

Table des matières

1.- Introduction

2.- Considérations préliminaires : le réalisme objectif et la peinture.

3.- La représentation picturale du réel dans *Madame Bovary*.

3.1. La révélation des objets

3.2. Les couleurs comme réalisme chromatique

3.3. La lumière ou l'agent métamorphosant

4.- Réalité et distorsion à travers la littérature.

4.1. L'éducation inadaptée

4.2. La dépravation de la lecture : Madame Bovary et Don Quichotte.

5.- Expérience et critique du réel à travers le sadisme

6.- Conclusion

7.- Bibliographie

1. Introduction

Dans cette étude, nous aurons pour but le fait de démontrer que le roman de Flaubert est composé par trois axes venant compléter la critique réaliste qui s'étend dans cette composition flaubertienne : la représentation picturale du réel dans *Madame Bovary*, la réalité et la distorsion à travers la littérature et l'expérience et critique du réel à travers le sadisme.

Afin d'arriver à notre objectif, nous avons analysé l'œuvre *Madame Bovary*, publiée en 1856 dans la *Revue de Paris*. Après la lecture de cette composition flaubertienne, nous avons consulté quelques ouvrages de critiques littéraires qui sont fascinés par le talent de cet écrivain normand tels que Pierre Danger, Jean-Pierre Richard, Claude Duchet ou Javier del Prado.

Quant au premier élément qui compose cette étude, celui de la représentation picturale du réel dans *Madame Bovary*, il est constitué par les objets, qui jouent le rôle de révélateurs de la réalité ; par les couleurs, qui sont classées dans une gamme chromatique selon leur symbolique, et finalement, par la lumière, présentée comme un agent métamorphosant.

Chez Flaubert, les objets sont mis au même niveau que les personnages. En plus, ils se présentent comme le support de la mythologie personnelle de notre protagoniste, car elle associe les objets aux personnes de son entourage et c'est pour cela que nous disons que les objets sont capables de reproduire et de prolonger la vie des individus.

Pour ce qui est du chromatisme, dans l'œuvre de Flaubert nous trouvons projetées sur une toile avec des touches de couleurs rangées selon leur représentation. Parmi ces coups de pinceaux, il y apparaît le bleu, symbole de l'idéal à atteindre ; le jaune, qui vient nous annoncer la réalité ; le rouge avec un caractère bivalent et, finalement, le vert, mélange de la couleur bleue et jaune, qui représente la destruction des rêves ou l'espoir.

La lumière, le dernier composant de cette sensorialité picturale, fait varier la perception des objets et les espaces dans un panorama où rien ne change. Ainsi, elle est montrée de son côté naturel, car Flaubert choisit l'aube ou le crépuscule, le moment des premières et dernières lumières du jour, pour engendrer le mouvement et par conséquent la vie.

Notre deuxième axe, celui de la réalité et distorsion à travers la littérature, nous permet d'établir des rapports avec la figure quichottesque. À cause du caractère sensoriel qu'Emma montre tout au long du roman, le livre n'est pas présenté comme n'importe quel objet. Du début du roman, le livre constitue l'élément déclencheur de la personnalité d'Emma : déjà aux Ursulines, Emma faisait des lectures romantiques et de *keepsakes*, le seul contact qu'elle entretenait avec le monde extérieur. A la messe, elle s'occupait d'observer ou de toucher doucement les livres de messe par ses images ou par les dorures. Cette conception du livre comme un objet de consommation a développé son caractère rêveur à une imagination puissante, ce qui nous renvoie à Don Quichotte, consommateur de la littérature chevaleresque médiévale.

A partir de ces lectures qui influencent les personnages, ils idéalisaient la réalité et arrivent même à la confondre au point de produire un déplacement dans le temps et dans l'espace.

Le sadisme, le dernier axe qui clôt notre travail, est présenté comme un autre élément que Flaubert ajoute dans son roman afin de critiquer la réalité à travers la figure sadienne incarnée par quelques personnages. Flaubert, grand admirateur du marquis de Sade, s'est chargé de mettre dans son roman scandaleux des traces caractéristiques des compositions sadiennes. Nous avons constaté comment l'excès, l'intensité et la transgression figurent comme des constantes dans *Madame Bovary*. Même Charles, quoiqu'il soit la personnification du médiocre, il entretient des rapports, en cachette, avec Dolbourg, un personnage sadique. Sans doute, Madame Bovary a été créé en suivant le patron sadique : femme libertine, qui refuse son mari et qui ne montre aucun sentiment maternel, elle cherche le plaisir dans l'excès, dans la passion adultère, dans tout ce qui s'oppose à la morale de l'époque.

Avant de nous mettre en matière, puisqu'il constitue la base de notre travail, il est nécessaire d'aborder le réalisme comme le courant autour duquel tourne notre étude. Ensuite, nous analyserons les éléments à partir desquels Flaubert élabore son tableau réaliste.

2. Considération préliminaires : le réalisme objectif et la peinture

À partir de l'écriture de Balzac, nous constatons qu'il a eu lieu une transition du Réalisme romantique à un réalisme plus direct. Lors de ce passage, nous prouvons

qu'on tend à réduire l'expression mythique du héros afin d'imposer un décor sociohistorique et matérialiste.

Ainsi, nous trouvons le Réalisme objectif entre le Réalisme romantique et le Naturalisme, dans son évolution à un caractère scientifique développé par Zola, comme une branche du réalisme qui se situe à part, « en tierra de nadie » tel que Javier Del Prado l'affirme, où nous pouvons souligner la production romanesque de Flaubert et quelques textes théoriques de Duranty et Champfleury. (1994 : 689) Par conséquent, pour l'histoire littéraire, il est nécessaire d'établir le terme Réalisme objectif même si c'est juste pour un point de référence méthodologique. (del Prado, 1994 : 870)

Dans *Madame Bovary* (1856), Gustave Flaubert (1821-1880) avait synthétisé dans son œuvre les tendances objectives que nous trouvons dégroupées dans les romans de Stendhal ou Balzac. L'éloignement que le narrateur relatif maintient tout au long de l'œuvre, concernant l'histoire de Charles et Emma, a expulsé les traits subjectifs et analogiques. À partir de 1994, les lectures de la nouvelle critique ont situé Flaubert au cœur de ce centre, qui joue le rôle de charnière de l'évolution : il vient annoncer le spleen baudelairien bien qu'il ait hérité le mal du siècle romantique. Nous avons pour preuve la grande pluralité thématique que contient son répertoire d'œuvres : des œuvres romantiques telles que *Mémoires d'un fou* (1838) et des textes symbolistes comme *Hérodias* (1877). (del Prado, 1994 : 870)

C'est pour cela que nous trouvons des éléments romantiques tels que la révolte d'Emma pour s'évader de ce monde ennuyeux à travers l'adultère comme une manière de contestation. De même, le rêve de mener une vie châtelaine avec des princes charmants et des paysages lointains participe à cette évasion au point de se comparer aux héroïnes historiques comme Jeanne d'Arc : « elle eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart, et des vénération enthousiastes à l'endroit des gemmes illustres ou infortunées. Jeanne d'Arc, Héloïse, ... » (*Madame Bovary* : 67)

Dans ce réalisme objectif qui s'étend sur le plan artistique et littéraire, nous pouvons considérer comme un aspect de grande attention la coïncidence des dates et des tendances du roman et peinture réaliste, représentée cette dernière par la figure de Courbet (1819-1877), contemporain de Flaubert, avec son œuvre *Un enterrement à Ornans*. (del Prado, 1994 : 874)

C'est Courbet qui démythifie l'art, il le libère des liaisons romantiques. Le thème et la composition du tableau sont pris de *El Entierro del Conde Orgaz* del Greco (1586 – 1588) mais tous les éléments qu'inclut El Greco sont éliminés dans l'œuvre de Courbet : le caractère céleste, les regards des assistants vers le ciel. Or, les spectateurs de l'enterrement de Courbet, vêtus en noir, regardent la seule réalité possible : la fosse ouverte où le cercueil est mis et un chien maigre qui se promène devant les personnages pour dénoter la quotidienneté sacralisée. Néanmoins, le tableau a provoqué beaucoup de scandale pour le traitement du thème, vu comme une désacralisation à la mort : l'homme n'est que matière. (Del Prado, 1994 : 875)

Cet aspect que Courbet a montré dans son œuvre se présente comme le centre du Réalisme, car il refuse toute mythification du thème abordé, et ainsi, de la réalité. Il sera considéré par le *statu quo* de la bourgeoisie comme une profanation de la réalité, telle que la mort d'Emma Bovary, accusée d'immorale à cause de faire un portrait de la mort la plus réaliste et du personnage mort : (Del Prado, 1994 : 876)

il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre ; [...] un pareil système, appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des œuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuel outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs.¹

La description, axe central du réalisme, tant des espaces intérieurs que des espaces extérieurs, des personnages ou des objets, est liée à ce Réalisme objectif même si elle atteindra son apogée postérieurement avec le Réalisme scientifique. Son but est de reproduire la réalité telle qu'un regard peut la percevoir, comme une peinture du réel. Le réalisme consiste à décrire le réel, voir dans le monde seulement ce qu'il y a dans le monde et supprimer tout effet d'imagination. Ainsi, l'être humain n'est plus un univers sacré, un être spirituel qui croit au salut de l'âme mais une matière liée à la dégradation de la matière, sans aucun salut. (Del Prado, 1994 : 876)

Le Réalisme objectif se présente comme l'espace des sens qu'on porte à la littérature. Flaubert, écrivain à un grand caractère psychosensoriel, crée des images et des perceptions, montrées moyennant le langage, au point qu'elles s'échappent des normes, influences et paradigmes pour devenir lui-même paradigme des autres. Ces

¹Donnée tirée du site web: <https://www.cairn.info/revue-histoire-de-la-justice-2007-1-page-227.htm>

esquisses mettent en évidence une littérature des sens qui enveloppent l'homme dans sa dimension la plus originaire. (Del Prado, 1994 : 878)

Pour ce qui est de la vue, le sens le plus exploité dans le roman de Flaubert, elle prédomine sur les formes et sur les couleurs à l'intérieur d'une variété chromatique impressionniste. Si la description romantique était monochrome ou basée sur des clairs obscurs, comme métaphore de l'âme, la description du réalisme objectif est multicolore : elle ne veut pas représenter les états animiques de l'auteur mais la manifestation obscène de l'objet et des paysages décrits. (Del Prado, 1994 : 878)

3. La représentation picturale du réel dans *Madame Bovary*

3.1 La révélation des objets dans *Madame Bovary*

Dans le roman de Flaubert, nous constatons l'apparition d'une nouvelle stabilisation entre l'objet et le personnage. Sous la plume de Flaubert, les objets sont mis en position d'équilibre par rapport aux personnages, ils sont au centre des scènes, ce qui renverse l'écriture de Balzac, où les objets sont décrits autour du personnage. Marcel Proust, de sa part, éprouva ce changement, il arriva à avouer : « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes » (Danger, 1973 : 5). Au XIX^e siècle, à cause du commencement de l'industrie, les objets prennent une grande importance au point qu'ils vont établir un équilibre entre personnage et objet : « il faut chercher la réalité mais dans les choses qui la signifient. » (Constandinidou-Semoglou, 2008 : 167) Même si les objets appartiennent au monde de la matière ou aux cadres de la civilisation, l'objet peut s'interpréter comme un prolongement de la vie personnelle de l'individu. (Constandinidou-Semoglou, 2008 : 167)

En termes narratologiques, les objets ne servent pas seulement à mettre chaque personnage à sa place mais aussi à dévoiler sa personnalité. Ils fonctionnent comme des indices de l'idéologie de la société bourgeoise. Plusieurs fois, les sentiments intérieurs des personnages sortent à l'extérieur grâce aux objets. Ainsi, tel que Pierre Danger (1973 :7) affirme, il faut mettre l'accent sur les objets, car ils constituent le noyau autour duquel se développent les personnages et leurs histoires pour arriver au cœur de cette œuvre romanesque, qui est élaborée minutieusement, sous une perspective du monde des sensations. « Il est nécessaire de contempler l'objet, le scruter jusqu'au point de découvrir le secret qu'il cache. » (Danger, 1973 :43) C'est là que se trouve le

dialogue secret entre l'auteur et les objets, ce qui révèle les plus profondes couches dans le jeu des images et des éléments. » (Danger, 1973 :46)

Pour ce qui est des objets et son rapport avec Emma Bovary, en plus de contribuer à offrir l'image la plus réaliste, pour Emma, ils jouent le rôle de support de sa rêverie dû à son caractère métonymique, d'où elle part pour créer ses rêveries. C'est comme une sorte de double, de reproduction exacte de la personne à qui ils appartiennent. Ainsi, nous voyons comme dans le moment où la saisie de ses biens arrive, Emma se montre répugnée quand maître Hareng touche le pupitre où elle gardait les lettres de Rodolphe, et « alors, l'indignation la prit, à voir cette grosse main, aux doigts rouges et mous comme des limaces, qui se posait sur ces pages où son cœur avait battu.» (*Madame Bovary* : 85)

Quant au bouquet de mariage et le porte-cigare, ces deux objets encadrent la première partie du roman, l'un clôt et l'autre ouvre un épisode. En outre, nous éprouvons « leur antagonisme métaphorisé. » Commençons par affirmer qu'ils ne sont pas situés au même niveau romanesque : le porte-cigare, est donné par le hasard venu d'ailleurs, et le bouquet de mariage par une cérémonie sociale. Ainsi, nous voyons la norme face à la transgression. (Duchet : 1969)

Ils sont tous les deux porteurs d'effets de signes contraires, qui ont été soustraits au monde et appartiennent à la vie d'Emma. Le porte-cigare, enveloppé d'un tissu en soie verte, se trouve caché au creux du linge : « souvent, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l'armoire, entre les plis du linge où elle l'avait laissé, le porte-cigares en soie verte. » (*Madame Bovary* :110). Il constitue une armoire de valeurs d'une intériorité magique où il est le répandeur des parfums qui éveillent ses rêves. Or, le bouquet de mariage qui vient représenter la concrétion sociale, se présente comme un objet qui ne dégage rien. Il est oublié dans un tiroir, à poussière jaune, montré comme une victime du temps et de l'abandon. Ici, il entre en jeu le traitement des objets et par conséquent sa valeur symbolique : le fait d'avoir oublié son bouquet de mariage dans un tiroir exprime la perte de ses illusions, et lorsqu'elle le jette au feu, c'est un symbole de refus de la vie qu'elle vient d'initier. (Duchet : 1969)

La casquette de Charles Bovary est un autre objet important dans le roman. Pour Pierre Danger, cette casquette symbolise l'absurde, car elle produit « des profondeurs d'expressions comme le visage d'un imbécile » (1973 :130). D'ailleurs, Vargas Llosa

(1975 :56) considère que cette casquette révèle la personnalité de Charles à Travers sa description minutieuse: «minuciosa, científica, objetiva, pero no es fría: hay una soterrada ternura en ese afán de precisar su naturaleza híbrida, un discreto amor en la perfección con que es recreada por la palabra. » Ici, nous spécifions des traits propres d'un personnage ridicule et médiocre : (Madame Bovary: 24)

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet au poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet du coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expressions comme le visage d'un imbécile.

D'autres objets intéressants à commenter sont le curé en plâtre et le baromètre. Le curé en plâtre est une figure que nous trouvons dans le jardin de la maison de Charles Bovary à Tostes. A propos de la statue du curé, elle est présentée d'abord comme une trace du passage du temps : « le curé en tricorne qui lisait son bréviaire avait perdu le pied droit et même le plâtre, s'écaillant à la gelée, avait fait des gales blanches sur sa figure » (*Madame Bovary* : 118). Cette figure pourrait être l'annonciatrice des déceptions d'Emma à l'avenir. Lors du déménagement à Yonville, le curé « tombant de la charrette à un cahot plus fort, s'était écrasé en mille morceaux sur le pavé de Quincampoix ! »

En ce qui concerne le baromètre, un instrument qui sert à mesurer la pression et qui peut être interprété comme un symbole du progrès dans la science et de modernité, il est toujours associé à Rodolphe. Dans le chapitre onze de la deuxième partie, nous voyons comme le baromètre reflète la rage d'Emma. Après l'échec de l'opération de Hippolyte, Emma s'est rendue compte encore une fois de la médiocrité de son mari et c'est pour cela qu'elle est en colère avec lui. Charles, « par tendresse subite et découragement », cherche sa femme pour la baiser tandis qu'elle ne fait qu'échapper de lui et à ce moment-là « Emma ferme la porte si fort, que le baromètre bondit de la muraille et s'écrasa par terre. » (*Madame Bovary* : 259)

À propos du fait d'associer les objets aux souvenirs, Pierre Danger (1973 : 38) affirme que « les souvenirs s'inscrivent dans les objets eux-mêmes et leur vérité est plus forte que celle des gestes et des actions. C'est pourquoi l'histoire que raconte le roman de Flaubert est beaucoup moins dans les actions des personnages que dans les objets, une histoire qu'ils contiennent en eux ».

Les objets, lors de son utilisation, « ils vieillissent et finissent par ne plus nous reconnaître. Par leur matière, ils sont si délimités qu'infidèles, ils gardent les regards et les sensations qu'ils portent sur eux-mêmes, cependant, un parfum, un regard, la lumière, la matière sont propres à évoquer l'essence d'un souvenir. » (Danger, 1973 :38)

Pour soutenir cette idée, Mario Vargas Llosa affirme (1975 :53) :

Nous voyons donc que les objets touchent à la vie la plus intime, la plus profonde des personnages. En tant que formes ou que matières, ils expriment leurs rêves ou leurs désirs frustrés. Ils servent d'intermédiaires entre l'un et l'autre, comme ils sont médiateurs entre l'homme et la nature. Nous verrons que dans cet univers romanesque, sur tous les plans, dramatique, psychologique ou poétique, ils sont au centre de la perspective.

L'écriture romanesque de Flaubert se caractérise par le rapport établi entre les personnages et son monde extérieur. Selon Pierre Danger, « les personnages de Flaubert sont en effet sans cesse écartelés par un double mouvement qui les porte d'une part à se fondre dans la sensation pour devenir la matière et d'autre part à s'arracher à elle dans un héroïque effort d'abstraction pour la dominer et la comprendre. » (1973 : 328)

3.2 Les couleurs comme réalisme chromatique

Flaubert commence à s'associer moyennant sa production romanesque aux tendances nouvelles qui entreprennent de bouleverser la peinture, en annonçant les impressionnistes, dû à la conception et au regard qu'il pose sur les choses, sur les détails de certains procédés. Grâce au symbolisme des couleurs, nous arrivons à établir des parallélismes avec d'autres épisodes du roman. Les mêmes tons de couleurs se manifestent tout au long du roman, dans les mêmes situations, pour indiquer l'état d'esprit des personnages qui se correspondent à chaque couleur.²

En raison de sa prédilection pour la description, Flaubert peint une image vivante de la réalité. Quand Flaubert se mettait à écrire un roman, ce qui l'intéressait moins était l'intrigue. Il ne voulait qu'offrir au lecteur une progression des sentiments chez les protagonistes attachés à la symphonie chromatique qui faisait une réalité picturale.

Madame Bovary arrive avec une symphonie de couleurs qui sautent aux yeux, à ce qui Flaubert répond dans son œuvre *Correspondance* (1850-1859 : 225) : « L'Art n'a

² Donnée tirée du site web: www.mathcs.duq.edu/~tobin/cv/essay.icea.01.rtf

rien à voir avec l'artiste. Tant pis qu'il n'aime pas le rouge, le vert ou le jaune ; toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre »³

Ce travail met l'accent sur divers couleurs qui seront analysées chronologiquement dans le but de déterminer leurs significations dans le roman. Or, les couleurs ne sont pas univoques, elles ne représentent pas toujours la même signification. Les couleurs sont changeantes et mobiles, comme les reflets que produisait le soleil quand il traversait l'ombrelle de soie gorge de pigeon d'Emma. (*Madame Bovary* : 65)

Nous commencerons par le bleu, l'une des couleurs les plus importants, car il est lié au sentimentalisme de la protagoniste. Cette couleur représente le désir d'atteindre ses rêves, illusions ou des aspirations vers l'absolu qui n'aboutissent qu'à l'échec ou au désastre. (Poole Knapp, 1980 : 75)

Cette insistance continue sur l'aspect de l'azur découle de ses romans orientaux où il évoque « l'azur du ciel », « le ciel continuellement pur » ou « l'immensité du ciel bleu. » (Danger, 1973 :85)

Or, la couleur bleue n'est pas toujours montrée de la même manière : il y a des variations par rapport aux tons. Flaubert nous offre le bleu basique mais aussi l'azur et le bleuâtre. Ces derniers possèdent différentes nuances.

À travers la couleur bleue, Flaubert présente mademoiselle Emma, « une femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants.» (*Madame Bovary* : 60) Pendant la promenade d'Emma avec Rodolphe, Flaubert ajoute que « le ciel était devenu bleu », (Danger, 1973 : 85).

L'azur, qui apparaît trois fois dans le roman, est utilisé pour manifester l'idéal qu'Emma veut atteindre mais dans un sens exagéré. Par exemple, lorsqu'elle demande la communion, elle pense à « un ciel d'azur sur un trône d'or, au milieu des saints tenant des palmes vertes » (*Madame Bovary* : 291)

Madame Bovary tente de créer cette symphonie secrète sur des tons bleus qui apparaissent de manière systématique dans les moments les plus culminants du roman (Del Prado, 1994 : 902). Même pendant la mort d'Emma, lorsque Charles entra dans sa chambre pour faire ses adieux à Emma « les herbes aromatiques fumaient encore, et des

³ Flaubert, G. (apud Poole Knapp, Judith)

tourbillons de vapeur bleuâtre se confondaient au bord de la croisée avec le brouillard qui entrait » (*Madame Bovary* : 427)

Pour ce qui est du jaune, il est l'opposant aux connotations positives du bleu et du blanc. Contrairement aux rêves ou à l'espoir, la couleur jaune symbolise la réalité et la tristesse, c'est-à-dire l'échec, car pour Emma la réalité est un véritable échec. Nous pouvons trouver cette couleur fréquemment dans la première partie du roman, car Emma avait plus d'illusions et des rêves dans la première partie que dans la deuxième. (Poole Knapp, 1980 : 120). Dans l'épisode des noces de Charles et Emma, où Flaubert introduit « de grands plats de crème jaune, qui flottaient d'eux-mêmes au moindre choc de la table, présentaient, dessinés sur leur surface unie, les chiffres des nouveaux époux en arabesques de nonpareille » (*Madame Bovary* : 77)

Flaubert manifeste à travers cette « crème jaune » le caractère paysan de la célébration, qui s'oppose totalement aux rêves d'Emma. Ce plat suggère la réalité de cette étrange union, le manque de similitude. Ainsi, nous pouvons l'interpréter comme l'une des nombreuses indications du destin des mariés.

Après les noces, Madame Bovary, accompagne son époux à son nouveau foyer qui a été habité par sa première épouse. Une fois qu'ils arrivent, Flaubert offre une description de la maison, où la couleur jaune, qui vient annoncer la réalité médiocre que la troisième Bovary doit affronter, prédomine sur la salle : « Un papier jaune-serin, relevé dans le haut par une guirlande de fleurs pâles, tremblait tout entier sur sa toile mal tendue » (*Madame Bovary* : 81)

Nous pouvons interpréter une autre indication du destin des mariés à travers le symbolisme des objets, aussi à la première partie du roman, lorsqu'Emma se piqua le doigt avec un fil de fer de son bouquet de mariage : « les boutons d'oranger étaient jaunes de poussière, et les rubans de satin, à liséré d'argent, s'effiloquaient par le bord. Elle le jeta dans le feu. Il s'enflamma plus vite qu'une paille sèche. Puis, ce fut comme un buisson rouge sur les cendres, et qui se rongait lentement. » (*Madame Bovary* : 123)

Dans *Madame Bovary*, tel que Judith Poole Knapp affirme, la couleur rouge a un caractère bivalent : l'un positif et l'autre négatif (1980 :144). Pour ce qui est du caractère positif, la couleur rouge est capable d'exprimer la sensualité et une certaine vision érotique de l'amour. Si on reprend l'exemple antérieur, nous voyons comme le rouge exprime les désirs d'Emma pour le romantique. Dans ce caractère positif, le sang

vient contribuer dans ce portrait rouge. Nous voyons comme au moment où Emma fait la connaissance de Rodolf, le sang apparaît pour révéler la passion entre les deux personnages : « il n'y a plus qu'à chercher les occasions. Eh bien, j'y passerai quelquefois, je leur enverrai du gibier de la volaille ; je me ferai saigner, s'il le faut [...] » (*Madame Bovary* : 196)

Quant au caractère négatif, la couleur rouge montre le manque de sophistication ou la présence des traits paysans qu'Emma déteste qui est incarné par la figure de Charles à l'arrivée de l'école : « Quoiqu'il ne fût large d'épaules [...] il laissait voir par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. » (*Madame Bovary* : 47)

La dernière couleur que nous examinerons et qui vient contribuer ce réalisme chromatique est le vert. Nous avons constaté que Flaubert est sensible aux flots verdâtres. Dans *Salammbô*, nous sommes témoins de l'évocation de l'émeraude.

Dans *Madame Bovary*, il est difficile que cette couleur se présente comme un symbole encourageant pour Emma, mais plutôt de malédiction. Nous ne pouvons pas ignorer qu'il résulte du mélange du bleu, les rêves d'Emma, et du jaune, les destructions de ces derniers. Ici, Flaubert laisse voir aussi son goût par cette couleur. Dans notre roman à analyser, la couleur verte règne sur le paysage pendant la promenade d'Emma avec Léon ; il nous montre la puissance de ces herbes au courant de la rivière « comme des chevelures vertes abandonnées ». C'est au moment où Emma croit au bonheur malgré la malédiction inadaptée qu'elle porte irrémédiablement. Ce thème est poursuivi de la part de Charles, qui vient recouvrir le corps d'Emma avec un velours vert, comme si c'était sa couleur naturelle. (Danger, 1973 : 315)

Or, lorsque Charles et Emma se connaissent, la couleur verte garde son symbole d'espoir. Quand Charles descend les escaliers après avoir soigné M. Rouault, il éprouva qu' « il y avait, pour décorer l'appartement, accroché à un clou, au milieu du mur dont la peinture verte s'écaillait sous le salpêtre. » (*Madame Bovary* : 62) C'est ici que nous pouvons accorder à la couleur verte le trait classique de l'espoir, prometteuse d'une nouvelle vie pour Charles, mais représentée à travers une peinture « qui s'écaillait » dû à la malédiction de son destin. (Poole Knapp, 1980 : 156)

Le rôle de la couleur est de répondre et de se structurer sur un plan où il n'y a pas de la profondeur. Les couleurs se complètent comme des pièces d'un puzzle, comme si elles étaient projetées sur une surface plane, comme sur la toile d'un peintre.

(Danger, 1973 : 89) Quelquefois, Flaubert attribue à ses couleurs des nuances dégradées dans le but d'atteindre la description, par exemple, d'un lever de soleil, où « une grande tache de couleur pourpre s'élargissait dans le ciel pâle. » (*Madame Bovary* : 557)

Tel que Pierre Danger l'affirme (1973 : 82), Flaubert sait animer les couleurs, il attache à chacune une sorte de force intime pour se bomber de l'intérieur : « des massifs d'ombre, çà et là, se bombaient dans l'obscurité » (*Madame Bovary* : 240). C'est une manière de faire allusion à cette pulsation de vie. Il décrit souvent des formes verticales en contraste avec l'horizontalité du fond : dans le plan de Rouen, il note « les cheminées des usines » et les « églises qui se dressent dans la brume. » (*Madame Bovary* : 347)

Afin d'animer l'ensemble de masses de couleurs, les petites taches rendent au tableau une sensation d'éclaircissement. Ainsi, dans la description de la place au marché d'Yonville, où nous trouvons les baraques, les charrettes, les pyramides d'œufs et les bannettes de fromage tous mêlés, Flaubert ajoute « des paquets de rubans bleus, qui par le bout s'envolaient au vent. » (*Madame Bovary* : 406)

En ce qui concerne la toile du fond, Flaubert préfère un fond clair qui évoque la grandeur du ciel et son attachement avec le limpide, ce qui renforce la solitude des personnages. (Danger, 1973 : 87) Après le départ de Léon, Emma regarde les nuages : (*Madame Bovary* : 40)

Ils s'amoncelaient au couchant, du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste du ciel vide avait la blancheur d'une porcelaine.

Comme nous venons de constater, Flaubert choisit les tons scrupuleusement, il aime les couleurs complexes, profondes, comme le violet par exemple, pour les arbres : « les arbres des boulevards, sans feuilles, faisaient des broussailles violettes. » (*Madame Bovary* : 347) Flaubert mêle dans l'art toutes les teintes qui peuvent être trouvées dans une seule tache de couleur, c'est pour cela que le tableau qui fait Flaubert n'est jamais monotone. (Danger, 1973 :93)

Ainsi, dans cette constellation des touches colorées, nous voyons comme les personnages de *Madame Bovary* sont submergés par une symphonie de couleurs.

3.3 La lumière ou l'agent métamorphosant

Dans le roman de Flaubert, la lumière se manifeste comme un axe essentiel qui remplit la fonction de faire varier la perception des objets et des espaces. Chez Madame

Bovary, un authentique impressionnisme descriptif éclate. Les jeux de focalisation introduisent une série de mouvements et de variations qui font qu'il y a un certain dynamisme dans les lieux où rien ne change. (Pérez, 2006 : 612). C'est la lumière qui détermine et exprime la vie des objets et sa focalisation en général.

Ici, Flaubert opte pour donner des coups de pinceau et des touches de couleurs afin de produire un effet de mouvement à tel point que les yeux d'Emma sont dotés de reflets changeants (Pérez, 2006 : 612, 613) dû aux effets de la lumière, « noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour » (*Madame Bovary* : 50).

Flaubert préfère l'aube, le crépuscule et la nuit pour produire les meilleurs moments. Pour ce qui est de l'aube, le côté vaporeux mène aussi la perception de la ville de Rouen à l'aube bleue, plus précisément dans la chambre d'Emma lors elle est morte, où il y a un vapeur bleu qui se fond avec la brume au lever du jour. Ce jeu de lumières vacillantes provoque que la moire de la robe d'Emma acquiert des reflets mobiles et que le cadavre récupère, pour Charles, la vie puissante de sa femme. Nous voyons dans cet aspect de quelle manière la lumière est capable de transfigurer la réalité. (Pérez, 2006 : 613)

Tel que Concepción Pérez affirme (2006 : 613), chaque fois que les espaces intérieurs de la maison apparaissent, ils sont toujours vus de la lumière du crépuscule avec un jeu de reflets provoqués sur les objets, capables de produire une rêverie positive. La chambre des amants à Rouen est aussi pleine de reflets filants où « les battons se terminant en flèche, les patères de cuivre et les grosses boules des chenets reluisaient tout à coup, si le soleil entrait. » (*Madame Bovary* : 349) Même les cheveux d'Emma dans sa dernière rencontre avec Rodolphe reflètent le soleil couchant et dans son uniformité « miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon de soleil. » (*Madame Bovary* : 402)

L'aube ou le crépuscule participent à cette richesse d'effets lumineux que Flaubert apprécie, où les clairs-obscurs et les ombres portées se joindraient. Ainsi, Flaubert joue avec le contraste du paysage : les effets clairs-obscurs et les parties ensoleillées. Par exemple, lorsqu'Emma et Rodolphe se promènent, le brouillard est remplacé par la lumière : « Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin des toits d'Yonville, avec les jardins au bord de l'eau, les cours, les murs et le clocher de l'église » (*Madame Bovary* : 227)

De cette façon, les paysages nocturnes de Flaubert sont caractérisés par le fait qu'ils ne sont pas totalement obscurs. Les lumières sont toujours présentes à travers les techniques « poussière lumineuse », des étoiles ou les « vapeurs de nuit ». La nuit est pour Flaubert l'occasion de mettre en scène les jeux oppositifs entre l'ombre et la lumière. (Danger, 1973 : 101)

Dans les paysages qui sont construits par Flaubert basés sur une surface plate avec de petites touches vives, il faut ajouter l'élément que Flaubert inclut dans cet univers de couleurs : la lumière, les éclats et tout un ensemble de scintillements qu'il met dans son tableau. Prenons par exemple, la description que nous offre Flaubert quand il se réfère aux toits d'ardoise qui brille avec le soleil. Toujours immobile : « les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers. » (*Madame Bovary* :347)

Dans ce panorama de Rouen, c'est la lumière qui se montre comme un élément essentiel et non les couleurs, c'est à travers elle que la perspective du paysage change, c'est par elle qu'une force sourde-muette est libérée où la présence humaine est par rapport aux objets ralentie. (Danger, 1973 : 98)

En plus des couleurs, c'est cette diversité lumineuse qui fait possible le mouvement et la vie du paysage. Les descriptions de Flaubert se montrent toujours renouvelées par le biais des jeux lumineux oppositifs, créés dans le but de produire un effet. (Danger, 1973 : 100)

Lorsque c'est la lumière qui domine, les objets sont plus mis en valeur mais c'est la lumière qui devient matérialisée : « les flèches d'or du trophée suspendu. » (*Madame Bovary* : 183) Ainsi, la lumière est si liée intérieurement à la couleur qu'elle peut devenir même colorée, lorsque Flaubert élabore une image réelle du panorama d'Yonville pendant les premiers jours d'octobre : « à côté sur la pelouse, entre les sapins, une lumière brune circulait dans l'atmosphère tiède » (*Madame Bovary* : 436)

De même que la lumière est intimement liée aux couleurs, elle paraît établir un lien indissociable avec la matière (Danger, 1972 :104). Elle la saisit et la montre dans toutes les dimensions : lorsqu'Emma et Léon se promènent au milieu de la campagne d'Yonville, le lecteur devient témoin de cette belle et soigneuse observation dans M : « le soleil traversait d'un rayon les petits globules bleus des ondes qui se succédaient en se crevant. » (*Madame Bovary* : 377)

Sans aucun doute, cette correspondance sensorielle est fruit d'un véritable travail d'orchestration où les éléments visuels s'accordent en harmonie avec les parfums ou les bruits, ce qui participe à créer un même sentiment. (Danger, 1973 : 107)

En somme, la couleur, la matière et la lumière se présentent comme des outils avec lesquels Flaubert s'est servies pour peindre son tableau réaliste. Les deux premières affirment la disposition générale et l'équilibre de sa peinture. La lumière, de sa part, engendre le mouvement, le relief et par conséquent la vie. Elle coule sur les objets, les pénètre, les cerne. Elle réveille la couleur et la matière dans cette production romanesque. (Danger, 1973 :105)

4. Réalité et distorsion à travers la littérature

4.1 L'éducation inadaptée d'Emma

L'éducation inadaptée qu'Emma a reçue constitue la source de toutes les désillusions. Sa personnalité se trame pendant son passage au couvent des Ursulines à Rouen, ce qui est essentiel pour la construction d'Emma en tant que personnage (Riegert : 64)

Son imagination s'enflamme par le biais de la lecture des livres, de la contemplation d'images « de messieurs braves comme des lions, doux comme des agneau » (*Madame Bovary* : 71) qui offraient les *keepsakes* mais elle refuse la discipline du couvent : « tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, étant de tempérament plus sentimental qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages. » (*Madame Bovary* : 70). La lecture n'est que le seul contact qu'elle entretient avec le monde extérieur, c'est pour cela qu'elle croyait que le monde s'affirme comme une copie du monde de ses lectures.

Elle construit un monde idéal à travers ses lectures et développe son caractère rêveur à une imagination très puissante. À cause de ces petits romans contenant un amour romantique et absolu qu'elle voit l'amour idéalisé. Alors, elle se laisse mener par les rêves, par les désirs, par l'imaginaire. Elle filtre tout à travers la littérature, elle arrive même à se comparer « aux grandes dames d'autrefois » (*Madame Bovary* : 293).

Ainsi, nous constatons que cette éducation ne prépare Emma ni pour le monde ni pour la vie mais pour l'échec. Elle préfère se laisser mener par ses lectures et par sa mythologie personnelle construite à partir d'elles. Moyennant ses lectures, elle idéalise

aussi son monde et associe l'amour idéal à une société précise (le Vicomte qui avait invité Emma au bal), à celle du luxe, de l'aristocratie, où elle confond toujours l'intérieur et l'extérieur, l'être et le paraître. De cette manière, elle aura toujours un décalage avec le monde de la rêverie et le monde réel.

La lecture se présente comme la raison principale de sa chute : lire des romans romantiques et, par conséquent, essayait de peindre sa vie personnelle au point d'oublier sa vie réelle, et en parallèle, elle veut plutôt vivre dans l'illusion. Donc, c'est une sorte de fuite vers l'imaginaire. Pour Emma, le fait de lire ne consiste pas à acquérir des connaissances de la vie ou d'avoir une vision au monde mais de prolonger ses rêves. (Abderrezzak : 24)

4.2 La déprivation de la lecture : Madame Bovary et Don Quichotte

Tant le manque de l'art que la fusion du comique avec le poétique représentent l'idéal cherché par Flaubert depuis son enfance qu'il trouve à l'heure d'élaborer son roman *Madame Bovary*. En dépit de l'appartenance des auteurs littéraires à des périodes séparées- plus de 250 ans respectivement- le génie de Cervantes a fasciné notre auteur et en plus il est bon connaisseur de la littérature et culture espagnole. (García Prada : 160)

Cette admiration et cette connaissance ne constitue pas le seul lien établi de l'auteur français par rapport au chef-d'œuvre de Cervantès. Ainsi, Cervantès et Flaubert présentent d'autres relations, étant le plus évident et le plus important le fait d'avoir été considérés unanimement par la critique littéraire comme les deux grands créateurs du roman moderne en Espagne et en France, l'un à l'aube du XVII^e siècle et l'autre à la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Un aspect que nous pouvons parfaitement attacher à l'œuvre de Cervantes est la destruction des romans de chevalerie moyennant l'emploi de la parodie qui résulte être hilarant. Il suffit de lire les premiers chapitres des deux textes pour se rendre compte de la caractéristique commune entre *Madame Bovary* et *Don Quichotte*. Tous les deux grands lecteurs, consommateurs d'une littérature bien définie : dans le cas de *don Quichotte*, le roman de chevalerie et dans celui de *Madame Bovary*, le roman sentimental et romantique : (*Madame Bovary* : 112)

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'était pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma

cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.

Les deux protagonistes de nos romans présentent un trait définitoire de leur caractère qui les diffère des autres personnages de leur entourage. En effet, tant *Don Quichotte* que *Madame Bovary* se montrent comme de grands lecteurs qui dévorent les livres, comme s'ils se nourrissent de la fiction à telle enseigne qu'ils croient vivre dans elle, ce qui les provoque un état de folie. *Don Quichotte* o *Madame Bovary* éprouvent un sentiment de déplacement dans le temps et dans l'espace qui ils vivent involontairement, comme s'ils étaient ancrés dans un monde avec qu'ils ne se sentent identifiés, aspect spécialement patent dans *Madame Bovary*. (García Prada : 162)

En ce qui concerne le développement vital du personnage dans le roman, la lecture se montre comme quelque chose de négatif : elle pervertit le personnage. Dans le cas de *Don Quichotte*, le protagoniste est devenu un fou duquel la société se moque, une caricature de ce qui était le chevalier médiéval, doté de la force, du courage, de jeunesse et, bien sûr, de beauté. (García Prada : 162)

Quant à la perversion de la lecture dans *Madame Bovary* en tant que personnage, elle est plus tragique, car elle est libérée de l'humour qui dégage la parodie. Emma est une jeune femme qui s'est élevée dans un couvent où elle faisait de la lecture de mythes et de romans sentimentaux avec lesquels elle s'identifiera tout au long de son avenir vital. Elle se croit une héroïne au-dessus de la médiocrité qui l'entoure et, au fond, à laquelle elle appartient. Les désirs de grandeur, de distinction, de grandes passions la transportent à un tourbillon qui l'entraînera à l'adultère et à une consommation démesurée afin de ne pas être ce qu'elle est : une jeune femme paysanne mariée à un officier de santé médiocre professionnellement et personnellement. Toutes ses actions ne sont qu'un crescendo qui la dirige vers l'abîme de la tragédie. La soif du désir fait d'elle une personne adultère, voleuse et presque une prostituée. La lecture des œuvres l'a troublée au point de la dégrader et faire qu'elle meure à cause de l'ingestion d'arsenic. (García Prada, 2007 : 164)

La lecture des deux personnages a ouvert la porte vers un monde auquel ils n'appartiennent pas, un monde qui n'est que fantastique. (García Prada, 2007 :168)

Il est attirant que nos personnages ont deux manières de se nommer. *Don Quichotte* s'appelle réellement Alonso Quijano et *Madame Bovary* est Emma. Pour ce qui est d'Emma, nous ne pouvons pas oublier que le nom et prénom de Charles a été

tout au début du roman objet de moquerie (« Charbovari »). Après le mariage, Emma a adopté le nom du mari et c'est comme nous la connaissons tout au long du roman. En plus, le nom avec lequel ils entrent dans le monde de rêverie est devenu le même titre du roman, et ce n'est pas, d'aucune manière, par hasard. Madame Bovary et Don Quichotte sont des personnages créés, modelés selon la fiction littéraire : le roman de chevalerie ou le roman sentimental. (García Prada, 2007 : 170)

Nous pourrions avouer que la même distance qui sépare *don Quichotte* d'être un héros chevalier est la même qui éloigne Emma Bovary d'être une héroïne romantique. Néanmoins, nos héros soit chevalier soit romantique sont frustrés à cause d'un monde auquel ils ne s'identifient pas. Le but, qui n'est pas possible de l'atteindre par la voie réelle, prend une alternative double : le domaine de la folie pour *don Quichotte* et celui de la rêverie touchant la « folie » pour Emma Bovary. (García Prada, 2007 : 172)

Comme nous avons constaté, les concomitances sont nombreuses. Il y existe une similitude en plus qui approche, de nouveau, le roman de Flaubert de *don Quichotte*. C'est l'idéalisation des personnes qu'ils aiment et l'impuissance de voir ce qu'il y est réellement qui mettent en connexion les deux récits. Flaubert et Cervantes soulignent l'aveuglement de leurs protagonistes, produit de sa fantaisie dans le cas de Madame Bovary et de sa folie dans celui de *don Quichotte*. (García Prada, 2007 : 176)

Comme nous avons eu l'occasion de constater, *Madame Bovary* et *don Quichotte* sont, à leurs yeux, des héros à juger par les lectures qu'ils ont réalisées. Nous pourrions affirmer que c'est par le biais de ces lectures qu'ils sont devenus des personnages de fiction à l'intérieur d'une œuvre littéraire dans un encadrement déréglé qu'ils n'ont pas choisi de vivre. (García Prada, 2007 : 179)

Vraiment ils ne sont que des symboles menés aux extrêmes de tendances littéraires antérieures : dans le cas de *don Quichotte*, le roman de chevalerie et *Madame Bovary*, le roman sentimental et romantique. Le caractère radical avec lequel ils s'efforcent pour vivre leur monde en marge de la réalité conduit les deux héros à vivre un monde parallèle, celui de la folie pour *don Quichotte* et celui de la fantaisie et la rêverie pour *Madame Bovary*. Cette opposition individualise les personnages, les oppose et les situe frontalement à la réalité qu'ils vivent. C'est pour cela qu'Emma se sent perdue au moment où elle aperçoit que son monde ne coïncide plus avec celui qu'elle s'avait créé. (Richard, 1954 :231). Ce contraste des protagonistes des récits n'est

que le produit de la volonté de Cervantes et Flaubert d'opposer deux modes littéraires déjà montrées. Tant *don Quichotte* et *Madame Bovary* de Flaubert sont des œuvres porteuses d'éléments destructifs d'un genre littéraire. (García Prada, 2007 : 179)

Évidemment, ces concomitances sur lesquelles nous avons essayé de mettre l'accent ne sont pas du tout produit du hasard mais l'influence que l'auteur espagnol exerçait sur l'auteur français. Tout en écartant toutes ces coïncidences, il y a une sous-jacente et c'est que, au fond, *Madame Bovary* constitue pour la littérature française ce que pour l'espagnole est *Don Quijote de la Mancha*, le grand roman qui inaugure le genre marquant l'ère de la modernité. Sans doute, ces deux grandes productions littéraires ont fasciné pas mal d'artistes et de critiques qui continuent à élaborer des études fructueuses grâce au caractère comparatif qu'ils offrent. (García Prada, 2007: 180)

5. Expérience et critique du réel à travers le sadisme

Selon le *Dictionnaire universel de la langue française* (1834) de Boiste, le terme « sadisme » figure comme « aberration épouvantable de la débauche, système monstrueux et antisocial qui révolte la nature ». Comme nous savons déjà, pour Sade et ses successeurs, le plaisir le plus élevé, le « summum » du goût érotique est la douleur infligée ou reçue qu'on atteint par le biais des tortures les plus raffinées et les plus cruelles qui aboutissent à la mort. Pour Sade, l'homme n'est que matière, un élément de plus qui constitue une nature qui permet le mal et qui ne montre aucun sentiment devant le malheur humain.

L'admiration que notre auteur normand professe au marquis provoque que la trace sadienne soit une constante dans le roman. *Madame Bovary* est notamment plongée sur la violence qui caractérise le marquis. Le mort et l'assassinat ont toujours fasciné l'auteur depuis sa jeunesse. L'excès, l'intensité, et la transgression abondent le côté sadien de Flaubert qui n'est pas seulement dévoilé dans *Madame Bovary* mais aussi dans d'autres créations romanesques qui précèdent cette dernière. Dans ses *Œuvres de jeunesse*, l'auteur se délecte à décrire très minutieusement et avec tout type de détails les plus macabres les tortures souffertes par les personnages. (Préneron Vinche, 1997 : 2)

Sous la forme de leçon démoralisatrice, il proclame son idéal dans ses *Extraits de la Correspondance* : « l'Art ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de

déchoir, car la morale de l'Art consiste dans sa beauté même ». (Flaubert :1837 : 230)
Madame Bovary n'est pas libérée de la violence qui domine toute l'œuvre ; elle est une violence plus calme, moins « brute » mais que Vargas Llosa découvre également : (1974 : 23-24)

En *Madame Bovary* la violencia impregna la historia y se manifiesta en muchos planos, desde su forma física del dolor y la sangre – la operación, gangrena y amputación de la pierna de Hippolyte, el envenenamiento de Emma –, o la espiritual rapiña (el mercader Lheureux), del egoísmo y la cobardía (Rodolphe y Léon), o en sus formas sociales de animación del ser humano por obra del trabajo vil y la explotación.

Flaubert déteste la société bourgeoise qui l'entoure. Cette haine pousse l'auteur à subvertir l'ordre social bourgeois, sous forme de révolte et par sa singularité érotique. Il profite de son roman pour attaquer l'idéologie bourgeoise de l'époque : il entreprend un travail en cachette que, malgré le désir de l'occulter, les contemporains ont découvert. En effet, nous trouvons dans ce labeur de désidéologisation, l'aristocratie est montrée dans toute sa splendeur au milieu d'un luxe exubérant, avec une vie pleine de libertinage. Ainsi, cette classe sociale peut être définie par le biais de deux mots : luxe et libertinage, le rêve d'Emma Bovary et de Flaubert lui-même. (Préneron Vinche, 1997 : 7)

Si on remonte à l'enfance d'Emma, dans le couvent des Ursulines, l'un des couvents les plus élégants malgré ses origines paysannes, à travers ses lectures des liaisons amoureuses et des « keepsakes », elle constate que sans le luxe, il n'y a pas de bonheur. Elle savait déjà que le luxe est un élément inhérent à l'aristocratie et c'est la raison pour laquelle elle veut toujours imiter à ce groupe social. Pour atteindre son idéal, elle éclatera tout ce qui l'empêche d'arriver à accomplir ses désirs fantastiques. (Préneron Vinche, 1997 : 8)

Ce type d'éducation a énormément conditionné le personnage d'Emma. Par conséquent, nous trouvons une femme qui repousse son mari et sa fille pendant qu'elle cherche avidement dans l'adultère le plaisir qu'elle ne trouvera nulle part. (Préneron Vinche, 1997 : 8). C'est justement ce que Jean-Pierre Richard affirme, « ce qu'il y a d'irréel en elle provient justement de l'irréalité de son aspiration » (1954 :224), c'est-à-dire elle tâche de faire coexister sa rêverie avec la satisfaction charnelle qu'elle trouve dans ses liaisons avec ses amants pour que sa vie ne tombe pas dans la banalité quotidienne. D'autres aspects inscrits sur le côté sadien de la protagoniste est qu'elle ne montre aucune faiblesse devant le sang et l'absence du sentiment maternel.

À l'égal que Sade, Emma Bovary est une femme libertine qui rejette l'ordre traditionnel, elle bouleverse les valeurs bourgeoises en faveur de sa singularité et de sa recherche de l'aventure, de l'intensité et de la passion, ce qui aboutit à l'échec pathétique. (Préneron Vinche, 1997 : 10)

En ce qui concerne le personnage de Charles et son récit, quoiqu'il soit la personnification du médiocre, la critique Annie Le Brun signale qu'il montre d'ailleurs la même force d'évocation que celle d'un personnage sadien, Dolbourg. Dolbourg est présenté lors sa première apparition comme : (2014 : 168)

[...] une autre espèce d'individu court et carré, l'échine ornée d'un juste-au-corps de drap d'olive, sur lequel régnait [...] une broderie large de huit pouces. [...] Ce petit homme possédait un fort grand pied affublé sur de hauts talons, au moyen desquels s'appuyaient deux jambes énormes. En cherchant à rencontrer sa taille, on ne trouvait qu'un ventre. Désirait-on une idée de sa tête ? On n'apercevait qu'une perruque et une cravate [...]. Ce ridicule mortel, absolument conforme à l'esquisse que j'en trace, se fit annoncer M. Dolbourg.

Cette manière de présenter un personnage du texte fait que nous nous souvenons du portrait que Flaubert dessine de Charles Bovary :

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entoures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas, bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre tris tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. (*Madame Bovary*, 37)

Comme Sade, Flaubert décrit la coiffure, la costume- nous pouvons remarquer le « drap d'olive » pour Dolbourg et le « drap-vert » pour Charles Bovary, même tissu, même couleur. Particulièrement dans les chaussures, c'est où nous constatons la différence et c'est que le personnage sadien : « ce petit homme possédait un fort grand pied affublé sur de hauts talons » appartient à une classe privilégiée et quant à Charles, « chaussé de souliers forts », il est un paysan. (Préneron Vinche, 1997 :10)

Dans le portrait de Charles Bovary, ce qui nous renvoie au chapitre un, nous trouvons deux détails qui arrondissent la description flaubertienne. Le premier se présente comme un objet, sa casquette, est capable de définir complètement le personnage - « une de ses pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile – et le deuxième est sa voix, comme une voix « bredouillante » qui produit le même effet d'un ridicule « mortel »

chez les deux personnages, souvenons-nous quand les camarades de Charles rient aux éclats après avoir entendu parler Charles. (*Madame Bovary* : 46)

Nous sommes témoins de comment les coiffures, les costumes, les chaussures, la voix parmi d'autres coïncident. Le portrait de Charles Bovary entretient des points communs avec celui de Dolbourg, qui est sans doute l'effet de « l'irrigation souterraine » du marquis en Gustave Flaubert. (Préneron Vinche, 1997 : 11)

Un autre personnage qui incarne complètement la figure d'un libertin est M. Bovary, le père de Charles, qui constitue l'opposé de sa femme, l'incarnation de la morale chrétienne. Dans le roman, nous constatons comment Flaubert laisse voir quelques traces libertines par rapport à ce personnage par exemple, lors des noces de Charles et Emma, il « débitait des galanteries d'estaminet à une jeune paysanne blonde » où dans le baptême de Berthe, la fille de M. et Mme Bovary, il « se mit à le baptiser avec un verre de champagne qu'il lui versait de haut sur la tête » (*Madame Bovary* : 148)

En revenant à Emma, pour Sade, la femme, à l'égal que la chienne et la louve, doit appartenir à tous ce qui la désirent : « il est certain que, dans l'état de nature, les femmes naissent vulgivagues, c'est-à-dire jouissant des avantages des autres animaux femelles et appartenant, comme elles et sans aucune exception à tous les mâles. » (1795 : 235-236)

D'ailleurs, la critique littéraire a essayé d'expliquer ou justifier la lubricité féminine de laquelle Emma se sert. Claude Digeon, par exemple, parle de ses « extravagances charnelles les plus immondes ». Gengembre écrit que « l'Éros d'Emma s'incarne dans un dérèglement de tous les sens » (Préneron Vinche, 1997 : 11)

Emma cherche le plaisir dans sa propre volupté qui l'enivre et qui arrive à la manipuler même : « et son âme s'enfonçait en cette ivresse et s'y noyait, ratatinée, comme le duc de Clarence dans son tonneau de malvoisie ». L'auteur insiste sur le fait que la matière a vaincu sur l'âme du personnage- idée d'origine sadienne- son âme se fait couler se noie et finalement disparaît dans cette volupté enivrante. Nous ne sommes que matière.

En plus, Flaubert attribue à cette volupté qui imprègne Emma le changement de ses manières : un « changement provocateur » tel que l'affirme Paula Préneron Vinche

(1997 : 12) « comme pour narguer le monde » qui bouleverse les us et coutumes de la petite bourgeoisie : ses regards sont devenus insolents, sa conversation sans-gêne, elle se promène en compagnie de Rodolphe « à une cigarette à la bouche » et comme si cela ne suffisait pas, elle s’habille comme un homme : « la taille serrée dans un gilet, à la façon d’un homme » (*Madame Bovary* : 219).

Nonobstant, le vêtement de Madame Bovary ne sert pas seulement à chercher la provocation subversive de l’ordre bourgeois mais aussi elle possède une autre fonction liée à celle qui montre Sade dans son œuvre *Cent vingt journées*. Flaubert, bon connaisseur de l’œuvre du marquis, aura voulu retenir cette volonté de Sade en la glissant dans son *Bovary* de manière inavouée. (Préneron Vinche, 1997 :12) Roland Barthes, après son étude sur Sade, révèle cette fonction du vêtement :

Le vêtement sadien est « fonctionnel », adapté aux devoirs de la luxure : il doit se défaire en une seconde. Une description réunit tous ces traits : celle du vêtement que les messieurs de Silling donnent à leurs quatre amants favoris : il s’agit là d’une véritable construction du costume, dont chaque détail est pensé en raison de son spectacle (c’est petit surtout étroit, lesté et dégagé [...]) et de sa fonction (culotte ouverte en cœur par-derrière, et qui peut tomber d’un seul coup si on lâche le gros nœud de rubans qui la retient. (1971 : 26)

Dans *Madame Bovary*, il y apparaît une description où nous constatons l’influx caché du marquis de Sade dans le roman flaubertien au moment où Emma se réunit avec son León, le premier amant qui surgit, dans l’hôtel de Boulogne, Emma revient à lui chaque fois plus avide de son amour :

Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d’un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements. (*Madame Bovary* : 305)

Moyennant les descriptions, nous éprouvons comment les costumes de Silling tombent « d’un seul coup » et le vêtement d’Emma tombe « d’un seul geste », comme si le désir des amants ne pouvait pas attendre et les vêtements devaient obéir à l’impétuosité d’eux. (Préneron Vinche, 1997 :13)

Une autre touche de sadisme dans *Madame Bovary* est qu’Emma, libertine, exacerbée par la médiocrité de son mari, ne partage pas son lit avec lui - « pour ne pas avoir, la nuit, auprès d’elle cet homme étendu qui dormait, elle finit, à force des grimaces, par le reléguer au second étage » - et toute seule dans sa chambre, se dédie à lire jusqu’au lever du jour « des livres extravagants où il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes » (*Madame Bovary* : 310). Elle cherche dans l’excès Ces lectures basées sur le sperme et le sang sont inoculés dans sa bourgeoise

d'Yonville qui ne font qu'attiser la fièvre sensuelle, ce qui fait d'Emma une proie de son adultère, en la rendant anxieuse et accablée de désir et qui la met à songer aux amours princiers. (Préneron Vinche, 1997 : 13)

La subversion des valeurs s'étend à un autre pilier de la société bourgeoise : la religion. Nous savons déjà que l'un des plaisirs de Dolmancé – le personnage de *La philosophie dans le boudoir* – était le blasphème la plus brutale liée au sexe, ce que Roland Barthes appelle « violence métonymique » que nous trouvons aussi dans le roman de Flaubert, toujours à mineur échelle et sans commentaires, ce qui peut s'exemplifier avec l scène où Emma et Rodolphe sont au bois en savant tous les deux quelle est la finalité de sa promenade : ils y entrent au plus profond et c'est dans ce moment que le soleil sort d'entre les nuages, à ce qui Rodolphe exclame « Dieu nous protège ! » et Emma lui répond naïvement « Vous croyez ? » : c'est le mélange du vulgaire et de l'exquis, le sexe béni par Dieu. (Préneron Vinche, 1997 :14)

Dans une autre scène de séduction, nous sommes témoins aussi du mélange sexe-religion comme Jean-Pierre Richard affirme : « la sexualité n'est plus ici une poussée aveugle vers l'interprétation, mais la réponse à une provocation mystérieuse, un mouvement de découverte et de dévoilement. » (1954 : 153). Après une rencontre dans le théâtre de Rouen avec León, ils se donnent un rendez-vous dans un lieu peu habituel pour vivre un amour clandestin, dans la cathédrale. C'est le lieu adroitement choisit par León, car il s'est aperçu qu'Emma est une femme qui succombe à la sensualité qui germe là-bas : les fleurs qui débordent les vases, les jeux de lumières et des ombres, et l'encens qui parfume l'église. Il profite de « l'ineffable séduction de la vertu qui succombe ». Comme León le pressentait, la cathédrale devient un « boudoir gigantesque ». Nous voyons comment un espace sacré, pousse Emma à céder à la tentation au lieu de lutter contre elle. (Préneron Vinche, 1997 : 14)

À propos de ce mot que Flaubert utilise pour décrire le lieu des rencontres des amants, il apparaît aussi dans une autre œuvre de Sade : *La philosophie dans le boudoir*. Dans la tradition littéraire « boudoir » était le lieu féminin réservé pour les citations amoureuses. C'est l'espace qu'Emma et León abandonnent pour aller à la voiture satisfaire le désir ardent qu'ils éprouvent. Cette scène d'amour ne contient ni de détails ni d'images licencieuses à telle enseigne que nous pourrions dire qu'il s'avère un escamotage. Le seul signe qui confirme cette union de corps est la main qui sort Emma entre les rideaux jaunâtres. (Préneron Vinche, 1997 : 15)

La scène de l'extrême-onction ou de la mort d'Emma, « le mélange du sacré au voluptueux » constitue une autre partie de cette violence métonymique qui scandalisait le procureur Pinard au point de l'accuser d'outrage à la religion. L'héroïne de Flaubert est montrée mourante, qui élargissait le cou pour embrasser le crucifix qui présent le curé, comme si elle l'avait de soif, et en plus, au moment de la prière, elle combine les suppliques en latin avec la chanson profane de l'aveugle qui parle du vent qui lève le jupon d'une fille : c'est l'image de la sexualisation de la mort et le bouleversement scandaleux des valeurs sociales qui nous rapporte à Sade. D'un mode tout littéraire, Flaubert situe Charles à la chambre où Emma gît, qui se souvient de la nuit des noces, son parfum et sa robe qui craquait entre ses bras « avec un bruit d'étincelles ». Devant le corps mort de son épouse, Charles se rappelle le plaisir que ce corps déjà inanimé lui donnait. (Préneron Vinche, 1997 : 15)

Dans ce roman scandaleux, la nature ne se contente pas d'être différent face aux sentiments expérimentés par les hommes et femmes, elle montre dans les moments les plus tristes une claire dissonance que Pierre Danger, parmi certains critiques, qualifie de « incompréhensible et insultante », ou à ce que Vargas Llosa fait référence quand il écrit que la nature se montre particulièrement belle et calme dans les moments les plus tristes, comme ainsi le démontre l'enterrement d'Emma. A un moment donné : (1975 :144)

Une brise fraîche soufflait, les seigles et les colzas verdoyaient, des gouttelettes de rosée tremblaient au bord du chemin, sur les haies d'épines. Toutes sortes de fruits joyeux emplissaient l'horizon (...). Le ciel pur était tacheté de nuages roses, des lumignons bleuâtres se rabattaient sur les chaumières couvertes d'iris.

Le ciel bleu, les fleurs, les bruits montrent que la nature suit son cours sans s'arrêter devant les malheureux de l'être humain, car il n'a rien de particulier : il naît, souffre et meurt comme tout être vivant. (Préneron Vinche, 1997 : 16)

Malgré le matérialisme qui caractérise la protagoniste – qui découle de ce désir d'atteindre une vie entourée de libertinisme, luxe et de surconsommation- Emma a toujours cherché une consolation, une sorte d'alinaison pour la vie médiocre qu'elle mène. Dans le couvent et dans sa vie en tant que femme mariée, ces aspirations sont tout à fait fausses. Dans le moment final d'Emma, elle éclate à rire « d'un rire atroce, frénétique, désespéré croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement ». (*Madame Bovary* : 420)

Déjà au seuil de la mort, lors de la désespération d'Emma par ses derniers moments de vie, elle s'est rendue compte que, toutes ses croyances qu'elle dirigeait à Dieu, le seul pilier qui a su se maintenir du début de la construction du personnage, n'existe pas. C'est le néant et la médiocrité qui triomphe sur elle. (Préneron Vinche, 1997 :16)

Déjà Sade l'avait écrit dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, l'homme n'a pas d'âme, il n'est que matière, l'un des éléments de la nature qui veut le mal : « si le mal est dans la nature, c'est le mal est nécessaire, c'est qu'elle le veut, c'est qu'elle l'exige ». (2015 : 52) Flaubert adhère cette idée et c'est pour cette raison qu'il l'y inclut dans sa production romanesque.

En définitive, *Madame Bovary* est ancrée à l'œuvre et à la pensée de Sade. C'est une irrigation souterraine qui cache un influx inavoué mais, comme nous venons d'analyser, un influx véridique très dissimulé un souffle sadien « très littéraire ». À différence du marquis, Flaubert dit tout sans un commentaire qui puisse orienter au lecteur. À travers de l'émancipation féminine de laquelle Flaubert se sert, il renverse le statu quo imposé par la bourgeoisie. (Préneron Vinche, 1997 :17)

6. Conclusion

Tel que nous avons constaté, *Madame Bovary* porte un germe révolutionnaire dans l'art de la littérature. C'est pour cela que Gustave Flaubert se sert de la figure antihéroïque de Madame Bovary pour se moquer du mouvement romantique et pour imposer, à travers ce roman scandaleux, un autre modèle d'écriture qui ne cherche qu'à faire une reproduction de la réalité banale, sans omettre aucun élément. Il le montre par le biais des trois points fondamentaux que notre étude entoure : la représentation picturale du réel, où nous avons saisi l'occasion pour mettre en relief l'importance des objets par rapport aux personnages, l'univers chromatique qui colore le roman et qui sert à donner des signes au lecteur grâce à leur symbologie et la lumière, un agent qui est capable de changer l'apparence de ce qu'elle recouvre.

En ce qui concerne le jeu de la réalité et de la distorsion à travers la littérature, Emma est comparée à deux grandes figures de la littérature : premièrement, au personnage littéraire d'Alonso Quijano à cause de son déséquilibre provoqué par la lecture et deuxièmement, nous avons constaté qu'Emma Bovary contient des

caractéristiques de la figure sadienne, laquelle Flaubert utilise, en cachettes, pour critiquer la société du XIX^e siècle et bouleverser ses valeurs orthodoxes.

Bien que Flaubert se soit mis à l'écriture d'un « livre sur rien » à l'âge de trente-trois ans, grâce au rythme, à la syntaxe, à la musicalité et à tout un répertoire d'éléments sensoriels qui possède le roman, Gustave Flaubert réussit que son lecteur pénètre dans la rêverie romantique de la même façon qu'il a condamné sa protagoniste féminine à rêver de son apparition.

7. Bibliographie

- Danger, P., *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris : Armand Colin, 1973.
- Del Prado, J., et al. *Historia de la Literatura Francesa. Realismo objetivo, Gustave Flaubert*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Duchet, C., « Roman et objets : l'exemple de Madame Bovary » dans *Europe*. 1969.
- G., Flaubert, *Madame Bovary, mœurs de province*. Paris : Gallimard, 2001 [1856].
- Richard, J.P., « La création de la forme chez Flaubert » dans *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*. Paris : Seuil, 1954.
- Riegert, G., *Madame Bovary, Flaubert*. Paris: Hatier, 1971.
- Sade, D., *Justine ou les malheurs de la vertu*. Nouvelle-Calédonie : Humanis, 2015.
- Sade, D., *La philosophie dans le boudoir*. Paris : Gallimard, 1976.

Sitographie

- Abderrezzak, S., *La place de la femme mondaine au XIXe siècle. Madame Bovary, Gustave Flaubert* [en ligne]. Université Mohamed KHEIDER-Biskra. Faculté des Lettres et des Langues, Département des Lettres et des Langues Étrangères, 2014/2015. Disponible sur : www.dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/.../SAOULI%20Abderrezzak.pdf [09/05/2018]
- Constandinidou-Semoglou, O., *La fonction des objets chez Flaubert* [en ligne]. Université Aristote de Thessalonique, 2008. Disponible sur : <https://gerflint.fr/Base/SE-europe/ourania.pdf> [24/05/2018]
- García Prada, R., “Don Quijote y Madame Bovary o la perversión de la lectura: entre la locura y ensoñación del héroe libresco” dans *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina* [en ligne]. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. Disponible sur: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/5079/HUM0089PROL.pdf> [09/05/2018]

- Pérez Pérez, C., *La representación realista del espacio. De Madame Bovary a La Regenta* [en ligne]. Universidad de Sevilla. Departamento de Filología Francesa, 2006. Disponible sur: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/17962>) [09/05/2018]
- Poole Knapp, J., *Madame Bovary: Dialectics of Color and Light*[enligne]. University of Arizona. Departement of Romance languages, 1980. Disponible sur: <http://hdl.handle.net/10150/290536> [24/05/2018]
- Préneron Vinche, P., *El influjo oculto del marqués de Sade en dos escritores del siglo XIX: Flaubert y Clarín*[en ligne]. Universidad de Alicante, Departamento de Filologías Integradas. Área de Filología Francesa, 1997. Disponible sur: <https://es.scribd.com/document/259323168/DialnetElInflujoOcultoDelMarquesDeSadeEnDosEscritoresDelS-232623> [24/05/2018]
- Vargas Llosa, M., *La orgía perpetua* [en ligne]. 1975. Disponible sur: www.peu.buap.mx/web/dialogos/Orgia_perpetua.pdf [09/05/2018]