

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les héroïnes du XIX^e siècle emblématiques de l'adultère au prisme de la mélancolie.

Les cas de Madame Bovary, Anna Karénine et La Regenta.

Auteur : MESSAOUDI Jihane
Promotrice : SABADO NOVAU Marta

Année académique 2021-2022
Master 120 en Langues et lettres françaises et romanes, orientation générale à
finalité approfondie.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma promotrice, Madame Marta Sábado Novau, de m'avoir guidée et conseillée à de nombreuses reprises. Je tiens également à la remercier de m'avoir encouragée à travailler sur ce sujet et à ne pas le changer en dernière minute. Sa disponibilité, ses nombreux conseils constructifs et ses relectures m'ont permis de mener à bien ce mémoire.

Je remercie également mes professeurs de l'Université Saint-Louis – Bruxelles et de l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve pour ces cinq années de formation et sans qui tout mon savoir sur la littérature, l'histoire, etc. n'aurait pas été acquis. Parmi ces professeurs, je remercie Monsieur Laurent Van Eynde, qui m'a conseillée dans certaines lectures sur la mélancolie et la création, et Monsieur Pierre Piret, qui m'a transmis sa passion pour la psychanalyse.

J'aimerais aussi remercier mon amie Selene qui m'a donné la confiance nécessaire pour réaliser ce travail final. Mais plus que tout, je remercie mes parents et ma sœur Dina qui m'ont soutenue depuis le début de mes études universitaires.

Je souhaite dédier ce mémoire à mon grand-père, Mohamed El Kouraïchi, qui nous a quittés quelques mois avant sa publication et qui a toujours pensé que j'accomplirais de grandes choses. Son attention et sa bienveillance ont toujours été inestimables à mes yeux.

Introduction

Quand le film *La La Land*, réalisé par Damien Chazelle, sortit au cinéma en 2016, le philosophe Laurent Van Eynde n'hésita pas un instant pour en faire un point de matière pour son cours de philosophie de l'art et de la littérature. Durant l'année académique 2017-2018, la première année où M. Van Eynde avait présenté ce cours à l'Université Saint-Louis – Bruxelles, il l'a introduit en disant à ses élèves qu'il y avait de la mélancolie partout, même dans le film de D. Chazelle.

Le fil rouge de son cours était celui-ci : mélancolie, enthousiasme et création. Selon Laurent Van Eynde, toute personne mélancolique serait prise dans un processus de création, peu importe le résultat ou le but de la production. Pour illustrer ses propos, le professeur avait pris plusieurs exemples issus du cinéma, de la peinture et de la littérature. C'est ainsi qu'il s'est intéressé à *Hamlet* de Shakespeare. Lorsque Hamlet-père décède, il revient en tant que spectre vers son fils Hamlet pour lui demander de le venger de son oncle Clodius qui l'a secrètement assassiné. Dans une première lecture, tout lecteur peut considérer Hamlet comme étant si triste à cause de la mort de son père qu'il ne parvient pas à passer à l'action. Hamlet serait alors un personnage mélancolique, dans une profonde tristesse, incapable de faire le deuil et de venger son père. En réalité, c'est à travers son inaction et sa mélancolie qu'il parvient à créer la vengeance : le meilleur moyen de se mouvoir pour le prince, c'est de feindre son inaction et ainsi de créer une pièce-miroir dans laquelle il met en scène le meurtre de l'ancien roi par Claudius. Par conséquent, nous avons un Hamlet triste qui réussit à créer la vengeance grâce à cette mélancolie.

Après avoir suivi le cours de philosophie de l'art et de la littérature, il nous a semblé une évidence qu'il fallait s'intéresser à la mélancolie et à son processus de création dans notre futur mémoire. Néanmoins, pour en parler, il fallait d'abord choisir des œuvres à analyser. Pour cela, nous avons décidé d'allier les notions psychanalytiques de mélancolie et d'identité à un roman que nous avons lu et relu et que nous apprécions énormément : le roman *Anna Karénine* (1877) de Léon Tolstoï. L'écrivain russe y met en scène Anna (que nous appellerons Anna K.) qui est une femme mariée à un homme respecté par toute la Russie. Cependant, après quelques années de mariage, Anna K. se prend un amant. Cette thématique de l'adultère de la femme mariée n'est pas méconnue dans le 19^e siècle. En effet, beaucoup de poètes européens s'y sont intéressés. L'écrivain le plus connu à l'avoir développé est le romancier français Gustave Flaubert dans *Madame Bovary* (1857). Emma Bovary est devenue la femme adultère par

excellence du 19^e siècle. Pour notre mémoire, nous avons décidé d'analyser ces deux romans qui traitent du même sujet.

Après avoir suivi des cours de littérature espagnole, nous avons appris qu'il existait un roman ibérique qui met également en scène une épouse adultère et que nous analyserons aussi. Il s'agit de *La Regenta* (1884) de Leopoldo Alas Clarín dont l'héroïne se prénomme Ana Ozores (que nous nommerons Ana O.). Le choix de ce roman n'est pas anodin. En réalité, grâce à ces cours de littérature espagnole, nous avons appris que Clarín avait fortement été influencé par *Madame Bovary* et *Anna Karénine* (d'où peut-être la ressemblance entre les noms des héroïnes espagnol et russe).

Parmi les travaux consacrés à ces trois romans, aucun article ni ouvrage n'analyse simultanément les trois héroïnes du point de vue de la mélancolie. Toutefois, quelques articles ont traité du problème de la mélancolie chez Emma Bovary¹. D'autres écrits s'y sont également intéressés, notamment par la notion de *bovarysme*² créée par le philosophe Jules de Gaultier³. Parmi les travaux comparatifs entre Emma et Anna Karénine, un seul article⁴ porte sur la dimension psychanalytique du suicide des deux héroïnes. Nous n'avons trouvé aucun article ni ouvrage qui aborde la question de la mélancolie ou du *bovarysme* dans le roman de Tolstoï. Pour ce qui est des comparaisons entre Emma et Ana Ozores, de nombreux articles et des sites Web sont facilement accessibles⁵. Néanmoins, une fois de plus, parmi ces ouvrages, aucun ne s'intéresse à la mélancolie ou au *bovarysme* chez Ana O.

Si nous étudions ces romans à travers la seule thématique de l'adultère, nous n'apporterons rien de nouveau ou d'innovateur à leur interprétation : en impliquant la mélancolie psychanalytique dans notre analyse, nous donnons un approfondissement sur l'étude de ses œuvres, mais surtout, nous ajoutons notre grain de nouveauté et de subjectivité dans le monde de l'interprétation. Nous pensons être la première à nous intéresser à ces trois figures représentatives de l'adultère au 19^e siècle par le biais de la mélancolie. Dans notre

¹ Odile, HUSAIN, et Mariette, LEPAGE, « Une figure de l'organisation maniaco-dépressive : la mélancolie d'Emma Bovary », *Psychologie clinique et projective*, vol. 22, n° 1, 2016, pp. 271-301 ; Nelly, LEVALET et Clément, RIZET, « Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie », *Psychologie clinique et projective*, vol. 16, n° 1, 2010, pp. 247-269.

² Michel, LAXENAIRE, « Le bovarysme », *Annales Médico-psychologiques, Revue psychiatrique*, vol. 179, n° 9, 2021, pp. 785-791 ; Delphine, JAYOT, « Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne », *Flaubert*, 2009.

³ Jules, GAULTIER (de), *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1921.

⁴ Bruno, MARTIN, « Emma Bovary – Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *L'information psychiatrique*, vol. 96, n° 5, 2020, pp. 369-376.

⁵ G., LAFFITTE, « *Madame Bovary* et *La Regenta* », *Bulletin Hispanique*, t. 45, n° 2, 1943, pp. 157-163 ; Diana, NASTASESCU, « *La Regenta* : los personajes del ménage à trois », *Fórum de recerca*, n°21, 2016, pp. 423-437 ; Paula, VINCHE PRENERON, « *Madame Bovary* – *La Regenta* : influence idéologique », Universidad de Alicante.

mémoire, nous tenterons de ramener Emma Bovary, Anna Karénine et Ana Ozores à la même posture que celle d'Hamlet : des héroïnes qui se créent et se trouvent des amants, car elles sont prises dans le processus de la mélancolie.

Comme nous l'avons dit plus tôt, la question de l'adultère a beaucoup été abordée dans le 19^e siècle, dans les arts et en littérature, pour diverses raisons. En France, l'Assemblée nationale promulgue la loi du 27 septembre 1792 autorisant le divorce entre deux époux. Cependant, une dizaine d'années plus tard, apparaît le Code civil de 1804, dans lequel il est dit que la femme n'a aucun droit au divorce. En effet, si l'épouse est adultère, le mari peut demander le divorce. Toutefois, si le conjoint est infidèle, la femme ne peut solliciter la séparation. Face à ces changements et à ces inégalités en matière d'adultère et de divorce, beaucoup d'auteurs se sont intéressés à l'infidélité de la femme dans le mariage et à leur condition de femme dans une société mouvante entre traditions, religion et modernité libérale.

A première vue, il est très facile de juger et de considérer nos héroïnes comme de mauvaises épouses. C'est la raison pour laquelle le roman de Flaubert a été jugé du point de vue moral et religieux à son époque. En revanche, en appliquant la mélancolie et la psychanalyse à ces personnages féminins, nous entrons dans ces œuvres par une porte différente de celles qui ont toujours été utilisées. Emma, Anna K. et Ana O. ne seront pas considérées ici en tant qu'épouses infidèles à leurs conjoints. Elles seront étudiées dans ce mémoire comme des sujets psychanalytiques à analyser pour pouvoir mieux comprendre pourquoi elles sont adultères dans des sociétés du 19^e siècle déchirées entre religion et modernité.

Dans *Esthétique de la mélancolie*⁶, Marie-Claude Lambotte fournit quelques précisions sur la mélancolie. Pour elle, il y aurait différentes directions de recherche⁷ pour approcher cette notion : elle peut être étudiée par le biais de la philosophie, de l'histoire, de la clinique, etc. La mélancolie peut donc être définie par différentes disciplines d'étude, comme la psychanalyse par exemple. C'est la raison pour laquelle Sigmund Freud s'y est intéressé, en la comparant notamment au deuil dans *Deuil et mélancolie*⁸. Dans son analyse, le psychanalyste considère que la mélancolie résulte de la perte d'un être cher ou d'un objet. Toutefois, les deux notions divergent à un certain point : tandis que la personne endeuillée parvient à sortir de son chagrin, le mélancolique reste coincé dans sa tristesse causée par la perte de l'objet aimé.

⁶ Marie-Claude, LAMBOTTE, *Esthétique de la mélancolie*, 2^e éd., Paris, Aubier, coll. La psychologie prise au mot, 1999.

⁷ *Ibid.* p. 7.

⁸ Sigmund, FREUD, *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Philippe KOEPEL, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 2012, pp. 211-237.

Grâce à cette comparaison, et à notre problématique, nous pouvons dire qu'Emma Bovary, Anna Karénine et Ana Ozores ont perdu une personne ou un objet qui les plongent dans un effondrement et une tristesse profonde. Incapables d'oublier, de trouver une contrepartie à leur perte ou tout simplement de faire leur deuil, ces héroïnes se retrouvent plongées dans la mélancolie. Souvenons-nous du personnage d'Hamlet : nous avons dit précédemment qu'Hamlet est un héros mélancolique à cause de la mort de son père. Dans un premier temps, il est facile de penser qu'Hamlet est tellement triste qu'il n'arrive pas à mettre en place une vengeance. Mais en réalité, il feint de ne pas agir puisqu'il parvient malgré tout à venger son père. C'est à travers sa mélancolie qu'Hamlet crée donc sa vengeance. Grâce à cette réflexion, puisque nos héroïnes sont mélancoliques, nous pouvons dire qu'elles sont également dans un processus de création, même si celui-ci n'est pas évident au premier abord. En effet, elles ne créent pas d'objet à proprement parler. Nos héroïnes sont plutôt dans la quête d'un objet aimé et c'est cette quête qui les conduit à l'infidélité. C'est là leur création, dans le fait d'être dans une quête.

Avant de commencer l'analyse sur ces trois romans, nous avons fait une brève description des romans en donnant les noms des personnages. Dans *Anna Karénine*, Léon Tolstoï met en scène le personnage d'Anna qui est mariée à Alexis Alexandrovitch Karénine, un homme important pour la Russie du 19^e siècle. Ensemble, ils ont un fils prénommé Serge. Après quelques années de mariage, Anna passe à l'infidélité et se prend un Amant : Alexis Vronski.

Gustave Flaubert, dans *Madame Bovary*, nous présente le personnage d'Emma, mariée à un médecin de campagne nommé Charles Bovary. Considérant son mari comme un pauvre homme, elle décide d'avoir deux amants (Rodolphe Boulanger de la Huchette et Léon Dupuis). Avec Charles, Emma a une fille : Berthe.

Lepoldo Alas Clarín nous présente Ana Ozores qui essaye de considérer son mari (don Víctor) comme un homme bon, mais celui-ci joue en réalité plus le rôle d'un père que d'un époux. Comme Emma et Anna K., Ana Ozores rencontrera deux hommes qui deviendront importants dans sa vie : don Álvaro Mesía et le Magistral don Fermín de Pas.

Notre mémoire comporte quatre parties. Dans la première partie, nous passerons en revue la notion de mélancolie sous différents aspects. Nous commencerons par examiner le lien

entre la psychanalyse et la littérature et leur histoire. Ensuite, nous définirons la mélancolie au moyen de la psychologie et de la psychanalyse en reprenant les propos de Freud dans *Deuil et mélancolie*⁹. Dans ce même chapitre, nous instaurerons un processus de la mélancolie dans lequel nos héroïnes se rangent. Et enfin, nous illustrerons la thématique de la mélancolie à l'aide de quelques exemples tirés de la littérature.

La deuxième partie du mémoire traitera des premiers stades du processus de la mélancolie. Afin de mieux comprendre la première phase, nous allons d'abord nous focaliser sur l'identité en psychanalyse et sur la notion du grand Autre. Dans le second chapitre, nous examinerons l'identité d'Anna Karénine, Emma Bovary et Ana Ozores et leur grand Autre que l'on nommera l'Objet. Dans le dernier point, nous expliquerons en quoi l'absence de cet Objet peut avoir un impact sur la vie de nos héroïnes.

La troisième partie sera dédiée à l'une des étapes les plus importantes du processus de la mélancolie : la quête de l'Objet. Ce volet sera divisé en trois chapitres. Nous étudierons la quête des trois héroïnes à travers ces trois sections.

La dernière partie sera consacrée aux deux dernières étapes de la démarche de la mélancolie. Nous commencerons par un chapitre sur l'échec de la quête, et donc l'impossibilité aux héroïnes de retrouver leur Objet. Cette défaite sera analysée au le dernier chapitre qui sera dédié à la dernière phase du processus : la mort et le suicide.

A la fin de ce mémoire, le lecteur trouvera deux annexes relatives à Anna Karénine et au film de Joe Wright. Ensuite, nous avons mis la bibliographie qui est divisée en deux parties : une partie sur les œuvres principales et une autre sur les sources secondaires qui ont été nécessaires à l'analyse. Au sein de la seconde catégorie, les références sont classées par thème et par ordre alphabétique.

⁹ S. FREUD, *Métapsychologie*, *op.cit.*

Partie I : La notion de mélancolie¹⁰

¹⁰ Dans cette première partie, nous nous intéresserons à la mélancolie et à ses définitions afin de mieux cerner ce concept.

Chapitre 1 : Psychanalyse et littérature

Avant d'entamer une analyse de la mélancolie sur ces trois romans, nous nous sommes intéressée à la relation entre la littérature et la psychanalyse. Le lien qui unit les deux disciplines n'est pas inconnu dans le monde de l'interprétation. Nous devons cette association à Sigmund Freud. Vers 1896, le psychanalyste écrit une lettre au docteur Wilhelm Fliess dans laquelle il s'auto-analyse. Il y raconte comment il s'est rendu compte des sentiments amoureux qu'il a eus pour sa mère et le sentiment de jalousie qu'il a éprouvé à l'égard de son père. Ces sentiments, il dit les retrouver dans le personnage d'Œdipe de la tragédie *Œdipe Roi* de Sophocle. Le contenu de cette lettre sera alors à l'origine de la psychanalyse :

« [...] la légende grecque a su saisir des sentiments que tous les hommes reconnaissent parce qu'ils les ont tous éprouvés. Chaque spectateur fut un jour un Œdipe en germe, en imagination [...] »¹¹.

Pour la première fois, Freud retrouve dans les personnages de la littérature des exemples qui serviront de bases de ses futures théories psychanalytiques. La littérature et la psychanalyse sont ainsi liées, en particulier en tant que méthodes d'interprétation. Jean Bellemin-Noël donne une définition de la psychanalyse dans *Psychanalyse et littérature* :

« La psychanalyse (j'entends par là la doctrine freudienne) plutôt qu'une science est l'art de déchiffrer une vérité dans tous les secteurs énigmatiques de l'expérience humaine, telle que l'homme la vit, c'est-à-dire "parle" à un autre ou à lui-même¹² ».

La psychanalyse est donc la science qui lit et interprète l'esprit humain, comme s'il y avait quelque chose de caché et qui parle à l'intérieur de l'homme. L'interprétation littéraire, quant à elle, tente de déchiffrer ce qui est sous-entendu dans le texte par le texte lui-même ou par l'auteur. Dans les deux cas, il s'agit d'interpréter ce qui est caché et refoulé. La psychanalyse et la littérature sont donc deux choses similaires : ce sont deux méthodes d'interprétation :

¹¹ Max, MILNER, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, C.D.U./SEDES, 1980, p. 35.

¹² Jean, BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, 2^e éd., Paris, PUF, coll. Quadrige. Essais, débats, 2012, p. IX.

« [...] il ne faut pas perdre de vue que la vision du monde des belles-lettres et le repérage des effets de l'inconscient fonctionnent de la même façon : ce sont des espèces d'interprétation, des manières de lire, disons des lectures¹³ ».

Depuis sa création, la psychanalyse a été utilisée comme moyen d'interprétation de la littérature. Puisque le texte littéraire est composé d'un sous-texte, et donc d'un inconscient, et que la psychanalyse a pour mission d'interpréter ce qui est inconscient, nous pouvons appliquer la psychanalyse sur la littérature pour dégager un sens aux œuvres. C'est ce qu'on appelle la « psychanalyse appliquée à la littérature » :

« La psychanalyse une fois mise en place dans ses grandes lignes, c'est elle qui guide l'ensemble du geste critique, en fournissant à la fois une réserve de concepts et de fantasmes, et des techniques d'interprétation. Tel est le sens de ce qu'il est convenu d'appeler la “psychanalyse appliquée” [...]. Cette relation consiste en une application, c'est-à-dire un transport de connaissance de la théorie vers l'œuvre [...]. Une théorie extérieure à l'œuvre est posée avant sa lecture – laquelle se situe dans l'orbite de cette théorie –, et c'est à sa lumière que l'œuvre est lue, et même appréhendée¹⁴ ».

La psychanalyse appliquée est donc un mode d'interprétation des œuvres littéraires. Lorsque l'interprète applique la psychanalyse, il utilise le « freudisme comme un moyen d'investigation, comme un appareil optique perfectionné capable de rendre visible ce que le texte n'expose pas au premier regard¹⁵ ».

En psychanalyse appliquée, il existe deux manières d'approcher le texte. Tout d'abord, il y a la critique de texte qui prend en considération les « influences inconscientes que la vie de l'écrivain, événementielle et psychologique, a exercées sur son œuvre¹⁶ ». On s'intéresse donc au texte littéraire et à la vie de l'auteur. Ensuite, nous avons la méthode qui tient compte de l'inconscient du texte sans s'intéresser à l'auteur. C'est lire le texte « hors de l'auteur¹⁷ », le mettre hors-jeu. Cependant, comme le dit Jean Bellemin-Noël, il ne s'agit pas d'oublier l'auteur

¹³ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., pp. 5-6.

¹⁴ Pierre, BAYARD, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 2004, pp. 34-35.

¹⁵ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., pp. 202-203.

¹⁶ P. BAYARD, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, pp. 35-36.

¹⁷ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 173.

ou de s'opposer à lui, car il reste finalement toujours impliqué¹⁸. C'est ce qu'il appelle la « *psychanalyse textuelle*¹⁹ ».

Souvenons-nous de ce que nous disions plus tôt : la mélancolie a été étudiée par Freud sous un angle psychanalytique et par conséquent clinique. Elle devient ainsi un concept psychanalytique. Nous nous en servons pour interpréter trois œuvres du 19^e siècle et pour mieux comprendre ce qui pousse Emma Bovary, Anna Karénine et Ana Ozores à devenir infidèles. Par conséquent, nous appliquons la psychanalyse à la littérature comme méthode d'interprétation. Dans ce mémoire, nous adoptons donc la méthode de la psychanalyse appliquée à la littérature, mais aussi la psychanalyse textuelle.

¹⁸ J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., pp. 173-174.

¹⁹ *Ibid.*, p. 175.

Chapitre 2 : La mélancolie selon la psychologie et la psychanalyse

La mélancolie a fait l'objet de nombreuses définitions à travers le temps. Les premiers à s'y intéresser sont les philosophes anciens de l'Antiquité. Selon eux, la mélancolie serait une des quatre humeurs présentes dans le corps. La théorie des humeurs, synthétisée par Jean Starobinski dans *L'Encre de la mélancolie*²⁰, a notamment été théorisée dans les écrits hippocratiques. Selon Hippocrate, il existe quatre humeurs venant de quatre parties du corps : le sang, la bile jaune, la lymphe et la bile noire. Nous possédons tous ces éléments dans notre corps. Il arrive cependant que l'une d'elles déborde ou se déplace et cela a des conséquences : tristesse, folie, épilepsie, etc.²¹ L'équilibre entre les quatre humeurs est alors corrompu et cela entraîne des maladies. Selon Hippocrate, et d'autres philosophes et médecins anciens, la mélancolie proviendrait de la bile noire lorsque celle-ci est en plus grande quantité dans le corps :

« L'une des multiples expressions du pouvoir pathogène de la bile noire, lorsque son excès ou son altération qualitative compromet l'*isonomie* (c'est-à-dire l'équilibre harmonieux) des humeurs²² ».

L'adjectif *noir* de la bile noire possède plusieurs connotations qui font référence à une même idée. Selon le CNRTL²³, cette couleur rappelle ce qui est *sombre, inquiet, préoccupé, funèbre, assombrie*, etc. Le noir est donc ce qui est « caractérisé par l'absence de couleur²⁴ ». Dans *L'Encre de la mélancolie*²⁵, Starobinski rappelle également les significations que la couleur noire possède : elle évoque le sinistre, elle est liée à la nuit et à la mort. La mélancolie serait donc synonyme d'idées noires, sombres et tristes : elle rappellerait la mort.

1. En psychologie

Du point de vue psychologique, la mélancolie se définit comme un « état morbide caractérisé par un abattement physique et moral complet, une profonde tristesse, un pessimisme généralisé, accompagné d'idées délirantes d'autoaccusation et de suicide²⁶ ». Nous avons repris

²⁰ Jean, STAROBINSKI, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 2015.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² *Ibid.*

²³ « Noir », définition selon le CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/synonymie/noir>, page consultée le 22 mai 2022.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ J. STAROBINSKI, *L'encre de la mélancolie*, op.cit., p. 23.

²⁶ « Mélancolie », définition selon le CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mélancolie>, page consultée le 22 mai 2022.

les caractéristiques de cette définition dans un tableau et nous avons mis une croix dans les cases quand Emma, Anna Karénine et Ana Ozores possèdent ces particularités :

	Emme Bovary	Anna Karénine	Ana Ozores
Abattement physique et moral	X		X
Profonde tristesse	X	X	X
Pessimisme généralisé	X	X	X
Idées délirantes		X	X
Idées de suicide	X	X	

Nous constatons que chacune de nos héroïnes présente pratiquement toutes les caractéristiques de la mélancolie telle que définie en psychologie. Nous allons illustrer dans les lignes suivantes deux de ces aspects : la profonde tristesse et le pessimisme généralisé.

Dans le roman de Flaubert, à la page 124, nous avons une Emma triste et rêveuse qui attend que quelque chose apparaisse dans sa vie :

« Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. [...] Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée [...] et elle [...] s'étonnait qu'il ne vînt pas ; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain ».

Nous retrouvons également un passage où Emma et son premier amant Rodolphe sont ensemble et papotent. Flaubert dit qu'elle lui racontait ses tristesses : « La journée du lendemain se passa dans une douceur nouvelle. Ils se firent des serments. Elle lui raconta ses tristesses²⁷ ».

Quant à Anna Karénine, à la fin du roman, Tolstoï nous la présente comme étant triste, car elle ne peut pas voir son fils Serge puisque son époux le lui a interdit depuis qu'elle a choisi de vivre avec son amant. Dans une lettre qu'elle écrit à la comtesse Lydie, Anna évoque sa tristesse : « [...] Je souffre d'être séparée de mon fils et supplie qu'on veuille bien m'autoriser à le voir une fois avant mon départ²⁸ ». De plus, après un passage important dans le roman, Tolstoï nous présente Anna en larmes lorsqu'elle rentre de l'Opéra après avoir été insultée à cause de son adultère :

²⁷ Gustave, FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, éd. Séginger Gisèle, Paris, Flammarion, coll. GF, 2018, p. 252

²⁸ Léon, TOLTOÏ, *Anna Karénine*, [avec une préface de PAUWELS Louis], trad. du russe par Henri MONGAULT, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1952, p. 714.

« [...] Vronski la trouva telle qu'elle était au théâtre, assise, le regard fixe, sur le premier fauteuil venu, près du mur. [...] “- C'est toi qui es en cause de tout, s'écria-t-elle en se levant, avec des larmes de rage et de désespoir dans la voix”²⁹ ».

En ce qui concerne Ana Ozores, lorsque Clarín nous la dépeint le soir à la page 83, elle est présentée allongée sur son lit, en larmes, sans aucune raison :

« Anita pleurait sur son oreiller, puis sautait du lit ; mais elle n'osait pas marcher dans l'obscurité et collée contre son lit, elle continuait à pleurer, allongée comme cela, à plat ventre, comme maintenant, caressant de son visage le drap qu'elle mouillait également de ses larmes³⁰ ».

Cette profonde tristesse engendre chez ces femmes un profond pessimisme. En effet, Emma est si triste et mal dans son existence qu'elle ne peut voir ce qui est bon dans sa vie. Cela est particulièrement évident dans le regard qu'elle porte à son mari. Contrairement aux habitants d'Yonville, Emma ne voit rien de beau en Charles. Elle ne voit que le ridicule chez lui. Flaubert le décrit à quelques reprises à travers les yeux d'Emma comme un pauvre homme dont elle ne supporte plus les petites habitudes :

« “Quel pauvre homme ! quel pauvre homme ! ” disait-elle tout bas, en se mordant les lèvres. [...] Il prenait avec l'âge, des allures épaisses ; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides ; il se passait après manger, la langue sur les dents ; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remonter vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes³¹ ».

Concernant Anna K., lorsqu'elle se rend compte qu'elle n'est plus acceptée par la société à cause de son adultère et qu'elle n'est plus autant aimée qu'auparavant, elle commence à douter de l'amour que lui porte Vronski. A la page 993, Anna est convaincue que Vronski fait tout pour la blesser et qu'il en aime une autre : « Pourquoi ce désir constant de me blesser ?

²⁹ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 761.

³⁰ Leopoldo, ALAS (dit CLARIN), *La Régente*, trad. de l'espagnol par Albert BELOT e.a., Paris, Fayard, 1987, p. 83.

³¹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 124.

N'est-ce pas une preuve qu'il en aime une autre ? ». Elle est si pessimiste qu'elle est convaincue qu'elle n'est plus aimée de personne.

Ana Ozores est un personnage un peu moins pessimiste. Cependant, aux pages 228 et 229, Clarín nous la présente ainsi, car à vingt-sept ans, Ana sent que sa jeunesse défile à cause de son mari âgé qui joue le rôle d'un père. A certains moments, elle essaye de retrouver don Víctor en tant que mari : « [...] et c'était elle, elle-même, qui recherchait les baisers sur sa bouche ; sa conscience lui reprochait de ne pas l'aimer comme mari, de ne pas désirer ses caresses [...] »³². Néanmoins, elle ressent une peur face à l'excitation vaine des sens. Nous percevons une forme de pessimisme provenant d'Ana lorsqu'elle songe à la vie intime et sentimentale qu'un couple doit avoir.

2. En psychanalyse

La psychanalyse telle que pensée par Freud s'est intéressée à la mélancolie comme une maladie et un trouble de l'esprit. Dans *Deuil et mélancolie*³³, Freud compare la mélancolie au deuil puisqu'il s'agit dans les deux cas d'une tristesse profonde ressentie par une personne. Les deux sentiments sont déclenchés par le même élément, à savoir la perte d'un objet aimé :

« Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction appelée à occuper sa place, telle que patrie, liberté, un idéal, etc. Sous l'influence de facteurs similaires, on assiste chez certaines personnes, [...], à la place du deuil, d'une mélancolie³⁴ ».

Ce que Freud nous fait comprendre ici, c'est que lorsque nous perdons un objet aimé, il y a deux sentiments auxquels nous pouvons faire face : le deuil ou la mélancolie. Nous devenons mélancoliques lorsque nous entrons dans une « altération profonde et douloureuse de l'humeur³⁵ ».

Le deuil et la mélancolie se distinguent notamment par connaissance de l'objet perdu. En effet, dans le deuil, le patient sait ce qu'il a perdu ; la personne disparue reste dans le conscient. En revanche, le mélancolique n'est pas toujours capable d'identifier l'objet manquant. Il lui est souvent impossible de savoir consciemment la perte qui le plonge dans une tristesse profonde. Toutefois, il arrive parfois que le mélancolique sache ce qu'il a perdu, mais

³² CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 229.

³³ S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, op.cit., pp. 211-237.

³⁴ *Ibid.*, p. 212.

³⁵ *Ibid.*

pas ce que représentait cet objet : « La perte occasionnant la mélancolie étant connue par le malade, celui-ci sait assurément *qui* il a perdu, mais non *ce* qu'il a perdu en cette personne³⁶ ». Freud nous dit donc que la mélancolie s'accompagne d'une énigme « parce que nous ne sommes pas en mesure de voir ce qui absorbe si complètement les malades³⁷ ». La question est de savoir pourquoi le mélancolique est triste et quel est l'objet qu'il a perdu pour se retrouver dans cet état de tristesse.

Le malade n'est pas seulement victime de la perte d'un objet aimé. Une fois que la tristesse s'est installée, il commence à perdre confiance en lui et au monde extérieur. Petit à petit son moi s'appauvrit : « Le malade nous décrit son moi comme sans valeur, incapable d'activité productive et moralement blâmable³⁸ ». Il y a donc une perte importante de l'estime de soi.

Intéressons-nous à nos héroïnes du 19^e siècle. Dans *Madame Bovary*, lorsqu'Emma est enceinte, elle dit qu'elle souhaiterait avoir un fils, car un homme a plus de liberté qu'une femme ; elle sait que si elle a une fille, cette dernière sera retenue par les lois et les convenances qui l'empêcheront de bouger :

« Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient³⁹ ».

Après avoir donné naissance à une fille, Emma a perdu connaissance. Cela montre combien Madame Bovary se voit sans valeur, sans liberté, sans estime de soi à cause de son genre. Son moi est réduit, car elle sait qu'elle est une femme qui doit dépendre de lois.

³⁶ S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, op.cit., p. 215.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 216.

³⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 159.

Dans *Anna Karénine*, Anna est décrite tout au long du roman comme une sublime grande dame : « Cette grande dame pétersbourgeoise⁴⁰ ». Elle semble se reconnaître dans cette grandeur que les personnages lui attribuent. Cependant, vers la fin du roman, Anna commence à se rendre compte que les gens de l'aristocratie ne la regardent plus avec un tel regard depuis que son histoire adultère avec le comte Vronski a été rendue publique. Anna prend conscience de ce changement après s'être rendue à l'Opéra alors que Vronski avait essayé de l'en décourager : « Vous savez bien que vous ne pouvez pas y aller. [...] ; mais je vous prie, je vous supplie de n'y point aller ! [...] »⁴¹. En dépit des dissuasions de Vronski, Anna se rend au théâtre et pour la première fois, elle se sent humiliée : une fois installée dans sa loge, Anna se retrouve seule, car les autres occupants, après l'avoir insultée, décident de la quitter pour ne pas être assis en sa présence :

« Quand la femme [Mme Kartassov] eut quitté la loge, le mari s'y attarda, cherchant à rencontrer le regard d'Anna pour la saluer, mais celle-ci se détournait ostensiblement pour s'entretenir avec la tête rasée de Iachvine courbé vers elle. Kartassov sortit sans avoir salué et la loge resta vide⁴² ».

A partir de cet événement-là, Anna perd confiance en elle et en l'amour que lui porte Vronski. A de nombreuses reprises, elle lui dit qu'elle est persuadée qu'il ne l'aime plus : « “Il me hait, c'est certain” [...] “Il en aime une autre, c'est plus que certain encore” [...] “Oui, il faut en finir, mais comment ? ”⁴³ ».

Nous remarquons donc bien un appauvrissement du moi d'Anna : elle s' imagine toute seule que Vronski ne l'aime plus, qu'elle n'a plus de valeur et qu'elle est condamnable pour ses actes. C'est cette perte de confiance en son *moi* qui la conduit vers le suicide : « Le tableau de ce délire de petitesse [...] est complété par [...] une mise en échec, du plus haut intérêt psychologique, de la pulsion qui contraint tout ce qui vit à tenir à la vie⁴⁴ ».

Cette dernière citation de Freud est également applicable à Emma Bovary. Lorsque celle-ci comprend qu'elle ne pourra pas rembourser monsieur Lheureux et que l'huissier se présentera chez elle pour la saisie de ses biens, Emma prend conscience du fait qu'il ne lui restera plus rien : son *moi* se réduit et appauvrit. Il ne lui reste plus de pulsion pour rester en vie. Sans son argent et ses meubles, le *moi* d'Emma ne peut plus vivre.

⁴⁰ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 120.

⁴¹ *Ibid.*, p. 752.

⁴² *Ibid.*, p. 758.

⁴³ *Ibid.*, p. 997.

⁴⁴ S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, op. cit., p. 216.

Chapitre 3 : La mélancolie en littérature

Dans la littérature, de nombreuses œuvres se sont intéressées à la mélancolie. Parmi celles-ci, nous retrouvons l'ouvrage de Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*⁴⁵ qui est une œuvre importante dans le paysage littéraire, car elle regroupe tout ce qui a été dit et raconté sur la mélancolie avant la publication en 1621. Dans cette encyclopédie, Burton tente de donner les différentes définitions et appellations de la mélancolie ; il propose également tous les traitements qui existent depuis l'Antiquité pour guérir de la bile noire ; il énumère les causes qui provoquent cette tristesse profonde ; etc.

Bien que son ouvrage ait été composé au 17^e siècle, nous pensons que certaines définitions peuvent être mises en lien avec ce que la psychanalyse dit de la mélancolie, et peuvent donc être utilisées pour illustrer nos propos dans ce mémoire. En effet, la psychanalyse estime qu'une personne peut devenir mélancolique après la perte d'un objet aimé. A la page 598 de l'ouvrage de Burton, nous pouvons lire que la mélancolie peut affecter les personnes après un événement significatif :

« Nombreux sont ceux qui deviennent mélancoliques après une fête, un jour férié, ou après quelque autre divertissement agréable, lorsqu'ils se retrouvent inopinément dans la solitude, abandonnés à eux-mêmes [...] »⁴⁶.

Une personne qui revient donc d'une fête peut avoir le sentiment d'avoir perdu un objet qui la rendait heureuse. Elle deviendrait alors mélancolique.

Parmi les différentes causes et éléments déclencheurs de la mélancolie que Burton a relevés, nous en avons retenu une intéressante pour notre analyse : la perte d'une personne ou d'un objet. Cette perte peut être due à différentes raisons : la mort, la disparition, l'absence, l'abandon, etc. Comme nous l'avons montré plus haut, Emma Bovary, Anna K. et Ana O. ont toutes les trois perdu un objet important dans leur vie. Cette perte les entraîne donc, selon la définition de Burton, à la mélancolie.

Burton donne aussi quelques remèdes pour soigner le malade atteint de mélancolie. L'auteur du 17^e siècle explique que le sujet a besoin d'un traitement par l'exercice du corps et

⁴⁵ Robert, BURTON, *Anatomie de la mélancolie*, [avec une préface de Starobinski Jean], trad. par GOFFAUX Catherine et HOEPFFNER Bernard, Paris, José Corti, 2000, 3 t.

⁴⁶ R. BURTON, *Anatomie de la mélancolie. T. I. Démocrite junior au lecteur. Première partition, op.cit.*, p. 598.

de l'esprit. Il faut alors « se mettre au service d'une vocation ou d'une profession⁴⁷ ». Il rappelle ensuite que la noblesse et l'aristocratie européennes n'ont pas de métier et sont prises d'oisiveté : tout est accompli par d'autres personnes qui leur sont inférieures. Leur temps n'est donc pas occupé comme il se doit. Bien que l'ouvrage ait été écrit au 17^e siècle, nous pouvons appliquer cette théorie à l'aristocratie du 19^e siècle. Face à cette absence d'exercice et de profession, il arrive souvent que la noblesse se laisse emporter par la mélancolie⁴⁸.

Ana Ozores et Anna Karénine sont deux épouses issues de la noblesse espagnole et russe. Nous pouvons donc les considérer toutes les deux comme des femmes au foyer et sans métier. Les seules occupations qu'elles ont sont les bals, prendre le thé en compagnie d'autres femmes, etc. Il leur est donc assez facile de tomber dans la mélancolie, si nous suivons la logique de Robert Burton. Emma Bovary, en revanche, est une femme issue du milieu rural ; nous pouvons donc penser qu'elle aurait une occupation quelconque. Toutefois, elle n'en a pas. Selon la mère de Charles Bovary, c'est à cause de cette oisiveté qu'Emma est souvent mélancolique et triste :

« Sais-tu ce qu'il faudrait à ta femme ? reprenait la mère Bovary. Ce seraient des occupations forcées, des ouvrages manuels ! Si elle était, comme tant d'autres, contrainte à gagner son pain, elle n'aurait pas ces vapeurs-là, qui lui viennent d'un tas d'idées qu'elle se fourre dans la tête, et du désœuvrement où elle vit⁴⁹ ».

Parmi les œuvres littéraires représentant un héros mélancolique, nous retrouvons *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* qui met en scène Alonso Quijano, un gentilhomme faisant partie de la noblesse, qui se passionne pour les romans de chevalerie qu'il collectionne. Après la lecture excessive de ces romans, il se rebaptise Don Quichotte. Dès lors, son imagination chevaleresque commence à déborder sur la réalité. Victime de ses fantaisies, Don Quichotte s'invente une princesse, Dulcinée, qu'il pense qu'il doit absolument sauver. Pour cela, il se choisit un écuyer qui se nomme Sancho. Tous les deux traverseront l'Espagne pour lutter contre le mal et libérer Dulcinée, en tant que chevalier et compagnon. En réalité, Alonso Quijano est un homme qui vit dans une époque (le 17^e siècle) où les quêtes chevaleresques n'existent plus et font partie des histoires et légendes que l'on raconte. Ce serait parce qu'il est mélancolique et nostalgique de cette époque révolue que Don Quichotte se lance

⁴⁷ R. BURTON, *Anatomie de la mélancolie. T. II. Traitement de la mélancolie. Troisième partition. Mélancolie amoureuse*, op.cit., p. 851.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 854.

⁴⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 204.

dans une aventure imaginaire. Cet ancien monde constitue pour le héros espagnol un idéal à atteindre et à retrouver. Mais lorsqu'il réalise que cet idéal de vie ne fait plus sens au 17^e siècle, il se retrouve triste et mélancolique. A la fin du roman, après avoir compris qu'il ne saura pas retrouver son idéal de monde chevaleresque, il décède.

Parmi les héros mélancoliques, nous retrouvons également Joseph K., le protagoniste dans *Le Procès*. Dans son roman, Franz Kafka nous présente un homme qui a entrepris une quête, comme Don Quichotte. L'idéal qu'il essaye d'atteindre est ici une Loi – que François Ost⁵⁰ nomme avec un grand L par analogie avec le grand Autre de la psychanalyse dont nous reparlerons dans la deuxième partie. Au début du roman, Joseph K. est accusé dès son réveil par des agents, mais on ne lui dit pas pour quel crime. Il se retrouve donc dans un sentiment d'incompréhension et c'est cela qui le mènera dans une quête. Joseph K. se met à la recherche de la Loi qui l'accuse, mais il ne trouve rien : il se retrouve dans une quête kafkaïenne et fantastique qui le conduit à errer dans des lieux où plus rien ne fait sens. Cette Loi, qui représente également un idéal, est supposée dire la vérité à Joseph K. et lui apporter des significations à ce qu'il vit, mais à la fin du roman, le héros ne retrouve pas cette Loi. La vérité et la Loi font défaut. Joseph K. ne parvient donc pas à comprendre de quoi il est accusé. Il accepte alors sa mélancolie qui le mettait dans une quête et se laisse emporté par les gardiens qui l'emmènent à son lieu d'exécution.

Grâce à ces deux héros mélancoliques, nous nous rendons compte que souvent, si le sujet mélancolique n'essaye pas de se guérir, il ne lui reste plus qu'une solution : la mort. A travers les exemples de Don Quichotte et du *Procès*, nous constatons que la mort est l'unique solution à la quête des deux personnages mélancoliques. Incapables de (re)trouver leur idéal et de sortir de leur mélancolie, ils doivent faire face à un échec dont le seul résultat est la mort.

⁵⁰ François, OST, « Kafka ou l'en deçà de la loi », in *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Presses de l'Université Saint-Louis, 2001, pp. 127-186.

Partie II : Prémices au processus de la mélancolie⁵¹

⁵¹ Dans cette seconde partie, nous aborderons les premières étapes du processus de la mélancolie dans lesquelles nos héroïnes prennent place.

Chapitre 1 : L'identité dans la psychanalyse

1. L'identification

Dans sa psychanalyse, Jacques Lacan s'est beaucoup intéressé aux concepts d'identité et d'identification. Selon le psychanalyste, l'identité d'un individu repose sur le processus de l'identification.

Dans la psychanalyse freudienne, on estime qu'il existe différents types d'identification. Nous en avons repris quelques exemples, intéressants pour notre analyse, issus d'un article de Christian Dubois⁵². Premièrement, il y aurait une identification primordiale et immédiate au père. Il s'agit du moment où le sujet place son père, ou son équivalent, dans une position d'idéal. Le père se met à la place de l'idéal du moi et il devient ainsi ce à quoi l'individu veut s'identifier et se référer. Ensuite, Freud distingue une identification issue du complexe d'Œdipe. Durant celle-ci, le sujet s'identifie à quelques traits de sa mère ou de son père.

De plus, le psychanalyste parle d'une identification mélancolique. Il s'agit dans ce cas-là d'une identification à un objet ou une personne. Le sujet, ne s'identifiant plus à l'un de ses parents, se prend un objet extérieur qu'il mettra dans une position d'idéal. Le mélancolique s'identifie donc à cet objet qu'il aime, au point où son moi s'identifie complètement à celui-ci. Le sujet devient ce qu'il aime.

Nous pouvons établir un parallèle entre l'identification mélancolique et l'identification hystérique. Selon Freud, il y a une identification hystérique quand un individu désire ce qu'un autre désire, ressent, vit, etc. Dans *Psychologie des foules et analyse du moi*⁵³, Freud donne l'exemple des filles au couvent qui se mettent à pleurer quand l'une d'elles reçoit une lettre de rupture amoureuse et qu'elle est triste. Les jeunes filles, en s'identifiant à l'amoureuse délaissée, désirent le même objet qu'elle et ressentent alors sa tristesse. C'est ce que Jacques Lacan nomme l'identification du désir au désir. Selon lui, ces jeunes filles imitent la fille éplorée. Il y a donc une identification envers une autre personne.

Nous pouvons alors dire que dans les cas de l'identification hystérique et l'identification mélancolique, le sujet se prend un objet ou une personne qu'il désire tellement qu'il s'y identifie. Cet objet, qui est visé par l'individu à travers le désir, est donc une forme

⁵² Christian, DUBOIS, « Topologie des trois identifications à partir du séminaire de 61/62 de J. Lacan sur l'identification », *Le Bulletin Freudien*, n° 20, avril 1993.

⁵³ Jean-Jacques, Gorog cite FREUD dans son ouvrage *Psychologie des foules et analyse du moi* dans J.-J. GOROG, « L'identité est "de l'Autre" », *Champ lacanien*, vol. 1, n° 6, 2008 p. 63.

d'idéal qu'il essaye d'atteindre. Au terme de ces processus d'identification, le sujet perçoit son identité dépendant de cet objet. Mais aussi, il le fait intégrer dans son moi.

2. Le Grand Autre

2.1. La psychanalyse lacanienne

Jacques Lacan s'est beaucoup intéressé à la linguistique et aux notions de signifiants et de signifiés. Pour lui, l'Autre serait le « lieu du signifiant⁵⁴ ». Puisque la parole est organisée par des signifiants, l'Autre serait alors le « lieu de la parole⁵⁵ ». Nous pouvons par conséquent le considérer comme étant la « parole fondatrice⁵⁶ ». Toute parole, et donc tout signifiant, viendrait de l'Autre et serait fondée par lui. Lacan le considère donc comme une figure importante donnerait sens à tout discours.

Grâce à cette conception lacanienne, nous pouvons aussi considérer le grand Autre comme celui qui donne des signifiants à un individu et qui lui donne une identité : cet Autre est « l'ordre symbolique déterminant le sujet⁵⁷ ». Pour mieux comprendre cela, nous pouvons nous intéresser à la figure de la mère et de l'enfant. Comme le dit Lacan, l'enfant possède toujours une mère (ou un parent) qui lui explique tout et qui possède un rôle d'explicateur et de chef. Celui-ci explique aussi à l'enfant qui il est : il lui donne ses signifiants et donc, son identité. Puisque l'Autre donne l'identité au sujet, il peut être une transcendance et « une vérité absolue, indépendante de moi, sur laquelle je n'ai aucune prise, qui est donc transcendante⁵⁸ ». Ce grand Autre peut donc prendre la forme de Dieu ou d'un dieu, de la science, de la politique, ou de toute autre instance considérer comme transcendante par un sujet. Cela peut être un objet ou une personne.

⁵⁴ Jacques, LACAN, « Le grand Autre », URL : https://www.psychanalyse.com/pdf/lacan_autre_ou_grand_Autre.pdf, page consultée le 22 mai 2022.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Marc, DARMON, « L'Autre comme lieu », *Maison de l'Amérique latine*, novembre 1999, URL : <http://www.ali-aix-salon.com/M.Darmon%20L%27Autre%20comme%20lieu%201999.pdf>, page consultée le 22 mai 2022.

⁵⁷ J. LACAN, « Le grand Autre », *art. cit.*

⁵⁸ Roger, MEHL, « La crise de la transcendance », in *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, n° 4, 1969, p.341.

2.2. La mélancolie freudienne

« Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction appelée à occuper sa place, telle que patrie, liberté, un idéal, etc. Sous l'influence de facteurs similaires, on assiste chez certaines personnes, [...], à la place du deuil, d'une mélancolie⁵⁹ ».

Dans *Deuil et mélancolie*, Freud explique que la mélancolie est un état causé par la perte d'une personne ou d'un objet aimé. Cet objet représente en fait un support d'idéalisation qui disparaît tout d'un coup. Cette idéalisation joue le rôle de leader, de chef, ce à quoi on aspire à être ou à devenir. Elle peut être incarnée par n'importe quelle instance : une mère idéale, un job idéal, une liberté, un amour idéal, etc. Tout sujet possède un ou plusieurs idéaux qu'il souhaite atteindre. Comme nous l'avons fait comprendre précédemment, pour qu'un sujet atteigne son identité, il doit passer par un processus d'identification à l'aide d'un objet ou d'une personne qui se nomme le grand Autre.

Comme nous l'avons énoncé un peu plus haut, il y a une identification mélancolique lorsque le sujet s'identifie au grand Autre au point de confondre son moi avec celui-ci. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud explique qu'une personne endeuillée peut devenir mélancolique lorsqu'elle ne parvient pas à placer son attache pour cet objet perdu vers un autre objet et qu'elle le place dans elle-même, dans son *moi*. C'est en réalité à ce moment-là que se déroule l'identification mélancolique. La cause de la mélancolie est donc la perte de l'objet auquel s'identifiait le sujet.

Le grand Autre étant celui par qui passe le processus de l'identification et l'objet perdu étant l'objet de l'identification dans l'identification mélancolique, il nous apparaît possible de faire une analogie entre le grand Autre et l'objet. Par conséquent, nous avons décidé de mettre une majuscule à l'Objet afin de mettre en évidence l'homologie entre ces deux notions.

Dans la littérature, nous retrouvons beaucoup d'exemples où le héros est privé de ce grand Autre, et donc d'un Objet qu'il idéalisait, et qui se met en quête de cet Objet disparu. Parmi ces œuvres, nous retrouvons les héros que nous avons cités plus haut : Don Quichotte et Joseph K. Tous les deux se lancent dans une quête à la recherche d'un grand Autre disparu qu'ils mettent dans une position d'idéal. Lacan disait que parfois « l'Autre peut échouer à garantir la réalité des choses⁶⁰ ». Lorsqu'un sujet est privé de sa transcendance, il devient un

⁵⁹ S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, op. cit., p. 212.

⁶⁰ J. LACAN, « Le grand Autre », art. cit.

« être insensé⁶¹ » à qui il manque une personne qui viendrait l'aider. Après l'avoir perdu, le héros peut se trouver face à différents sentiments : de la tristesse, de l'incompréhension, etc. Ce sont ces sentiments qui mènent le sujet vers une quête, celle de retrouver son idéalisation disparue ou son Objet.

Freud s'est également intéressé au lien qui rattache le sujet à son Objet : ce lien, il l'appelle la libido⁶². Chaque sujet se choisit un Objet auquel il lie sa libido : il aime donc tellement cet Objet qu'il l'idéalise. Mais quand l'Objet idéalisé disparaît, le sujet se retrouve face à un dilemme : que faire de sa libido qu'il a investie dans cet Objet aimé maintenant que s'est produit « un bouleversement de cette relation d'objet⁶³ » ? La meilleure solution est de la déplacer vers un nouvel Objet, une nouvelle « mère » qui viendrait lui donner des signifiants. Cependant, il arrive que cela ne se produise pas : la libido demeure alors libre sans s'attacher à un nouvel Objet. Face à cela, le sujet la déplace dans son moi et à ce moment-là, une nouvelle identification a lieu : « Elle [la libido] sert à établir une identification [*Identifizierung*] du moi à l'objet abandonné⁶⁴ ». Le sujet comprend donc que l'Objet est perdu et que cet Objet perdu fait partie de lui. Par conséquent, « la perte d'objet s'était-elle transformée en une perte du moi⁶⁵ ». C'est à ce moment-là que la mort survient.

2.3. Étapes du processus de la mélancolie

A partir de ce développement libidinal, nous pouvons élaborer un processus plus large dans lequel viendraient se ranger les héros que nous avons cité, Don Quichotte et Joseph K., mais aussi et surtout nos héroïnes du 19^e siècle (Emma, Anna K. et Ana O.). Ces personnages passent tous par les étapes de ce processus et cela les mène vers la mort. Voici le développement. Tout d'abord, ces personnages féminins se choisissent un Objet comme grand Autre qui vient déterminer ce qu'elles veulent. Elles décident alors de lier leur libido à cet Objet qui devient un Objet aimé. Ensuite, dans la seconde phase, l'Objet disparaît : il devient manquant. Comme l'explique Freud, la solution consiste à déplacer la libido vers un nouvel Objet. Mais nos héroïnes n'y parviennent pas. Se crée alors un sentiment affectif : une tristesse profonde et donc une mélancolie, une incompréhension, un questionnement, etc. A partir de ce sentiment, elles se lancent dans la quête de cet Objet admiré. Celle-ci aurait pu être évitée si elles avaient déplacé leur libido vers un nouvel Objet. Au cours de la cinquième phase, les

⁶¹ R. MEHL, « La crise de la transcendance », *art. cit.*, p. 2.

⁶² S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, *op. cit.*, pp. 221-222.

⁶³ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

personnages sont confrontés à l'échec de leur quête : elles échouent à atteindre l'Objet et son idéalisation. La libido se dirige alors vers leur *moi* et elles s'identifient à cet Objet perdu. La perte fait alors partie d'elles-mêmes et de leur identité. Mais puisqu'il s'agit d'une disparition, il ne leur reste plus qu'à disparaître elles aussi, et donc à mourir.

Chapitre 2 : Le grand Objet

Dans *Le traitement psychique*⁶⁶, Freud s'intéresse au concept de dépendance. Dans son article, il distingue trois dépendances : l'hypnose, la dépendance de l'enfant aux parents et la passion amoureuse. Dans les trois cas, il y a une attache à un objet auquel le sujet est soumis parce qu'il l'idéalise. Le sujet perçoit l'Objet comme un idéal et son identification passe par lui : il devient ce dont le sujet a besoin pour s'aimer et savoir qui il est.

Comme nous l'avons dit plus haut, l'Objet idéal pour Don Quichotte sont les romans de chevalerie. Pour Joseph K., il s'agit de la Loi. A présent, intéressons-nous à l'Objet chez Emma, Anna Karénine et Ana Ozores. Nous trouvons chez nos héroïnes différents objets qu'elles prennent pour idéal.

1. Le roman d'amour et la richesse

Chez Madame Bovary, il est facile de savoir quel est l'Objet qui la porte à la dépendance, car il existe de nombreux travaux qui s'y intéressent : vivre une passion amoureuse et ses émotions sans retenue. Dans son roman, Flaubert décrit l'éducation d'Emma : elle a passé quelques années dans un couvent « chez les Ursulines » et elle « [qu'elle] avait reçu, comme on dit, *une belle éducation*, [qu'elle] savait, en conséquence, la danse, la géographie, le dessin, faire de la tapisserie et toucher du piano⁶⁷ ».

Au 19^e siècle, comme à bien d'autres siècles, l'éducation d'une jeune fille différente de celle des garçons. Pour les demoiselles, l'important était de recevoir une instruction religieuse et morale⁶⁸, car ce sont elles qui sont les « futures gardiennes du foyer »⁶⁹ : elles doivent être « élevées pour la vie domestique⁷⁰ ». Elles doivent apprendre à devenir de futures mères et épouses. A cette même époque, il existe deux établissements pour l'apprentissage des filles : le couvent, destiné aux bourgeoises, et l'école publique, pour les filles du peuple. La différence entre ces écoles est donc sociale. L'internat est alors « considéré comme la forme idéale d'éducation⁷¹ ».

⁶⁶ Michèle, BERTRAND cite FREUD dans son ouvrage *Le traitement psychique* dans M. BERTRAND, « Dépression et dépendance à l'objet », *Revue française de psychanalyse*, n° 4, vol. 68, 2004.

⁶⁷ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 66.

⁶⁸ Françoise, MAYEUR, *L'éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979, p. 14.

⁶⁹ Guy, CAPLAT, Louis-Henri, PARIAS (dir.) e.a., *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. T. III. De la Révolution à l'école républicaine (1789-1930)* [avec une préface de Rémond RENE], Paris, Nouvelle librairie de France, 1981, p. 120.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ F. MAYEUR, *L'éducation des filles en France au XIX^e siècle*, op.cit., p. 15.

Plusieurs congrégations ont fondé des couvents. C'est le cas des Ursulines chez qui Emma Bovary reçoit son instruction. Au couvent, on enseignait aux demoiselles la bienséance et l'honnêteté ; on leur apprenait à être de vertueuses chrétiennes⁷². Mise à part la formation vertueuse et religieuse, les ursulines leur apprenaient à lire, écrire, coudre, la danse, le dessin, la musique, etc. tout en freinant les esprits à la curiosité. C'est notamment pour cette raison qu'on ne leur expliquait pas le sixième commandement relatif à l'adultère⁷³. Cela voudrait donc dire que les jeunes filles du 19^e siècle ne connaissaient pas la punition religieuse face à l'infidélité dans un couple marié, et encore moins l'article concernant l'adultère dans le Code civil de 1804.

Au couvent des Ursulines dans lequel était Emma, tous les mois, une vieille fille venait pour travailler la lingerie. Les jeunes filles du couvent, y compris Emma, allaient la voir, car elle racontait des chansons et des histoires et leur prêtait des romans d'amour :

« Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans les pavillons solitaires, [...] troubles du cœur, [...] larmes et baisers, [...] *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, [...] »⁷⁴.

Compte tenu de l'enseignement dispensé au pensionnant, nous pouvons aisément penser que la lecture de certaines œuvres (littéraires) était interdite aux jeunes filles. Lire des romans mettant en scène des histoires de toutes sortes pouvait attiser leur esprit à la curiosité et à l'envie de vivre ces intrigues. Emma était de celles qui lisaient ces romans d'amour qui étaient interdits aux jeunes filles. Ainsi, quand Flaubert précise qu'Emma lisait des romans, c'est pour la présenter au lecteur comme étant une demoiselle à l'esprit curieux, s'imaginant pouvoir vivre un jour ce qu'elle lit dans ses romans d'amour.

L'Objet le plus important qu'Emma considère comme son grand Autre est donc bien les romans d'amour qu'elle lisait ; elle souhaiterait vivre de cet idéal romantique prôné par les romans. De plus, son éducation est en réalité au-dessus de la condition dans laquelle elle est née : elle vient d'un milieu rural et paysan, mais elle reçoit une éducation dans un couvent pour les jeunes bourgeoises. Cela l'amène à vouloir s'élever sur le plan sociétal. Son second Objet

⁷² F. MAYEUR, *Ibid.* p. 15.

⁷³ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁴ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 91.

serait donc la haute société qu'elle prend comme modèle et qu'elle essaye d'atteindre à tout prix. Elle possède donc un Objet-amour et un Objet-richesse.

2. Être le personnage principal de son roman

En ce qui concerne le roman de Tolstoï, à première vue, nous pouvons penser qu'Anna Karénine n'a pas d'Objet qu'elle considère comme un idéal à atteindre : l'Objet d'identification d'Anna est moins évident à trouver. Mais il y a une scène intéressante qui nous permet de l'identifier. Il s'agit des pages 160 et 161, quand elle est dans le train pour retourner chez elle après son séjour à Moscou. Durant le trajet, Anna lit un roman anglais. Dans les quelques lignes qui décrivent l'histoire de son roman, on comprend qu'Anna aurait voulu prendre la place de tous les personnages : son héroïne soigne des malades, Anna veut faire la même chose ; un membre du Parlement prononce un discours, elle veut le prononcer à sa place ; Lady Mary galope sur un cheval, elle s'imagine être celle qui galope :

« L'héroïne de son roman soignait un malade : elle aurait voulu marcher à pas légers dans la chambre de ce malade : un membre du Parlement prononçait un discours : elle aurait voulu le prononcer à sa place ; Lady Mary galopait derrière sa meute, taquinait sa belle-fille, stupéfiait les gens par son audace : elle aurait voulu en faire autant. Vain désir ! [...]»⁷⁵.

Cet effet de miroir entre Anna et les personnages de son roman est encore plus marqué lorsque le verbe *rejaillir* apparaît : « Quand soudain il lui sembla que ledit héros devait éprouver une certaine honte et que cette honte **rejaillissait** sur elle⁷⁶ ». Son identification aux personnages de son roman est si forte qu'elle ressent les mêmes émotions qu'eux et elle ne comprend pas bien pourquoi :

« Mais de quoi avait-il à rougir ? “Et moi, de quoi serais-je honteuse ?” se demanda-t-elle avec une surprise indignée⁷⁷ ».

Lorsqu'Anna rougit en même temps que son personnage, elle est surprise, car elle ne comprend pas pourquoi elle a honte. En réalité, si Anna ne comprend pas pourquoi c'est parce qu'elle s'identifie à son personnage principal.

⁷⁵ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 160.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 162.

Anna est tellement prise dans sa lecture qu'elle ressent les mêmes sentiments que les personnages et qu'elle s'imagine être l'un d'eux : elle aimerait vivre leurs aventures, ressentir leurs émotions, vivre leur vie, etc. Elle prendrait donc comme modèle ces personnages. En effet, l'Objet qu'Anna considère comme son grand Autre est la volonté d'être appréciée et lue par tout le monde. Elle voudrait être une héroïne, un personnage principal dans un roman : elle aurait aimé avoir son propre roman que tout le monde lit et dont elle est le personnage principal.

3. L'amour maternel et l'amour conjugal

Dans le roman *La Regenta*, à de nombreuses reprises Clarín raconte qu'Ana a perdu sa mère dès sa naissance. Cela affecte grandement son héroïne :

« Elle se souvint qu'elle n'avait pas connu sa mère. [...] “Ni mère, ni enfants.”

Ana avait, toute sa vie, éprouvé une nostalgie des bras de sa mère⁷⁸ ».

Elle n'a pas eu de mère et elle n'a pas d'enfants non plus, car son époux don Víctor n'en veut pas : « pas question d'enfants⁷⁹ ». Nous pouvons alors penser que l'Objet désiré par Ana Ozores est le sentiment maternel : avoir une mère et être une mère.

De plus, don Víctor est souvent décrit comme étant plus un père qu'un mari : « Elle ne pouvait se coucher sans un baiser de son mari sur le front⁸⁰ ». Ana serait donc enfermée dans un mariage sans mari et sans enfant. Rappelons qu'une femme au 19^e siècle est formée pour devenir une mère de famille et l'épouse d'un homme. L'Objet désiré par les femmes est donc celui-ci. Comme toute femme du 19^e siècle, Ana désire donc avoir une vie de couple et des enfants.

Nous remarquons donc que nos héroïnes investissent et lient leur libido dans différents Objets qui symbolisent l'Autre : 1) l'amour prôné par les romans d'amour et la vie de la noblesse pour Emma Bovary ; 2) la volonté de vivre comme un personnage d'un roman lu par tout le monde pour Anna Karénine ; 3) la vie d'un couple marié et le sentiment maternel pour Ana Ozores. En conséquence, nous observons que ces trois héroïnes manquent d'amour.

⁷⁸ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 83.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁰ *Ibid.*

Chapitre 3 : L'Objet manquant

Comme nous l'avons dit au premier chapitre de cette partie, dans la psychanalyse, l'Objet est celui qui est aimé et désiré par un sujet. Il le place dans une position de grand signifiant, de chef qui viendrait lui rappeler ce qu'il est et ce qu'il désire. Dans le processus de la mélancolie, après le choix d'un Objet idéalisé, arrive l'étape où cet Objet fait défaut et disparaît. C'est ce qui se passe avec les Objets d'Emma, d'Anna Karénine et d'Ana Ozores.

1. Le mariage sans amour ni richesse

Après avoir lu des romans d'amour et de chevalerie, Emma Bovary se constitue un monde romantique et romanesque dans lequel elle voudrait vivre. Ces histoires imaginaires d'amour et de passion deviennent pour elle son Objet idéal, tout comme Don Quichotte avec les romans de chevalerie. Ce qu'Emma veut vivre, c'est une histoire d'amour et ressentir ce que les romans lui ont fait ressentir, c'est-à-dire des émotions :

« 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 livres⁸¹ ».

Ayant reçu une éducation qui la préparait au mariage, Emma était convaincue qu'une fois mariée, elle connaîtrait cet amour décrit dans ces livres. Au début de son mariage avec Charles, elle devient le personnage principal de son roman d'amour. A la page 96, Flaubert nous la décrit impatiente de pouvoir enfin vivre les passions dont elle rêvait :

« Mais 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 ; – et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé. »

Cependant, au bout d'un certain temps, Emma constate une désillusion dans son mariage. Non seulement elle ne ressent plus ces passions, mais en plus, elle ne se sent pas connectée à Charles : « Mais, à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un

⁸¹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 87.

détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui⁸² ». Emma pensait qu'elle vivrait auprès d'un homme tel que décrit dans les romans, c'est-à-dire un homme qui doit « tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères [...]»⁸³ ». Toutefois, Charles n'est pas assez bien selon Emma. Elle ne retrouve aucune de ces caractéristiques en lui : « Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse [...]»⁸⁴ ».

En réalité, Emma pensait qu'elle se serait mariée à un homme qui l'inciterait à discuter, faire des activités, qui maintiendrait la passion entre eux, etc. Mais Charles est un simple médecin de campagne dont l'activité s'arrête là. Il ne veut rien faire de plus qu'être un médecin dans la petite ville d'Yonville ; il n'aspire pas à cultiver son esprit, à sortir, à faire des activités, etc. :

« La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman⁸⁵ ».

Quelquefois, Emma éprouve un regret de son mariage puisque Charles et son mariage ne lui permettent pas d'atteindre ce dont elle rêvait : « Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ?⁸⁶ ». Elle aurait souhaité que Charles ait des ambitions et s'améliore en tant que médecin pour devenir un médecin réputé. Lorsqu'il décide d'opérer le pied-bot Hippolyte, Emma commence à penser que son époux réussira et deviendra un médecin célèbre qui pourra s'enrichir :

« En effet, Bovary pouvait réussir ; rien n'affirmait à Emma qu'il ne fût pas habile, et quelle satisfaction pour elle que de l'avoir engagé à une démarche d'où sa réputation et sa fortune se trouveraient accrues ? Elle ne demandait qu'à s'appuyer sur quelque chose de plus solide que l'amour⁸⁷ ».

⁸² G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 97.

⁸³ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 97-98.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 265.

Cependant, l'opération ne réussit pas. A ce moment-là, Emma réalise vraiment que son mari n'atteindra jamais l'idéal, il restera toujours ce simple médecin de campagne qui l'embarrasse. Cette honte, elle le ressent aussi quand un autre médecin humilia Charles devant un patient :

« Un médecin d'Yvetot, avec qui dernièrement il s'était trouvé en consultation, l'avait humilié quelque peu, au lit même du malade, devant les parents assemblés. Quand Charles lui raconta, le soir, cette anecdote, Emma s'emporta bien haut contre le confrère. Charles en fut attendri. Il la baisa au front avec une larme. Mais elle était exaspérée de honte [...]»⁸⁸.

Emma fait donc face à une désillusion, mais aussi elle se rend compte que son mariage ne lui permet pas d'atteindre son Objet idéal prôné par les romans d'amour ; elle ne parvient pas à vivre des passions et des émotions comme elle en ressentait durant ses lectures. Il y a alors une première perte de son Objet admiré, celui des histoires passionnelles.

Comme nous l'avons dit dans le point précédent, Emma avait reçu son éducation dans un couvent alors qu'elle n'était qu'une jeune fille de campagne. A cause de cet enseignement réservé aux bourgeoises, Emma a fréquenté des jeunes filles d'un rang plus élevé que le sien. Pour cette raison, et aussi parce qu'elle lisait des romans d'amour, elle pensait qu'elle vivrait auprès d'un homme riche se positionnant sur un niveau social plus élevé. Charles ne correspond pas à cet idéal masculin : le nom Bovary n'est pas illustre.

A la page 102, Emma repense aux filles qui étaient avec elle au couvent et se demande ce qu'elles sont devenues. Elle se persuade que ces filles vivent son rêve à elle ; elles vivent en ville, vont au théâtre, font la fête à des bals, vivent des sensations, etc. Tout le contraire de sa vie qui est froide :

« Que faisaient-elles maintenant ? À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur ».

⁸⁸ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 123.

Quand Emma reçoit une invitation d'un marquis pour le bal à la Vaubyessard, ce fut « quelque chose d'extraordinaire [qui] tomba dans sa vie⁸⁹ ». Dans le chapitre huit de la première partie du roman, Flaubert nous donne une description du château, des gens présents et des plats servis à travers les yeux d'Emma. Tout dans cette description nous donne à voir un monde aristocratique et luxueux auquel Emma pensait qu'elle appartiendrait. Elle observe chaque détail durant cette scène. Les gens mangent du homard, des gros fruits, des cailles, des ananas, des grenades, etc. Ils sont parfumés et leur parfum enveloppe les pièces, ils portent de beaux habits, possèdent des bijoux avec des diamants, etc. Ils brillent et ils « avaient le teint de la richesse⁹⁰ ». Voilà la vie qu'Emma aurait voulu avoir : être auprès de ces gens riches.

Cet épisode du bal à la Vaubyessard vient alimenter la tristesse et le manque de bonheur d'Emma. Elle se rend compte qu'elle n'est pas satisfaite de la vie qu'elle mène, et cela est renforcé par le passage suivant :

« [...] madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, [...]»⁹¹.

Quand elle remarque les paysans qui regardent de loin le bal, Emma se rappelle qu'elle fait normalement partie de ces gens-là qu'elle cherche à fuir. Il y a un décalage social entre le groupe auquel elle appartient et celui auquel elle aspire appartenir.

Ce passage au bal est en réalité un moment crucial pour Emma, car c'est durant cette soirée que commence la réalisation de l'insatisfaction de la vie qu'elle mène et l'ennui qui s'est installé dans sa vie. Le bal sera pour elle le début d'une grande déception.

Nous pouvons alors conclure en disant qu'Emma Bovary prend conscience durant ce bal de sa vie ennuyeuse à laquelle elle n'avait jamais aspiré. Après avoir lu des romans romantiques, Emma s'était persuadée qu'une fois mariée, elle vivrait auprès d'un homme ayant des ambitions, de la discussion, auprès duquel la passion serait à son comble. Elle pensait qu'en se mariant, elle vivrait dans la richesse et fréquenterait des gens de l'aristocratie. Mais en réalité, c'est tout le contraire et le bal à la Vaubyessard a été l'élément déclencheur pour réaliser que

⁸⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 103.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁹¹ *Ibid.*, p. 111.

sa vie n'a rien avoir avec la vie d'une aristocrate. Après cet épisode, Emma Bovary comprend qu'elle a perdu ses Objets idéals : les histoires d'amour et la vie de bourgeois.

2. Le mari qui ne voit pas sa femme

Nous avons dit précédemment qu'Anna K. prenait comme modèle les personnages dans les romans. Son Objet idéalisé est la volonté d'être aimée et admirée par tous et d'être cette grande dame pétersbourgeoise pour toujours. Seulement, il y a une personne qui ne semble pas la regarder avec tant d'amour et d'admiration. Il s'agit de son époux, Alexis Alexandrovitch.

Anna s'en aperçoit lorsqu'elle lui annonce qu'elle lui a été infidèle avec le compte Vronski : Alexis ne réagit pas. Au lieu d'être jaloux ou d'imposer à Anna d'arrêter sa relation, Karénine ne semble pas être marqué émotionnellement par la nouvelle :

« Je suis une méchante femme, une femme perdue, pensait-elle, mais je hais le mensonge, tandis que "lui" en fait sa nourriture. Il sait tout, il voit tout ; et cependant il péroré avec le plus grand calme ; qu'a-t-il donc dans le cœur après cela ? J'aurais quelque respect pour lui s'il me tuait, s'il tuait Vronski. Mais non, ce qu'il préfère à tout, c'est le mensonge, ce sont les convenances⁹² ».

Dans cet extrait, nous retrouvons Anna qui ne comprend pas l'attitude de son époux qui découvre l'adultère : il ne manifeste aucune forme de jalousie. Les décisions qu'il prendra plus tard au sujet de cette histoire seront prise dans le seul but de sauver son honneur. Pourtant, s'il avait réagi, Anna aurait eu pour lui plus de respect, car il lui aurait montré un certain intérêt. Au lieu de cela, Alexis préfère se taire et garder le regard fixe durant tout le reste du trajet :

« Et se rejetant au fond de la voiture, elle couvrit son visage de ses mains et éclata en sanglots. Alexis Alexandrovitch ne bougea pas, son regard demeura fixe mais sa physionomie prit et garda durant tout le trajet une rigidité cadavérique⁹³ ».

De plus, Karénine est décrit plus loin comme étant pris de dégoût à l'égard de son épouse. Il prend conscience que ce n'est pas la première fois qu'il la considère avec ce sentiment :

⁹² L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, *op.cit.*, p. 308.

⁹³ *Ibid.*, p. 315.

« C'est une femme perdue, sans cœur, sans honneur, sans religion ! Je l'ai toujours senti et c'est par pitié pour elle que je cherchais à me faire illusion », se disait-il, croyant sincèrement avoir été perspicace. Il se remémorait divers détails du passé, qu'il avait crus innocents et qui maintenant lui paraissaient des preuves certaines de la corruption d'Anna⁹⁴ ».

Plutôt que de ressentir de la jalousie ou de la tristesse, Alexis se persuade qu'il ne doit pas être malheureux et que tout est la faute d'Anna, car le plus important pour lui n'est pas son mariage, mais plutôt sa réputation : « Mon seul but doit être de garder ma réputation intacte, de ne souffrir aucune entrave à ma carrière⁹⁵ ».

Anna aurait voulu qu'Alexis réagisse comme un époux, qu'il montre de la jalousie ou n'importe quel autre sentiment de tristesse ou de colère : « Et maintenant ? s'il me tuait, s'il tuait l'autre, je pourrais comprendre, pardonner ; mais non [...] ⁹⁶ ». Alexis préfère conserver la situation telle qu'elle est : « Notre vie doit donc suivre son cours, cela aussi bien dans votre intérêt que dans le mien et dans celui de votre fils. [...] ⁹⁷ ».

A cause d'Alexis Alexandrovitch, l'Objet voulu d'Anna fait défaut, il est manquant, il n'est pas présent dans son intégrité. Anna n'arrive pas à être aimée par tout le monde, car une personne résiste à ses charmes. Pour cette raison, une partie de l'identité d'Anna est manquante.

3. La relation sans époux ni enfants

Comme nous l'avons mentionné plus haut, Ana O. n'a pas connu sa mère et elle n'a pas d'enfants. Clarín décrit souvent Ana comme triste parce qu'elle ressent un besoin maternel qui n'est pas assouvi. Elle posséderait comme Objet désiré cette émotion pour le modèle de mère. Nous avons également dit qu'Ana avait une relation père-fille avec son époux don Víctor au lieu d'une relation homme-femme.

Dans le chapitre 10, nous retrouvons une scène importante⁹⁸ qui viendrait décrire ces Objets désirés d'Ana. La régente prend conscience qu'elle a vingt-sept ans et que même mariée, elle ne connaît pas le sentiment de l'amour qu'elle doit avoir avec don Víctor et avec des enfants :

⁹⁴ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 407.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 409.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 425.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 413.

⁹⁸ CLARIN, *La Régente*, op.cit., pp. 228-230.

« Et pas une fois elle n'avait savouré ces délices de l'amour dont tout le monde parle, qui font les sujets des pièces de théâtre, des romans et même de l'histoire. L'amour est la seule chose qui vaille la peine d'être vécue, avait-elle souvent lu et entendu. Mais quel amour ? Où était-il cet amour ? Elle ne le connaissait pas⁹⁹ ».

Elle a vécu une lune de miel pendant quelque temps, mais rapidement, son époux « avait su se faire aimer comme un père¹⁰⁰ ». Très vite, leur relation d'homme et femme s'est effacée pour laisser place à une relation père-fille : « Elle ne pouvait se coucher sans un baiser de son mari sur le front¹⁰¹ ».

Cependant, elle essaye parfois de renouer avec cette relation mari-femme en cherchant des baisers sur la bouche de don Víctor, mais cela ne fonctionne pas. Face à cela, Ana se rend compte que l'Objet qu'elle désire, à savoir vivre l'amour entre époux, a disparu.

Grâce à ces extraits, nous remarquons qu'Ana comprend qu'elle a perdu ces Objets. A 27 ans, elle réalise que son idéal maternel n'est ni atteint ni comblé. De plus, ce sentiment d'échec et de perte est encore plus renforcé par le fait qu'elle ne possède pas de vie de couple et que son époux ne la touche pas comme une femme, mais comme une enfant. Ana n'est en réalité ni une mère ni une épouse. A vingt-sept ans, elle se sent vieille.

⁹⁹ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 228

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 229.

¹⁰¹ *Ibid.*

Chapitre 4 : La tristesse et la mélancolie

1. Un mari absent et aveugle

Nous l'avons dit à de nombreuses reprises dans ce mémoire, les époux d'Anna K., d'Emma et d'Ana O. ne parviennent pas à jouer le rôle de mari et d'homme que nos héroïnes prônent. Charles est trop pauvre et sans ambition, Alexis n'est pas assez jaloux et don Víctor n'est pas vraiment un mari. Elles souffrent donc d'un milieu et d'une vie qui n'atteignent pas ce dont elles rêvent. A cause de cette désillusion, elles attendent que quelque chose de nouveau apparaisse. Ce quelque chose, ce sera l'adultère. Nous pouvons alors penser que ces époux sont complices de l'adultère.

Dans les trois romans, Flaubert, Tolstoï et Clarín décrivent ces époux comme étant aveugles et parfois absents. Aucun des trois ne remarque les désirs de leurs épouses, leur tristesse, leur mélancolie, etc. Seules leurs occupations et leur métier les intéressent. Charles Bovary, Alexis Alexandrovitch et don Víctor Quintanar sont tous les trois décrits comme délaissant Emma, Anna Karénine et Ana Ozores. Dans ce point-ci, nous allons retracer cette absence et cet aveuglement tels que ressentis par nos héroïnes mélancoliques.

1.1. Charles Bovary ou le mari niais

Flaubert commence son roman par une description de Charles Bovary. Dès le début, il nous est présenté comme un personnage niais dont tout le monde se moquait à l'école. Ce caractère ridicule est renforcé par la suite par les descriptions que donne Flaubert à travers les yeux d'Emma. Charles ne remarque pas la tristesse de son épouse ou en tout cas, il ne la comprend pas réellement. Cette incompréhension et cet aveuglement l'empêchent même de voir que sa femme lui est infidèle : « l'infidélité [qui] se consume en cachette¹⁰² ».

Commençons par la première histoire d'adultère d'Emma avec Rodolphe. En réalité, c'est Charles qui les a poussés à se fréquenter par des promenades à cheval pour calmer la santé d'Emma : « Quand le costume fut prêt, Charles écrivit à M. Boulanger que sa femme était à sa disposition, et qu'il comptait sur sa complaisance¹⁰³ ». C'est durant la première promenade qu'Emma et Rodolphe deviennent des amants pour la première fois, et cela, sous la bénédiction de Charles.

¹⁰² Vasile, POPOVICI, « Aveuglement et transparence. Emma Bovary et Anna Karénine », *Poétique*, n° 2, vol. 184, 2018, p. 208.

¹⁰³ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 245.

Dans le roman, Flaubert nous fait comprendre que personne ne remarque cette infidélité. Pourtant, lorsque nous nous penchons un peu plus sur cette histoire, nous remarquons qu'Emma n'est pas réellement discrète dans la manière dont elle gère son adultère.

En effet, elle commence son histoire d'amour en sortant du lit conjugal la nuit pour aller voir Rodolphe dans le fond de son jardin :

« Pendant tout l'hiver, trois ou quatre fois la semaine, à la nuit noire, il arrivait dans le jardin. Emma, tout exprès, avait retiré la clef de la barrière, que Charles crut perdue¹⁰⁴ ».

Emma était donc allongée auprès de Charles et une fois qu'il était endormi, elle sortait du lit pour rejoindre son amant. Ne sentait-il pas que son épouse avait quitté le lit ? De plus, lorsque Rodolphe était en bas de la maison la nuit, il devait prévenir Emma pour qu'elle descende le rejoindre : « Pour l'avertir, Rodolphe jetait contre les persiennes une poignée de sable. Elle se levait en sursaut¹⁰⁵ ». Seule Emma entendait l'appel de son amant, mais qu'en est-il de Charles et de la servante ? Aucun d'eux n'entendait un bruit.

En outre, Emma rejoignait Rodolphe dans le jardin de sa propre maison. Ils se trouvaient donc à quelques pas de Charles, mais aussi de la chambre de la servante. Emma vit donc « ses aventures tout discrètement ou sans retenue, mais, curieusement, cela passe inaperçu : elle vit dans un monde d'aveugles¹⁰⁶ ».

La deuxième infidélité d'Emma a également été générée par Charles. Lorsqu'Emma et son époux sont à Rouen pour voir l'opéra *Lucie de Lammermoor* écrit par Donizetti, ils rencontrent Léon. Après la pièce, Charles propose à Emma de rester à Rouen et de retourner voir la représentation avec Léon dans les jours à venir. Durant ce séjour, Emma et Léon deviennent amants pour la première fois. Charles a donc de nouveau poussé Emma à lui être infidèle.

Durant cette amourette, Emma se rend à de nombreuses reprises à Rouen pour voir Léon. Seulement, il lui faut une excuse pour s'y rendre toutes les semaines. Au même moment, elle fait comprendre à Charles qu'elle a besoin de leçons de piano :

¹⁰⁴ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 258.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ V. POPOVICI, « Aveuglement et transparence. Emma Bovary et Anna Karénine », art.cit., p. 209.

« Et voilà comme elle s’y prit pour obtenir de son époux la permission d’aller à la ville, une fois la semaine, voir son amant. On trouva même, au bout d’un mois, qu’elle avait fait des progrès considérables¹⁰⁷ ».

Cependant, un jour, Charles décide de se rendre à Rouen. Il y croise par hasard mademoiselle Lempereur, la présumée institutrice de piano d’Emma. Lorsqu’il lui demande comment son épouse évolue dans le piano, celle-ci lui répond qu’elle ne connaît pas Emma : « Eh bien ! Je l’ai vue tantôt, reprit Charles, chez madame Liégard. Je lui ai parlé de toi ; elle ne te connaît pas¹⁰⁸ ». Affolée, Emma décide de montrer les preuves de paiement à son mari, mais elle ne les trouve plus. Charles aurait pu avoir des doutes concernant la fidélité d’Emma, mais ce n’est pas le cas. Selon lui, il existe certainement plusieurs mademoiselle Lempereur à Rouen. Encore une fois, Charles est aveugle, pourtant, il possède un élément qui pourrait lui mettre des doutes.

Ce n’est qu’à la fin du roman, lorsqu’Emma est déjà morte, que Charles découvre son infidélité à travers des lettres que son épouse avait échangé avec ses amants, des lettres qui n’étaient pas cachées : « Charles découvre ses amours, à travers les négligences cruelles d’une correspondance abandonnée çà et là¹⁰⁹ ».

Charles est donc un personnage niais. Sa niaiserie est accentuée par le fait qu’il soit aveugle et qu’il ne remarque ni les désirs et sentiments d’Emma, ni son infidélité qui n’est pas discrète : « Charles ne voit pas “dans” Emma¹¹⁰ ». Ce ridicule est encore plus renforcé par le fait que c’est lui qui pousse Emma à fréquenter Rodolphe et Léon.

1.2. Alexis Alexandrovitch ou le mari égoïste

Contrairement à Flaubert, le romancier russe Tolstoï nous présente des personnages qui voient et qui ne sont pas aveugles¹¹¹. Cette idée-là rejoint ce que nous avons dit plus haut : Anna est constamment vue, regardée, et même admirée par tout le monde. Dans le film *Anna Karénine* sortie en 2012, le réalisateur Joe Wright maintient ce principe en mettant en scène l’entièreté du film et toute l’intrigue sur une scène de théâtre. Les premières images que le spectateur découvre sont celles d’un rideau qui s’ouvre sur une scène théâtrale. Dans certaines

¹⁰⁷ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 370.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 381.

¹⁰⁹ V. POPOVICI, « Aveuglement et transparence. Emma Bovary et Anna Karénine », art.cit., p. 208.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

¹¹¹ *Ibid.*

théories sur le théâtre, nous retrouvons la notion du quatrième mur inventée par Denis Diderot¹¹². Selon le philosophe du 18^e siècle, la scène théâtrale serait composée de quatre murs : le mur au fond de la scène, les deux murs sur les côtés qui mènent vers les coulisses et enfin un mur invisible entre le spectateur et l'acteur. Pour Diderot, c'est grâce à ce quatrième mur que le spectateur peut voir le travail de l'acteur qui joue son rôle. Ainsi, ce mur transparent laisse voir tout le travail, le jeu d'acteur, etc. Tout est visible. En présentant un film qui se déroule entièrement sur une scène théâtrale, Joe Wright parvient à maintenir la théorie de Diderot et mettre ainsi en scène l'idée de Tolstoï selon laquelle tous les personnages de son roman savent tout et tout est visible.

L'époux

Alexis Alexandrovitch est un homme connu et respecté en Russie. Son métier fait de lui un époux et un père souvent absent de la maison. Il ne passe donc pas beaucoup de temps auprès de son épouse et de son fils Serge. Tolstoï le décrit comme un homme qui ne s'intéresse qu'à son métier et à sa propre réputation. Dans son article, Bruno Martin qualifie Alexis Alexandrovitch d'un « être cynique, égoïste, seulement préoccupé par la préservation de son image, de son statut social. Anna n'est qu'un attribut de son pouvoir¹¹³ ».

C'est donc un personnage qui ne voit pas et qui ne comprend pas Anna, comme si le quatrième mur était un réel mur en briques qui l'empêche de voir son épouse. Non seulement il est aveugle et absent, mais en plus, il est indifférent à ce qu'Anna pourrait ressentir : « Alexis Alexandrovitch Karénine, trop indifférent à ce que la femme qui partage son lit conjugal pourrait bien sentir et penser¹¹⁴ ».

Lorsqu'Anna commence à se rapprocher de Vronski, Alexis ne remarque rien. Toutefois, le reste de la noblesse russe sait et voit que le comte essaye de faire la cour à cette femme mariée. Lorsque le mari arrive à l'une des soirées de la princesse Betsy, il ne remarque pas que la société trouve cela inconvenant qu'Anna et Vronski discutent pendant plusieurs heures seuls en privé :

« Alexis Alexandrovitch n'avait rien trouvé d'anormal au tête-à-tête animé de sa femme et de Vronski ; mais quand il s'aperçut que d'autres personnes se

¹¹² Marie-Claude, HUBERT, « La Révolution du drame » (chap. 3), *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2021, pp. 137-251.

¹¹³ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art.cit.*, p. 373.

¹¹⁴ V. POPOVICI, « Aveuglement et transparence. Emma Bovary et Anna Karénine », *art.cit.*, p. 217.

formalisaient de cet aparté, il le jugea à son tour inconvenant et résolut d'en faire l'observation à sa femme¹¹⁵ ».

Cette posture de l'aveugle rappelle celle de Charles qui pousse Emma à se promener et à fréquenter seule ses futurs amants, Rodolphe et Léon. Les deux époux sont aveugles et ne se rendent pas compte que les laisser seules avec ces hommes peut les conduire à l'infidélité.

C'est durant la course de chevaux qu'Alexis apprend la liaison de sa femme avec le comte, alors que la noblesse russe avait déjà des doutes. Quand Vronski tombe du cheval, « l'épouvante était si générale », mais Anna ne pouvait pas se retenir, elle poussa un « cri d'horreur » qui « ne surprit personne¹¹⁶ ». Tolstoï présente donc à Alexis la preuve de l'adultère de manière publique¹¹⁷, alors qu'un grand nombre de la haute société se doutait déjà de cette infidélité. Durant cette course, le quatrième mur pour Alexis devient transparent et il comprend ce qui se jouait sur scène entre sa femme et Vronski depuis un petit temps.

Après cette scène, Alexis et Anna s'en vont. Dans la voiture, Alexis reprend de nouveau le rôle du mari aveugle et qui ne comprend pas que sa femme possède un amant, car le plus important encore une fois, c'est de préserver sa réputation et son honneur :

« Bien, dit-il d'une voix qui tremblait légèrement. Mais j'exige que vous observiez les convenances jusqu'au moment où j'aurais pris les mesures qu'exige la sauvegarde de mon honneur. Elles vous seront communiquées¹¹⁸ ».

Ce qui compte pour Alexandrovitch, c'est de revenir vers une situation stable, sans souffrir et sans prendre en considération les sentiments d'Anna, car après tout, selon lui, c'est lui la victime, il ne veut rien se reprocher :

« Laissons faire le temps, conclut-il ; le temps arrange tout ; un jour viendra peut-être où ces rapports se rétabliront comme par le passé, où ma vie reprendra son cours normal. Il faut qu'elle soit malheureuse ; mais moi qui ne suis pas coupable, je ne dois pas souffrir¹¹⁹ ».

¹¹⁵ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 217.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 311.

¹¹⁷ V. POPOVICI, « Aveuglement et transparence. Emma Bovary et Anna Karénine », art. cit., p. 215.

¹¹⁸ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 315.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 412.

L'époux versus l'amant

Nous pouvons faire un bref parallèle assez intéressant entre Alexis Alexandrovitch et le comte Vronski. Pour Anna, ces deux hommes sont complètement différents : le premier la délaisse, le second est totalement amoureux d'elle. Mais en réalité, ces deux protagonistes se ressemblent à certains niveaux. Nous pensons que Tolstoï n'a pas laissé ce détail au hasard : c'est parce que Vronski et Alexandrovitch se ressemblent qu'Anna est tombée amoureuse du comte. L'amant serait en fait une version améliorée de l'époux aux yeux d'Anna.

Tout d'abord, la première ressemblance assez frappante se trouve au niveau du prénom. En effet, le mari et l'amant ont le même prénom : Alexis. De plus, les deux Alexis sont des hommes respectés dans leur entourage, notamment pour leur travail : l'un est ministre, l'autre est un « jeune officier à la carrière prometteuse¹²⁰ ». Ce sont donc deux hommes au même prénom, ayant un même prestige, un même respect, etc. Quand Anna prend conscience qu'Alexis Karénine ne la regarde pas, elle comprend qu'elle devrait se choisir un amant ayant le même prénom que son époux et qui serait une meilleure version que celui-ci.

Tolstoï nous donne donc à lire et à voir deux Alexis qui sont différents à certains égards. Nous sommes en présence d'un époux qui ne s'intéresse qu'à son image et qui ne ressent pas de jalousie quand Anna parle à un autre homme, et d'un amant qui n'hésite pas à dire clairement qu'il aime Anna et qui ne pourrait pas vivre sans elle.

1.3. Don Víctor ou le mari paternel

Dans le roman de Clarín, le rôle de don Víctor Quintanar, tout comme celui d'Alexis Alexandrovitch et de Charles Bovary, se limite à n'être que la cause de frustration de son épouse, car il ne la comprend pas :

« Se limita a ser nada más y nada menos que el causante de la frustración de Ana, Víctor no la comprende, tan sólo comprende las obras de Calderón espada en ristre¹²¹ ».

¹²⁰ Philoppa, DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », Mémoire de maîtrise, Faculté de philosophie, Université de Laval, 2012, p. 66.

¹²¹ *Posibles preguntes PAU sobre "La Regenta"*, cours de Literatura castellana du département d'éducation de la Generalitat de Catalunya, URL: <https://educaciodigital.cat/ioc-batx/moodle/mod/book/view.php?id=417&chapterid=154>, page consultée le 22 mai 2022.

Don Víctor est l'ancien régent de la ville de Vetusta et grâce à son ancienne activité, il est très respecté dans la noblesse espagnole. Lorsqu'il est dans un âge assez avancé, on lui présente la jeune Ana qui n'est pas encore mariée. Don Víctor est un homme beaucoup plus âgé qu'elle. Au début de leur mariage, Ana a dans la petite vingtaine et son mari a dans la cinquantaine.

Il agit comme un mari absent et aveugle. Tout comme Alexis Alexandrovitch, don Víctor a plusieurs occupations qui ne le laissent pas souvent à la maison : il aime la chasse, le théâtre, ses petites bricoles, etc. : « vive sumido en su propio mundo, y prefiere estar rodeado de teatro, caza y los artilugios que diseñaba y creaba¹²² ». Ana et don Víctor sont complètement différents et ils se passionnent pour des choses complètement éloignées : l'épouse aime le mysticisme religieux, l'époux préfère sortir tôt le matin pour aller à la chasse avec son ami Frígilis.

A de nombreuses reprises, Clarín nous dit qu'Ana est malade. Dans ces cas-là, elle demande toujours à voir son mari, mais souvent, il n'est pas là. Il est donc absent, mais aussi aveugle, car il ne remarque pas que son épouse essaye de se rapprocher de lui et qu'elle « recherchait les bisous sur sa bouche¹²³ ». En réalité, cette quête d'amour et de baisers envers don Víctor a commencé, car très vite s'était installée une routine assez surprenante dans leur vie de couple. En effet, don Víctor instaure une relation père-fille avec son épouse très rapidement : ils ne dorment pas dans la même chambre, il lui fait un bisou sur le front avant de dormir, il l'appelle « Anita » ou « mon enfant », etc.

Ce côté paternel et vieillard de don Víctor est bien décrit par Clarín quand il nous dépeint Ana qui se remémore sa lune de miel et le début de son mariage :

« Au matin de sa première nuit, s'éveillant sur sa couche d'épousée, elle avait entendu à ses côtés la respiration d'un magistrat [...] Certes, don Víctor ne l'importunait pas. Il s'était vite fatigué de faire le galant et avait progressivement endossé le rôle de barbon, qui lui seyait mieux. Oh il avait su se faire aimer comme un père, ça oui !¹²⁴ ».

Ce rôle du père est accompagné d'un désintérêt envers les sentiments, les désirs, les volontés et les rêves d'Ana, car le caractère de barbon empêche don Víctor de combler son

¹²² D. NASTASESCU, « *La Regenta* : los personajes del ménage à trois », *art.cit.*, p. 434.

¹²³ CLARIN, *La Régente*, *op.cit.*, p. 229.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 229.

épouse et de lui donner de l'amour. A cause de cela, Ana s'ennuie et la vieillesse de son époux commence à déteindre sur sa jeunesse :

« Ella avait vingt-sept ans et sa jeunesse s'enfuyait, ces vingt-sept années de femme la mettaient déjà au seuil de la vieillesse qui frappait à la porte...¹²⁵ ».

Ana rêve de vivre « ces délices de l'amour dont tout le monde parle, qui font les sujets des pièces de théâtre, des romans et même de l'histoire [...] Mais quel amour ? Où était-il cet amour ? Elle ne le connaissait pas¹²⁶ ». Au lieu de lui donner cet amour tant rêvé, don Víctor préfère « se faire aimer comme un père¹²⁷ ». Ainsi, Clarín nous présente un époux aveugle qui est incapable de remarquer son épouse.

Dans le roman de Clarín, nous remarquons une phrase qui fait penser que don Víctor est celui qui a poussé Ana dans les bras de don Álvaro. En effet, don Álvaro passe beaucoup de temps chez la famille Quintanar et souvent, après avoir mangé, don Víctor se lève de table et laisse son épouse seule avec le don Juan :

« Mais en général, après avoir parlé tout son soûl, Quintanar se levait, allait faire un tour dans le Parc, s'habillait, toujours en chantant, laissant ainsi Anita et son ami seuls une longue demi-heure¹²⁸ ».

Un peu plus loin dans le roman, Clarín utilise l'adjectif « aveugle » dans la bouche de la servante Petra pour parler de don Víctor : « M. Alvaro (c'est lui qui commande, là-bas... parce que le maître est aveugle et ne voit que par ses yeux), M. Alvaro m'a proprement mise dehors¹²⁹ ».

¹²⁵ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 228.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 229.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 664.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 681.

2. La tristesse à cause de la perte de l'Objet

Dans son ouvrage *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Julia Kristeva considère la mélancolie comme un « gouffre de tristesse¹³⁰ », une blessure qui viendrait d'un échec sentimental ou de n'importe quel malheur. Il pourrait donc s'agir d'une blessure qui vient de la perte d'un objet. Anna Karénine, Emma Bovary et Ana Ozores ont toutes les trois perdu leurs Objets aimés ; par conséquent, nous pouvons les considérer comme mélancoliques et prises dans ce gouffre de tristesse.

Comme nous l'avions dit plus haut, Freud précise dans *Deuil et mélancolie*¹³¹ que lorsqu'un sujet perd son Objet aimé et désiré, sa libido se retrouve sans attache. Dans le cas du deuil, la libido parvient à se connecter à un autre objet qui devient admiré à son tour. Seulement, quand la personne n'y arrive pas, la libido reste errante ; se crée alors un sentiment mélancolique.

Une personne mélancolique a donc une libido égarée. Bien que nous considérions ses propos trop anciens pour les utiliser, nous pouvons cependant reprendre l'idée de R. Burton selon laquelle le traitement contre la mélancolie serait l'occupation physique et morale. Avec sa libido flottante, le sujet pourrait guérir en se trouvant une profession. Cette occupation correspondrait en fait à la quête de l'Objet disparu : c'est en se mettant dans une quête du monde chevaleresque que Don Quichotte essaye de sortir de sa mélancolie après la disparition de son grand Objet. J. Kristeva avait souligné le même élément : le mélancolique essaye de continuer de mener une existence comme celle qu'il avait avant la perte de l'Objet, tout en étant prêt à bousculer à tout moment dans la mort¹³².

La perte d'un objet ou de l'Objet conduit donc vers un chagrin. Cet Objet disparu était aimé par le sujet ; c'est pour cette raison qu'il devient triste et mélancolique. Face à cette perte, le sujet ne peut plus aimer cet Objet ou ces objets :

« Le plaisir [...] peut se transformer en douleur, provoquer en nous beaucoup de tristesse et de mécontentement, finir par nous ébranler et par provoquer la mélancolie¹³³ ».

¹³⁰ Julia, KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio. Essais, 1987, p. 13.

¹³¹ S. FREUD, *Métapsychologie*, op.cit.

¹³² *Ibid.*, pp. 13-14.

¹³³ R. BURTON, *Anatomie de la mélancolie. T. II. Traitement de la mélancolie. Troisième partition. Mélancolie amoureuse*, op.cit., p. 1203.

Anna K., Emma et Ana O. se retrouvent toutes les trois dans un chagrin et une tristesse quand elles prennent conscience que leurs Objets sont absents. Pour sortir de ce sentiment qui cause la mélancolie en elles, ces héroïnes doivent se trouver une occupation, une vocation qui sera en réalité la quête de ces Objets auxquels leur libido pourra se rattacher à nouveau. Tout comme avec Don Quichotte, cette tristesse et cette nostalgie de la relation avec les Objets les conduisent dans une recherche.

Dans la quatrième de couverture de son l'ouvrage¹³⁴, Julia Kristeva dit qu'il y a du sublime qui naît dans la mélancolie, mélancolie qu'elle définit comme étant un processus de deuil de l'objet aimé et perdu. Nous pouvons exemplifier cela en citant des noms de poètes qui se désignent comme mélancoliques, mais qui par ce sentiment ont créé des œuvres sublimes. C'est le cas de Baudelaire, Rimbaud, Hugo, Verlaine, etc. Une bonne partie des poètes du 19^e siècle sont pris d'un sentiment mélancolique qui les a poussés à créer des œuvres.

Grâce à cette conception, nous pouvons penser que la recherche de l'Objet perdu est une création. Toute personne mélancolique serait alors dans un processus de création sublime. Pour approcher l'Objet, c'est « la sublimation [qui] fait une tentative dans ce sens¹³⁵ ».

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons défini la mélancolie d'un point de vue psychologique :

« Un état morbide caractérisé par un abattement physique et moral complet, une profonde tristesse, un pessimisme généralisé, accompagné d'idées délirantes d'autoaccusation et de suicide¹³⁶ ».

Nous avons également expliqué que nos héroïnes possédaient pratiquement toutes les caractéristiques de cette définition en donnant quelques exemples. Grâce à l'éclaircissement de la définition, nous avons conclu en disant qu'Emma, Anna K. et Ana O. étaient des femmes et épouses mélancoliques car elles possèdent la plupart des caractéristiques.

¹³⁴ J. KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op.cit.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁶ « Mélancolie », définition selon le CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mélancolie>, page consultée le 22 mai 2022.

Partie III : Au cœur du processus de la mélancolie – La quête de l’Objet¹³⁷

¹³⁷ Dans cette troisième partie, nous aborderons l’étape la plus importante dans le processus de la mélancolie : la quête vers l’Objet perdu. Nous décrirons cette quête à travers nos trois romans.

Chapitre 1 : Emma et le bovarysme

Comme nous l'avons dit dans la première partie de ce mémoire (cf. chapitre 3), la mélancolie peut être déclenchée chez une personne après une fête ou n'importe quel divertissement agréable lorsqu'elle retrouve sa vie quotidienne et qu'elle fait face à sa solitude, abandonnée à elle-même :

« Nombreux sont ceux qui deviennent mélancoliques après une fête, un jour férié, ou après quelque autre divertissement agréable, lorsqu'ils se retrouvent inopinément dans la solitude, abandonnés à eux-mêmes [...] »¹³⁸.

C'est exactement ce qui arrive à Emma Bovary. Comme nous l'avons dit un peu plus haut, le bal à la Vaubyessard a été un moment décisif et révélateur pour elle. Il s'agit d'un passage important dans le roman de Flaubert, car c'est à ce moment-là qu'Emma prend conscience que ses Objets désirés, c'est-à-dire la passion amoureuse et la vie de riche, ne sont pas présents et n'ont pas été atteints depuis son mariage avec Charles Bovary. Après ce divertissement agréable, Emma devient donc mélancolique, car elle revient à sa vie quotidienne et réalise qu'elle a perdu ses Objets.

Face à cet abandon, sa libido, qui était autrefois liée à ces Objets, se retrouve libre et sans attache. Pour tenter de sortir de sa mélancolie, Emma se lance dans une quête afin de rattacher sa libido aux anciens Objets : elle essaye de retrouver sa première liaison. Il y aurait donc une sorte de nostalgie pour l'Objet qui pousse à la quête.

En 1892, le philosophe Jules de Gaultier s'intéresse au personnage d'Emma et parvient à inventer le concept psychologique du *bovarysme* qu'il définira comme « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est »¹³⁹. Pour J. de Gaultier, une personne est bovaryque lorsqu'elle n'est pas satisfaite de sa vie et qu'elle aspire à échapper de sa réalité. C'est ce qui arrive à Emma : « Elle tente d'échapper à la banalité de sa vie affective et sociale par l'adultère »¹⁴⁰. Selon Bruno Martin, ce bovarysme est certainement un « besoin irréprensible de l'avènement d'un devenir-autre, d'un moi plus authentique »¹⁴¹.

¹³⁸ R. BURTON, *Anatomie de la mélancolie. T. I. Démocrite junior au lecteur. Première partition, op.cit.*, p. 598.

¹³⁹ Jean-Marie Fossey cite Jules de Gaultier dans Jean-Marie FOSSEY « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », *La clinique lacanienne*, n° 1, vol. 25, 2014, p. 101.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art. cit.*, p. 372.

De nombreuses interprétations s'intéressent au concept de bovarysme en le mettant en lien avec l'hystérie. Selon Freud, qui s'est beaucoup intéressé à l'hystérie féminine, « c'est la perte d'amour qui fait émerger l'angoisse dans l'hystérie¹⁴² ». Rappelons qu'Emma considère ses Objets avec beaucoup d'amour ; c'est ainsi qu'elle les positionne dans une position de grand Autre. Mais quand elle les perd, elle se retrouve dans ce bovarysme considéré comme hystérie. C'est à cause de cet amour qu'elle devient hystérique. Freud explique alors que ce trouble est en fait la conséquence d'un sentiment de désir insatisfait¹⁴³. L'hystérie serait donc une sorte de mélancolie qui se crée lorsqu'une personne a perdu l'Objet qu'il désirait et qu'il se retrouve face à un sentiment de désir insatisfait.

Comme nous l'avions dit un peu plus haut, cette insatisfaction devient réelle après le bal à la Vaubyessard quand Emma prend conscience que sa vie est banale et ennuyeuse : « N'importe ! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?¹⁴⁴ ». Le désir de l'hystérique « se constitue donc à partir du désir de l'Autre¹⁴⁵ » : c'est parce que l'Objet est perdu qu'Emma essaye de l'atteindre, parce qu'elle le désire. Et à ce moment-là, puisque son désir est insatisfait, elle essaye d'atteindre son grand Autre par une quête qui l'encourage à se concevoir autre qu'elle n'est.

1. A la quête de l'amour passionnel

Quand Emma se rend compte que Charles ne correspond pas au prototype de l'homme dont elle a toujours rêvé, elle regrette son mariage : « Emma se répétait : “Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ?”¹⁴⁶ ». Elle se lance alors dans une quête pour trouver un homme qui posséderait ces caractéristiques. C'est « auprès de Rodolphe Boulanger gentilhomme, séducteur, hâbleur qu'Emma va le trouver. [...] Elle trouvera cette position du maître aussi auprès de Léon Dupuis, clerc de notaire, amateur d'art et de poésie¹⁴⁷ ».

Avant de rencontrer son premier amour, Emma se plonge dans ses pensées et se demande s'il n'existe pas à un moyen de rencontrer un autre homme qui lui ferait vivre ce qu'elle désire :

¹⁴² J.-M. FOSSEY, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », *art. cit.*, p. 102.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, *op. cit.*, p. 397.

¹⁴⁵ J.-M. FOSSEY, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », *art. cit.*, p. 105.

¹⁴⁶ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁷ J.-M. FOSSEY, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », *art. cit.*, pp. 106-107.

« Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas¹⁴⁸ ».

Cet homme rêvé serait plus beau, plus spirituel, tout le contraire de Charles. En réalité, il correspondrait aux hommes que ses camarades bourgeoises du couvent auraient épousés, c'est-à-dire des hommes de la même classe sociale qu'elles, des hommes plus élevés socialement qu'Emma, un bourgeois :

« Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent¹⁴⁹ ».

Elle se persuade qu'un tel homme existe pour elle et qu'il lui faut le trouver. A la page 397, elle rêve de cet homme idéal qui posséderait les qualités et les caractéristiques souhaitées :

« Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnant vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ? »

Elle sait qu'elle le trouvera un jour, car « au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement¹⁵⁰ ». Flaubert la compare aux matelots, car elle « promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon¹⁵¹ ». Elle est donc à la recherche d'une voile blanche qui viendrait la délivrer et la sauver de cette vie dont le grand Objet est absent.

1.1. L'amant Rodolphe Boulanger de la Huchette

Dans la deuxième partie du roman, Flaubert fait intervenir un nouveau personnage : Rodolphe Boulanger de la Huchette. Dès son apparition, Rodolphe s'intéresse à Emma. Il se persuade qu'une jeune femme comme elle doit être triste de vivre à la campagne en étant mariée à un médecin qu'il décrit comme un homme fatigué et peu intéressant : « Je le crois très bête.

¹⁴⁸ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵¹ *Ibid.*

Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours¹⁵² ». Pour lui, Emma est faite pour la ville et pour les sorties : « On voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs ! Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine¹⁵³ ». Rodolphe a donc bien cerné ce qu'Emma recherche secrètement.

A la page 249, Flaubert nous décrit Emma et Rodolphe qui deviennent amants pour la première fois. Après ce premier passage à l'acte, Emma rentre chez elle et se regarde dans le miroir pour se répéter « J'ai un amant ! un amant !¹⁵⁴ ». Dans la psychanalyse lacanienne, le miroir est un objet important dans le processus de l'identification. Lacan y fait référence dans le stade du miroir¹⁵⁵ : la maman, qui est la figure représentative du grand Autre pour l'enfant, place son bébé face à un miroir pour lui dire « c'est toi ». A ce moment-là, le *je* se constitue. Il arrive parfois que certains sujets ne se reconnaissent plus devant le miroir. Dans ces cas-là, nous savons qu'ils perdent petit à petit leur identité.

Devant son miroir, Emma prend conscience qu'elle « allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire [...]»¹⁵⁶ ». Nous la retrouvons heureuse, loin de la mélancolie dont elle était prise jusqu'ici, car enfin, elle a retrouvé son Objet idéalisé. Elle-même s'en rend bien compte qu'elle a enfin atteint ces passions et ces amours tels que décrits dans les romans à l'eau de rose :

« Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié¹⁵⁷ ».

Une fois qu'elle retrouve cet Objet de la passion amoureuse, elle devient plus énergétique, plus jolie et plus joyeuse :

¹⁵² G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 210.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 251.

¹⁵⁵ Jacques, LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *La Revue française de psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, pp. 449-455.

¹⁵⁶ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 251-252.

« Jamais madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. [...] Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait¹⁵⁸ ».

Flaubert nous la présente comme ayant une identité qui ne dépend que de cet Objet : « Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations¹⁵⁹ ». Avec cette phrase, l'auteur nous fait comprendre que l'identité d'Emma doit passer par un processus d'identification aux romans d'amour et de chevalerie. Une fois qu'elle vit comme ces personnages, alors son identité fait véritablement partie de ces imaginations et de cet Objet idéalisé. Emma a enfin retrouvé son Objet. Nous pouvons alors penser que sa quête s'arrête ici, car la libido d'Emma s'est trouvé un point d'attache qui est Rodolphe.

Cependant, cette histoire d'amour prendra fin après quelque temps. Emma se retrouve donc de nouveau sans son Objet amour. Il y a donc une insatisfaction et une déception qui plonge une fois de plus Emma dans la mélancolie. Le processus alors recommence : il lui faut mener sa quête encore une fois : « Confronté à la déception de l'Autre, le sujet hystérique cherche, à nouveau, un autre partenaire, capable, lui, cette fois, de répondre à la demande¹⁶⁰ ».

1.2. L'amant Léon Dupuis

Lorsqu'Emma rencontre Léon Dupuis, avec qui elle partage beaucoup de points communs, elle prend conscience que l'homme rêvé existe et qu'il est devant elle. Tous les deux partagent les mêmes passions, la même personnalité, etc. A la page 152, durant une discussion, Charles met en évidence le fait qu'Emma est une femme qui préfère rester dans sa chambre pour lire. A cela, Léon répond qu'il est comme elle. A ce moment-là, Emma le regarde avec des grands yeux, comme si elle venait de voir enfin un homme qu'elle pourrait aimer :

« –Ma femme ne s'en occupe guère, dit Charles ; elle aime mieux, quoiqu'on lui recommande l'exercice, toujours rester dans sa chambre, à lire.

¹⁵⁸ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 289.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁶⁰ J.-M. FOSSEY, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », art. cit., p. 108.

– C’est comme moi, répliqua Léon ; quelle meilleure chose, en effet, que d’être le soir au coin du feu avec un livre, pendant que le vent bat les carreaux, que la lampe brûle ?...

– N’est-ce pas ? dit-elle, en fixant sur lui ses grands yeux noirs tout ouverts¹⁶¹ ».

Durant cette rencontre, aux pages 150 à 153, Emma et Léon à de nombreuses reprises répondent par des affirmations aux paroles de l’un et de l’autre : « J’ai éprouvé cela [...] C’est vrai ! c’est vrai ! [...] En effet [...] ». Les deux personnes prennent donc conscience durant cet entretien qu’ils se ressemblent beaucoup, surtout concernant les émotions ressenties durant les promenades, les couchers de soleil, dans les musiques allemandes, dans les livres, etc. Cette entente se renforce de soirée en soirée lorsqu’ils se partagent des livres, des extraits de poésie, etc. pendant que Charles passe la soirée à jouer ou à discuter avec monsieur Homais : « Ainsi s’établit entre eux une sorte d’association, un commerce continu de livres et de romances ; M. Bovary, peu jaloux, ne s’en étonnait pas¹⁶² ».

Lors d’une promenade entre Charles, Léon, Emma, M. Homais, etc., Flaubert fait une comparaison descriptive entre Charles et Léon du point de vue d’Emma. Alors que Charles est dépeint de manière grotesque, Léon lui est décrit avec des mots plus jolis. Ainsi, Charles « avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui rajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même [...] était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage¹⁶³ ».

En revanche, Emma considère Léon d’un autre œil. Sa description est plus douce et plus poétique. Emma nous dépeint un Léon pâle à cause du froid, mais une pâleur douce. Elle remarque son grand œil bleu qui regarde vers les nuages et qui paraît « plus limpide et plus beau que les lacs des montagnes où le ciel se mire¹⁶⁴ ».

Cette différence faite entre Léon et l’époux souligne bien la réalité et la déception d’Emma dans laquelle elle vit. Tandis que Léon, qui n’est encore l’amant d’Emma, possède les caractéristiques d’un poète, qu’il aime les mêmes choses qu’elle et qu’il pourrait jouer le rôle d’un prince dont elle rêvait, Charles de son côté ne possède aucune de ses caractéristiques. Emma le regarde comme s’il était un simple paysan qui « prenait avec l’âge, des allures

¹⁶¹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 152.

¹⁶² *Ibid.*, p. 172.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁶⁴ *Ibid.*

épaisses¹⁶⁵ » et qui commence à s'engraisser au point où « ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes¹⁶⁶ ».

Léon est donc l'incarnation du genre d'homme dont Emma rêvait et avec lequel elle pensait se marier quand elle était plus jeune. Avec cette rencontre, elle remet encore plus en question l'amour qu'elle porte pour Charles et la honte et la pitié qu'elle ressent envers celui-ci ne fait qu'augmenter.

Lorsqu'Emma se rend compte que Léon est amoureux d'elle, elle reprend espoir dans le fait qu'un homme comme elle en a rêvé puisse s'intéresser à elle. Ce soir-là, « elle s'endormit l'âme remplie d'un enchantement nouveau¹⁶⁷ ». Après cette découverte, Madame Bovary devient une femme plus heureuse et plus joyeuse : elle s'occupe de sa fille Berthe qu'elle ne laisse plus chez la nourrice, elle se rapproche de Charles, lui coud les boutons de ses chemises et les doublures de ses gilets, etc.

Toutefois, cet épisode de bonheur est bref, car juste après, Emma se rend compte qu'elle partage les sentiments de Léon ; ces sentiments qu'elle recherche sont enfin trouvés. Contre toute attente, Emma repousse Léon. Nous pouvons alors nous demander pourquoi Emma s'arrête dans cette quête vers les passions amoureuses qu'elle prend comme Objet désiré. En réalité, sa tristesse et sa mélancolie reprennent le dessus tout comme la peur de ne plus être vertueuse. Pendant un temps, Emma pensait avoir trouvé le bonheur auprès de son couple et de sa fille. Mais lorsqu'elle se rend compte qu'elle est amoureuse de Léon et que le sentiment est réciproque, cela lui trouble l'esprit, car elle pensait avoir trouvé du bonheur dans son foyer. La naissance de ces sentiments lui rappelle en réalité que ce bonheur n'était qu'un voile devant ses yeux, car en réalité, son Objet n'est pas atteint.

A ce moment-là, Emma redevient celle qu'elle était, c'est-à-dire une femme mélancolique :

« Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance ; et, au lieu d'en détourner sa pensée, elle l'y attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions¹⁶⁸ ».

¹⁶⁵ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 123.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 182.

De nouveau, Emma n'aime plus son foyer et sa « maison trop étroite¹⁶⁹ ». Le bonheur lui manque encore une fois. Charles redevient cet homme qui l'ennuie : « N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère [...] ?¹⁷⁰ » Vivre auprès de Charles, c'était « renoncer à la vie, c'est mourir un peu tous les jours¹⁷¹ ».

Quelque temps après, Léon s'en va pour étudier à Paris. Emma replonge encore plus dans sa mélancolie en oubliant sa quête. Flaubert, à la page 201, décrit de manière détaillée cette mélancolie en utilisant certains termes pour mettre en exergue cette tristesse profonde. Après son départ, Emma passa le lendemain « une journée funèbre », « tout lui parut enveloppé par une atmosphère noire [...] et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux ». Dans cette description, Flaubert place trois mots, que nous avons soulignés, qui apparaissent également dans la définition de la mélancolie que nous avons donnée dans la première partie de ce mémoire. Emma revit en réalité le même sentiment qu'elle avait ressenti après le bal à la Vaubyessard. Nous avons dit plus haut que c'était à ce moment-là qu'elle avait pris conscience que sa vie ne correspondait en rien avec la vie dont elle avait tant rêvée auparavant : Charles n'est pas l'époux qu'elle souhaitait qu'il soit, elle ne possède pas de richesses, elle ne va pas au théâtre et ne côtoie pas des gens de la noblesse, etc. Flaubert nous dit que depuis que Léon est parti, Emma a retrouvé ce même sentiment de déception, cette même mélancolie : « Comme au retour de la Vaubyessard, quand les quadrilles tourbillonnaient dans sa tête, elle avait une mélancolie morne, un désespoir engourdi¹⁷² ». Cette désillusion la replonge donc dans un chagrin énorme, car de nouveau, Emma se rend compte qu'elle a perdu son Objet désiré.

Après sa rupture avec Rodolphe, Emma se retrouve dans une nouvelle mélancolie. Le pharmacien monsieur Homais propose alors à Charles d'emmener Emma au spectacle. Dans *L'encre de la mélancolie*¹⁷³, Jean Starobinski énumère les différents traitements que beaucoup de médecins anciens préconisaient contre la mélancolie. Parmi ceux-ci, nous retrouvons les promenades et les sorties au théâtre. M. Homais a donc bien conseillé Charles en lui disant d'aller à Rouen pour voir la pièce *Lucie de Lammermoor* pour divertir l'esprit d'Emma. L'opéra a été écrit par Donizetti qui a été influencé par un livret de Walter Scott¹⁷⁴. Flaubert nous dit à

¹⁶⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 182.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷¹ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art. cit.*, p. 371.

¹⁷² G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 201.

¹⁷³ J. STAROBINSKI, *L'encre de la mélancolie*, op.cit.

¹⁷⁴ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 321.

la page 323 qu'en réalité, Emma avait déjà lu dans sa jeunesse cette histoire de Walter Scott qui met en scène une histoire d'adultère. Après la pièce, Emma et Charles rencontrent Léon.

Les trois personnages décident alors de se balader à Rouen. A la fin de la soirée, Léon propose au couple de revoir la pièce qui sera jouée quelques jours plus tard. Charles décline l'invitation, car il doit retourner à Yonville, mais il propose à Emma de rester et de revoir l'opéra avec Léon.

Une personne mélancolique est portée vers la quête de son Objet perdu. Emma est mélancolique depuis qu'elle a perdu son amant Rodolphe ; elle doit donc se remettre dans une quête. Léon apparaît à ce moment-là et les deux personnages seuls à Rouen se rendent compte de leurs sentiments réciproques. Ils deviennent alors amants. Léon est donc le deuxième amant d'Emma. Encore une fois, l'Objet est atteint. Afin de ne pas le perdre, Emma considère son amant avec beaucoup d'amour, lui répète sans arrêt qu'elle l'aime, se comporte avec lui comme si elle était une mère, etc. Léon devient presque son fils :

« Emma découpait, lui mettait les morceaux dans son assiette¹⁷⁵ [...] Elle l'appelait enfant : “- Enfant, m'aimes-tu ?”¹⁷⁶ [...] Elle s'informait, comme une mère vertueuse¹⁷⁷ ».

Emma possède de nouveau cet Objet et pour ne pas le perdre, elle considère Léon comme son fils, comme si leur identité à tous les deux était liée ; ils doivent être inséparables.

2. A la quête de la richesse

Emma Bovary se passionne également pour la richesse et la vie de bourgeoise. Cette passion, et cette envie de vivre comme une la noblesse, Emma la considère comme un grand Autre ; c'est son deuxième Objet admiré.

Le bal à la Vaubyessard a été un évènement décisif pour Emma, car celui-ci la conduit vers la prise de conscience de la perte de l'Objet désiré et vers la mélancolie. Comme nous l'avions dit, après avoir perdu son grand Autre, la libido se retrouve seule et sans attache. Le sujet mélancolique se met alors à la quête de cet Objet, poussé par la nostalgie de sa relation avec celui-ci. Après s'être rendu compte qu'elle était du même rang que les gens de la campagne, Emma comprend qu'elle n'a pas réussi à atteindre la vie dont elle rêvait pleine de

¹⁷⁵ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 373.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 376.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 391.

richesses. Prise de mélancolie, elle se met à la quête de ce mode de vie-là, car « elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage¹⁷⁸ ».

La mère de Charles, lorsqu'elle leur rend visite, se rend bien compte qu'Emma est de nature dépensière :

« Elle lui trouvait *un genre trop élevé pour leur position de fortune* ; le bois, le sucre et la chandelle *filaient comme dans une grande maison*, et la quantité de braise qui se brûlaient à la cuisine suffit pour vingt-cinq plats ! [...] ¹⁷⁹ ».

La belle-mère remarque qu'Emma veut vivre d'une manière trop élevée pour leur position et leur fortune. Cette réflexion met donc bien en évidence la réalité d'Emma : ayant grandi dans un couvent auprès de jeunes filles plus riches qu'elle, elle ne savait pas ce qu'était être une épouse de médecin de campagne. D'ailleurs, elle s'attendait à ce qu'une fois mariée, elle sorte au théâtre, en ville, danser dans des bals, etc. Elle se persuade que ces anciennes camarades vivent cette vie-là :

« Que faisaient-elles maintenant ? À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent¹⁸⁰ ».

Pendant que ces filles vivent la vie dont elle rêve tant, Emma a une vie « froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre [...] ¹⁸¹ ». Après le bal, Emma se demande si « cette misère durerait toujours ? ¹⁸² » car elle avait vu des « duchesse à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes » et elle « enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs¹⁸³ ». Elle voulait vivre cette vie de riche. Après le bal, quand elle se rend compte qu'elle a perdu cet Objet avec son mariage, Emma se doit de partir à sa quête. C'est ainsi qu'elle commence à dépenser son argent de plus en plus.

¹⁷⁸ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 91.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 99-100.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 130.

¹⁸³ *Ibid.*

Peu de temps après le bal, Charles est triste, car il n'a plus de clientèle. Ses préoccupations sont encore plus grandes et importantes, car il remarque qu'Emma dépense énormément d'argent :

« Mais les affaires d'argent le préoccupaient. Il en avait tant dépensé pour les réparations de Tostes, pour les toilettes de Madame et pour le déménagement, que toute la dot, plus de trois mille écus, s'était écoulée en deux ans¹⁸⁴ ».

Madame Bovary essaye de mener une vie de luxe. Pour cela, elle peut compter sur monsieur Lheureux qui est un marchand qui peut lui apporter tout ce qu'elle désire et qui a l'habileté d'inciter les clientes et clients à acheter chez lui. Elle reçoit sa visite un soir alors qu'elle n'avait rien commandé ; il essaye alors de lui faire comprendre qu'elle peut commander n'importe quoi chez lui. Flaubert le décrit comme quelqu'un qui incite de manière indirecte à venir acheter dans sa boutique, que les clients aient les moyens ou non. Pour cela, monsieur Lheureux met l'accent sur le fait qu'il va en ville 4 fois par mois et qu'il est en relation avec des maisons connues. A de nombreuses reprises, monsieur Lheureux rend visite à Emma pour lui vendre certains produits ; et à de nombreuses reprises elle lui répond qu'elle n'a besoin de rien, et pourtant, elle finit toujours par lui acheter certaines choses. A la manière d'un usurier, monsieur Lheureux la précipite dans sa quête à trouver l'Objet-richesse.

Lors de la première visite de M. Lheureux au domicile des Bovary, Emma se laisse séduire par une écharpe. Lorsqu'elle demande le prix, il lui répond qu'elle ne coûte presque rien. Pour l'inciter à dépenser son argent, il n'hésite pas à utiliser certains stéréotypes : « Nous ne sommes pas des Juifs !¹⁸⁵ », le Juif étant celui qui fétichise l'argent¹⁸⁶. De cette manière, monsieur Lheureux se montre comme quelqu'un qui n'a pas besoin qu'on lui paye tout de suite ; le plus important pour lui, c'est qu'on le rembourse plus tard, et si cela n'est pas possible, alors la justice sera mêlée aux affaires d'argent.

Il propose donc à Emma de lui prêter de l'argent si elle en a besoin : « “C'était pour vous dire, reprit-il d'un air bonhomme, après sa plaisanterie, que ce n'est pas l'argent qui m'inquiète... Je vous en donnerais, s'il le fallait.” Elle eut un geste de surprise¹⁸⁷ ». Voilà l'élément rebondissant dans sa quête : monsieur Lheureux serait prêt à lui prêter de l'argent pour qu'elle atteigne enfin son Objet et vivre avec ses goûts luxueux.

¹⁸⁴ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., pp. 157-158.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸⁶ Jean, CAUNE, « Formation des stéréotypes du Juif », *Hermès, La Revue*, vol. 83, n° 1, 2019, pp. 145-152.

¹⁸⁷ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 178.

Quelque temps après cette rencontre avec le boutiquier, Emma commence ses achats compulsifs :

« Elle s'acheta un prie-Dieu gothique, elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles ; elle écrivit à Rouen, afin d'avoir une robe en cachemire bleu ; elle choisit, chez Lheureux la plus belle de ses écharpes ; elle se la nouait à la taille par-dessus sa robe de chambre [...]»¹⁸⁸ ».

Après cela, elle commence aussi à s'habiller différemment et se permet d'avoir des goûts divers et de luxe pour son style vestimentaire, le but étant de ne pas ressembler à une simple femme rurale. Elle s'intéresse donc à la mode comme dans les villes :

« Souvent, elle variait sa coiffure : elle se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées ; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme¹⁸⁹ ».

Son style de vie plus urbain ne s'arrête pas à la mode et à la décoration. En effet, Emma veut « apprendre l'italien : elle acheta des dictionnaires, une grammaire, une provision de papier blanc¹⁹⁰ ». Elle s'intéresse également à l'histoire et à la philosophie. Monsieur Lheureux lui prête de l'argent, elle achète ce qu'elle veut et jamais il ne lui rappelle ses factures : « Emma s'abandonnait à cette facilité de satisfaire tous ses caprices¹⁹¹ ».

Emma est donc lancée dans sa quête du grand Objet, quête qui est facilitée par monsieur Lheureux qui lui accorde tous ses caprices en lui prêtant de l'argent. Lorsque Rodolphe quitte Emma, comme nous l'avions dit plus haut, sa quête vers l'Objet-amour est compromise, et elle retombe alors dans une mélancolie et une tristesse profonde, au point d'en devenir malade. Au même moment, Charles a des inquiétudes concernant l'argent pour différentes raisons :

« [...] il ne savait comment faire pour dédommager M. Homais [...]. Puis la dépense du ménage [...] ; les notes pleuvaient dans la maison ; les fournisseurs murmuraient ; M. Lheureux surtout le harcelait¹⁹² ».

¹⁸⁸ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 203.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁹² *Ibid.*, p. 308.

Monsieur Lheureux profite justement de la maladie d'Emma pour faire augmenter les factures et apporter les dernières commandes qu'elle avait faites avant de tomber malade : « le manteau, le sac de nuit, deux caisses au lieu d'une, quantité d'autres choses encore¹⁹³ ». Le boutiquier, voyant que Charles ne le rembourse pas, décide alors de prêter l'argent de la commande à Charles, à la condition qu'il le rembourse dans un an. Toutefois, cette somme s'ajoutait à celle qu'Emma devait déjà à Lheureux.

¹⁹³ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op. cit., p. 309.

Chapitre 2 : Anna Karénine et son Objet incomplet

1. Devenir Lady Mary

Nous avons mentionné plus haut la scène du train dans laquelle Tolstoï nous représente Anna lisant un roman anglais. Nous avons dit qu'Anna s'identifie à ses personnages, car elle aimerait devenir l'héroïne d'un roman et parce qu'elle aimerait être regardée et lue par tout le monde : devenir l'héroïne principale à laquelle les lecteurs s'identifient. Par chance, Anna est appréciée par les gens de la haute société russe. Elle est considérée comme une femme respectable au sein l'aristocratie grâce à son époux Alexis Alexandrovitch. Nous pouvons alors penser que son Objet est présent dans sa vie.

Cependant, il y a une personne qui ne la regarde pas comme cela : Alexis Alexandrovitch. Quand Anna K. réalise qu'il n'y a pas d'amour dans son mariage, en particulier venant de son époux, elle perd son Objet. Il y a donc un bouleversement et un chagrin dû à la perte de ce grand Objet. Ce sentiment de tristesse suscite alors chez elle un sentiment mélancolique.

Dès le début du roman, Tolstoï nous donne à voir toute l'intrigue du roman de manière indirecte. En effet, il nous présente Anna sur le chemin vers Moscou pour voir son frère Oblonski. Celui-ci a fait appel à sa sœur, car il aimerait qu'elle l'aide à reconquérir sa femme Dolly qui ne veut plus le voir depuis qu'elle a appris la tromperie de son mari. Lorsqu'Anna descend du train, elle rencontre le comte Vronski qui deviendra son amant : elle le rencontre donc lorsqu'elle se rend à Moscou pour réconcilier Dolly et Oblonski, c'est-à-dire dans un contexte d'adultère. Anna prend donc le train pour rencontrer son futur amant dans une ambiance d'infidélité déjà présente. Aussi, lorsqu'elle retrouve son frère à la station, elle entend qu'un des employés de la gare s'est fait écraser par le train. Cette image du cadavre restera gravée dans sa mémoire et apparaîtra dans ses cauchemars. En réalité, ce mauvais rêve est un présage de sa mort. Anna le savait : « C'est un présage funeste, répondit-elle¹⁹⁴ ». Sa mort est donc liée au train et à l'adultère dans lequel elle se lancera car elle s'est rendue à Moscou pour réconcilier son frère et son épouse pour une histoire d'adultère.

¹⁹⁴ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 111.

Nous pouvons alors métaphoriser le moment où Anna monte dans le train pour Moscou comme étant le moment où elle monte sur son cheval pour partir à la quête de son Objet, tout comme Lady Mary galope au vent, pour ainsi devenir l'héroïne de son propre roman.

Durant son voyage vers Moscou, Anna est assise près de la comtesse Vronski. Une fois arrivée à destination, elle descend du train et croise au même moment le comte Vronski qui lui sera présenté par la comtesse. Celui-ci jette un regard rapide sur elle et comprend qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle femme : « [...] à l'entrée du wagon réservé il s'arrêta pour laisser sortir une dame que son tact d'homme du monde lui permit de classer d'un coup d'œil parmi les femmes de la meilleure société¹⁹⁵ ». Vronski ne peut pas s'empêcher : il doit jeter de nouveau un regard vers elle pour mieux la contempler. Tolstoï nous donne alors un portrait physique d'Anna du point de vue du comte :

« [...] mais bien par l'expression toute de douceur de son charmant visage. Et précisément elle aussi se détourna. Un court instant ses yeux gris et brillant, que des cils épais faisaient paraître foncés, s'arrêtèrent sur lui avec bienveillance, comme s'ils le reconnaissaient [...] Cette rapide vision suffit à Vronski pour remarquer la vivacité contenue qui voltigeait sur cette physionomie, animant le regard, courbant les lèvres en un sourire à peine perceptible. Regard et sourire décelaient une abondance de force refoulée ; l'éclair des yeux avait beau se voiler, le demi-sourire des lèvres n'en trahissait pas moins le feu intérieur¹⁹⁶ ».

Ensuite, elle est accueillie par son frère Oblonski qui la ramène chez lui pour qu'elle devienne son médiateur familial. Un peu plus tard, elle rencontre la jeune Kitty qui est la sœur de Dolly. Kitty, prise d'admiration pour Anna, insiste pour qu'elle fasse une apparition au bal auquel Vronski sera également présent. La jeune Kitty invite Anna en lui parlant de son espoir : impressionner le comte Vronski.

2. Le bal

Tout comme pour Emma Bovary, la scène du bal est un moment décisif pour Anna, car c'est à ce moment-là que sa quête prend un tournant critique : durant la soirée, elle fait plus ample connaissance avec le comte Vronski. Comme le fait Flaubert, Tolstoï nous montre un bal

¹⁹⁵ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 105.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 105-106.

aristocratique : un lieu de paraître, de raffinement, de coquetterie, où la noblesse se met en valeur et veut faire impression par ses goûts vestimentaires, ses manières, etc.

Lorsqu'Emma Bovary arrive au bal, elle se rend compte qu'elle n'est pas à sa place dans ce monde aristocratique : sa robe n'est pas aussi belle que celles des autres femmes, son mari n'est pas aussi élégant que les hommes de la noblesse, etc. Elle a l'impression d'être inférieure à ces gens-là. Anna est en revanche décrite d'une tout autre manière. Tandis que les femmes du bal portent « une robe [ou d'une] et une coiffure pour mettre en valeur la personne¹⁹⁷ », Anna opte pour une robe noire. Lorsqu'elle arrive au bal, elle est décrite du point de vue de Kitty :

« Une force presque surnaturelle attirait les regards de Kitty sur Anna. Et vraiment il émanait de cette femme un charme irrésistible : séduisante était sa robe en sa simplicité ; séduisants, ses beaux bras chargés de bracelets ; séduisant son cou ferme entouré de perles ; séduisantes, les boucles mutines de sa chevelure quelque peu en désordre ; séduisants, les gestes de ses mains fines, les mouvements de ses jambes nerveuses ; séduisant, son beau visage animé ; [...] ¹⁹⁸ ».

Anna est donc décrite comme portant une toilette différente de celle des autres femmes. Cependant, cela ne la rend pas inférieure à elles ; bien au contraire, elle paraît encore plus ravissante que celles-ci. Tandis que la toilette d'Emma Bovary rappelle son milieu rural, celle d'Anna rappelle à Kitty à quel point elle est encore plus élégante que les autres femmes. C'est elle la « reine de la soirée¹⁹⁹ » :

« [...] Kitty découvrit soudain en son amie une femme nouvelle. A n'en point doute, Anna cédait à l'enivrement du succès ; et Kitty, qui n'ignorait pas cette griserie, en reconnut tous les symptômes, le regard enflammé, le sourire de triomphe, les lèvres entrouvertes, la grâce, l'harmonie suprême des mouvements²⁰⁰ ».

Nous l'avions précédemment dit : Anna a besoin de se sentir aimée et admirée par les autres et par son entourage. Lorsqu'elle arrive à Moscou, elle apprend que le comte Vronski est

¹⁹⁷ P. DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », *op.cit.*, p. 69.

¹⁹⁸ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, *op.cit.*, pp. 135-136.

¹⁹⁹ P. DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », *op.cit.*, p. 70.

²⁰⁰ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, *op.cit.*, p. 133.

un « jeune officier à la carrière prometteuse et au physique agréable, il est apprécié dans les salons pour son assurance et sa capacité à ramener une conversation trop lourde à un badinage léger²⁰¹ ». Vronski est donc un personnage important dans l'aristocratie russe : un jeune homme physiquement attirant et avec une bonne carrière. Il est donc apprécié et admiré par de nombreuses personnes. Face à un tel personnage, nous pouvons penser qu'Anna se sent presque dans l'obligation de lui plaire. Tous les deux sont des personnages respectés et à l'aise dans les cercles mondains. Tout laisse donc entendre qu'ils sont les mêmes personnes, mais de sexe différent.

Anna et Vronski dansent ensemble durant le bal et deviennent admirés de tous par leur élégance. Cependant, Kitty remarque le pouvoir de séduction qu'Anna a sur Vronski. Elle aperçoit qu'à « chaque fois que Vronski lui adressait la parole, un éclair passait dans les yeux d'Anna, un sourire entrouvrait ses lèvres : et si désireuse qu'elle parût de la refouler, son allégresse éclatait en signes manifestes²⁰² ». Anna est donc en pleine action pour se faire admirer par Vronski.

Seulement, cette action, qui fait partie de sa quête, ne s'arrête pas là. Pour que la quête fonctionne, il faut qu'Anna se trouve un partenaire qui pourra lui donner l'admiration que son époux ne lui donne pas. Anna trouve cette personne-là et ce futur partenaire en Vronski. Lorsque Kitty jette un regard sur elle, elle remarque que Vronski est le miroir d'Anna : « [...] le visage de Vronski reflétait comme un miroir l'exaltation qu'elle venait qu'elle venait de lire sur celui d'Anna²⁰³ ». Tolstoï utilise ici le terme miroir. Le miroir est également présent dans *Madame Bovary*, lorsqu'Emma rentre chez elle après avoir vécu sa première passion avec Rodolphe (cf. partie III, chapitre 1) et qu'elle se regarde dans le miroir en se disant qu'elle a un amant. Rappelons-nous que dans sa psychanalyse, Lacan considère le miroir comme étant une étape importante dans le processus d'identification, car c'est à ce moment-là qu'un sujet perçoit son identité et son *je*. L'auteur russe utilise ce terme pour décrire le même sentiment qui apparaît sur le visage d'Anna et de Vronski. Anna aurait donc trouvé son partenaire, celui qui est son reflet. Non seulement Vronski possède les mêmes traits de personnalité qu'Anna en faisant bonne impression partout dans la société aristocratique, mais en plus, il parvient à refléter Anna et son sentiment durant le bal : Anna se voit en lui et pourrait se dire « voilà quelqu'un qui me ressemble, qui m'admire et qui reflète le même sentiment que moi ».

²⁰¹ P. DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », *op. cit.*, pp. 66-67.

²⁰² L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, *op.cit.*, p. 133.

²⁰³ *Ibid.*

Peu de temps après, Anna rentre à Saint-Pétersbourg où Vronski décide de la suivre. Dans le train, Anna sort son roman anglais et commence à le lire. Comme nous l'avions dit auparavant, elle aurait voulu prendre la place des personnages. Il s'agit là d'un effet de miroir entre Anna et les personnages du roman anglais. Elle s'identifie tellement à cette volonté d'être admiré comme elle admire ces personnages, qu'elle ressent la même honte que le personnage principal de son roman. Elle se demande alors pourquoi elle devrait rougir : « "Et moi, de quoi serais-je honteuse ?" se demanda-t-elle avec une surprise indignée. Elle abandonna son livre et se renversa sur son fauteuil en serrant le coupe-papier dans ses mains nerveuses²⁰⁴ ». Elle se remémore alors les événements qui ont eu lieu durant son séjour à Moscou : le bal, les conversations avec Vronski et « son beau visage d'amoureux transi ²⁰⁵ ».

Dans notre analyse sur *Madame Bovary*, nous avons dit que lorsqu'Emma se rend compte des sentiments qu'elle éprouve pour Léon Dupuis, elle en a honte et les repousse. Dans cette scène de train, nous remarquons qu'Anna est dans la même situation. Elle se remémore le temps passé avec Vronski, et elle ressent un sentiment de honte qu'elle essaye d'éloigner. En y repensant, elle entend une voix à l'intérieur d'elle qui lui dit : « Tu brûles, tu brûles !²⁰⁶ ». Lorsqu'Emma perçoit les sentiments qu'a Léon pour elle, elle devient une bonne épouse et une bonne mère : elle s'occupe de sa fille Berthe qu'elle ne laisse plus chez la nourrice, elle se rapproche de Charles, etc. Il en va de même pour Anna : lorsqu'elle repense au bal et aux discussions avec Vronski, elle se remet tout d'un coup à penser à son fils Serge et à son époux Alexis : « Dieu merci, je reverrai demain mon petit Serge et Alexis Alexandrovitch ; ma bonne vie habituelle va reprendre comme par le passé ²⁰⁷ ».

Comme nous l'avions dit un peu plus haut, le bal à Moscou a été pour Anna un événement décisif, car celui-ci la conduira à la prise de conscience qu'elle aimerait atteindre son Objet en se trouvant un nouvel homme dans sa vie.

Lorsqu'Anna rentre de Moscou, elle retrouve son époux avec des oreilles plus longues, toujours aussi laid, son fils est devenu moins beau, son amie la comtesse Lydie est insupportable, etc.²⁰⁸ Tout comme Emma Bovary après le bal à la Vaubyessard, Anna ressent une désillusion de sa vie après avoir rencontré le comte Vronski et après avoir été admirée au bal à Moscou, comme si pendant l'espace d'une nuit, Anna était devenue le personnage

²⁰⁴ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 161.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 161.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 159.

²⁰⁸ P. DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », op.cit., p. 71.

principal de son roman : « Elle réalise que sa vie quotidienne est étriquée, pire qu'elle n'est pas à la hauteur de ses attentes²⁰⁹ ».

Après la prise de conscience de la banalité de sa vie, Anna se rend compte que ce n'est pas la première fois qu'elle ressent ce sentiment de répulsion envers son époux : « A vrai dire, ce sentiment sommeillait depuis longtemps au plus profond de son être, mais c'était la première fois qu'il se faisait jour avec cette acuité douloureuse²¹⁰ ». Tolstoï insiste donc sur le fait que c'est avec chagrin qu'Anna comprend que sa vie est banale comparée à celle qu'elle a vécu durant le bal. Comme Emma, Anna a vécu une bonne soirée et en a oublié sa vie qu'elle considérera comme simple et sans artifice.

Après cet épisode, nous retrouvons une Anna, qui était devenue le temps d'un bal le personnage principal d'un roman, qui retombe dans sa simple vie à Saint-Pétersbourg, auprès d'un époux qui ne la considère pas réellement et qu'elle regarde avec mépris. Nous avons dit que sa quête commençait lorsqu'elle était dans le train pour Moscou. Cependant, en revenant chez elle, Anna met sa quête en suspend en reprenant sa vie habituelle auprès de son mari et de son fils.

Toutefois, sa quête est de nouveau mise en marche grâce à un autre personnage : le comte Vronski. Celui-ci décide de suivre Anna à Saint-Pétersbourg. Comme un miroir, le comte a pu lire en Anna et voir ce qu'elle désire, tout comme Rodolphe savait qu'Emma était triste de vivre à la campagne tout en étant mariée à un médecin peu intéressant. Rodolphe avait bien cerné ce qu'Emma recherchait.

Vronski et Anna se retrouvent et se rencontrent durant des soirées mondaines à Saint-Pétersbourg durant lesquelles les futurs amants se séduisent. Anna, par sa nature, est un personnage qui séduit facilement les gens autour d'elle. Vronski quant à lui essaye de la séduire, car il en est tombé amoureux. Comme le dit Philippa Dott dans son mémoire²¹¹ à la page 73, la société aristocrate est avare des histoires et des spectacles. Ainsi, savoir que le comte Vronski essaye de courtiser une femme mariée devient une histoire qui les intéresse. Encore une fois, « Vronski et Anna sont donc le nouveau roman, “la fable de la ville”²¹² ». Anna devient alors véritablement le personnage principal de son roman, tout comme Lady Mary dans son roman anglais. Elle est donc regardée et lue par toute la société.

²⁰⁹ P. DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », *op.cit.*, p. 71.

²¹⁰ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, *op.cit.*, pp. 165-166.

²¹¹ P. DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », *op.cit.*, p. 73.

²¹² *Ibid.*

Lors d'une soirée donnée par Betsy, Anna et Vronski, comme à leur habitude maintenant, passent tout leur temps ensemble à discuter à l'écart des autres personnes. Un peu plus tard, Alexis Alexandrovitch rejoint la soirée. Cette fois-ci, Anna et Vronski sont dévisagés avec beaucoup de jugement. En effet, leur longue discussion isolée est considérée comme inconvenante et déplacée pour la haute société russe :

« Cela devient inconvenant, murmura une dame en désignant du regard Karénine, Anna et Vronski. [...] Ces dames ne furent pas seules à faire cette observation. Presque toutes les autres, même la princesse Miagki, même Betsy, jetèrent plus d'une fois aux deux isolés un regard réprobateur²¹³ ».

Seul un personnage ne remarque pas que cet entretien entre les futurs amants est déplacé : Alexis Alexandrovitch. Comme nous l'avions dit précédemment, le mari d'Anna ne lui montre aucun intérêt : il ne la regarde pas, il ne la considère pas et c'est bien le seul à le faire : Anna sait que tout le monde la regarde et que les gens l'admirent. Seul Alexis ne le fait pas :

« [...] seul Alexis Alexandrovitch, tout à ses propos passionnants, paraissait ne rien voir. [...] Alexis Alexandrovitch n'avait rien trouvé d'anormal au tête-à-tête animé de sa femme et de Vronski ; mais quand il s'aperçut que d'autres personnes se formalisaient de cet aparté, il le jugea à son tour inconvenant et résolut d'en faire l'observation à sa femme²¹⁴ ».

Cette soirée chez la princesse Betsy est également un épisode important pour la future relation entre Anna et Vronski, car en effet, c'est à ce moment-là que le comte décide de faire sa déclaration de manière claire à Anna :

« Ne savez-vous pas que vous êtes toute ma vie ? Mais j'ignore la tranquillité et ne saurais vous la donner. Me donner tout entier, donner mon amour...oui... Je ne puis vous séparer de moi par la pensée. A mes yeux, vous et moi ne faisons qu'un. Et je ne vois dans l'avenir aucune tranquillité ni pour vous ni pour moi. Je ne vois en perspective que le malheur et le désespoir... ou le bonheur, et quel bonheur !... Est-il donc vraiment impossible ? [...]»²¹⁵ ».

²¹³ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 215.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 215-217.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 214.

Face à cette déclaration, Anna préfère refuser ses avances, comme Emma lorsqu'elle s'était rendu compte des sentiments de Léon : « [...] restons bons amis, finit-elle par dire ; mais ses yeux tenaient un autre langage²¹⁶ ». Cependant, Vronski reflète de nouveau Anna, comme s'il était son miroir : même si les paroles d'Anna refusent ses avances, son regard laisse penser le contraire. Et Vronski comprend alors que ce regard signifie qu'elle l'aime aussi : « Mon Dieu, pensa-t-il dans un transport, au moment où je perdais tout espoir, l'amour l'emporte ! Elle m'aime, elle me l'avoue²¹⁷ »

Après la soirée de Betsy, lorsqu'Anna rentre chez elle, Alexis l'attend pour discuter avec elle et lui faire comprendre qu'apparemment cela était approprié qu'elle s'isole avec Vronski durant la soirée :

« Je dois te mettre en garde, reprit-il d'une voix calme, contre l'interprétation qu'on peut donner dans le monde à ton imprudence et à ton étourderie. Ton entretien trop animé de ce soir avec le comte Vronski (il détacha avec fermeté les syllabes du mot) n'est point passé inaperçu²¹⁸ ».

Elle ne se sent cependant pas coupable, car « tant qu'Anna résistait aux avances de Vronski, elle n'avait pas de raison de culpabiliser. Nourrir de simples pensées compromettantes ce n'est pas tromper²¹⁹ ». Encore une fois, Anna se sent bien dans cette posture où tout le monde la regarde : elle a besoin de sentir que les gens posent les yeux sur elle, peu importe si sa « conduite et ta [sa] tenue ont quelque peu prêté à la critique²²⁰ ». Il faut qu'elle maintienne ce rôle de protagoniste principal de son roman, qu'elle soit lue et regardée par tout le monde.

Alexis Alexandrovitch reprend alors son discours en se mettant de nouveau dans cette position de l'époux qui ne se sent pas touché ou attaché à sa femme :

« Je considère, tu le sais, la jalousie comme un sentiment humiliant, et ne me laisserai jamais guider par elle. Mais il existe certaines convenances sociales que l'on ne viole pas impunément²²¹ ».

Il ne ressent donc aucune jalousie. Ce qui compte pour lui, ce sont les convenances sociales et son image. Tolstoï le présente comme un personnage dénué de tout sentiment ; le plus important

²¹⁶ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 214.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 222.

²¹⁹ P. DOTT, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », op.cit., p. 75.

²²⁰ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 223.

²²¹ *Ibid.*

est le paraître. Anna le sait et elle le comprend encore plus ici : « Au fond peu lui importe, songea-t-elle, mais il redoute le qu'en-dira-t-on²²² ».

Plus tard, Anna se laissera complètement séduire par Vronski et ils deviendront alors amants. Elle obtient donc un amoureux au même prénom que son mari, qui est tout aussi respecté que lui grâce à sa carrière de jeune officier et qui lui ressemble à elle également, car il sait vivre et se mettre à l'aise dans toutes les situations dans la haute société dans laquelle il est très apprécié et y fait souvent bonne impression. Nous retrouvons donc une Anna qui devient l'héroïne principale de son propre roman : elle est belle, elle est appréciée, respectée, aimée, admirée, etc. Elle parvient donc à récupérer son grand Objet.

²²² L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, *op.cit.*, p. 223.

Chapitre 3 : Ana Ozores et la libido religieuse

Dans la deuxième partie, nous avons dit qu'Ana Ozores prenait comme Objet désiré ce que chaque femme du 19^e siècle voulait, c'est-à-dire une vie de couple et des enfants. Cependant, après son mariage avec don Víctor, Ana s'est rapidement retrouvée face à un mari qui se comporte comme un père et qui ne veut pas d'enfants.

Dès sa naissance, Ana est privée de sa mère car elle décède. Ainsi, pour la première fois, elle est démunie de ce sentiment maternel. Ensuite, elle en est de nouveau privée lorsque don Víctor lui répète à de nombreuses reprises : « pas question d'enfants²²³ ». Ana se retrouve donc à 27 ans sans enfants et sans vraie vie de couple.

Après avoir perdu son Objet idéalisé, Ana doit faire son deuil en se trouvant un nouvel objet. Contrairement à Emma et Anna K., Ana O. ne permet pas à sa libido se mettre à la recherche de l'Objet perdu. En effet, elle décide de se trouver un nouvel Objet à admirer auquel rattacher sa libido. Ce nouvel Objet devient donc ce grand Autre par lequel son identité devra passer. De ce point de vue-là, nous pouvons considérer Ana comme n'étant pas mélancolique. Toutefois, elle partage malgré tout une même tristesse avec Anna K. et Emma.

A l'instar de nos héroïnes précédentes, Ana O. cherche un moyen d'échapper au monde dans lequel elle vit. En effet, les trois protagonistes se heurtent à des difficultés dans leur mariage. Nous pouvons considérer que ce sont leurs époux qui les ont poussées à prendre un amant, car ils n'étaient pas à la hauteur des attentes de ces femmes. Plutôt que de déplorer leur sort, elles décident de trouver leur idéal masculin chez un autre homme.

Avant de trouver cet homme idéal tant rêvé, Ana Ozores décide de ne pas être emportée par la mélancolie. Lorsqu'elle perd son Objet désiré, elle essaye de faire son deuil en déplaçant sa libido vers un nouvel Objet qui jouera le rôle du grand Autre.

1. L'Objet maternel

Dans *La Regenta*, Clarín nous présente une héroïne venant d'une famille importante et dont le nom Ozores rappelle la famille la plus ancienne de Vetusta. Pour cette raison, et aussi grâce au mariage avec l'ancien régent don Víctor, Ana est considérée comme l'une des femmes les plus respectables à Vestusta. En cela, elle se rapproche d'Anna Karénine :

²²³ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 229.

« [...] je veux que vous connaissiez bien cette femme, psychologiquement comme disent les pédants d'aujourd'hui ; c'est une femme remarquable, un ange de bonté comme je vous l'ai déjà dit ; un ange qui ne mérite pas d'être offensé²²⁴ ».

« Elle sut, en se rappelant les événements passés, que pour les gens il n'est d'autre vertu que celle qui se donne en spectacle. Son âme se réjouit de contempler en imagination l'holocauste du respect unanime, de l'admiration qu'on lui vouait en raison de sa vertu et de sa beauté. A Vetusta, dire la Régente, c'était dire la parfaite épouse [...] et l'on adorait sa beauté en silence²²⁵ ».

Comme nous l'avons dit plus haut, Ana n'a pas connu sa mère, car celle-ci décède durant l'accouchement. Souvent, elle se rappelle qu'elle « n'avait pas connu sa mère²²⁶ ». Elle avait éprouvé durant toute sa vie « une nostalgie des bras de sa mère²²⁷ ». Quand elle était enfant, elle recherchait cette tendresse maternelle qu'elle n'avait jamais connue.

Très tôt, l'éducation d'Ana a été confiée à une gouvernante espagnole-anglaise, doña Camilla. L'éducation prônée par celle-ci était dure, pleine de droiture, etc. Ana se sentait orpheline. Un jour, elle décide d'écrire un poème qui « était fait des larmes de ses malheurs d'orpheline maltraitée [...]»²²⁸. Tout comme Emma, Ana sortait de sa vie en rêvant et en s'imaginant des histoires. Toutefois, contrairement à l'héroïne flaubertienne, Ana ne rêvait pas d'« amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans les pavillons solitaires [...]»²²⁹. En réalité, « l'héroïne de ses histoires d'alors, c'était sa mère²³⁰ ».

Depuis son enfance, Ana montre des signes de fuite de la réalité pour se rapprocher de la Vierge qui est l'emblème de la mère : « La Vierge est à mes côtés²³¹ ». Elle retrouve dans la figure de Marie la mère qu'elle n'a jamais eue : elle représenterait cette figure maternelle toujours à ses côtés, présente à n'importe quel moment : « Avec toi, Vierge sainte, toujours avec toi, toujours à tes pieds [...]»²³².

N'ayant pas de mère, ni d'enfants, et donc ayant perdu son Objet admiré, Ana décide de placer sa libido dans ce nouvel Objet qu'est la Vierge Marie. Celle-ci devient alors pour Ana

²²⁴ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 76.

²²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 100.

²²⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 91.

²³⁰ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 100.

²³¹ *Ibid.*, p. 121.

²³² *Ibid.*, p. 589.

« une Mère, celle des Affligés²³³ ». Son nouveau grand Autre devient alors avec le temps la religion. C'est ainsi qu'elle commence à lire des livres sur le christianisme : *Les confessions* de Saint-Augustin, la Bible, *Le Génie du Christianisme* et *Les Martyrs* de Chateaubriand, saint Jean de la Croix, etc. Durant ces lectures, elle ressentait un sentiment fort envers la Sainte-Marie.

Une fois mariée, Ana se rapproche encore plus de la religion, car don Víctor ne veut pas d'enfants. Ce sentiment maternel n'est donc ni comblé ni trouvé après son mariage. A ce moment-là, son attachement à la religion devient de plus en plus grande.

Pour se rapprocher du christianisme, Ana trouve l'aide d'un homme de l'église : don Fermín De Pas qui est le Magistral de la cathédrale de Vetusta. Celui-ci profite de la fragilité d'Ana et de son tempérament sensible pour la pousser à se réfugier encore plus dans la religion et pour la convaincre de le désigner comme son confesseur. Grâce à cela, il connaîtra tous les secrets d'Ana et pourra les utiliser contre elle pour qu'elle soit à sa merci. C'est ainsi qu'il lui conseille de modifier certaines lectures de don Víctor. Ana devient en réalité le pantin de don Fermín :

« Monsieur, je ferai tout ce que vous direz, j'irai quand vous me l'indiquerez, vous avez ma confiance absolue. Vous êtes le seul au monde à qui j'ai ouvert mon cœur, vous savez tout de ce que je pense et tout ce que je sens... j'attends de vous la lumière de cette obscurité qui m'entoure si souvent...²³⁴ ».

2. L'Objet amour

A 27 ans, Ana a l'impression que sa vie fuit devant elle à toute allure et qu'elle ne parvient pas à l'arrêter ou à pleinement la vivre. Aussi, elle n'a jamais connu l'amour maternel ni l'amour d'un homme tel que décrit dans les romans. Même mariée, Ana s'ennuie dans son mariage et dans cette société aristocratique qui pourtant l'admire :

« Mais qu'importait ? elle se mourait d'ennui. Elle avait vingt-sept ans et sa jeunesse s'enfuyait ; ces vingt-sept années de femme la mettaient déjà au seuil de la vieillesse qui frappait à la porte...²³⁵ ».

²³³ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 110.

²³⁴ *Ibid.*, p. 401.

²³⁵ *Ibid.*, p. 228.

De ce point de vue-là, Ana est à rapprocher d'Emma et d'Anna K. qui s'ennuient également. Rappelons-nous de ce que Robert Burton disait : la noblesse et l'aristocratie européennes n'ont pas de métier et sont souvent prises d'oisiveté. Ils n'occupent donc pas leur temps par un métier. Cette oisiveté amène alors souvent la noblesse à un ennui total qui conduit alors à la mélancolie²³⁶.

Toutefois, une femme bien née au 19^e siècle est supposée avoir reçu une éducation dont le seul futur métier sera son rôle de mère et d'épouse. Ana Ozores ne possède rien de cela : elle n'est ni mère ni vraiment la femme de don Víctor. La voilà à 27 ans, sans amour et sans enfants. Pourtant, elle en rêve de cet amour que tout le monde vit :

« Et pas une fois elle n'avait savouré ces délices de l'amour dont tout le monde parle, qui font les sujets des pièces de théâtre, des romans et même de l'histoire. L'amour est la seule chose qui vaille la peine d'être vécue, avait-elle souvent lu et entendu. Mais quel amour ? Où était-il cet amour ? Elle ne le connaissait pas²³⁷ ».

Ana Ozores se sent seule et elle se compare à la lune, synonyme de solitude :

« Et sa jeunesse s'enfuyait, comme ces petits nuages d'argent foncé qui passaient devant la lune à tire-d'aile... [...] Elle était aussi solitaire que la lune, parcourant le monde avant de s'abîmer dans la vieillesse, dans l'obscurité de l'âme, sans amour, sans espoir de le connaître... Oh non, non, pas cela !²³⁸ ».

Dans le chapitre 16, comme Tolstoï et Flaubert l'ont fait, Clarín décrit une scène importante pour la suite du roman. Ana et don Víctor sont invités au théâtre de Vetusta pour voir la représentation du *Don Juan Tenorio*. Cette soirée au théâtre a été pour Ana une révélation : il était hors de question de continuer à vivre ainsi, sans connaître l'amour : « Depuis cette après-midi, elle n'avait cessé un instant de penser à la même chose ; il était absurde de vivre comme une morte ; l'amour était un droit de la jeunesse [...] »²³⁹.

Ana prend alors conscience qu'elle a passé huit années auprès d'un homme « qu'elle trouvait vulgaire, [...] maniaque, sans consistance. Ces huit années de jeunesse sans amour,

²³⁶ R. BURTON, *Anatomie de la mélancolie. T. II. Traitement de la mélancolie. Troisième partition. Mélancolie amoureuse*, op.cit., p. 854.

²³⁷ CLARIN, *La Régente*, op.cit., pp. 228-229.

²³⁸ *Ibid.*, p. 229.

²³⁹ *Ibid.*, p. 382.

sans le feu d'aucune passion [...]»²⁴⁰ ». C'était seulement grâce à Dieu qu'elle avait réussi à supporter cela. Mais maintenant, elle sait que ses voix intérieures et religieuses lui répètent les mêmes mots : « indépendance, amour, joie, volupté pure, digne des âmes élevées²⁴¹ ». Nous sommes donc ici en présence de la fameuse scène de bal d'Emma Bovary et d'Anna Karénine, c'est-à-dire ce moment de prise de conscience de la vie ennuyante qu'elles vivent et de la perte de leurs Objets.

En réalité, après la scène du théâtre, le lecteur comprend qu'Ana possède d'autres hommes dans sa vie autre que don Víctor. Il s'agit du Magistral et de don Álvaro. Don Fermín apprend après la représentation de *Don Juan Tenorio* qu'il a un concurrent. S'en suit alors une rivalité entre ces deux hommes : l'un est jaloux de l'autre car il est proche d'Ana et inversement. D'un côté, nous retrouvons le Magistral qui pousse Ana à être plus dévote, à étendre ses lectures religieuses et mystiques, etc. D'un autre, nous avons un don Juan qui essaye de se rapprocher de l'héroïne à travers le personnage de Visita.

Arrive alors une autre scène importante pour Ana Ozores : la scène du bal. Lorsqu'Ana entre dans la salle, les conversations s'arrêtent pour admirer la Régente : « - Quelle est belle ! – Mais quelle simplicité... ! [...] – La Vénus de l'Îlot comme dit Tromblon²⁴² ». Tout comme Anna Karénine, Ana Ozores est admirée par sa beauté par la haute société espagnole.

Durant la soirée, la Régente est assise près de Visita qui lui raconte toutes les histoires d'amour de don Álvaro. Cependant, selon Visita, le cœur d'Álvaro serait pris en ce moment, mais personne ne sait par qui : « Bah ! Celle qui retient Mesía, la femme dont il est réellement amoureux. [...] Qui cela peut-il bien être ? [...] Elle doit être mariée...²⁴³ ».

Lorsque don Álvaro Mesía entre au bal, nous retrouvons la même réflexion qu'Emma et Anna Karénine ont eu : cet homme était bien plus séduisant que leur époux. Clarín nous donne à voir une description du futur amant à travers les yeux d'Ana O. :

« Le frac, la cravate, le plastron, le gilet, le pantalon et le chapeau à claques de Mesía n'avaient rien à voir avec les vêtements analogues portés par les autres. [...] Tous les hommes qui étaient là, don Víctor y compris, lui faisaient l'effet de

²⁴⁰ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 381.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 382.

²⁴² *Ibid.*, pp. 561-562.

²⁴³ *Ibid.*, p. 566.

serviteurs en tenue de gala ; c'était tous des garçons de café, seul Mesía était un monsieur²⁴⁴ ».

Contrairement à don Víctor qui est un homme vulgaire selon Ana, Mesía « était beau en toutes circonstances, dominant tous les autres de sa fière allure²⁴⁵ ».

Durant le souper au bal, Ana est assise à côté de don Álvaro avec qui elle discute de ce qu'il a fait cet été. Pour Mesía, cette soirée est l'occasion pour faire un pas de plus vers Ana : « C'était le moment de tenter quelque chose²⁴⁶ ». Jamais il n'avait renoncé à « conquérir cette place forte²⁴⁷ ». Cette dernière phrase nous rappelle le personnage de Rodolphe, le premier amant d'Emma Bovary. Flaubert le décrit également comme un don Juan. Tous les deux ont une « fraîcheur d'âme²⁴⁸ ». Ils « adoptent sans effort la couleur sentimentale de [leur] sa future victime²⁴⁹ ». Leur volonté dans ces deux romans est de conquérir la femme qui s'ennuie dans son mariage. Ils se persuadent qu'ils peuvent atteindre ce qui est inatteignable, c'est-à-dire deux femmes mariées à des hommes respectables, mais qu'ils considèrent avec infériorité. Après le souper, don Álvaro décide d'inviter Ana à danser. Pour la première fois, Ana sentait un « plaisir qui lui semblait de feu²⁵⁰ » qui l'a fait s'évanouir dans ses bras.

Après le bal, Ana est prise de regret, car elle a dansé avec don Álvaro et parce qu'elle s'est évanouie sur son torse. Ayant appris la nouvelle, don Fermín De Pas décide de rendre visite à la Régente pour qu'elle se confesse. Après avoir écouté tout son discours, le Magistral s'en va un peu agité. C'est à ce moment-là qu'Ana comprend une chose importante : il est amoureux d'elle, « oui, amoureux comme un homme, et non d'un amour mystique, idéal, séraphique comme elle se l'était imaginé. Il était jaloux, mort de jalousie...²⁵¹ ». Aux yeux d'Ana, le Magistral n'était plus un chanoine, mais « un homme qui, sous sa soutane, dissimulait passion, amour, jalousie, colère...²⁵² ». Elle se souvient alors de ce que disait son père : « [...] les prêtres étaient comme tout le monde, le célibat ecclésiastique n'était qu'un masque²⁵³ ». Ana est alors prise de dégoût et de honte.

²⁴⁴ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 567.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 570.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ G. LAFFITTE., « *Madame Bovary et La Regenta* », art.cit., p. 158.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 572.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 580.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

Un peu plus tard, quand elle retrouve son époux à la maison, Ana Ozores se rend compte définitivement qu'elle avait épousé son père : « C'était son père ! Elle l'aimait comme son père ! Il ressemblait même un peu à don Carlos²⁵⁴ ».

Nous avons dit qu'Ana s'était rendu compte qu'elle avait perdu ses Objets idéaux après son mariage. Contrairement à Anna K. et Emma, Ana avait voulu retrouver un nouveau grand Autre vers qui déplacer sa libido. Pour elle, ce manque avait été comblé par la religion et par le Magistral don Fermín De Pas. Néanmoins, ce travail de deuil qu'elle avait cru terminé, n'était en réalité qu'une façade, car finalement, même la religion l'a abandonnée : l'amour que don Fermín a pour elle et la ressemblance de son mari avec son père lui fait rendre compte qu'elle ne possède plus de grand Autre. Sa libido est donc de nouveau sans attache. Il lui faudra alors faire comme Emma et Anna Karénine : retrouver ses Objets en lançant sa libido dans une quête. Après avoir été abandonnée par la religion, Ana « pensa à sa foi brisée, fissurée, comme si un tremblement de terre l'avait ébranlée²⁵⁵ ».

Sa libido retrouve ses grands Objets dans un autre personnage : don Álvaro Mesía. Cet homme-là pour Ana est « plus noble²⁵⁶ ». Au chapitre 28, Ana et Mesía deviennent finalement amants. Elle retrouve enfin une partie de son grand Autre, c'est-à-dire l'amour passionnel, comme décrit dans les livres. Elle possède enfin un homme qui peut lui donner la jeunesse et l'amour que don Víctor est incapable de donner : « Mais comme elle s'efforçait de laver de toute faute son Mesía, son seigneur, l'homme à qui elle s'était donnée corps et âme *pour la vie* (selon elle) [...]»²⁵⁷ ». Mais elle a peur de le perdre : « [...] Quand l'idée de perdre Mesía s'emparait d'elle, elle tremblait d'horreur, comme autrefois quand elle craignait de perdre Jésus²⁵⁸ ».

Si Ana perd cet Objet tant désiré, elle retombera dans la mélancolie, c'est-à-dire que « reviendraient les noirs fantômes qu'elle sentait parfois s'agiter au fond de sa tête, comme surgis d'un horizon très lointain, premières ombres d'une nuit éternelle, vide effroyable²⁵⁹ ». Elle serait de nouveau prise par cette folie qui l'avait tant touché auparavant.

²⁵⁴ CLARÍN, *La Régente*, op.cit., p. 580.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 581.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 582.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 668

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

Partie IV : La finalisation de la quête²⁶⁰

²⁶⁰ Dans cette dernière partie, nous expliquerons pour quelle raison la quête est un échec pour chaque héroïne.

Chapitre 1 : L'échec de la quête

Après s'être lancées dans la recherche de leurs Objets, nos héroïnes du 19^e siècle pensent avoir trouvé leur bonheur et le grand Autre à qui elles rattachent leur libido et grâce à qui elles possèdent une identité. Cependant, ce bonheur est éphémère.

Dans *Deuil et mélancolie*²⁶¹, Freud explique qu'une personne endeuillée devient mélancolique lorsqu'elle ne parvient pas à placer sa libido vers un autre Objet après la perte de son grand Autre : « Le résultat ne fut pas celui, normal, d'un retrait de la libido de cet objet et d'un déplacement de celle-ci sur un nouvel objet [...] »²⁶². Le mélancolique ne cherche donc pas un nouvel Objet auquel rattacher sa libido. Par conséquent, la libido se retrouve errante et sans attache : « L'investissement d'objet se révéla peu résistant, il fut levé, mais la libido libérée ne fut pas déplacée sur un autre objet, mais retirée dans le moi »²⁶³.

Nous avons dit précédemment dans nos analyses sur nos romans qu'Anna Karénine, Emma Bovary et Ana Ozores refusent de placer leur libido vers un nouvel objet. Ne voulant pas non plus laisser celle-ci en liberté, elles se lancent dans une quête pour retrouver les Objets aimés qu'elles avaient perdus. Elles décident donc de passer outre le deuil et la mélancolie pour tenter de retrouver leur identité originelle donnée par ces Objets.

Pendant un moment, elles réussissent à retrouver leurs Objets désirés : l'amour, la richesse, être le personnage principal d'un roman, etc. Cependant, ce bonheur ne dure pas longtemps. En effet, après quelque temps, nos héroïnes comprennent qu'elles ne peuvent pas posséder leur grand Autre dans sa complétude. Il y a donc une prise de conscience qu'il ne peut pas être atteint. La libido se retrouve une fois de plus sans attache.

1. La perte de l'amour et de la richesse

A deux reprises, Emma Bovary pense avoir trouvé l'Objet-amour tant désiré : une fois avec son amant Rodolphe Boulanger, l'autre fois avec Léon Dupuis.

Rodolphe décide de mettre fin à leur relation en envoyant une lettre de rupture à Emma. Après en avoir lu le contenu, elle redevient mélancolique, car de nouveau, sa libido perd son Objet d'attache. Sa réaction explique cela puisqu'elle décide de monter les escaliers jusqu'au grenier :

²⁶¹ S. FREUD, *Métopsychole, op.cit.*

²⁶² *Ibid.*, p. 221.

²⁶³ *Ibid.*

« [...] et elle continua vivement à monter les marches, haletante, éperdue, ivre, et toujours tenant cette horrible feuille de papier, qui lui claquait dans les doigts comme une plaque de tôle. Au second étage, elle s'arrêta devant la porte du grenier, qui était fermée²⁶⁴ ».

Une fois dans le grenier, elle se met face à la fenêtre et regarde le sol de dehors. Face à cette insatisfaction et à la seconde perte de l'Objet d'amour, Emma pense au suicide. Dans son article, Jean-Marie Fossey explique qu'une telle insatisfaction « mène le personnage d'Emma à cette inéluctable issue de l'acte suicidaire²⁶⁵ ». Cette idée d'en finir avec sa vie traverse donc l'esprit d'Emma :

« Elle jetait les yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir ? Qui la retenait donc ? Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés en se disant : Allons ! allons !²⁶⁶ ».

Sa quête pour l'amour est donc un échec. Elle redevient mélancolique durant les mois qui suivent. Emma recommence alors à être malade, à rester dans sa chambre, à ne plus beaucoup manger, etc. Elle décide également, comme toute personne après une rupture amoureuse, de se séparer des objets qui lui rappellent Rodolphe : « [...] elle avait maintenant le jardin en antipathie [...] Elle voulut que l'on vendît le cheval ; ce qu'elle aimait autrefois, à présent lui déplaisait²⁶⁷ ». Un peu plus tard, le pharmacien Homais propose à Charles d'emmener Emma à Rouen pour voir une représentation théâtrale en pensant que cela serait un bon remède contre la tristesse et la mélancolie d'Emma.

Comme nous l'avions dit dans la partie trois, c'est à Rouen qu'Emma revoit Léon et qu'ils deviennent des amants pour la première fois. Durant la représentation à l'opéra, Emma se retrouve de nouveau dans une quête de l'Objet d'amour qu'elle retrouve auprès de Léon Dupuis. Néanmoins, encore une fois, cette quête se termine par un échec.

Un peu avant la fin de leur relation, Emma et Léon commencent à remarquer des défauts chez l'un et l'autre : « Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle²⁶⁸ ». Pour l'amant, « sa maîtresse prenait des allures étranges²⁶⁹ ». De son côté, Emma s'aperçoit que l'amour adultère prend de plus en plus des airs d'ennui du mariage : « Emma retrouvait dans

²⁶⁴ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 302.

²⁶⁵ J.-M. FOSSEY, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », art. cit., p. 100.

²⁶⁶ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 302.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 310.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 405.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 404.

l'adultère toutes les platitudes du mariage²⁷⁰ ». Son Objet n'a donc pas été atteint puisqu'elle retrouve dans l'amour extraconjugal ce même mal qu'elle ressent auprès de Charles.

Au même moment, monsieur Lheureux fait remarquer à Emma qu'il est temps de rembourser ses prêts d'argent. Mais Emma n'est pas en possession de cette somme. Pour avoir un peu d'argent, elle décide de vendre certains de ses biens :

« Pour se faire de l'argent, elle se mit à vendre ses vieux gants, ses vieux chapeaux, la vieille ferraille ; et elle marchandait avec rapacité, – son sang de paysanne la poussant au gain. Puis, dans ses voyages à la ville, elle brocanterait des babioles, que M. Lheureux, à défaut d'autres, lui prendrait certainement²⁷¹ ».

Petit à petit, sa maison devient vide et triste : « La maison était bien triste, maintenant !²⁷² ». A partir de ce moment-là, Emma remarque qu'elle perd petit à petit son Objet de richesse. Tout comme lorsqu'elle perd son Objet d'amour, Emma devient mélancolique et triste. Comme à chaque fois, elle devient malade et préfère rester dans sa chambre :

« Madame était dans sa chambre. On n'y montait pas. Elle restait là tout le long du jour, engourdie, à peine vêtue, et, de temps à autre, faisant fumer des pastilles du sérail qu'elle avait achetées à Rouen, dans la boutique d'un Algérien²⁷³ ».

Sa mélancolie de l'Objet richesse prendra un coup lorsqu'elle reçoit une lettre annonçant la saisie de ses meubles si elle ne rembourse pas ses dettes :

« “Dans vingt-quatre heures pour tout délai.” » – Quoi donc ? “Payer la somme totale de huit mille francs.” » Et même, il y avait plus bas : “Elle y sera contrainte par toute voie de droit, et notamment par la saisie exécutoire de ses meubles et effets”²⁷⁴ ».

Emma doit donc faire face à un jugement au tribunal et à une saisie. Le lendemain, l'huissier se présente chez elle pour « faire le procès-verbal de la saisie²⁷⁵ ». Elle décide alors dans un dernier espoir de se rendre chez Léon puis chez Rodolphe pour leur demander de l'aide et un

²⁷⁰ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 405.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 402.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 403.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 408.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 410.

peu d'argent. Toutefois, aucun d'eux ne peut l'aider. Emma est donc face à la ruine et à la pauvreté.

Croyant pouvoir atteindre ses Objets désirés en se lançant dans une quête commandée par sa mélancolique, Emma Bovary termine finalement sans amour et sans argent : « Rejetée également par Léon, ruinée, harcelée par les créanciers, sa réputation entachée, elle perd pied et tout bascule²⁷⁶ ».

2. L'anti-héroïne du roman rêvé

Lorsqu'Anna Karénine rencontre Vronski et qu'ils deviennent des amants, elle devient le personnage principal de son roman : elle possède l'amour qu'elle ne retrouvait pas chez Alexis Alexandrovitch, toute l'aristocratie russe la regarde et parle d'elle, etc. Après avoir rendu publique leur histoire d'amour adultère, les deux amants décident de voyager en Russie et en Europe. Anna devient Lady Mary : elle voyage et vit des aventures tout en étant aimée. Lorsqu'ils reviennent à Saint-Pétersbourg, elle pense qu'elle peut continuer à vivre dans la société en étant infidèle à son époux : c'est pourquoi elle se rend à l'opéra un soir.

Cette scène au théâtre est importante dans la chute de la quête d'Anna. Comme nous l'avions dit dans la partie une, Vronski essaye de dissuader Anna de s'y rendre : « Vous savez bien que vous ne pouvez pas y aller²⁷⁷ ». Mais Anna ne comprend pas pourquoi : elle pense encore être la dame respectée dans l'aristocratie russe grâce à son époux. En réalité, en pensant être le personnage principal de son roman, Anna vit dans un monde d'illusion, car la société du 19^e siècle, encore fort guidée par la religion et les traditions, n'accepte pas une femme adultère. Vronski remarque donc qu'elle ne voit pas de problème à se rendre à un événement sociétal dans sa condition : « Ne savez-vous donc pas ... voulut-il dire²⁷⁸ ». Pour Anna, peu importe les normes et les règles du monde du 19^e siècle :

« Mais je ne veux rien savoir, s'écria-t-elle. Non je ne le veux pas. Je ne me repens en rien de ce que j'ai fait ; non, non et non ; si c'était à recommencer, je recommencerais. Il n'y a qu'une chose qui compte pour vous et moi, c'est de

²⁷⁶ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art. cit.*, p. 372.

²⁷⁷ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, *op.cit.*, p. 752.

²⁷⁸ *Ibid.*

savoir si nous nous aimons. [...] Pourquoi ne puis-je pas aller où bon me semble ?...²⁷⁹ ».

A l'opéra, Anna vit sa première humiliation. Une fois installée dans sa loge, elle se retrouve seule, car les autres occupants, après l'avoir insultée, décident de la quitter pour ne pas être assis en sa présence :

« Quand la femme [Mme Kartassov] eut quitté la loge, le mari s'y attarda, cherchant à rencontrer le regard d'Anna pour la saluer, mais celle-ci se détournait ostensiblement pour s'entretenir avec la tête rasée de Iachvine courbé vers elle. Kartassov sortit sans avoir salué et la loge resta vide²⁸⁰ ».

Vronski, ayant vu la scène de loin, « se rendit compte qu'Anna venait de subir une avanie : il vit à l'expression de son visage qu'elle rassemblait ses dernières forces pour soutenir son rôle jusqu'au bout. Elle gardait d'ailleurs l'apparence du calme le plus absolu²⁸¹ ». Pour la première fois, depuis qu'elle a atteint son Objet dans sa totalité, Anna prend conscience qu'elle commence à perdre cet Idéal : elle n'est plus aimée ou admirée par tout le monde. Petit à petit, les gens la regardent avec un regard jugeur. Elle n'est donc plus complètement la Lady Mary qu'elle prend pour modèle.

Tolstoï nous fait comprendre dans cette scène qu'Anna est non seulement jugée pour son infidélité envers son époux, mais aussi, elle est critiquée pour son audace de se présenter dans un événement aristocratique. Cette critique est encore plus renforcée par le regard que portent les gens sur sa tenue. En effet, comme pour le bal de Kitty, Anna a revêtu sa plus belle tenue. Encore une fois, elle ne passe pas inaperçue avec sa robe et ses bijoux :

« Ceux qui ne se connaissaient pas, qui ne pouvaient entendre les expressions indignées ou apitoyées de ses anciennes amies sur cette audace à paraître ainsi dans tout l'éclat de sa beauté et de sa parure, ceux-là n'auraient pu soupçonner que cette femme éprouvait les mêmes sentiments de honte qu'un malfaiteur exposé au pilori²⁸² ».

Dans son film *Anna Karénine*, Joe Wright parvient à donner la même illusion que celle du romancier russe. Il nous présente Anna arrivant au théâtre avec une somptueuse robe blanche

²⁷⁹ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 752.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 758.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 758.

et parée de bijoux argentés et de diamants²⁸³. Lorsque le réalisateur fait entrer Anna à l'opéra, il met également l'accent sur les gens l'entourant qui chuchotent en la regardant. Anna est donc jugée et critiquée. Lorsque Kartassov propose le programme de la pièce à l'héroïne, celui-ci se fait réprimander par son épouse qui attire alors l'attention sur la loge. A ce moment-là, Joe Wright décide de filmer Anna en mettant toute la lumière sur elle et ses bijoux, pendant que le reste de la foule s'assombrit et la regarde avec un regard jugeur²⁸⁴. Anna, qui veut être regardée par la société, réussit en quelque sorte sa quête, mais pas totalement puisqu'elle n'est plus admirée par celle-ci, mais critiquée.

Après cette scène, Anna comprend qu'elle n'incarne pas le personnage principal d'un roman que tout le monde aime. Au contraire, elle prend conscience qu'elle est ce personnage que les gens jugent et ne comprennent pas : elle est l'anti-héroïne de son propre roman. Un doute s'empare alors d'elle. Celui-ci sera renforcé par les sentiments que lui porte son fils Serge et son amant le comte Vronski.

En ce qui concerne le côté maternel d'Anna, Tolstoï nous dépeint une mère aimante et aux petits soins de Serge. Elle l'appelle toujours « mon petit Serge ». Lorsqu'Anna est à Saint-Petersbourg pour rendre visite à son frère et à Dolly, elle se sent triste d'être loin de son fils :

« C'était ordinairement vers dix heures qu'elle disait au revoir à son fils ; bien souvent même, avant d'aller au bal, elle le mettait au lit de ses propres mains ; aussi, plus cette heure approchait, plus elle se sentait triste d'être si loin de lui. Quelque sujet que l'on abordât, sa pensée revenait toujours à son petit Serge aux cheveux bouclés, et un désir la prit d'amener la conversation sur son compte et de le contempler en effigie²⁸⁵ ».

Pour Anna, « nul n'est plus gentil²⁸⁶ » que son fils. De son côté, Serge se sent protégé seulement en compagnie de sa mère : « Il se tourna vers sa mère comme pour chercher protection ; il ne se sentait à l'aise qu'auprès d'elle²⁸⁷ ». Quant à Alexis Alexandrovitch, il ne fait pas réellement attention à son fils et n'est pas non plus proche de celui-ci.

²⁸³ Cf. Annexe 1.

²⁸⁴ Cf. Annexe 2.

²⁸⁵ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 125.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 171.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 305.

Quand Alexis apprend l'infidélité de sa femme, il lui demande de mettre fin à son adultère. Il lui propose alors d'oublier cette histoire et de reprendre sa vie d'épouse et de mère en mettant derrière elle Vronski :

« Je désire ne jamais rencontrer ici cet homme. J'exige que vous vous comportiez de telle sorte que ni le monde ni nos gens ne puissent vous accuser. Bref, j'exige que vous ne le voyiez plus. Ce n'est pas beaucoup demander, je crois. En échange, vous jouirez, sans en remplir les devoirs, les droits d'une honnête femme. Je n'ai rien de plus à vous dire. Je dois sortir et ne dînerai pas à la maison²⁸⁸ ».

Après l'accouchement de sa femme, Alexis prend la décision de demander le divorce : Anna refuse. Cependant, il connaît le réel point faible d'Anna : son fils. Il décide alors de demander le divorce et de garder Serge pour lui. Anna ne peut pas accepter une telle chose, car Serge est trop important pour elle : « Alexis Alexandrovitch, laissez-moi Serge, supplia-t-elle. Je ne vous demande que cela. Laissez-le-moi jusqu'à...²⁸⁹ ». Toutefois, elle décide de partir à l'étranger avec Vronski en laissant derrière elle son fils avec son mari.

Anna commence alors à penser que Serge sera éduqué avec l'idée selon laquelle sa mère est une mauvaise femme et qu'elle l'a quitté pour vivre avec un autre homme : « [...] il grandira chez ce père que j'ai quitté, où on lui apprendra à me mépriser²⁹⁰ ». Pour Anna, savoir qu'une nouvelle personne ne l'admire plus autant est un grand choc et un grand rapprochement vers la chute de sa quête. Elle n'est plus respectée par l'aristocratie russe et son fils apprendra sûrement à la mépriser avec le temps.

Petit à petit, parce qu'Anna commence à douter de sa grandeur et de son respect, les amants se disputent de plus en plus. Durant ces accrochages, Anna répète souvent à Vronski qu'elle est persuadée qu'il ne l'aime plus : « Je veux être aimée et, si vous ne m'aimez plus, tout est fini...²⁹¹ ». Ici, nous remarquons exactement ce qu'Anna veut : être aimée. Si elle n'est pas aimée par Vronski, alors il doit partir, car il l'empêchera d'atteindre son grand Objet. C'est notamment pour cette raison qu'elle avait quitté son mari.

Anna commence à douter de l'amour que lui porte Vronski, tout comme elle doute de l'amour que Serge lui portera quand Alexis Alexandrovitch lui aura fait comprendre que sa

²⁸⁸ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 462.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 522.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 876.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 997.

mère est mauvaise. La société autour d'elle ne l'accepte plus et ne la respecte plus autant à cause de son adultère. Anna est devenue le personnage principal de son roman, mais elle ne pense pas être aimée des autres protagonistes. Son grand Objet est donc atteint, mais de manière inversée.

3. La perte de la religion

Lorsqu'Ana Ozores réalise que son époux l'empêche d'avoir des enfants et qu'elle ne vit pas d'histoire d'amour alors qu'elle est encore jeune, elle décide de faire le deuil de ces Objets perdus en déplaçant sa libido vers de nouveaux Objets : la religion et la Vierge Marie. Pour ce faire, elle peut compter sur l'aide de don Fermín De Pas qui la guide et la conseille en matière de religion et de croyance.

Néanmoins, sa relation avec le nouvel Objet sera mise à mal. Premièrement, Anna comprend que l'homme qu'elle respecte est en réalité un homme vulgaire sans qualités supérieures. Deuxièmement, lorsque don Fermín remarque qu'Ana se rapproche de don Álvaro, il comprend que Victor n'est plus le seul homme sur son chemin. En effet, Álvaro Mesía devient un nouvel adversaire. Don Fermín ne parvient pas à cacher sa jalousie : Ana remarque alors qu'il est en fait amoureux d'elle.

Ana Ozores perd alors deux choses : le regard qu'elle portait sur son époux et la religion qui était devenu son nouvel Objet. Son deuil est donc mis à mal. Ana se retrouve alors dans la même position qu'au début, la même que celle d'Anna K. et d'Emma : elle est mélancolique et elle comprend qu'elle n'a pas réussi son deuil. Il lui faut alors trouver ses anciens grands Autres qu'elle désirait autrefois. Comprenant qu'elle ne pourra pas avoir d'enfants avec don Víctor ni vivre une relation de couple, elle décide de chercher ailleurs l'Objet d'amour tel que décrit dans les romans. Elle désire reprendre sa jeunesse que don Víctor lui avait volée avec sa vieillesse. C'est à ce moment-là qu'elle tombe dans les bras de don Álvaro Mesía.

Depuis qu'Ana a un amant, qu'elle n'est plus mélancolique ou endeuillée et que donc elle a réussi à trouver une partie de son grand Autre qu'elle croyait perdu, son comportement a beaucoup changé. En effet, selon son époux, elle n'est plus aussi triste et malade qu'elle était autrefois :

« [...] elle [Ana] a toujours été bonne, mais autrefois elle avait ses caprices, vous vous souvenez... [...] Les extrêmes sont mauvais, et Benítez m'a dit que la véritable guérison d'Ana surviendrait quand elle serait moins attentive à la santé

de son corps, sans retourner pour autant – il n’est pas question – au souci excessif et fou de son âme. Ce serait le pire de tout ! [...] Ana a maintenant atteint un équilibre qui est la garantie de la santé à laquelle nous aspirions depuis si longtemps ; il n’y a plus de nerfs... je veux dire qu’elle ne nous fait plus ces frayeurs ; elle n’a plus jamais de velléités de sainteté, elle ne me remplit plus la maison de soutanes... bref, elle n’est plus la même [...] ²⁹² »

Après avoir trouvé son Objet, Ana a peur de le perdre et de retomber dans ses maladies d’avant :

« L’idée de solitude, *après tout cela*, horrifiait plus encore la Régente qu’à l’époque où elle s’était fait une première image de l’Enfer. [...] Mais sans lui... reviendraient les noirs fantômes qu’elle sentait parfois s’agiter au fond de sa tête [...] ²⁹³ ».

Cependant, cet Objet désiré commence à disparaître petit à petit. Cela commence quand don Álvaro remarque qu’il a perdu sa belle mine depuis qu’il a réussi à atteindre la forteresse de la Régente :

« Il remarquait lui-même que son visage perdait la belle mine retrouvée pendant ce mois de vie saine, d’exercice et d’abstinence [...] Oui, il sentait de temps en temps quelque chose qui faisait *crac* dans son corps. ²⁹⁴ »

Après quelque temps, Ana et don Álvaro décident de se voir chez elle, dans sa chambre. Mais pour cela, il faut mettre en place un plan et demander l’aide à la servante Petra. Cependant, à de nombreuses reprises, Clarín qualifie la servante de rusée. Petra accepte d’aider les amants, mais il faut lui donner quelque chose en échange. Le pacte ne fonctionne finalement pas. La servante décide alors de se rendre chez le Magistral pour se confesser et avouer l’infidélité d’Ana. Commence alors la chute de cette histoire d’amour.

Le Magistral, toujours amoureux de la Régente, se rend compte qu’elle l’a trompé. Pour don Fermín, Ana était « sa femme légitime, non devant Dieu ni devant les hommes mais devant eux deux [...] ²⁹⁵ ». Il sentait qu’elle l’avait trompé et déshonoré. Ana a donc non seulement été infidèle envers don Víctor, mais aussi envers son Magistral.

²⁹² CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 665.

²⁹³ *Ibid.*, p. 668.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 669.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 679.

Après cette découverte, tout est une question de temps avant que don Víctor n'apprenne l'adultère. Un matin, alors qu'il se réveille pour partir à la chasse avec Frígilis comme à son habitude, don Víctor remarque que son réveil a sonné plus tôt que prévu. En réalité, don Víctor s'est levé à l'heure habituelle à laquelle l'amant quitte la chambre d'Ana. Après être sorti de chez lui, don Víctor remarque qu'un homme sort du balcon de cette chambre. Le mari décide de suivre l'homme ; il découvre alors que c'est don Álvaro Mesía.

Don Víctor préfère ne pas dire à Ana qu'il a découvert son infidélité. Il prend alors contact avec l'amant pour régler cette histoire par un duel. L'un des deux devra mourir. Seulement, pour Ana, peu importe la victime, elle sera celle qui perd beaucoup : son mari ou son amant. En perdant l'un ou l'autre, Ana perdra également son Objet amour : si Álvaro meurt, elle perd l'amour dont elle rêvait et qu'elle vivait enfin ; si elle perd son époux, elle perdra sa figure paternelle et elle ne pourra pas continuer à vivre auprès de son amant don Álvaro car il devra fuir. La découverte de don Víctor est donc synonyme de la fin de la quête d'Ana.

Chapitre 2 : Face à la perte

Nous avons précédemment mis en place le processus de la mélancolie composé de différentes étapes. Tout d'abord, avant de devenir mélancolique, le sujet comprend qu'il a perdu son Objet aimé ou que celui-ci fait défaut. Après cette prise de conscience, le sujet devient mélancolique et décide, contrairement au sujet endeuillé, de se mettre à la recherche de cet Objet perdu pour y rattacher une nouvelle fois sa libido qu'il ne parvient pas à placer vers un nouveau grand Autre. Se rendant compte que sa libido reste sans attache et que cette quête est un échec, car il ne parvient pas à retrouver son Objet, le mélancolique doit faire face aux dernières phases. Il ne lui reste plus que le suicide ou la mort pour se débarrasser de cette libido errante.

Dans les analyses que nous venons de faire dans les trois premières parties, nous avons placé nos héroïnes dans les cinq premières étapes de ce processus, à savoir (1) le choix d'un Objet auquel rattacher la libido, (2) la prise de conscience que cet Objet est manquant, (3) le sentiment de tristesse et de mélancolie à la suite de la perte, (4) la quête et la recherche de cet ancien Objet et finalement, (5) l'échec de cette quête. A présent, Anna Karénine, Emma Bovary et Ana Ozores sont confrontées à leur libido errante et sans attache.

1. La nouvelle identification meurtrière

Dan *Deuil et mélancolie*²⁹⁶, Freud distingue la mélancolie du deuil par la notion de suicide. Lorsqu'une personne est mélancolique, c'est-à-dire lorsqu'elle a perdu son Objet admiré, elle commence à perdre petit à petit son identité et son *moi* s'appauvrit progressivement. Dans la première partie de ce mémoire, nous avons défini la mélancolie du point de vue psychanalytique. Selon Freud, quand ce *moi* mélancolique s'appauvrit, la personne perd toute confiance en elle : « Le malade nous décrit son moi comme sans valeur, incapable d'activité productive et moralement blâmable ; il se fait des reproches, s'invective et attend expulsion et châtement²⁹⁷ ». Cette perte de confiance en soi s'accompagne en général d'une perte du goût de la vie :

²⁹⁶ S. FREUD, *Métapsychologie*, op.cit.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 216.

« Le tableau de ce délire de petitesse [...] est complété par [...] le refus de la nourriture et une mise en échec, du plus haut intérêt psychologique, de la pulsion qui contraint tout ce qui vit à tenir à la vie²⁹⁸ ».

Cette perte de valeur du *moi* est la conséquence de la cinquième étape du processus de la mélancolie, c'est-à-dire l'échec de la quête. Lorsque le sujet comprend qu'il ne récupérera jamais son Objet perdu, sa libido se retrouve une fois de plus sans attache. Selon Freud, le sujet mélancolique décide de la rattacher à son *moi*. Lorsqu'il récupère sa libido et il la place dans son *moi*, le sujet place en réalité l'ombre de son grand Autre dans lui-même : « L'ombre de l'objet tomba ainsi sur le moi²⁹⁹ ». En conséquence, puisque le grand Objet a disparu et que son ombre se retrouve sur le *moi*, la disparition devra également toucher le *moi* : « Ainsi la perte de l'objet s'était-elle transformée en une perte du moi³⁰⁰ ».

La perte d'estime du *moi* est également due au sentiment de haine qui se crée envers le grand Autre. Pour Freud, l'amour que le sujet portait pour l'Objet se transforme, après la perte de celui-ci, en un sentiment de haine : l'Objet aimé a abandonné le sujet ; il ne peut donc plus l'aimer :

« Les facteurs déclenchants de la mélancolie dépassent le plus souvent le cas, clair, de la perte entraînée par la mort et englobent toutes les situations de mortifications, d'humiliation et de déception susceptibles d'introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine [...]»³⁰¹.

Par conséquent, lorsque la personne mélancolique place sa libido de l'Objet perdu dans son *moi*, il ne récupère pas seulement l'amour qu'il lui portait ; il reprend également cette haine qu'il a envers son grand Autre. Il y a donc une haine qui visait l'Objet qui subit « un retournement contre la personne propre³⁰² ». Le mélancolique se traite alors lui-même comme un objet et dirige contre lui « l'hostilité qui se rapporte à un objet³⁰³ ». Puisque l'Objet haï a disparu et que le mélancolique a placé sa libido dans son *moi*, il ne reste plus alors au sujet qu'à disparaître à son tour. Le suicide se retrouve ainsi le plus souvent la clef finale pour la disparition du *moi*. C'est ce que Julia Kristeva résume dans cette citation :

²⁹⁸ S. FREUD, *Métapsychologie*, op.cit., p. 216.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 221.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 225.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 226.

« Je l'aime (semble dire le dépressif à propos d'un être ou d'un objet perdu), mais plus encore je le hais ; parce que je l'aime, pour ne pas le perdre, je l'installe en moi ; mais parce que je le hais, cet autre en moi est un mauvais moi, je suis mauvais, je suis nul, je me tue³⁰⁴ ».

Le sujet mélancolique aime son Objet, mais il le déteste aussi car il a disparu. Il place alors cette attache en lui, attache qui est accompagnée de sa haine. Il perd donc toute son estime et décide de se tuer.

Reprenons la définition de la mélancolie donnée par J. Kristeva que nous avons citée auparavant. Selon la psychanalyste, la mélancolie est un « gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie³⁰⁵ ». Après la perte de son grand Autre, le mélancolique commence à perdre le goût de la vie : il commence donc à penser au suicide comme l'unique solution pour sortir de sa tristesse : « [...] Jusqu'à ce que la mort le frappe ou que le suicide s'impose pour certains comme triomphe final sur le néant de l'objet perdu...³⁰⁶ ».

Selon Jean-Marie Fossey, la répétition des échecs conduit le sujet à sentir que le grand Autre ne veut plus de lui. Le sujet se retrouve abandonné. Nous avons expliqué plus haut que l'identification d'une personne passe par le grand Autre. Quand celui-ci fait défaut et abandonne le sujet mélancolique, l'identité du sujet se retrouve bouleversée. À ce moment-là, le sujet perçoit son identité comme un déchet :

« Mais lorsque la répétition des situations conduit à ce sentiment où l'Autre ne veut plus d'elle, se percevant désarrimée de ce qui la soutient dans la vie, submergée par une détresse douloureuse, un autre scénario peut s'élaborer. Confronté à une position d'abandon, le sujet hystérique peut se voir rabattu à une position d'identification à l'objet petit *a*, objet *a* comme objet déchet³⁰⁷ ».

N'ayant plus d'identité et ayant intégré en lui-même son amour et sa haine pour l'Objet, le mélancolique est alors pris d'idées suicidaires. Il ne sait plus qui il est et il sait qu'il

³⁰⁴ J. KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op.cit., p. 20.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁰⁷ J.-M. FOSSEY, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », art. cit., p. 109.

n'atteindra jamais son désir et son grand Autre. Le mélancolique devient alors un sujet perdu, sans but précis et sans existence. Il ne lui reste plus que la mort.

2. Emma Bovary : le suicide par l'arsenic

Après avoir perdu ses amants et sa richesse, Emma comprend qu'elle ne pourra pas atteindre le bout de sa quête. Par conséquent, elle gardera un état mélancolique si elle ne décide pas de placer sa libido vers d'autres Objets.

Comme le rappelle Bruno Martin dans son article, Emma « ne vit que pour l'expérience d'une jouissance jamais rassasiée³⁰⁸ ». C'est ce que la psychanalyse a théorisé avec le concept du désir insatisfait de l'hystérique. Quand Emma se rend compte que son mari n'est pas à la hauteur de ses désirs et de son grand Autre, que ses amants n'ont pas non plus réussi à atteindre cet Objet et que son mode de vie ne pourra jamais correspondre à celui des bourgeois et des aristocrates, elle comprend que son désir restera insatisfait à vie et que même sa quête ne parviendra pas à la rapprocher de ces Objets désirés : Rodolphe, Léon et M. Lheureux ne parviennent donc pas à complètement être à la hauteur du grand Autre d'Emma. Son adultère et ses dépenses n'étaient donc que le « territoire d'une illusion »³⁰⁹ et un leurre.

Ayant perdu ses Objets et par conséquent, son identité, Emma se sent abandonnée. La bataille qu'il y a à l'intérieur d'elle-même, entre le sentiment d'amour et de haine, ne lui laisse que le suicide comme unique solution pour se libérer de cet état mélancolique. Flaubert « la place alors face à la question de la perte et du terme de sa propre existence³¹⁰ ». Cette mélancolie peut « aller jusqu'à la folie ou jusqu'au suicide quand le sujet ne trouve rien pour satisfaire son idéal de dépassement ou d'engagement. *Madame Bovary* en est l'une des figures littéraires³¹¹ ».

2.1. L'annonce de la mort

Durant une première lecture, le lecteur peut facilement être surpris par le suicide d'Emma. Mais en réalité, Flaubert a introduit sa mort et sa volonté de mourir tout au long du roman :

³⁰⁸ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art. cit.*, p. 371.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 317.

³¹⁰ N. LEVALET et C. RIZET, « Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie », *art. cit.*, p. 257.

³¹¹ *Ibid.*, p. 259.

« [...] il s'agit pour le lecteur d'effectuer la reconstruction d'une collection de petits faits qui s'enchaînent, s'articulent entre eux, comme si finalement l'acte suicidaire n'était que le point d'une phrase qui aurait débuté voire précédé l'œuvre elle-même³¹² ».

Premièrement, il y a l'annonce de la mort de la mère d'Emma lorsque cette dernière était encore au couvent. Durant les jours qui ont suivi les funérailles de sa mère, Emma demande « qu'on l'ensevelît plus tard dans le même tombeau³¹³ ». Nous avons donc ici la première référence à la mort pour Emma. Elle ne voulait plus vivre : elle s'ennuyait et « n'en voulut point convenir³¹⁴ » mais elle « continua par habitude, ensuite par vanité³¹⁵ ». Dans la psychanalyse, la mère est souvent représentée comme le grand Autre qui vient donner des signifiants, et donc une identité, à l'enfant. Quand Emma perd sa mère, elle perd également cet Autre. Privée de son identité, il est donc normal pour Emma de ne plus avoir la volonté de vivre. Cependant, ici Emma ne devient pas mélancolique, car elle parvient à effectuer son travail de deuil en plaçant son identité et sa libido aux mains d'un nouveau grand Autre : son imaginaire, ses aspirations et ses lectures romantiques.

Deuxièmement, quand Emma épouse Charles, Flaubert nous fait comprendre qu'épouser « Bovary, c'est renoncer à la vie, c'est mourir un peu tous les jours, c'est déjà l'annonce du drame et le début de la fin³¹⁶ », car en réalité, Charles était « l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère³¹⁷ » puisqu'il ne correspond pas à l'homme idéal rêvé.

Troisièmement, lorsqu'Emma entre dans la maison de Charles après leur mariage, elle remarque le bouquet de mariage de l'ancienne femme de son époux. Elle le regarde et « songeait à son bouquet de mariage, qui était emballé dans un carton, et se demandait, en rêvant, ce qu'on en ferait, si par hasard elle venait à mourir³¹⁸ ». Flaubert nous présente donc un personnage qui pense quelques fois à sa mort et qui se demande ce que son entourage et ses biens deviendront après sa disparition.

Quatrièmement, après sa rupture avec Rodolphe, Emma redevient mélancolique au point d'en devenir malade. Flaubert nous la présente proche de la mort : « Un jour qu'au plus

³¹² N. LEVALET et C. RIZET, « Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie », *art.cit.*, p. 254.

³¹³ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, *op.cit.*, p. 94.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art.cit.*, p. 371.

³¹⁷ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, *op.cit.*, p. 182.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

fort de sa maladie elle s'était crue agonisante, elle avait demandé la communion³¹⁹ ». Emma ressentait en fait « quelque chose de fort passant sur elle, qui la débarrassait de ses douleurs, de toute perception, de tout sentiment [...] une autre vie commençait³²⁰ ». L'héroïne de Flaubert comprend à ce moment-là que seule la mort pourra la délivrer de sa souffrance et de sa mélancolie.

2.2. La mort finale

Lorsqu'Emma prend conscience de la présence des « platitudes du mariage³²¹ » dans son adultère avec Léon, elle ressent l'envie de « ne plus vivre, ou continuellement dormir³²² ». Ce sentiment sera renforcé quelques pages plus loin lorsqu'elle perdra son Objet-richesse.

Après avoir reçu la lettre annonçant que l'on viendra saisir ses meubles et ses biens si elle ne rembourse pas ses dettes, Emma court vers Léon et vers son ancien amant Rodolphe pour leur demander un peu d'argent. Seulement, aucun des deux ne possède la somme qu'elle doit rembourser. Elle se sent alors perdue, abandonnée par ses Objets et par ses anciens amants ; elle perd donc son identité. Elle ne sait plus qui elle, elle n'a plus conscience d'elle-même est et elle erre en marchant :

« 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. [...] Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères [...]»³²³.

Flaubert la compare aux blessés agonisants qui perdent leur existence. Tout comme eux, Emma perd son existence et le sens de sa vie : « [...] et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne³²⁴ ». Après avoir repensé à sa vie, à ses amants et à sa perte d'argent, Emma est prise d'un élan : « Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant [...]»³²⁵. Elle arrive alors devant la boutique du pharmacien Homais.

³¹⁹ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 311.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 405.

³²² *Ibid.*, p. 406.

³²³ *Ibid.*, p. 431.

³²⁴ *Ibid.*, p. 432.

³²⁵ *Ibid.*

Dans la pharmacie, Emma ordonne Justin de lui donner la clef du placard où se trouvent certains produits. Sans réfléchir, elle prend le bocal bleu et « y fourra sa main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même³²⁶ ». Ensuite, Emma rentre chez elle paisiblement, « presque dans la sérénité d'un devoir accompli³²⁷ », et s'endort dans son lit.

A ce moment-là, la mort d'Emma commence petit à petit : elle vomit, elle a extrêmement soif, son pouls est à peine perceptible, elle est toute pâle, elle convulse, etc. Un peu avant de mourir, Emma dit une phrase importante à Charles : « Oui..., c'est vrai..., tu es bon ; toi !³²⁸ ». En mettant dans la bouche d'Emma une telle réflexion et grâce au pronom « toi », Flaubert met en évidence le fait que son héroïne ne se voit pas comme une bonne personne : Emma a donc perdu ses Objets et sa libido se retrouve seule. Elle place donc cette libido à l'intérieur d'elle-même et elle commence à se haïr comme elle hait son grand Autre qui l'a abandonnée. Elle perd donc toute estime de soi. Tandis que Charles est bon, Emma est mauvaise, elle se haït, elle doit mourir pour cela.

Quelques minutes avant son dernier souffle, Flaubert introduit de nouveau dans son roman le terme miroir : « [...] puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir, et elle resta penchée dessus quelque temps³²⁹ ». Comme nous l'avons dit auparavant, le miroir est un élément important dans le processus de l'identification, car c'est face au miroir qu'un sujet reçoit son identité et son *moi*. Ici, Emma se regarde dans le miroir « jusqu'au moment où de grosses larmes lui dé coulèrent des yeux³³⁰ ». Dans cette scène, il est fort probable qu'Emma se regarde le miroir et ne se reconnaît plus, car juste après, elle « se renversa la tête en poussant un soupir et retomba sur l'oreiller³³¹ ». Elle ne se voit plus dans ce miroir, car elle a perdu son identité depuis qu'elle a perdu ses Objets admirés. Son grand Autre l'a abandonnée et par conséquent, elle ne possède plus d'identité. Ce qu'elle voit dans le miroir, c'est un visage qui n'appartient à personne, un visage malade qui doit mourir. Après la perte officielle de son identité, Emma commence à convulser et à haleter rapidement.

Avant le dernier souffle d'Emma, apparaît un personnage important. Il s'agit de l'aveugle qui passe sous la fenêtre d'Emma en chantant un petit air. Ce n'est pas la première fois que le vagabond apparaît dans le roman. En effet, une fois, alors qu'Emma rentrait chez

³²⁶ G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 433.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 437.

³²⁹ *Ibid.*, p. 445-446.

³³⁰ *Ibid.*, p. 446.

³³¹ *Ibid.*

elle après avoir passé du temps avec Léon à Rouen, l'aveugle était passé près de sa voiture. Les paroles de sa chanson sont en réalité un rappel de la vie d'Emma : « Souvent la chaleur d'un beau jour / Fait rêver fillette à l'amour³³² ». Cette voix avait « quelque chose de lointain qui bouleversait Emma³³³ ». En réalité, cette chanson décrivait Emma, cette fillette qui rêve d'amour. L'apparition de ce vagabond quelques secondes avant la mort de l'héroïne n'est pas anodine : ces paroles, qui provoquaient et bouleversaient Emma, étaient en fait annonciatrices de son destin.

3. Anna Karénine : la mort par le train

Contrairement à Emma Bovary, Anna K. possède énormément cette caractéristique du mélancolique qui perd toute confiance en lui et qui méprise et déteste son *moi*. La perte de l'Objet d'Anna s'accompagne donc d'une perte d'estime de soi.

3.1. L'autocritique

Le *moi* mélancolique d'Anna s'appauvrit après avoir perdu son Objet. Cet appauvrissement est encore plus accentué par le fait que le monde aristocratique possède une image mauvaise d'elle. A la manière d'un miroir, la société russe devient un reflet pour Anna : elle ne l'aime plus et par conséquent, l'héroïne ne s'aimera plus.

Tout comme le désir d'Emma Bovary, celui d'Anna se retrouve insatisfait : tout le monde la juge, son fils la jugera aussi et Vronski n'est sûrement plus amoureux d'elle. Elle commence alors à détester son Objet désiré qui l'a abandonnée, car elle ne peut pas l'atteindre. Pour ne pas le perdre éternellement, Anna le place en elle. Seulement, comme elle le hait, elle finira par se haïr elle-même et ressentira l'incapacité d'être aimée et admirée. Il ne lui restera plus que le suicide comme solution :

« [...] mise au ban de l'aristocratie pétersbourgeoise et se sentant délaissée par Vronski, elle est désormais reléguée dans le ghetto de ceux qui ne valent pas d'être aimés, qui ne le méritent plus³³⁴ ».

³³² G. FLAUBERT, *Madame Bovary : Mœurs de province*, op.cit., p. 377.

³³³ *Ibid.*, p. 378.

³³⁴ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art. cit.*, p. 375.

Cette perte de confiance en elle commence bien avant l'événement à l'opéra : lorsqu'elle a annoncé à Alexis qu'elle lui a été infidèle. Durant cette scène, Tolstoï nous dit qu'Anna commence à ressentir de la honte à cause de son adultère. Elle comprend à ce moment-là que son époux pourrait prendre la décision de la chasser et de rendre l'histoire publique. Ainsi, Anna serait dans le déshonneur total et plus personne dans l'aristocratie russe ne la respectera :

« Elle eut pour la première fois l'appréhension du déshonneur, et s'affola en réfléchissant aux différents partis que pourrait prendre son mari : le régisseur allait venir pour la chasser de la maison ; sa faute serait proclamée à l'univers entier ; [...]»³³⁵.

Si Anna n'est plus acceptée dans la société, alors elle perdra son Objet. Cette idée de perdre son grand Autre la fait douter d'elle-même et elle ressent pour la première fois une honte quant à son histoire d'amour avec le comte. Cette honte, ressentie pendant un petit instant, est rapidement mise de côté.

Après la scène à l'opéra, quand Anna et Vronski sont à la campagne, Tolstoï nous dépeint une Anna qui essaye tant bien que mal de mettre de côté sa honte et la perte progressive de son Objet. A travers cette tentative, Anna essaye de garder Vronski auprès d'elle. De fait, ayant déjà perdu le respect de la noblesse, Anna veut se protéger en gardant constamment son amant auprès d'elle. Toutefois, à cause de cela, Vronski ressent le besoin d'affirmer sa dépendance : « [...] à la longue cependant, l'atmosphère de tendresse jalouse dont Anna l'enveloppait lui devient à charge [...]»³³⁶. Ayant conscience de cette prise de distance de Vronski, l'héroïne de Tolstoï commence à douter de l'amour qu'il lui porte.

Durant les épisodes de disputes entre les amants, Anna éprouve de plus en plus de doute envers elle-même : « [...] j'ai peur, peur de moi-même ! [...] je me sens sur le bord d'un abîme»³³⁷. Elle est également persuadée que Vronski ira voir une autre femme meilleure qu'elle, dont il n'aura pas honte. Ces idées sont présentes chez Anna, car elle pense qu'elle ne mérite pas d'être aimée. Elle parvient à rendre tout petit son *moi* et à perdre toute confiance en

³³⁵ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 418.

³³⁶ *Ibid.*, p. 879.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 952-953.

elle et en Vronski. Ce doute envers elle-même est en réalité un doute de sa propre identité qui commence à être menacée depuis la disparition progressive de son Objet.

3.2. Le suicide

« Mourir, oui, c'est la seule manière d'en sortir. Ma honte, le déshonneur d'Alexis Alexandrovitch, celui de Serge, tout s'efface avec ma mort. Une fois morte, il regrettera sa conduite, il me pleurera, il m'aimera³³⁸ ».

Anna se retrouve donc abandonnée par son Objet et cette trahison la pousse à ne plus avoir confiance en elle et à perdre son identité donnée par le grand Autre. Cette disparition touche donc également son *moi* qui doit disparaître à son tour par la mort : « Ainsi la perte d'objet s'était-elle transformée en une perte du moi³³⁹ ». Comme Freud le dit dans *Deuil et mélancolie*, « Le tableau de ce délire de petitesse [...] est complété par [...] une mise en échec, du plus haut intérêt psychologique, de la pulsion qui contraint tout ce qui vit à tenir à la vie³⁴⁰ ».

Cette mort est donc provoquée et conduite par le « déchirement que représente l'éloignement de son fils, le mépris et les humiliations que lui témoigneront l'aristocratie pétersbourgeoise, le détachement grandissant de Vronski³⁴¹ ». La mort est donc « l'ultime issue, pour se soustraire à la honte, à la déchéance et au désespoir³⁴² ».

C'est entre les pages 1027 et 1028 que Tolstoï nous décrit le suicide d'Anna K. Après une dispute avec le comte, elle se rend à la gare où elle se balade sur le quai. Puis, elle comprend soudainement ce qu'il lui faut faire : se jeter sous un train. Comme le fait Flaubert avec Emma, Tolstoï nous décrit Anna qui marche d'un pas rapide et déterminé, car elle sait ce qu'elle doit faire : « D'un pas rapide et léger elle descendit les marches et, postée près de la voie elle scruta les œuvres basses du train qui la frôlait, les chaînes, les essieux, les grandes roues de fonte [...]»³⁴³ ». Quand Emma était arrivée à la pharmacie et avait réussi à ouvrir l'armoire de rangement, elle savait directement quel bocal prendre pour s'empoisonner. Ici, Anna ressent la même évidence quand elle trouve l'endroit où se jeter : « Là, se dit-elle en fixant dans ce trou noir les traverses recouvertes de sable et de poussière, là, au beau milieu³⁴⁴ ». Ensuite, Anna se fait une remarque qui rappelle la haine qu'elle possède pour son Objet et pour elle-même :

³³⁸ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 998.

³³⁹ S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, op.cit., p. 221.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 216.

³⁴¹ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art. cit.*, p. 374.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p.1027.

³⁴⁴ *Ibid.*

« [...] il sera puni et je serai délivrée de tous et de moi-même³⁴⁵ ». Elle se jette alors sous le wagon et « une masse énorme, inflexible, la frappa à la tête et l'entraîna par le dos³⁴⁶ ».

Nous retrouvons deux choses importantes dans le roman de Tolstoï, également présentes dans *Madame Bovary*, qui viennent confirmer la perte d'identité d'Anna et l'obligation de sa mort qui avait été destinée dès le début du roman.

Premièrement, Tolstoï a introduit une petite scène où il dépeint au lecteur Anna qui se regarde dans le miroir. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le miroir est l'un des éléments les plus importants dans l'acte de l'identification. Lorsqu'un sujet se regarde dans le miroir, il doit reconnaître son reflet comme étant le sien. Lorsqu'Anna pense que Vronski va bientôt rentrer après une de leur dispute, elle décide de se baigner le visage. Ensuite, elle se rapproche de son miroir et à ce moment-là, elle remarque son visage boursoufflé et des yeux qui la regardent avec épouvante³⁴⁷. Elle se demande alors : « “Qui est-ce ? se demanda-t-elle... Mais c'est moi”, comprit-elle soudain³⁴⁸ ». Comme Emma avant de mourir, Anna ne reconnaît plus son reflet. Dans son article, Bruno Martin nous dit qu'à ce moment-là, « fixant son image dans un miroir, elle éprouve un sentiment d'irréalité, presque de dé-personnalisation [...]»³⁴⁹. Anna a donc officiellement perdu son identité, sa personnalité et son *moi* : « Dès lors, c'est son identité qui vacille, l'illusion du moi qui s'évanouit³⁵⁰ ».

Deuxièmement, nous retrouvons dès le début du roman un élément important et annonciateur du destin tragique d'Anna. Comme nous l'avons dit dans le chapitre 2 de la partie III, Tolstoï présente l'intégrabilité de son roman de manière métaphorique dès les premières pages. Quand Anna arrive à Moscou dans une ambiance d'adultère, un des employés du personnel de la gare se fait écraser par le train. Cet homme réapparaîtra à quelques reprises dans le roman dans les cauchemars d'Anna. Après l'annonce de son décès à quelques pas d'elle, Anna est prise de peur, car selon elle, « c'est un présage funeste³⁵¹ ». C'est aussi ce que rappelle Marc Masson dans son article : « La mort tragique de l'employé de la voirie [...] constitue pour Anna un “présage funeste”³⁵² ». A la manière de l'aveugle qui chantonne des paroles qui

³⁴⁵ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 1027.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 1028.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.1010.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ B. MARTIN, « Emma Bovary-Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *art. cit.*, p. 374.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 111.

³⁵² Marc, MASSON, « Amour passionnel et idéalisme passionné : une lecture psychiatrique du roman *Anna Karénine* de Léon Tolstoï », *Annales Médico-psychologiques, Revue Psychiatrique*, vol. 174, issue 1, 2016, p. 21.

décrivent le destin d'Emma, l'employé du train devient par sa mort l'annonceur du suicide d'Anna. Tolstoï nous rappelle cette prophétie dans un cauchemar qu'elle fait un peu avant sa mort :

« Vers le matin, le cauchemar affreux qui l'avait plus d'une fois opprimée avant sa liaison avec Vronski l'angoissa de nouveau : un petit bonhomme à la barbe ébouriffée tapotait sur du fer en prononçant des bouts de phrases françaises incompréhensibles. Et comme toujours, ce qui la terrifiait le plus c'était de voir cet homme accomplir sa besogne *au-dessus d'elle* sans avoir l'air de la remarquer³⁵³ ».

A la gare, Anna se souvient soudainement de cet homme mort « écrasé le jour de sa première rencontre avec Vronski³⁵⁴ ». Elle comprend alors ce qu'elle doit faire, c'est-à-dire imiter cet homme dont la mort était un présage présenté dès le début du roman : « Le décor de la gare est identique, la mise en pièces d'un corps est décrite dans les deux scènes³⁵⁵ ». Elle se jette sous un train. Quand le train l'entraîne par le dos, elle remarque qu'un « petit homme, marmottant dans sa barbe, tapotait le fer au-dessus d'elle³⁵⁶ ». Il s'agit en réalité du même homme qui était apparu dans son rêve annonceur peu de temps avant : cet homme avait la même barbe ébouriffée et tapotait également sur du fer au-dessus d'elle.

4. Ana Ozores : la mort du père

Ana Ozores est un peu différente de ses consœurs russe et française, car à la fin de sa quête, elle ne se suicide pas. Lorsque son époux don Víctor découvre son infidélité avec don Álvaro, il décide de garder le secret pendant un petit moment en écoutant le conseil de son ami Frígilis : « Mais pour le moment, Víctor, prudence et dissimulation... Enfin, si tu ne veux pas risquer un malheur. Tu le sais bien...³⁵⁷ ». En réalité, si don Víctor ne veut pas en parler avec Ana, c'est parce qu'il la voit comme étant fragile et cette discussion pourrait la tuer sur place : « Et je dois rentrer [...] et faire semblant, parler avec elle pour qu'elle ne se doute de rien et ne s'effarouche point... et ne meure pas sur place...³⁵⁸ ». Nous pensons en réalité que si don Víctor

³⁵³ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 1006.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 1027.

³⁵⁵ M. MASSON, « Amour passionnel et idéalisme passionné : une lecture psychiatrique du roman *Anna Karénine* de Léon Tolstoï », op. cit.

³⁵⁶ L. TOLTOÏ, *Anna Karénine*, op.cit., p. 1028.

³⁵⁷ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 695.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 695.

avait avoué à Ana ce qu'il savait, son épouse aurait réagi comme Emma et Anna K. : elle se serait suicidée.

Quand don Víctor rentre chez lui après sa découverte, il rencontre le Magistral don Fermín De Pas qui l'attendait pour lui annoncer la nouvelle que l'époux trompé connaissait déjà. Celui-ci tente de faire comprendre à l'ex-régent que la question de vengeance est très importante ici, et qu'il faut agir le plus tôt possible. Don Víctor prend alors la décision de se battre en duel contre l'amant.

Le duel est une forme de vengeance utilisée partout en Europe depuis bien avant le Moyen Âge. Durant le 19^e siècle, cette pratique est principalement interdite en France, mais aussi en Espagne. Les duellistes et les témoins risquent l'excommunication s'ils sont découverts :

« [...] le célèbre décret du concile de Trente, qui dans les pays où il est reconnu, et c'est le cas de l'Espagne, menace d'excommunication non seulement les duellistes, mais aussi leurs parrains, les spectateurs et les princes qui leur octroient la garantie d'un lieu de combat³⁵⁹ ».

Néanmoins, cette coutume continue d'être pratiquée par les classes bourgeoises³⁶⁰. Il devient alors « dans sa forme idéale un rituel où le règlement du conflit est différé après le moment de la provocation et où le recours aux armes permet d'éviter le corps à corps, assimilé à une pratique populaire et considéré comme avilissant³⁶¹ ». Cette notion de duel est en fait un moyen de venger l'honneur pour les hommes de cette époque sans devoir passer par un procès et sans devoir se battre avec les mains. Il s'agit donc d'un acte plein de « qualités morales³⁶² » et l'une des « expressions les plus parfaites de la condition masculine bourgeoise au XIX^e siècle³⁶³ ».

Après la recherche d'armes pour le duel, don Víctor choisit le pistolet pour sa vengeance. Le duel se déroule à l'aube et Ana ne doit se douter de rien. Finalement, c'est l'ex-régent qui se retrouve victime d'un coup de balle que don Álvaro a tiré dans sa vessie. Quelques heures après, don Víctor décède. Don Álvaro Mesía est alors contraint de fuir la ville de Vetusta.

³⁵⁹ Claude, CHAUCHADIS, « Diffusion de la loi du duel en Espagne » (chap. 6), *La loi du duel : Le code de point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1997.

³⁶⁰ François, GUILLET, « L'honneur en partage. Le duel et les classes bourgeoises en France au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 34, n° 1, 2007, pp. 55-70.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

³⁶² *Ibid.*, p. 66.

³⁶³ *Ibid.*, p. 67.

Après cet épisode, Ana apprend la nouvelle de la perte de son mari et de la fuite de son amant. Après avoir perdu son grand Autre qui était la religion, Ana perd ensuite son autre Objet, qui était de vivre une histoire d'amour, puisque son amant l'a abandonnée. Comme nous l'avons dit plus haut, le mélancolique, face à cet abandon et cette perte définitive du grand Autre, doit haïr son idéal. Ensuite, il doit placer sa libido errante à l'intérieur de lui et détester son *moi* par la même occasion. Tout ce processus doit alors se terminer par un suicide. Ici, quand Ana Ozores apprend la perte de son amant et de son mari, elle tombe malade et reste « huit jours entre la vie et la mort³⁶⁴ » puis « un mois entier au lit avant d'être hors de danger³⁶⁵ ». Durant les mois qui suivent, Ana est souvent prise d'attaques nerveuses. Il n'y a donc pas de suicide.

Toutefois, quelques lignes plus loin, Clarín annonce au lecteur qu'en réalité, après avoir découvert que la mort et la disparition avait été provoqué par un duel, Ana s'est évanouie et était pratiquement morte. Nous pouvons penser ici qu'Ana avait vécu sa mort, comme Emma, Anna K. et toute autre personne mélancolique. Si Ana O. est encore en vie, c'est parce que le médecin Benítez « ramenait la Régente à la vie avec des antipasmodiques³⁶⁶ ».

La victime de la mélancolie n'est pas Ana, mais bien don Víctor. Contrairement à Flaubert et Tolstoï, Clarín maintient son héroïne en vie, mais tue son mari trompé, comme si la mélancolie devait absolument tuer une personne, que ce soit le mélancolique (Emma et Anna K.) ou l'homme qui est le déclencheur du sentiment mélancolique chez la femme. Clarín la maintient en vie, mais en réalité, Ana vit presque comme une morte, car elle vit à présent seule. Toute l'aristocratie qui la respectait est à présent absente : « Tous l'abandonnaient !³⁶⁷ ». Ana vit dans sa solitude et « avait parfois peur la nuit³⁶⁸ ».

Concernant l'identité d'Ana, nous remarquons qu'elle se perd depuis la mort de don Víctor. Tout d'abord, elle était la Régente grâce à son mariage avec l'ex-régent. A présent que le mari trompé est décédé, Ana ne possède plus ce titre. De plus, grâce à son mari, Ana possédait de l'argent et de la richesse, mais depuis sa mort, elle est obligée d'accepter la pension de veuvage, car « une pauvreté triste et gênante menaçait la veuve³⁶⁹ ». Une partie de son identité, celle de la Régente riche, a donc disparu.

³⁶⁴ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 720.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 721.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 725.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 726.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 728.

Ensuite, nous savons qu'Ana était respectée et admirée par toute la noblesse et l'aristocratie à Vetusta. Cependant, une fois que l'adultère et le duel ont été rendus publics, elle perd, comme Anna Karénine, ce statut de femme respectable. De même, lorsque don Víctor meurt, Ana perd sa figure paternelle qui ressemblait à son père. Celui qui lui donnait son identité de Régente, femme riche et aimée, a disparu en reprenant cette part d'identité avec lui.

Concernant son grand Autre religieux, lorsqu'elle comprend que le Magistral est amoureux d'elle, Ana perd encore une fois une partie de son identité qu'elle pensait recevoir de la religion et de la Vierge qu'elle considérait comme sa mère. Enfin, lorsque don Álvaro Mesía s'enfuit après le duel, il prend avec lui son Objet-amour. Ce grand Autre, qui devait lui donner une partie de son identité, s'enfuit et l'abandonne en la laissant sans un sens existentiel.

Après toutes ces pertes, Ana comprend que son processus de l'identification est mis à mal, car il ne lui reste plus rien ni personne qu'elle peut mettre dans une position d'idéal et donc de grand Autre. Elle se retrouve alors seule et vit de sa solitude. Nous considérons que c'est la raison pour laquelle Clarín termine son roman en mettant en scène Ana qui se rend à la Cathédrale de Vetusta et qui s'évanouit de peur sans que personne ne la voit, sauf le personnage de Celedonio, un pauvre garçon « serré dans sa soutane noire, sale et éliminée³⁷⁰ », qui décide de l'embrasser : « Elle avait cru sentir sur sa bouche le ventre froid et visqueux d'un crapaud³⁷¹ ». Ce Celedonio rappellerait le vagabond dans *Madame Bovary* et l'employé du chemin de fer dans *Anna Karénine*, des personnages annonciateurs de la mort des héroïnes.

³⁷⁰ CLARIN, *La Régente*, op.cit., p. 38.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 732.

Conclusion

Dans le cadre de notre mémoire, notre objectif a été d'interpréter en même temps *Madame Bovary* de Flaubert, *Anna Karénine* de Tolstoï et *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín par le biais de la mélancolie. Les héroïnes de ces romans ont fait l'objet de nombreuses interprétations au regard de leur adultère en étant parfois comparées. Toutefois, ces comparaisons ne concernent jamais les trois romans à la fois.

Dans notre mémoire, nous avons examiné le lien qu'entretiennent la littérature et la psychanalyse. Grâce à leur histoire, nous nous sommes rendu compte que nous appliquons la psychanalyse à la littérature, c'est-à-dire que nous avons pris une théorie psychanalytique et nous l'avons appliquée à des œuvres littéraires. La théorie que nous avons appliquée ici est celle de Freud qu'il présente dans *Deuil et mélancolie*³⁷².

Au début de ce mémoire, nous avons mis en place un processus de la mélancolie, composé de plusieurs étapes que nous avons expliquées et illustrées à travers les différents chapitres. Tout d'abord, avant que la mélancolie ne s'installe dans la vie d'une personne, il faut que celle-ci considère une personne ou un objet comme son grand Autre qu'il faut aimer. Ensuite, elle doit comprendre que cette idéalisation a disparu et qu'il faut faire le deuil en se trouvant un nouvel objet à aimer. Ne pouvant faire son deuil, le sujet devient mélancolique et refuse d'oublier son idéalisation ; il décide alors de partir à sa quête.

Les exemples types que nous avons pris étaient Don Quichotte et Hamlet. Dans la pièce de Shakespeare, quand le roi apparaît au prince en tant que spectre, il lui demande de venger sa mort, car ce serait l'oncle Claudius qui l'aurait tué. Au premier abord, il semble au lecteur et aux autres personnages qu'Hamlet est un personnage mou qui est incapable de passer à l'action. La mort de son père l'aurait tellement affecté qu'il se retrouve dans l'incapacité de le venger : sa tristesse le freinerait dans son action. Seulement, à la fin de la pièce, le lecteur comprend que son inaction est en réalité une feinte : c'est par le biais de la mélancolie et de la tristesse qu'Hamlet réussit à créer la vengeance de son père. En effet, il décide monter une pièce à propos du parricide. Un peu plus tard, Hamlet parvient à tuer Claudius en duel.

Nous remarquons donc que la mélancolie positionne Hamlet dans un « gouffre de tristesse³⁷³ » qui le rendrait nostalgique et incapable de toute action et de vie aux yeux des autres

³⁷² S. FREUD, *Métapsychologie*, op.cit.

³⁷³ J. KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op.cit., p. 13.

personnages. Seulement, c'est grâce à cette « douleur incommunicable³⁷⁴ » qui semble absorber Hamlet que celui-ci parvient à mettre en place une vengeance en dévoilant au monde le meurtre de Claudius. La mélancolie du prince déclencherait par conséquent la création théâtrale. Sa revanche le conduit donc à une création.

Concernant Don Quichotte, nous constatons qu'il est également pris dans un gouffre de tristesse parce qu'il réalise que le monde chevaleresque qu'il admire n'existe plus à son époque. Cette perte le plonge alors dans une mélancolie qui l'incite à se recréer ce monde imaginaire dans lequel Don Quichotte prend place.

A partir de ces exemples importants pour la mélancolie, nous avons conclu en disant que nos héroïnes sont également dans un processus de création : leur mélancolie les entraîne à agir, à se lancer dans une quête et donc créer quelque chose.

Tout au long de notre mémoire, nous avons essayé de comprendre d'où venait la mélancolie. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud explique qu'une personne devient mélancolique après la perte d'objet aimé ou un être cher. C'est le cas d'Hamlet et de Don Quichotte : la perte du père et du monde chevaleresque les plongent dans la mélancolie qui les entraîne vers une création.

Pour aller plus loin, nous avons voulu savoir ce que cet objet ou cette personne représentait dans la psychanalyse. Pour cela, nous nous sommes intéressée aux concepts de Jacques Lacan et à son grand Autre. Pour le psychanalyste, toute personne possède un grand Autre, c'est-à-dire une transcendance, qui joue un rôle dans le processus de l'identification. Cette transcendance possède donc un rôle important et peut prendre la forme d'un dieu, d'un parent, d'une loi, d'une idéologie, etc.

Pour Emma Bovary, cet Objet était la passion amoureuse dans les romans à l'eau de rose et la vie de noblesse et de bourgeoise. Pour Anna Karénine, il s'agissait des romans et de son héroïne Lady Mary. Ana Ozores, quant à elle, voulait avoir une vie de couple et avoir des enfants.

Comme Hamlet et Don Quichotte, nos héroïnes du 19^e siècle sont confrontées à la perte de ces Objets : après leur mariage, aucune d'elles ne vit une histoire d'amour. Pour ces femmes, la prise de conscience de la perte se produit souvent après un bal. Après cet événement, elles entreprennent un processus de création, que nous avons nommé ici le processus de la

³⁷⁴ J. KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op.cit., p. 13.

mélancolie. Ici, la création de nos héroïnes se fera à travers une quête et surtout, dans l'adultère, car c'est avec d'autres hommes que leur mari qu'elles parviennent à retrouver leurs Objets.

Nous avons également dit qu'à la fin de sa quête, Don Quichotte comprend qu'il ne parviendra jamais à récupérer son grand Autre. Lorsqu'il renonce à sa quête et au monde chevaleresque qu'il voulait récupérer, il revient à la réalité et meurt quelque temps plus tard. Dans les trois romans de notre corpus, nous retrouvons aussi la mort : Emma et Anna K. se suicident ; le mari d'Ana O. meurt en duel. C'est pourquoi nous avons dit que la mort serait la seule solution à la mélancolie.

Après avoir analysé ces romans, nous avons constaté un élément qui figure chez nos trois héroïnes. Nous avons précisé que leurs Objets étaient nécessaires dans leur processus de l'identification. Pour avoir une identité garantie, elles doivent passer par le grand Autre. Ne trouvant pas ces Objets et leur identité chez leur époux et dans leur mariage, elles décident de fréquenter d'autres hommes : Léon Dupuis, Rodolphe Boulanger, le comte Vronski, le Magistral don Fermín de Pas et don Álvaro Mesía. Nous avons également évoqué le fait que les femmes de bonne famille au 19^e siècle étaient éduquées selon l'idée qu'elles deviendraient des futures épouses et des futures mères grâce au mariage : c'est là le but de leur vie et le sens de leur existence. Seulement, quand Emma, Anna K. et Ana O. réalisent qu'il y a une faille dans leur mariage, elles comprennent qu'il y a une lacune dans leur identité. Pour combler ce manque, elles font appel aux hommes cités précédemment.

Nous remarquons donc, et nous pouvons conclure avec cela, que l'identité de la femme au 19^e siècle doit passer par un processus d'identification à un homme. Lorsqu'elles se rendent compte que leur mari ne convient pas au modèle du mari tel qu'elles l'ont rêvé, elles se rapprochent d'un autre homme ; et quand ce dernier fait défaut à son tour, elles se rapprochent d'un autre.

Quand Emma et Anna K. n'ont plus d'homme dans leur vie et/ou qu'elles comprennent que le modèle est inatteignable, elles redeviennent mélancoliques. Elles comprennent donc que leur identité possédera toujours une défaillance. Cela les amène à ne plus se reconnaître devant un miroir : l'identité est perdue et le suicide est alors l'unique chose à faire. Au sujet d'Ana O., l'affaire est un peu différente. Quand don Víctor meurt et que don Álvaro Mesía prend la fuite, Ana perd petit à petit l'identité que son époux lui donnait : celui de la riche régente respectée à Vetusta. De plus, ils emportent avec eux la possibilité pour Ana de devenir mère.

L'identité de la femme au 19^e siècle doit donc passer par un homme et donc un élément extérieur à elles-mêmes. Pour qu'Emma Bovary, Anna Karénine et Ana Ozores puissent

connaître l'amour et la richesse, elles doivent dépendre des hommes : Rodolphe Boulanger, Léon Dupuis, le comte Vronski et don Álvaro Mesía pour l'amour ; M. Lheureux et don Víctor pour la richesse. Sans ces hommes, elles n'ont plus d'identité et sont mélancoliques. Elles disparaissent alors.

Annexes

Annexe 1



Annexe 2



Bibliographie

A. Corpus d'étude

ALAS, Leopoldo (dit CLARIN), *La Régente*, trad. de l'espagnol par BELOT Albert *e.a.*, Paris, Fayard, 1987.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary : Mœurs de province*, éd. SEGINGER Gisèle, Paris, Flammarion, coll. GF, 2018.

TOLTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, [avec une préface de PAUWELS Louis], trad. du russe par MONGAULT Henri, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1952.

B. Sources secondaires

1. Psychanalyse

1.1. Psychanalyse et littérature

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes & études, 1996.

BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 2004.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, 2^e éd., Paris, PUF, coll. Quadrige. Essais, débats, 2012.

KAMIENIAK, Jean-Pierre, « Freud, la psychanalyse et la littérature », *Le Coq-héron*, vol. 204, n°1, 2011, pp. 64-73, URL : <https://doi.org/10.3917/cohe.204.0064>, page consultée le 22 mai 2022.

MILNER, Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, C.D.U./SEDES, 1980.

1.2. Psychanalyse et mélancolie

• Ouvrages

BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, [avec une préface de STAROBINSKI Jean], trad. par GOFFAUX Catherine et HOEPFFNER Bernard, Paris, José Corti, 2000, 3 t.

CLAIRE, Jean, *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2008.

DURKHEIM, Émile, *Le suicide : étude de sociologie*, Paris, Puff, coll. Quadrige, 2019.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par KOEPEL Philippe, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 2012.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio. Essais, 1987.

LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, 2^e éd., Paris, Aubier, 1999.

STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. Points. Essais, 2015.

• Articles

ANSPACH KISER, Carolyn, « Medical dissertation on nostalgia by Johannes Hofer, 1688 », *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, vol. 2, n° 6, 1934, pp. 376-391, URL : <https://www.jstor.org/stable/44437799>, page consultée le 22 mai 2022.

BERTRAND, Michèle, « Dépression et dépendance à l'objet », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n° 68, 2004, pp. 1087-1095, URL : <https://doi.org/10.3917/rfp.684.1087>, page consultée le 22 mai 2022.

BLAISE, Marie, « “Quelque chose d'autre” : réflexions sur mélancolie et autorité en littérature », *Essaim*, vol. 20, n° 1, pp. 81-99, URL : <https://doi.org/10.3917/ess.020.0081>, page consultée le 22 mai 2022.

CAMPS, François-David, « A la recherche d'un processus mélancolique dans la schizophrénie », *Psychologie clinique et projective*, vol. 21, n° 1, 2015, pp. 115-135, URL : <https://doi.org/10.3917/pcp.021.0115>, page consultée le 22 mai 2022.

HUSAIN, Odile et LEPAGE Mariette, « Une figure de l'organisation maniaco-dépressive : la mélancolie d'Emma Bovary », *Psychologie clinique et projective*, vol. 22, n° 1, 2016, pp. 271-301, URL : <https://doi.org/10.3917/pcp.022.0271>, page consultée le 22 mai 2022.

LEVALET, Nelly et RIZET, Clément, « Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie », *Psychologie clinique et projective*, vol. 16, n° 1, 2010, pp. 247-269, URL : [<https://doi.org/10.3917/pcp.016.0247>], page consultée le 22 mai 2022.

LORANT, André, « Balzac et la mélancolie. Études philosophiques », *L'Année balzacienne*, vol.7, n° 1, 2006, pp. 193-211, URL : <https://doi.org/10.3917/balz.007.0193>, page consultée le 22 mai 2022.

REIS-SCHIMMEL, Ilana, « A la recherche de l'objet perdu ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, n° 5, 2007, pp. 1715-1719, URL : <https://doi.org/10.3917/rfp.715.1715>, page consultée le 22 mai 2022.

- **Sites consultés**

« Mélancolie », définition selon le CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mélancolie>, page consultée le 22 mai 2022.

« Noir », définition selon le CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/synonymie/noir>, page consultée le 22 mai 2022.

1.3. Psychanalyse et identité

- **Ouvrages**

ASSOUN, Paul-Laurent, *Introduction à la métapsychologie freudienne*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1993.

DARMON, Marc, « L'Autre comme lieu », *Maison de l'Amérique latine*, novembre 1999, URL : <http://www.ali-aix-salon.com/M.Darmon%20L%27Autre%20comme%20lieu%201999.pdf>, page consultée le 22 mai 2022.

DURKHEIM, Émile, *Le suicide : étude de sociologie*, Paris, Puff, coll. Quadrige, 2019.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par KOEPEL Philippe, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 2012.

LACAN, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Seuil, 1932, URL : <https://psychanalyse.com/pdf/lacan THESE de medecine.pdf>, page consultée le 22 mai 2022.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *La Revue française de psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, pp. 449-455.

LACAN, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et la technique de la psychanalyse*, éd. MILLER Jacques-Alain, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1978.

LACAN, Jacques, « Le grand Autre », URL : https://www.psychanalyse.com/pdf/lacan_autre_ou_grand_Autre.pdf , page consultée le 22 mai 2022.

MEHL, Roger, « La crise de la transcendance », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, n° 4, 1969, p. 341.

- **Articles**

BERTRAND, Michèle, « Dépression et dépendance à l'objet », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n° 68, 2004, pp. 1087-1095, URL : <https://doi.org/10.3917/rfp.684.1087>, page consultée le 22 mai 2022.

CHAUVET, Evelyne, « L'addiction à l'objet : une dépendance passionnelle », *Revue française de psychanalyse*, vol. 68, n° 2, pp. 609-622, URL : <https://doi.org/10.3917/rfp.682.0609>, page consultée le 22 mai 2022.

DUBOIS, Christian, « Topologie des trois identifications à partir du séminaire de 61/62 de J. Lacan sur l'identification », *Le Bulletin Freudien*, n° 20, avril 1993, URL : <http://www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/24-BF20DUBOIS.pdf?phpMyAdmin=0k39wA0M-rYtTueZFUi-nHQMkb1>, page consultée le 22 mai 2022.

GOROG, Jean-Jacques, « L'identité est "de l'Autre" », *Champ lacanien*, vol. 6, n° 1, 2008, pp. 59-65, URL : <https://doi.org/10.3917/chla.006.0059>, page consultée le 22 mai 2022.

LAURENT, Éric, « Un nouvel amour pour le père », *La Cause freudienne*, vol. 64, n° 3, 2006, pp. 77-88, URL : <https://doi.org/10.3917/lcdd.064.0077>, page consultée le 22 mai 2022.

MESHREKY, Sandra, *L'Autre jouissance*, Université Paris 8, département de psychanalyse, 2011, URL : <https://meshrepsy.fr/wp-content/uploads/Sandra-Meshreky-lautre-jouissance.pdf>, page consultée le 22 mai 2022.

REIS-SCHIMMEL, Ilana, « A la recherche de l'objet perdu ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, n° 5, 2007, pp. 1715-1719, URL : <https://doi.org/10.3917/rfp.715.1715>, page consultée le 22 mai 2022.

2. Sur les œuvres du corpus

• Articles et ouvrages

Posibles preguntas PAU sobre "La Regenta", cours de Literatura castellana du département d'éducation de la Generalitat de Catalunya, URL : <https://educacioidigital.cat/ioc-batx/moodle/mod/book/view.php?id=417&chapterid=154>, page consultée le 22 mai 2022.

BORTEL, Jean-François, « Petits échos du grand réalisme espagnol dans la critique littéraire françaises (1877-1987) », *Atala*, n° 11, 2008, URL : <https://www.lycee-chateaubriand.fr/revue-atala/wp-content/uploads/sites/2/2008/10/atala11Botrel.pdf>, page consultée le 22 mai 2022.

DOTT, Philippa, « La quête du sens de l'existence dans *Anna Karénine* de Tolstoï », Mémoire de maîtrise, Faculté de philosophie, Université de Laval, 2012, URL : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/23650>, page consultée le 22 mai 2022.

FILLIERE, Carole, « L'ironie dans l'œuvre » (chap. 1), *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, pp. 15-34, URL : <http://books.openedition.org/cvz/656>, page consultée le 22 mai 2022.

FOSSEY, Jean-Marie, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », *La clinique lacanienne*, vol. 25, n° 1, 2014, pp. 99-110, URL : <https://doi.org/10.3917/cla.025.0099>, page consultée le 22 mai 2022.

GAULTIER (de), Jules, *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1921.

HUSAIN, Odile et LEPAGE, Mariette, « Une figure de l'organisation maniaco-dépressive : la mélancolie d'Emma Bovary », *Psychologie clinique et projective*, vol. 22, n° 1, 2016, pp. 271-301, URL : <https://doi.org/10.3917/pcp.022.0271>, page consultée le 22 mai 2022.

JAYOT, Delphine, « Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne », *Flaubert*, 2009, URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/411>, page consultée le 22 mai 2022.

LAFFITTE, G., « Madame Bovary et La Regenta », *Bulletin Hispanique*, t. 45, n° 2, 1943, pp. 157-163, URL : <https://doi.org/10.3406/hispa.1943.2955>, page consultée le 22 mai 2022.

LAXENAIRE, Michel, « Le bovarysme », *Annales Médico-psychologiques, Revue psychiatrique*, vol. 179, n° 9, 2021, pp. 785-791, URL : <https://doi.org/10.1016/j.amp.2021.05.001>, page consultée le 22 mai 2022.

LEVALET, Nelly et RIZET, Clément, « Emma Bovary, Flaubert et nous : un suicide entre mélancolie et hystérie », *Psychologie clinique et projective*, vol. 16, n° 1, 2010, pp. 247-269, URL : <https://doi.org/10.3917/pcp.016.0247>, page consultée le 22 mai 2022.

MARTIN, Bruno, « Emma Bovary – Anna Karénine : regards croisés sur deux destins tragiques de la littérature », *L'information psychiatrique*, vol. 96, n° 5, 2020, pp. 369-376, URL : <https://doi.org/10.1684/ipe.2020.2116>, page consultée le 22 mai 2022.

MASSON, Marc, « Amour passionnel et idéalisme passionné : une lecture psychiatrique du roman *Anna Karénine* de Léon Tolstoï », *Annales Médico-psychologiques, Revue Psychiatrique*, vol. 174, n° 1, 2016, pp. 20-27, URL : <https://doi.org/10.1016/j.amp.2015.10.013>, page consultée le 22 mai 2022.

NASTASESCU, Diana, « *La Regenta* : los personajes del ménage à trois », *Fórum de recerca*, n°21, 2016, pp. 423-437, URL : <http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2016.21.24>, page consultée le 22 mai 2022.

PHILONENKO, Alexis, « Tolstoï et la philosophie de l'action », *Le Philosophoire*, vol. 29, n° 2, 2007, pp. 143-163, URL : <https://doi.org/10.3917/phoir.029.0143>, page consultée le 22 mai 2022.

POPOVICI, Vasile, « Aveuglement et transparence. Emma Bovary et Anna Karénine », *Poétique*, vol. 184, n° 2, pp. 205-219, 2018, URL : <https://doi.org/10.3917/poeti.184.0205>, page consultée le 22 mai 2022.

SABIO, Maria, « Análisis comparado *Madame Bovary*, Gustave Flaubert versus *La Regenta*, Leopoldo Alas », Mémoire de maitrise, Universidad de Lleida, 2016, URL : https://www.academia.edu/32892715/Análisis_comparado_Madame_Bovary_versus_La_Regenta, page consultée le 22 mai 2022.

SIEBURTH, Stephanie, « Interpreting *La Regenta* : Coherence vs. Entropy », *MLN*, vol. 102, n°2, 1987, pp. 274-91, URL : <https://doi.org/10.2307/2905689>, page consultée le 22 mai 2022.

VINCHE PRENERON, Paula, « *Madame Bovary – La Regenta* : influence idéologique », Universidad de Alicante, URL : <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjD8>

6G6oKz3AhXBhf0HHWweAgIQFnoECA0QAQ&url=https%3A%2F%2Fdia.net.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F613617.pdf&usg=AOvVaw2IhE-H3elb4EzEM9YITniZ, page consultée le 22 mai 2022.

3. Sur l'éducation et l'enseignement au 19^e siècle

CAPLAT, Guy, PARIAS, Louis-Henri (dir.) e.a., *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. T. III. De la Révolution à l'école républicaine (1789-1930)* [avec une préface de REMOND René], Paris, Nouvelle librairie de France, 1981.

HOUEL, Annik, *Le roman d'amour et sa lectrice : une si longue passion, l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997.

LEVY, Marie-Françoise, *De mères en filles : l'éducation des Françaises. 1850-1880*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

MAYEUR, Françoise, *L'éducation des filles en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979.

4. Autres

CAUNE, Jean, « Formation des stéréotypes du Juif », *Hermès, La Revue*, vol. 83, n° 1, 2019, pp. 145-152, URL : <https://doi.org/10.3917/HERM.083.0145>, page consultée le 22 mai 2022.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, PARIS, GRASSET, 1961.

GUILLET, François, « La tyrannie de l'honneur. Les usages du duel dans la France du premier XIX^e siècle », *Revue historique*, vol. 640, n° 4, 2006, pp. 879-899, URL : <https://doi.org/10.3917/rhis.064.0879>, page consultée le 22 mai 2022.

GUILLET, François, « L'honneur en partage. Le duel et les classes bourgeoises en France au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 34, n° 1, 2007, pp. 55-70, URL : <https://doi.org/10.4000/rh19.1302>, page consultée le 22 mai 2022.

CHAUCHADIS, Claude, « Diffusion de la loi du duel en Espagne » (chap. 6), *La loi du duel : Le code de point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1997.

HUBERT, Marie-Claude, « La Révolution du drame » (chap. 3), *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2021, pp. 137-251.

KRTOLICA, Igor, « Deleuze et Guattari lecteurs de Kafka », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 33, 2013, pp. 219-238, URL : <https://doi.org/10.4000/cps.1928>, page consultée le 22 mai 2022.

OST, François, « Kafka ou l'en deçà de la loi », *Lettres et lois. Le droit au miroir de la littérature*, Presses de l'Université Saint-Louis, 2001, pp. 127-186.

RAMOND, Michèle, « Je vous aurai(s) tant aimée. Transfert et littérature », *Savoirs et clinique*, vol. 6, n° 1, 2005, pp. 87-93, URL : <https://doi.org/10.3917/sc.006.0087>, page consultée le 22 mai 2022.

Table des matières

INTRODUCTION.....	4
PARTIE I : LA NOTION DE MELANCOLIE.....	9
CHAPITRE 1 : PSYCHANALYSE ET LITTÉRATURE	10
CHAPITRE 2 : LA MELANCOLIE SELON LA PSYCHOLOGIE ET LA PSYCHANALYSE.....	13
1. <i>En psychologie</i>	13
2. <i>En psychanalyse</i>	16
CHAPITRE 3 : LA MELANCOLIE EN LITTÉRATURE	19
PARTIE II : PREMICES AU PROCESSUS DE LA MELANCOLIE	22
CHAPITRE 1 : L'IDENTITÉ DANS LA PSYCHANALYSE	23
1. <i>L'identification</i>	23
2. <i>Le Grand Autre</i>	24
CHAPITRE 2 : LE GRAND OBJET	28
1. <i>Le roman d'amour et la richesse</i>	28
2. <i>Être le personnage principal de son roman</i>	30
3. <i>L'amour maternel et l'amour conjugal</i>	31
CHAPITRE 3 : L'OBJET MANQUANT	32
1. <i>Le mariage sans amour ni richesse</i>	32
2. <i>Le mari qui ne voit pas sa femme</i>	36
3. <i>La relation sans époux ni enfants</i>	37
CHAPITRE 4 : LA TRISTESSE ET LA MELANCOLIE.....	39
1. <i>Un mari absent et aveugle</i>	39
2. <i>La tristesse à cause de la perte de l'Objet</i>	47
PARTIE III : AU CŒUR DU PROCESSUS DE LA MELANCOLIE – LA QUÊTE DE L'OBJET.....	49
CHAPITRE 1 : EMMA ET LE BOVARYSME.....	50
1. <i>A la quête de l'amour passionnel</i>	51
2. <i>A la quête de la richesse</i>	58
CHAPITRE 2 : ANNA KARENINE ET SON OBJET INCOMPLET	63
1. <i>Devenir Lady Mary</i>	63
2. <i>Le bal</i>	64
CHAPITRE 3 : ANA OZORES ET LA LIBIDO RELIGIEUSE.....	72
1. <i>L'Objet maternel</i>	72
2. <i>L'Objet amour</i>	74
PARTIE IV : LA FINALISATION DE LA QUÊTE	79
CHAPITRE 1 : L'ÉCHEC DE LA QUÊTE.....	80
1. <i>La perte de l'amour et de la richesse</i>	80
2. <i>L'anti-héroïne du roman rêvé</i>	83
3. <i>La perte de la religion</i>	87
CHAPITRE 2 : FACE A LA PERTE	90
1. <i>La nouvelle identification meurtrière</i>	90
2. <i>Emma Bovary : le suicide par l'arsenic</i>	93
3. <i>Anna Karénine : la mort par le train</i>	97
4. <i>Ana Ozores : la mort du père</i>	101
CONCLUSION.....	105
ANNEXES.....	109
BIBLIOGRAPHIE	110

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial