JOUISSANCE ET SENSUALITÉ DE LA LUMIÈRE DANS LA DESCRIPTION FLAUBERTIENNE DU VOYAGE AUX PYRÉNÉES ET EN CORSE

Răzvan Ventura

Departamentul de Limbi Străine, Academia Națională de Informații "Mihai Viteazul", Șoseaua Odăii 20-22, 075100 București, Roumanie razvanventura@gmail.com

ENJOYMENT AND SENSUALITY OF LIGHT IN FLAUBERT'S DESCRIPTIVE WORK JOURNEY TO THE PYRENEES AND CORSICA

Abstract: Flaubert's creation has its origin in the attempts of his youth, when he tried to go beyond a pure romanticism, adding the marks of a constitutive skepticism. One could argue, as many critics have already done, that Flaubert's creation is set up around an eternal tension between conflicting tendencies. The story of Flaubert's journey to the Pyrenees and Corsica relies on a fundamental tension that structures the perceptual universe of the young man. Flaubert endeavours to reveal the light, which, for him, becomes a sense of freedom, of the romanticism of perception and nature, thus contrasting the freshness and darkness pertaining to cold classicism and civilization. In this way the light becomes the first instrument to change reality, a guarantee of what is to come, able to shape an outline of reality; Flaubert overcomes the ordinary ecstasy in front of the all-inclusive light; he tends towards an extreme sensuality that determines him to transform the object of his perception. Light acquires a sensual and even a sexual dimension, and also the topoi by which it is made visible make reference to a highly sexualized perception of the universe. The personality of Flaubert's light relates rather to the wild than to the domestic nature and the future hermit of Croisset favours a sexualized relationship with the universe, a conflicting vision outweighing the harmonized conception of the world.

Keywords: Flaubert; perception; light; enjoyment; sensuality; conflict

Résumé: La création flaubertienne trouve son origine dans les tentatives de la jeunesse de Flaubert, par lesquelles ce dernier a essayé de dépasser un romantisme pur, en y ajoutant les marques d'un certain scepticisme constitutif. On pourrait affirmer, comme maints critiques l'ont déjà fait, que la création flaubertienne est bâtie autour d'une éternelle tension entre des tendances contraires. Le récit du voyage fait par Flaubert aux Pyrénées et en Corse est fondé sur une tension fondamentale qui structure l'univers perceptif du jeune

Romanica Olomucensia 29/1 (2017): 121-130, doi: 10.5507/ro.2017.009

homme. Flaubert s'attache à révéler la lumière, qui prend pour lui le sens de la liberté, du romantisme de la perception, de la nature, en s'opposant ainsi à la fraîcheur et à l'obscurité appartenant au classicisme froid et à la civilisation. La lumière est ainsi le premier instrument de changement de la réalité, une garantie du devenir, à même de donner un contour au réel ; Flaubert dépasse l'extase banale devant la lumière qui comprend tout, il tend vers une sensualité extrême qui le fait transformer l'objet de sa perception. La lumière acquiert une dimension sensuelle et même sexuelle, les topoï par lesquels elle est rendue visible renvoyant à une perception fortement sexualisée de l'univers. La personnalité de la lumière flaubertienne est apparentée plutôt au sauvage qu'au domestique et le futur ermite de Croisset privilégie un rapport sexualisé avec l'univers, une vision conflictuelle l'emportant sur la conception du monde en tant qu'harmonie.

Mots clés: Flaubert; perception; lumière; jouissance; sensualité; conflit

Si l'on veut décrire l'état de Flaubert devant la réalité telle que ses yeux artistiques semblent la voir, peut-être devons-nous nous rapporter à une lettre datant de sa maturité littéraire, où il avoue aux frères Goncourt : « Je crois que j'ai eu les yeux plus grands que le ventre ! » (Flaubert 03.07.1860). Ainsi nous est révélée une certaine avidité de Flaubert par rapport à la réalité, sensation ressentie dès sa jeunesse et qui ne l'a plus quitté depuis. En vérité, un jeune homme avide de sensations et de paysages, mais surtout « un voyageur consommé » (Flaubert 29.09.1840) – tel apparaît Flaubert à sa sœur Caroline lors de son voyage aux Pyrénées et en Corse. Car « voyager doit être un travail sérieux », écrit-il à son ami Alfred Le Poittevin (Flaubert 01.05.1845), et c'est plus particulièrement pendant le voyage que Flaubert apprend à voir et à sentir. C'est que, Flaubert le pense certainement, les sens ne sont pas doués d'une telle avidité dès leur naissance, mais ils l'apprennent et l'acquièrent au fur et à mesure, en fonction de l'expérience qui leur est donnée.

Se trouvant à l'aube de sa vie même, le jeune Flaubert est friand de sensations, il paraît vouloir accumuler dans son esprit ce qu'il voit, car pour lui la nature est déjà un réservoir inépuisable d'impressions. Il a renoncé aux excès romantiques et son regard se dirige vers l'extérieur selon la manière d'un peintre : à partir de 1844, « la nature cesse de se marier aux sentiments des personnages et de se conformer à leur état d'âme, comme dans ses écrits d'écolier, sauf de rares exceptions... » (Naaman 1962 : 201). Dans une première étape, la lumière découvre à Flaubert un paysage et semble ouvrir les espaces devant le jeune Normand qui est si désireux d'arpenter de larges contrées. Comment le futur écrivain ne pouvait-il pas alors diriger sa pensée et sa manière de voir vers la fertilité de la nature caressée par la lumière solaire ? Démarche plutôt naïve, née sans doute d'une perception immédiate, car le jeune Flaubert part d'une pensée se rattachant surtout à un panthéisme primitif : du moins, c'est ainsi que l'on pourrait juger l'extase qu'il ressent et que, parfois, il semble s'efforcer d'éprouver. Un premier mouvement, le plus facile, est celui par lequel la lumière est associée, en tant qu'expression de la force fécondatrice cosmique, à la fertilité, à de grands espaces d'où la vie jaillit. Ainsi, dès qu'il se réveille, il s'aperçoit combien la campagne a changé, avec « ses grands champs de vignes, éclairés du soleil levant » (Flaubert, 6-7), mais déjà une première teinte d'ironie se

fait sentir : la nature telle qu'il la voit ressemble à celle de la poésie descriptive, mais il lui manque une certaine consistance – « un refrain de Charles d'Orléans, pas plus » (Flaubert, 8). La vigne renchérit sur la connotation de fertilité, en vertu non seulement des allusions culturelles bibliques auxquelles elle renvoie, mais aussi de la manière dont elle conjugue la lumière solaire, la fécondité du sol et ses fruits juteux et doux ; elle réunit la féminité de la terre et la masculinité du soleil, prolongeant cette fertilité dans un liquide à valeur virile et vitale (le vin étant une boisson de la vie). C'est ainsi que le paysage se trouve rempli, il est à même de recevoir une lumière qui pourrait être apparentée au liquide séminal - la lumière s'écoule, car le terrain s'abaisse « par une pente douce » (Flaubert, 7), et le soleil apprivoisé fait place au gigantesque et à la prolifération, le seul signe à même de dépasser la « platitude française » (Flaubert, 10) qui semble agacer le jeune homme. Le paysage enrichi par la lumière donne lieu à une valeur d'amplification, ses éléments étant réunis sous le signe des topoï phalliques : les angles des murs sont « percés de petites fenêtres » - des cavités renvoyant au sexe féminin -, tandis que le soleil « darde » (Flaubert, 12). L'amplification est toujours le lieu du rond chez Flaubert (la cavité qui est en même temps un lieu d'engendrement, de la fertilité), tandis que le pointu révèle la fécondation, le mouvement actif de résurrection : ainsi, si les voyageurs sont entourés de grands arbres, les instruments phalliques n'en sont pas moins présents et « sur leur faîte le soleil commence à darder vigoureusement » (Flaubert, 187). Le pointu (la masculinité sexuelle) épouse assez librement le rond (succédané du sexe féminin). Parfois, les deux se mêlent jusqu'à l'indistinction : dans la vallée de Cinarca les contours des rochers illuminés ont « quelque chose de si vaporeux et de si ardent à la fois qu'il était impossible à l'œil de les saisir nettement » (Flaubert, 141). La teinte vaporeuse pourrait appartenir à une description romantique, la teinte claire, ardente - à une esthétique classique ; Flaubert aime le flou, sans aucun parti-pris, il préfère l'indistinct et le vaporeux, en privilégiant la nuance par rapport à la couleur.

Cette vision aux traits saillants est apprivoisée par la lumière solaire généreuse, car chez Flaubert la sensualité de la nature est surtout un signe de bonheur et de renouveau, bien que ces sentiments soient un peu naïfs. Déjà l'écriture flaubertienne trahit ce que Brunetière appelait « la transposition systématique du sentiment dans l'ordre de la sensation, ou plutôt la traduction du sentiment par une sensation exactement correspondante » (Brunetière 1888: 156). La nature s'avère ainsi un facteur mobilisateur et multiplicateur, elle s'empare de toute la réalité; les rayons du soleil (symbole phallique) pénètrent par les rideaux de la cathédrale de Bordeaux (symbole du vêtement qui occulte une nudité) et écartent toute transcendance, en faisant penser aux vignes - renvoyant à la fertilité; mais Flaubert, en dépit de la signification religieuse dont les vignes sont parées, désire les délivrer d'une telle connotation : leur vue « emporte l'esprit loin du lieu saint » (Flaubert, 22). Son intention d'écarter la signification religieuse est également prouvée par l'exploitation du stéréotype de la sévérité de la religion officielle, le jeune écrivain évoquant l'obscurité et la fraîcheur des « bonnes églises du Nord » (Flaubert, 22 – teinte ironique ?), égayées seulement par quelque rayon mystique. Cette manière d'accepter de la religion seulement la modalité

de vivre le sentiment a été assimilée par Jean-Pierre Richard à la *crânerie* – « frénésie privée de transcendance » (Richard 1970 : 102). Par contre, le rond paraît être chez Flaubert un signe de fatigue (de la civilisation, dans ce cas-ci), de domesticité inférieure (le sens propre se mêlant à celui figuré, car les ogives rondes « n'ont pas eu la force de s'élever au ciel dans un élan d'amour », Flaubert, 21), ressuscitée par les « jeux de lumière riants » du soleil (Flaubert, 22). Le mouvement sensoriel introduit dans la description aboutit ainsi à une fonction narrative secondaire; car, par la force de la lumière, une seconde réalité se superpose à la réalité immédiate qui est modifiée insensiblement. Aussi, la matière flaubertienne est-elle sujette à la prolifération, à une multiplication discrète, mais terriblement efficace : « il lui fallait chaque jour le lait de 3.600 vaches qu'il buvait à large pipée » - écrit Flaubert en pastichant le style rabelaisien (Flaubert, 9), pour suggérer par cette exagération comique une certaine fatigue de son esprit face au gigantesque étalé devant ses yeux. L'on pourrait parler d'un complexe culturel, mais il n'y a nulle trace de ce que Christine Montalbetti identifiait comme « le complexe de Victor Bérard, qui revient à croire que les personnages fictionnels ont traversé les espaces réels » (Montalbetti 2002 : 4). La multiplication sauvage devrait ainsi acquérir un nouveau sens, celui de la valeur fertilisante de la vie, et Flaubert fait appel à cet égard à l'évocation de la présence féminine : les jeunes filles peuvent être associées à l'image de la virginité - en renvoyant à la manière de maîtriser la matière et, surtout, de stimuler la force libidinale masculine. Il est à relever que les premières jeunes filles qui apparaissent sont aperçues de loin, d'une manière à suggérer une certaine distance (sociale, au moins, car elles étaient les filles du notaire), ce qui n'est pas sans nous rappeler la manière dont bien des héros flaubertiens aperçoivent leurs futures amours (Léon - Emma, Mathô - Salammbô, Frédéric - Mme Arnoux). C'est avec une avidité des sens semblable à celle de Mathô que, au milieu de la sécheresse des rues désertes, le jeune homme s'aperçoit de la présence de « quelque admirable jeune fille » qui « reparaît plus belle derrière les tombeaux » (Flaubert, 45); en même temps, un rayon de soleil (substitut phallique) caresse justement ces tombeaux – cavités pouvant être apparentées au sexe féminin. C'est ainsi qu'une résurrection métaphorique de la nature se produit sous nos yeux, parallèlement à l'union d'Éros et de Thanatos, topos relevé dans les figures de la lutte présentes dans les Tentations et dans Salammbô (Desmaret 2006). Flaubert semble trouver partout autour de soi des « lieux passifs », pour ainsi dire, des symboles féminins, à même de se nourrir de la force vitale de la nature, surtout de la lumière, qui, chez lui, a une valeur fertilisante et vitalisante, les rayons semblant jouer le rôle séminal. La lumière est à même de modifier le paysage, le calme solennel et tendre de la Méditerranée par lequel celle-ci se réclame en même temps de l'espace grec et de l'espace oriental, étant de plus parée par le charme féminin - encore un cas où la ligne ronde s'oppose à la virilité de la ligne droite du soleil, déjà évoquée. Mais Flaubert tombe dans le piège du cliché et, si la nature est en fête, en pénétrant la peau et le cœur, la fille du patron, bien qu'elle ne fût pas jolie, « avait des mouvements de tête et de taille les plus gracieux du monde »; de plus, « ses yeux sont du même azur que la mer » (Flaubert, 115). L'apparition féminine est à même de donner une identité sexuelle à l'univers (rappelons-nous la première apparition de Mme Arnoux dans L'Éducation sentimentale, qui rend Frédéric conscient de tout un univers environnant), et, même si la fille n'est pas jolie, sa présence gracieuse réunie à la nature en pleine fête attendrit le cœur de tout esprit contemplatif. À mesure qu'il avance dans l'espace, le jeune Flaubert semble se pénétrer lui-même de la sensualité de la nature, qui est capable d'éclore, de s'élargir comme si elle bénéficiait des effets d'un mouvement érectile : les rues de Marseille sont longues, la peau se dilate (Flaubert, 120 – c'est nous qui soulignons). Cette avidité anticipe le regard sensuel et friand avec lequel l'écrivain contemplera la lumière lors de son voyage en Orient, ce qui a poussé la critique à considérer que, pour Flaubert, « la lumière finit par se confondre avec l'idée même d'Orient » (Rânciog 2013 : 98). Mais, surtout, du point de vue du jeune écrivain, ce voyage marque pour la première fois « une sensation d'harmonie totale avec la nature, une sorte d'exultation physique et d'extase panthéiste dont il gardera le souvenir toute sa vie » (de Biasi 2009 : 71).

Flaubert s'évertue à développer une matière sensuelle, sinon sexuelle, car la description métaphorique appuyée sur ces topoï renvoie à l'idée de liquide froid et sensuel en même temps. Dès ses débuts littéraires, souligne Geneviève Bollème, Flaubert essaie par la description de « faire passer par le langage une émotion » (Bollème 1964 : 263). Voilà donc comment les rayons du soleil font « tout autour des rochers à fleur comme des couronnes de diamant » (Flaubert, 143), en réunissant ainsi par la fraîcheur la lourdeur du minéral brut et la substance vaporeuse du ciel; d'ailleurs, la forme circulaire de la couronne renvoie à celle similaire de l'anneau de mariage. Une étrange concurrence entre les éléments de la nature suggère la lutte pour l'existence, pour la possibilité de reproduction même : les rayons du soleil projetés contre les rochers sont plus vifs et plus scintillants que les étoiles, la brise marine s'avère plus suave que les roses, même les âmes trouvent des ressources pour s'apparenter aux fleurs dans une superbe éclosion. La perception de la matière est alors influencée par un scepticisme inné de Flaubert, qui le fait rechercher quelque chose au-delà des formes qui se présentent à ses sens. La fraîcheur du minéral se réunit ainsi avec la chaleur solaire pour suggérer une résurrection de la nature dont Flaubert profite du point de vue littéraire. D'ailleurs, pour Flaubert le minéral n'acquiert une valeur que par le toucher, par sa sensualité, qui le rapprochent du fait de la froideur en même temps de la vie (la fraîcheur aquatique) et de la mort (la froideur du corps inerte). Cela pourrait aussi s'expliquer par le fait que « les remparts ne me plaisent qu'à moitié détruits » (Flaubert, 125) - figure dont la lecture pourrait être associée elle aussi à une connotation sexuelle. Le minéral ne serait donc pas seulement le reflet d'une « métaphore obsédante de la dureté, de la minéralité, de la pétrification, tous éléments d'une imagination de la matière » (Lehmann 1999 : 59), mais releverait directement d'une imagination fortement sexualisée.

D'autre part, Flaubert aime « inonder l'objet et ses caractères distinctifs et spécifiques dans un ensemble affectif où les choses s'estomperaient jusqu'à se défaire, se mêleraient pour ne plus être que sensations » (Bollème 1964 : 156). Parfois, le point de départ consiste seulement dans tel « rayon de soleil » qui « sort tout à coup et

vous inonde de lumière » (Flaubert, 45) - un mouvement qui n'est pas loin de la gestique sexuelle : le rayon (dont la forme allongée l'apparente à un symbole phallique) se révèle, par son geste brusque (tout à coup), afin de distribuer son essence, tout comme le sperme est répandu. Car chez Flaubert la lumière, par ses dons de résurrection et de génération de vie, se répand aisément, et elle arrive même à être sous-entendue si l'esprit du jeune écrivain est fatigué de ce que l'on pourrait appeler « l'intéressant » et « le très curieux » (Flaubert, 72 – c'est Flaubert qui souligne). Pour transposer ce sentiment de plénitude, Flaubert paraît avoir tout le temps besoin du dédoublement, son art semble, dans cette heure de la jeunesse, être hanté par un esprit qui le pousse à gagner la certitude qu'il est à même d'engendrer. Ou bien le sentiment vécu en germe par l'écrivain trouve un appui dans la possibilité de ressusciter par la contemplation une nature déchue : bien que le soleil resplendisse et inonde le cœur, l'image des « grands arbres calcinés » (Flaubert, 175), figurant un processus de dévoration du réel, une consommation arrivant à terme, se trouve en parallèle avec celle des arbres en pleine verdure - et ce contraste vivifiant revient trois fois dans ce récit de voyage, en joignant à la consommation de la vie l'idée de résurrection naturelle, renforcée aussi par la mise en évidence du fait que ces arbres (eux-mêmes des symboles phalliques) se tiennent debout.

L'autre mouvement du soleil est celui par lequel ce dernier dirige ses rayons non afin de nourrir un coin de nature qui l'attendrait avec impatience, mais au contraire, comme pour se heurter à quelque résistance, en aboutissant ainsi au statut de partie d'un conflit, quoique en germe encore. Les rayons de soleil se heurtent souvent chez Flaubert à une opposition, comme si les objets solides qu'ils retrouvent étaient à même de renvoyer la lumière, d'illustrer d'une certaine manière les vertus de celleci : la nature rayonne de soleil dans la vallée de Cinarca et le fond de la mer scintille ; le soleil refleté sur les rochers forme des couronnes de diamant ; en Corse, « les rayons de soleil tracent sur les flots de grandes lignes qui scintillent » (Flaubert, 189) ou bien ils rebondissent en paillettes. Par contre, en l'absence de toute résistance, la lumière elle-même pâlit : il est donc aisé de constater que, au crépuscule, à Marseille, « le soleil n'avait plus de rayons » (Flaubert, 123).

Mais ce Flaubert de la jeunesse pense encore en plein romantique et c'est autour du contraste qu'il dirige sa sensualité rapportée à la perception immédiate. Le moi flaubertien n'est nullement aveuglé par la lumière qui inonde son esprit dès qu'il s'éloigne de quelque intérieur sombre et froid, comme dans la cathédrale de Bordeaux où, on l'a vu, le soleil est à même de pénétrer à travers une obscurité peu hospitalière. C'est à peine dans le lointain que « la terre et le ciel se confondent dans leur blancheur » (Flaubert, 22), mais ainsi la lumière du soleil arrive à épouser l'obscurité.

Par conséquent, la lumière a chez Flaubert l'étrange propriété de ne pas rendre plus clairs les objets, mais bien de les confondre et de les placer au centre d'une obscurité croissante – encore une marque significative du scepticisme flaubertien face à la réalité : le soleil couchant assombrit les « eaux azurées » de l'Adour et dans l'obscurité, d'une manière paradoxale, les barques et les arbres se mirent « en tremblant »

(Flaubert, 35). Ainsi, le miroitement facilite un dédoublement qui, pourtant, n'est pas total (l'image tremble), car la lumière lui imprime un angle de changement, à cause de l'obscurité. Ce qui revient à affirmer que l'image reflétée est et en même temps n'est pas une copie fidèle, telle le fruit d'une nouvelle naissance. L'image tremblante engendrée est une manière subtile de se méfier du reflet en tant que copie fidèle et d'insinuer la modalité dont la lumière modifie la perception. C'est une naissance qui engendre une atmosphère floue et étrange, où les vapeurs se mêlent aux contours, comme dans un paysage impressionniste, car à « la luminosité tremblante des peintures impressionnistes incombe la tâche de traduire les apparences du monde ou plutôt le monde des apparences » (Mathet 1988 : 602). Ce flou du paysage se prolonge aussi dans le plan des sentiments, ce qui paraît naturel pour un écrivain encore en train d'exercer sa plume. Les sentiments se mêlent ainsi aux sensations, ainsi que Pierre Danger l'avait noté quant aux personnages de Flaubert : « Il y a une perpétuelle confusion [...] entre le plaisir des sens et celui du cœur, entre bonheur et jouissance » (Danger 1973: 336). Dans la description, Flaubert combine les contours sinueux, féminins (les nuages blancs roulant, la vapeur) et les lignes dures, directes, masculines (les masses des montagnes se détachant dans le bleu du ciel). Plus encore, la matière malléable acquiert par la lumière une dureté qui s'ajoute à la froideur (« au milieu des ténèbres la blancheur des murs de neige nous éclaire » - Flaubert, 67) et la nature accomplit sa fonction fondamentale chez le jeune Flaubert - celle de lui ménager une sortie agréable de ce qu'il conçoit en tant que milieu ténébreux et plein de dangers. Car même la civilisation en soi (conçue chez le jeune homme comme le reflet d'une éducation religieuse) ne le fait pas se sentir à son aise, et la vieille église d'une ville assez obscure (Saint-Bertrand-de-Comminges) a des fenêtres hautes et étroites, qui obscurcissent le jour, en laissant à peine la lumière entrer. La lumière est ainsi à même de se décomposer en passant par de petites fentes dont la forme et l'ouverture suggéreraient un succédané du sexe féminin. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que toute présence masculine semble bannie systématiquement, et à Carcassonne, malgré ses recherches, le jeune homme trouve seulement des débris sans aucun vestige, baignés dans la lumière trompeuse qui fait que tout « flambe de vie » (Flaubert, 103), le rond (le réseau des murs) se joignant au pointu (les armes des soldats couvertes de verdure). Dans sa variante masculine, la lumière est à même de se répandre, telle la semence mâle ; elle est généreuse, embrasse tout un paysage, comme un homme se trouvant à côté de sa bien-aimée : toute la plaine de Bordeaux est « blanche et illuminée » (Flaubert, 22), semblable à un corps féminin convoité ; « un rayon de soleil sort tout à coup et vous inonde de lumière » (Flaubert, 45) dans une explosion quasi-sexuelle toute prête à submerger de jus érotique une âme et un corps prêts à la recevoir ; à Marseille le corps hume la lumière, ce qui génère une réaction érectile (« la peau se dilate », Flaubert, 120). Parfois, Flaubert semble penser à de curieuses oppositions entre une nature verte, fraîche, prête apparemment à être fertilisée par une action mâle vigoureuse (« nous allons sous des berceaux de verdure, de temps en temps nous nous perdons de vue, tout est vert et frais », Flaubert, 204) et des caractéristiques physiques viriles et actives (« et quand on se retrouve

dans la plaine, marchant dans les chaumes, tout *au contraire* est long et lumineux », Flaubert, 204 – c'est nous qui soulignons). La lumière féminine, en revanche, est discrète, domestique, à peine visible : les côtes corsicaines sont couronnées de taches lumineuses – en fait, les feux allumés par les bergers ; à Corte « quelques lumières brillaient çà et là dans les montagnes voisines et disparaissaient les unes après les autres » (Flaubert, 212). Plus encore, la lune procède à un échange avec la nature environnante : bien qu'elle soit généralement associée au féminin, chez Flaubert elle semble être plutôt un astre masculin : elle pénètre de blancheur l'azur (mouvement phallique, la couleur pouvant renvoyer à celle du liquide spermatique), l'emplit de son jus sexuel (« laissant tomber sur la vallée en pluie lumineuse ses vapeurs d'argent », Flaubert, 185), en recevant une indistinction qui pourrait être assimilée à un vague plaisir érotique (« ses vapeurs d'argent qui, une fois arrivées à la terre, semblaient remonter vers elle comme de la fumée », Flaubert, 185).

Les lignes que dessinent, par exemple, « les lueurs du soleil levant » (Flaubert, 78), peuvent être assimilées elles aussi à des symboles phalliques (vu leur forme allongée), et leur scintillement les apparente à l'esprit mâle par l'allusion à l'explosion sexuelle; d'une manière similaire, il est aisé de comprendre l'enthousiasme du jeune homme en apercevant la Romagne « au fond de cette mer bleue où les rayons de soleil tracent sur les flots de grandes lignes qui scintillent » et, devant la ville d'Aleria, les rayons du soleil « qui tombaient sur les arêtes saillantes » et « rebondissaient en paillettes » (Flaubert, 206). Ces contrastes par explosion et le plaisir qui s'y rattache seraient-ils à apparenter à une vision fortement sexualisée? Flaubert éprouve un fort penchant envers la fraîcheur ressentie en contact direct avec la matière et, de ce point de vue, le liquide est étroitement lié au minéral, surtout par la sensation ressentie au toucher; aussi, l'eau est-elle chez Flaubert tout aussi dure au toucher que féminine dans son écoulement. Le jeune homme s'amuse à regarder à travers une eau transparente un monde vivement coloré, où l'azur, l'or et l'émeraude des poissons évoluant dans ce qui pourrait être entrevu en tant que liquide amniotique répondent aux yeux azurés de l'innocente jeune fille Sicard, qui l'accompagne ; les « milles petits mouvements les plus gentils du monde » des poissons correspondent aux « mouvements de tête et de taille les plus gracieux du monde » (Flaubert, 115-116) de la jeune fille, leur évolution dans ce milieu aquatique paraissant un substitut des désirs sexuels ressentis par le jeune homme. En même temps, depuis le chemin qui suit jusqu'à l'ancienne ville de Sagone le soleil agrandit la limpidité azurée de l'eau et ses rayons - toujours en tant que symboles phalliques - se dirigent directement vers les « rochers à fleur » (Flaubert, 143) – image renvoyant à l'idée de fertilité, qui s'oppose ainsi à l'apparente immobilité et rigidité supposées de la pierre. Le soleil est ainsi en mesure de se reproduire lui-même, en renforçant l'image de la fertilité : grâce à ses rayons projetés contre les rochers, ces derniers se parent de couronnes de diamant, qui brillent « plus vives et plus scintillantes que les étoiles » (Flaubert, 143) et qui reflètent ainsi la lumière solaire en multipliant ses effets. Ajoutons aussi que le diamant connote l'idée de virilité, de maturité (il représente en soi un état avancé du règne minéral), et que les soi-disantes couronnes de diamant renvoient à l'idée

de perfection (par leur forme circulaire) et à celle de l'union maritale (par leur ressemblance aux anneaux), concrétisée quelques lignes plus loin dans l'union entre l'essence de la nature et l'âme du contemplateur, réunies « dans un hymen exquis » (Flaubert, 144). Cette idée d'union parfois inouïe n'est pas si singulière chez le jeune Flaubert, pour lequel la nature a la capacité de faire correspondre ses éléments.

Plus encore, à mesure que la barque avance, le filet se resserre et s'étrangle davantage, et alors les nattes de jonc plongées dans l'eau sous la forme d'une coquille ont « l'air du berceau d'une Naïade » (Flaubert, 116) ; double image de l'érotisme et d'engendrement – par la forme ressemblant au sein maternel et aussi au sexe féminin et par le renvoi à l'idée de cyclicité que nous transmet l'image du berceau en mouvement. En apercevant les « grands arbres calcinés » (Flaubert, 175) que nous avons déjà évoqués, Flaubert saisit la façon dont ceux-ci s'entrelacent avec leurs frères plus jeunes, verts encore, les vivants embrassant de cette manière les morts – une union étrange et morbide en quelque sorte, dernier vestige d'un conflit auquel, pourtant, les jeunes hommes ne réagissent qu'en riant et en badinant.

La lumière est ainsi pour Flaubert un instrument de liberté et de libération, surtout lorsque son esprit de jeune homme lui fait voir dans la réalité environnante un milieu restrictif et peu favorable à une imagination qui, pourtant, ne déborde pas de richesse. Ce qui est à même d'attirer l'attention est cette vision fortement sexualisée par laquelle le jeune écrivain parvient à conférer une identité sexuelle à un paysage autrement banal.

Bibliographie

Ouvrages de Flaubert

Voyage au Pyrénées et en Corse [disponible sur http://promeneur-libre.raindrop.jp/litterature/pdf_fr/FLAUBERT__Voyage_aux_Pyrenees_et_en_Corse.pdf, 14/3/2017l.

Correspondance, dans Girard, D. – Leclerc, Y. (éd.), Rouen, 2003 [disponible sur http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html, 14/10/2016].

Livres et articles critiques

Bollème, Geneviève (1964), La leçon de Flaubert, Paris: Julliard.

Brunettère, Ferdinand (1888), Le roman naturaliste, Paris: Calmann Lévy.

Danger, Pierre (1973), Sensations et objets dans le roman de Flaubert, Paris : Armand Colin.

DE BIASI, Pierre-Marc (2009), Gustave Flaubert – Une manière spéciale de vivre, Paris : Grasset & Fasquelle.

Desmaret, Marie-Christine (2006), « Épileptiques, hystériques, marginaux, fous comme figures protéiformes de l'artiste dans l'œuvre flaubertienne », Revue Flaubert 6 [disponible sur http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/desmaret.pdf, 11/10/2016].

Lehmann, Gérard (1999), La Légende de Saint Julien l'Hospitalier – Essai sur l'imaginaire flaubertien, Odense : Odense University Press.

Mathet, Marie-Thérèse (1988), Le dialogue romanesque chez Flaubert, Lille : Aux Amateurs des Livres.

- Montalbetti, Christine (2002), « Les récits de voyages de jeunesse virtuels de Flaubert », *Revue Flaubert* 2 [disponible sur http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/montal.pdf>, 11/10/2016].
- NAAMAN, Antoine Youssef (1962), Les débuts de Gustave Flaubert et sa technique de la description, Paris : Nizet.
- RICHARD, Jean-Pierre (1970), « La création de la forme chez Flaubert », dans *Flaubert*, Paris : Librairie Marcel Didier.
- Rînciog, Diana (2013), *Histoire et mentalités dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Iași : Institutul European.