

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

FONCTION NORMATIVE DE LA NATURE DANS
LES ÉCRITURES DE L'ERRANCE D'EDGAR QUINET
ET DE GUSTAVE FLAUBERT

ESTRATTO

da

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE VOL. XLIV (2019)

Rivista Europea

Sous la direction de Concetta Cavallini

Rivista diretta da Giovanni Dotoli

A cura dell'Istituto di Lingua e Letteratura Francese dell'Università di Bari e dell'Istituto di
Lingua e Letteratura Francese e dei Paesi Francofoni dell'Università di Milano



Leo S. Olschki Editore
Firenze

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

502

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE

RIVISTA EUROPEA

fondata da Enea Balmas

diretta da Giovanni Dotoli

XLIV

2019



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXIX

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE

Rivista europea

fondata da Enea Balmas

a cura delle sezioni di Francesistica
del Dipartimento di Lettere Lingue Arti Italianistica e Culture Compare
dell'Università di Bari Aldo Moro
e del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università di Milano

Direttore responsabile

Giovanni Dotoli (Bari)

Condirettori

Nerina Clerici Balmas (Milano) e Liana Nissim (Milano)

Comitato direttivo

Pierre Brunel (Paris), Concetta Cavallini (Bari), Maria Colombo Timelli (Milano), Philippe Desan (Chicago), Carolina Diglio (Napoli), Bruna Donatelli (Roma), Carme Figuerola (Lleida), Anna Maria Finoli (Milano), Bernard Franco (Paris), Rosanna Gorris (Verona), Marie Thérèse Jacquet (Bari), Zhao Jia (Zhejiang), Jianying Li (Shanghai), Encarnación Medina Arjona (Jaén), Danguolė Melnikienė (Vilnius), Marco Modenesi (Milano), Alessandra Preda (Milano)

Redattore capo

Matteo Majorano (Bari)

Comitato redazionale

Celeste Boccuzzi (Bari), Cristina Brancaglioni (Milano),
Giovanna Devincenzo (Bari), Marcella Leopizzi (Lecce), Iole Morgante (Milano),
Mario Selvaggio (Cagliari), Eleonora Sparvoli (Milano)

Redazione di Bari: Dipartimento di Lettere Lingue Arti Italianistica e Culture Compare
Via Garruba 6 • 70121 Bari • Tel. +39.0805717437/41 • Fax +39.0805717533

Redazione di Milano: Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Piazza S. Alessandro 1, 20123 Milano • Tel. +39.02863391162 • Fax +39.0286339166

Amministrazione: Casa Ed. Leo S. Olschki, casella postale 66, 50123 Firenze
Tel. +39.0556530684 • Fax +39.0556530214 • e-mail: info@olschki.it

Le richieste di scambi vanno indirizzate alla Redazione di Bari.

La rivista «Studi di Letteratura Francese» pubblica in
italiano, francese, inglese.

Registrazione del Tribunale di Firenze del 17-1-1971, N. 1834

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

502

STUDI DI LETTERATURA FRANCESE

RIVISTA EUROPEA

fondata da Enea Balmas

diretta da Giovanni Dotoli

XLIV

2019



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXIX

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

ISSN 0585-4768

ISBN 978 88 222 6699 6

INDICE / TABLE DES MATIÈRES

SAGGI / ESSAIS

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA, <i>Fonction normative de la nature dans les écritures de l'errance d'Edgar Quinet et de Gustave Flaubert</i>	Pag.	11
CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL, <i>Henry Gréville, femme de lettres</i> . . . »		23
JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD, <i>Le corps à l'œuvre. Poétique du portrait ouvert dans La Fortune des Rougon et La Curée d'Émile Zola</i> »		43
FRANCE LAFARGUE, <i>Psaumes du temps : l'Odysée providentielle de Giovanni Dotoli</i> »		53
FRANCESCO PAOLO ALEXANDRE MADONIA, <i>Suppléances du corps et lieux du discours marital dans Point de lendemain de Vivant Denon</i> »		59
GIOVANNI DOTOLI, <i>Lanza del Vasto poeta</i> »		71

RECENSIONI / COMPTES RENDUS

CONCETTA CAVALLINI, <i>Essais sur la langue de Montaigne. Théories et pratiques</i> , Bari, Cacucci, 2019, 210 p., « Lelia. Collana di studi letterari, linguistici e artistici ». (Giovanni Dotoli) . . . »		87
ÉMILIE BECK SAIELLO – JEAN-NOËL BRET, sous la direction de, <i>Le Grand Tour et l'Académie de France à Rome</i> , Paris, Hermann, 2018, 320 p. (Giovanni Dotoli) »		88
VOLTAIRE, <i>Dictionnaire philosophique [La raison par alphabet]</i> , préface par Étienne, texte établi par Raymond Naves et Olivier Ferrer, bibliographie, notes et annexes par Olivier		

Ferret, Paris, Classiques Garnier, 2017, 642 p., « Classiques jaunes. Littératures francophones ». (Giovanni Dotoli) . . .	Pag.	89
BÉATRICE DIDIER, <i>Enserer la musique dans le filet des mots</i> , Paris, Hermann, 2018, 320 p., « Vertige de la langue ». (Giovanni Dotoli)	»	89
EMMANUEL GODO, <i>Léon Bloy écrivain légendaire</i> , Paris, Les Éditions du Cerf, 2017, 348 p. (Giovanni Dotoli).	»	90
PIERRE GLAUDES, <i>Léon Bloy, la littérature et la Bible</i> , Paris, Les Belles Lettres, 2017, 460 p., « Essais ». (Giovanni Dotoli) . .	»	91
PATRICK MIMOUNI, <i>Les mémoires maudites</i> , Paris, Grasset, 2018, 480 p., « Figures ». (Giovanni Dotoli)	»	92
<i>L'impatience</i> , « Le nouvel Athanor », n. 29, 260 p. (Giovanni Dotoli)	»	93
ANDRÉ SUARÈS, <i>Fragments relatifs à la culture classique</i> , édition d'Antoine de Rosny, Paris, Classiques Garnier, 2019, 552 p., « Bibliothèque de littérature du XX ^e siècle ». (Mario Selvaggio)	»	93
GUY DUCREY – JACQUES DUPONT, <i>Dictionnaire Colette</i> , Paris, Classiques Garnier, 2018, 1122 p., « Dictionnaires et synthèses ». (Mario Selvaggio)	»	94
Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC), <i>Premio Murat. Università di Bari. Un romanzo francese per l'Italia 2001-2017. Pagine per Matteo Majorano</i> , Macerata, Quodlibet, 2019, 208 p., « Ultracontemporanea ». (Marie Thérèse Jacquet)	»	95
SILVANA BARTOLI, <i>La felicità di una donna. Émilie du Châtelet tra Voltaire et Newton</i> , Firenze, Leo S. Olschki, 2017, 238 p. (Concetta Cavallini).	»	96
<i>Moralité de Fortune, Maleur, Eur, Povreté, Franc Arbitre et Destinee</i> , Édition critique de MATTEO ROCCATI, Torino, Rosenberg & Sellier, 2018, 240 p., « Biblioteca di Studi francesi ». (Concetta Cavallini)	»	97
GIOVANNI PONTANO, <i>Dialogues latins. I Charon/Charon Antonius/Antonio Asinus/L'Âne</i> , Textes latins, introduction et notes de Francesco Tateo, Traduction française de Joëlle		

Hersant, Édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 2018, 236 p. (Concetta Cavallini)	Pag.	98
CHARLES VION D'ALIBRAY, <i>Le Torrismon du Tasse. Tragedie</i> . Edizione, note e introduzione di Daniela Dalla Valle, Berna, Peter Lang, 2019, 284 p., « Franco-Italica ». (Concetta Cavallini)	»	99
ANNA MARIA RAUGEI, <i>Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca</i> , Genève, Droz, 2018, 222 p. (Concetta Cavallini)	»	100
<i>Arts de poésie et traités du vers français (fin XVI^e-XVII^e siècles). Langue, poème, société</i> . Sous la direction de NADIA CERNOGORA, EMMANUELLE MORTGAT-LONGUET et GUILLAUME PEUREUX, Paris, Classiques Garnier, 2019, 424 p. (Concetta Cavallini)	»	102
JEAN-CHRISTOPHE IGALENS, <i>Casanova. L'écrivain en ses fictions</i> , Paris, Classiques Garnier, 2013, 472 p. (Concetta Cavallini) . . .	»	103
JEANNE DE FLANDREYSY, <i>Correspondance de la Grande Guerre à Folco de Baroncelli</i> , tome I (1914-1915), édition de Colette H. Winn et Colette Trout, Paris, Classiques Garnier, 2018, 870 p. (Giovanna Devincenzo)	»	104
DONALD FRAME, <i>Montaigne. Une vie, une œuvre</i> , traduction de Jean-Claude Arnould, Nathalie Dauvois et Patricia Eichel-Lojkine, Paris, Classiques Garnier, 2018, 615 p., « Classiques Jaunes ». (Giovanna Devincenzo)	»	104
ÉLODIE RIPOLL, <i>Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme</i> , Paris, Classiques Garnier, 2018, 492 p. (Giovanna Devincenzo)	»	105
FABIEN DUBOSSON, <i>Dés-admirer Barrès. Le prince de la jeunesse et ses contre-lecteurs (1890-1950)</i> , Paris, Classiques Garnier, 2019, 806 p. (Giovanna Devincenzo)	»	106
ALBERTO GIACOMETTI, <i>Écrits. Articles, notes et entretiens</i> , Paris, Hermann, 2018, 620 p., « Collection Savoir/Sur l'Art ». (Giovanna Devincenzo)	»	107
<i>L'idée de littérature dans l'enseignement</i> , sous la direction de MARTINE JEY et LÆTITIA PERRET, Paris, Classiques Garnier, 2019, 362 p. (Giovanna Devincenzo)	»	108

ALBERT CAMUS – AIMÉ CÉSAIRE, <i>Poétiques de la révolte</i> , sous la direction de Alexander Dickow et Buata B. Malela, Paris, Hermann, 2018, 366 p. (Marcella Leopizzi)	Pag.	108
<i>Flaubert voyageur</i> , sous la direction d'ÉRIC LE CALVEZ, Paris, Classiques Garnier, 2019, 360 p. (Marcella Leopizzi).	»	110
<i>Diderot et l'Antiquité classique</i> , sous la direction d'AUDE LEHMANN, Paris, Classiques Garnier, 2018, 390 p. (Marcella Leopizzi)	»	111
AURÉLIE BARJONET – JEAN-SÉBASTIEN MACKÉ, sous la direction de, <i>Lire Zola au XXI^e siècle</i> , Paris, Classiques Garnier, 2018, 472 p., « Colloques de Cerisy – Littérature ». (Venanzia Annese)	»	112
FRANÇOIS ARNAUD, <i>La philosophie de Zola. « Faire de la vie »</i> , Paris, Hermann, 2017, 356 p., « Philosophie ». (Venanzia Annese)	»	113
HOWARD MAC DULINTHE, <i>Zoè Wellington</i> , Paris, Éditions Sydney Laurent, 2019, 168 p. (Karine Jorand)	»	114
RÉSUMÉS / ABSTRACTS	»	117

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

FONCTION NORMATIVE DE LA NATURE
DANS LES ÉCRITURES DE L'ERRANCE
D'EDGAR QUINET ET DE GUSTAVE FLAUBERT

En étudiant ici la fonction normative accordée à la description de la nature par deux textes d'Edgar Quinet et de Gustave Flaubert – *Ahasvérus* (1833) et *Saint Julien l'Hospitalier* (1877) –, on voudrait montrer comment l'écriture s'y délivre de la contrainte de l'alignement des mots sur la page blanche, grâce au sublime qu'y introduit l'évocation d'un paysage. Je prendrai pour guide de cette réflexion sur l'utilisation du paysage dans l'écriture les travaux de Baldine Saint-Girons, qui propose une typologie et une iconographie du sublime dans le paysage. Certes, « la première chose qui frappe », écrit-elle, « quand on essaie de caractériser la force de ces œuvres, c'est à quel point le sublime résiste à toute tentative d'unification : il se morcelle presque infailliblement ».¹ Pourtant, nous avons tenté de tirer les conséquences de la relation qu'elle établit entre les éléments du paysage et les thèmes qui s'y rattachent – la montagne intervient ainsi efficacement en relation avec la grandeur, l'eau et le ciel avec la laideur, la forêt avec l'obscurité, la lumière avec la simplicité, l'architecture avec le pouvoir, la tempête avec la passion, la croisée des chemins avec la vertu. Il ne s'agit pas d'un ajustement rigoureux de la catégorie au thème : la première déborde évidemment le second.² Mais reste à savoir pourquoi certains thèmes semblent illustrer, mieux que d'autres, une catégorie ; pourquoi ils semblent même constituer des schèmes de l'imagination. Des « risques nécessaires » (terminologie de Saint-Girons) à l'avènement du sublime dans le code visuel, il résulte une iconographie du sublime dans le paysage que nous croyons

¹ CATHERINE BURGARD – BALDINE DE SAINT-GIRONS, *Le paysage et la question du sublime*, Paris-Valence, Réunion des Musées Nationaux, Association Rhône-Alpes des Conservateurs, Musée de Valence, 1997, p. 94.

² *Ibid.*

retrouver dans ces deux textes, qui proposent une forme troublée de l'errance ou un traitement ironique du principe du voyage.

« Le père et la mère de Julien », écrit Flaubert, « habitaient un château au milieu d'un bois, sur la pente d'une colline ». ³ La montagne en soi suppose un défi à la représentation. C'est ce que l'on voit lors du récit des premières sorties du jeune homme : « [celui-ci] se trouva sur la pointe d'une montagne tellement haute que le ciel semblait presque noir. Devant lui, un rocher pareil à un long mur s'abaissait, en surplombant un précipice ; et, à l'extrémité, deux boucs sauvages regardaient l'abîme ». ⁴ Il semble que le sublime lié à la grandeur ne tolère aucune mixité, comme le souligne Saint-Girons : la tentative d'évocation d'une échelle de grandeur à l'aide de personnages ajoutés échoue dans une certaine mesure. Loin d'augmenter l'effet recherché, l'introduction d'un petit élément dans cette grandeur détourne l'attention de celle-ci. En peinture, l'artiste veut témoigner, comme Julien, de sa présence : « je suis ici ». Mais en mettant le spectacle à la portée du regard humain, il diminue celui-ci. Le sublime délaisse alors la montagne elle-même pour se réfugier dans le « sujet connaissant pur », ⁵ qui promène un regard abstrait sur la nature afin d'y jouir de sa propre faculté de représentation. Il y a là un sublime de pouvoir, orgueilleux et individuel. ⁶ Le lieu élevé est surtout celui du personnage révolté, qui n'obéit pas davantage à la loi de la gravité qu'aux lois de la société. Le sublime apparaît alors comme l'expression d'une liberté intacte, d'un extrémisme qui a la saveur de sa véhémence et de son excellence, et qui semble bien repris comme « le mot clé d'une certaine surhumanité » ⁷ incarnée dès les premiers paragraphes du conte dans la personnalité de Julien.

La verticale étant l'axe du sublime, Burke se demandait si la profondeur ne frappait pas davantage que l'élévation ; ⁸ de fait, si le gouffre s'ouvre sous nos pieds, il nous faut regarder vers le ciel pour apercevoir un pic. Là où le précipice semble n'exprimer que l'imminence de la fatalité – il n'évoque aucun combat à mener, aucun défi à relever – la hauteur, au contraire,

³ GUSTAVE FLAUBERT, *Saint Julien l'Hospitalier, Trois contes*, éd. de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. par A. Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 184.

⁶ C. BURGARD – B. SAINT-GIRONS, *op. cit.*, p. 96.

⁷ MICHEL CROUZET, *La poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime, Essai sur la genèse du romantisme (I)*, Genève, Slatkine Reprints, 2009, p. 172.

⁸ EDMUND BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990, p. 119.

oblige à lever les yeux. Le sublime est ainsi défini comme chez Longin selon plusieurs perspectives : c'est l'objet élevé qui défie la représentation, et les différentes tentatives que l'on fait pour s'en rapprocher.

L'univers de la forêt, marqué par l'obscurité, constitue également sur ce point un défi à la capacité d'envol de la pensée. Le sublime peut également se déployer sur un axe horizontal, sublime, comme le montre la combinaison des axes dans le cas du paysage forestier, espace doté de ses propres normes. La forêt constitue alors un tableau dans le tableau formé par le récit ; plus précisément, elle y est souvent vue depuis sa lisière, comme un espace hors-cadre. Lieu non pas privé de destination, mais entretenu, au contraire, aux fins d'un plaisir cynégétique, réservé à l'aristocratie, la forêt apparaît donc sous deux angles : comme lieu séparé, limité par des murailles d'arbres et par la toiture de leurs frondaisons, mais aussi comme lieu imposant de nouvelles normes de visibilité. « Le sous-bois m'exclut de ce qui est au-delà de sa surface enveloppante, mais pas de n'importe quelle manière : d'un côté, il limite ma vision ; de l'autre il la renouvelle ».⁹ Et c'est à partir de son entrée dans le bois que Julien fait la rencontre du grand Cerf : « Le prodigieux animal s'arrêta et comme un justicier, pendant qu'une cloche au loin tintait, il répéta trois fois : Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! »¹⁰ Ce lieu clos qu'est la forêt est un lieu d'errance, le décor d'un moment obscur pour Julien, « sorte de communauté mystérieuse, qui touche au mystère de la pudeur » ; Jean-Pierre Richard comprenait ainsi la pénombre comme « est le lieu privilégié du passage et de l'aveu ».¹¹ La voix du grand Cerf, vibrant dans l'obscurité montre combien les sons décrits prennent de force s'ils parviennent au lecteur à travers l'épaisseur d'un espace visuel assombri, qui semble en amortir l'acuité. Arbres et ombres d'un espace réservé pourvu de ses règles propres ; obscurité de l'incompréhensible ; acceptation de l'invisible, mais obscurité traversée par l'éclair de lumière surnaturelle que projettent les paroles prophétiques du Grand Cerf.

Il s'engagea dans une troupe d'aventuriers qui passaient. Il connut la faim, la soif, les fièvres et la vermine. Il s'accoutuma au fracas des mêlées, à l'aspect des moribonds, Le vent tanna sa peau. Ses membres se durcirent par le contact des armures ; et comme il était très fort, courageux, tempérant, avisé, il obtient sans peine le commandement d'une compagnie.¹²

⁹ C. BURGARD – B. SAINT-GIRONS, *op. cit.*, p. 101-102.

¹⁰ G. FLAUBERT, *op. cit.*, p. 105.

¹¹ JEAN-PIERRE RICHARD, *Stendhal. Flaubert*, Paris, Seuil, 1970, p. 88.

¹² G. FLAUBERT, *op. cit.*, p. 107.

Le début du second chapitre montre la civilisation commençant avec la destruction de la forêt comme lieu du mystère. L'errance dans la nature a rempli sa mission ; elle a contribué à la formation de l'individu. Pourtant l'espace de cette errance est aussi le lieu de l'éblouissement face aux sons, et face à l'ombre. Mais une fois dans la lumière qui, par ses admirables coups de force, ne cesse de nous « expliquer » le monde, le jeune Julien sollicite la pensée. Reconnaître et assumer un patrimoine intellectuel et esthétique, en s'affirmant héritier de la lumière méditerranéenne, c'est sûrement ce que fait Flaubert en même temps que son personnage. « Tour à tour, il secourut le Dauphin de France et le roi d'Angleterre, les templiers de Jérusalem, le Suréna des Parthes, [...] Des républiques en embarras le consultèrent. Aux entrevues d'ambassadeurs, il obtenait des conditions inespérées. [...] Or l'empereur d'Occitanie, ayant triomphé des Musulmans espagnols, s'était joint par concubinage à la sœur du calife de Cordoue ; et il en conservait une fille, qu'il avait élevée chrétiennement. Mais le calife [...] massacra toute sa garnison [...]. »¹³ On se souvient que l'empereur, pour prix d'un tel service, lui présente alors sa fille ; Julien reçoit ainsi en mariage la fille de l'empereur, avec un château qu'elle tient de sa mère. Cette lumière méditerranéenne devient alors un défi à l'obstacle, en même temps qu'un défi à la faculté de remémoration :

C'était un palais de marbre blanc, bâti à la moresque, sur un promontoire, dans un bois d'orangers. Des terrasses de fleurs descendaient jusqu'au bord d'un golfe, où des coquilles roses craquaient sous les spas. Derrière le château, s'étendait une forêt ayant le dessin d'un éventail. Le ciel continuellement était bleu, et les arbres se penchaient tour à tour sous la brise de la mer et le vent des montagnes, qui fermaient au loin l'horizon. Les chambres, pleines de crépuscule, se trouvaient éclairées par les incrustations des murailles. De hautes colonnettes, minces comme des roseaux, supportaient la voûte des coupoles, décorées de reliefs imitant les stalactites des grottes. Il y avait des jets d'eau dans les salles, des mosaïques dans les cours, des cloisons festonnées, mille délicatesses d'architecture, et partout un tel silence que l'on entendait le frôlement d'une écharpe ou l'écho d'un soupir. Julien ne faisait plus la guerre.¹⁴

Après un temps de repos, Julien repart, traverse le parc ; « et il marchait dans la forêt d'un pas nerveux [...] Les ombres des arbres s'étendaient sur la mousse [...] Le bois s'épaissit, l'obscurité devint profonde ». ¹⁵ Chaque

¹³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

élément de la description semble relié au reste ; il entretient avec les autres des relations de sympathie et d'opposition ; mais la lumière est le principe actif de cette mise en relation. Le sublime de la hauteur, qui avait laissé place au sublime de la profondeur, puis au sublime de la lumière et de l'atmosphère, enfin au drame de l'obscurité qui empêche Julien de reconnaître ses parents, aboutit à la transformation du jeune Julien en Saint Julien : « il s'en alla, mendiant sa vie par le monde ». ¹⁶ Julien quitte ainsi le sublime de la nature pour se mêler, dans la ville, à l'existence des autres. La lumière de cette ville de pauvres est comparable à celle que Ruskin appelle « la radiation du rayon dardé, non la sombre lumière universelle qui tombe sur le paysage sans vie, sans direction, égale sur toutes choses et morte sur toutes choses. Mais la lumière respirant, animé, exultant, qui sent, reçoit, se réjouit, agit, choisit une chose et en rejette une autre [...] ». ¹⁷

De l'évocation des montagnes surgissait le sublime de la hauteur ; combiné avec le sublime de la forêt où disparaît l'horizon, il donne naissance au personnage, formé dans l'espace sans mémoire qu'est celui de la forêt. Enfin, à côté des formes tangibles de la nature, le sublime de la lumière ou sublime d'atmosphère apparaît consubstantiel à la totalité du roman et à la construction de la sainteté même.

La question de la fonction normative de la Nature dans la lecture du texte de Flaubert nous mène ainsi à penser l'écriture de la Nature, telle qu'elle est « contaminée par le dire », enchaînement d'une ligne de signes. Ce qui pour Bonnefoy se voudrait l'équivalent de « dire peut-être en balbutiant que la beauté existe, accordant ainsi à notre parole une tâche d'attestation qui lui reconnaît implicitement un pouvoir de discrimination, d'énonciation et de vérité ». ¹⁸ Dans *Saint Julien l'Hospitalier*, ce pouvoir appartient à la lumière. La lumière solaire que crée Flaubert apparaît ainsi en rapport avec le concept de vertu. La jeunesse de Julien se passe en effet avec « un vieux moine très savant (qui) lui enseigna l'Écriture sainte, la numération des Arabes, les lettres latines, et à faire sur le vélin des peintures mignonnes. Ils travaillaient ensemble, tout en haut d'une tourelle, à l'écart du bruit ». ¹⁹ L'errance à travers la nature que propose le conte devient un cheminement vers la vertu, le sublime.

¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷ JOHN RUSKIN, *Les peintres modernes, 1843-60*, trad. E. Cammaerts, Paris, H. Laurens, 1914.

¹⁸ YVES BONNEFOY, « Les mots, les noms, la nature, la terre », *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 313.

¹⁹ G. FLAUBERT, *op. cit.*, p. 96.

Quelques années auparavant, Quinet avait publié *Mes vacances en Espagne*,²⁰ considéré comme un manifeste, une défense de la culture espagnole, célébrée dans la beauté de ses paysages et de ses mœurs, dans sa poésie. Quinet, pour peindre le passé, privilégie l'idée, le symbole ; mais surtout, il tente une synthèse du sublime et de l'émotion. A la recherche d'une vérité qui relève de l'histoire passée, de la politique, et de l'histoire à venir – à l'instar d'un Hugo revenant de ses voyages avec des lettres où l'imagination règne seule –, l'écriture explore un sublime d'en bas, celui de la nuit noire, où la lumière ne parvient qu'après avoir percé les ténèbres, et ne luit ensuite qu'en clair-obscur. Là encore, il s'agit d'une forme de théorisation du sublime présente dans la pratique artistique des contemporains d'Edgar Quinet, et qui passe par une réflexion sur le langage et le rôle absolu que joue la littérature dans la perception de cette « émotion sublime », et dans sa moralisation.

Quinet ressent très tôt l'importance du langage dans l'esprit des peuples. Il faut sans doute lire *Ahasvérus*, antérieur de dix ans aux *Vacances en Espagne*, comme le résultat d'une tension entre poésie et histoire ; avec *Ahasvérus*, l'intérêt se déplacera vers la notion d'éternité. Mais en ce qui concerne le voyage des émotions, il est constamment décrit selon deux manifestations de l'intelligence d'un peuple – l'architecture avec sa relation au langage – et l'élément naturel.

C'est dans *Considérations philosophiques sur l'art* (1839) que nous retrouvons l'une des premières réflexions de Quinet sur l'architecture.

Le premier et le plus élémentaire des arts est l'architecture. Ses rapports les plus immédiats sont avec la nature inorganique et végétale. Presque toujours la géologie a décidé des formes primitives de l'architecture. [...] L'architecture est à l'histoire du genre humain ce que les ossements fossiles sont pour l'histoire des époques de la nature. C'est en quelque manière le squelette du passé d'après lequel on peut reconstruire un moment donné de l'histoire civile.

De même, à partir de « De la Nature et de l'Histoire dans leurs rapports avec les traditions religieuses et épiques », dans *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'Antiquité*,²¹ Ceri Crossley reprend à Quinet l'idée d'une nature où se dit un « Evangile cosmogonique » capable de révéler l'idée de Dieu à l'homme. Dans ce système, l'architecture est l'art le plus lié à la nature, il lui appartient d'exprimer l'absence relative de liberté et d'in-

²⁰ EDGAR QUINET, *Mes vacances en Espagne* (1846), Paris, L'Harmattan, 1998 (texte conforme au Tome 9 des *Œuvres complètes*, Paris, Edition Pagnerre, 1857).

²¹ E. QUINET, *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'Antiquité*, Paris, Levrault, 1830.

dividualité. L'architecture est « l'épopée silencieuse de l'humanité »²² qui se transforme, revêt de nouvelles significations et devient image de l'histoire universelle. L'auteur d'*Ahasvérus* a bien donné l'impulsion lyrique à l'architecture de la Méditerranée. L'expérience multiple des époques et des cultures est revisitée par l'écrivain. Mais le voyage d'Ahasvérus, sa longue errance ne sont qu'une expérience imaginaire qui vient répondre à des considérations déjà formées. Le poète a pour mission de déchiffrer les manifestations du temps éternel, et pour ce faire il s'attache à lire dans l'espace les productions de la nature et de l'architecture. Quinet est là, face à des représentations du temps des hommes et de la nature ; il engage alors un dialogue avec le passé, déchiffrant dans la chose vue l'histoire des nations, des systèmes, et du langage.

La nature assume ainsi plusieurs fonctions dans le texte d'*Ahasvérus*. Fonction narrative tout d'abord, puisqu'elle détermine les séquences, les pauses ou les rythmes, selon la place qu'elle occupe dans le texte ; normative ensuite, dans la mesure où elle prescrit un type de lecture ou de vision du temps humain ; esthétique également ; enfin, elle adopte une fonction générale de mise en abyme *sub specie aeternitatis* – le Prologue commence par l'intervention du « Père Éternel » et à la fin du livre la Quatrième Journée s'ouvre sur celle de « L'Éternité ».

Or, dès le Prologue, la présence de la nature permet l'expression du temps :

Des montagnes et des plaines, fleurs, ouvrez-vous ; trouvez une voix pour dire ce secret que vous gardâtes si bien au fond de vos calices. Les enfants morts en naissant répèteront ici, sur le sein de leurs mères, vos pensées endormis, vos rêves embaumés. Terre, ouvre-toi pour montrer ton génie. Le chœur des archanges redira tes paroles à son de trompe. Que les étoiles brillent comme la lampe du veilleur quand elle était pleine d'huile. Venez, troupe d'élus, comme l'herbe fauchée, vous entasser autour de moi ; penchez-vous sans rien craindre chacun sur vos nuages, regardez dans l'abîme et soyez attentifs ; le spectacle va durer approchant six mille ans.²³

La « Première Journée. La Création » commence avec l'intervention de l'Océan se plaignant à Léviathan de son épuisement, de la constance de sa vitesse et de ses secousses :

²² Idée de Quinet retenue par CERI CROSSLEY, « Les idées esthétiques de Quinet », in SIMONE BERNARD-GRIFFITHS – PAUL VIALLANEIX (éds.) *Edgar Quinet, ce juif errant*, 1978, Clermont-Ferrand, 239-250, p. 242.

²³ E. QUINET, *Ahasvérus*, Paris, Comptoir des Imprimeurs Unis, 1843, p. 5.

Seigneur, où allons-nous ? Depuis longtemps je pousse et j'entasse mes flots sans arriver jamais ; toujours n'entendrai-je que hennir mes vagues ; toujours ne verrai-je que moi dans mon immensité ? Hier quand un rayon de la lune en naissant vint raser par hasard la cime de mes flots, ce me fut une fête ; je crus que votre main caressait ma poitrine et voulait m'enchaîner avec un fil d'or, ou qu'une aile de flamme passait à travers mes crins échevelés ; mais sitôt qu'il m'eut touché, le rayon dégoutta comme une source et jaillit en écume. Ah ! si jamais je trouvais un rivage, un monde autre que moi, je m'y ferais un lit d'écume blanche, de la poussière des perles, des cristaux de corail, des racine de l'algue, des coquilles de pourpre, mes eaux s'y suspendraient [...] ²⁴

Le Chœur des tribus humaines rassemblées sur le sommet de l'Himalaya demandent leur chemin et la voix des femmes s'exclament « Faut-il déjà partir ? » ; à quoi le chœur des tribus répond en évoquant précisément la nature :

Ah ! oui, il faut partir. Ne voyez-vous pas déjà les hirondelles qui prennent leur vol du côté de la mer ? Mon âme se soulève dans mon sein, comme la cigogne dans son nid quand le jour du départ est arrivé. Les nuages ne se pressent-ils pas à l'horizon, comme des voyageurs sous des tentes de lin ? Le fleuve ne se hâte-t-il pas, de peur d'arriver une heure trop tard ? Les îles ne passent-elles pas dans la brume comme des sarcelles ? Le vent balaie les éperviers de mer, il secoue la crinière des chevaux sauvages ; où donc vont-ils tous ? N'y a-t-il que nous qui ne franchirons pas notre seuil ? nous, qui nous sommes levés dans la nuit, comme la source de terre qui ne sait pas où elle passera le soir. Puisque tout s'ébranle, partons, suivons la foule. ²⁵

Tour à tour interviennent ensuite le fleuve, l'ibis, la nuit d'Orient (le chœur des étoiles, la lune, une fleur du désert de Syrie, l'Euphrate) et les villes anciennes (Thèbes, Babylone, Ninive, Persépolis, Saba, Bactres, Palmyre, Jérusalem, Memphis).

La « Seconde Journée. La Passion » s'ouvre sur l'intervention du Désert. C'est lors de ce chapitre qu'apparaît Ahasvérus. Le personnage apparaît comme suscité par le Désert, en chemin vers Jérusalem :

Quand un gardeur de chameaux vient à passer par mon chemin, en chantant sa chanson pour que son troupeau le suive, je me tais dans mon sable. Depuis le matin jusqu'au soir, je m'assieds à l'entrée de ma tente sur ma grève ; j'écoute, je retiens mon souffle tant que la caravane déborde à la porte de Damas ou de Jérusalem. Ma voix est le vent d'Arabie ; murailles qu'il va secouer, portes demi-

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

closes où il gémit, tours dont il bat les créneaux, feuilles du figuier qu'il dessèche, mitres et turbans qu'il dénoue sur la tête des prêtres, crinières des chevaux qu'il amoncelle, comme une flamme de broussaille, écoutez mon chant à votre tour.²⁶

Tatiana Antolini-Dumas a signalé que chez Quinet cet « imaginaire de la stérilité qui alliait des images de pénurie, d'aridité, d'isolement, de pétrification à la notion de sacrifice inutile est marqué par la réversibilité ».²⁷ Il est, en effet, (dit-elle) lié au monde inquiétant des profondeurs, axé vers le gouffre plus que vers les cieux ». Simone Bernard-Griffiths a étudié le voyage ascensionnel de Quinet.²⁸ De fait, c'est sur cette double perspective du gouffre et de l'ascension que l'on peut suivre l'errance d'Ahasvérus.

Quinet, en 1839, s'acharne également à lire ce grand palimpseste qu'est le monde de l'art poétique : « [...] et dans cette confusion su trouve l'abîme et avec lui le vertige. Toute poésie qui veut dépasser ses limites naturelles défaites dans le vide ; et franchissant le dogme, elle tombe dans le mysticisme »,²⁹ dit-il dans ses *Considérations*.

Monter plus haut dans la pensée, dans la poésie, c'est, d'après lui, arriver à l'abîme et sentir le vertige. Pour ce faire, dans *Ahasvérus*, l'idée de sublime dans la nature marque le mode de lecture, idée soulignée théoriquement dans ses *Considérations* lorsqu'il écrit que « Dans la forme primitive, la poésie, recueillie à sa source, c'est-à-dire en Dieu même, est, pour ainsi dire, hors des conditions du temps, de l'espace et de la personnalité ; est lyrique. Elle chante l'Éternel à l'exclusion du temps, le Dieu dans la créature, l'être en soi plutôt que les êtres en particulier ».³⁰ Quinet fait sonner inlassablement le « Dieu seul est vainqueur ; la toute puissance est à lui ». Effectivement, quatre ans plus tôt, il écrivait dans ses *Considérations* : « Il faut seulement que l'idée divine soit comme le lieu des événements. L'homme du ciel et de la terre, de la divinité et de l'humanité, est la loi de ce genre de poésie ».³¹ Dans *Ahasvérus*, il semble que « l'idée divine », ce « lieu des événements » se manifeste dans la nature. Une nature qui, de même que le sublime que Quinet exige dans la sculpture, doit exprimer l'idée générale (dans *Ahasvérus*, celle de l'éternité) : « La sculpture ne doit exprimer que les idées les plus générales, l'humanité plutôt que l'homme ; de là elle dépouille ses sujets de tout ce qu'ils ont de périssable. Elle n'a pas

²⁶ *Ibid.*, p. 81.

²⁷ TATIANA ANTOLINI-DUMAS, *L'Espagne et le Portugal d'Edgar Quinet*, Lille, 1997, p. 65.

²⁸ S. BERNARD-GRIFFITHS, « Le voyage ... », *Edgar Quinet, ce juif errant*, éd. cit., p. 305-307.

²⁹ E. QUINET, *Considérations...*, éd. cit., p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

pour but d'exprimer tel individu dans tel moment donné de sa vie, mais plutôt l'idée ou l'esprit de toute une vie ». ³²

La « Quatrième Journée. Le Jugement Dernier » s'ouvre à nouveau sur l'intervention de l'Océan, engagé dans un dialogue avec Ahasvérus. L'Océan, marquant le mode temporel cyclique et éternel, revient à la dernière partie pour s'enquérir du sort du genre humain :

J'aimais ces foules d'hommes, ces cris, ces langues résonnantes, cet éternel soupir qui sortait du genre humain, comme mon souffle de mes naseaux, quand j'arrive à la plage. Dis-moi, où est-il ? que fait-il ? qu'est-il devenu, ce monstre aux mille pieds de marbre et de granit, qui avait des murailles dorées pour écailles, des tours à créneaux pour marcher dans le sable, des villes pour mamelles, et qui me ceignait tous mes rivages de peuples et d'empire comme un serpent-géant qui s'endort à mon soleil ? ³³

Au Jugement Dernier, Quinet fait intervenir le chœur des fleurs, le chœur des oiseaux, celui des montagnes, la voix du Mont-Blanc, le chœur des Alpes, l'océan, le chœur des étoiles, et le Temps. Lorsque tout disparaît, tous les dialogues terminent sur une intervention de l'Éternité : « MOI ! ».

Les *Trois contes* de Flaubert disent ainsi le bréviaire de l'émotion plastique, celui de tous les mondes esthétiques de l'auteur ; *Saint Julien l'Hospitalier* raconte le voyage d'une ascension personnelle. Dans *Ahasvérus*, il s'agit de l'itinéraire du monde lui-même vers l'éternité, du cheminement des peuples tout entiers (« Les temps passent, le lendemain n'arrive pas ; et mes pieds ne se reposeront, croisés l'un sur l'autre, que sur le banc de l'infini »). ³⁴ Deux textes dont la poétique nous semble reposer sur l'affirmation du caractère sacré de l'écriture, et qui se nourrissent, du point de vue narratif, d'un sublime attribué à la nature pour programmer leur lecture.

BIBLIOGRAPHIE

TATIANA ANTOLINI-DUMAS, *L'Espagne et le Portugal d'Edgar Quinet*, Lille, 1997.

SIMONE BERNARD-GRIFFITHS, « Le voyage ou l'itinéraire de l'imagination symbolique d'Edgar Quinet », in SIMONE BERNARD-GRIFFITHS – PAUL VIALLANEIX (éds.) *Edgar Quinet, ce juif errant*, Clermont-Ferrand, 1978, p. 305-307.

³² *Ibid.*, p. 10.

³³ E. QUINET, *Ahasvérus*, éd. cit., p. 274.

³⁴ *Ibid.*, p. 382.

- YVES BONNEFOY, « Les mots, les noms, la nature, la terre », in *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995.
- CATHERINE BURGARD – BALDINE DE SAINT-GIRONS, *Le paysage et la question du sublime*, Paris-Valence, Réunion des Musées Nationaux, Association Rhône-Alpes des Conservateurs, Musée de Valence, 1997.
- EDMUND BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990.
- CERI CROSSLEY, « Les idées esthétiques de Quinet », in SIMONE BERNARD-GRIFFITHS – PAUL VIALLANEIX (éds.) *Edgar Quinet, ce juif errant*, Clermont-Ferrand, 1978, p. 239-250.
- MICHEL CROUZET, *La poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime, Essai sur la genèse du romantisme (I)*, Genève, Slatkine Reprints, 2009.
- GUSTAVE FLAUBERT, *Saint Julien l'Hospitalier, Trois contes*, éd. de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- EDGAR QUINET, *Ahasvérus*, Paris, Comptoir des Imprimeurs Unis, 1843.
- *Considérations philosophiques sur l'art, thèse de philosophie présentée à la Faculté des Lettres de l'Académie de Strasbourg et soutenue publiquement le 23 janvier 1839*, Strasbourg, Imprimerie Levrault, 1939.
- *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'Antiquité*, Paris, Levrault, 1830.
- *Mes vacances en Espagne (1846)*, Paris, L'Harmattan, 1998 (texte conforme au Tome 9 des œuvres complètes, Paris, Edition Pagnerre, 1857).
- JEAN-PIERRE RICHARD, *Stendhal. Flaubert*, Paris, Seuil, 1970.
- JOHN RUSKIN, *Les peintres modernes, 1843-60*, trad. E. Cammaerts, Paris, H. Laurens, 1914.
- ARTHUR SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. par A. Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912.

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI DICEMBRE 2019

