

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 19 (1991)

**Artikel:** L'œil et le vitrail. Part 2, le regars de la fenêtre dans "La Légende de saint Julien l'Hospitalier" de Flaubert

**Autor:** Berchtold, Jacques

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-260121>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## L'ŒIL ET LE VITRAIL (II)

### Le regard *de la fenêtre* dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert

On sait que *La Tentation de saint Antoine* a été rédigée, selon l'aveu de Flaubert lui-même, pour un lecteur privilégié, Alfred Le Poittevin, décédé en 1848<sup>1</sup>. L'hypothèse de lecture de la présente étude est de montrer comment, après cette perte irréparable et ce premier rendez-vous hagiographique manqué, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* s'adresse de la même façon, dans les années 1875, à un lecteur idéal de substitution, Alfred Maury (1817-1892).

Collaborateur très actif à la revue de «l'école psychiatrique des années cinquante»<sup>2</sup>, Alfred Maury rédige entre 1845 et 1862 quantité d'exposés militants pour formuler ses thèses visant à définir de façon pathologique et médicale des phénomènes paranormaux qui nourrissaient trop souvent les croyances superstitieuses et religieuses de son temps. En marge des réflexions menées dans le cercle de Moreau de Tours sur l'aliénation mentale, il se spécialise notamment dans les hallucinations et dans les états limites entre l'éveil et le sommeil<sup>3</sup>.

L'extase est en particulier analysée comme un phénomène caractéristique d'un état maladif, forme hypertrophiée de ces «idées-images» qui se présentent aussi au cerveau sain. Mais si ce dernier perçoit nettement la différence qui sépare l'illusion sensorielle de la sensation réelle, les «idées-images» qui s'imposent trop vivement au «cristal» de l'esprit et qui sont en désaccord avec la «réalité objective» traduisent un écart pathologique par rapport à l'état de santé (*transparence*, ou degré zéro d'écart ou de déformation entre le monde perçu et l'image formée par les sens)<sup>4</sup>.

L'enjeu pour Maury — héritier de Descartes et de Maine de Biran — est de confirmer le postulat d'une positivité possible du savoir, et de montrer que tous les phénomènes relèvent d'une nature unifiée et homogène. Le modèle intellectuel du

monde qu'instaurent ses analyses rationnelles à propos des hallucinations, des rêves et des extases religieuses interdit de se représenter l'au-delà autrement qu'en termes d'une illusion du désir. Sa lecture des mystiques restitue par des opérations médico-rationnelles l'*objet réel* (supposé saisissable comme tel) à partir de perceptions pathologiques faussées dont il établit les lois de perturbation. Avec Maury le progrès du savoir consiste donc en une «mise à plat» démythificatrice des événements relevant de la sphère religieuse, à partir d'une démarche scientifique systématique qui se débarrasse du désir, source de tous les gauchissements des perceptions<sup>5</sup>.

Alfred Maury poursuit son entreprise militante de démythification dans un champ très vaste. Ce redoutable érudit a accordé une attention toute particulière à la littérature hagiographique médiévale, dont il témoigne une connaissance remarquable. Le «miraculeux» et le «surnaturel» font ainsi l'objet d'une analyse au terme de laquelle ils ne subsistent plus comme tels, mais se laissent décrire dans le discours médical, ayant été *ramenés* au même statut que les hallucinations, les rêves ou les manifestations de la folie<sup>6</sup>.

A travers tout ce qu'il énonce d'une part dans son attaque frontale contre les «ténèbres» du Moyen Age (*Essai sur les légendes pieuses au Moyen Age*<sup>7</sup>), d'autre part dans son ouvrage de théorie médicale (*Le Sommeil et les rêves*<sup>8</sup>), le propos de Maury est de livrer à ses lecteurs tous les instruments intellectuels nécessaires à démythifier de façon rationnelle l'ancien rayonnement illusoire des légendes hagiographiques médiévales.

La rigueur de cette analyse a fasciné Flaubert, de même que la traduction opérée à partir d'un discours religieux et mystique dans un discours explicatif médical et rationaliste caractéristique de l'époque moderne. Or il faut à notre avis considérer la position visée par Maury avec ses ultimes conséquences comme la position que Flaubert pouvait attribuer à son propre père, médecin à l'hôpital de l'Hôtel-Dieu de Rouen et acquis, comme on le sait, à la même cause positiviste du progrès. Tout se passe comme si Maury avait exprimé idéalement un point de vue dont Flaubert savait qu'il aurait donné satisfaction à son père, *manifestant* du même coup, dans un discours de référence, la position à laquelle il s'agissait désormais de se

mesurer. Car la démarche de Maury est *castratrice* s'il en est pour un esprit enclin aux rêveries mystiques, dans le sens où elle réduit à néant la poétisation et la symbolisation du réel qu'impliquait l'élan instinctif vers le rayonnement divin<sup>9</sup>.

De son côté, l'œuvre flaubertienne semble souvent ressasser le brouillon d'une scène fondamentale d'extase mystique, traduisant des préoccupations très proches de celles de Maury concernant le statut d'objectivité de l'expérience subjectivement vécue:

Quand on est jeune on se laisse tenter volontiers par ces resplendissantes figures dont l'auréole arrive jusqu'à vous; on tend les bras pour les rejoindre, on court vers elles...! et elles reculent, elles montent dans leurs nuages, elles grandissent, elles s'illuminent et, comme le Christ aux Apôtres, vous crient de ne pas chercher à les atteindre. (A Louise Colet, fin novembre 1847)

Pour Maury, le miraculeux est susceptible d'être rapporté à l'unité naturelle. Une émancipation définitive vis-à-vis des anciennes superstitions chrétiennes est possible, par l'énonciation d'explications scientifiques sur les hallucinations (la perception troublée d'un esprit malade fait voir à celui-ci un monde correspondant à l'*obstruction des fenêtres* de son esprit)<sup>10</sup>. Il s'agit dès lors pour l'esprit rationnel de restituer la réalité conforme à celle d'une vision à travers une fenêtre rendue à une limpidité parfaite. Il prend l'exemple de saint Christophe *christophore*: «Tout dans cette légende respire la fable [...]. Nous devons porter le Christ [sens figuré]: Voilà l'origine de l'*histoire d'Offerus portant le Christ*»<sup>11</sup>. C'est très exactement aux conclusions péremptoires et restreintes de cette démythification que se mesure l'entreprise de Flaubert:

Et voilà l'*histoire de saint Julien l'Hospitalier*, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays. (108)<sup>12</sup>

Maury propose de lire la légende de saint Julien comme une surface opaque et de projeter sur celle-ci les «lumières» de la raison pour démythifier l'illusion de son (pseudo-) rayonnement mystique<sup>13</sup>. Son regard aveugle réduit donc la diversité du légendaire hagiographique à une sémiotique et à une pathologie élémentaires.

Même s'il milite avec conviction contre le catholicisme, Flaubert ne croit pas, au fond, aux prérogatives d'un discours médico-scientifique qui prétendrait rendre compte du monde<sup>14</sup>. Si la démarche de Maury constitue pour Flaubert l'une des approches de la vérité les plus dignes d'intérêt, le laissant convaincu sur le plan du militantisme idéologique, il s'écarte cependant de celui-ci dans la mesure exacte où il réintroduit le caractère indépassable de sujet désirant dans toute expérience sensorielle.

Le désir manifeste une insatisfaction infinie et ne trouve plus à s'hospitaliser dans l'Arche du positiviste érudit qui répertorie le patrimoine superstitieux en un conscientieux catalogue. La confrontation entre le discours de Maury et les légendes hagiographiques qu'il analyse a pour effet de *maçonner les fenêtres* qui offraient la perspective illusoire de l'infini et condamne celles-ci à être prises à leur tour à travers la grille d'analyse d'une *combinatoire pathologique* et rationnelle<sup>15</sup>. L'Arche du savoir scientifique moderne se caractérise par le fait d'être désormais dépourvue de fenêtre<sup>16</sup>.

Le narrateur de *La Légende de saint Julien* fait au contraire l'aveu d'un rapport complexe et problématique face à ce vitrail qu'il entreprend de décrire. La lecture de ce vitrail ne constitue qu'en première apparence un exercice de perception objective d'une suite d'images simples inscrites dans un cadre défini. Flaubert, selon notre hypothèse, s'opposerait ici à Maury en tant qu'il répudie la crédibilité du modèle épistémologique supposant aux prises, *dans une relation de transparence idéale*, un sujet cartésien et un objet. La situation singulière du narrateur révèle que chaque objet pris en considération devient nécessairement un support pour le fantasme. On ne peut pas reproduire un vitrail sans avouer en même temps qu'on y projette ses propres obsessions, et sans trahir une vision subjective gauchie par le travail du désir.

Le texte-vitrail produit dans ces conditions devient dès lors l'icône d'un objet dépourvu de statut objectif. La lecture du vitrail, la reduplication verbale de cette brèche dans le plain mural aussitôt investie par les traces du fantasme révèlent que l'observateur dissout l'objet qu'il a entrepris de décrire à mesure qu'il progresse dans sa description et impose une empreinte particulière qui traduit la subjectivité de son obser-

vation. La leçon du vitrail variera selon l'observateur, de même que la vision varie selon l'éclairage conformément aux lois de l'optique. La reconstruction textuelle de ce monde verrier témoigne avant tout d'un certain écart remarquable entre le texte obtenu et sa source. Si un objet peut être reconstitué à partir du texte de Flaubert, c'est une *certaine vision distordue d'un observateur en situation* et non pas la verrière de l'église de Rouen. La parole flaubertienne se présente en porte à faux par rapport aux visées du discours de Maury dans le sens où elle déconstruit l'objet-vitrail pour lui substituer une reconstruction iconique empreinte de subjectivité.

Le texte fait ainsi l'aveu de n'avoir aucune validité sur le plan de la connaissance descriptive.

La phrase conclusive du texte signe cependant le genre et précise la nature de l'exercice qui est effectué, une *lecture de vitrail*, la transcription littéraire d'une histoire décalquée à partir d'un média de référence hétérogène à l'écriture. Le narrateur flaubertien réalise après Langlois<sup>17</sup> une nouvelle lecture «non romantique» du vitrail. Avec sa narration, Flaubert se situe dans la continuité du discours rationnel de Maury et utilise certains de ses présupposés. Mais ce qu'il réussit en définitive à mettre en scène, c'est la dérision de cette explication *objective* de l'histoire du vitrail, qui, en prétendant «éclairer» ses détours (et rajouter de la lumière), perd en réalité la transparence de l'objet considéré.

Héritier d'une position critique vis-à-vis de la démarche romantique qui s'enthousiasmait, dans un sursaut idéaliste, à ressusciter et à exalter les feux gothiques, Flaubert souscrit en apparence aux thèses iconoclastes de Maury en suivant la démarche de celui-ci et en produisant lui-même un récit où les effets surnaturels se révèlent susceptibles d'être expliqués naturellement ou pathologiquement (troubles objectifs de la perception sensorielle ou hallucinations). Mais dans *La Légende*, le texte résiste aux explications causales simplificatrices et préserve cette part d'ombre et de secret qui est sa véritable *lumière*, en particulier par le biais d'un regard incandescent «étrangement inquiétant» continuant à faire sentir l'effet de sa brûlure en dépit de son âge pluriséculaire.

Dans le conte, plusieurs édifices qui apparaissent au cours du récit présentent des caractères d'«église à fenêtres». En

particulier, chacune des trois demeures différentes de Julien qui se trouvent au centre de chacune des trois parties.

Dans la description initiale du premier château, les «fenêtres» encadrent un élan végétal ascensionnel contrastant avec la pesanteur du matériau minéral<sup>18</sup>. L'héliotrope et le basilic évoqués, qui relèvent d'un symbolisme végétal antagoniste conventionnel, alternent dans les trouées des fenêtres et emblématisent ainsi deux virtualités associées à cet espace particulier et à une dualité de valeurs que revêtira alternativement dans le récit le cadre matriciel unique d'un vitrail tantôt bienfaisant et tantôt néfaste, à travers différentes manifestations.

C'est dans la chambre de la mère que surgit, à l'insu du père, une première remise en question de l'étanchéité de l'emmureillage du château. Une nuit, la châtelaine «aperçoit», *devant la fenêtre*, la forme d'un ermite qui s'est introduite à l'intérieur de la chambre:

Un soir, elle se réveilla, et elle aperçut, sous un rayon de la lune qui entrait *par la fenêtre*, comme une ombre mouvante. C'était un vieillard en froc de bure [...]. (81)

La fenêtre — éclairée elle-même *de l'intérieur* par les feux des pierres d'escarboucle de la chambre — génère aux yeux de la mère un messager divin conforme à son désir, et devient ici l'espace privilégié de la *perception ambiguë*<sup>19</sup>: si le miracle (de l'apparition d'un prophète) est possible, c'est en particulier comme un effet d'optique associé à la trouée de l'espace dans le plain mural, effet que traduit de façon privilégiée le mode narratif choisi pour figurer cet effet d'incertitude<sup>20</sup>. Avec cette scène d'Annonciation, la «fenêtre» devient la métaphore d'un cadre générateur de formes, et ce pôle de l'hallucination «à partir de la fenêtre» est initialement dévolu à la mère<sup>21</sup>. Cet espace se révèle ainsi susceptible de réverbérer au regard les objets de désir qui y sont reconnus, tandis que l'oreille entend prononcer des paroles conformes à ses vœux les plus secrets.

A son tour le père est l'objet d'un état hallucinatoire qui le voit affronter une forme surgie du brouillard, à l'aube, au seuil d'une poterne, à l'extérieur du château. Par des «prunelles flamboyantes» s'impose l'attribution d'une identité de paternité<sup>22</sup>.

C'était un Bohème à barbe tressée, avec des anneaux d'argent aux deux bras et *les prunelles flamboyantes*. [...] Le bon châtelain *regarda* de droite et de gauche, appela tant qu'il put. Personne! (81-82)

Les deux épisodes des visions des parents, redoublés de deux promesses antagonistes, sont mis en scène sous des éclairages différents et complémentaires, mais qui tous les deux sont déjà caractérisés par l'incandescence du rouge (feu des «escarboucles» pour la mère, «prunelles flamboyantes» pour le père).

Les «yeux bleus» (82) de Julien s'ouvrent à leur tour sur le monde, lors d'une expérience scopique originelle dans la *chapelle* du château. L'épisode du «chérubin en prière»<sup>23</sup> se démarque ici de la vision précédente de la «mère devant la fenêtre» qui, à partir d'une perception visuelle, avait opéré une reconstruction mystique de la réalité. Comme en contrepoint ironique par rapport à cette scène, l'expérience originelle de Julien traduit la découverte d'un rapport spécifiquement sadique entre le regard et son objet perçu dans l'édifice ecclésial<sup>24</sup>.

Un jour, pendant la messe, il *aperçut*, en relevant la tête, une petite souris blanche *qui sortait d'un trou, dans la muraille*. (83)

A l'opposé du vitrail, ce «trou» dans l'église correspond à une perforation clandestine de l'édifice. Il est générateur d'une apparition zoomorphe. Mais, au contraire de la colombe ornementale du vitrail<sup>25</sup>, la souris vivante traverse l'écran du cadre qui la génère et devient un élément réel dans l'univers du jeune garçon. Le «trou» matriciel dans l'église laisse apparaître un animal manifestant l'éveil d'un désir<sup>26</sup>. Cette seconde occurrence du verbe «apercevoir» relie cependant de façon ténue mais certaine cet épisode avec la scène de l'hallucination nocturne de la mère: l'épisode se présente comme une répétition dégradée de la visite à celle-ci de l'émissaire divin, et revêt comme elle un statut de scène annonciatrice du parricide de la seconde partie.

Au sein de l'église, le «trou» mural génère de façon sacrilège une image admissible qui est la première réponse du réel au désir d'un sujet dont l'érotisme s'éveille en même temps que s'ouvre son regard sur le monde. Le regard est ici, par son

ancrage dans le désir, zoogéniteur. Il manifeste ce qui, dans la perception scopique pervertie, occasionne non pas l'expérience mystique, mais une pulsion meurtrière<sup>27</sup> à partir de laquelle l'aperception élit ses victimes en les déguisant sous une forme acceptable<sup>28</sup>. L'épisode instaure un rapport entre le regard et le désir, noués autour de cette *aperception* spécifique des animaux, qui, plus tard, ne cessera de s'approvisionner et de poursuivre sa propre limite.

Après ce meurtre initial, le processus meurtrier devient progressivement répétitif et machinal. L'activité visuelle — désormais strictement associée à l'exercice du pouvoir meurtrier — connaît une expansion démesurée à l'extérieur du château, à l'occasion de l'épisode de la première chasse. Sur une scène diurne réelle ou hallucinée, le cycle de cette journée se déroule selon un vaste parcours circulaire qui mène en définitive Julien de sa chambre à sa chambre.

Avec la première rencontre («il *aperçut* les lapins...» [87]) qui ménage encore un intervalle entre l'aperception et la mise à mort, s'ouvre une parenthèse quasi onirique qui ne se refermera qu'au crépuscule avec l'aperception et la mise à mort symétriques et clôturantes des trois cervidés («il *aperçut* un cerf, une biche et son faon.» [89]). Entre ces deux points limites de l'«aperception», le rapport scopique qui unit Julien à chaque animal est sans intervalle un acte de mise à mort: «apercevoir» et «tuer» ne se succèdent plus, mais coïncident et se trouvent égalisés. A l'image des flèches et des serres «bleues» (86) du rapace en lesquelles semblent se métamorphoser synecdochiquement les «yeux bleus» du chasseur, «percevoir» s'anéantit dans l'acte meurtrier lui-même, tandis que l'appétit scopique se trouve repourvu par l'inépuisable apparition des formes giboyeuses, au fur et à mesure de la progression du carnage<sup>29</sup>.

L'absorption du chasseur dans le seul geste meurtrier égalise toutes les particularités animales, et les «flèches» du massacre final des cervidés matérialisent au dernier degré la coïncidence établie entre l'action mécanique d'un regard à peine un moment suspendu, et le jet des traits perforateurs<sup>30</sup>. Ce regard-archer alimente un foyer visuel réduit à l'état d'un reflet fantôme et solidaire d'une conscience opacifiée. En l'absence de vision véritable du chasseur, l'action du «rayonne-

ment» de son regard ne saurait porter que la mort, tandis que son «œil béant» (89) apparaît comme un abîme ouvert sur le néant.

C'est à cette disjonction entre le réel et un gouffre jactile qui n'a plus rien d'un organe de vision que l'incandescence unique et effroyable des prunelles du grand cerf noir vient mettre un terme<sup>31</sup>. Un élément hétérogène fait ainsi irruption dans le carnage onirique par le biais de ce «feu» incarné dans un regard de cerf, c'est-à-dire dans une forme engendrée par le fantasme lui-même. La brûlure qui en résulte assigne une limite aux excès sadiques en imposant le renversement du rapport et de la relation scopiques<sup>32</sup>. La rencontre soudaine d'un regard adverse suffisamment ardent pour atteindre à son tour l'«œil béant» du chasseur constraint celui-ci à se rendre à lui-même et restitue du même coup la relation entre la perception visuelle et une conscience réveillée de sa léthargie.

Le grand cerf *l'avait vu*, fit un bond. Julien lui envoya sa dernière flèche. Elle l'atteignit au front, et y resta plantée. [...] Le prodigieux animal s'arrêta; et *les yeux flamboyants*, solennel comme un patriarche et comme un justicier, [...] il répéta trois fois: «Maudit! maudit! maudit! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère!» (89)

Le souvenir du «cerf noir» qui s'impose désormais à la vision comme une scène-écran inévitable (90), se présente comme la réponse imprimée dans le regard de Julien de ce retour de la «flèche» qui, partie de son propre foyer visuel, revient à présent à son envoyer, incandescente, sous la double forme d'une prédiction de parricide et d'un regard<sup>33</sup>.

L'instance du «regard incandescent», d'abord transmise au futur père par le prophète de Bohème, réapparaît ainsi à point nommé dans le récit, par le biais d'un habitant de la forêt, pour venir voiler de noir et opacifier les «yeux bleus» de Julien et instaurer une brûlure angoissante dans le cœur même de son fantasme.

Cette partie de chasse correspond à une séparation et à un éloignement progressifs de la relation scopique d'un sujet vis-à-vis de la bleuté virtuelle de son univers et aboutit au premier *affrontement* avec cette instance brûlante en circulation dans le texte, dont le cerf noir n'est ici qu'une incarnation intermédiaire et provisoire.

Or, durant la partie de chasse, le récit fait état d'un seul élément de paysage explicitement saisi par le regard de Julien dans le décor fantomatique:

*Il vit reluire tout au loin un lac figé, qui ressemblait à du plomb. Au milieu du lac, il y avait une bête que Julien ne connaissait pas, un castor à museau noir. Malgré la distance, une flèche l'abattit; et il fut chagrin de ne pas emporter la peau. (87)*

L'étendue stérile du «lac figé» et l'«œil béant» du chasseur apparaissent dans un rapport de spécularité opaque. Le fragment de paysage dépourvu de toute transparence présente en même temps le caractère d'un vitrail horizontal où, de façon significative, l'élément verrier ferait encore défaut<sup>34</sup>. Le «lac figé qui ressemblait à du plomb» exerce sa pesanteur sur un volume inaccessible à la lumière et au regard, comme le ferait une fenêtre murale verticale qui serait entièrement obstruée par une surface de plomb.

Au centre du «lac figé» se trouve le seul animal qui revêt, aux yeux de Julien, un caractère énigmatique («une bête *qu'il ne connaissait pas*, un castor à museau noir» [87]). Or la mise en défaut singulière du savoir cynégétique de Julien n'empêche nullement le chasseur d'inclure le meurtre de cette bête dans la logique sérielle de son carnage. Mais tuer, parmi du connu, de l'inconnu, cela ne signifie-t-il pas encourir déjà le risque de commettre un meurtre placé sous le signe de l'interdit? Par ce défaut d'identification, le meurtre du castor à museau noir<sup>35</sup> au milieu du «lac figé qui ressemblait à du plomb» revêt une valeur toute particulière dans l'économie de la première chasse, en représentant de façon prémonitoire les conditions qui occasionneront, plus tard, la méprise irrémédiable, lorsque Julien tuera de même, dans la chambre conjugale obscurcie par les «vitraux garnis de plomb» (100), ses parents endormis, sans les avoir reconnus.

Au terme d'une vie héroïque et guerrière elliptiquement menée, conforme en tous points au trajet paternel, c'est à la fenêtre du palais mauresque de la seconde partie que se révèlent l'impossibilité, pour le fils, de répéter la contemplation hibernée du père<sup>36</sup>, et la persistance des symptômes scopiques du désir:

Vêtu de pourpre, il restait accoudé à l'embrasure d'une fenêtre, en se rappelant ses chasses d'autrefois. (94)

Là où la scène imaginaire du père était «enneigée» (80) et avait autorisé, après le *regard brûlant* du Bohème (81-82), une acceptation non problématique de la fonction paternelle (la disponibilité scopique et la question de la paternité ayant partie liée dans le texte), l'activité remémorative met au contraire en évidence la persistance d'une relation scopique obscurcie et la nécessité de compensations sensuelles dans un monde imaginaire plus oppressant que jamais. Déclenché par une station «à la fenêtre» (94; 95), le rêve cynégétique resurgit de plus belle à la poursuite d'une limite qui répondrait au désir qui l'engendre<sup>37</sup>.

Sur une scène nocturne macabre et «tachée» de lumière (97) (comme le dallage de l'église du château avait été «taché» de sang, après le premier meurtre [83]<sup>38</sup>), surgissent des ombres fantomatiques face auxquelles le regard-archer est devenu inopérant. Véritable séjour dans le royaume des ombres, la partie de chasse nocturne correspond pour Julien à l'expérience de la perte du pouvoir jactile du regard<sup>39</sup>.

Sur le mode mineur du multiple, les yeux des animaux reproduisent les prunelles incandescentes du cerf noir de la première partie de chasse. À travers le resserrement de cet étau de regards ignés se joue la reformulation d'une énigme qui progresse à présent vers sa résolution, et dont les manifestations particulières importent en réalité beaucoup moins que le retour et l'insistance d'un regard unique toujours identique.

[...] et, ça et là, parurent entre les branches quantité de larges étincelles, comme si le firmament eût fait pleuvoir dans la forêt toutes ses étoiles. C'étaient des yeux d'animaux... (98)

Face à la multitude des regards-étoiles, Julien devient à son tour une cible exposée au «jet» scopique incandescent diffracté «entre les branches» en une multitude d'étincelles distinctes. Celles-ci apparaissent par autant de «fenêtres» naturelles du branchage qui l'encerclent comme une galerie de glaces, où, dans l'obscurité, se serait allumée une source lumineuse unique. La seule esquive susceptible de renvoyer au néant ces yeux brûlants clandestinement apparus sur l'écran du fantasme

consiste pour Julien à renoncer à l'organe de la «vision» dont la jouissance jactile a été perdue («[...] et *les paupières closes* comme un aveugle, sans même avoir la force de crier «grâce!» [...]» [99]). Mais où peut conduire la course aveugle du somnambule, sinon bien sûr droit au centre du foyer brûlant dont celui-ci cherche justement à nier la reconnaissance? C'est ainsi qu'un seul énoncé paraît redoubler et résumer l'ensemble du parcours de fuite vécu d'abord dans l'espace irréel d'un paysage hypnagogique et onirique: «et il avançait vers le lit, perdu dans les ténèbres au fond de la chambre» (100). Il apparaît qu'avec la partie de chasse s'était élaborée une opération nécessaire de défense, sur la base d'un souhait de mort formulé au niveau de la «conscience inscrite»<sup>40</sup>, dont il fallait se protéger par une série de déplacements. «Réalité ou illusion», l'expérience imaginaire de la seconde chasse<sup>41</sup> s'est inscrite dans un intervalle de temps qui coïncide avec un changement de réalité concernant en fait la chambre conjugale<sup>42</sup>, où aurait pu se signer l'actualisation de la fonction de paternité.

Or le mot «vitrail», qui apparaît pour la première fois dans le texte (97; 101), fonctionne lui-même à cette occasion comme l'indice d'une singulière «parenthèse» constituée autour de la seconde partie de chasse.

C'est dans le geste de l'épouse qui a «fermé» la fenêtre que réside le principal changement entre le départ et le retour de Julien dans la chambre<sup>43</sup>. L'apparition du «vitrail» dans le texte, associée d'abord à l'épouse et à une manœuvre malheureuse (opposée, ici encore, au rapport tout différent qui unissait la mère de Julien et la «fenêtre», lors de la scène de l'Annonciation [81]), coïncide avec l'idée de «fermeture» qui rappelle une fois encore la scène du premier meurtre dans la chapelle («Ayant donc fermé la porte, [...] il se posta devant le trou» [83]). Sur le plan réaliste, le geste de l'épouse a pour effet de transformer la chambre conjugale en une *chambre «à vitrail»*, confirmant ainsi le lien qui l'associe avec la «chapelle» originelle du château parental<sup>44</sup>.

Dès lors, que représente le retour de Julien dans cette chambre conjugale, sinon une reconstitution du tableau emblématique du «fils en prière entre ses deux parents», permettant que se rejoue une dernière fois la scène primitive du premier

meurtre dans l'église? L'apparition de «vitraux» instaure en effet la résurrection d'un éclairage d'église obligatoirement associé, dans le texte, à ce premier meurtre, dans le même temps où ceux-ci interdisent une perception normale de la réalité. La rencontre a lieu au moment où le sommeil ravit au regard de Julien ces yeux paternels dont il vient justement d'être persécuté, par déplacement et sur le mode pluriel, lors de la chasse à l'extérieur du palais. Le regard du père, omniprésent sur une scène cynégétique dont les parents étaient absents, fait à présent défaut dans la chambre où, paradoxalement, reposent les corps des parents. C'est bien en frappant aveuglément «à côté» (c'est-à-dire *par défaut* d'avoir pu atteindre et éteindre les «étoiles» innombrables et menaçantes des regards animaux [98]), que Julien frappe en réalité «en plein centre» de ce qui constituait jusqu'alors la «tache obscure» de son destin et de son désir, et atteint (mais n'éteint pas!) l'origine de la flamme insistante qui se dérobait, depuis toujours, à la conscience.

Son père et sa mère étaient devant lui, étendus sur le dos avec un trou dans la poitrine; et leurs visages, d'une majestueuse douceur, avaient l'air de garder comme un secret éternel. Des éclaboussures et des flaques de sang s'étalaient au milieu de leur peau blanche, sur les draps du lit, par terre, le long d'un christ d'ivoire suspendu dans l'alcôve. *Le reflet écarlate du vitrail, alors frappé par le soleil, éclairait ces taches rouges, et en jetait de plus nombreuses dans tout l'appartement. [...] Enfin, il se baissa légèrement pour voir de tout près le vieillard; et il aperçut, entre ses paupières mal fermées, une prunelle éteinte qui le brûla comme du feu.* (100-101)

Les «flaques» de sang se substituent à présent à ces «flaques» indistinctes saisies dans le paysage onirique et macabre, sous l'éclairage lunaire (97). Mais l'éclairage a évolué: le vitrail s'allume à présent lorsque le meurtre est consommé et que paraît l'éclairage solaire: la paupière du verre opaque s'illumine et ensanglante l'ensemble de la scène, dans le même temps où le vitrail s'embrase, et, de tache aveugle «en veilleuse» dans la muraille, devient prunelle ardente fixée sur Julien surpris sous son feu. C'est véritablement un *œil* qui s'ouvre dans la muraille et qui s'investit de lumière pourpre au moment même où s'opère la terrible *reconnaissance*, après le parricide, fixant désormais celui qui le dévisage. Ce brasier incandescent qui

surgit sur le mur se présente en effet surtout comme le reflet agrandi d'un second foyer lumineux auquel il répond de façon spéculaire, et dont il ne présente que le reflet monstrueusement projeté sur la muraille — foyer que Julien découvre à présent dans le regard même du père mort<sup>45</sup>:

[...] il *aperçut*, entre ses paupières *mal fermées*, une prunelle éteinte qui le brûla comme du feu. (101)

Si ce «vitrail» intradiégétique a pour effet de «rougir» l'éclairage de la chambre à coucher conjugale abusivement *sacralisée* en caveau mortuaire parental, il s'associe surtout désormais au réseau des «regards incandescents» mis en place dans le texte, réseau qui révèle enfin, dans cette scène, l'identité de son «foyer ardent» d'origine. Ce n'est qu'à présent que ce regard rêvé et dispersé jusqu'alors se trouve enfin concentré et unifié, et rapporté à l'identité unique du père, auquel s'associe désormais son effet de fixité et de brûlure. L'identification du «regard brûlant» correspond ainsi au lever d'un nouvel astre de feu qui s'embrase et s'incarne au centre d'un masque mortuaire. Ce lever du feu dans une prunelle indestructible, voilà le legs du père, et voilà ce qu'il incombe désormais au fils d'assumer en conséquence directe de l'acte meurtrier: ce qui survit au père, c'est ce qui, concentré synecdochiquement en son organe scopique, se pointe sur le fils, pour l'accuser, en lieu et place de l'expression verbale de cette accusation<sup>46</sup>.

Ainsi donc, le vitrail incandescent devient la surface métaphorique sur laquelle se manifeste l'oppressant silence d'un regard de feu qui témoigne de la présence accusatrice du père au-delà de sa mort physique. Il constitue le centre ardent du réseau repérable des «regards brûlants» et des fenêtres opaques parsemés dans l'ensemble du texte.

Le lecteur est incité à associer ce vitrail qui apparaît à l'intérieur du récit avec le «vitrail d'église» donné, à la fin du *conte*, comme source et garantie du récit lui-même (108). Ne faut-il pas en effet comprendre que le narrateur, rédigeant sous l'éclairage du «vitrail d'église», progresse lui-même «dans le noir», aveuglément, «perdu dans les ténèbres», dans la chambre des parents<sup>47</sup>? Si le premier vitrail intradiégétique du texte a pour effet remarquable de «rougir» la lumière et de

rendre ardente la scène macabre qu'il éclaire (faisant se superposer les fonctions — féminine et masculine — de la «fenêtre» et des «escarboucles» qui étaient dissociées dans la chambre maternelle de la première partie), et s'il se trouve ainsi très clairement associé à la brûlure de l'œil paternel, le dernier paragraphe du texte porte de même témoignage de la vivacité d'un vitrail ardent qui ne cesse de *brûler* et de faire obstacle au regard du narrateur qui ne peut rejoindre l'issue heureuse que connaîtra, sur le plan de l'histoire, son personnage, après l'extinction des «prunelles flamboyantes» du Lépreux (107-108).

Et comment ne pas voir dans les efforts répétés d'escalade de Julien, dans la troisième partie, la tentative de «remonter» itérativement vers la chapelle de la petite enfance<sup>48</sup>? Ce temps où Julien, exclu de toute vie familiale, et rejeté à l'extérieur des «vitrages» (102) et des «fenêtres fermées»<sup>49</sup>, tente vainement de «raconter *son histoire*» (102) et escalade à genoux «toutes les collines ayant une chapelle à leur sommet» (103), n'est-ce pas là le temps qui correspond à l'acte narratif et au présent de l'instance effacée qui produit son récit («Et voilà l'*histoire d'un autre*, et à laquelle vous ne prêtez attention que parce que je l'ai déguisée sous la forme acceptable de l'*histoire d'un autre*, car vous me fermeriez au nez vos fenêtres si je vous avouais que c'est la mienne, et que voilà l'œil qui me brûle»), offert sous le couvert d'une histoire décalquée à partir d'une «église»<sup>50</sup>?

En contrepoint des pèlerinages répétés dans les *chapelles*, apparaît un épisode singulier dans lequel est effleuré le mythe de la fontaine de Narcisse<sup>51</sup> — seconde composante du parcours piaculaire qui se superposera à la première dans l'activité itérative du *passeur* de fleuve.

Le miroir hospitalisant le reflet du père a changé: après le disque de plomb «étrangement inquiétant», hôte de la bête inconnue dans la première partie (87), l'épisode du «regard dans la fontaine» offre à présent le mirage d'une transparence possible. L'épisode de ce face à face opposant et unissant à la fois Julien et un visage, dans la pellicule d'eau horizontale<sup>52</sup>, visage qui à la fois est le sien propre et reconnu comme celui d'un autre (le père mort), *réfléchit* lui-même cet autre face à face (situé à un niveau narratif différent) opposant et unissant, dans le dernier paragraphe, devant la surface verticale de la

verrière translucide, le narrateur et *l'histoire sur vitrail de Julien*. La pellicule d'eau est alimentée par les larmes de Julien lui-même: l'écran du miroir sur lequel surgit l'image du fantasme est le produit de ses propres affects<sup>53</sup> et, à la fois, supporte cette image et interdit la rencontre. Cet épisode paraît emblématiser le rapport — et l'écart pathétique — qui unit le narrateur et l'histoire hagiographique: identification spéculaire au personnage de verre, et impossibilité de celle-ci du fait d'une étrangeté simultanément reconnue<sup>54</sup> qui laisse apparaître l'image sous les espèces de *l'histoire d'un autre*.

L'expérience de la «fontaine de Narcisse» s'inscrit dans la cohérence d'un trajet ponctué par une série de face à face préparant tous, sous des déguisements divers, la traversée du fleuve vers le rivage obscur et le face à face (extradiégétique) du dernier paragraphe. «Se pencher au-dessus» de la surface liquide d'une fontaine pour y voir apparaître une image, ou se poster «face à face» devant un vitrail vertical, dans une église médiévale, ne sont ici que deux modalités d'une même expérience de la réalité vécue dans la coupure douloureuse et dans l'écart de la diachronie, celle de la rencontre problématique avec une image qui est aussi un rapport de sujexion vis-à-vis d'un regard.

En transcrivant par écrit *La Légende de saint Julien l'Hospitaller*, le narrateur procède à une opération de décalque qui est obligatoirement une opération d'*opacification*, opération que la fascination pour une «*histoire sur verre*» translucide a rendu nécessaire — le vitrail jouant ici, comme le reflet du visage du père dans la «fontaine de Narcisse», le rôle d'un *fascinum*<sup>55</sup> et d'un regard brûlant envers lequel une dette doit être réglée. La réécriture, ou la construction d'un *conte*, s'avère ainsi la réponse proprement moderne qu'apporte Flaubert à la question du vitrail — c'est-à-dire à la question de la modernité du Moyen Age<sup>56</sup>: ce n'est plus, au XIX<sup>e</sup> siècle, la force agissante de la fenêtre de verre qui transfigurera le «pèlerin du vitrail» par son action transcendante: la sanctification moderne se gagne par l'effort spécifique de l'écriture opacifiante du conte, sécrété dans l'obscurité et dans la solitude, par un auteur qui «se grise avec de l'encre»<sup>57</sup>. La démarche esthétique autistique (celle de l'art pour l'Art) s'est substituée, dans l'époque moderne, au parcours piaculaire vers la lumière (offerte à tous)

du vitrail gothique. Si l'«*histoire*» moderne peut encore reproduire le schéma intact d'une histoire qui *est*, sur le plan de ses énoncés, une trajectoire d'ascension vers la lumière, le mode particulier de son énonciation témoigne de l'impossibilité de cette rencontre.

Si le vitrail a gardé l'empreinte du texte imagé multisécu-laire dont il est porteur, le texte de Flaubert raconte de son côté, par le biais de la légende hagiographique remémorée, l'*histoire seconde* et moderne de la confrontation entre le narrateur-retranscripteur et le support verrier. Ce *texte* écrit sur le support de la page blanche n'est pas susceptible de *rayonner* à son tour, et *s'assombrit d'encre*<sup>58</sup>, mais son opacité s'éclaire paradoxalement, sous la forme d'une véritable brû-lure, de la lumière du parricide qui *ensanglante* de neuf toute la tonalité coloriée du récit<sup>59</sup>.

L'enjeu nouveau de la réécriture hagiographique semble être dès lors, pour le narrateur flaubertien, de produire un discours-écran qui permettrait de protéger son propre regard devant ce même œil de braise qui ne cesse, dans la fiction, de harceler aussi le personnage de Julien. L'œuvre littéraire appa-rait comme un «*velamen*» ou un «*cache*» susceptible d'affaiblir l'ardeur de cette brûlure dont le narrateur comme Julien ne peuvent se délivrer. En effet le texte présente à cet égard une parenté avec le vitrail d'église lui-même, en s'interposant entre un éclairage trop vif et trop violent et un «œil-narrateur» engagé dans la récitation d'une histoire qui le persécute. Le texte affaiblit ainsi du même coup l'ardeur de la lumière du vitrail d'église; mais en s'intercalant ainsi entre celui-ci et le spectateur, le texte opacificateur agit *en même temps* — et de façon paradoxalement — comme le *révélateur* d'une source lumi-neuse présente sur le vitrail que la contemplation directe du médiat de verre ne laissait pas discerner.

La fenêtre d'église reste fermée et impénétrable pour l'œil de Maury, et ne constitue qu'une paupière baissée sur un regard opaque et éteint. Incapable de ne rien percevoir d'essentiel, le discours positiviste nie l'œil de braise susceptible de hanter ce vitrail. A l'opposé des projecteurs violents dirigés par Maury sur le vitrail de Rouen (ceux du discours scientifique et des explications pathologiques), qui manquaient en définitive à saisir la lumière évanouie de leur objet, le récit flaubertien

s'interpose devant le vitrail *comme un écran* (ou un filtre) *de verre supplémentaire*, de la même façon que, selon J.-L. Ferrier, était prévu que s'interpose une coupe de verre devant le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein, au moment crucial du toast final du banquet, lorsque aucun convive ne prenait plus garde à la présence du tableau, de telle sorte que le crâne jusqu'alors anamorphosé apparaissait soudain à l'évidence à travers les cylindres de verre et causait un désarroi général<sup>60</sup>: placé devant le vitrail (duquel il est lui-même *décalqué*), le texte de Flaubert nous révèle de même qu'une autre source lumineuse hantait celui-ci, que les analyses de Maury n'auraient pas permis de déceler. Par le *prisme* du texte flaubertien seulement s'avère briller l'empreinte omniprésente du regard flamboyant du père, mise en évidence alors même qu'elle est objectivement invisible sur la verrière, et qui est l'indice et le symptôme de la subjectivité indépassable de la lecture que fait le narrateur du vitrail.

Il n'y a dans *La Légende* — on le sait — aucune épouse sur le rivage pour brandir une torche au passeur, et pour le guider d'une façon qui, dans la version médiévale, pouvait figurer en abyme l'itinéraire requis du *pèlerin mystique du vitrail*<sup>61</sup>. Avec la répudiation de l'épouse (101), Flaubert choisit l'affrontement direct avec le *vitrail-brûlure* (de couleur rouge): le saint sur vitrail — à l'image de ce saint Laurent sur son gril que le même artiste a figuré sur un vitrail voisin de la cathédrale de Rouen<sup>62</sup> — devient un être fondamentalement *incandescent*.

La leçon que nous apporte le texte de Flaubert est celle-ci: s'il y a encore une *lumière vive*, dans ce vitrail écrasé au XIX<sup>e</sup> siècle sous les lumières aveuglantes d'un positivisme et d'un scientifisme triomphants<sup>63</sup>, ce n'est paradoxalement que *dans la nuit* (du texte) que nous serons susceptibles de l'apercevoir. Après avoir pâli sous la violence des phares adressés par Maury, ce n'est à présent qu'une fois *encre* et rendu à sa nuit que le vitrail livrera le secret de ses feux. Le texte se présente comme cette pauvre cabane avec deux «trous» obscurs en guise de «fenêtres» (104), vers laquelle Julien-passeur progresse<sup>64</sup> et qui se propose de nous *hospitaliser* à notre tour pour sonder et ausculter notre propre nuit. A travers la négation et l'absence d'éclairage sur le rivage, indice d'un désarroi propre à l'époque

moderne, la lumière est sauvegardée malgré tout dans la mesure même où son absence fait l'objet d'une interrogation anxiouse.

L'entreprise du narrateur est ainsi figurée par le parcours du saint progressant dans l'obscurité jusqu'à atteindre malgré lui le point aveugle vers lequel s'orientait en réalité tout son projet d'écriture. Comme une huître<sup>65</sup>, Flaubert a sécrété patiemment sa perle-vitrail dans les conditions de l'*obscurité*, à la façon d'un apprenti verrier constituant son vitrail dans une *camera obscura* et recopiant une histoire conforme au modèle qui lui est proposé, mais sans rien savoir du pouvoir d'incandescence de son œuvre au moment où celle-ci sera confrontée à la lumière. La sécrétion de la perle rend nécessaire cette condition d'obscurité de l'huître, quitte à ce que cette perle se révèle par la suite une escarboucle ou un charbon ardent. Lu à la lumière du vitrail de référence, le texte achevé de *La Légende* tel qu'il se présente à notre lecture révèle son secret, soit l'omniprésence d'un *regard paternel brûlant* et ne correspond plus que de façon monstrueusement tronquée au rayonnement originel de la verrière rouennaise.

On sait combien Flaubert aurait aimé voir *coloriée* la reproduction du vitrail de Rouen de M<sup>me</sup> Langlois qui aurait dû servir de *pendant* à son texte. Seule la juxtaposition du texte de Flaubert et du croquis colorié *en rouge et bleu* du vitrail aurait présenté l'œuvre telle que Flaubert l'a conçue. La non-réalisation par Charpentier de ce projet éditorial fait plus que tronquer l'œuvre: elle laisse le texte *non illuminé* par sa référence tutélaire.

Maury n'apporte pas de solution satisfaisante à la complexité des phénomènes hallucinatoires, surtout quant à la question de leur origine réelle chez le sujet. Le texte-appel de Flaubert («Père, ne vois-tu pas que je te vois me brûler?») s'expose pour sa part dans son rapport déficient à une pupille aveugle dont la phosphorescence et la brûlure sont entretenues par la braise vive jetée d'un regard mort. La démarche moderne de Flaubert consiste à problématiser sa propre inscription vis-à-vis de ce vitrail. Dans le débat engagé à distance avec Alfred Maury, Flaubert apparaît comme un critique des «lumières» aveugles et des conclusions péremptoires de celui-ci, et le mode de sa critique (qui s'offre à déduire de sa narration)

est à situer dans un certain désarroi qui naît à l'occasion de la lecture de ses thèses séduisantes mais insatisfaisantes, désarroi qui peut apparaître comme le symptôme d'une approche à tâtons annonçant déjà les découvertes très prochaines de Freud.

*Jacques Berchtold*  
Université Yale

## NOTES

<sup>1</sup> Lettre à L. de Maupassant du 30 octobre 1872. Une première esquisse du présent travail a été présentée au séminaire de Michel Butor consacré à *La Tentation de saint Antoine*, à l'Université de Genève.

<sup>2</sup> «Des hallucinations ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil», *Annales médico-psychologiques* (désormais *AMP*), janvier 1848; «Nouvelles observations sur les analogies des phénomènes du rêve et de l'aliénation mentale», *ibid.*, 5, 1853, pp. 404-421; «Les mystiques extatiques et les stigmatisés», *ibid.*, 1855, III, 1, pp. 181-232; «De certains faits observés dans les rêves et dans l'état intermédiaire entre le sommeil et la veille», *ibid.*, 1857, III, 3, pp. 157-176.

<sup>3</sup> *De l'hallucination envisagée au point de vue philosophique et historique*, Paris, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 1845. Maury fut de plus un important collaborateur de l'*Encyclopédie moderne* (désormais *EM*), pour laquelle il rédigea notamment les articles «Démon», «Démoniaques» et «Diable» (t. 12, Paris, Didot, 1851, col. 92-115, 115-134 et 350-377); «Hallucination» (17, 1851, col. 202-213); «Images» (18, 1852, col. 55-72); «Somnambulisme» et «Songe» (25, 1852, col. 569-571 et 584-592).

<sup>4</sup> *Le Sommeil et les rêves*, Paris, Didier, 1862 (désormais *SR*), p. 223.

<sup>5</sup> «Quoi qu'il fasse, l'homme ne peut offrir à la vue de l'esprit comme à celle du corps, que la reproduction des objets et des créatures dont il est entouré, qui affectent ses sens à des degrés divers. Il a beau aspirer vers l'invisible, vers l'immatériel, vers l'infini, il ne se représente jamais que le visible, le matériel et le fini. Toutes ces descriptions que le mystique nous donne des êtres célestes qui viennent se communiquer à lui, [...] ne sont que le reflet des désordres et des agitations auxquels son économie est en proie.» (*AMP*, 1855, p. 182).

<sup>6</sup> L'expérience mystique est pour lui pathologique: «Jeanne d'Arc fut dans son temps une héroïne: elle serait aujourd'hui mise dans une maison de santé.» (art. «Prophètes», *EM* 24, col. 211); «[Heureusement] depuis que les travaux de Pinel et d'Esquirol ont tant éclairé la pathologie des maladies mentales, [...] un hôpital a remplacé le pèlerinage. [...] La théologie a dû se confesser vaincue par la science.» (art. «Démoniaques», *EM* 12, col. 133).

<sup>7</sup> *Essai sur les légendes pieuses au moyen âge*, Paris, Ladrange, 1843.

<sup>8</sup> *Op. cit.*

<sup>9</sup> Dans son excellente étude, Frank Paul Bowman a bien montré que Maury, contrairement à Renan, n'éprouve aucun regret devant cette dépôétisation impliquée par sa démarche («Du romantisme au positivisme: Alfred Maury», *Romantisme*, 21-22, 1978, pp. 35-43).

<sup>10</sup> A ces mystifications médiévales, Maury oppose l'art du technicien moderne qui au moins ne fait pas passer sérieusement ses tours d'illusionniste pour autre chose qu'ils ne sont: «Robertson fait assister tout Paris aux merveilles de la fantasmagorie; [...] on admire l'invention de l'optique moderne, le *phénomène produit par la réfraction et la combinaison des lentilles.*» (*Essai sur les légendes pieuses*, p. 244).

<sup>11</sup> *Essai sur les légendes pieuses*, éd. citée, pp. 54-55.

<sup>12</sup> Nous nous référerons à l'édition des *Trois Contes* de Pierre-Marc de Biasi, Paris, GF, 1986.

<sup>13</sup> Maury fait un sort à la légende de saint Julien l'Hospitalier (*Essai sur les légendes pieuses*, p. 72). Il donne pour référence le vitrail de Rouen, et renvoie à Langlois (*Essai sur la peinture sur verre*) et à Lecointre-Dupont. Flaubert paraît donc mimer la démarche descriptive des auteurs cités par son ami Maury, mais il ne reproduit celle-ci que pour mieux miner les conclusions auxquelles elle avait conduit celui-ci.

<sup>14</sup> Flaubert dans tous les cas connaît très bien les théories sur les hystéries et les hallucinations. Cf. la lettre à G. Sand du 12-13 janvier 1867 ou à Taine de fin novembre et du 1<sup>er</sup> décembre 1866. Voir surtout les lectures préparatoires pour *Bouvard et Pécuchet* (*Corr. d'août à octobre 1872*) et en particulier les réserves extrêmes vis-à-vis du discours médical (à Caroline, 5 septembre 1872 et à G. Sand, 28 février 1874).

<sup>15</sup> «C'est une conséquence directe de la nature *finie et bornée* de notre intelligence, que la nécessité où elle se trouve d'adapter à sa forme et à sa mesure tous les objets qu'elle veut concevoir. [...] l'homme, éternellement condamné à une connaissance relative de ce qui est, n'aperçoit l'univers qu'à travers un *cadre étroit* qui en restreint l'immensité, en décompose l'admirable unité et rappelle *le prisme*, qui, après avoir reçu le rayon solaire, ne renvoie à l'œil que des couleurs distinctes et divisées, dépourvues de la vivacité et de l'éclat qui naissent de leur union, de leur ensemble.» (Maury, art. «Images», *EM* 18, col. 55). Cf. aussi *Essai sur les légendes pieuses*, p. 271.

<sup>16</sup> On sait que, sur le plan du style, Proust devait plus tard adresser ces reproches à Flaubert lui-même: «Chez lui [i.e. Flaubert] on sent le besoin de la solidité, fût-elle un peu massive, par réaction contre une littérature sinon creuse, du moins très légère, dans laquelle trop d'interstices, de vides, s'insinuaient [...] comme pour *maçonner* ces phrases compactes, *boucher les moindres trous.*» (Marcel Proust, «A propos du style de Flaubert», in *Contre Sainte-Beuve* [etc.], Paris, Gallimard, «Pléiade», 1971, p. 593).

<sup>17</sup> Ernest Langlois, *Essai sur la peinture sur verre et sur quelques vitraux remarquables de la cathédrale de Rouen*, Rouen, F. Baudry, 1832. Sur le vitrail

de Rouen, voir [Roger Pierrot et Jacques Lethévé], *Gustave Flaubert. Exposition du centenaire*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980, pp. 122-124, n° 442-444.

<sup>18</sup> «[...] et sur le bord des fenêtres, à tous les étages, dans un pot d'argile peinte, un basilic ou un héliotrope s'épanouissait» (79). On reconnaît traditionnellement au serpent-basilic le pouvoir de tuer par un seul de ses regards.

<sup>19</sup> «Les faits prouvent que l'hallucination est toute sensorielle. Il n'y a pas une simple erreur de l'esprit, mais encore un trouble dans l'appareil sensitif. Il arrive à peu près ce qui se produit chez le myope, celui-ci ne distinguant pas nettement les objets à distance, les transforme par son imagination en d'autres objets fort différents, dont son œil croit reconnaître les diverses parties.» (SR, p. 57).

<sup>20</sup> Flaubert se livre dans cette scène à une analyse du fossé existant entre un fait objectif et la perception subjective de celui-ci, en opérant un habile glissement du discours auctorial du narrateur au point de vue particulier de la mère rendu par le discours indirect libre. Voir A.E. Pilkington, «Point of view in Flaubert's *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*», *French Studies*, 29, 1975, pp. 266-279, ici pp. 267-271.

<sup>21</sup> Les «Annonciations» hagiographiques sont réduites par Maury à la projection d'un désir des parents fondé sur de «chimériques espérances» (*Essai sur les légendes pieuses*, éd. citée, pp. 9-10).

<sup>22</sup> Le regard jactile du Bohémien est à la fois malfaisant et fécondateur, comme nous l'avait appris Théophile Gautier dans la nouvelle *Le Chevalier double* (in: *La Morte amoureuse* [etc.], éd. Jean Gaudon, Paris, Gallimard, 1981, pp. 117-130), où, pour avoir trop regardé l'étranger venu «du fond de la Bohème», la mère enceinte impose à son fils, en plus de son identité positive de «chevalier vert», la malédiction d'une seconde identité de «chevalier rouge» diabolique, «né d'un regard du chanteur bohémien, l'esprit funeste qui vous possède» (p. 127).

<sup>23</sup> «Sa place dans la chapelle était aux côtés de ses parents; et, si longs que fussent les offices, il restait à genoux sur son prie-Dieu, la toque par terre et les mains jointes» (83). Le paradigme du «fils en prière» réapparaîtra, diversement modulé, au fil du texte, et jusque dans la scène narrative, avec le recueillement implicitement évoqué du conteur «dans une église», dans le commentaire final, qui transparaît de sa contemplation du vitrail.

<sup>24</sup> Les hallucinations particulières de chaque individu sont autant de symptômes permettant de découvrir les déterminations particulières qui les ont générées: «L'identité de forme des rêves accompagnant telle ou telle affection démontre que l'esprit subit forcément, dans des créations en apparence incohérentes, le contre-coup de ce que le corps éprouve à son insu. Il n'y a en effet rien de capricieux ou d'arbitraire dans la nature.» (SR, p. 75).

<sup>25</sup> *Un Cœur simple*, in *Trois Contes*, éd. citée, pp. 54-55. La souris se présente par rapport à la colombe sur vitrail comme un avatar dégradé du motif de l'animal mystique de couleur blanche.

<sup>26</sup> Cette dimension référentielle de l'apparition de la souris distingue donc radicalement l'expérience de Julien de celle de Félicité, chez qui se jouait à distance une fixation symbolique, de nature mystique, sur l'idole iconique de verre elle-même (*op. cit.*, *loc. cit.*).

<sup>27</sup> «Ayant donc fermé la porte, et semé sur les marches les miettes d'un gâteau, *il se posta devant le trou*, une baguette à la main» (83).

<sup>28</sup> «Les visions qui se déroulent devant ma pensée et qui constituent le rêve me sont suggérées par les incitations que je ressens et que ma volonté absente ne cherche pas à *refouler*.» (SR, p. 87).

<sup>29</sup> «Dans cet état de non-attention, [...] l'esprit cesse d'avoir une conscience claire du moi, il est en quelque sorte passif, il est tout entier dans les objets qui le frappent, il perçoit, voit, entend mais sans percevoir ce qu'il perçoit, voit, entend. Il y a là un *machinisme mental* d'une nature fort particulière.» (SR, p. 47). «La meilleure preuve que dans le rêve l'*automatisme* est complet et que les actes que nous accomplissons s'opèrent par un effet de l'habitude imprimée par la veille, c'est que nous y commettons, en imagination, des actes répréhensibles, des crimes même, dont nous ne nous rendrions jamais coupables à l'état de veille. Ce sont nos penchants qui parlent et qui nous font agir, *sans que la conscience nous retienne*, bien qu'elle nous avertisse parfois.» (SR, p. 86).

<sup>30</sup> «Julien visait, tirait; et les flèches tombaient comme les rayons d'une pluie d'orage» (88).

<sup>31</sup> «On peut donc dire avec raison que dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil, l'esprit est le jouet des images évoquées par l'imagination, que celles-ci le remplissent tout entier, *le mènent où elles vont*, le ravissent comme au-dehors de lui, sans lui permettre de réfléchir sur ce qu'il fait, quoiqu'ensuite, rappelé à soi, il puisse parfois se souvenir de ce qu'il a éprouvé, qu'il soit en état de le décrire.» (SR, p. 48).

<sup>32</sup> Cf. Michael Issacharoff, «Trois Contes et le problème de la non-linéarité», *Littérature*, 15, 1974, pp. 27-40.

<sup>33</sup> «Ce n'est ni l'attention ni la volonté qui amènent devant le regard intelligent ces images que nous prenons en rêve pour des réalités; elles se produisent d'elles-mêmes, suivant une certaine loi due au mouvement inconscient du cerveau et qu'il s'agit de découvrir. Elles dominent ainsi l'attention et la volonté, et par ce motif nous apparaissent comme des créations objectives, comme des produits qui n'émanent point de nous et que nous contemplons de la même façon que des choses extérieures. Ce sont non pas seulement des idées, mais des images, et ce caractère d'extériorité est précisément la cause qui nous fait croire à leur réalité.» (SR, p. 38).

<sup>34</sup> Dans le vitrail médiéval le plomb joue un rôle primordial en cernant les verres et en les séparant les uns des autres pour empêcher la confusion entre les rayonnements colorés du rouge et du bleu. «Les vitraux du XII<sup>e</sup> siècle sont maintenus en place, comme ceux du XIII<sup>e</sup> siècle, par *des plombs qui sertissent chaque morceau de verre*, en composant les panneaux.» (Viollet-le-Duc, «Vitrail», *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Morel, 1868, t. IX, pp. 373-462, ici p. 386).

<sup>35</sup> Relié de surcroît par un indice bien précis — l'occurrence du mot «museau» —, à la souris blanche du premier meurtre «dans l'église» (83). À propos de ce «castor», il faut noter que le roman d'Emma Bovary s'achève sur le *face à face avec les prunelles creuses de l'Aveugle*, lorsque se sont dissous tous les verres colorés des illusions à travers lesquels elle apercevait la réalité. Son trajet la conduit à l'ultime désignation de cet autre avatar du regard

brûlant («— L’Aveugle! s’écria-t-elle [...], croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres comme un épouvantement.») [Madame Bovary, Paris, Gallimard, 1978, p. 418]) qui lui présente un reflet insoutenable de la réalité, lorsqu’il retire le «vieux *castor* défoncé» (348) qui lui dissimule le visage.

<sup>36</sup> Le premier *regard* du texte, celui du seigneur, nous enseignait qu’une «*histoire*» ne saurait avoir d’effets sur un destinataire qui se définit par la fonction de père: «Pendant l’hiver, *il regardait les flocons de neige tomber*, ou se faisait lire des *histoires*» (80). C’est à l’absence de paysage hypnagogique chez le futur père, et à ces «*histoires*» multiples — dont la récitation ne produisait aucun effet remarquable — qu’il faut opposer en dernière instance «l’*histoire*» unique de la fenêtre narrative qu’a choisi de retranscrire le narrateur, et où celui-ci a visuellement reconnu, dans l’unicité de ses cristaux de verre constitutifs, la typicité d’une «*lettre au père*» investie d’une lumière de feu et suffisamment ardente pour qu’elle lui impose de l’assumer comme sienne (108).

<sup>37</sup> Et comment ne pas citer ici Søren Kierkegaard («cimetière d’église» lui aussi), à propos du *feu* du regard du tyran: «[Néron] s’accroche aux désirs, toute la perspicacité du monde doit imaginer de nouveaux désirs pour lui, car il ne trouve de repos que dans l’instant du désir et, celui-ci passé, il halète par manque de vigueur. [...] Alors l’esprit se condense en lui comme un sombre nuage, sa colère couvre son âme et elle devient une angoisse qui ne s’arrête même pas à l’instant de la jouissance. *Voilà pourquoi ses yeux sont si sombres que personne ne peut souffrir de les regarder, si flamboyants qu’ils font peur, car derrière les yeux l’âme est plongée dans l’obscurité.* On appelle ce regard un regard impérial, et le monde entier tremble devant lui; néanmoins sa nature la plus intime est l’angoisse. Un enfant peut l’effrayer en le regardant.» (Ou bien... Ou Bien, Paris, Gallimard, 1973, p. 486).

<sup>38</sup> «On voit l’étroite liaison qui rattache aux rêves les hallucinations hypnagogiques. Ce sont de même les perceptions soudaines, déterminées par une excitation de l’appareil sensoriel, et qui servent de thème à notre imagination affranchie du contrôle du jugement, de la raison, livrée à son action spontanée ou imparfaitement réglée de la volonté. [...] Ainsi l’hallucination hypnagogique nous fournit comme l’embryogénie du rêve.» (SR, pp. 72-73).

<sup>39</sup> «Julien darda contre eux ses flèches; les flèches, avec leurs plumes, se posaient sur les feuilles comme des papillons blancs» (98).

<sup>40</sup> Ce concept de «*conscience inscrite*» est encore emprunté à Alfred Maury (SR). A sa suite Flaubert emploie «*poétique inscrite*» (à G. Sand, 2 février 1869) et «*inscrite*» (*ibid.*, 23-24 février 1869).

<sup>41</sup> Malgré l’étirement du temps, Julien est susceptible de n’avoir que rêvé la seconde chasse: «Il n’est pas nécessaire que l’absence d’attention soit de longue durée pour que l’hallucination hypnagogique se manifeste, il suffit qu’elle ait lieu seulement une seconde, moins peut-être. Quand je me couche, au bout de quelques minutes, l’attention qui avait été tenue jusqu’alors éveillée, se retire; aussitôt des images s’offrent à mes yeux fermés. L’apparition de ces hallucinations me rappelle alors à moi, et je reprends le cours de ma pensée, mais pour retomber après dans de nouvelles visions.» (SR, p. 46).

<sup>42</sup> Cf Pierre-Marc de Biasi, «L'élaboration du problématique dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*», in *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980.

<sup>43</sup> «Elle [i.e. l'épouse de Julien] les [i.e. les parents] coucha elle-même dans son lit, puis *ferma la croisée*; ils s'endormirent. Le jour allait paraître, et, *derrière le vitrail*, les petits oiseaux commençaient à chanter» (96-97).

<sup>44</sup> C'est dans ce contexte d'une chambre conjugale métamorphosée en un espace ecclésial que le père était apparu à l'épouse «ressembl[ant] à une statue d'église» (96), tandis qu'un «christ d'ivoire» pend à la paroi de la chambre (100). Voir à ce propos la gravure saisissante de l'«un des 24 vieillards de l'Apocalypse, à Chartres», dans l'ouvrage canonique de De Caumont *Abécédaire ou Rudiment d'archéologie. Architecture religieuse*, Paris, Derache-Didron [etc.], 1854, p. 165.

<sup>45</sup> Sur le *topos* de la terreur inspirée par le regard du mort, voir Roger Goossens, «*Oculos in morte minaces* (Lucain, *Pharsale* II, 26)», *Latomus*, 13, 1954, pp. 33-36 et Waldemar Deonna, «L'Œil du mort», *ibid.*, 17, 1958, pp. 324-328.

<sup>46</sup> L'injonction «On est prié de fermer les yeux», rêvée par Freud après le décès de son propre père, se superpose pareillement au souvenir des yeux d'acier que fixait sur lui son maître Brücke. «S'il [i.e. Freud] a besoin d'indulgence», commente un exégète, «c'est bien en définitive à l'indulgence de son père qu'il fait appel pour avoir ressenti à son égard des impulsions hostiles dans le cadre de son intérêt libidinal pour sa mère. Aussi demande-t-il à son père de «fermer les yeux». Ce rêve a eu lieu après que ce vœu a été exaucé. Seulement les morts ne ferment pas les yeux d'eux-mêmes. Il faut les leur fermer, tel est le devoir au sens littéral.» (Conrad Stein, «Le Père mortel, le Père immortel. Fragments d'un commentaire de *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud», *Revue de Psychanalyse*, 5, 1968, pp. 59-100, ici p. 75).

<sup>47</sup> Voir Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971, II, pp. 1899-1910 et 2106-2136; «Le Regard», in *L'Etre et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, pp. 298-350; et Victor Brombert, «Flaubert's 'Saint Julien': the sin of existing», *PMLA*, 81, 1966, pp. 297-302.

<sup>48</sup> «Il monta sur les deux genoux toutes les collines ayant une chapelle à leur sommet» (103).

<sup>49</sup> La «fermeture» des portes et des auvents qui laisse ici Julien en position de forclos s'oppose aux deux scènes de meurtre durant lesquelles on avait «fermé» la porte (ou la fenêtre) afin d'*enfermer* les créatures qui allaient être mises à mort; ce séjour d'expiation sur le parvis précède en revanche la dernière «fermeture» du texte (enfin positive), qui aura pour effet de circonscrire et d'*«hospitaliser»* le Lépreux frigorifié, lors de l'épisode conclusif du conte, dans la cabane d'ermite «à fenêtres-trous» (104) bientôt transfigurée (107-108).

<sup>50</sup> Cf. dans la *Corr.*, la problématique de la création romanesque explicitée à travers la métaphore (préproustienne) de *l'église à bâtir* (à G. Sand, 1<sup>er</sup> janvier 1869).

<sup>51</sup> «Et un jour qu'il se trouvait *au bord d'une fontaine*, comme il se penchait dessus pour juger de *la profondeur de l'eau*, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre, aussi, pleurait. Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Il poussa un cri; c'était son père; et il ne pensa plus à se tuer» (103).

<sup>52</sup> L'eau, avatar du vitrail, *hospitalise* à présent la projection du visage sanglant du père. Une allusion à la rosée matinale propose une synthèse emblématique de ces deux virtualités, dans un énoncé qui juxtapose une observation objective de la «goutte» d'eau et sa transfiguration subjective morbide en une «goutte de sang» imposée par la mémoire (103).

<sup>53</sup> «La mémoire ne repose pas [...] tant] sur la puissance de l'attention; elle tient beaucoup plutôt à l'énergie de l'impression. Il y a des faits, des mots surtout, qui se gravent dans l'esprit *comme à notre insu*, avec la rapidité du rayon solaire impressionnant la plaque photographique.» (SR, p. 121).

<sup>54</sup> Selon Maury, les «visions» ont souvent une origine qui dépend de l'histoire antérieure du sujet; ce sont «des impressions auparavant perçues et qui s'éveillent d'elles-mêmes dans notre mémoire. [...] Ainsi j'ai vu plusieurs fois [...] la figure de mon père que j'ai perdu en 1831. Ses traits se présentaient alors à mon œil interne, avec une vivacité que mon simple souvenir ne pourrait jamais leur rendre.» (SR, p. 61).

<sup>55</sup> Sur le regard comme *fascinum*, voir W. Salber, «Der Blick», *Studium generale*, 1960, pp. 575-585.

<sup>56</sup> «La question du moyen âge est devenue de nos jours la préoccupation la plus sérieuse des esprits éclairés» (Léon Gautier, *Comment faut-il juger le moyen âge*, 1858, p. 38).

<sup>57</sup> «[...] je tâche de me griser avec de l'*encre* comme d'autres se grisent avec de l'*eau-de-vie*, afin d'*oublier*...» (déjà à M<sup>le</sup> L. de Chantepie, 18 décembre 1859; à J. Cloquet, 1871, et à M<sup>me</sup> Schlésinger, 21 mai 1871). «C'est là [l'*encrier*] le vrai vagin des vrais gens de lettres» (à E. Feydeau, 7 mai 1873).

<sup>58</sup> «L'amas de *noir* que j'ai au fond du cœur» (à G. Sand, 4 avril 1870); «Je suis submergé par une mélancolie *noire*» (*ibid.*, 18 avril, et à E. Feydeau, 22 septembre); «Il me semble que nous entrons dans le *noir*» (à G. Sand, 3 août); «Je ne vois plus qu'un grand trou *noir*» (à Cl. Popelin, 28 octobre); «Quand donc sortirai-je du *noir*?» (à Caroline, 5-6 mai 1872); «[...] l'avenir se résume pour moi en une main de papier blanc, qu'il faut couvrir de *noir*» (à M<sup>me</sup> des Genettes, 15 mai 1872, et à G. Sand, 27 mars 1875); «je retourne au *noir*» (à J. Cloquet, 15 novembre 1872); «Je songe à tous mes morts; je me roule dans le *noir*» (à G. Sand, 28 février 1874; et 4 novembre); «je reste [...] à broyer [du] *noir*» (à M<sup>me</sup> Brainne, 25 février 1875); «Quant à l'avenir, c'est la nuit *noire*» (à M<sup>me</sup> des Genettes, 12 septembre); «J'ai écrit [...] une demi-page du plan de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. [...] Enfin je me calme, à la surface du moins; mais le fond reste bien *noir*» (à Caroline, 25 septembre).

<sup>59</sup> Viollet-le-Duc explique avec beaucoup de détails comment «les maîtres verriers cherchent à [...] faire valoir la vigueur de la coloration rouge *et* la transparence rayonnante du bleu», sans que ces deux couleurs se nuisent mutuellement. «On pourrait établir que du point de vue de l'harmonie des

tons, la première condition pour un artiste verrier est de savoir régler *le bleu* [par rapport au rouge]» («Vitrail», *op. cit.*, ici pp. 386-396). Le problème de Flaubert dans *La Légende* est donc exactement inverse: seul tout son art lui permet de «réguler» l'omniprésence obsédante de la couleur rouge.

<sup>60</sup> J.-L. Ferrier, *Hans Holbein. «Les Ambassadeurs»*. *Anatomie d'un chef-d'œuvre*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, pp. 40 et 49-50. Flaubert fait incidemment une identification au *verre* (à L. Colet, 13 avril 1847) et au *vase* (à G. Sand, 28 octobre 1872; à M<sup>me</sup> Regnier, janvier 1873; à Tourguenoff, 29 juillet 1874, etc.). Sur la tradition du *mélancolique* qui s'imagine être lui-même de matière de verre, voir A. Laurentius, *A Discourse of the Preservation of the Sight*, Oxford University Press, 1938, pp. 102-103.

<sup>61</sup> Cf. Jacques Berchtold, «L'œil et le vitrail. *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* à l'épreuve de la tradition médiévale», *Versants*, 12, 1987, pp. 29-44.

<sup>62</sup> Ernest Langlois, *op. cit.*

<sup>63</sup> Maury se sert volontiers de ce registre métaphorique annonçant la victoire prochaine des *lumières* sur l'*obscurantisme*; cf. *Essai sur les légendes pieuses*, p. 234. Cf. les réserves de Flaubert: «Le XVIII<sup>e</sup> siècle a nié l'*âme*, et le travail du XIX<sup>e</sup> sera peut-être de tuer l'*homme*? Tant mieux de crever avant la fin! car je crois qu'ils réussiront. [...] Je suis un catholique. J'ai au cœur quelque chose du suintement vert des cathédrales normandes. [...] *Héraclite s'est crevé les yeux pour mieux voir ce soleil dont je parle.*» (à L. Colet, 14 décembre 1853); « [...] ce qui m'attire par-dessus tout, c'est la religion. [...] Je n'aime point les philosophes qui n'ont vu là que jonglerie et sottise. J'y découvre, moi, nécessité et instinct.» (30 mars 1857).

<sup>64</sup> Il ne fait aucun doute à nos yeux que ce trajet nocturne de Julien, emmenant dans sa barque les «yeux flamboyants» du Lépreux et progressant vers le rivage obscur, traduit ici une identification complexe du narrateur à l'éclaireur aveugle de Dante portant sur son dos une lumière dont il ne bénéficie pas lui-même (*Purgatoire*, XXII, 67-69).

<sup>65</sup> «Rien ne s'obtient qu'avec effort; tout a son sacrifice. La perle est une maladie de l'huître et le style, peut-être, l'écoulement d'une douleur plus profonde» (à L. Colet, 16 septembre 1853). Flaubert se compare volontiers, dans la *Corr.*, à une huître (à E. Chevalier, 13 août 1845 et *ibid.*, 12 août 1846; à G. Sand, 9 septembre 1868; à la princesse Mathilde, *ibid.*; et surtout à Tourguenoff, 3 octobre 1875).

