

IMAGES, IMAGINATION ET RÊVERIE DANS LES ÉCRITS DE FLAUBERT : L'EXEMPLE DES VUES MARINES

Nadia KHEMRI

Institut supérieur des sciences humaines de Tunis,

nadia.khemiri92@gmail.com

Résumé

Dans ses écrits, Flaubert ne laisse pas échapper l'occasion de détourner son lecteur par le biais des images pour contempler quelque chose ailleurs, même aux pires moments de l'intrigue romanesque. Pour ce faire, il utilise la mer, symbole de l'infini qui donne à rêver, comme une *spatialité représentative* provoquant l'imaginaire du lecteur.

Mots clés : images mémorielles, imaginaire spatial, rêverie, image poétique, spatialité représentative.

Abstract

In his writings, Flaubert never misses the opportunity to divert his reader through images to contemplate something else, even at the worst moments of the novel's plot. To do this, he uses the sea, a symbol of infinity that inspires dreams, as a representative spatiality that provokes the reader's imagination.

Keywords : memory images, spatial imagination, reverie, poetic image, representative spatiality.

Tout au long de sa vie d'écrivain, Gustave Flaubert s'est opposé à l'illustration de ses œuvres romanesques, parce que, selon lui, l'image ferme la possibilité d'imaginer. Néanmoins, l'iconographie occupe une place assez privilégiée dans sa documentation, et ses carnets de voyage conservent la mémoire de sa confrontation marquante avec l'art lors de ses multiples pérégrinations. Par ailleurs, réfléchir sur l'usage des images relatives à l'univers marin dans les écrits de Flaubert nous initie à l'étude de l'écriture artiste chez l'écrivain ; c'est en quelque sorte une initiation à la perception du monde, intérieur et extérieur, à travers les images flaubertiennes. Dans ce sens, nous proposons une série d'exemples, tirés de l'œuvre, introduits et répartis, principalement, sur trois catégories d'images. Nous présentons et analysons, également, en ce qui concerne le rapport entre image et imagination la conception développée par Philippe Hamon qui unit les deux notions dans le système de production artistique et voir, entre autres, dans quelle mesure cette perception s'applique à l'œuvre flaubertienne. Nous étudions, en conséquence, le *potentiel onirique* des flots et son rapport à l'état de rêverie.

I) La mer entre images et imagination

1) L'image rhétorique

Dans l'un des fragments de son premier recueil de *Lettrines*, Julien Gracq définit la description comme suit : c'est « ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau » (Vouilloux, 2003 : p. 259). Il ajoute : « Décrire, c'est transcrire ce que l'on a sous les yeux » (Vouilloux, 2003 : p. 261). C'est de manière parfaitement cohérente que l'écriture se trouve rapportée à la vision dans

IMAGES, IMAGINATION ET RÊVERIE DANS LES ÉCRITS DE FLAUBERT

la mesure où cette description constitue l'un des outils scripturaux qui contribuent à la réalisation d'un projet qui prône la suprématie de l'Art en peignant des images, « faire voir » et « faire rêver » le lecteur. Pour créer une filiation avec la présence remarquable des images dans les écrits de Flaubert, nous abordons, comme exemple d'image rhétorique, la figure de l'hypotypose. C'est un procédé d'écriture à travers lequel le *narrateur-descripteur* nous transmet l'impression, tout en lisant le texte, d'être devant un tableau vivant à force de se déplacer dans l'espace et d'énumérer les détails concrets relatifs à l'élément décrit. Examinons l'exemple suivant, tiré du voyage de Flaubert au Liban et en Palestine :

La vue s'agrandit : dans quelques instants serai-je au haut du Liban, verrai-je la mer de l'autre côté ? La route tourne et contourne un mamelon et par une entrée assez étroite (qui se trouve à droite sous vous lorsqu'on est au sommet) j'entre dans un tout petit vallon creusé avec un mouvement de cuillère et où il y a une place d'herbe très verte. [...] – et de l'autre celle de la vallée des Cèdres et de la mer, bleue et couverte de brume, au bout de cette gorge teinte d'ardoise avec des traînées rouges et des tons noirs. La vallée part d'en face de vous, par une courbe inclinée sur la gauche, puis redevient droite et s'abaisse vers la mer. [...] À gauche, grand mouvement de terrain, creusé comme une vague, lisse à l'œil, et tout gris sans verdure aucune. C'est un peu plus bas que commencent les couleurs vertes. Vers la droite (du côté de Tripoli), il y a une base de montagne blanche, c'est celle-là qu'on tourne pour aller à Ehden, grand bouquet vert à mi-côte, avant d'arriver aux plaines qui s'étendent (de ce côté) jusqu'à la mer. (Flaubert, 2006 : pp 301-303)

Cet extrait nous rappelle, d'un côté, la capacité de l'écriture à créer une impression de déplacement du narrateur dans l'espace réalisant, d'emblée, ce que la critique appelle une *description ambulatoire*. La scène décrite ressemble, d'un autre côté, à un tableau vivant, une porte par où le lecteur accède à la vue marine ; un espace où tous les éléments bougent d'une manière si vive et si dynamique qu'elle met en quelque sorte sous les yeux et fait de cette description une image, un tableau réalisant, désormais, ce que Philippe Hamon appelle : « missions imageantes de la littérature » (Hamon, 2008 : p. 226). Ce type d'image s'effectue, entre autres, par le biais de l'emploi des déictiques à travers des termes à dimensions spatio-temporelles tels que « dans quelques instants », « au haut », « de l'autre », « sur la gauche », « vers la droite », etc.

Parmi les modes de présentation des images rhétoriques, on relève l'emploi de la métaphore. Dans son rôle représentatif des images à lire cette figure de style, fondée sur l'analogie, se distingue de la comparaison, d'un côté, par l'absence d'un mot de liaison entre le comparant et le comparé et, d'un autre côté, par sa dimension interprétative. En revanche, ces deux figures de style se chevauchent, souvent, dans le texte flaubertien pour créer une image réunissant la structure de la comparaison et la fonction imagée voire même emblématique de la métaphore. Voici cette image qui rapproche Emma Bovary à un matelot :

Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. (Flaubert, 1972 : p. 73)

L'auteur emprunte ces images du domaine de la navigation et il saisit l'attitude *expectative* d'Emma dans cette même image. Il s'agit d'une image largement développée et détaillée, dans laquelle, comme souvent chez Flaubert, comparaison et métaphore s'allient pour former une unité imagée d'une seule pièce. À ce moment, comme un matelot en détresse, Emma contemple la mer

dans l'espoir de découvrir à l'horizon de celle-ci un navire susceptible de lui venir en aide. Le navire bataille encore dans la mer déchaînée. Par ailleurs, l'image met en lumière les tourments psychologiques de cette figure féminine. L'image de la chaloupe ne représente-t-elle pas le fin mot de la vie d'Emma ? De ce fait, nous constatons, à travers l'étude des images flaubertiennes, que sa variété est à ne pas considérer tel qu'un *ornement décoratif* ou bien un simple *accessoire descriptif* participant à enrichir et embellir le texte littéraire mais son usage dépasse cette fonction pour acquérir une dimension herméneutique qui devient à un moment donné de l'écriture un motif de création, voire même un miroir de l'état d'âme des personnages ; ce qui nous incite à se demander, entre autres, si ces image-là ne seraient pas à l'origine de l'écriture.

2) Les *images mémorielles*

En étudiant les images de Flaubert, nous avons relevé un tas d'exemples d'images réelles vues et insérées, tour à tour, dans le texte. Par conséquent, l'intégration de ce type d'images dans les écrits de Flaubert s'effectue à l'aide des éléments mnémotechniques : un ensemble de procédés permettant d'exercer et de cultiver la mémoire. Ce type d'images s'appelle les *images mémorielles*. Le concept est développé, d'emblée, dans l'ouvrage de Pierre Marc De Biasi. Pareillement aux autres catégories d'images que nous avons évoquées et analysées, les images dites *mémorielles* se dotent d'une part imagée mais surtout elle est le fruit de la mémoire de l'auteur ; elles naissent des images vues dans la réalité et enregistrées dans l'esprit de l'écrivain qui va, ensuite, se rappeler des détails relatifs aux images vues. En ce qui concerne le travail de Flaubert, Pierre Marc De Biasi dit: « Il y a, flottant dans l'imaginaire de l'écrivain, une constellation de choses vues, tout un univers d'images mémorielles « en souffrance » qui n'attendent que l'occasion de se formuler : des représentations souvent fortement attachées à un moment intime de la vie de l'écrivain. » (De Biasi, 2009 : p. 475.) De ce fait, le voyage devient une occasion propice au collecté d'images réelles pour en construire le texte littéraire. Dans ce cas, la tâche de Flaubert, en revenant du voyage, consiste à transformer ces images visualisées en un texte ; il ne s'agit seulement de voir, il faut transcrire ce que l'on a vu, l'arranger pour que le lecteur arrive à le lire telle la *partition* de sa propre rêverie.

En étudiant l'origine des images flaubertiennes ainsi que le mode d'insertion des images mémorielles visualisées dans le corpus flaubertien, et pour mettre en valeur la variété des supports iconiques exploités dans les écrits de l'auteur de *Madame Bovary*, nous partons, avant tout, du point de vue théorique, et nous nous intéressons, peu après, au support écrit. Dans ce contexte, Pierre Marc De Biasi mentionne dans son ouvrage l'existence des images *obsédantes*. De plus, il parle d'un « cabinet psychique d'image » qualifiant par l'expression le « musée imaginaire que Flaubert revisite en se remémorant et dans lequel il sait disposer de *réserves*. » (De Biasi, 2009 : pp. 475-476). Il explique, ensuite :

Si écrire peut immortaliser, toute la question est de saisir le sujet, ou la péripétie narrative qui va permettre à ces images de se risquer à l'existence à travers l'écriture : s'arracher à l'intériorité où elles restaient confinées pour s'extérioriser en mots et renaître dans l'émotion et la mémoire des autres. (De Biasi, 2009 : pp. 475-476).

Nous constatons, à cet égard, que, selon les propos de Pierre Marc De Biasi, la narration visuelle représente le résultat d'une extériorisation en mots des images stockées, longtemps *confinées*

IMAGES, IMAGINATION ET RÊVERIE DANS LES ÉCRITS DE FLAUBERT

dans la mémoire de son auteur. En l'occurrence, citons, dans le même contexte, les paroles de Flaubert adressées à sa nièce Caroline, dans une lettre :

Maintenant que j'en ai fini avec Félicité, Hérodiade se présente et je vois nettement, comme je vois la Seine la surface de la mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du Temple. Il me tarde de m'y mettre et de piocher furieusement cet automne (...). (De Biasi, 2009 : pp. 476-477).

Flaubert révèle par cette affirmation son projet à venir : l'écriture d'*Hérodiade*. L'image de la surface de la Mer Morte qui scintille au soleil couronne son récit et illustre, entre autres, le recours à la visualisation de cette étendue d'eau salée, cadre spatial de son conte, tout en se rappelant des détails des paysages vus lors de son voyage en Orient. L'implantation du décor historique marin s'appuie sur des images mémorielles ; le fruit d'un voyage au Moyen-Orient. En voici quelques extraits illustratifs :

La citadelle de Machaerous se dressait à l'orient de la mer Morte, sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône. [...] Il y avait dans l'intérieur un palais orné de portiques, et couvert d'une terrasse que fermait une balustrade en bois de sycomore, où des mâts étaient disposés pour tendre un velarium. Un matin, avant le jour, le Tétrarque Hérode Antipas vint s'y accouder, et regarda. Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre. Un brouillard flottait, il se déchira, et les contours de la mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machaerous, épandait une rougeur. Elle illumina bientôt les sables de la grève, les collines, le désert, et, plus loin, tous les monts de la Judée, inclinant leurs surfaces raboteuses et grises. (Flaubert, 1994 : pp. 91-92)

Le conte commence par une description de la citadelle de Machaerous située « à l'orient de la mer morte ». Flaubert nous présente, d'un côté, un décor d'Orient avec de longues descriptions des paysages de la plaine du Jourdain. Le cadre spatio-temporel est emprunté des caractéristiques de la veine orientaliste chère au XIX^{ème} siècle. D'un autre côté, la représentation de la citadelle et son emplacement par rapport au cadre général de l'histoire ressemble à un tableau de peinture animé d'une multitude d'éléments pittoresques : les jeux de l'ombre et de la lumière, les teintes rougeâtres du soleil qui illumine les « sables de la grève » et s'enfonce dans la Mer Morte ainsi que les teintes grises des « monts de la Judée ». Le tout forme un spectacle éblouissant, unissant les composantes de la nature en un tableau teinté avec autant de couleurs. Sur ce, l'évocation des détails relatifs à la sensorialité dans le texte romanesque flaubertien nous renvoie à la capacité de l'espace marin en tant que *spatialité littéraire*, à produire des images qui font rêver.

3) Les ressources poétiques des images inspirées de la mer

L'espace se constitue, selon Gérard Genette, comme « un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins. » (Bourneuf, 1970 : pp. 77-78). Pour expliquer l'idée de Genette, nous rappelons que, au début de *La Poétique de l'espace*, Bachelard affirme que l'image poétique est, non seulement, une *émergence du langage*, mais aussi elle est « au-dessus du langage signifiant » (Bachelard, 1957 : p.17). Il est à noter, de surcroît, que le langage joue un rôle crucial dans la perception de l'image poétique. D'un point de vue littéraire, l'utilisation de l'espace romanesque dépasse la simple indication d'un lieu. Son usage fait système à l'intérieur de la prose narrative : système de signes langagiers, imagés,

sonores et référentiels qui interagissent avec les différents constituants de l'intrigue romanesque. La mer se classe, en tant que spatialité littéraire représentative, parmi les spectacles grandioses de la nature qui produisent des images à lire et ajoutent, entre autres, un aspect poétique à la narration. De ce fait, s'appuyant sur le caractère immense et à la fois infini de la mer, nous précisons que « l'immensité est un thème poétique inépuisable » (Bachelard, 1957 : p. 216). Ceci va de pair avec notre objectif qui consiste à privilégier la capacité de l'espace marin à créer des images poétiques.

Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard étudie la *topographie intime* de l'homme et les *ressources poétiques de l'espace* à travers des *études fragmentaires*, orientées par des *préférences subjectives* afin de comprendre nos rapports *perceptifs* et *imaginatifs* avec le monde effectif. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle nous allons appliquer les principes de base de cette approche pour scruter les rapports entre la mer, en tant que *topographie intime* et ses ressources poétiques. On se réfère, à cet égard, à l'exemple suivant, tiré du texte *Par les champs et par les grèves* :

[...] Il faisait du vent, un vent tiède qui venait de courir sur les ondes, il arrivait de là-bas, d'au-delà de cet horizon, nous apportant vaguement, avec l'odeur de la mer, comme un souvenir de choses que je n'avais pas vues. J'aurais presque pleuré quand je me suis enfoncé de nouveau dans la montagne. Non, ce n'est jamais devant l'océan, devant nos mers du Nord, vertes et furieuses, que les dix mille eussent poussé le cri d'immense espoir dont parle Xénophon ; mais c'est bien devant cette mer-là, quand, avec tout son azur, elle surgit au soleil entre les fentes de rochers gris, que le cœur alors prend une immense volée pour courir sur la cime de ces flots si doux, à ces rivages aimés, où les poètes antiques ont placé toutes les beautés, à ces pays suaves où l'écume, un matin, apporta dans une coquille la Vénus endormie. (Flaubert, 1964 : p. 119)

Dans cet extrait, les éléments forment tout un ensemble d'images verbales qui s'organisent autour de la mer et structurent, entre autres, toute expression poétique. Au début, les composantes marines sont affichées grâce à des substantifs à dimension figurative, effective tels que les mots montagne, ondes, océan, mers du Nord, etc. L'image de la mer revêt, peu après, une allure spectaculaire : elle se dynamise, petit à petit et prend un élan poétique suivant l'ascension des émotions de l'écrivain cédant au subjectivisme. Du surgissement de la mer entre les fentes de rochers à l'immense volée du cœur sur les flots, métaphore du lyrisme et du vol d'aigle : tout communique afin de montrer cette union cohérente de l'expression concrète et de l'expression métaphorique. Ensuite, la figure du parallélisme qui distingue les deux dernières phrases se réalise, syntaxiquement, par la préposition « à » et l'adverbe de lieu « où » et insuffle un élan poétique au sein de la prose ; l'auteur fait valoir à travers l'attribution d'une dimension allégorique à la mer (l'image de la Vénus endormie, symbole de féminité, apportée dans une coquille par l'écume de mer) la capacité de la prose à s'approprier des caractéristiques de l'image poétique et créer, entre autres, ce que Bachelard nomme un *imaginaire spatial*.

II) Le potentiel onirique des flots

1) Flaubert et la pensée rêveuse

Dans son texte de jeunesse *Souvenirs, notes et pensées intimes*, Flaubert considère que « la pensée est la plus grande des voluptés » (Conard, 1910 : p 14). Il affirme, peu après, que la volupté n'est qu'imagination et pose la question suivante : « avez-vous jamais autant joui que des rêves ? » (Conard, 1910 : p 14). Par ailleurs, l'ermite de Croisset se présente dans les *Mémoires d'un fou* tel un « rêveur – insouciant, avec l'humeur indépendante et railleuse » (Conard, 1910 : p 57). C'était,

IMAGES, IMAGINATION ET RÊVERIE DANS LES ÉCRITS DE FLAUBERT

d'ailleurs, une partie d'une réflexion à travers laquelle il nous indique qu'il rêve « à toute la poésie d'une existence pleine d'amour. » (Conard, 1910 : p 57). Sur ce, voici une série d'extraits de l'une de ses œuvres clés de jeunesse à savoir *Novembre* :

[...] c'était pendant une vacance, je me suis réveillé de bonne humeur... Le jour venait, la lune toute blanche remontait dans le ciel... je me suis mis en route, seul... je ne songeais à rien, j'écoutais le bruit de mes pas, la cadence de mes mouvements me berçait la pensée. J'étais libre, silencieux et calme... j'avais la mer devant moi... L'odeur des vagues montait jusqu'à moi, avec la senteur du varech et des plantes marines... je me suis mis à marcher comme si tout le bonheur des cieux m'était entré dans l'âme... je m'y sentis vivre heureux et grand, comme l'aigle qui regarde le soleil et monte dans ses rayons. (Conard, 1910 : pp. 198-201)

Dans ces extraits, le narrateur se souvient d'une expérience vécue au bord de la mer, lors d'une excursion. En effet, de point de vue syntaxique, les fragments phrastiques qui constituent l'ensemble de l'expérience relatée par le protagoniste de *Novembre* sont à la fois détachés, à l'écrit, par des virgules et enchaînés sémantiquement par le fil conducteur de l'anecdote. Si on se focalise, à cet égard, sur l'enchaînement des segments on peut constater que leur succession au sein de la prose crée un rythme ascendant imitant, entre autres, le rythme progressif des sensations éprouvées lors de l'excursion au bord des grèves : « Je ne songeais à rien », « j'écoutais le bruit de mes pas », « j'étais libre », « je m'y sentis vivre heureux et grand ». Ces expressions assurent, d'une part, la cohérence entre les extraits et esquissent, d'une autre part, le portrait d'un personnage dont l'esprit, le cœur et l'âme s'ouvrent devant le charme du spectacle naturel marin.

L'expérience de voyage en Orient, de novembre 1849 à mai 1851, était cruciale dans la vie de Flaubert dans la mesure où grâce à l'aspiration des énergies de la nature qui les pénètre et l'emprise au fil des jours de voyage réel et des déplacements l'ermite de Croisset commence à réfléchir sur la mise en œuvre d'une « poétique romanesque ». Pourquoi on évoque le mot « poétique » ? Avait-elle un rapport avec la pensée rêveuse ? Pour effectuer le lien avec l'étude du rôle de la mer dans la mutation du portrait de Flaubert nous rappelons que la réponse s'affirme dans la réception des pensées rêveuses inspirées par la vue marine. Le départ sur les flots était, par conséquent, une terre fertile dans laquelle s'implantent les grands projets : « Toutes ces décisions, il a fallu l'écart de deux années d'absences pour les concevoir et les arrêter loin de Paris et de la maison familiale, en prenant définitivement ses distances avec les années noires, en respirant à pleins poumons l'oxygène des grands espaces. » (De Biasi, 2009 : p. 122). Néanmoins, la question qui se pose est la suivante : comment, Flaubert, a-t-il fait pour réfléchir à la nouvelle esthétique qu'il envisage d'instaurer au milieu des péripéties du voyage ?

2) *Réviser au rythme des vagues*

« La vie des images repose sur des lois d'une véritable physique onirique » (Wunenburger, 2017 : p. 104). En effet, les grands spectacles de l'eau sont perçus telle une matière contemplée qui fait surgir un tas d'images dans l'esprit de l'être contemplant. Par ailleurs, c'est au moment où l'image émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme qu'on peut parler de la loi de production des images. De plus, pour Bachelard, l'image est le sujet du verbe « imaginer » ; elle n'est pas figée au contraire elle se dote d'un *dynamisme propre*. D'ailleurs, c'est ce qui favorise en nous la capacité d'imaginer les situations, les êtres et les choses. En conséquence, en tant qu'émanation de l'imagination, dans un texte romanesque, le recours aux images à la fois inspirées du monde marin et dotées d'une dimension esthétique poétique est

capable de transformer les données effectives de la vie en sens symboliques, métaphoriques. Sur ce, Flaubert, dans son texte, ne laisse pas échapper l'occasion de détourner son lecteur par le biais des images pour contempler quelque chose ailleurs, même aux pires moments de l'intrigue romanesque. Il utilise, pour ce faire, la mer comme une *spatialité représentative* provoquant l'imaginaire du destinataire ; symbole de l'infini qui donne à rêver. On cite, à titre d'exemple, l'extrait suivant :

La brise lourde apportait avec des parfums d'aromates les senteurs de la marine et l'exhalaison des murailles chauffées par le soleil. Autour de Carthage, les ondes immobiles resplendissaient, car la lune étalait sa lueur tout à la fois sur le golfe environné de montagnes et sur le lac de Tunis, où des phénicoptères parmi les bancs de sable formaient de longues lignes roses, tandis qu'au-delà, sous les catacombes, la grande lagune salée miroitait comme un morceau d'argent. (Flaubert, 1964 : p. 66)

Ce passage crée une relation étroite entre l'imagination, dont il est objet l'histoire du roman et celle suggérée par le lecteur lors de l'acte de contemplation des images métaphoriques qui s'offrent à lui et le langage poétique qui se distingue des autres langages par l'abolition des frontières entre réel et imaginaire. À cet effet, de ce *mariage* du ciel et de la mer naissent des métaphores à la fois infinies et précises. Les images métaphoriques s'organisent, notamment, autour des verbes inducteurs dotant d'un sens imagé. Lorsqu'on lit des verbes comme resplendissaient, étalait, miroitait, etc. on se laisse imaginer cette beauté éblouissante des flots. La dernière image, dans cet extrait, joue, à son tour, sur deux aspects de l'écriture flaubertienne : l'implication du pictural dans la représentation de la mer et l'exploitation des ressources poétiques à travers la comparaison.

Rêvasser sur les flots, en étant sur un bateau, a une intimité d'une étrange profondeur. Balzac exprime cette dernière idée par ces mots : « Le voluptueux balancement d'une barque imite vaguement les pensées qui flottent dans une âme. » (De Balzac, 1855 : p. 221) De ce fait, Pierre Marc De Biasi affirme dans son ouvrage critique sur Flaubert que la méthode que l'auteur de *Madame Bovary* a su mettre montre, bel et bien, que « rêvasser est un acte clé pour les œuvres de l'entendement et de l'imagination... » Comment comprend-on ce point de vue ? La nature nous invite à la contemplation et l'imagination joue un rôle indispensable dans la contemplation de la nature, parce qu'elle représente les parties qui s'étendent au-delà des limites de la visibilité. Le voyage sur l'eau nous invite à un voyage dans la profondeur de nos âmes, de notre pensée. « *En rêvassant* » à la vue des espaces marins la pensée vogue ailleurs suivant le rythme des vagues. Cela peut, entre autres, signifier que la mer qui procure, aux débuts littéraires de Flaubert, les sensations de détente du corps, de plaisir des épanchements amoureuses, devient, avec le temps, cet espace propice, tout d'abord, à la rêverie : « Je suis de ceux qui rêvent ou plutôt rêvassent » (Flaubert, 1964 : p. 425). Ensuite, il favorise l'imagination créatrice d'où la naissance des images littéraires pour enfin réfléchir sur de grands projets qui peuvent « révolutionner le monde romanesque ». Sur ce, on peut, peut-être, signaler que c'est là que réside l'importance du rôle que la mer a joué dans la formation de l'écrivain et la déviation de son travail scriptural en termes de recherche stylistique et esthétique.

Après la publication de *Madame Bovary*, l'exaltation du plaisir à l'égard du voyage marin acquiert une part très importante. Prenons le cas de *L'Éducation sentimentale* dont les personnages ont été réunis et mis en lumière, dès l'incipit, dans un bateau ; une réalité en mouvement qui incarne, entre autres, l'écoulement et le rythme de la durée. Par conséquent, Frédéric Moreau se sentait ravi d'entamer le voyage : « Le plaisir tout nouveau d'une excursion maritime facilitait les

IMAGES, IMAGINATION ET RÊVERIE DANS LES ÉCRITS DE FLAUBERT

épanchements. Déjà les farceurs commençaient leurs plaisanteries. Beaucoup chantaient. On était gai » (Flaubert, 1983 : p. 20). Cependant, au début du roman, paraît tel que Gérard Genette le perçoit « un rêveur velléitaire mais au fond lucide. » (Morrisse, 1988 : p. 3). Ces dernières indications traduisent, entre autres, l'appel intime de l'eau ; la jouissance mène souvent à une *infiltration* de la pensée dans un monde de rêverie. Néanmoins, ce qui touche la rêverie, ce n'est pas forcément le caractère infini et vaste de l'espace aquatique mais plus exactement la sensation de la profondeur qui en dégage. L'appel intime s'incarne, désormais, dans tout ce qui touche la profondeur de l'âme humaine. Et là encore, on se trouve face à la conception panthéiste chez Flaubert qui traduit, d'une autre part, sa vision vis-à-vis du monde des êtres et des choses.

D'après cette étude, nous constatons que, dans les écrits de Flaubert, le paysage marin figure plus souvent comme un espace *onirique* et désiré que le narrateur ou le héros évoque, plutôt qu'il n'est le cadre de l'action. Par ailleurs, la vue de la réalité stimule bien l'imagination à travers la naissance de la pensée rêveuse qui, à son tour, découle de l'image perçue d'une certaine réalité subjective. D'ailleurs, la première fonction de l'imagination c'est de créer les images qui dépassent la réalité. Elle invente ce qui surmonte les choses, elle donne la vie et la valeur aux choses.

Bibliographie :

Ouvrages :

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, éd. Presses Universitaires de France, collection, Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Paris, 1957.

CONARD, Louis, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Volume 11, Œuvres de jeunesse inédites, tome I, Paris, Libraire-Éditeur, 1910.

DE BALZAC, Honoré, *Le lys dans la vallée*, Alexandre Houssiaux, Paris, 1855.

DE BIASI, Pierre-Marc, *Gustave Flaubert : une manière spéciale de vivre*, Grasset, 2009.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Pocket Classiques, 1983.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1972.

FLAUBERT, Gustave, *Par les champs et par les grèves*, éd. Rencontre, Société Coopérative, Lausanne, Suisse, 1964.

FLAUBERT, Gustave, *Salammô*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Booking International, Paris, 1994.

FLAUBERT, Gustave, *Voyage en Orient*, Éditions Gallimard, collection Folio classique, Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

Articles :

BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », Volume 3, numéro 1, 1970, pp. 77-78.

HAMON, Philippe, « La littérature, un magasin d'images », *Sociétés & Représentations*, vol. 25, n° 1, 2008, p 226.

MORRISSEY, Robert, « Rêverie et roman chez flaubert », *French Forum* 13, no. 1, 1988.

VOUILLOUX, Bernard, « Les Tableaux de Flaubert », Le Seuil, « Poétique », n° 135, 2003, p. 259.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité. La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », éd. Presses Universitaires de France, « Nouvelle revue d'esthétique », n° 20, 2017, p. 104.