



Title	Flaubert, le Japon et le japonisme
Author(s)	Kashiwagi, Kayoko
Citation	Gallia. 2024, 63, p. 83-94
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/95761
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

*Flaubert, le Japon et le japonisme*¹⁾

Kayoko KASHIWAGI

Japon : Tout y est en porcelaine²⁾.

Dictionnaire des idées reçues

Le japonisme peut être défini comme un «terme d'histoire du goût recouvrant l'intérêt pour l'art japonais et l'influence qu'il exerce sur l'art occidental, en particulier dans le dernier tiers du XIX^e siècle³⁾». Selon Sophie Basch, «le japonisme fut, avant tout, une extraordinaire rencontre d'aspirations⁴⁾», quand Paris, capitale du XIX^e siècle, activait les imaginations dans le monde des lettres et des arts. Flaubert fut contemporain des premiers développements du japonisme dans la décennie 1870. Il serait difficile d'établir une relation directe et soutenue entre le roman de Flaubert et le Japon, mais on peut penser qu'il s'intéressait à tout ce qui est nouveau, et que cet intérêt imprègne ce qu'il écrit. Parfois son intérêt pour le Japon est explicite, mais le plus souvent il relève plutôt du contexte artistique général. Je me propose de chercher à déceler chez lui, dans ses lettres et dans son grand roman de société, *L'Éducation sentimentale*, les traces de ses affinités avec le japonisme.

Le Japon

Dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric Moreau, en arrivant à Paris en 1840, entre dans une salle du Collège de France, pour écouter «une leçon de chinois ou d'économie politique⁵⁾» (p. 173). Or une chaire de sinologie avait été créée au Collège de France dès 1814. Léon de Rosny⁶⁾, qui avait appris le

1) Ce texte a fait l'objet d'une communication au colloque «Flaubert en images» organisé pour le bicentenaire de la naissance de Flaubert à Paris, à la Fondation Singer-Polignac, les 12, 13 et 14 décembre 2022, sous la direction de Juliette Azoulai, Philippe Dufour et Gisèle Séginger.

2) Manuscrit b (ms g 227, f°13r). Les références au *Dictionnaire des idées reçues* renvoient aux textes établis, présentés et annotés par Anne Herchberg Pierrot et Jacques Neefs, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome V, 2021, p. 1203. Le manuscrit autographe (g 227, f°s 3-19) est alternativement de la main de Flaubert et de celle d'Edmond Laporte (1832-1906).

3) *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, *Le Robert*. Nouvelle édition juillet 2010. Édition numérique réalisée en partenariat avec le Centre national du livre (2011).

4) Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, éd. Les presses du réel, 2023, p. 89.

5) Les références à *L'Éducation sentimentale* renvoient à l'édition établie par Gisèle Séginger, avec la collaboration de Philippe Dufour et Roxane Martin, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, tome IV, 2021.

6) Léon de Rosny (1837-1914) était membre de la Commission scientifique de l'Exposition

chinois, maîtrisait aussi le japonais en autodidacte. Ayant eu l'autorisation en 1863 d'ouvrir le premier cours de japonais en France, il obtint la chaire des études japonaises à l'École spéciale des langues orientales⁷⁾ en 1868, et l'année suivante, il donna au Collège de France des conférences sur «l'Histoire des peuples de race jaune» qui eurent un vif succès. La mode du Japon se développa à Paris parmi les intellectuels à la suite de l'Exposition universelle de 1867, qui se tint au moment précis de la rédaction de *L'Éducation sentimentale*, mais Flaubert n'y fait guère allusion. On trouve seulement dans le *Dictionnaire des idées reçues* : «L'Exposition : Sujet de délire du XIX^e siècle⁸⁾.»

Participant pour la première fois à l'Exposition universelle, le gouvernement shogunal⁹⁾ en sursis envoya plusieurs milliers d'objets d'art et d'artisanat¹⁰⁾. Mais les fiefs des seigneurs locaux, Satsuma et Saga, «célèbres pour la céramique», partisans d'une restauration impériale qui se préparait à triompher en 1867, eurent également leur propre délégation. Il faut souligner que les premières œuvres d'art japonaises à avoir éveillé l'intérêt des pays d'Europe de l'Ouest ne sont pas les estampes, mais les porcelaines. Le mot *japon* désigne «une porcelaine originaire du Japon et tout objet en porcelaine japonaise (1864, des vieux chins et des vieux japons¹¹⁾)». Duchesne de Bellecour (1817-1881), premier consul général de France au Japon, écrivit un compte rendu de l'Exposition universelle de 1867 pour *La Revue des Deux Mondes*, réservant l'essentiel de son admiration à la porcelaine¹²⁾. Le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert en porte la trace, puisque le Japon y est défini subtilement : «Tout y est en porcelaine». Le Japon suscita l'intérêt auprès des Français qui n'avaient presque aucune connaissance de ce pays ni de sa civilisation. L'architecte Alfred Chapon, dessinant le pavillon japonais du Champ-de-Mars, confondit le Japon et la Chine et plaça la délégation japonaise sous le cartouche «Chine».

Même après son voyage en Orient, qui avait été un tour de la Méditerranée,

universelle de Paris en 1867.

7) Cet établissement existe toujours à Paris, sous un nom différent : l'INALCO (Institut National des Langues et Cultures Orientales).

8) Manuscrit a et b (ms g 227, f°13r). *Dictionnaire des idées reçues*, op.cit., tome V, 2021, p. 1157 et 1197.

9) Le *shogunat Tokugawa* qui commença en 1603, s'acheva en 1867, quand le pouvoir effectif fut «restauré» et rendu à l'empereur et à ses délégués (on dit aussi : époque Edo).

10) La Commission impériale, *Exposition universelle de 1867 à Paris : Catalogue général*, 2^e édition, Paris, E. Dentu, 1867, p.438-439.

11) *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit.

12) *La Revue des deux mondes* : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs, 1^{er} juillet 1867, p. 722-733 : «La porcelaine japonaise [...] soutient même la comparaison avec l'admirable exposition de notre manufacture de Sèvres».

Flaubert continuait de rêver d'aller plus loin encore. Il écrit à Louise Colet : «Moi qui me serai tant promené en idée. – Ah ! je voudrais bien aller aux Indes et au Japon !¹³⁾». Il fut troublé par l'idée d'un voyage en Chine : «Il me serait facile de partir avec l'expédition française¹⁴⁾. Et je ne vous cache pas que je lâcherais très bien mon travail et mes travaux pour m'en aller au pays des paravents et du nankin, si je n'avais une mère qui commence à devenir vieille et que ce départ achèverait. Voilà la seconde fois que je *rate* la Chine !¹⁵⁾».

La céramique, du Japon à la région parisienne

Dans *L'Éducation sentimentale*, la céramique joue un rôle important à travers le personnage et l'activité de Monsieur Arnoux. Il s'installe à Montataire, en plaçant sa manufacture le plus près possible de celle de Creil (p. 332), fondée en 1797, laquelle se développa après sa fusion avec la faïencerie de Montereau sous l'estampille «Creil et Montereau» en 1840. Or le départ du bateau *Ville-de-Montereau* dans l'incipit de *L'Éducation sentimentale* est daté du 15 septembre 1840. La date de 1840 peut signifier beaucoup de choses, mais on remarque qu'elle voisine avec «Montereau». Il est certain qu'avec le personnage d'Arnoux Flaubert a dû s'intéresser à l'histoire des manufactures proches de Paris, et l'on sait qu'il aime établir des liens internes entre divers éléments du roman, par de petites inscriptions secrètes.

La porcelaine, née et développée en Chine, fut prisee par les familles royales et aristocratiques de toute l'Europe ; après la chute de la dynastie Ming en 1644, l'exportation des porcelaines connut un coup d'arrêt ; le Japon reprit alors le flambeau au milieu du xvii^e siècle, et au xviii^e siècle toutes les grandes manufactures européennes, notamment celle de Meissen en Saxe, adoptèrent le style des porcelaines japonaises. En France, la riche collection de porcelaines japonaises du style *Kakiemon* que possédait le prince de Condé¹⁶⁾ fournit aux céramistes de Chantilly leur première source d'inspiration.

À la fin de *L'Éducation sentimentale*, le mobilier des Arnoux, y compris leurs «poteries de Chine et du Japon» (p. 537), est mis aux enchères ; «des tessons de porcelaine» (p. 540) – épaves d'une vie, s'offrent à la vue de Frédéric. C'est ainsi qu'un parallèle inattendu surgit à nos yeux entre l'art de la céramique japonaise, son adoption dans les intérieurs bourgeois, la ruine de la maison Arnoux et la marche du roman comme processus de détérioration et de perte.

13) Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, *Corr.*, II, p. 84. Les références aux lettres renvoient à la *Correspondance*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, tomes I à V, 1973-2007.

14) Le traité de Tien-Tsin (28 juin 1858) entre l'Angleterre, la France et la Chine n'ayant pas été observé par les Chinois, une nouvelle expédition aboutira à la prise de Pékin en août 1860.

15) Lettre de Flaubert à Paule Sandeau, 24 novembre 1859, *Corr.*, III, p. 58.

16) Le duc de Bourbon fit venir à Chantilly un porcelainier nommé Cicaire Cirou, et il créa une manufacture de porcelaine tendre entre 1725 et 1735. Chantilly va adopter le «goût japon», connu aussi sous le nom de *Kakiemon*.

L'aube du japonisme en France

Avant de rédiger l'épisode de Fontainebleau, Flaubert se rendit trois fois à Sèvres, Creil et Montataire, en avril et mai 1867¹⁷⁾. Ces repérages eurent lieu au moment où la japonaiserie apparut en France dans les arts décoratifs. Mentionnons «le service de table en porcelaine¹⁸⁾» du japoniste et décorateur Félix Bracquemond, considéré comme le premier à avoir découvert *La Manga*¹⁹⁾ d'Hokusai. Ce service fut commandé en 1866 par le marchand-éditeur dans la céramique et le verre, François-Eugène Rousseau²⁰⁾, en vue de le présenter à l'Exposition universelle de 1867 ; pour la première fois, un artiste européen copiait directement un artiste japonais, en reproduisant des figures animales de *La Manga* d'Hokusai. Pour ce service en faïence fine, Bracquemond utilise des motifs tirés des estampes des artistes peintres japonais Hokusai et Hiroshige, qu'«il rehausse de couleurs et place par trois dans le bassin et sur le marli des assiettes, de manière décentrée²¹⁾». La commande des deux cents pièces fut



Fig.1 *La Manga*, carnet 11 (1834),
Le «Service Rousseau» (1867)

passée à la manufacture de faïence Creil-Montereau, sous la raison sociale Lebeuf, Milliet²²⁾ et C^{ie} (1840-1875) ; c'est précisément l'importance de cette manufacture qui «étonna grandement Frédéric» (p. 331) (Fig.1).

À la suite du succès de ce service, l'esthétique japonaise influença la production de François-Eugène Rousseau. C'est dans ces circonstances

17) À Caroline, le 8 avril 1867 : «Demain je fais mon expédition de Creil» (*Corr.*, III, p. 629) ; à Edmond et Jules de Goncourt, le 13 avril : «J'ai été à la manufacture de Sèvres et à celle de Creil» (*Corr.*, III, p. 632) ; et enfin à Caroline, le 13 mai : «J'arrive à l'instant de Creil et de Montataire où j'ai pris des notes sous la pluie pendant 2 heures. C'est la troisième fois que je fais ce voyage !» (*Corr.*, III, p. 641).

18) *Exposition universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le Jury international*, 2^e éd., E. Dentu, 1867, p. 20 : «Médailles de bronze : E. Rousseau. Paris. – Porcelaines et faïences».

19) *La Manga* de Katsushika Hokusai (1760-1849), carnets 1 à 14 (1814-1867), éditeur : Eiraku-ya Tōshirō, Tsuwano, fut présentée à l'Exposition universelle de Paris en 1867. Pour cette découverte de Bracquemond chez l'imprimeur Delâtre en 1856, voir *Gazette des beaux-arts*, 1905, p. 142-143.

20) L'œuvre de François-Eugène Rousseau (1827- 1890) introduisit le japonisme dans la verrerie française, ses créations reprenant la plupart du temps des motifs japonais.

21) Marion Kalt, *Creil-Montereau & Bordeaux : manufactures jumelles ?* [Extrait des Actes des journées d'études autour de la manufacture Vieillard organisées par le musée des arts décoratifs de Bordeaux, 9 et 10 juin 2022] (Musée Gallé-Juillet, Documentation sur le Japonisme).

22) Eugène Milliet (1819-1879) est un architecte décorateur français. Il créa pour la manufacture bordelaise Vieillard un service de faïences appelé *Les Grands oiseaux* qui eut en son temps un très grand succès, dans un style japonisant influencé par Bracquemond et inspiré par les estampes d'Hokusai.

que Flaubert amena sa mère²³⁾ «pour la distraire un peu²⁴⁾» à l'Exposition universelle²⁵⁾ ; il est évident qu'ils y ont vu les porcelaines japonaises et «le service Rousseau». Et on peut penser que Flaubert demeurerait fortement sous l'impression de ce japonisme naissant lorsqu'il aborda la rédaction de l'épisode de Fontainebleau.

Ernest Chesneau, critique d'art en vue et l'un des premiers admirateurs de l'art japonais, commentateur officiel de l'Exposition universelle de 1867, ami et compatriote de Flaubert, apporte cette précision dans un chapitre sur l'art japonais de son livre de 1868 :

D'ailleurs, dans tous les arts industriels, les Japonais ont réalisé une excellence d'exécution qui les laisse à peu près sans rivaux en Orient ; bien plus, dans la fabrication de leurs porcelaines, de leurs bronzes, de leurs laques, de leurs soieries et dans le travail des métaux, ils exécutent en chacune de ces diverses applications industrielles certains ouvrages qui se dérobent absolument à l'imitation et qu'il nous serait impossible de reproduire²⁶⁾.

Ayant reçu *L'Art japonais*, Flaubert remercia l'auteur dans une lettre datée du 27 septembre 1868, en des termes qui nous ramènent à la «pratique» et à «l'esthétique» définies par Flaubert :

– Votre article sur l'art japonais est d'un critique supérieur, où l'on sent le Praticien sous l'esthéticien (pardon du mot). À preuve : vos observations sur les surfaces courbes, la perspective²⁷⁾. – Cela est creusé. Vous êtes entré au cœur de l'art japonais, il me semble²⁸⁾.

Les frères Goncourt, amateurs d'impressions japonaises²⁹⁾, notent en 1868 l'attrait du public pour la Chine et le Japon : «Le goût de la chinoiserie et de la japonaiserie ! Ce goût, nous l'avons eu des premiers. Ce goût aujourd'hui

23) Lettre à George Sand du 18 juillet 1867, *Corr.*, III, p. 664.

24) Lettre à George Sand du 27 juillet 1867, *Corr.*, III, p. 668.

25) Lettre à George Sand du 6 mai 1867, *Corr.*, III, p. 635.

26) Ernest Chesneau (1833-1890), *Les Nations rivales dans l'art : peinture, sculpture ; L'Art japonais ; De l'Influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Paris, Didier, 1868, p. 445.

27) Il s'agit d'un passage de *L'Art japonais*, op.cit., p. 420-421.

28) Lettre à Ernest Chesneau du 27 septembre 1868, *Corr.*, III, p. 808.

29) Georges Rodenbach pouvait écrire que les Goncourt avaient été «des écrivains impressionnistes, avant même qu'il y eût des peintres impressionnistes» (Georges Rodenbach, *Revue de Paris*, 1896, cité par Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920, p. 1).

envahissant tout et tous, jusqu'aux imbéciles et aux bourgeoises, qui plus que nous l'a propagé, l'a senti, l'a prêché, y a converti les autres ? Qui s'est passionné pour les premiers albums [japonais], a eu le courage d'en acheter ?³⁰⁾ ».

Rappelons-nous, dans *L'Éducation sentimentale*, lors de la première visite de Frédéric chez les Dambreuse, Madame Dambreuse, qui « assise au fond, sur la causeuse, [...] caressait les floches rouges d'un écran japonais, pour faire valoir ses mains... » (p. 272). La « floche » décrit le gland floconneux attaché au manche en bambou de l'écran japonais *uchiwa*. Cet éventail de type écran était en vogue à l'époque de Napoléon III. Mais à notre connaissance, aucun éventail ni écran n'est jamais décoré de floches au Japon ; c'est en revanche une pratique fréquente en Chine. Au vu de son brouillon³¹⁾, on observe que Flaubert, en connaisseur, hésita à qualifier l'écran de « japonais ».

Pour un Fontainebleau³²⁾ japonisé :

Dans *Manette Salomon* (1867)³³⁾, les Goncourt dressent un panorama du milieu de la peinture à Paris entre 1840 et 1860, encore dominé par les grands noms d'Ingres et de Delacroix. Dans les années 1860 se dessine lentement un mouvement pictural dans les Salons, qui est en opposition avec l'art académique et qui vise à représenter le caractère éphémère de la lumière et ses effets sur les couleurs et les formes³⁴⁾. La description de Fontainebleau dans *Manette Salomon* attirera l'attention de Flaubert qui était en train de rédiger *L'Éducation sentimentale* :

Manette Salomon m'a occupé toute la journée. J'en suis ahuri, ébloui, bourré. Les yeux me piquent. Donc, je vous expectore mon sentiment, sans la moindre préparation. [...] Je me suis moins amusé au commencement du second volume. Fontainebleau m'a semblé un peu long. Pourquoi ?³⁵⁾

Flaubert raccourcit la scène de Fontainebleau, mais il laisse un indice qui

30) Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire* (29 octobre 1868), texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Fasquelle et Flammarion 1859, t. II, p. 465.

31) Bibl. Nat. de France, NAF 17603, f° 12r.

32) Flaubert se déplace à Fontainebleau en juillet-août 1868, à deux reprises : lundi 13 et / ou mardi 14 juillet 1868, puis vendredi 7 et / ou samedi 8 août 1868. (Sylvie Giraud, « *L'Éducation sentimentale*, Frédéric et Rosanette en forêt de Fontainebleau », *Flaubert* [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 16 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2843>)

33) Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, 2 volumes in-12, Librairie internationale, Bruxelles : Lacroix, Verboeckhoven, 1867.

34) Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des Œuvres* IV, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 359.

35) Lettre à Edmond et Jules de Goncourt, 13 novembre 1867, *Corr.*, III, p. 702.

nous guide vers l'école de Barbizon³⁶⁾ et vers le Bas-Bréau³⁷⁾, un des lieux préférés de la peinture pré-impressionniste en France : « un peintre en blouse bleue [qui] travaillait au pied d'un chêne, avec sa boîte à couleurs sur les genoux » (p. 457) est un bon représentant de cette école, et ce chêne nous rappelle *Groupe de chênes*, *Apremont* peint par le cofondateur de l'école de Barbizon, Théodore Rousseau, vers 1850, et peut-être aussi le chêne franc-comtois de Flagey (*Le Chêne de Flagey*, 1864) cher à Courbet³⁸⁾, qui fut l'un des précurseurs de l'impressionnisme.

En effet, le japonisme aura eu une influence décisive sur les impressionnistes. Ces peintres se libèrent de la représentation du réel, et la nature devient foisonnante, enveloppante. L'heure n'est plus à l'imitation mais à l'interprétation poétique du monde qui les entoure. Les Goncourt semblaient annoncer les lignes directrices principales de ce mouvement : « plein air, peinture claire, choix de sujets modernes³⁹⁾ ». Ce sont les estampes japonaises, *l'Ukiyo-e* (dont cependant Flaubert ne parle jamais), qui inspirent les impressionnistes. Il reste que l'intérêt de Flaubert pour Barbizon et ses environs démontre qu'il n'était pas indifférent à ce courant artistique. On peut dire qu'il prophétisait l'avènement de l'impressionnisme autant que les Goncourt.

Revenons au texte. Déçu de l'entretien avec Mme Arnoux à la faïencerie de Montataire, où il s'était rendu pour lui avouer son amour, Frédéric décide de sortir de la capitale avec Rosanette. Cet épisode de Fontainebleau est donc une sorte de parenthèse, un moment où la narration cède le pas à la description, un intermède qui ne dure que du 23 au 25 juin 1848. Comment l'artiste s'y prend-il pour exprimer un tel arrêt dans l'histoire des personnages ? Nous proposerons un regard japonisant sur ce passage énigmatique, qui en fera un lieu central où se dévoile la vision flaubertienne des mystères cachés. Voyons quelques détails.

L'hôtel où les amants logent se distingue des autres par un jet d'eau clapotant au milieu de sa cour, et Frédéric donne libre cours à sa fantaisie dans une atmosphère féerique :

36) Sylvie Giraud, « Dans les pas de Flaubert en forêt de Fontainebleau », *Flaubert* [Online], Genèse, mis en ligne le 15 Mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/3467>.

37) En 1868, « [Barbizon] est dans le voisinage des gorges d'Apremont et de la futaie du Bas-Bréau, sites aimés des peintres paysagistes [...] », in Adolphe Joanne, *Fontainebleau. Son palais, ses jardins, sa forêt et ses environs. Itinéraire du promeneur*, Librairie Hachette et Cie, 1867, p. 202. Voir les carnets de travail de Flaubert pour *L'Éducation sentimentale* : le carnet 12, F° 36 dans *Gustave Flaubert. Carnets de travail*, éd. de Pierre-Marc de Biasi, Baland, 1988, p. 422. (Le « Bas Préau » dans F° 36 est une erreur pour « Bas-Bréau ».)

38) « Le tout à la gloire de Courbet ! et pour la démolition du romantisme ! » Lettre de Flaubert à Edmond et Jules de Goncourt, 12 août 1865, *Corr.*, III, p. 454.

39) Stéphanie Champeau, « Les Goncourt, écrivains impressionnistes, dans le *Journal* ? » in *Impressionnisme et Littérature*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 125-140.

[...] il semblait venir un écho des hallalis poussés dans les trompes d'ivoire, et des ballets mythologiques, assemblant sous le feuillage des princesses et des seigneurs travestis en nymphes et en sylvains... (p. 454)

Le brouillon est différent :

Il venait comme écho des grandes chasses royales et des ballets mythologiques, où les seigneurs et les princesses déguisés en nymphes et en sylvains au son des hautbois... (NAF 17607, f° 125r)

Vue à partir de ce brouillon difficile à déchiffrer, la recherche stylistique de Flaubert fait penser à un mélange de sensations baudelairiennes⁴⁰⁾ telles que «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir» (*Harmonie du soir*) et «Doux comme les hautbois» (*Correspondances*). Mais les mots de ce brouillon s'estompent au profit de mots tels que «hallalis», «trompes d'ivoire», «sous le feuillage», «travestis», des mots cette fois inscrits dans la version définitive, qui devient sauvage et mystérieuse. Dans le prolongement de cette modification réussie, on peut observer que «les nymphes et les sylvains» présentent, pour nous du moins, des affinités avec les fameux dessins de *La Manga* d'Hokusai : *L'esprit revenant* et *La sorcière de la montagne*⁴¹⁾.

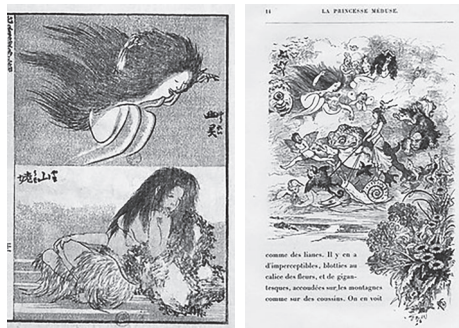


Fig.2 *La Manga*, carnet 3 (1815),
La Princesse Méduse (1880)

Flaubert était familiarisé avec le style de l'estampe, comme le montre cette lettre à son amie Marie Régnier : elle lui envoie un livre, un conte qu'elle vient de publier, *La Princesse Méduse*⁴²⁾, et aussitôt Flaubert en identifie les illustrations (dues à deux artistes français) comme japonisantes (Fig.2). Sa réaction cependant a de quoi nous surprendre :

C'est charmant, votre *Conte de Fées* ! et d'un excellent style. [...] Mais je suis *Hindigné* contre vos illustrations. Quel dessin ! et quelles

40) Voir la lettre de Flaubert à Charles Baudelaire du 13 juillet 1857, *Corr.*, II, p. 744-745.

41) «Yurei, esprit revenant» et «Yamauba, sorcière de la montagne» dans *La Manga*, carnet 3, 1815.

42) Daniel Darc [Marie Régnier], *La Princesse Méduse*, G. Charpentier, 1880, p. 14. Illustrations par Félix & Frédéric Régamey, hors-textes coloriés. Marie Régnier était une correspondante de Flaubert depuis avril 1867 jusqu'à la fin de sa vie, mai 1880.

inventions ! Est-il possible d'exécuter plus lourdement la littérature ! [...] Et les cassures japonaises en bas des draperies. Pourquoi le Japon ? Mais le chic ! le chic ! Charpentier⁴³⁾ se pâme là devant, je suis sûr⁴⁴⁾ !

L'indignation de Flaubert peut nous choquer, mais elle prouve en tout cas sa grande sensibilité à l'art japonais : il a l'œil et il remarque ce détail qui « signe » l'art de l'estampe (« les cassures japonaises en bas des draperies »). Sans doute a-t-il été irrité par l'effet « mode » du japonisme : « le chic ! le chic ! ». Et puis, nous connaissons sa position très ambiguë vis-à-vis de toute tentative d'illustrer une œuvre littéraire.

Pour revenir à la forêt de Fontainebleau, elle offre à l'écrivain un éventail d'animaux sauvages qu'il est tentant de comparer aux visions féeriques de *La Manga* : « le coassement ininterrompu des grenouilles » répond au « cri des corneilles qui tournoient » (p. 458). Frédéric et Rosanette sont sujets à toute une série de visions qui les transportent dans un monde indéniablement fantastique :

[...] cà et là, tels que des promontoires sur le lit desséché d'un océan, se levaient des roches ayant de vagues formes d'animaux, tortues avançant la tête, phoques qui rampent, hippopotames et ours. Personne. Aucun bruit. Les sables, frappés par le soleil, éblouissaient ; – et tout à coup, dans cette vibration de la lumière, les bêtes parurent remuer. Ils s'en retournèrent vite, fuyant le vertige, presque effrayés. (p. 459)

Les sujets de *La Manga* montrent toutes les facettes de l'imaginaire japonais lié au surnaturel. Les jeux de lumière, les reflets sur l'eau et les mouvements, telle était l'esthétique du japonisme, que Flaubert anticipait à l'instar de ses amis les Goncourt. Nous pouvons établir un parallèle avec sa propre esthétique quand il écrit à Louise Colet, en 1854 déjà : « Il faut que les phrases s'agissent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance⁴⁵⁾ ». Grâce aux études de Chesneau, le public se familiarisait avec la sensibilité japonaise pour certains animaux, appréhendés dans une perspective tantôt réaliste, tantôt fantastique comme chez Hokusai :

[...] il y a là tel tigre que Géricault, Delacroix ou Barye seraient fiers de signer. D'ailleurs la science prodigieuse et la fécondité d'invention d'Oksaï

43) Georges Charpentier (1846-1905) reprit la maison d'édition de son père Gervais en 1872. Il promut les peintres impressionnistes et constitua avec sa femme, Marguerite Charpentier, une importante collection d'art.

44) Lettre à Marie Régnier du 19 novembre 1879, *Corr.*, V, p. 745.

45) Lettre du 7 avril 1854, *Corr.*, II, p. 544.

et en général de tous les artistes japonais se révèlent dans la façon, tout à fait magistrale, avec laquelle ils créent le monstre⁴⁶⁾.

Les peintres paysagistes, qui travaillaient en plein air et d'après nature⁴⁷⁾, appréciaient cette dimension fantastique et venaient y puiser leur inspiration depuis les années 1830. Flaubert regarde la forêt de Fontainebleau à la manière d'un peintre qui peint sur le motif. Son regard est celui des peintres de Barbizon ainsi que de certains peintres japonais qui allaient venir plus tard en France – citons Chu Asai ou Seiki Kuroda⁴⁸⁾.

Franchard et Aspremont

Dans *L'Éducation sentimentale* les deux amants visitent la futaie de Franchard et s'attablent dans un estaminet où un garçon de café les attendait (p. 456). Ce passage se termine par un aperçu du paysage : « tout au loin un sommet en cône aplati avec la tour d'un télégraphe par derrière ». Ceci est une combinaison fantastique qui associe « un sommet en cône aplati », produit de l'imagination, et « la tour d'un télégraphe » optique, construction moderne issue de la révolution industrielle du début du XIX^e siècle. Flaubert a réduit au dernier moment la « forme de faite » pour en faire un « cône aplati⁴⁹⁾ ». N'évoquerait-il pas le Mont Fuji (le Fusi-Yama) ? Aurait-il subi l'influence de *L'Art japonais* de son ami Chesneau, qui écrivait :

Presque toujours apparaît, à l'horizon, cette figure de *cône tronqué* qu'on apprend bien vite à reconnaître, la montagne sainte, le volcan sacré, le Fusi-Yama ; puis des premiers plans aux plus lointains, des enchevêtrements de nature véritablement féerique⁵⁰⁾.

Quant à « la tour d'un télégraphe », Flaubert en avait aperçu une dès 1847, pendant son *Voyage en Bretagne* ; cet instrument disgracieux lui sembla « comme la grimace fantastique du monde moderne⁵¹⁾ ».

46) Chesneau, *op.cit.*, p. 422. Voir par exemple Hokusai, *Tigre sous la pluie*, 1849, Ota Memorial Museum of Art.

47) « C'est qu'en effet, plus que nous, ils possèdent et appliquent les principes infaillibles qui permettent de transformer en œuvre d'art décoratif les éléments fournis par la nature. » (Chesneau, *L'Art japonais*, conférence faite à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, le vendredi 19 février 1869, A. Morel, p. 24.)

48) Asai Chu (1856-1907) séjourna en France de 1900 à 1902 ; Kuroda Seiki (1866-1924), de 1884 à 1893. À Grez-sur-Loing, le lieu où il a habité a été nommé en 2001 « rue Kuroda ».

49) *Manuscrit autographe définitif : L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Seconde version. 1864-09-01-1869-05-16 : Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Rés. Ms 98, f°373r.

50) Chesneau, *Les Nations rivales dans l'art : peinture, sculpture ; L'Art japonais ; De l'Influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, *op.cit.*, p. 446. C'est nous qui soulignons.

51) Flaubert, « Voyage en Bretagne », *Par les champs et par les grèves*, 1847, in *Œuvres complètes*, II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2013, p. 41.

Au fur et à mesure qu'avance leur promenade dans la forêt, la description d'Aspremont, une colline gravie par Frédéric et Rosanette, devient plus fantasmagorique, évoquant, comme on l'a vu plus haut, l'art japonais :

Mais, tout en haut, la joie lui [à Rosanette] revint, en trouvant sous un toit de branchages une manière de cabaret, où l'on vend des bois sculptés. (p. 456)

C'est fin juillet 1868 que Flaubert a effectué le travail de repérage dans la forêt de Fontainebleau, et les détails du cabaret et des divers objets pour touristes, proposés à la vente, ne figurent pas dans le carnet 12⁵²⁾. Les brouillons de ce passage montrent que Flaubert hésita et remplaça finalement « un toit de fougères sèches » par « un toit de branchages⁵³⁾ » qui nous fait penser au pavillon Satsuma à l'Exposition universelle, construit tout en bois importé du Japon⁵⁴⁾, à l'intérieur duquel le Café japonais offrait du thé.

De même, ces « bois sculptés » qu'on vend aux touristes à Aspremont nous font penser aux *netsuke* en bois qui avaient été présentés à l'Exposition universelle de 1867⁵⁵⁾ et qui avaient vite rencontré la faveur des collectionneurs occidentaux. Flaubert nota dans son brouillon : « une manière de cabaret, où l'on vend des objets en bois sculpté⁵⁶⁾ », « en » étant souligné par Flaubert.

Louis Gonse, l'un des premiers spécialistes de l'art japonais, notait :

Il n'est pas d'objets d'art dans lesquels les Japonais aient donné plus libre carrière à leur goût inventif, à leur fantaisie. Parmi les bibelots importés en Europe après la révolution de 1868, ils [les netzkés] ont été les premiers à conquérir la faveur du public ; en peu de temps, les netzkés japonais devenaient célèbres parmi nous. L'engouement était naturel. Rien n'est plus charmant, délicat et imprévu. C'est un monde d'infiniment petits dont la variété dépasse tout ce que l'on peut imaginer⁵⁷⁾.

Flaubert transforme, à son habitude, en vision imaginaire ce que ses yeux ont vu. Fontainebleau, cette « coupure [apportée] à la trame narrative⁵⁸⁾ » comme

52) *Gustave Flaubert. Carnets de travail*, op.cit., p. 403-428.

53) Bibliothèque historique de la ville de Paris, Rés. Ms 98, f°373r.

54) Bellet, P., « Les Costumes populaires du Japon », *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, T. 1, p. 364.

55) Le *netsuke*, placé au-dessus du bord supérieur de l'*obi*, permet de suspendre par un cordon de petites boîtes pour les transporter sur soi. *Exposition universelle de 1867 à Paris, Catalogue officiel des exposants récompensés par le jury international*. E. Dentu, p. 25 et p. 62.

56) Bibl. Nat. de France, NAF 17607, f°133r.

57) Louis Gonse (1846 -1921), *L'Art Japonais*, tome 2, Paris, Maison Quantin, 1883, p. 84 ; rééd. Ernest Gründ, 1926, p. 175-176.

58) Jeanne Bem, « La forêt de Flaubert : retour sur un épisode de *L'Éducation sentimentale* », in

l'appelle Jeanne Bem, offre l'expérience d'un temps subjectif éprouvé *à part*, expérience à laquelle l'art japonais offre ses procédés. Nous ne prétendons pas que Flaubert se soit appuyé sur un souvenir de l'Exposition universelle. Nous constatons seulement qu'entre la vision flaubertienne et le goût japonais, il existe une affinité, une parenté esthétique (ce qui explique peut-être le succès persistant de Flaubert au Japon).

Pensons ici à *la flèche du Parthe* décochée à Flaubert par Alexandre Postel : «Seule compte l'œuvre accomplie, [...] le reste appartient aux ténèbres⁵⁹⁾». Le japonisme de Flaubert est en lui, mais il n'est pas exposé au vu et au su de tous. L'écrivain l'a intégré dans sa vision fantasmagorique, qui resterait inaccessible à un lecteur qui ne serait ni japonais ni japonisant⁶⁰⁾. Se peut-il qu'une lectrice venue de *l'Empire du Soleil levant* ait éclairé, modestement et tardivement, un petit pan de ces ténèbres flaubertiennes ?

(Professeure émérite de l'Université municipale des Arts de Kyoto)

Orients littéraires. Mélanges offerts à Jacques Huré, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 53.

59) Alexandre Postel, *Un automne de Flaubert*, Gallimard, 2020, p. 133.

60) Flaubert répond à Taine qui le questionne sur son expérience de romancier : «Il y a bien des détails que je n'écris pas. [...] – Dans le passage que j'écris immédiatement je *vois* tout un mobilier (y compris des taches sur les meubles) dont il ne sera pas dit un mot» (Lettre à Hippolyte Taine, 20 ? novembre 1866, *Corr.*, III, p. 562).

* Nous tenons à remercier Emmanuel Schwartz, ancien conservateur du patrimoine aux Beaux-Arts de Paris, de son aide amicale, sans laquelle ce texte n'aurait pas pu voir le jour.