



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 4, Avril 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5009>

Lire et rêver le ciel

Guillaume Asselin

Christian Chelebourg (éd.), *Le ciel du romantisme. Cosmographies, rêveries*,
Caen : Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes »,
Série « Écriture XIX » n°4, EAN 9782256911293.



Pour citer cet article

Guillaume Asselin, « Lire et rêver le ciel », Acta fabula, vol. 10, n°
4, Notes de lecture, Avril 2009, URL : [https://www.fabula.org/
revue/document5009.php](https://www.fabula.org/revue/document5009.php), article mis en ligne le 31 Mars 2009,
consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5009

Lire et rêver le ciel

Guillaume Asselin

Issu du colloque de Cerisy-la-Salle qui s'est tenu du 14 au 21 août 2004, ce livre se propose de relever et d'analyser les diverses manières dont les romantiques ont exprimé leur aspiration à l'au-delà et à l'infini à travers une imagerie extrêmement riche et complexe de l'espace céleste, tributaire de *l'épistémè* de la première moitié du XIX^e siècle. Face au ciel, les romantiques oscillent entre deux postures, ainsi que le donne à entendre le titre et le découpage de l'ouvrage : la description, de nature cosmographique, et la rêverie, de nature fantasmatique. Dans le premier cas, on tâche de penser et de comprendre le ciel par la mystique ou par la science, entre lesquels les romantiques instaurent une véritable dialectique (voir le « Prologue » qui suit). Dans le second cas, l'esprit se laisse aller à imaginer et à voir le ciel au gré de sa fantaisie, en se le représentant peuplé d'anges, de monstres ou de démons, en le voyant là où il n'est pas, ou encore en le réinventant sous des formes inusitées (« ciel terrestre », « ciel souterrain », « ciel intérieur »).

Dans son « Prologue sur la terre », Christian Chelebourg observe comment les représentations romantiques du ciel s'élaborent en réaction à la conception purement mathématique et matérialiste prônée par Laplace. Si Bernardin de St-Pierre oppose à l'astronomie scientifique un discours imprégné par la pensée magique, Chateaubriand, Lamartine et Hugo tendent plutôt à interpréter le discours des savants dans une perspective mystique accordant les lois divines aux lois physiques. C'est sur le terrain de la pensée politique que les penseurs socialistes (Saint-Simon et Fourier), quant à eux, préféreront élaborer leur synthèse entre les sciences exactes et la réflexion spéculative, là où l'ordonnancement céleste leur semble fournir les bases objectives et naturelles à partir desquelles pourra s'ériger un nouvel ordre social. C'est dire que les romantiques ne s'opposent pas à la science astronomique, qui nourrit abondamment leurs rêveries, ou alors ne s'en écartent que pour mieux témoigner de leur fascination. Les diverses lectures du ciel romantique que nous proposons les auteurs de ce collectif ont toutes en commun de s'élaborer sur le fond de cette « dialectique de la science et de la spiritualité » qui fait l'originalité et l'ambition du romantisme.

Dans « Histoire et figures du ciel dans les cosmologies préromantiques et romantiques », Antoine Faivre, spécialiste de l'ésotérisme occidental, met en

lumière l'influence déterminante de la pensée de Louis-Claude de Saint-Martin (une figure majeure de la théosophie européenne moderne et de la littérature française pré-romantique) sur la « Naturphilosophie » des romantiques allemands. L'intérêt principal de l'article consiste à démontrer comment les discours cosmologiques et cosmosophiques des principaux représentants de la Naturphilosophie (Baader, Schubert, Meyer, Eschenmayer et Schelling) intègrent les découvertes scientifiques de leur temps, tout en en critiquant le postulat trop uniment matérialiste. Aussi « superbes » soient-elles, les lois dégagées par la physique newtonienne n'acquièrent ainsi de véritable valeur, aux yeux des Romantiques, que comme un cas particulier et limité d'un système holistique beaucoup plus global, d'essence spirituelle. C'est dire qu'on ne peut accéder à une véritable connaissance de l'univers et de ses principes qu'en subordonnant l'astronomie descriptive et empirique à un point de vue « astrognosique », ouvrant sur des niveaux de réalité méta-empirique. Le mythe de la régénération de l'homme et de la Terre déchu de leur condition de pureté originelle ne peut ainsi s'accomplir, dans l'optique romantique, que comme régénération du savoir — synthèse de l'Esprit et de la Nature, de la Gnose et de la Science.

Dans « La science et l'astrologie. Un romantisme newtonien ? », Hervé Guineret montre que la promotion de Newton au titre de modèle de rationalité scientifique est une construction rétrospective du XIX^e siècle, qui évacue une part fondamentale des recherches du savant (les réflexions alchimiques et ésotériques), afin d'imposer une vision unilatérale et réductrice du savoir (le « newtonisme »), en haine de l'attitude romantique axée sur la rêverie et la spiritualité. Or, aux yeux de Newton, la connaissance authentique engage l'homme tout entier, et doit faire place aussi bien au sentiment qu'à la raison. Si l'on peut parler d'un « romantisme newtonien », c'est précisément parce qu'il engage un véritable système du monde où physique, théologie, alchimie et métaphysique ne se conçoivent jamais séparément. Seule la saisie unitive des divers modes d'accès au réel (objectifs et subjectifs) permet de percevoir l'harmonie universelle, là où la « nature » s'appréhende aussi bien quantitativement (comme ensemble de forces et de mouvements) que qualitativement (comme beauté esthétique).

Michel Peifer propose, dans « Ciel mystique et fantastique éthéré », une lecture comparative de *Séraphîta* de Balzac et de *Spirite* de Gautier, afin de mesurer l'écart qui sépare les deux romans au regard de l'épistémè illuministe sur le fond de laquelle ils s'enlèvent. Au « Livre mystique » de Balzac, où la quête d'absolu se conçoit sous le signe de l'enthousiasme et d'un idéalisme philosophique ambitionnant de fondre tous les savoirs (physique et métaphysique, chimie et alchimie, astronomie et astrologie, science et religion), Gautier oppose une vision beaucoup plus sceptique. Multipliant les traits d'humour, évinçant le fantastique tel

qu'il est traditionnellement défini au profit d'un merveilleux où l'hésitation entre le naturel et le surnaturel n'a plus part, l'auteur de *Spirite* met systématiquement le matériau mystique à distance en jouant des codes de façon ironique. Considérablement obscurcis, les ciels de *Spirite* témoignent, à leur façon, d'un certain crépuscule romantique.

Dans « Le ciel des voyageurs de Chateaubriand à Gautier », Philippe Antoine s'attache à analyser les diverses « espèces de ciels » que l'on rencontre sous la plume des écrivains-voyageurs. Chateaubriand, Lamartine, Fromentin, Sand, Nerval, Germaine de Staël, Gautier... tous font voir, dans leurs descriptions, comment le ciel, en tant que figuration sensible de l'infini, revêt la qualité d'un espace de projection tout à la fois naturel et culturel, où les souvenirs de lecture conditionnent les impressions et sensations éprouvées au contact du réel. Le conflit qui s'instaure et se donne à voir de manière exemplaire dans le récit de voyage entre les différentes images du ciel conduit à appréhender celui-ci comme un objet fondamentalement composite, où l'aspiration à l'au-delà va de pair avec le devisement du monde, l'expression de la subjectivité et les variations culturelles. Décrire le ciel, c'est aussi bien se dire et exhiber son travail d'écriture qu'affirmer la singularité d'un regard à travers lequel le paysage s'enrichit des couleurs de la rêverie.

C'est aux ciels nuageux de Chateaubriand que s'intéresse Agnès Verlet dans « Les ciels Vénètes de Vénétie ». S'inspirant de la théorie de l'historien de l'art Hubert Damisch, l'auteur montre comment le motif du nuage, omniprésent dans l'œuvre de l'écrivain, revêt trois principales fonctions, dont le rôle structural permet de parler d'une véritable « poétique du nuage » : une fonction symbolique, en ce que sa forme instable suscite une méditation sur l'impermanence du moi et du monde ; une fonction mémorielle, en ce qu'il fait jaillir les souvenirs et lie les époques, les lieux et les diverses parties du texte ; une fonction esthétique, en ce qu'il perturbe le système de la représentation et se manifeste, chez Chateaubriand, comme une figure d'écart qui situe l'œuvre de l'écrivain dans une perspective artistique nouvelle, beaucoup plus près du mouvement « nuagiste » (Ruskin, les Impressionnistes), dont il apparaît comme un des précurseurs, que du romantisme flamboyant de Hugo et de ses contemporains, par rapport auxquels il est singulièrement décalé.

Dans « Pragmatique des représentations du ciel russe dans *le Maître d'armes* et *Voyage en Russie* d'Alexandre Dumas », Michel Bertrand démontre comment l'écrivain, en sa qualité de conteur lié par les codes du genre, se doit de subsumer toute évocation à la voûte céleste et aux astres à des considérations d'ordre pragmatique (effet de suspens, fonction d'embrayeur, appel au lecteur à s'associer à la peinture du paysage par le biais d'impératifs...), intégrant les nécessités narratives tout en tenant compte de l'horizon d'attente du lecteur impatient. Si Dumas recourt

à certains motifs romantiques dans sa peinture du ciel russe, c'est la plupart du temps par l'intermédiaire de la citation, mettant ainsi à distance les tentations métaphysiques et expansives qui leur sont attachées. Le ciel romantique, à ce titre, ne constitue plus pour Dumas qu'un motif narratif parmi d'autres possibles.

Dans « Les ciels, les astres et l'abîme dans *Frankenstein* de Mary Shelley », Gilles Ménégaldo met à jour, sous l'esthétique gothique dont le roman de Shelley est imprégné, tout un imaginaire romantique participant du sublime burkien. Il se manifeste essentiellement par les correspondances établies entre les descriptions de paysages ou de phénomènes célestes (orages...) et le statut des protagonistes, en particulier celui de la créature associée aussi bien à l'astre lunaire qu'au motif de la chute et de l'ange déchu. Le mythe romantique de la création se voit ici inversé, là où le processus créatif est représenté comme quelque chose d'abject et l'être créé comme un Autre monstrueux, produit de l'*hybris* que le déchaînement des éléments semble sanctionner.

C'est sur Nodier que Stéphane Le Couëdic a décidé de porter son attention dans « Le dédale des ciels nodiériens ». Rompant d'emblée avec l'image réductrice d'un Nodier nouvelliste dont l'œuvre se résumerait pour l'essentiel à la production de contes fantastiques, l'auteur s'emploie à répertorier les diverses espèces de ciels (ciel physique, sentimental, onirique, spirituel, mythique) à travers l'ensemble du corpus, aussi étendu que divers (romans, pièces, poésies, critiques, voyages, souvenirs autobiographiques, articles encyclopédiques...). Ceci pour montrer que sous l'empilement de ciels successifs qui se cristallisera, dans les dernières œuvres, sous la forme d'un dispositif architectural de ruines piranésiennes ou babéliennes fonctionnant comme un labyrinthe avec, en son centre, une sortie verticale appelant aussi bien l'envol que la chute, se cache une figure mythique fondamentale : celle de Dédale, en qui s'incarne le rêve de transmutation de l'homme en ange, perçue comme le retour à un Âge d'or — mythe romantique fondateur s'il en est.

François Court-Perez, quant à lui, s'intéresse au « ciel dans l'œuvre poétique de Gautier », et plus particulièrement à la tension entre spleen et idéal qui s'y manifeste, là où la fascination pour le gouffre va de pair avec l'attirance pour les hauteurs célestes. L'omniprésence de la mort et de la décomposition dans l'œuvre de Gautier situe ce dernier entre Musset et de Baudelaire plutôt que du côté de Hugo, son premier maître, aux tendances ascensionnelles duquel il en vient à préférer le motif baudelairien de l'oiseau à l'envol brisé.

Dans « La sphère et l'infini. Cosmogonies, cosmologies, transmigrations hugoliennes », Serge Meitinger observe, pour sa part, comment ces tendances ascensionnelles et le désir d'infini dont témoigne la poésie de Hugo appellent à l'émancipation de l'âme hors de matière, de la pesanteur et de la claustration des

sphères. Mais cette émancipation se conçoit comme une transmigration plus que comme une fuite hors de la matière et des mondes, là où l'homme ne peut « arriver à Dieu » qu'en *traversant* les mondes concentriques qui l'en sépare et dont il faut savoir faire l'épreuve, l'infini n'acquérant de sens humain que par le biais d'une imagination matérielle lui donnant figure. Figure ouverte, sans cesse défaite et refaite sous les poussées de l'infigurable qui, rétif à tout enfermement dans une forme close, maintient la matière en état de perpétuelle genèse sous l'espèce d'une cosmogonie toujours vive, là où le divin se conçoit comme une énergie cosmique infiniment mobile et la régénération spirituelle de l'humain comme un « vertigineux voyage sans fin ».

C'est à un écrivain romantique beaucoup moins connu que s'intéresse Henri Rossi dans « Le ciel de Berbiguier de Terre-Neuve du Thym ». Dans sa monumentale autobiographie intitulée *Les Farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, Berbiguier relate la persécution dont il est victime de la part des « farfadets » et des démons qu'il voit partout, jusque dans les gens qui tentent de lui venir en aide. Sous ce discours paranoïaque plutôt pauvre transparait cependant un autre type de récit, nettement plus riche : le délire mystique, qui porte l'écrivain à se concevoir comme un instrument du Ciel dont il a charge de répandre les lumières sur terre en en chassant le Mal. Au-delà d'une folie purement individuelle et à contre-courant de ses successeurs qui s'inscriront dans une perspective hérétique, Berbiguier apparaît comme le continuateur et le restaurateur d'une orthodoxie religieuse en réaction à la déchristianisation de la Révolution, au matérialisme athée des Lumières et à la science — avec, pour corollaire, le rétablissement du système monarchique qui s'en porte garant. Berbiguier ne se laisserait ainsi glisser dans la folie que pour stigmatiser les effets du désordre et promouvoir un retour à l'ordre afin de pallier à la détresse morale qui ne s'empare pas seulement de lui, mais de toute une génération placée sous le signe du romantisme noir.

Dans « Cieux et idéaux balzaciens. L'ange et son secret », Fabrice Wilhelm note que si le caractère d'illusion qui s'attache à l'ange comme figure de l'idéalisation amoureuse est souvent dénoncé au fil de l'œuvre balzacienne (l'innocente cache une prostituée, les enfants adorés se révèlent égoïstes et ingrats...), il est des romans où la figure de l'ange semble résister. C'est le cas du *Lys dans la vallée* et de *la Cousine Bette* où les femmes, pour sauvegarder l'image idéale qu'elles ont d'elles-mêmes, sont prêtes à se sacrifier pour leur famille et leur entourage. Le secret, ici, ne consiste pas à masquer la vilénie sous une apparence céleste ou angélique, mais à occulter les troubles familiaux pour mieux les faire perdurer, puisque c'est précisément eux qui permettent à Adeline Hulot et Blanche-Henriette de Mortsaufr d'exercer leur fonction d'anges ou de saintes — et cela au détriment de ceux qu'elles mettent au secret.

Dans « Envers de deux, enfer de Dieu. Le héros romantique faustien ou le ciel de Goethe, icône des désillusions », Pascal Noir étudie la réception de la figure de Faust chez les Romantiques français, qui ne retiennent, le plus souvent, que la damnation du héros clôturant le premier *Faust*, ignorant ainsi le *Second Faust* et l'assomption finale du personnage. L'aspiration à l'au-delà et le dépassement des limites qui font l'essence du mythe faustien sont systématiquement renversés au profit de la chute de l'homme là même où, conformément à la réversibilité romantique de toutes les valeurs, apparaît un Satan sauvé. Sous ses divers avatars (du Frollo de Hugo au Castanier du *Melmoth réconcilié* de Balzac), Faust demeure, pour les Romantiques, l'emblème d'une génération désabusée, tout à l'opposé des desseins goethéens.

Dans « Alexandre Dumas — Impressions du ciel », Claude Schopp s'intéresse aux *Impressions de voyage* de l'écrivain et, plus particulièrement, aux premières impressions, celles du voyage en Suisse. Ceci pour montrer que si les descriptions du ciel diurne empruntent au lexique et à la composition du paysage pictural, confinant les impressions à la sphère visuelle, les descriptions du ciel nocturne, elles, appellent le saut dans l'univers onirique et fantastique où les plans et les éléments tendent à se confondre, engageant ainsi l'être tout entier. L'auteur conclut sur le rapport ambigu de Dumas au divin qu'il met à distance en déléguant aux personnages des chroniques insérées dans ses *Impressions* la croyance en d'éventuelles interventions du ciel dans les affaires humaines — eux-mêmes ne sachant si les phénomènes météorologiques d'apparence favorables doivent être placés sous le signe du « hasard » ou d'une « protection céleste ».

Prenant le parti d'interpréter l'œuvre de Nerval à partir de ses lectures ésotériques, Maryse Petit expose comment celle-ci s'organise presque en entier autour de la figure de l'Étoile, telle que la dépeint et la définit l'*arcane 17* du tarot : comme une déesse couronnée d'étoiles. Médiatrice chargée de transmettre au poète les secrets de la Connaissance en assurant la correspondance entre les choses d'ici-bas et les réalités plus hautes, l'Étoile-Déesse est aussi le prisme à travers lequel les figures d'Aurélia, de Sylvie et d'Adrienne s'entrelacent dans un mouvement de fusion et de diffraction perpétuel, se confondant elles-mêmes avec leurs modèles biographiques et mythiques en une seule et même figure *bougée* et synchrétique. Du motif de l'Étoile on aboutit, en conclusion, à celui de la lanterne que tient, à la hauteur des yeux, l'Hermite de l'*arcane 9*, dont l'auteure se plaît à imaginer qu'il aurait transmis son enseignement au poète — lequel, dépassant les apparences, aurait fini par atteindre l'illumination, endormi à mi-chemin de l'étoile, réunifié sous la lumière de la lanterne.

Dans « Les cintres de la Renaissance et le ciel de *Ruy Blas* », André Not montre comment Hugo, pour peindre l'ascension et la chute de Ruy Blas, refuse de recourir à l'artifice d'une source lumineuse qui viendrait des hauteurs de la scène (les

cintres, promus par l'esthétique du *clou* dont la fonction consistait à produire une impression de ciel), pour privilégier l'éclairage frontal de la rampe. Comment mieux représenter l'espace truqué et trompeur du palais-prison et des lieux annexes qu'en le mettant en abyme dans le dispositif scénographique lui-même, isolant et désignant ainsi le monde de l'illusion en le coupant du monde réel par la barrière de la rampe? Le ciel, qui ne sera accessible que par effraction (Ruy Blas croyant accéder à un « monde de lumière » au moment où il pénètre dans le palais), en sera réduit à figurer le lieu de tout ce qui, sur le mode grotesque, est appelé à tomber par terre — la dégringolade finale de Don César par le très prosaïque canon d'une cheminée se donnant à lire comme une inversion du *deus ex machina* qui, plutôt que de résoudre les conflits, les aggrave en précipitant le héros dans la ruine et la mort.

Dans « Le "ciel terrestre" de Bernardin de Saint-Pierre dans *Paul et Virginie* », Isabelle Droit affirme que, sous l'apparence d'un récit léger, l'écrivain pose les principes moraux et esthétiques du Romantisme naissant qui, comme on sait, accorde une place prioritaire aux sensations et au sentiment dans l'appréhension du monde et de la divinité. Entre la terre imparfaite (l'Europe impure qu'ont fui les protagonistes) et un Ciel trop idéal pour être accessible à l'humain, le romancier invente un lieu intermédiaire, un « ciel terrestre », où la divinité s'exprime de manière sensible et concrète à travers une représentation plus « naturaliste » qu'idéaliste. L'écriture de ce « ciel terrestre » nécessitera elle-même l'invention d'une forme hybride ; participant tout à la fois de la pastorale, du néoclassicisme et du roman du XVIII^e siècle, elle permet de conjoindre effet de réel et effet d'exemplarité — de dire la perfection tout en faisant droit à l'incarnation.

Du « ciel terrestre » de Bernardin on passe au « "Ciel souterrain" du romantisme », dont Vincent Tavan détaille la symbolique et les fonctions dans l'esthétique de quelques écrivains français (Mérimée, Nerval, Dumas, Sand, Nodier). Ceci pour constater que le substrat scientifique à l'origine de ce motif de la pénétration dans les entrailles de la terre est presque systématiquement dévoyé au profit du savoir mythologique, là où le mouvement vers le centre de la Terre renvoie à la volonté d'accéder à un savoir caché, ésotérique, que symbolise la lumière ou le feu secret brillant ou brûlant comme un soleil intérieur. L'ambivalence du romantisme vis-à-vis du progrès scientifique s'en trouve du coup éclairée : partagés entre admiration et répulsion, Nerval, Dumas et consorts marquent une nette préférence pour une science totale qui, plutôt que de se réduire aux apports techniques et industriels, sache inclure la dimension spirituelle et ouvrir ainsi vers une quête scientifique de l'absolu en faisant se conjoindre les contraires (ciel/souterrain, science/mythe...).

Delphine Van de Sype s'emploie, pour sa part, à dégager une « Poétique du ciel intérieur dans le poème "*Dieu*" de Victor Hugo ». Le ciel, ici, renvoie moins à une donnée géographique ou topologique qu'à un état d'être, une plénitude ontologique

que les mages hugoliens tentent de conquérir en forçant les portes de l'inconnu. Mais on n'approche jamais de Dieu sans s'y perdre, ainsi que les mages en font l'expérience qui, dépossédés d'eux-mêmes, perdent au fil de leur ascension la maîtrise de leurs sens, leur intégrité mentale et leur identité ontologique. Cette désarticulation du sujet vacillant au seuil de l'absolu se traduit par une écriture tendue aux limites où les échos sonores, le jeu des pronoms, l'emploi des temps, l'écartèlement syntaxique et les métaphores océaniques suggèrent conjointement sur tous les plans (plan du rythme, des mots, des sons et des images) une participation cosmique avec l'infini. La néantisation de l'ego et de ses voiles discursifs ouvre ainsi l'accès à une autre parole, une autre voix qui, envahissant le sujet, l'associe à son élan pour lui conférer cette amplitude respiratoire où plénitude d'être et plénitude d'écriture se conjoignent en un même souffle.

Dans son « Épilogue au ciel », enfin, Christian Chelebourg tente une synthèse des « variations romantiques sur "l'astre des nuits" », afin de mettre en lumière les significations que lui prêtent tour à tour Chateaubriand, Gautier, Hugo, Lamartine, Sand, Mme de Staël, Nodier et Nerval. Ceci pour constater que la lune condense la quasi totalité des traits de l'esthétique romantique : associée à la mélancolie, elle commande l'imagination des ruines, des nécropoles et de la mort, tout en produisant cet effet d'irréalité à quoi s'alimentent aussi bien la rêverie, la contemplation que le fantastique. Favorisant le silence, la solitude et le recueillement, la lune a aussi pour fonction d'encadrer les rendez-vous galants et d'encourager les épanchements. De la mélancolie à l'amour, l'astre lunaire règle aussi bien la circulation des humeurs que les grandes marées de l'Histoire dont il marque, à l'époque romantique, l'assombrissement, par opposition à l'esthétique classique placée sous le signe du « Roi Soleil ». Qu'à cela ne tienne : le clair-obscur dans lequel l'esprit se voit alors plongé est aussi ce qui favorise l'intimité à la faveur de laquelle l'individu peut espérer s'épanouir sous quelque clair de lune.

La diversité des auteurs, des points de vue et des approches rassemblés dans cet ouvrage fait honneur à la volonté de synthèse affichée par les romantiques. On louera également la finesse, la rigueur et l'originalité des analyses et des réflexions qui, tout en offrant un bilan exhaustif de ce mouvement fondateur de notre modernité, réussissent à en renouveler la lecture et à ouvrir de nouvelles perspectives. À l'heure où les nouvelles découvertes en physique imposent à la science de renouer le dialogue avec la mystique et la littérature (F. Capra, *Le tao de la physique*, H. Atlan, *Intercritique de la science et du mythe*, I. Stengers et I. Prigogine, *La nouvelle alliance*, G. Bateson, *Vers une nouvelle écologie de l'esprit*, M. Ricard et T. X. Thuan, *L'infini dans la paume de la main*, P. Sloterdijk, *Sphères I, II, III...*), à l'heure où des écrivains de toutes allégeances ressentent eux-mêmes le besoin de nourrir leur

imagination et leur pratique d'écriture à même ce que la science leur donne à (re)penser (P. Quignard, V. Novarina, T. Pynchon, M. Houellebecq, M. Dantec...), la question de l'héritage du romantisme et de son aspiration à un savoir global, synthétique, ne se sera peut-être jamais posée de façon aussi pressante.

PLAN

AUTEUR

Guillaume Asselin

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : asselin.guillaume@gmail.com