

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXVIII 2020

MARE PVNICVM.

MARE IBIIV

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXVIII 2020

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXVIII - 1/2020
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-663-3

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
GIULIA GRATA
CHIARA PICCININI
MARIA PAOLA TENCHINI

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Studi di Perugia
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2020 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di aprile 2020
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

VARIATIONS ET RÉPÉTITIONS DANS LE RÉCIT DE VOYAGE

Dirigé par *Véronique Magri et Odile Gannier*

- Répétition et voyage 7
Véronique Magri et Odile Gannier

APPROCHE LINGUISTIQUE ET STYLISTIQUE

- Variations de la répétition dans les récits de voyage 13
Guy Achard-Bayle

- Antonomase et reformulation dans le récit de voyage 27
Véronique Magri

- « Partir, sans partir ». Répétitions, polyptotes et dérivations
dans *Mercier et Camier* de Samuel Beckett et dans sa traduction en italien 43
Alberto Bramati

- Bourrit à la caverne de l'Arveyron.
Répétitions, variations, adaptations pour un motif 63
Alain Guyot

APPROCHE IMAGOLOGIQUE

- La description du sultan du Maroc. Répétition et reformulation 79
Abdelmajid Senhadji El Hamchaoui

- « C'est au soleil couchant qu'il faut voir les pyramides ».
Les images solaires récurrentes dans le *Voyage en Orient* de Gustave Flaubert 93
Małgorzata Sokółowicz

- Henry James : souvenirs vénitiens et variations 107
Isabelle Le Pape

- Les *Souvenirs de la Sicile* du comte de Forbin entre originalité et reprise 121
Stefana Squatrito

APPROCHE GÉNÉRIQUE

Contrainte répétitive et variations dans le journal de bord <i>Odile Gannier</i>	137
(Re) dire son voyage. Singularité(s) de la répétition dans le récit de voyage en ligne <i>Élisabeth Richard et Intareeya Leekancha</i>	151
<i>Oreille Rouge</i> d'Éric Chevillard. Répéter pour déconstruire <i>Stéphane André</i>	167

RASSEGNE

Rassegna di Linguistica generale e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	179
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	185
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	193
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	201
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	205
Indice degli Autori	211

« C'EST AU SOLEIL COUCHANT QU'IL FAUT VOIR LES PYRAMIDES »
 LES IMAGES SOLAIRES RÉCURRENTES DANS LE *VOYAGE EN ORIENT*
 DE GUSTAVE FLAUBERT

MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ
 UNIVERSITÉ DE VARSOVIE

L'article analyse les images solaires récurrentes dans la partie égyptienne du *Voyage en Orient* de Gustave Flaubert. La première partie présente la fréquence des images solaires et la contraste avec l'attitude de Flaubert envers la répétition. La deuxième essaie de classifier les contextes dans lesquels le soleil apparaît dans les notes de voyage et la dernière analyse quelques descriptions de couchers de soleil pour montrer comment Flaubert les construit.

The present paper analyses the recurrent images of the sun in the Egyptian part of the *Voyage en Orient* by Gustave Flaubert. The first part shows the frequency of the solar images used by the writer and contrasts it with his attitude towards repetition. The second tries to categorise the contexts where the sun appears and the last one analyses some sunsets' descriptions and shows how Flaubert builds them.

Keywords: Flaubert, Oriental travel, sun, repetition

« Jeune déesse au teint vermeil, / Que l'Orient révère, / Aurore, fille du Soleil, / Qui nais devant ton père, / Viens soudain me rendre le jour... », écrivait au début du XVII^e siècle Marc-Antoine Girard de Saint-Amant¹. L'Orient révère l'aurore et le soleil car c'est là que le soleil [et le jour] se lève[nt]. Le mot « Orient » vient d'ailleurs du verbe latin *oriri* qui veut dire 'naître'². Son synonyme, « Levant », provient, à son tour, de l'expression *sol levans*, 'le soleil qui se lève'³. De fait, il semble naturel que le soleil soit devenu l'un des symboles des pays orientaux. Au Levant, le soleil brille et éclaire les dômes dorés des magnifiques palais cachant des trésors inouïs au nombre desquels on peut compter les belles odalisques jalousement gardées dans le harem. Voilà l'un des clichés orientaux les plus répandus véhiculés par l'art et la littérature⁴ :

¹ M.-A. Girard de Saint-Amant, *Le Soleil levant*, in *Œuvres poétiques*, L. Vérane ed., Librairie Garnier Frères, Paris 1930, p. 97.

² A. Ronnberg, *The Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images*, Taschen, Köln 2010, p. 90.

³ J.-L. Tritten, *Mythes de l'Orient en Occident*, Ellipses, Paris 2012, p. 12.

⁴ *Ibid.*, pp. 7-9.

Mon corps, mon âme, est fils du soleil, il lui faut la lumière ; il lui faut ce rayon de vie que cet astre darde, non pas du sein déchiré de nos nuages d'Occident, mais du fond de ce ciel de pourpre qui ressemble à la gueule de la fournaise⁵,

écrivait Lamartine au début de son *Voyage en Orient* (1835) ; il expliquait ainsi le besoin urgent de se rendre vers les pays du Levant. « Je vais au-devant du soleil... il flamboie à mes yeux dans les brumes colorées de l'Orient⁶ », lui faisait écho Nerval en 1851 au début de sa relation de voyage. Le soleil oriental ne séduisait d'ailleurs pas uniquement les écrivains. Les peintres y voyaient la source d'« une autre lumière » et des couleurs intenses⁷. Arrivé à Tanger, Eugène Delacroix parlait même du « plus beau soleil du monde⁸ » dont il tentait ensuite de rendre l'effet sur ses toiles.

Luce Czyba établit une analogie entre le célèbre peintre et Gustave Flaubert. Tous deux ont visité l'Orient, tous deux ont été fascinés par sa lumière, et donc par son soleil, qui a joué un rôle important dans leurs œuvres⁹. Même si les descriptions du soleil émaillent l'œuvre de Flaubert à partir de 1840 déjà, c'est grâce au voyage en Orient, entrepris en 1849, que l'écrivain devient réellement « épris de paysages, de spectacles naturels, de jeux d'ombres et de lumière¹⁰ », dont le soleil fait toujours partie.

Le but du présent article est d'analyser les images solaires qui apparaissent dans ses notes de voyage, publiées à titre posthume sous le titre de *Voyage en Orient*. Nous limiterons l'étude à la partie consacrée à l'Égypte, considérée comme le cœur du voyage flaubertien¹¹, et l'analyserons au travers du prisme de la répétition et de la variation. Dans un premier temps, nous évoquerons la fréquence des images solaires dans le texte de Flaubert et la mettrons en contraste avec l'attitude de l'écrivain envers la répétition. Nous déterminons ensuite dans quels contextes apparaissent les descriptions du soleil et essaierons d'en établir une typologie. Pour finir, nous analyserons plus précisément quelques descriptions de couchers de soleil en prêtant attention à leur construction.

1. La fréquence des images solaires et l'aversion pour la répétition

Flaubert a séjourné en Égypte du 15 novembre 1849 au 17 juillet 1850 ; son voyage a duré 8 mois, soit 244 jours¹². L'écrivain ne prenait pas de notes quotidiennement. Antoine Youssef Naaman, qui a reconstitué en détail le séjour égyptien de l'écrivain, a compté 92

⁵ A. de Lamartine, *Voyage en Orient*, Librairie Nizet, Paris 1960, pp. 187-188.

⁶ G. de Nerval, *Le Voyage en Orient*, Garnier-Flammarion, Paris 1980, t. 1, p. 65.

⁷ Ch. Peltre, *L'Atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIX^e siècle*, Gallimard, Paris 1995, pp. 68-71 ; à ce sujet voir aussi Ch. Peltre, *Orientalisme*, Terrail, Paris 2010, pp. 93-98.

⁸ E. Delacroix, *Journal (1822-1857)*, t. 1, José Corti, Paris 2009, p. 275.

⁹ L. Czyba, *L'Œil du peintre*, in *Flaubert et la peinture*, G. Séginger ed., Lettres Modernes Minard, Caen 2010 (Série Gustave Flaubert, 7), p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ A.-Y. Naaman, *Les Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, A.-G. Nizet, Paris 1965, pp. 13-14.

¹² Voir le dossier réalisé par D. Girard : https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/voyage_orient.php (dernière consultation le 5 février 2020).

jours pendant lesquels l'écrivain a pris des notes¹³, ce qui couvre environ 170 pages dans l'édition de Catherine Gothot-Mersch¹⁴. On y compte 89 occurrences du mot « soleil », et 5 de plus dans la partie consacrée au voyage qui relie Marseille à Alexandrie et dans le récit « Cange » intercalé dans le *Voyage*. Une fois seulement, le mot se réfère à un objet décoratif, ce qui donne 93 occurrences du mot dans son sens propre. Cela se traduit par 78 passages descriptifs dont 21 descriptions de couchers de soleil et une seule d'un lever de soleil. D'autres passages – au nombre de cinq – se concentrent sur le manque de soleil (Flaubert voyageant en hiver), sur l'agressivité du soleil (quatre ou cinq occurrences seulement selon l'interprétation) et les occurrences restantes ne font qu'évoquer la présence du soleil voire parfois la lumière qu'il donne.

Cinq parties du texte flaubertien – le *Voyage* se compose de plusieurs entrées intitulées ou pas – contiennent même le mot « soleil » dans leurs titres. Il s'agit notamment de : « Lever de soleil du haut des pyramides », « Coucher de soleil sur Medinet Habou », « Coucher de soleil, sous le tropique », « Coucher de soleil » et « Coucher de soleil à Louqsor ».

Ces observations quantitatives permettent de constater que le mot « soleil » apparaît dans la partie égyptienne du *Voyage en Orient* au moins une fois toutes les deux pages¹⁵. Cette présence remarquable¹⁶ atteste de la volonté de Flaubert d'évoquer le soleil quitte à introduire dans son texte une certaine répétitivité, cette répétitivité qu'il désapprouvait. « Le genre voyage », écrivait-il à Hippolyte Taine qui venait de publier son *Voyage en Italie*, « est par soi-même une chose presque impossible. Pour que le volume n'eût aucune répétition, il aurait fallu vous abstenir de dire ce que vous aviez vu...¹⁷ ». Dans le cas du voyage en Orient,

¹³ *Ibid.*, pp. 25-28.

¹⁴ G. Flaubert, *Voyage en Orient*, C. Gothot-Mersch ed., Gallimard, Paris 2008. Toutes les citations venant de cette édition seront marquées par les lettres VO et le numéro de page indiqué entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁵ D.-L. Demorest démontre l'importance des images littéraires dans la partie égyptienne du voyage de Flaubert, il en a compté sept sur les cinq pages : D.-L. Demorest, *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Slatkine Reprints, Genève 1977, p. 283.

¹⁶ Il est difficile de comparer ces images avec celles d'autres récits de voyage de la première moitié du XIX^e siècle. Chaque auteur a son style particulier, chacun consacre un nombre de page différent à telle partie de son voyage. Pourtant, on peut souligner que le premier voyageur romantique en Orient, Chateaubriand, grand maître du jeune Flaubert (voir B.-F. Bart, *Flaubert, Plagiarist of Chateaubriand*, « Modern Language Notes », 5, 1950, 65, p. 336), ne se réfère pas beaucoup au soleil dans la partie égyptienne de son voyage publié en 1811 (qui est néanmoins beaucoup plus courte que celle de Flaubert) : on compte seulement trois occurrences du mot « soleil », dont une est incluse dans la description un peu plus longue (F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, G. Faugeron ed., Éditions Julliard, Paris 1964, p. 450). Lamartine, qui se déclarait, rappelons-le, « le fils du soleil », ne visite pas l'Égypte, ce qui rend la comparaison difficile ; cependant, sur un texte de longueur équivalente à la partie égyptienne du voyage flaubertien, le mot « soleil » apparaît 35 fois, et 10 occurrences seulement donnent lieu à des descriptions plus détaillées. Deux couchers de soleil sont également décrits. Chez Gérard de Nerval, le mot « soleil » apparaît 43 fois dans la partie égyptienne de son voyage (deux fois plus longue que celle de Flaubert). Il y a là 12 descriptions plus détaillées du soleil et un chapitre intitulé « Un lever de soleil » (G. de Nerval, *Voyage en Orient*, p. 193).

¹⁷ G. Flaubert, *Lettre à Hippolyte Taine du 20 novembre 1866*, in *Correspondance. Tome III : Janvier 1854-Décembre 1868*, J. Bruneau ed., Gallimard, Paris 1991, p. 637.

cet effet de répétition est plus pesant encore. Le Levant étant à la mode, nombreux sont les voyageurs qui partent le visiter et publient ensuite leurs relations de voyage¹⁸. C'est probablement une des raisons pour lesquelles Flaubert a refusé de publier ses notes. Il ne voulait pas répéter ce qui avait déjà été dit.

En fait, chaque récit de voyage « redit la réalité, dont il est le compte rendu, il reprend des récits qui ont déjà décrit les pays visités, et il répète, à l'intérieur de ses propres pages, les mêmes paysages et les mêmes scènes, dès lors que le réel les rejoue aussi¹⁹ ». Le soleil se lève et se couche chaque jour. Pourtant, il ne se lève, ni ne se couche jamais à l'identique. Flaubert ne le décrit jamais à l'identique non plus. C'est pourquoi les images solaires récurrentes dans son *Voyage* évitent l'effet répétitif en jouant sur la variation.

2. Le soleil dans les notes de Flaubert ou un essai de typologie

M. Ohmlyn, héros de la *Rage et impuissance* que Flaubert écrit à l'âge de 14 ans, rêvait « l'Orient, l'Orient avec son soleil brûlant, son ciel bleu, ses minarets dorés [et] cette peau brune et olivâtre des femmes de l'Asie²⁰ ». Quand l'écrivain arrive à Alexandrie, il voit ce soleil brûlant, ce ciel bleu et ces dômes brillants :

J'étais monté dans les haubans et j'avais aperçu le toit du sérail de Méhémet-Ali qui brillait au soleil dôme noir, au milieu d'une grande lumière d'argent fondu sur la mer (VO, p. 77).

Dans une lettre à son ami Louis Bouilhet, il s'étonne des villes et des hommes orientaux, mais pas de la nature :

Cela tient sans doute à ce que j'avais plus rêvé, plus creusé et plus imaginé tout ce qui est horizons, verdure, sables, arbres, soleil, que ce qui est maison, rues, costume et visage. Ça été pour la nature une retrouvaille et pour le reste une trouvaille²¹.

Cela veut dire que Flaubert décrit ce qu'il s'attendait à voir, ce qu'il connaissait déjà à partir de ses rêves, de l'art et de la littérature de son époque.

En effet, un groupe d'images solaires s'inscrit dans les représentations habituelles de l'Orient qui est une contrée de soleil et de lumière :

¹⁸ Voir J.-C. Berchet, *Introduction*, in *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Robert Laffont, Paris 1985, pp. 4-9.

¹⁹ I. Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Presses Universitaires de Vincennes/Les Presses de l'Université de Montréal, Saint-Denis/Montréal 1996, p. 17.

²⁰ G. Flaubert, *Rage et impuissance*, in *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse*, Y. Leclerc ed., GF Flammarion, Paris 1991, p. 130.

²¹ G. Flaubert, *Lettre à Louis Bouilhet du 1^{er} décembre 1849*, in *Correspondance. Tome I : Janvier 1830 – Juin 1851*, J. Bruneau ed., Gallimard, Paris 1973, p. 538.

Une cange en tartane passe dessus voilà le vrai Orient, effet mélancolique et endormant ; vous pressentez déjà quelque chose d'immense et d'impitoyable au milieu duquel vous êtes perdu.

Sur une fortification un musulman faisant sa prière et se prosternant du côté du soleil couchant. (*VO*, p. 81)

Le « vrai Orient » veut dire l'Orient qu'un Européen voulait voir et qui répondait à son goût d'exotisme²². Un musulman qui prie au soleil couchant devient un symbole pittoresque de l'Orient, une illustration de la « couleur locale » désirée.

Ces images conventionnelles du paysage oriental reviennent dans le texte : « Le soleil se couche, les minarets de Fouah brillent en blanc » (*VO*, p. 83). À l'instar d'un peintre, Flaubert dessine des scènes exotiques dont le soleil fait obligatoirement partie :

Placés sur un monticule de poussières, ayant derrière nous une ligne de palmiers dans lesquels un soleil couchant se répandait, nous avions devant nous la chaîne arabique, le Nil au deuxième plan, la campagne blonde de blés coupés, avec des fellahs et des bœufs s'y agitant ; sur les murs des maisons, des blés (*VO*, p. 224).

Le paysage oriental doit être représenté sous le soleil, tout comme les toiles orientales doivent être éclairées de lumière éblouissante.

Même les Orientaux sont présentés comme les « gens du soleil ». En décrivant un certain Mohammed de 14 ans qui lui donne des dattes et l'émerveille, Flaubert commente : « C'est à un produit de l'eau, du soleil des tropiques, et de la vie libre » (*VO*, p. 182). Il est difficile de ne pas lire dans cette phrase la fascination pour la force primitive d'un jeune Oriental, mais aussi une manière de supériorité européenne²³ où le discours colonial s'esquisse en filigrane²⁴.

Un autre type d'évocations du soleil se trouve dans de brèves énumérations dont Flaubert se sert, sans doute, pour rendre une sensation. En effet, le but de ses notes était de « formul[er] seulement de la façon la plus courte l'indispensable, c'est-à-dire la sensation...²⁵ ». Avec quelques mots à peine, il dessine souvent de petites scènes : « Jardin et roseaux [...] — Grand soleil sur l'eau » (*VO*, p. 100) ; « Soleil, grand air » (*VO*, p. 118) ; « Boulak, Nil, cange, soleil, vaste et calme aspiration » (*VO*, p. 136) ; « bruit des eaux, enfants s'y jetant, corps ruisselants d'eau qui en sortent, écume au bord des rochers noirs, soleil, sables jaunes » (*VO*, p. 168) ; « Quelques palmiers, les montagnes au fond, soleil du matin », (*VO*, p. 199) ; « Chameaux qui passent. Soleil, nattes en paille sur nos têtes » (*VO*, p. 204) ; « Terrains blancs, soleil », (*VO*, p. 232) ; « Soleil, soleil et mer bleue » (*VO*, p. 252) ; « bon soleil, sentiment de route, poudroisement, chaleur » (*VO*, p. 120). Luce

²² Voir J.-M. Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris 1992, pp. 73-74.

²³ Voir *Ibid.*, p. 75.

²⁴ Ce sont, entre autres, les notes de Flaubert qui ont servi de base à la théorie d'Edward Said. Voir E.-W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais par C. Malamoud, Éditions du Seuil, Paris 2005.

²⁵ G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet du 27 mars 1853*, in *Correspondance. Tome II : Juillet 1851 – Décembre 1858*, J. Bruneau ed., Gallimard, Paris 1980, p. 281.

Czyba remarque que les notes de Flaubert font penser au carnet d'un peintre²⁶. L'imagination de Flaubert est de type visuel, ce qui influence bien sûr son écriture²⁷. À l'aide de quelques mots à peine, l'écrivain crée des miniatures où le soleil se manifeste comme un élément indispensable du paysage oriental. Le soleil est là en permanence, accompagne le voyageur, devient son compagnon de route.

La dernière phrase citée parle du « bon soleil ». L'adjectif revient une fois encore : « le soleil est chaud et bon » (*VO*, p. 100). C'est un paradoxe bien fréquent dans les récits de voyage en Orient. Eugène Fromentin décrit avec un vrai plaisir la température qui augmente lors de son voyage en Algérie et semble supporter la chaleur beaucoup mieux que les indigènes²⁸. Certes, Flaubert commence sa visite en novembre où les canicules sont rares, mais il quitte l'Égypte en juillet et, en outre, il passe beaucoup de temps dans le sud du pays. « Il fait dans ce moment 30 degrés de chaleur à l'ombre », écrit-il dans une lettre à Louis Bouilhet. Il parle sans doute des degrés Réaumur, ce qui donne 37,5 degrés Celsius : « nous sommes nu-pieds en chemise [...]. Le soleil tape d'aplomb sur la tente de notre pont²⁹ ». La chaleur difficilement supportable est plutôt suggérée que prononcée : « La lumière tombe d'aplomb, elle a une transparence noire. Je marche sur les petits cailloux, la tête baissée ; le soleil me mord le crâne » (*VO*, p. 183). L'omniprésence épuisante du soleil apparaît rarement dans les notes et encore de façon implicite : « Je déjeune sous la pente de la tente, en plein soleil. Je m'étais couché par terre pour chercher un peu d'ombre, mais l'ombre n'a pas tardé à s'en aller » (*VO*, p. 182).

Le soleil fait partie intégrante de l'Orient rêvé ; c'est pourquoi il apparaît rarement dans un contexte négatif. En effet, Flaubert ne parle que deux fois du soleil qui l'aveugle. Quand il admire la vue du Caire, il n'arrive pas à voir les pyramides : « Les Pyramides étaient en plein soleil, on ne pouvait les voir » (*VO*, p. 88). Un autre jour, lors d'une promenade le long du Nil, le « soleil fris[e] sur l'eau et [lui] gên[e] l'œil. » (*VO*, p. 224). Le voyageur ne se plaint pourtant pas. Il ne fait aucun commentaire négatif sur la présence du soleil en Égypte.

Pourtant, le contexte négatif n'est pas entièrement absent. Force est de constater que Flaubert décrit à plusieurs reprises des animaux ou des humains traînant ou couchés « au soleil » ou « en plein soleil » et évoque tout de suite la mort ou la souffrance. Après avoir mentionné « des chiens libres [qui] dormaient et flânaient au soleil », il met en scène l'image d'un âne mort qu'un chien déchiquetait alors que les oiseaux de proie tournaient dans le ciel (*VO*, p. 124). « Un chien blanc posé au soleil, oreilles droites » lui fait penser à un autre chien que Maxime Du Camp a blessé lors de la chasse et qui « s'en est allé... mourir dans son trou, sans doute » (*VO*, p. 133). Une autre image est celle d'un enfant qui pleure au moment où le regard du voyageur se pose sur les chameaux allongés au soleil : « Je reviens, des chameaux sont couchés au soleil ; dans une maison, un petit enfant crie » (*VO*, p. 187). Un autre jour, Flaubert remarque une petite esclave qui ne cherche pas à s'abriter

²⁶ L. Czyba, *L'Œil du peintre*, p. 30.

²⁷ J. Sez nec, *Flaubert and the Graphic Arts*, « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », 8, 1945, p. 175.

²⁸ E. Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, in *Œuvres complètes*, G. Sagnes ed., Gallimard, Paris 1984, pp. 35-39 et *passim*.

²⁹ G. Flaubert, *Lettre à Louis Bouilhet du 13 mars 1850*, in *Correspondance. Tome I*, pp. 600-601.

contre le soleil : « À bord, petite négresse qui appartient à des marchands chrétiens de Syrie ; elle pleurait en abondance et est restée presque tout le temps couchée sur le flanc, au soleil » (*VO*, p. 267). Ceux qui restent au soleil, au lieu de chercher de l'ombre, semblent être voués à la destruction et à la mort. C'est l'effet symbolique négatif du soleil³⁰ qui apparaît avant tout à proximité du désert et marque quelques images flaubertiennes.

En effet, le désert représente « la pure confrontation du soleil et de la terre³¹ ». C'est la terre de la mort où le soleil joue le rôle du meurtrier. Fils du médecin, Flaubert manifeste un intérêt pour tout ce qui s'attache à la dégradation et à la déformation : « Le sable est couvert et rempli de détritiques humains, noirs et blancs au soleil, morceaux de momies, fémurs » (*VO*, p. 117). Même si l'écrivain ne le dit pas directement, le soleil tue et mène à la décomposition : « Carcasses de chameaux, de chevaux et d'ânes. Il y en a qui ont le museau violet de sang caillé recuit au soleil. [...] Le grand soleil fait puer les charognes, les chiens roupillent en digérant, ou déchiètent tranquillement » (*VO*, p. 133). Flaubert est fasciné par les images repoussantes. Même si ce n'est plus le « bon soleil » qu'il décrit, il semble se délecter de la vision de son effet néfaste.

Néanmoins, les images du « bon soleil » qui fait dorer les dômes des mosquées et forme un cadre pittoresque pour les activités des Égyptiens l'emportent sur celles du soleil meurtrier. Flaubert, comme beaucoup d'autres voyageurs européens, n'a pas envie de déconstruire ses rêves orientaux et privilégie les côtés esthétiques du soleil égyptien.

3. *Les couchers de soleil ou Flaubert-coloriste*

Cette valeur esthétique domine dans les descriptions de couchers de soleil qui émaillent les notes de voyage de Flaubert. S'étalant souvent sur plusieurs lignes, elles mettent en scène Flaubert-coloriste³². C'est avant tout à l'aide d'adjectifs et de noms de couleurs que l'écrivain essaie de « fixer, et donc d'éterniser par l'écriture, un instant fugitif³³ ». Ses descriptions « interrompent le mouvement du récit pour découper le réel et le recréer dans le texte en lui donnant la force visuelle d'une œuvre dans l'œuvre³⁴ », écrit Gisèle Séginger. En effet, elles constituent les parties les plus élaborées des notes³⁵. Le soleil qui se couche y gagne un statut particulier. Pour Marc Eigeldinger, auteur des études sur les images solaires dans l'œuvre de Théophile Gautier et celle de Charles Baudelaire, « Le couchant révèle plus de complexité que le matin ou midi, il n'est pas l'image de la simplicité naturelle, mais celle de

³⁰ Voir M. Eigeldinger, *L'Image solaire dans la poésie de Théophile Gautier*, « Revue d'Histoire littéraire de la France », 4, 1972, pp. 636-637.

³¹ *Ibid.*, p. 628.

³² Voir D.-L. Demorest, *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Slatkine reprints, Genève 1931, pp. 302-303 et A. Tooke, *Flaubert and the Pictorial Arts. From Image to Text*, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 33-34.

³³ L. Czyba, *L'Œil du peintre*, p. 31.

³⁴ G. Séginger, *Introduction*, in *Flaubert et la peinture*, p. 6.

³⁵ C. Gothot-Mersch, *Préface*, in G. Flaubert, *Voyage en Orient*, p. 36.

la subtilité, de la recherche confinant à l'étrangeté et à la préciosité³⁶ ». Flaubert cherche à bien le montrer dans son écriture.

Il a déjà été dit que quatre descriptions des couchers de soleil portent des titres. Même si celle du « Coucher de soleil sur Medinet Habou » est relativement courte, le nombre de couleurs qui y sont employées reste important (sept sur les trois lignes de texte) :

Coucher de soleil sur Medinet-Abou. — Les montagnes sont indigo foncé (côté de Medinet-Abou) ; du bleu par-dessus du gris noir, avec des oppositions longitudinales lie de vin, dans les fentes des vallons. Les palmiers sont noirs comme de l'encre, le ciel rouge, le Nil a l'air d'un lac d'acier en fusion (*VO*, p. 130).

Flaubert personnalise les couleurs, les adapte à ce qu'il voit et cherche à ancrer la vision dans sa mémoire. La beauté du spectacle éveille chez l'écrivain une sensation forte, une émotion quasi-mystique, rare parmi ses notes : « [J]'ai senti monter du fond de moi un sentiment de bonheur solennel qui allait à la rencontre de ce spectacle ; et j'ai remercié Dieu dans mon cœur de m'avoir fait apte à jouir de cette manière » (*VO*, pp. 130-131). En effet, les soleils couchants suggèrent parfois « l'idée du repliement sur soi et de la quête spirituelle, la volonté d'approfondir l'espace tant intérieur qu'extérieur jusqu'à éprouver le vertige et l'extase de l'infini³⁷ » « [J]e suis prêt à pleurer, / [...] Le soleil qui se noie est venu m'effleurer de sa flamme dernière », a écrit Juliusz Słowacki, poète romantique polonais, en contemplant le coucher de soleil en mer, devant Alexandrie, en finissant chaque strophe par une sorte de refrain significatif : « Je suis triste, Seigneur !³⁸ ». « [J]e poursuis en vain le Dieu qui se retire », lit-on dans « Le Coucher du soleil romantique »³⁹. Le soleil qui se couche semble favoriser l'expérience de l'absolu. Comme l'écrit Luce Czyba, il arrive que la contemplation du paysage aboutisse chez Flaubert « à une véritable communion avec la nature et à un sentiment d'extase existentielle⁴⁰ ».

Pourtant, cela reste rare. Le plus souvent, les descriptions restent impersonnelles, concentrées sur le désir de créer une scène fidèle à ce que le voyageur voit. La deuxième description intitulée, « Coucher de soleil, sous le tropique », se caractérise par le même goût de couleurs que le « Coucher de soleil sur Medinet Habou ». À cela s'ajoutent des comparaisons :

Au coucher du soleil, le ciel s'est divisé en deux parties ce qui touchait à l'horizon était bleu pâle, bleu tendre, tandis qu'au-dessus de nos têtes, dans toute sa largeur, c'était un immense rideau pourpre à trois plis, un, deux, trois. Derrière moi et sur les côtés, le ciel était comme balayé par de petits nuages blancs, allongés en forme de

³⁶ M. Eigeldinger, *L'Image solaire dans la poésie de Théophile Gautier*, p. 635.

³⁷ M. Eigeldinger, *La Symbolique solaire dans l'œuvre critique de Baudelaire*, « Études françaises », 2, 1965, 3, p. 204.

³⁸ J. Słowacki, *Je suis triste, Seigneur*, trad. H. Grégoire, in *Patrimoine littéraire européen. Renaissances nationales et conscience universelle. 1832-1885. Romantismes triomphants. Anthologie en langue française*, J.-C. Polet ed., De Boeck Université, Bruxelles 1999, p. 182.

³⁹ Ch. Baudelaire, *Le Coucher du soleil romantique*, in *Les Fleurs du mal*, Librairie Générale Française, Paris 1972, p. 236.

⁴⁰ L. Czyba, *L'Œil du peintre*, p. 21.

grèves, il avait eu cet aspect toute la journée. La rive à ma gauche était toute noire. Le grand rideau vermeil s'est décomposé en petits monticules d'or moutonnés, c'était comme tamponné par petites masses régulières. Le Nil, rougi par la réflexion du ciel, est devenu couleur sirop de groseille. Puis, comme si le vent eût poussé tout cela, la couleur du ciel s'est retirée à gauche, du côté de l'Occident, et les ténèbres sont descendues (*VO*, p. 147).

« Son grand regret était de ne pas être peintre », dit le narrateur de *Novembre*⁴¹, nouvelle considérée comme un texte autobiographique. Flaubert était persuadé que le pouvoir figuratif de la représentation littéraire « faisait de l'écrivain l'égal du peintre⁴² ». En effet, il réussit à peindre avec sa plume le paysage que le lecteur est capable de voir devant ses yeux. Mais la description dépasse la peinture. Flaubert aime se servir de l'hypotypose, procédé qui permet d'animer la description⁴³. C'est particulièrement visible dans l'extrait ci-dessus : l'image vit. Flaubert-spectateur compte les plis du rideau que le ciel forme, il rend compte des changements qu'il voit. Son tableau n'est pas immobile, il bouge et change. Selon Martine Alcobia, les effets les plus originaux de l'écriture flaubertienne résultent « d'une tension jamais résolue entre l'image et le texte »⁴⁴. Le lecteur s'imagine la scène, mais en même temps se pose des questions sur la « couleur sirop de groseille » ou les « petits monticules d'or moutonnés ». Le lexique choisi attire l'attention, il n'est pas « invisible » et, paradoxalement, détourne l'attention du lecteur du paysage. Comme l'écrit Gisèle Séginger, « la conformité au réel motive la représentation du détail, mais une attention à sa matérialité et à sa couleur [...] fait paradoxalement 'reculer le visible' »⁴⁵.

La même stratégie se laisse remarquer dans le « Coucher de soleil » :

Les collines basses, dénudées, grises et vues à travers la transparence de la lumière rose étalée sur elles et qui s'apâissait sur le gris, avaient pour couleur générale un grand ton uni vaporeusement rembourré d'en dessous : c'était comme de grands voiles blonds posés sur les collines (*VO*, p. 183).

Le « grand ton uni vaporeusement rembourré d'en dessous » attire l'attention du lecteur, le fait réfléchir. Les couleurs changeantes des descriptions flaubertiennes, selon plusieurs chercheurs, sont déjà tout-à-fait pré-impressionnistes⁴⁶. Flaubert sait que le spectacle de la

⁴¹ G. Flaubert, *Novembre*, in *Mémoires d'un fou*, p. 479.

⁴² L. Czyba, *L'Œil du peintre*, p. 19.

⁴³ G. Séginger, *Introduction*, in *Flaubert et la peinture*, p. 6.

⁴⁴ M. Alcobia, *Flaubert et les peintres orientalistes*, in *Flaubert et la peinture*, p. 58.

⁴⁵ G. Séginger, *Introduction*, in *Flaubert et la peinture*, p. 15.

⁴⁶ Voir L. Czyba, *L'Œil du peintre*, p. 20 et M. Alcobia, *Flaubert et les peintres orientalistes*, p. 50. Au moment où les impressionnistes présentaient leurs premières œuvres, Flaubert disait pourtant qu'il ne les comprenait pas et les prenait pour les naturalistes. Voir G. Séginger, *Entretien avec Adrienne Tooke*, in *Flaubert et la peinture*, p. 169.

nature ne se reproduit jamais à l'identique⁴⁷. Il cherche à rendre cette originalité, en jouant sur les couleurs.

La dernière description intitulée, le « Coucher de soleil à Louqsor », est pourtant différente. Les couleurs sont relativement peu présentes. Cette fois-ci, c'est toute une scène qui se déploie devant les yeux du lecteur :

Au coucher du soleil, je m'en vais du côté du jardin français, vers une petite crique que fait le Nil ; l'eau est toute plate, un moucheron y trempant ses ailes la dérangerait. Des chèvres, des moutons, des buffles pêle-mêle viennent y boire, de petits chevreux têtent leurs mères, pendant que celles-ci sont à boire dans l'eau ; une d'elles a des mamelles prises dans un sac. Des femmes viennent prendre de l'eau dans de grands vases ronds, qu'elles remettent sur leur tête ; quand un troupeau est parti il en revient un autre, les bêtes bêlent ou mugissent avec des voix différentes, peu à peu tout s'en va, la nuit vient ; sur le sable, de place en place, un Arabe fait sa prière. Les montagnes grises d'en face (chaîne libyque) sont couvertes d'un ton bleu ; des nappes d'atmosphère violet se répandent sur l'eau, puis peu à peu cette couleur blanchit et la nuit vient (*VO*, pp. 187-188).

C'est la seule description où l'écrivain s'intéresse plus aux activités humaines qu'aux couleurs changeantes ; tel un paysagiste désireux de peindre une scène de genre. Flaubert remarque tout, y compris les mamelles d'une chèvre prises dans un sac. Le moindre détail contribue à préserver le caractère unique de la scène. Le mouvement domine à nouveau : le tableau bouge, rien n'est immobile. Cette fois-ci, Flaubert décrit aussi des bruits. Comme le remarque Gisèle Séginger, la vision flaubertienne combine « plusieurs canaux sensoriels »⁴⁸. Les couleurs n'apparaissent qu'à la fin. En changeant les proportions, l'écrivain ne les oublie pas.

La grande variabilité des descriptions se laisse facilement remarquer. La répétition du motif n'équivaut pas à la répétition du spectacle. Il y a pourtant un élément répétitif : l'anaphore « Au coucher du soleil » qui revient une dizaine de fois dans le texte. Elle semble constituer un cadre pour la description. C'est comme un jeu : le début est identique, mais le développement et la fin sont toujours différents :

Au coucher du soleil, les arbres ont l'air faits au crayon noir et les collines de sable semblent être de poudre d'or. De place en place elles ont des raies noires minces (traînées de terre, ou plis du vent) qui font des lignes d'ébène sur ce fond d'or, or comme celui des vieux sequins (*VO*, p. 140).

Cette fois-ci, l'image est faite de deux couleurs, le noir et l'or qui se précisent par les analogies : les lignes noires deviennent d'ébène alors que l'or devient celui « des vieux sequins ». À l'aide de ces deux couleurs, Flaubert réussit à créer toute une scène.

⁴⁷ Et c'est justement l'essence de l'impressionnisme : S.-Z. Levine, *Monet's Series : Repetition, Obsession*, « October », 37, 1986, p. 74.

⁴⁸ G. Séginger, *Introduction*, in *Flaubert et la peinture*, p. 12.

L'écrivain excelle aussi en descriptions courtes qui jouent sur les sonorités : « Au coucher du soleil, la verdure devient archiverve (on entre dans une autre nature, le caractère agricole de l'Égypte disparaît), la chaîne arabe est lie de vin, tout le paysage énorme » (*VO*, p. 127). La verdure qui devient archiverve s'inscrit dans cet excès de l'Orient. Là, tout gagne en intensité, tout dépasse l'ordinaire.

Selon Jean Seznec, Flaubert voit des lignes et des couleurs arrangées déjà dans les compositions⁴⁹. En effet, ces compositions sont facilement visibles dans ses descriptions : « Au soleil couchant, le Nil est tout plat, le ciel rose, la terre noire ; sur le bleu du fleuve une teinte rosée, reflet du ciel » (*VO*, p. 122). Tout en voulant saisir la variabilité et le changement (comme les impressionnistes le feront quelques années plus tard)⁵⁰, Flaubert reste avant tout coloriste : « Coucher de soleil. Les Pyramides de Sakkara se détachent en gris dans la couleur d'or, qui s'étend depuis la ligne de la terre jusqu'au milieu du ciel ; à gauche, c'est d'abord rose, jaune, vert, enfin bleu » (*VO*, p. 118).

Dans une lettre, Flaubert parlait du spectacle qu'il avait observé au bord de la mer Rouge :

Le fond d'eau était plus varié de couleurs à cause de toutes ses coquilles, coquillages, madrépores, coraux, etc., que ne l'est au printemps une prairie couverte de primevères. Quant à la couleur de la surface de la mer, toutes les teintes possibles y passaient, y chatoyaient, se dégradèrent de l'une sur l'autre, s'y fondaient ensemble depuis le chocolat jusqu'à l'améthyste, depuis le rose jusqu'au lapis-lazuli et au vert le plus pâle. C'était inouï, et si j'avais été peintre, j'aurais été rudement embêté en songeant combien la reproduction de cette vérité (en admettant que ce fût possible) paraîtrait fausse⁵¹.

Jean Seznec souligne que Flaubert prenait en horreur l'idée que ses œuvres puissent être illustrées. D'ailleurs, il ne croyait pas qu'un illustrateur en soit capable⁵². Les paroles l'emportent parfois sur le pinceau. Le texte ne choque pas par la multitude de couleurs et laisse plus de place à l'imagination. Les notes rappellent la scène vue et parfois permettent de la revoir plus belle encore. Cela semble être la stratégie déployée par Flaubert dans les descriptions de couchers de soleil.

C'est pourquoi, à côté des couleurs recherchées, il se sert des comparaisons les plus insolites : « [...] le soleil se couche c'est du vermeil en fusion dans le ciel ; puis des nuages plus rouges, en forme de gigantesques arêtes de poisson (il y eut un moment où le ciel était une plaque de vermeil et le sable avait l'air d'encre » (*VO*, p. 98). La langue recherchée semble être un « hommage à la peinture⁵³ », mais un hommage toujours incomplet. « Le réel étant connu, il s'agit à présent de l'augmenter et de le préciser, de trouver ce que ni la

⁴⁹ J. Seznec, *Flaubert and the Graphic Arts*, p. 182.

⁵⁰ S.-Z. Levine, *Monet's Series : Repetition, Obsession*, p. 72.

⁵¹ G. Flaubert, *Lettre à Louis Bouilhet du 2 juin 1850*, in *Correspondance. Tome I*, p. 637.

⁵² Voir J. Seznec, *Flaubert and the Graphic Arts*, p. 184.

⁵³ G. Séginger, *Entretien avec Adrienne Tooke*, p. 163.

science ni la peinture ni la photographie ne peuvent mesurer⁵⁴ », écrit Isabelle Daunais. Les tableaux de Flaubert ne peuvent être comparés ni à la peinture, ni à la photographie :

Des nuages d'or, semblables à des divans de satin, le ciel est plein de teintes bleuâtres gorge pigeon, le soleil se couche dans le désert. À gauche, la chaîne arabique avec ses échancrures ; elle est plate par son sommet, c'est un plateau ; au premier plan, des palmiers, et ce premier plan est baigné dans la teinte noire ; au deuxième plan, au-delà des palmiers, des chameaux qui passent, deux ou trois Arabes vont sur des ânes. Quel silence ! pas un bruit. De grandes grèves et du soleil ! (*VO*, p. 143)

Le soleil redevient la métaphore de l'Orient, le spectateur plonge dans le paysage qui s'étale devant ses yeux. Le soleil se couche et le silence s'étale partout. Il n'y a rien, juste « de grandes grèves et du soleil ».

« On n'est plus l'homme, on est l'œil », écrit Flaubert dans une lettre à Louise Colet⁵⁵. L'écrivain regarde et décrit pour créer par son écriture une image. Il veut graver dans la mémoire des scènes de beauté. Il n'évite pas le motif, ne craint ni banalité ni répétition. Il est tout à fait capable de « s'emparer d'un lieu commun pour lui insuffler une vie nouvelle⁵⁶ ». En privilégiant une telle couleur originale ou une telle comparaison insolite, Flaubert crée une sorte de chronique de la nature changeante. Il varie ses descriptions à l'infini et réussit à éliminer tout effet de répétition en reprenant le motif.

4. Conclusion

Avant de conclure, il faut signaler que la question de la répétition chez Flaubert est plus complexe que nous pouvions le montrer ici. Pour en rendre l'image complète, il faudrait examiner la présence du soleil dans les lettres de voyage et dans ses œuvres futures où l'écrivain reprend certaines descriptions prises dans ses notes. Selon Jean Rousset, Flaubert a un penchant pour la répétition, « pour la monotonie des redites et des duplications, plus précisément pour une répétition descendante ; une vie est une litanie accablée, une suite de reprises, un ramassage⁵⁷ ». Pourtant, ses notes de voyage en Orient ne semblent pas monotones. Tout au contraire, les images solaires récurrentes apportent toujours un complément, un aspect nouveau. Les variations excluent la monotonie de la répétition.

Cela ne veut pas dire qu'elles ne sont pas pour autant répétitives. Flaubert reprend l'image de l'Orient créée par l'Occident. Le Levant émerveillait les Européens, entre autres, grâce à son soleil qui brillait, dorait, illuminait et (trop) rarement brûlait le voyageur fasciné. Chez Flaubert, la récurrence du motif s'inscrit dans cette fascination. L'écrivain sait qu'il ne découvre pas le paysage oriental, que cela a été fait longtemps avant lui⁵⁸. Le soleil

⁵⁴ I. Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, p. 18.

⁵⁵ G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet du 27 septembre 1846*, in *Correspondance. Tome I*, p. 364.

⁵⁶ S. Moussa, *Le Récit de voyage, genre « pluridisciplinaire »*. *À propos des Voyages en Égypte au XIX^e siècle*, « Sociétés & Représentations », 21, 2006, 1, p. 243.

⁵⁷ J. Rousset, *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, Paris 1967, p. 110.

⁵⁸ I. Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, p. 30.

est là pour affirmer l'Orient comme contrée du beau et de l'idéal. « Le risque de la répétition guette [...] le récit de voyage », écrit Véronique Magri-Mourgues⁵⁹. Même si Flaubert refuse de publier sa relation de voyage en Orient (et cela, entre autres, pour ne pas tomber dans le piège de la répétition), ses notes s'inscrivent dans la catégorie des voyages en Orient au XIX^e siècle. Antoine Youssef Naaman appelle les voyageurs en Orient « de nostalgiques pèlerins du soleil et du passé⁶⁰ ». On ne déprécie pas l'objet de son pèlerinage. C'est aussi la raison pour laquelle la présentation négative du soleil est bien restreinte. Le soleil est rarement cause de souffrance ou de mort. Il reste source de beauté.

Les images solaires récurrentes forment aussi une sorte de répétition à l'intérieur du texte flaubertien. Cette répétition est particulièrement visible dans le cas des couchers de soleil. On y voit sans doute une certaine prédilection de Flaubert pour le déclin, mais avant tout, pour ce moment transitoire où le soleil disparaît en laissant derrière lui les couleurs qui changent tout le paysage et que l'écrivain essaie de saisir pour figer le beau, pour éprouver « un sentiment de bonheur solennel ». L'écrivain cherche les moyens lexicaux les plus variés pour rendre l'originalité du spectacle qui, même s'il se répète chaque soir, peut produire à chaque fois une nouvelle beauté et qui, sous la plume flaubertienne, échappe facilement à la simple banalité de la répétition. Adrienne Tooke raconte une anecdote selon laquelle Flaubert répondit au journaliste qui s'était étonné de ne pas voir de tableaux sur ses murs : « En fait de paysages, j'opère moi-même⁶¹ ». C'est vrai. Et cela grâce au voyage en Orient où il s'exerçait aux descriptions de paysages ensoleillés. C'est en Orient que « l'œil de l'écrivain, équivalent de celui d'un peintre, [s']est formé⁶² ».

« [T]el je suis parti, tel je reviendrai », écrivait Flaubert à sa mère dans une lettre de Constantinople, « seulement avec quelques cheveux de moins sur la tête et beaucoup de paysages de plus en dedans⁶³ ». Chacun de ces paysages était marqué par le soleil de l'Orient : « Si tu savais comme le soleil est beau !⁶⁴ », lui racontait-il dans l'une des premières lettres de voyage.

⁵⁹ V. Magri-Mourgues, *L'Écrivain-voyageur au XIX^e siècle : du récit au parcours initiatique*, in *Tourisme, voyages et littérature*, P. Euzière, L. Madani éd., FTM, Grasse 2007, p. 44.

⁶⁰ A.-Y. Naaman, *Les Lettres d'Égypte*, p. 5.

⁶¹ G. Séginger, *Entretien avec Adrienne Tooke*, p. 170.

⁶² L. Czyba, *L'Œil du peintre*, p. 20.

⁶³ G. Flaubert, *Lettre à sa mère du 15 décembre 1850*, in *Correspondance. Tome I*, p. 719.

⁶⁴ G. Flaubert, *Lettre à sa mère du 17 octobre 1849*, in *Correspondance. Tome I*, p. 526.



FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXVIII - 1/2020

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 356633