

# INTRODUCTION

## IMAGES EN TOUS SENS

par Juliette Azoulai, Philippe Dufour et Gisèle Séginger

*Flaubert en images* : ce titre volontairement polysémique fait signe vers des acceptions différentes du terme *image*. On pense aux images réellement vues et remémorées par l'écrivain, aux images produites par sa rêverie, à celles qui lui échappent pendant ses « attaques de nerfs » (« lesquelles ne sont que des déclivités involontaires d'idées, d'images », explique-t-il<sup>1</sup>) et bien sûr à toutes celles qu'il a patiemment élaborées pour ses œuvres. Ces images écrites condensent souvent des sources hétéroclites, textuelles et visuelles. Dans ce dernier cas, ce sont des souvenirs du vécu, des tableaux autrefois admirés, des illustrations de livres qui sont convoqués. Les peintres dont Flaubert a commenté les œuvres pendant ses voyages en Bretagne et en Italie, les paysages saisis comme des tableaux dans le *Voyage en Orient* ont eu un rôle formateur dans les années 1840. Le jeune écrivain élaborait alors une esthétique et une conception du roman en se démarquant à la fois de la *littérature des idées* de la période classique et des tendances modernes de la littérature « probante » ou de la poésie romantique du sentiment, dont il retint tout au plus, parce qu'image-idée, le motif du paysage-état d'âme (Emma à sa fenêtre). L'écriture fera toujours une place importante au visuel que ce soit dans la description du réel, dans la reconstruction de l'Antiquité ou dans le récit d'hallucinations. N'arrivant pas à écrire *Salammô*, il partit pour Carthage *chercher des images* comme naguère Chateaubriand pour *Les Martyrs*. Et alors le mirage, les hypothèses de

---

1. Lettre à Louise Colet, 27 décembre 1852, *Corr.*, II, p. 218.

l'imagination prirent la consistance d'une chose vue : « Mes conjectures sont je crois sensées, et j'en suis sûr d'après deux ou trois choses que j'ai vues<sup>2</sup>. » L'image flaubertienne peut donc être vue ou totalement inventée grâce aux lectures. Elle est parfois liée à l'expérience personnellement faite des visions au cours de la maladie nerveuse de 1844. La question même de l'image, de sa création esthétique ou inversement de son surgissement involontaire dans l'hallucination, intéresse donc Flaubert et il dialoguera avec Taine sur ce sujet en 1866, au moment où le philosophe prépare son livre *De l'intelligence*.

La critique a souvent commenté la passion flaubertienne de l'écriture au sens moderne du terme, ses affres du style, son usage des métaphores (qu'il craignait d'ailleurs de trop prodiguer) ou encore la composition en « scènes » et en « tableaux ». La construction des paysages, la mise en place d'un décor, les descriptions qui impliquent parfois le regard d'un personnage et laissent deviner ses travers, ont fait l'objet d'études, qui ont mis en évidence le patient labeur de l'écrivain, la rigueur de sa plume. De longue date, les insignes de Flaubert sont le scalpel (il dissèque des personnages, leurs représentations, leurs croyances) et la plume<sup>3</sup> (fig. 1).

La phrase rythmée du romancier, qu'il voulait fluide et précise comme le vers, a très tôt retenu l'attention des stylisticiens comme des écrivains (Proust parmi les premiers). La défense de l'art pour l'art et le souci de la perfection engagent Flaubert dans une réflexion sur la prose qui doit égaler en musicalité et en dignité la poésie. On sait l'acharnement de l'écrivain, retiré de longs mois à Croisset, pendant plusieurs années, avant que soit livrée au copiste la version finale d'un roman. Il cisèle ses phrases, fait d'inlassables essayages de termes, écoute les sonorités de sa prose, chasse les assonances et allitérations qui entravent le rythme. Les études génétiques ont abondamment commenté son travail en suivant les traces de sa plume, ses hésitations, ses revirements. Dans les années 1960-1970, aux yeux de la Nouvelle critique, Flaubert passe donc pour le fondateur de l'artisanat du style. Il est alors considéré comme un virtuose du style, comme un constructeur de textes, un architecte novateur qu'Alain Robbe-Grillet oppose à Balzac, l'écrivain des significations.

2. Lettre à Ernest Feydeau, milieu octobre 1858, *Corr.*, II, p. 837. C'est Flaubert qui souligne.

3. Voir la caricature de Flaubert disséquant *Madame Bovary*, réalisée en 1869 par Achille Lemot pour *La Parodie* (5-12 décembre) qui condense les deux insignes.



Fig. 1. *Flaubert disséquant Madame Bovary*, caricature d'Achille Lemot, publiée dans *La Parodie* du 5 décembre 1869.

Or, on s'est beaucoup interrogé sur l'*homme-plume* et ses méthodes, en interprétant de manière parfois restrictive cette expression célèbre qu'il faut replacer dans son contexte : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle<sup>4</sup>. » Flaubert fait cette confidence à la poétesse Louise Colet tandis qu'il écrit *Madame Bovary*, et tient à distance la vie parisienne et les émotions du cœur. Mais il vibre par la plume, dans la lumière, sous les arbres où Emma cède à Rodolphe. Dans un élan panthéiste, il jouit de l'un de ses plus grands bonheurs d'écriture : « homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées

4. Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, *Corr.*, II, p. 42.

d'amour<sup>5</sup>. » C'est tout un univers romanesque qui surgit en images dans le silence du cabinet de Croisset, car le style est avant tout « une manière absolue de *voir* les choses<sup>6</sup> ». Si le bovarysme se manifeste souvent par un rapport déviant aux images, le romancier réfléchit pour sa part, dans ses lettres, à l'usage efficace que peut en faire la littérature. L'écrivain doit oublier l'homme qu'il est, ses opinions, ses colères, qui demeurent dans la correspondance, tandis que l'œuvre créera l'illusion du réel, un monde visible et sensible. L'homme-plume est un créateur d'images, et non pas de grandes pensées, contrairement à ce que croyaient les narrateurs de ses récits de jeunesse – *Les Mémoires d'un fou* et *Novembre* – torturés par leur impuissance à trouver des idées suffisamment originales.

Bien avant l'*homme-plume*, au milieu des années 1840, Flaubert avait employé une autre analogie pour désigner l'écrivain : l'œil. C'était dans cette période, où – après la lecture des cours d'esthétique de Hegel – il réfléchissait lui aussi sur l'avenir de la littérature. Mais sa pensée ne s'engageait pas dans la même voie que celle du penseur allemand qui croyait que la philosophie serait l'avenir et le dépassement de la poésie. Avec beaucoup d'aplomb déjà, le 26 mai 1845, le jeune Flaubert écrivait à Alfred Le Poittevin, qui devait se rendre à un mariage : « Observe bien tout cela, au moins, étudie-moi chaque détail, fais-toi prunelle. » Et il lui vantait les plaisirs que lui procurait cette manière d'être au monde : « j'éprouve presque des sensations voluptueuses rien qu'à voir, mais quand je vois bien ». Dans ses notes sur Hegel, il est frappé par une idée du philosophe : « Hegel – écrit-il – se prononce formellement contre tout but d'édification, religion, morale, politique, d'autant plus que les autres buts peuvent être atteints plus parfaitement par d'autres moyens<sup>7</sup>. » Il note en marge ce commentaire : « l'art pour l'art ». Et sur le même folio, il relève cette définition : « *L'image* [...] est le but de la poésie<sup>8</sup> ». De cela Flaubert (qui n'emprunte à Hegel que ce qui va dans son sens) a très vite déduit la supériorité de l'art

5. Lettre à Louise Colet, 23 décembre 1853, *Corr.*, II, p. 483-484.

6. Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Corr.*, II, p. 31.

7. « Notes inédites de Flaubert sur l'esthétique de Hegel », transcription et présentation par Gisèle Séginger, f° 57 v°, série *Gustave Flaubert, Dix ans de critique*, Paris-Caen, Lettre modernes-Minard, p. 327. Tandis que les folios précédents ont été rédigés en 1844, les folios 53 à 59 sont datables de 1872 (voir « La chronologie de rédaction d'un dossier double », p. 250-251).

8. *Ibid.*, p. 327.

sur la métaphysique (qui met beaucoup « d'âcreté dans le sang<sup>9</sup> »), de l'image sur l'idée spéculative, du visuel sur le discours : « L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter<sup>10</sup>. » L'homme plume est du côté de la littérature des images et non pas de la littérature des idées. C'est aussi qu'il confiait aux images le soin de donner à penser au lecteur. L'image, comme le symbole défini par Creuzer, est surdéterminée : à l'opposé de la pensée d'auteur propre à la littérature des idées, déjà formulée, l'image appelle l'interprétation. Elle est une idée en instance, mieux un faisceau d'idées. À la littérature probante les idées de l'entendement au sens clos ; à la littérature des images, les idées esthétiques, pour le dire en termes kantien.

En 1865, c'est encore du point de vue de la littérature des images que le romancier confirmé émet une critique contre les écrivains du xvii<sup>e</sup> siècle. Il leur reconnaît un souci du style, une conscience professionnelle en quelque sorte, mais avec cette restriction majeure : « Oui, ces hommes-là s'occupaient de style. Mais ils le prenaient à rebours. Pourquoi n'y a-t-il pas une image fausse dans les poètes du xvi<sup>e</sup> siècle. – Et peut-être pas une précise ou originale dans ceux du xvii<sup>e</sup> siècle? – La rage de l'idée leur avait enlevé tout sentiment de la nature. Leur poésie était anti-physique<sup>11</sup>. » L'anti-physis est un penchant dont Flaubert accuse volontiers les catholiques, c'est un reniement de l'Antiquité au profit des bienséances ou d'un idéalisme faux. Le xvi<sup>e</sup> siècle dont le romancier admire les écrivains (Ronsard, Montaigne, Rabelais, par-dessus tout) n'avait, selon lui, pas encore contracté ce défaut. Flaubert aime la truculence de Rabelais, la puissance des images de Rubens, le monde sensible presque palpable des peintres vénitiens, l'opulence des couleurs. Quant aux analogies, elles ne sont pas de simples figures de rhétorique, purement ornementales. Elles aident le lecteur à imaginer et à voir une scène comme la célèbre évocation de la conversation de Charles plate comme un trottoir, et elles renforcent aussi l'*effet-monde*, dans *Salammbô* par exemple où les comparants, soigneusement choisis dans l'univers guerrier et antique, contribuent à renforcer le « mirage<sup>12</sup> » carthaginois et créent même des

9. Lettre à Louise Colet, 22 septembre 1846, *Corr.*, I, p. 359.

10. Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, *Corr.*, II, p. 157.

11. Lettre à Taine, 12 décembre 1865, *Corr.*, III, p. 471.

12. C'est le terme que Flaubert emploie pour expliquer à Sainte-Beuve ce qu'il a voulu faire dans ce roman auquel le critique reprochait un trop grand éloignement

images pour ce qui n'est pas visuel<sup>13</sup>. L'image littéraire (comparaison, métaphore, symbole) est une composante importante du style de Flaubert parce qu'elle contribue à la force visuelle qu'il veut donner à l'univers qu'il invente.

Le point de départ d'une œuvre est d'ailleurs souvent visuel. En 1861, Flaubert explique aux frères Goncourt que c'est une « couleur de moisissure de l'existence des cloportes » qu'il a d'abord voulu rendre dans *Madame Bovary* et qu'il veut « faire quelque chose de pourpre » dans *Salammbô* (*Journal*, 17 mars). Les sources premières sont parfois iconographiques, dans le cas de *La Tentation de saint Antoine*, de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* ou d'*Hérodiade*. Les planches de certains ouvrages érudits, comme *Les Religions de l'Antiquité* de Creuzer, ont été abondamment utilisées dans ses œuvres antiques. Les sources iconographiques sont aussi importantes dans la préparation des romans modernes, même lorsqu'il s'agit d'élaborer des détails. Ainsi Flaubert consulte les keepsakes qui enchanteront Emma Bovary et, plus tard, pour préparer un épisode de *Bouvard et Pécuchet*, il demandera à son ami Edmond Laporte de lui retrouver dans *L'Illustration* de 1853 « une image représentant toute l'Europe s'occupant à faire tourner des tables<sup>14</sup> ».

Flaubert – comme Gustave Moreau dont il admirait les tableaux – réalise des œuvres érudites en se documentant soigneusement. Les travaux de Jean Seznec dans les années 1940, puis la publication de nombreux dossiers de notes, de scénarios et de brouillons jusqu'à nos jours ont montré que l'homme-plume est un écrivain des savoirs, des symboles et des mythes. S'il refuse les romans à thèse et se méfie des idées, il produit toutefois des œuvres qui absorbent, détournent, utilisent ou déconstruisent des pensées religieuses ou philosophiques. Mais elles s'incarnent, elles sont mises en scène. Les conceptions religieuses les plus complexes s'exposent dans les visions étranges et fabuleuses de saint Antoine. Dans *Salammbô*, c'est tout un savoir ethnologique (absent du texte de Polybe et de Michelet),

---

temporel (lettre du 23-24 décembre 1862, *Corr.*, III, p. 276).

13. On peut citer quelques exemples : « On entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques bruissantes comme des chars de bataille [...] » (*OC*, III, p. 574) ; « ils portaient tous des sandales de bois, et faisaient un bruit de ferrailles comme des chariots en marche » (p. 577).

14. Lettre du 30 mars 1879, *Corr.*, V, p. 593.

synthétisé en quelques images parfois insolites, qui fait la bigarrure de ce roman et l'étrangeté de certaines scènes. Même *Bouvard et Pécuchet*, qui pourrait passer pour une épopée abstraite des savoirs et des idées, tient sa force d'une puissance visuelle, d'images souvent cocasses, qui frappent l'esprit, comme cette caricature de Pécuchet en apprenti paléontologue et lecteur de Cuvier, affolé à l'idée d'un cataclysme, entraîné par son parapluie dans une bourrasque, et prenant tout à coup l'allure d'un animal préhistorique.

Flaubert cède souvent à une frénésie documentaire, au début de son travail. Pourtant, son objectif n'est pas de faire montre de son érudition. Dès les années 1846-1849, lorsqu'il prépare *La Tentation de saint Antoine*, il précise l'ordre de ses priorités : « je m'occupe un peu de l'Orient pour le quart d'heure, non dans un but scientifique, mais tout pittoresque<sup>15</sup>. » C'est encore le cas, lorsqu'il termine la dernière version de cette œuvre et demande à Renan, le 17 juin 1871, de lui trouver « quelque chose de précis (et de plastique) ». Le 24 juin, à un autre érudit qu'il sollicite aussi, il raconte qu'il rêve sur deux lignes du *Lotus de la Bonne Loi*, qui le « rendent fou » : « Il s'agit d'une maison hantée par les démons “saisissant les chiens par les pieds, ils les renversent à terre sur le dos, et leur serrant le gosier, en grondant, ils se plaisent à les suffoquer!” – Quelle image! comme ça se voit! »

Voir et faire voir : l'essentiel est là. Flaubert le dit au moment où il rédige *Salammbô*. Son roman ne peut reconstituer une Carthage exacte, faute d'une documentation suffisante et de vestiges puniques. L'archéologie « sera probable », pourvu qu'on ne puisse le prendre en flagrant délit d'absurdité<sup>16</sup>, dit-il alors. Il finit même par avouer : « cela importe fort peu, c'est le côté secondaire. Un livre peut être plein d'énormités et de bévues, et n'en être pas moins fort beau<sup>17</sup>. » Mais il a absolument besoin de voir sa Carthage inventée avant de l'écrire : « J'accumule notes sur notes, livres sur livres, car je ne me sens pas en train. Je ne vois pas nettement mon objectif<sup>18</sup>. » D'autres fois, les images se présentent plus vite, comme dans le cas d'*Hérodias*, en 1876, peut-être parce qu'il a déjà vu les lieux, les a déjà fixés dans ses notes

15. Il écrit cela le 15 septembre 1846 à Emmanuel de Saint-Vasse qui pour sa part fait des recherches érudites sur Candie (*Corr.*, I, p. 344).

16. Lettre à Ernest Feydeau du 26 juillet 1857, *Corr.*, II, p. 749.

17. *Ibid.*

18. Lettre à Ernest Feydeau du 6 août 1857, *Corr.*, II, p. 752.

d'Orient, et en garde un souvenir ébloui : « Maintenant que j'en ai fini avec Félicité, écrit-il en 1876, *Hérodiad* 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 [...] »<sup>19</sup>. On sait, grâce à l'un de ses Carnets que Flaubert se souvient avoir vu la mer Morte aux abords de Jéricho. Dans l'un de ses carnets de notes, il cite aussi un livre récent de photographies prises par le duc de Luynes qui en donne une belle vue à partir d'Engaddi<sup>20</sup> (fig. 2).

Mais, comme Carthage, la forteresse de Machaerous avait été détruite par les Romains et Flaubert n'était pas allé voir le lieu pendant son grand voyage en Orient. Quoi qu'il en soit, à son habitude, il a besoin de mobiliser des images pour créer le *mirage* d'où naîtra *Hérodiad*. La phase préparatoire sert à les faire surgir, et pour une fois il s'aide d'une photographie, art qu'il méprisait pourtant. Pour évoquer la farouche citadelle il mobilise aussi probablement d'autres souvenirs, par exemple ceux du monastère fortifié de Saint-Saba qui l'avait tant fasciné pendant son voyage en Palestine<sup>21</sup>. Déjà pour *Salammbô*, à peine née l'idée du roman, avant toute documentation livresque, ce sont des photos qu'il avait cherché à se procurer comme pour attester l'image mentale : « J'aurais besoin de ce mortel qui a pris des vues photographiques de Tunis et des environs<sup>22</sup>. »

19. Lettre à sa nièce Caroline, 17 août 1876, *Corr.*, v, p. 100.

20. Carnet de notes pour *Hérodiad*, BnF, f° 6, transcrit par Pierre-Marc de Biasi, *Carnets de travail*, Paris, Balland, 1988, p. 751. Le livre de photographies a été publié par Vogüé, qui donne les résultats d'une expédition du duc de Luynes en 1861 (*Voyage d'exploration à la mer morte, à Pétra et sur la rive gauche du Jourdain*, 1871-1875, 5 vol.). Dans le volume des planches se trouve une vue de la mer Morte prise d'Engadi.

21. *OC*, I, p. 770-771. Il y voit un tableau représentant Jean-Baptiste « très dur, féroce même ».

22. Lettre à Charles Lambert, 6 mars 1857, *Corr.*, II, p. 689.

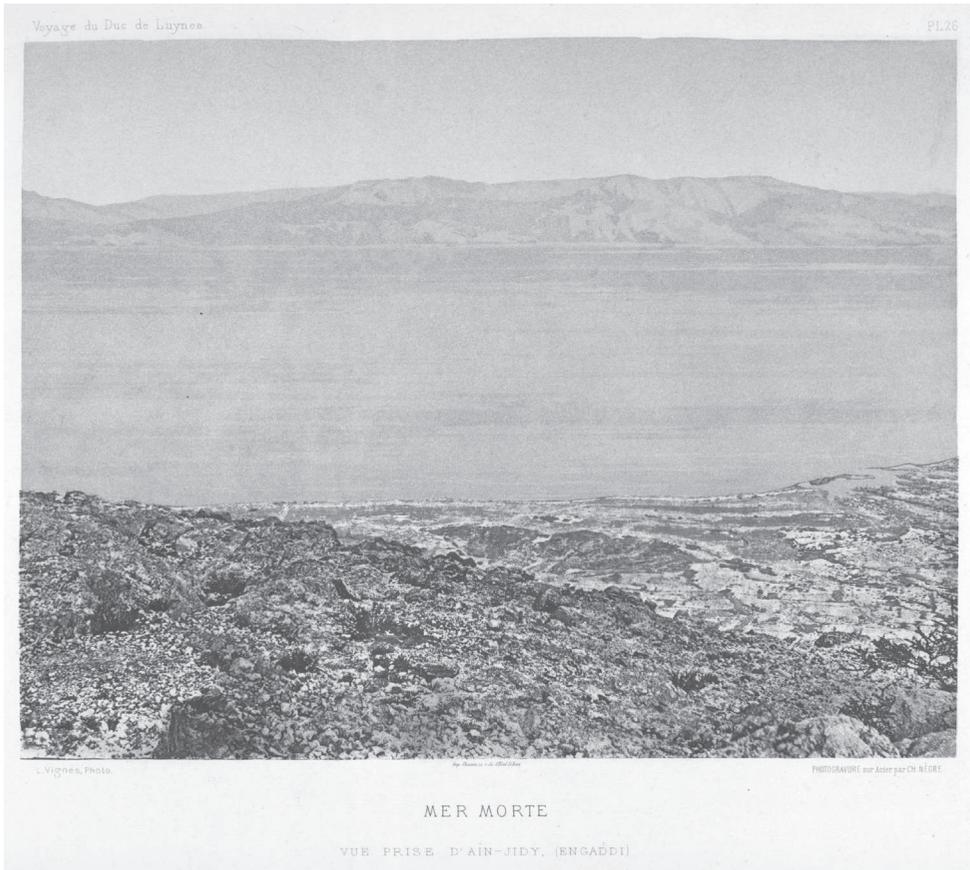


Fig. 2. La mer Morte vue d'Engaddi, photographie du duc de Luynes, 1861, édition de 1874, en ligne sur le site de la New York Public Library)

Si Flaubert a obstinément refusé de laisser illustrer ses œuvres de son vivant, c'est bien pour préserver la puissance visuelle des images flottantes créés par sa plume. Une femme dessinée ne ressemble qu'à une femme – disait-il le 12 juin 1862 à Ernest Duplan – alors qu'une femme écrite, insaisissable, entraîne le lecteur lui-même dans la production d'images. Pour atteindre ce but, Flaubert imagine bien plus qu'il ne montre, comme il l'explique à Taine qui l'interroge sur l'imagination créatrice : « Il y a bien des détails que je n'écris pas. Ainsi, pour moi, M. Homais est légèrement marqué de petite vérole. – Dans le passage que j'écris immédiatement je *vois* tout un mobilier (y compris des taches

Hermann copyright NS 621 - mai 2024  
Ne pas reproduire ni diffuser sans autorisation

sur les meubles) dont il ne sera pas dit un mot<sup>23</sup>. » Le but d'une œuvre est de « *faire rêver* », affirmait-il déjà, le 23 août 1853, en rédigeant *Madame Bovary*. La poétique flaubertienne de l'image tient donc un équilibre entre le précis et l'imprécis, ce qui est montré, ce qui est à peine suggéré ou effacé, à moins que l'excès de détails – comme dans le cas de la description célèbre de la casquette de Charles Bovary – ne fasse disparaître tout à fait l'objet par l'accumulation des détails, et laisse le lecteur médusé.

Les *Voyages* et la *Correspondance* montrent l'importance de l'expérience visuelle de Flaubert dans la formation d'une esthétique qui valorise le regard. Pourtant on observe aussi la méfiance de l'écrivain à l'égard de certaines images ou de certaines façons de voir. L'image peinte ou imprimée est perçue soit comme une source, soit comme une pétrification de l'activité imaginative, et le culte des images peut être dangereux pour les personnages comme Antoine ou Emma. Si le visuel est intrinsèquement lié à l'esthétique et à la poétique flaubertiennes du roman, les images vues et admirées par les personnages sont toutefois la cible de l'ironie, lorsqu'elles sont stéréotypées par exemple dans *Madame Bovary*, créées soit par une mauvaise poésie ou des récits mièvrés, soit par les nombreux produits dérivés d'un art qui devient industriel (assiettes illustrées, keepsakes...). L'image mentale, entre génie et pathologie (comme le montre le dialogue avec Taine sur l'hallucination), peut provenir d'une « déclivité involontaire d'idées, d'images » (mise en scène dans *La Tentation de saint Antoine*) dont l'écrivain veut se prémunir par le travail.

Balzac nommait *littérature des Images* (par opposition à la *littérature des Idées* qui domina l'âge classique) la littérature romantique qui se tournait vers « les vastes spectacles de la nature » et y puisait l'intuition du divin<sup>24</sup>. Une telle littérature est encore présente dans les œuvres de jeunesse (dans *Novembre* ou dans *Par les champs et par les grèves*), même si le sentiment de l'infini s'est substitué à celui du divin : le sujet tombe en extase devant un paysage. Plus tard, l'infini du monde, moins métaphysique que dans les œuvres de jeunesse, procure encore des plaisirs à Flaubert lorsqu'il est capable de s'oublier, en Orient par

23. Lettre à Taine, 20 novembre 1866 (*Corr.*, IV, 562). Il évoque aussi un décor de *L'Éducation sentimentale* dont la rédaction est en cours.

24. Voir le compte rendu de Balzac sur *La Chartreuse de Parme* : « Études sur M. Beyle », *Revue parisienne*, 25 septembre 1840.

exemple, dans la vision infime de quelques vaguelettes sur le Nil ou de quelques traces dans le désert ; à Paris même, parfois dans le monde, une scène *pittoresque* glisse vers ce qu'il appelle emphatiquement le « tableau ».

Flaubert est un écrivain visuel. Il aime les images, il tient à retenir celles qui touchent sa sensibilité esthétique. Les paysages d'Orient, les tableaux des musées italiens et du Louvre ont contribué à la formation de son regard. Il aime les écrivains comme Shakespeare ou Homère, qui transforment leur lecteur en « œil », et il envie leur puissance créatrice : faire voir des mondes<sup>25</sup>. *Flaubert en images* aborde cette passion des images, un penchant aussi pour la contemplation à la limite de l'abstrait, lorsque les images se résorbent dans une vision extatique.

\*\*\*

Nous aborderons donc dans ce livre toutes les formes de la relation entre l'écriture flaubertienne et les images : ce que Flaubert a vu, a voulu retenir mais aussi ce qu'il fait voir à ses lecteurs et les images qu'il a suscitées chez d'autres artistes. Il s'agira de comprendre la nature, la portée et les limites des images pour l'écrivain. Qu'est-ce qui constitue une image marquante pour les personnages ? Comment se présente leur expérience visuelle du monde ? Quel rapport critique, et plus largement éthique et existentiel, convient-il d'engager avec les images ? Quel type d'images est porteur de sens ou générateur d'illusions ? Le travail acharné du style donne des réponses contrastées et nuancées, les images étant tour à tour bannies (les comparaisons sont « écrasées », telles des « poux ») et cultivées (par exemple dans la féerie *Le Château des cœurs* où les tropes sont incarnés sur scène). Et la poétique flaubertienne de l'image en fait tantôt un objet d'ironie, tantôt un outil de dévoilement et de connaissance du monde.

Le lien entre différents arts visuels et l'œuvre flaubertienne, que ce soit la peinture, la sculpture, le cinéma, la bande dessinée, a déjà été plusieurs fois interrogé mais certains aspects restaient encore à aborder, comme l'intérêt de Flaubert pour la peinture hollandaise,

---

25. « Tout disparaît, et tout apparaît. On n'est plus homme. On est œil. Des horizons nouveaux surgissent [...] ». C'est ainsi que Flaubert évoque l'effet d'une lecture d'Homère ou de Shakespeare (lettre à Louise Colet, 27 septembre 1846, *Corr.*, I, p. 364).

ou encore l'image de l'écrivain lui-même, source d'inspiration pour les arts graphiques. Ce livre – qui ne se veut pas exhaustif – a plutôt pour ambition de stimuler les recherches sur la dimension visuelle de l'œuvre flaubertienne à un moment où les *visual studies* informent de plus en plus les études littéraires.

Observateur ou voyant, myope ou panoramique, adorateur ou contempteur des images, celui qui entendait n'entretenir avec l'humanité qu'un « rapport d'œil<sup>26</sup> », invite ses lecteurs à constamment varier la focale pour jouir des images, sans s'y laisser prendre, et recevoir d'elles ce qu'elles ont à nous révéler.

---

26. Lettre à Louise Colet, 22 avril 1853, *Corr.* II, p. 312.