. Ce motif est semé presque partout dans *Madame Bovary* et *Neige de printemps*. Il figure la sensation de la fusion des amants qui connote aussi un ailleurs inconnu et sublime, il représente aussi le destin tragique du désir : la dispersion ; ce qui est plus amer encore c'est la renaissance à la suite de cette dispersion. La répétition sans fin met le doigt sur le néant éternel et sur l'inaccessibilité de l'endroit désiré qui devient un impossible absolu.

Lorsqu'un écrivain écrit un roman, il est en train de créer un vivant qui doit posséder un squelette et de la chair. La construction du roman est le squelette basique, quant aux descriptions précises qui comportent le détail, les figures ou bien le paysage, elles construisent l'ambiance du roman, c'est-à-dire le charme qui émane de la chair. Nous ne pouvons pas apprécier une femme qui est si bien maigre jusqu'à ce qu'elle n'a que son

squelette ; de même façon, nous ne pouvons pas non plus être attirés par celle qui n'a pas un squelette parfait - elle sera comme un tas de viande.

Dans la première partie du mémoire, autour du sujet - le désir, nous avons approfondi la construction à dimension répétitive de *Madame Bovary* et de *Neige de printemps*. À partir de la deuxième partie, nous nous sommes mis à envisager les études des figures et des motifs littéraires des deux romans. Comme Albert Camus le souligne, les images littéraires composent « de la chair » d'un roman : « Mais justement le choix d'ils ont fait d'écrire en image plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincu du message enseignant de l'apparence sensible »³⁹⁰.

Selon ce que nous avons étudié, il semble que nous pouvons répondre à la problématique posée dans l'introduction qui est comme suit : le désir de l'impossible est-il un arme qui sert à lutter contre l'ennui et surtout le néant ?

Le désir de l'impossible est semé partout dans *Madame Bovary* et dans *Neige de printemps* : il est la force motrice qui fait fonctionner l'évolution du désir du héros ; il est représenté et figuré par de nombreux motifs littéraires. Ce désir est né du décalage entre l'imagination et la réalité. Jean-Paul Sartre a montré une idée qui n'est pas forcément pratique :

*« De sorte que, en vérité, comme nous sommes vivants, j'ai voulu montrer, par l'absurde, l'importance, chez nous, de la liberté, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer »*³⁹¹.

Briser le prison ou rester dans le prison, ce n'est pas vraiment décidé par l'être humain : il ne faut pas oublier la limitation humaine. Chez Emma, son hésitation entre l'idéal et le plaisir mondain la ferme dans un dilemme définitif ; au contraire, chez Kiyooki, sa liberté de briser le prison est due à son extrémité. Dans ces deux romans, Emma et Kiyooki consacrent toutes leurs vies à la recherche du désir de l'impossible qui est la force unique chassant l'ennui et la peur pour le néant. Paradoxalement, cet ailleurs impossible à gagner est aussi l'état de s'oublier qui introduit les héros vers un autre monde où ils confondent avec leurs amants, et où il y a risque que les héros se perdent définitivement et vivent la dilution mortelle.

³⁹⁰ *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde, op.cit.*, p.136.

³⁹¹ *La préface de Sartre*, Cf. http://www.faisceau.com/enf_li_sa_hui_pr1.htm

Curieusement, la vie d'Emma et celle de Kiyooki (y compris celle de Satoko) sont achevées par le suicide³⁹². À la suite de la réflexion sur le désir de l'impossible, nous nous poserons une autre question comme suit : si la mort par suicide est-elle une sorte d'échec ?

Pour développer cette question, il faut montrer une citation de Mishima :

« Aux yeux de l'homme d'action, la vie apparaît souvent comme un cercle qu'il s'agit de parfaire par un ajout d'un dernier et unique point. À chaque instant, un tel cercle se présente à lui, incomplété par le manque de ce point, et à chaque instant, sa survie est de l'écartier »³⁹³.

Ce dernier et unique point sera le bout de la vie – la mort. Elle est assez importante pour donner une conclusion à la vie globale de l'être humain. Tout d'abord, le suicide ou bien la destruction par soi-même est une liberté personnelle : la liberté de sa volonté et la liberté de son acte. Puis, en ce qui concerne le lien entre le suicide et l'échec, Mishima a présenté son opinion dans *Le Japon moderne et l'éthique samouraï* :

« À en croire certains, mourir sans avoir accompli sa mission, ce serait mourir en vain. Mais celui qui choisit de continuer à vivre alors qu'il a failli à sa mission, celui-là encourra le mépris qui va aux lâches et aux misérables. Là est le risque. Celui qui meurt en ayant échoué, sa mort sera celle d'un fanatique, une mort vaine. Mais non pas déshonorante »³⁹⁴.

Dans le sens de l'échec, Kiyooki n'a pas vraiment échoué, il n'a jamais failli à sa mission : l'abandon du monde mondain de Satoko pousse l'amour de Kiyooki au sublime ; la mort de cet adolescent éternise définitivement son objet du désir et son propre désir de l'impossible ; en même temps, sa mort éternise aussi la beauté divine que possède exclusivement un jeune homme de vingt ans. Sa mort est une sublimation de sa poursuite et aussi de sa propre vie. Ici, la mort est une gloire.

Le suicide d'Emma n'est pas facile à juger. Son cas est beaucoup plus compliqué : elle tout a exactement failli à la fin du roman. Les amants, après s'être dévoilés les faux masques qui trompaient et qui séduisaient cette femme, montrent enfin leurs visages aussi vilains que la réalité. L'effondrement de la vie « aristocratique » qu'Emma s'efforçait de construire montre que cette vie à apparence luxueuse n'est qu'un pavillon suspendu dans

³⁹² Au cours du dernier pèlerinage de Kiyooki, l'intention de Kiyooki de se suicider pour l'idéal est évidente ; quant à Satoko, son abandon du monde mondain est une sorte de suicide.

³⁹³ *Le Japon moderne et l'éthique samouraï*, op.cit., p.18.

³⁹⁴ *Le Japon moderne et l'éthique samouraï*, op.cit., p.48.

l'air. Son suicide la sauve des mépris, pour cette femme qui a échoué, sa mort est une mort vaine, mais « non pas déshonorante »³⁹⁵.

Cependant, soit la mort glorieuse soit la mort honorable ne signifient pas que cette morte n'est pas vaine. Soit Emma soit Kiyooki n'ont pas vraiment réussi à leurs missions : puisqu'une fois qu'ils y réussissent, ils échouent en même temps. Dans ce sens – là, il semble que le bonheur est insaisissable. Nous pouvons nous demander, pour l'être humain qui désire sans arrêt, le bonheur est-il saisissable ?

³⁹⁵ *Le Japon moderne et l'éthique samourai*, op.cit., p.48.

Bibliographie

I. Les corpus étudiés :

Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, éd. Paris : Gallimard, 1999.

Mishima Yukio, *Neige de printemps*, trad. Tankuy Kenec'hdu, éd. Paris : Gallimard, 1980.

II. Les sources secondaires :

1. les corpus sur le désir de l'être humain :

Jules de Gaultier, *Le Bovarysme La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*, éd. Paris : Sandre, 2008.

Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, éd. Paris : Gallimard, 1985.

Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, éd. Paris : Flammarion, 1983.

Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, éd. Paris : B. Grasset, 2001.

2. les corpus référentiels sur les romans étudiés

1). les corpus référentiels sur *Madame Bovary* de Gustave Flaubert

Gengembre Gérard, E.N.S Fonteney-Saint-Clou, *Flaubert Madame Bovary*, éd. Paris : Magnard, 1990.

Jean-Pierre Richard, *Stendhal Flaubert : littérature et sensation*, éd. Paris : Seuil, 1990.

Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, Une manière spéciale de vivre*, éd. Paris : B. Grasset, 2009.

Queffélec Christine, *L'esthétique de Gustave Flaubert et d'Oscar Wilde : les rapports de l'art et de la vie*, éd. Paris : H. Champion, 2008.

Micheline Hermine, *Destins de femmes-Désirs d'absolu : Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*, éd. Paris : Beauchesne, 1997.

Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être* éd. Paris : Gallimard, 2011.

LI Jianwu, *Histoire de Flaubert* (Un livre chinois non traduit en français), éd. Guangxi : l'université de Guangxi, 2007.

R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, éd. Paris : Seuil, 1976.

Le Petit Littéraire et sous la contribution de Stéphane Carlier, *Madame Bovary de Gustave Flaubert (Fiche de lecture)* (1 janvier 2011), éd. Paris : Primento .

Barnes Julian, *Le Perroquet de Flaubert*, trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, éd. Paris : Stock, 1997.

2). les corpus référentiels sur *Neige de printemps* de Yukio Mishima

Yukio Mishima, *Le Japon moderne et l'éthique samourai : la voie du « Hagakuré »*, trad. Emile Jean, éd. Paris : Gallimard, 1987.

Annie Cecchi, *Mishima Yukio, Esthétique classique, univers tragique, D'Apollon et Dionysos à Sade et Bataille*, éd. Paris : H. Champion, 1999.

3. les corpus sur l'auteur lui-même

Yukio Mishima, *La confession d'un masque*, trad. Renée Villoteau, éd. Paris : Gallimard, 1958.

1. les corpus sur la culture et l'esthétique

Ian Buruman, *Behind the mask* (日本文化中的性角色), éd. Beijing : Guangming Daily Publishing House, 1989.

Entretiens de la Garenne Lemot, *La couleur, les couleurs / XIes Entretiens de La Garenne-Lemot* ; sous la direction de Jackie Pigeaud, éd. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

YE Weiqu, TANG Yuemei, *L'esthétique des Japonais* (Un livre chinois non traduit en français), éd. Guangxi : l'université de Guangxi, 2002.

Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, éd. Paris : Plon, 1993.

III.D'autres corpus

Chantal Pillet, *Espace ouvert et espace fermé dans Jean le bleu de Jean Giono*, sous la dir. de Paul Mathias, éd. Grenoble : Université des langues et lettres, 1980.

GAO Xingjian, *La montagne de l'Âme*, éd. La Tour d'Aigues : de l'Aube, 2000.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I (Du côté de chez Swann)*, éd. Paris : Gallimard, 1987.

Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, éd. Paris : Seuil, 2012.

Cioran, *Entretiens*, éd. Paris : Gallimard, 1995.

Barbara Cassin, *La nostalgie Quand donc est-on chez soi ?*, éd. Paris : Autrement, 2013.

IV. Les liens d'internet

Un compte rendu de Gérard Toffin sur *Bovary Charivari* de Jean-Marie-Privat :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1997_num_37_142_370259

Un article sur *Madame Bovary* :
<http://lepointdesuspension.over-blog.com/article-23187092.html>

La preface de Sartre :
http://www.faisceau.com/enf_li_sa_hui_pr1.htm

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Roseaie_\(jardin\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Roseaie_(jardin))

