

COMPTES RENDUS ET NOTES DE LECTURE

Presses Universitaires de France | « [Revue d'histoire littéraire de la France](#) »

2009/4 Vol. 109 | pages 937 à 1020

ISSN 0035-2411

ISBN 9782130573012

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2009-4-page-937.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

COMPTES RENDUS ET NOTES DE LECTURE

À compter de l'année 2008, les comptes rendus d'ouvrages collectifs (actes de colloque, mélanges, etc.) ont été mis en ligne par la *RHLF* sur le site Internet de la SHLF (www.srlf.com), où ils sont indexés et restent accessibles de façon pérenne. Ont été ainsi mis en ligne ce trimestre les recensions des ouvrages suivants :

Michel Servet (1511-1553). Hérésie et pluralisme du XVI^e au XXI^e siècle. Actes du colloque de l'École Pratique des Hautes Études, 11-13 décembre 2003, réunis par Valentine Zuber, Paris, Honoré Champion, 2007. Un vol. (Bénédicte Boudou).

Séries parodiques au siècle des Lumières, textes réunis par Sylvain Menant et Dominique Quéro, PUPS, Paris, 2005. Un vol. (Patrick Neiertz).

Les Salons de Diderot. Théorie et écriture, Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi [dir.], Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008. Un vol. (Laurent Versini).

Mme Riccoboni romancière, épistolière, traductrice. Actes du colloque international Leuven-Anvers, 2006, études rassemblées par Jan Herman, Kris Peeters, et Paul Peckmans, La République des Lettres, Peeters, Louvain, Paris, Dudley, M.A., 2007. Un vol. de 352 p. dont 12 + 24 gravures (Annie Rivara).

Nottingham French Studies. Revolutionary Culture : Continuity and Change. Edited by Mark Darlow. Vol. 45, Number 1. Spring 2006. Un vol. de 116 p. (Damien Zanone).

Jules Verne ou les inventions romanesques, sous la direction de Christophe Reffait et Alain Schaffner, Romanesques, n° hors-série, Encrage Université, 2007. Un vol. de 505 p. (Marie-Françoise Melmoux-Montaubin).

Charles Péguy et la presse, L'Amitié Charles Péguy, n° 125, janvier-mars 2009. Un vol. 16 × 24 de 200 p. (Denis Pernot).

Surréalisme et politique – Politique du surréalisme, volume dirigé par Wolfgang Asholt et Hans Siepe, Rodopi, 2007. Un vol. (Emmanuel Rubio).

Chardonne, Roman 20-50, n° 45, juin 2008. Un vol. (Alain Cresciucci).

RHLF, 2009, n° 4, p. 937-1020

Association des Lecteurs de Claude Simon, *Cahiers Claude Simon* n° 3, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2007. Un vol. 14,5 × 22,5 de 154 p. (Michel Bertrand).

L'Admiration, études recueillies par Delphine Denis et Francis Macoin, « Manières de critiquer », Artois Presses Université, 2004. Un vol. de 214 p. (Martine Jey).

Paysage & modernité (s). Textes réunis et présentés par Aline Bergé et Michel Collot, Bruxelles, Ousia, 2007. Un vol. (Sophie Le Ménahèze-Lefay).

*

MICHEL SERVET, **Sept livres sur les erreurs de la Trinité**. Édition bilingue. Traduction du latin par ROLANDE-MICHELLE BÉNIN et MARIE-LOUISE GICQUEL. Champion, 2008. Un vol. de 637 p.

Ce livre nous propose la première traduction française du livre de Michel Servet. Une longue introduction présente la singularité de Michel Servet, qui revendique le droit de juger indépendamment de la théologie reçue. Né en 1511 en Aragon, il voyage beaucoup, en France, dans le Saint Empire, et à Strasbourg de mai 1531 à l'automne 1532, le nonce Aléandre lui reconnaît un « esprit aigu » et un style élégant, mais veut brûler ses livres. Après son livre sur la Trinité, il publie son *Traité universel des sirops* en 1537, alors qu'il pratique la médecine à Lyon. Pagnini lui lègue ses papiers quand il meurt en 1541, et il mène à Vienne, en Dauphiné, une vie de notable. La fin de sa vie est marquée par le débat épistolaire qui l'oppose à Calvin. Il peine à accepter le baptême des petits enfants « sauvés (...) sans avoir acquis la foi, en ayant la foi infuse du Saint Esprit ». Le 7 avril 1553, alors qu'il est traduit au tribunal à Vienne, il s'enfuit de la ville, et on le retrouve à Genève le dimanche 13 août 1553. Il subit alors huit interrogatoires, qui sont une discussion écrite avec Calvin, avant d'être exécuté le 27 octobre de la même année.

Ses *Sept livres des erreurs de la Trinité*, publiés en 1531 en Rhénanie, s'adressent aux réformateurs de Bâle et de Strasbourg : il s'agit pour Servet de débarrasser les textes des idées reçues et de combattre les erreurs du dogme. Le titre (imprudent) signifie les erreurs contenues dans le dogme de la Trinité. Ce recueil, qui fait place à la philologie comme méthode exégétique, dialogue avec un auditeur, et selon une démarche inductive part du réel sensible des faits ou des hommes pour s'élever par degrés à des notions abstraites. En se référant plus d'une fois au *De Anima* d'Aristote, Servet pense que les images mentales sont nécessaires à ceux qui pensent. S'opposant aux scolastiques et aux réalistes (p. 270), Servet cherche la vérité dans l'histoire ; il s'appuie sur la Bible, « livre descendu du ciel », et il prend à témoin 45 livres de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il se fonde essentiellement sur Irénée et Tertullien, qui affirmait : « Ils sont trois, non pas en essence mais en degré ; non pas en substance mais en forme ». Rappelons les questions qu'entraîne le dogme de la Trinité, union de trois personnes distinctes, égales et consubstantielles ne formant qu'un seul Dieu. Chacune de ces personnes

est réellement Dieu, et cependant il n'y a qu'un seul Dieu. Le Père n'a pas de principe ; le Fils est engendré par le Père de toute éternité ; le Saint Esprit procède du Père et du Fils comme d'un principe unique. Le mot n'apparaît ni dans l'Ancien ni dans le Nouveau testament, mais le prologue de l'Évangile de Jean a été repris par les Pères apostoliques (Irénée, Ignace d'Antioche, Justin). La façon dont sont interprétées les relations de ces trois personnes à l'intérieur de l'unité qui caractérise Dieu a connu de nombreuses variations (en particulier le fait de savoir si le Saint Esprit procède du Père seul ou du Père et du Fils). La réflexion théologique s'est élaborée progressivement avec Tertullien au III^e siècle (pour qui le Fils existait à l'origine dans l'esprit du Père, et ne devint une personne distincte qu'au moment de la création, tandis que l'esprit est postérieur au Père), puis le Concile de Nicée (qui affirme en 324 la consubstantialité du Père et du Fils, contre les erreurs d'Arius), et celui de Constantinople en 381 (qui affirme que l'Esprit saint procède du Père, et qu'il a parlé par les prophètes). L'ordre et la composition du livre sont difficiles à saisir. Michel Servet s'en prend aux philosophes (aux scolastiques et aux « réalistes ») qui ont « fabriqué une Trinité imaginaire » à laquelle ils donnent le nom d'unité tout en créant trois êtres. Partant de l'homme historique Jésus (dont le Père « est en lui », Jn 14, 11), Servet voit dans le Verbe une disposition établie pour réaliser son dessein de se révéler aux humains car Dieu est hors de portée. L'Esprit saint est aussi une disposition dans l'économie divine, et la Vraie Trinité est le culte d'un Dieu tripartite. Le « second être » n'a pas été envoyé passivement, il est lui-même « nature de Dieu » (p. 200), et à égalité avec lui. Servet n'admet pas l'idée que le Christ est « engendré et né du Père sans le secours d'une mère » (p. 330). Après Tertullien (*Contre Praxéas*, III), il confesse en revanche que le Père, le Fils et l'Esprit saint sont trois personnes en une déité unique.

On ne peut que saluer cette initiative qui permet au plus grand nombre d'accéder à un texte qui marque les débuts de Michel Servet. On aurait aimé cependant que fût davantage expliqué le dogme de la Trinité, qu'on a cherché à présenter ici.

BÉNÉDICTE BOUDOU.

FLORENCE DOBBY-POIRSON, **Le Pathétique dans le théâtre de Robert Garnier**, Paris. Honoré Champion, 2006. Un vol. 14,5 × 22,5 de 662 p.

Entrer dans l'œuvre de Robert Garnier par le pathétique, c'est souligner la spécificité d'un théâtre qui diffère de la tragédie classique par son attachement au spectacle des émotions violentes et de la souffrance physique, d'un théâtre non encore simplifié et codifié.

Afin d'examiner les sources du pathétique, l'auteur rappelle l'évolution du recours aux émotions depuis Aristote et note des écarts par rapport au théoricien du théâtre grec. Garnier, davantage modelé par l'usage des émotions dans la rhétorique antique, est influencé par le devoir de plaire et d'enseigner appris auprès d'Horace. Il suit aussi Scaliger qui recommande le pou-

voir d'édification des sujets atroces et leur issue malheureuse, puisqu'ils portent une véritable conviction. L'influence du plaisir théâtral d'Aristote ne se fait sentir que tard dans le siècle, et ne peut pas être séparée de l'enseignement. Il est un plaisir du pathétique qui se savoure au spectacle de sentiments contraires, lorsque l'émotion est conduite vers des sommets, sans que le dénouement tragique soit nécessaire.

La Troade, la Bible et la mythologie regorgent de sujets douloureux et tragiques qui orientent les choix de la dramaturgie et suggèrent des moyens aptes à renouveler la scène. L'action débute à son terme extrême, et consiste essentiellement dans la déploration tendue des événements, de leurs conséquences morales et psychologiques, d'où le choix de situations riches, de scènes pathétiques particulières et de dialogues tendus. Garnier joue sur l'utilisation pathétique de la réplique courte et de l'argumentation ample, sur l'enfermement des discours, sans jamais perdre de vue la nécessité de séduire par la toute-puissance de l'éloquence. Le récit, la déploration monologuée et les chœurs se trouvent investis d'une puissance nouvelle, ils sont capables de suggérer des images et d'autres scènes pathétiques en dehors de la scène. L'imagination est fortement sollicitée, par les mots plus que par l'action.

Toutes les recettes du barreau, de l'éloquence, offertes à la délectation d'un public de lettrés, sont au service du potentiel dramaturgique d'un vers pourtant oratoire. Ce théâtre humaniste, à visée didactique, avec ses tournures sentencieuses, portées en particulier par ses personnages secondaires, privilégie le spectacle du corps, le détail visuel ou sensoriel, hérité de l'épopée et de la sensibilité nouvelle qui se précise sous l'influence du Concile de Trente : corps faibles des victimes, corps des enfants et des vieillards figurants, corps languissants, torturés, cadavres. S'il impose une vision pathétique du monde emporté par des images d'instabilité, écrasé par les malheurs auxquels font écho les malheurs de la France, s'il soulève la question de la relation de l'homme avec la divinité, qui a remplacé le destin, Garnier penche pour la responsabilité humaine dans un théâtre à la fois religieux et politique.

Depuis quelques années, les travaux sur Robert Garnier et les éditions se multiplient, mais la thèse de Florence Dobby-Poirson, qui n'a pas le seul mérite d'une grande clarté, tardait à paraître. Certes, ce théâtre de la fin du XVI^e siècle constitue une étape dans l'histoire de la dramaturgie ; cependant il a été trop réduit à ce rôle subalterne, alors qu'il a le rayonnement et la puissance des genres en éclosion, qu'il explore les potentialités de la dramaturgie avec une grande liberté.

DANIÈLE DUPORT.

MURIEL CUNIN, Shakespeare et l'architecture. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer. Paris, Honoré Champion, coll. « Études, essais sur la Renaissance », 2008. Un vol. de 560 p.

En histoire de l'art, on fait souvent peu de cas de la valeur artistique de l'architecture, pourtant art total — structurel et décoratif — et fondateur, et en particulier de l'architecture élisabéthaine, jugée difforme et monstrueuse à

l'aune des normes de la Renaissance italienne. C'est cette double injustice intellectuelle que M. Cunin, maître de conférences à l'Université de Limoges, entend réparer dans *Shakespeare et l'architecture, Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer*, qui est la publication d'une thèse soutenue en 2000 et intitulée *L'Architecture dans le théâtre de Shakespeare : figures et structures*.

L'introduction, sous-titrée *Ut architectura poesis*, annonce la couleur et l'ambition de M. Cunin : son étude sera exclusivement nourrie de l'analogie entre l'architecture élisabéthaine et le théâtre de Shakespeare, analogie dont elle s'engage à exploiter toute la réciprocité. Car s'il est fréquent de dire de l'architecture qu'elle est un langage, il est plus rare de renverser la métaphore, et de voir en quoi le langage est architecture. M. Cunin s'étonne du peu de travaux consacrés à cette interaction profonde entre une œuvre, celle du plus connu des Élisabéthains, dont les qualités « architectoniques » sont pourtant soulignées, et l'art de la sculpture de l'espace.

Remarques terminologiques, linguistiques, esthétiques et littéraires tissent tour à tour le réseau des correspondances qu'elle établit entre les deux arts.

Le mot *théâtre*, pour commencer, désigne à la fois le lieu, le texte et le spectacle ; et les traités de rhétorique et d'architecture qui se développent au début du XVII^e se partagent l'usage du mot *plot* pour faire référence aussi bien au site de la future construction et au plan architectural qu'à l'intrigue théâtrale ou politique.

Les deux arts parlent donc la même langue, et ont souvent recours à une rhétorique d'édification, construisant des monuments funéraires ou des tombeaux poétiques qui sont l'expression d'une volonté de mémoire.

Tous deux sont au plus près de l'homme, prennent vie devant un spectateur/ visiteur, et ne se réalisent pleinement qu'en un espace où forme et matière s'interpénètrent, incarnant par là ce que la Renaissance anglaise a de plus caractéristique et de plus complexe, la rencontre du corps et de l'esprit. M. Cunin s'exerce à redéfinir la spécificité du style architectural élisabéthain, dont le caractère hétéroclite, entre structure gothique, ornementation classique, influences multiples, maniériste à la française, néerlandaise et italienne, a tant déconcerté. Or ce style est à relire comme l'unité d'une esthétique de l'oscillation (entre plusieurs pôles contradictoires) et non plus comme le défaut d'une période de transition. L'auteur s'inscrit ainsi dans la continuité des travaux entrepris par S. Thurley et T. Mowl.

M. Cunin se dit consciente des dangers tendus par l'analogie systématique, et tâche de ne pas nier leur spécificité aux deux arts ; l'entreprise est ardue, mais elle y réussit la plupart du temps, alternant les études de l'architecture au sens propre et quelques analyses littéraires précises. C'est pourtant toujours à travers du prisme de l'art « frère » qu'est appréhendé l'art en question, selon le principe même des *sister arts*.

Ainsi, la construction effrénée sous les règnes d'Élisabeth I^{er} et de Jacques I^{er} de véritables demeures-palais construites dans l'espoir de recevoir les personnes royales font écho à la théâtralisation du pouvoir et à la pratique très anglaise du *pageant*, sorte de spectacle de rue éphémère monté sur des plates-formes mobiles, destiné à célébrer la royauté, par où l'architecture

apprend à se mettre en scène. Le lieu théâtral même est de son côté de plus en plus influencé par le travail de la perspective venu d'Italie.

M. Cunin se confronte ensuite à l'œuvre du Shakespeare dramaturge (et non poète), et la thèse du tout architectural passe avec aisance l'épreuve des textes.

Voici *Romeo and Juliet* relu comme un projet architectural érotique contrarié qui finit en pétrification collective, *Antony and Cleopatra* comme le déchirement d'un homme pilier (*the triple pillar of the world*) entre deux esthétiques contradictoires, l'esthétique classique, incarnée par Octavie, la femme-statue, et l'esthétique maniériste ondulante en Cléopâtre, la femme-serpent. M. Cunin livre une analyse particulièrement édifiante du personnage de Falstaff dont elle fait le double théâtral des gargouilles gothiques juchées en haut des églises et dont on ne peut voir les grimaces ; car Falstaff accueille en son corps débordant l'esthétique des grotesques, et avec elle le goût des marges, des excroissances de matière mettant à mal la stabilité du centre, de l'excès ornemental qui menace la structure. C'est un langage dont on connaît bien les dérives verbales, oxymoroniques et absurdes, et dont la manifestation architecturale paraît toute naturelle.

Si le théâtre de Shakespeare épouse avec tant de facilité les courbes architecturales de l'esthétique élisabéthaine, aussi complexes et peu classiques soient-elles, c'est que tous deux travaillent le même matériau humain, et ont conscience de sa fragilité, voire, parfois, de sa difformité.

Dans sa conclusion, M. Cunin cite Prospero, le magicien qui promet de ne plus se laisser prendre au piège de ses illusions idéalistes, dans une des dernières pièces de Shakespeare, *The Tempest* : « *This thing of darkness I acknowledge mine* » (Cet être de ténèbres, je l'avoue mien), dit Prospero en désignant Caliban le sauvage, qui a essayé de violer sa propre fille. À la Renaissance anglaise, il n'est en effet point d'espace civilisé qui ne soit menacé, de l'intérieur, par un espace sauvage, pas d'ordre si bien établi qu'il ne soit guetté par une dissolution prochaine. Dans les mots de M. Cunin : « Hétéroclite, empirique, charnelle, équivoque, l'architecture de l'époque élisabéthaine combine l'ordre et le désordre et déborde des cadres établis ».

JULIE NEVEUX.

JEAN MAIRET, **Théâtre complet**. Édition critique sous la direction de GEORGES FORESTIER. T. II : *Chryséide et Arimand, La Sylvie, La Silvanire ou La Morte-vive*. Textes établis et commentés par PERRY GETHNER, JEAN-PIERRE VAN ELSLANDE, FRANÇOISE LAVOCAT. Paris, Honoré Champion, 2008 (Sources classiques, 91). Un vol. 22,5 × 15 de 629 p.

L'entreprise dirigée par Georges Forestier se poursuit heureusement avec la publication de trois pièces importantes dont la composition, la création et la publication s'échelonnent de 1625 à 1631 : la tragi-comédie de *Chryséide et Arimand* et les tragi-comédies pastorales de la *Sylvie* et de la *Silvanire*. Ce

sont les trois premières pièces de Mairet, marquées par une liberté de ton et de forme qu'il finira par renier quand il sera devenu régulier. Elles nous sont proposées dans une typographie claire et une mise en page aérée (dommage que les titres courants ne comportent pas le numéro des scènes !); le volume se clôt par une bibliographie complémentaire de celle du tome premier¹ et un glossaire. Chaque pièce est précédée d'une copieuse (une cinquantaine de pages) introduction. Et le travail de chacun a été revu par d'autres membres de l'équipe, en particulier pour les transcriptions du texte de base, impeccables.

Perry Gethner, avec précision et modestie, introduit *Chryséide et Arimand*, dont la chronologie est fort incertaine. Tributaire du genre de la tragi-comédie, Mairet adapte une histoire intercalée dans *L'Astrée*, à travers laquelle il glisse une contestation, moderne, de la théologie traditionnelle — sans qu'on puisse d'ailleurs définir avec exactitude les convictions religieuses personnelles de Mairet. P. Gethner reproduit avec grande exactitude l'édition de 1630 (1^{re} édition, parue contre la volonté de l'auteur); son annotation, essentiellement linguistique, donne à comprendre justement le texte. On ne trouve pas la liste des personnages.

Françoise Lavocat se partage le travail avec Jean-Pierre van Elslande pour la *Sylvie*, qui consacra Mairet comme dramaturge à succès. F. Lavocat montre comment le dramaturge suit les modèles de la pastorale dramatique, mais s'en écarte aussi, en confrontant le pôle pastoral et le pôle romanesque (opposition entre intériorité et extériorité, valeurs héroïques, aristocratiques, et valeurs de la retraite et de la vie privée). La *Sylvie* tente aussi d'articuler le plaisir et la règle (toujours le libertinage de Mairet). La préfacière achève son analyse idéologique en montrant que Mairet joue avec les *topoi* de la pastorale et donne finalement à sa *Sylvie* une dimension métathéâtrale. J.-P. van Elslande nous fait revenir à la réalité matérielle du texte, qu'il établit et enrichit de ses notes, de commentaires dramaturgiques et littéraires assez nombreux, mais sans excès et bien ajustés.

Le même spécialiste de l'imaginaire pastoral se charge complètement, cette fois, de la *Silvanire, ou La Morte-vive* qui, avant d'être donnée à l'Hôtel de Bourgogne, fut offerte par Mairet à son mécène le duc de Montmorency, à l'automne 1629. La pièce est célèbre, on le sait par la « Préface en forme de discours poétique » qui en ouvre l'édition et où l'on veut voir un discours théorique en faveur de la régularité; en réalité, Mairet ne défend pas un système et prend une position toute personnelle et indépendante dans les débats du temps entre réguliers et irréguliers, soucieux qu'il reste de se démarquer aussi bien de Chapelain que des irréguliers. Engagé en faveur de la régularité, il préserve néanmoins sa liberté; et précisément en inscrivant la *Silvanire* dans le genre pastoral, qui laissait l'espace de l'indépendance aux dramaturges. La comparaison avec la *Silvanire* de d'Urfé montre qu'en s'appropriant l'œuvre de son prédécesseur, Mairet concentre l'intrigue (on passe de 9465 vers à 2820 !) et offre, par contraste, une tragi-comédie régulière. L'édition Targa de 1631 est reproduite et très scrupuleusement. L'annotation

1. 2004. C.R. dans la *RHLF*, 2006-4, p. 970-972.

tourne carrément au commentaire, pour chaque scène : c'est fort utile (comparaison avec d'Urfé et mises au jour de la thématique pastorale), mais un peu pesant.

Au total, de la belle ouvrage, et du plus grand intérêt pour les historiens du théâtre classique.

CHARLES MAZOUER.

CLAUDINE NÉDELEC, **Les États et Empires du burlesque**. Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », n° 51, 2004. Un vol. 17 × 24 de 506 p.

Mis à part deux ouvrages collectifs — *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts* (1987) et *Poétiques du burlesque* (1998) — il n'était pas paru d'ouvrage en langue française sur la littérature burlesque du XVII^e siècle depuis la thèse de Francis Bar en 1960 : *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*. Ces trois titres révèlent un malaise indéniable dans la compréhension du phénomène à l'époque : s'agit-il d'un style, d'un genre ? Peut-on théoriser une (ou des) poétique(s) ? À partir de quels critères le distingue-t-on de ses voisins la parodie ou le travestissement ? Claudine Nédelec clarifie toutes ces questions fondamentales dans cet ouvrage substantiel, tout en proposant une cartographie littéraire adaptée à la production du grand siècle.

La première partie, ouverte par une enquête étymologique qui va du Moyen Âge à la *Satire Ménippée*, retrace les « origines du monstre appelé burlesque » par une approche historique et sociocritique. Ces origines se situent au tournant des années 1630 et 1640, alors qu'apparaissent les emplois du mot « burlesque » pour qualifier une réalité esthétique, à l'intérieur d'un réseau formé par des Académiciens et des doctes mondains. Cette première partie laisse une place prépondérante à l'analyse des textes de cette genèse, notamment les œuvres de Sarasin, Saint-Amant et Scarron, tout en montrant leur ancrage politique et polémique.

La seconde partie propose d'étudier le burlesque « tel qu'en lui-même », non pas tant dans sa réalité littéraire et textuelle telle qu'on la retrouve dans la poésie, les romans ou les pamphlets de la Fronde, mais en tant que concept tel qu'il a été pensé et défini, perçu et articulé par différents critiques de l'époque. Cette recherche amène l'auteur à envisager le burlesque en interrogeant sa position face à une constellation de concepts aussi divers que la parodie, le bouffon, la satire et la galanterie, outils essentiels à l'élaboration d'une rhétorique du burlesque.

La dernière partie, « *Ridendo dicere...* », élargit les enjeux de l'enquête aux aspects idéologiques et philosophiques du burlesque, en mettant en lumière les conséquences du rire sur différents points névralgiques de l'époque, qu'on pense à la Querelle des Anciens et des Modernes, à la crise de la poésie et de la place du poète dans la société, voire à l'évolution de la langue française. Un épilogue clôt le livre sur une « carte des États et Empires » dans laquelle on décrit les cinq facettes des œuvres burlesques :

les travestis, les Apollon en Tabarin, les railleries, les Frondes et les Socrate en Silène.

Ce parcours tout à fait convaincant et original, qui multiplie les angles d'approche, a l'avantage de faire le point sur une question centrale mais peu travaillée du Grand Siècle, parcours d'autant plus agréable à suivre que l'auteur s'est permis quelques pointes d'humour — qu'on en juge par les nombreux clins d'œil de ses titres. Nul doute, dans ce contexte, que cet ouvrage fasse date dans l'histoire de la critique littéraire et qu'il constitue une étape incontournable dans la relance des études sur le burlesque français du XVII^e siècle.

JEAN LECLERC.

PHILIPPE CHOMÉTY, « **Philosopher en langage des dieux** ». **La poésie d'idées en France au siècle de Louis XIV**. Paris, Champion, 2006.

Un vol. de 547 p.

Cet ouvrage se distingue par un champ d'investigation original et courageux. À l'écart des réhabilitations du baroque et du lyrisme religieux, comme le marque déjà la période chronologique retenue et le confirme le choix d'« idées » dotées d'autonomie profane, l'auteur s'attache à des poèmes communément négligés. Jean Magnon, Marc de Saint-Martin, Brodeau, l'abbé Genest, les auteurs majeurs de cette étude ne sont pas réédités. Les préjugés romantiques et modernes viennent garantir qu'outre l'ennui lié à des sujets rébarbatifs, ces textes, au mieux des curiosités, manqueraient l'essence du poétique. Dénonçant à son tour l'historicité de ces jugements, Ph. Chométy entreprend une réévaluation au double égard de la qualité des œuvres et de leur place historique dans un moment singulier de l'histoire des sciences et de l'histoire de la littérature, lors d'« une profonde mutation poétique et épistémologique » (p. 20).

Une érudition très riche et une culture interdisciplinaire propre à dégager les enjeux théoriques servent cette entreprise difficile, qui doit d'abord s'assurer de la cohérence de son objet. Car la « poésie d'idées », privée d'unité générique — sauf à songer à la catégorie de la « poésie naturelle », que mentionne le jésuite P. Le Moyne (*Discours de la Poésie*, 1641) — recouvre, au-delà même de ce que le caractère extensif de la notion laissait attendre, des ambitions et des propos très disparates : de l'*idée* de l'anatomie en vers d'un poète-chirurgien, aux idées cartésiennes, des connaissances empiriques, telle cette « géographie universelle » (de Violier), aux systèmes du monde. On n'admettra qu'aucune délimitation plus précise ne serait convaincante, mais dans ces conditions, peut-être conviendrait-il de parler plutôt de « poésie de savoir » (pour éviter l'anachronisme « poésie scientifique »). En tout cas, dans la seconde partie, centrée sur le rapport au lecteur — d'instruction et de persuasion —, les analyses témoignent qu'une convergence théorique est possible entre ces objets poétiques d'allure hétéroclite. Est ainsi redécouverte la puissance intellectuelle de la forme poétique : elle ne se réduit pas à la banale vertu mnémotechnique qu'exploitent les plus humbles versificateurs

dans leurs catalogues de choses et de mots ; il y a une force argumentative du vers et de la strophe, « particulièrement appropriés au raisonnement logique » (p. 327). Ici abrégiateurs d'une science, instaurant la relation du livre au monde sur le mode de la miniaturisation — « en poésie, toute *épistémé* doit [...] se concevoir sur le mode de l'*épitomé* » (p. 238) —, là paraphrases de textes philosophiques en une intertextualité qui est indissociablement une interprétation (voir p. 296), les poètes font toujours davantage que répéter ce qui serait dit ailleurs en prose.

Mais c'est évidemment aux œuvres de plus grande envergure qu'il revient de vérifier l'hypothèse qui justifie toute l'enquête. Disciple de J.-Ch. Darrmon, qui interprète à la lumière de la doctrine gassendiste de l'imagination la relation au XVII^e siècle entre des écrivains et une philosophie anti-cartésienne, l'auteur, à défaut de trouver une majorité de poètes gassendistes, rejoint plus largement un ensemble de travaux épistémologiques des dernières décennies portant sur le rôle de l'imagination dans les processus intellectuels et dans l'invention scientifique (à cet égard on s'étonne que la notion de *modèle* ne soit pas davantage convoquée). Il s'agit dès lors d'interroger les principes d'une rencontre entre poésie et savoir. La 3^e partie, « Poésie d'idées et art du langage », démontre sans peine la poéticité de textes en définitive moins arides que chargés de beautés convenues, offrant volontiers au lecteur, pour des conceptions parfois neuves, « un univers poétique familier et rassurant » (p. 432). À ce niveau encore superficiel de jonction, la science mise en vers paraîtrait dériver vers l'ordre poétique : le *Poème du Quinquina* de la Fontaine, par le détour nosographique, sert un propos de moraliste plus attendu (voir p. 365-366) ; la double appartenance d'un objet comme le cercle à la physique (ou la métaphysique) et à l'univers des formes esthétiques se résout en un « plaisir de l'imagination et des mots » (p. 405). La perspective doit être toutefois corrigée, si le poétique est premier, comme veut le soutenir l'auteur. L'exemple de quelques passages de traités en prose, l'examen de certaines catachrèses, disponibles pour un réinvestissement figuratif, suggéreraient cette priorité : « le langage philosophique est par nature imagé » (p. 424) ; ou encore, à propos d'adages scolastiques frappants, « le poète-philosophe [...] peut en prolonger le charme (*carmen*) » (p. 415). Parce que le philosophème se façonne « comme un petit poème » (p. 425), il « est donc chez lui » dans le vers (p. 424). Des commentaires d'une brillante acuité et d'une grande subtilité veulent offrir la démonstration concrète de cette connaturalité à l'occasion de telle séquence poétique. Se laissera-t-on tout à fait persuader que la version du *cogito* de Genest, certes habilement maîtrisée, apporte quelque chose à la pensée cartésienne ? Ou plutôt la mésinterprétation n'est-elle pas à la racine d'un projet qui ignore que la forme de la biographie intellectuelle ou de la méditation, loin d'être un procédé substituable d'exposition, coïncide avec la *méthode* même ? Au-delà de ce cas extrême, restent pour une part problématiques la conscience critique comme les motivations empiriques présidant à la « poésie d'idées » en cette fin du XVII^e siècle.

Sans doute, dans une première partie très documentée, Ph. Chométy a-t-il examiné l'insertion historique des auteurs, au plan des débats théoriques comme d'une sociologie littéraire. S'en dégage un tableau contrasté, entre un

dédain du pouvoir cognitif de la poésie et la participation attestée, pour certains des poètes, aux cercles mondains et littéraires — pour y faire cependant quelle figure ? Brodeau expose sa propre théorie de la nature dans son *Nouveau Système de l'Univers* (1702), une publication saluée dans *Le Mercure galant* (voir p. 341). On aimerait mieux cerner la culture et la compétence scientifiques de l'écrivain, et savoir si par quelque intuition sa physique trouve sa place dans les recherches de l'époque. De manière générale, sauf cas évidents d'héritiers attardés de la Renaissance, le choix du vers reste quelque peu énigmatique. À moins que ce parti, comme semble parfois le suggérer Ph. Chométy, ne soit précisément une réponse au discrédit de la poésie ; en ce cas, importerait moins le face à face entre philosophie et poésie (leur « querelle »), qu'un débat interne à la poésie, manifesté dans d'autres essais contemporains de réaffirmation et réorganisation de son champ. Le dessein des poèmes de savoir serait ainsi à rapprocher de la fascination obstinée pour le grand genre épique, avec lequel, du reste, il communique parfois (*Charlemagne* de Le Laboureur), mais pour lequel il constituerait plus souvent une alternative : une haute poésie sans fable.

Si toute perplexité n'est pas levée par cette étude pionnière de grande qualité, sa lecture convainc que le domaine qu'elle explore devrait être pleinement réintégré dans le paysage poétique du règne de Louis XIV, et on devine que la pratique des vers savants interagit dans le mouvement d'évolution vers la prose, la raison et les lumières du siècle à venir.

ANNE MANTERO.

DELPHINE REGUIG-NAYA, *Le Corps des idées. Pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal. Arnauld, Nicole, Pascal, Mme de La Fayette, Racine.* Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2007. Un vol. de 836 p.

Dans cet ouvrage issu de sa thèse de doctorat, Delphine Reguig-Naya se propose d'explorer le lieu commun critique qui voit dans Port-Royal le centre d'une réforme de la langue au XVII^e siècle, réforme qui aurait consacré un style fait de sérieux, de clarté et de logique. Son objet premier est d'étudier le statut de l'intérêt porté par Port-Royal à la langue et sa portée véritable. La seconde hypothèse est que le problème du langage constitue le moteur de l'influence de Port-Royal dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

La première partie, consacrée aux « conditions du sens », montre comment, dans la nature déchue, l'ancrage de la capacité linguistique dans le corps a pour corollaire immédiat sa relative impropriété à dire les conceptions de l'entendement. Le sens n'est ni immédiat ni transparent, mais se construit dans une pragmatique de la communication. Dans cette partie D. Reguig-Naya se fonde sur les textes théoriques, au premier chef ceux d'Arnauld et de Nicole, ainsi que sur *Les Provinciales* et les *Pensées* de Pascal. Elle prend en compte non seulement *La Logique ou l'Art de penser* et la *Grammaire générale ou raisonnée*, mais aussi les réflexions sur la traduc-

tion et les textes polémiques, en soulignant, non sans raison, ce que la pensée théorique de Port-Royal sur le langage doit à l'expérience concrète de la polémique. Dans la lignée des études récentes et sur Port-Royal en général, et sur la question du langage en particulier, elle met en avant l'influence augustinienne — la théorie du signe formulée dans le *De doctrina christiana* et le *De magistro* — et relativise l'apport cartésien : si celui-ci est indéniable, il ne constitue qu'un outil. Après Jean-Claude Pariente et Martine Pécharman, elle réfute les thèses de Chomsky sur la linguistique cartésienne qui serait celle des Messieurs, et celles de Michel Foucault sur la prétendue transparence du langage à Port-Royal. L'auteur a le sens des nuances, et sait marquer les différences entre des auteurs qui appartiennent à la même famille de pensée : ainsi montre-t-elle ce qui sépare, au sein du cartésianisme augustinien, Port-Royal d'un côté, Géraud de Cordemoy et Bernard Lamy de l'autre.

La seconde partie se penche sur « la condition verbale », c'est-à-dire sur « les modalités pratiques et éthiques » de l'usage du langage dans le monde. Ces modalités de la communication verbale sont étudiées d'abord à partir de textes théoriques, puis à partir de textes littéraires. Après un premier chapitre portant sur la question du témoignage, le second analyse le statut du langage dans les *Essais de morale* de Nicole — non sans quelques redites par rapport à la première partie : dans ces écrits destinés à un public de chrétiens tièdes, Nicole dénonce les dangers de la parole, tout en cherchant à élaborer pour ses lecteurs engagés dans la vie mondaine un usage réglé de cette même parole.

Les deux derniers chapitres portent respectivement sur *La Princesse de Clèves* et les tragédies de Racine, textes retenus parce que le thème du langage y est particulièrement prégnant. L'auteur s'emploie à montrer comment l'« apologie du refus » de Mme de Clèves s'appuie sur les *Essais de morale* de Pierre Nicole ; dans le chapitre consacré à Racine, elle se propose « d'évaluer la contribution de la scène tragique à une dramatisation de la faculté du langage, dont Port-Royal a précisé les enjeux et les modalités, et qui hante l'esthétique "classique" » (p. 655).

Dans le cas de Racine, l'auteur rappelle que la question d'une influence directe de l'augustinisme est discutée ; après avoir résumé les termes du débat, elle résout la contradiction entre des lectures antagonistes en recourant à la notion rhétorique de vraisemblance, qui suppose une « conformité idéologique » entre l'œuvre et le public (p. 659-661) — nous sommes plus réservée sur l'étrange notion d'« augustinisme structurel » (p. 713) qui marquerait la tragédie racinienne.

Il est regrettable que le même travail critique n'ait pas été mené à propos de *La Princesse de Clèves* : il est insuffisant de dire, en conclusion du chapitre qui lui est consacré, qu'on « propos[e] l'hypothèse d'une sensibilité commune irradiant, depuis le groupe de Port-Royal, un certain nombre d'écrivains "classiques" » (p. 653) — signalons au passage que l'emploi récurrent des guillemets pour désigner les auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle traditionnellement considérés comme les emblèmes du classicisme français traduit un flottement critique qui aurait gagné à être tranché. Il aurait fallu poser explicitement la question de ce qu'il est convenu d'appeler, depuis les travaux de Philippe Sellier, l'augustinisme littéraire. En effet,

si la critique a décelé la présence de motifs augustinien dans *La Princesse de Clèves*, il y a débat tant sur la signification de ces motifs pris isolément que sur la signification globale de l'œuvre. À cet égard la note 1 de la page 572, qui renvoie à un article résumant les acquis de la critique sur le roman sans les nommer ni les discuter, est beaucoup trop cursive ; il en va de même de l'affirmation péremptoire de la page 630 selon laquelle « [i]l n'est pas utile de savoir si Mme de Clèves, de même qu'Augustin, cherche Dieu en cherchant l'intimité et la retraite » : c'est écarter sans la discuter l'objection principale qui est faite à la lecture augustinienne du roman, celle de l'absence de Dieu. Et même si l'on accepte de repérer des palimpsestes augustinien dans l'œuvre, les modalités de cette transposition font sens : or celles-ci ne sont pas analysées — pas plus que ne le sont les « moyens propres » du roman, évoqués à plusieurs reprises. Cette question, cruciale tant pour le texte considéré que pour la conception même de ce qu'est une œuvre littéraire, aurait mérité d'être abordée frontalement. Ainsi, bien que les rapprochements ponctuels effectués entre *La Princesse de Clèves* et les *Essais de morale* sur l'intempérance de la parole et les effets des propos rapportés ne soient pas sans pertinence, dire que Mme de La Fayette « aurait écrit le seul roman possible dans l'ordre moral décrit par Nicole » et qu'elle « applique » un « traitement littéraire » aux « leçons tirées des écrits moraux » de ce même Nicole (p. 571-572) constitue une conception réductrice de l'œuvre de fiction — pour ne rien dire du paradoxe qui consiste à voir dans un roman l'illustration des leçons morales proposées par un contempteur du roman : là encore, on eût attendu une mise au point explicite.

En dépit des réserves que suscite ce chapitre, l'ouvrage est assurément riche et stimulant. On est sensible à l'ampleur du corpus comme à la diversité des domaines abordés — théologie, philosophie, linguistique et littérature.

BÉATRICE GUION.

MADAME GUYON, **Œuvres mystiques**. Édition critique avec introduction par DOMINIQUE TRONC. Étude par le P. MAX HUOT DE LONG-CHAMP. Champion, « Sources classiques » n° 86, 2008.

Il faut saluer la publication du présent recueil, qui couronne dix ans d'un travail considérable au service de Mme Guyon (1648-1717). Dominique Tronc, ingénieur de profession, a consacré sa deuxième vie à faire connaître d'abord l'autobiographie de son héroïne (*La Vie par elle-même et autres écrits bibliographiques*, publiée dans la même collection en 2001), puis ses lettres, à travers trois gros volumes publiés chez le même éditeur dans la collection « Correspondances » (I. *Directions spirituelles*, 2003 ; II. *Années de combat*, 2004 ; III. *Chemins mystiques*, 2005). Il a également publié, chez d'autres éditeurs, un choix des *Discours chrétiens* (*De la vie intérieure*, Phénix/La Procure, 2000 ; *Écrits de la vie intérieure*, Arfuyen, 2005) et des *Explications de la Bible* (Phénix, 2005). Enfin il s'est fait l'éditeur, dans la collection « Sources mystiques » du Carmel de Toulouse, de ceux qu'il

considère comme les maîtres de Mme Guyon : Jacques Bertot (2000) et Maur de l'Enfant-Jésus (2007).

Ce volume des *Œuvres mystiques* offre un choix des *Lettres* (p. 419-530), des *Explications* (p. 293-382), des *Justifications* (p. 383-418 — les pièces produites contre l'accusation de quiétisme, rédigées en partie avec Fénelon, très précieuses pour l'historien de la mystique notamment par l'aperçu qu'elles donnent des « autorités » en la matière), et surtout des *Discours* (p. 531-762). S'y ajoute une présentation des *Poèmes* (p. 763-778). Il offre également l'édition complète du *Moyen Court* (l'éd. Poiret de 1720 et non l'originale de 1685, publiée par Marie-Thérèse Gondal chez Jérôme Millon et reprise au Mercure de France), des *Torrents* (déjà publié par Claude Moreli chez Millon d'après une copie manuscrite, alors que là encore D. Tronc préfère l'éd. de 1720) suivie du *Petit abrégé de la voie et de la réunion de l'âme à Dieu*. Plus des « éléments biographiques » et « index des thèmes » (dont une précieuse table analytique).

Il s'agit de produire non pas une édition savante (ainsi D. Tronc préfère aux appareils de variantes ajouter en notes ou en annexes des compléments pris dans d'autres textes, ou d'autres endroits du même ouvrage ; ou par exemple signaler les « gauchissements » opérés par les censeurs dans leur réduction en propositions des *Torrents*) mais simplement un texte sûr, pour un ensemble à valeur surtout didactique et pédagogique — voire initiatique.

Chaque section est précédée d'une « présentation » et caractéristique du point de vue de l'éditeur nous paraît celle des *Explications*. « Le parti pris » de l'auteur, écrit D. Tronc p. 297, « est rigoureux et absolu : Mme Guyon fait correspondre les événements rapportés par la Bible à des expériences mystiques des temps anciens, dont elle explicite les images et l'actualité toujours vivante. » Actualité paradoxale, puisque la démarche guyonienne marque en réalité un terme, celui d'« une précieuse tradition d'interprétations allégoriques » (p. 298) qui s'éteint avec le crépuscule des mystiques ; mais elle « peut alimenter la vie spirituelle de nos contemporains », car par l'accent mis sur l'expérience, c'est-à-dire l'intime et l'intérieur, elle transcende l'historicité des textes, aussi bien que leur interprétation purement littérale. D. Tronc fait un pas de plus lorsqu'il affirme (p. 299) que Mme Guyon « s'approche probablement mieux de l'intention de l'écrivain sacré que ne le font des commentateurs modernes, souvent anachroniques par leur orientation historicisante ». (Les commentateurs mais aussi les traducteurs : à preuve la traduction de Luc XVII, 21 dans la TOB par « le règne de Dieu est parmi vous », là où Mme Guyon écrit : « le royaume de Dieu est en nous ».) Il en conclut (p. 300) qu'« expliquer les écrits sacrés comme des expressions d'une même vérité humaine d'expérience intérieure est peut-être devenu la seule approche acceptable par notre époque : l'explication se soumet à ce qui apparaît comme raisonnable et l'autorité de l'expérience subordonne les croyances au vécu ».

Ce choix, on le voit, ne privilégie pas l'inédit — ainsi le commentaire au *Cantique des cantiques*, qui forme l'essentiel de la section *Explications*, a déjà été publié par C. Morali à la suite de son édition des *Torrents*. Mais il va bien au-delà du florilège, comme celui qu'avait proposé M.-Th. Gondal sous le titre *Madame Guyon : la passion de croire* aux éd. Nouvelle Cité, en

1990. L'éditeur a construit une somme, sorte de tout-en-un rassemblant l'essentiel à ses yeux de l'œuvre guyonienne, sans en omettre aucun aspect — y compris la relative médiocrité des poèmes (p. 763), ce pourquoi la section qui leur est consacrée est particulièrement brève — les écrits biographiques exceptés. Les *Discours* sont privilégiés parce qu'ils sont, malgré leur relative incohérence, « le chef-d'œuvre de Mme Guyon » (p. 534) : l'œuvre de la maturité spirituelle. L'accent est mis, dans la correspondance, sur « la description des états intimes, d'intérêt permanent ». Des *Explications* est d'abord retenue, on l'a déjà noté, la valeur de témoignage des « contacts vécus (...) avec Dieu et son médiateur Jésus-Christ ».

L'étude introductive du P. Max Huot de Longchamp vise à persuader que ces écrits constituent « une présentation claire et complète de la vision chrétienne de la vie mystique, au point que l'on pourrait recommander la lecture de ces pages comme celle d'un excellent manuel en la matière, et (...) qu'il serait difficile de prendre en défaut de foi catholique. » Il nous paraît douteux que ce volume, ne serait-ce que par son prix (130 euros), mais aussi par son ampleur, s'adresse d'abord aux « consciences délicates » soucieuses d'oraison (et d'appartenance confessionnelle). D. Tronc n'en fait pas moins regretter l'absence de l'intégralité des seize *Discours spirituels* publiés en 1718 à la suite des *Lettres chrétiennes*, en les présentant (p. 534) comme « un condensé simple, abordable mais complet de toute la voie mystique ». (Tributaire de l'éd. Phénix, cette présentation n'est d'ailleurs pas tout à fait claire : renvoient à ce petit ensemble posthume les n° 3.x, au lieu que 1.x et 2.x renvoient aux deux tomes de l'édition Poiret de 1716, les derniers écrits publiés du vivant de Mme Guyon.) On en donnera le goût par une citation, p. 755 : « Il ne faut pas croire que Dieu endurecisse le cœur de l'homme autrement que le soleil endurecisse la glace : c'est par son absence. Plus les pays sont éloignés du soleil, plus tout y est glacé. L'homme (...) plus il approche de ce Soleil, plus il se fond peu à peu, en sorte que si, après tant de misères, il s'approchait assez près de Dieu, il se fondrait et se liquéfierait entièrement. Ce qui empêche sa liquéfaction parfaite, c'est la propriété, qui congèle toujours plusieurs endroits de notre âme, laquelle, dès que sa glace est entièrement fondue et rendue toute fluide, s'écoule nécessairement dans son état original, où tous les obstacles sont ôtés. C'est le feu de l'amour pur qui le fait en cette vie, et ce sera le feu du Purgatoire qui le fera en l'autre ».

FRANÇOIS TRÉMOLIÈRES.

VOLTAIRE, **Œuvres de 1723-1728 (I). Œuvres complètes de Voltaire**, vol. 3A. Oxford, Voltaire Foundation, 2004. Un vol. 15 × 23 de xxiii + 331 p.

Les œuvres complètes de Voltaire continuent de sortir à un rythme accru sans rien perdre de leur qualité ni de leur pertinence, tout au contraire. Ce volume d'écrits s'enorgueillit d'un beau frontispice : le portrait d'un Voltaire de 24 ans par Largillière. Le lecteur est implicitement invité à voir en cet homme du monde élégant et raffiné l'auteur des morceaux qui suivent. Ils

indiquent à leur tour que l'activité littéraire de l'écrivain au cours de la période s'inscrit dans une série de genres, du théâtre avec *L'Indiscret*, le *Divertissement pour le mariage du roi Louis XV* ou encore *La Fête de Bélesbat*, à l'épître philosophique avec la *Lettre de consolation à M.*** et Sottise des deux parts*, ou encore la poésie avec de nombreuses petites pièces. Le vers reste, à l'époque, la forme d'expression privilégiée de l'auteur. Une fois de plus, l'apport particulier d'une édition *chronologique* des œuvres de Voltaire s'impose au lecteur.

La préface de Nicholas Cronk fournit une brève mais utile approche synthétique. Elle rappelle l'importance du patronage pour les écrivains du temps et montre comment l'auteur d'un divertissement pour les noces royales développe une stratégie qui entend le positionner parmi les principaux hommes de lettres du temps. Nulle surprise, donc, si la comédie *L'indiscret* est rehaussée d'une dédicace à la marquise de Prie, maîtresse du duc de Bourbon. La riche introduction de John Dunkley et de Russell Goulbourne constitue une bonne mise en contexte même s'il est impossible, à l'heure actuelle, de résoudre la question du rapport entre la pièce commentée et *Le Babillard* de Boissy. La comédie se lit avec plaisir. Certains passages ne manquent de susciter l'amusement, de nos jours encore, comme ce morceau de bravoure de Pasquin que les éditeurs rapprochent de Corneille, de Regnard ou encore de Sorel :

Croyez-vous me charger d'une facile affaire ?
 J'arrêterais, Monsieur, le cours d'une rivière,
 Un cerf dans une plaine, un oiseau dans les airs,
 Un poète entêté qui récite ses vers,
 Une plaideuse en feu, qui crie à l'injustice,
 Un Manceau tonsuré, qui court un bénéfice,
 La tempête, le vent, le tonnerre, et ses coups,
 Plutôt qu'un petit-maître allant en rendez-vous.

Le *Divertissement pour le mariage du Roi Louis XV* édité par Roger J. V. Cotte et Paul Gibbard est présenté dans un français lourd souvent approximatif. L'ouvrage est suivi d'un divertissement conçu pour une scène privée, *La Fête de Bélesbat*, éditée par les mêmes. On aurait aimé une investigation plus complète de la question de la part de Voltaire dans la rédaction du texte, et une insistance véritable s'imposait sur la figure de l'auteur récompensé par la belle en l'espèce d'Alain Chartier recevant un baiser de la Dauphine. Il aurait été judicieux de signaler la présence de ce passage dans le *Recueil Cideville*, manuscrit conservé à Rouen¹, d'autant qu'il représente très clairement pour Voltaire, qui le fait paraître ailleurs sous la forme d'un morceau séparé, une tentative de se placer comme poète courtisan.

Nicholas Cronk et Jean Dagen offrent une présentation claire de la *Lettre de consolation à M.****, en la replaçant judicieusement dans la tradition des épîtres philosophiques et en débattant de la place de cette brève méditation dans l'œuvre de Voltaire. Le même Jean Dagen présente *Sottise des deux parts* avec une annotation très complète et passionnante.

1. Le recueil en question est cité – sans cote – dans l'édition des « Poésies de 1722-1727 » qui clôt le volume.

L'importance des vers de Voltaire pour comprendre son parcours est mise en évidence dans les présentations qu'en propose Nicholas Cronk. L'éditeur pose ainsi, à propos d'« À Mme de Rupelmonde. Les deux Amours » une question essentielle : pourquoi Voltaire garde-t-il longtemps en portefeuille des poèmes avant de les livrer à l'impression ? De la même façon, il s'interroge plus loin à propos d'une lettre d'éloges du poète insérée dans le *Mercur* : « Pourquoi Voltaire ne serait-il pas lui-même l'auteur de cette lettre ? » pour conclure qu'elle « semble bien être en réalité un auto-panégyrique. » Curieusement, ces pièces brèves et souvent négligées sont peut-être celles qui reçoivent ici l'analyse la plus pertinente et offrent au lecteur l'approche la plus fine de l'écrivain. Pour comprendre le Voltaire de 1723-1728, il faut en effet regarder le poète avant tout, et en particulier l'auteur de vers de société. C'est donc un auteur bigarré, mondain, arriviste et talentueux qui ressort du volume.

Par endroits, la relecture paraît avoir manqué. Au-delà des coquilles, la versification est parfois malmenée. On regrette ainsi dans *L'Indiscret* une transformation malencontreuse qui a pour effet de fausser un vers (« grâce à » devient « grâce à »). Les notes de *La Fête de Bélesbat* abusent de « pied » pour désigner la syllabe. Le lecteur n'est pas renvoyé au « vers », mais à la « ligne 199 » (p. 171). Aucune hypothèse n'est donnée pour l'identification de M. D. P. dont les initiales sont celles de la dédicataire de *L'Indiscret*. On attend aussi des commentaires en des endroits où la lecture ne semble pas bonne (vers 371). Si certaines notes sont très fournies, entre autres celles des éditions de N. Cronk et de J. Dagen, d'autres manquent ou alors paraissent superflues. Les paratextes ne tiennent parfois pas compte des apports du volume 1B de l'édition des œuvres complètes.

Comme toujours, le travail de bibliographie matérielle est remarquable. Il fait véritablement des volumes des œuvres complètes de l'édition d'Oxford un monument. On ne peut que saluer les efforts de tous ceux qui y contribuent.

CATRIONA SETH.

CARSTEN MEINER, **Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard.**
Paris, PUF, 2008. Un vol. de 249 p.

L'essai de C. Meiner s'impose par son ambition et par son originalité. Il s'agit pour lui de renouveler la thématique ou, plus précisément, la topologie, étude des *topoi* littéraires, en l'articulant avec l'histoire matérielle, cette histoire des objets, des gestes qui les fabriquent et les utilisent, des institutions qui les mettent en circulation. Il prend l'exemple du carrosse, terme générique qui recouvre toute la gamme de voitures à chevaux, nommées selon les lieux et les époques, berlines, calèches, coches, coupés, fiacres, turgotines, vis-à-vis ou désobligeantes.

Une première partie montre le croisement d'une technologie, qui permet le développement des carrosses, l'amélioration du réseau routier, l'ins-

tauration des compagnies de postes, et d'une symbolique qui oppose le char poétique du soleil à tous les charrois prosaïques de l'ici-bas, mais aussi les carrosses aristocratiques aux voitures publiques. À travers l'Europe, ces voitures qui sont l'image du mouvement et de l'échange sont doublement liées aux histoires qu'on raconte. Elles sont un élément du récit et le décor de la narration. Fielding compare son périodique à « une sorte de malle-poste » où chacun peut prendre place, Marivaux fait de la voiture embourbée le point de départ de la narration, mais aussi du récit, tandis que Lichtenberg lie la qualité des routes à la prolifération des romans. Le bruit d'un carrosse devient ainsi l'irruption de l'inattendu ; l'accident la marque de la contingence ; l'espace de la voiture un lieu de rencontre, de séduction, parfois de viol.

Une seconde partie peut esquisser une histoire de ce que C. Meiner propose donc de nommer topos plutôt que thème ou motif, mais topos qui naît et évolue selon l'histoire sociale et culturelle et qui fonctionne comme interface. C. Meiner justifie l'utilisation de ce dernier terme, emprunté à la chimie par le commerce puis la médiologie. Il traverse trois siècles de littérature, du *Roman bourgeois* de Furetière, où le séducteur se trouve éclaboussé par un cheval, jusqu'à *Un amour de Swann* où un écart de cheval conduit Odette à s'abandonner à Swann dans sa victoria. Une attaque de brigands est à l'origine des aventures de Marianne, tandis que les embarras de rues sont pour Jacob autant d'occasions à saisir : comme le disait Henri Coulet, *La Vie de Marianne* est dominé par le Destin, *Le Paysan parvenu* par le Hasard. Le carrosse n'a pas de sens fixe, il en trouve un dans la logique de chaque intrigue. Le *Voyage sentimental* de Sterne insiste sur la matérialité de la voiture et sur celle du texte : voyage autour d'un carrosse avant d'être trajet en carrosse. Le chien danois qui renverse Jean-Jacques à Ménilmontant et la voiture qui manque de l'écraser, le mauvais carrosse public dans lequel Suzanne Simonin doit fuir son couvent rappellent les dangers de ces voitures qui incarnent le possible romanesque, mais aussi les désillusions de l'existence. Avec Stendhal et Balzac, Nerval et Baudelaire, la voiture semble de plus en plus marquée par le « hasard social, cette sous-providence », selon la formule d'*Un début dans la vie*. Elle suggère une fuite vers un ailleurs, mais rappelle douloureusement à l'ordre de la réalité. L'auteur analyse d'autres exemples, empruntés aux littératures allemande, anglaise et russe. Il peut conclure à la nature complexe de cet objet qui relève de la technique, de l'urbanisme et des ponts et chaussées, du droit et du commerce, mais aussi de la littérature. Si les carrosses réels qu'on fabrique, achète et utilise doivent rouler sans encombres, les carrosses littéraires doivent s'arrêter, verser, se casser pour provoquer l'aléatoire, l'imprévu et le hasard.

C. Meiner n'a nullement la prétention d'épuiser un topos dont il veut essentiellement définir le statut et montrer la fécondité. Alors que trop d'études littéraires referment les textes sur eux-mêmes, dans une mise en abyme permanente et suicidaire, ce retour au réel est une bouffée d'air frais. Les scènes de voiture demandent bien sûr à être mieux distinguées des scènes à cheval, les voitures privées des voitures publiques, les carrosses vécus de l'intérieur de ceux qui le sont de l'extérieur. Il serait intéressant de savoir ce que le carrosse a de commun avec le compartiment de train, la cabine de

bateau ou d'avion, l'espace de l'automobile. Mais tel qu'il se présente, l'essai de C. Meiner constitue une belle défense et illustration d'une histoire littéraire vivante.

MICHEL DELON.

ISABELLE CHANTELOUBE, **La Scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau. Étude des dispositifs énonciatifs dans les *incipit* des œuvres de Rousseau.** Paris, Champion, collection « Les dix-huitièmes siècles », 2007. Un vol. de 504 p.

L'idée qui a motivé le travail d'Isabelle Chanteloube (désormais I. C.) est celle d'un système énonciatif fondé chez Rousseau sur « la solidarité entre l'énoncé — ce que dit Rousseau — et l'énonciation — la manière dont il le dit », avec son corollaire, l'absence de « contingence de la forme par rapport au message, de quelque nature qu'il soit » (p. 469). C'est donc l'intuition d'une intimité entre énoncé et énonciation, de leur consubstantialité dans les écrits de Rousseau, qui est au départ de ce travail.

En étudiant les premières lignes des œuvres de Rousseau, I. C. prend le parti de rester « au seuil des œuvres, et non de pénétrer au cœur des démonstrations » (p. 449), de s'intéresser aux lignes liminaires comme lieux stratégiques de l'ensemble discursif formé par chaque œuvre. Analysant les dispositifs énonciatifs mis en place dans les *incipit*, le travail de I. C. se situe au carrefour de la pragmatique littéraire, de la stylistique, de la linguistique de l'énonciation (É. Benveniste, C. Kerbrat-Orecchioni) et de l'analyse de discours (D. Maingueneau, dont elle fait travailler les notions de *scène d'énonciation*, *scène générique*, *scénographie* et *paratopie*, et, dans une moindre mesure, R. Amossy pour celle d'*ethos*). La notion d'*incipit* étant mal stabilisée, I. C. est contrainte d'ajuster l'empan textuel qu'elle retient pour les œuvres, ce qu'elle justifie toujours (notamment pour la *Nouvelle Héloïse*, roman par lettres ne comportant pas à proprement parler d'*incipit*, et pour les *Rêveries*).

De façon générale, l'ouvrage comporte peu de notes, privilégiant ainsi la fluidité de la lecture sur l'érudition envahissante ; les articulations sont explicites : transitions, bilans de partie et de sous-partie résumant et assurant la progression de la démonstration ; une bibliographie classée, deux index (auteurs et œuvres de Rousseau) ainsi qu'une bibliographie détaillée complètent le texte. L'ouvrage se divise en deux parties équilibrées (210 et 230 p.), la première est consacrée à la scène générique des œuvres, tandis que l'autre se concentre sur la scénographie de chacune d'elles. Si la première partie est assez générale et comporte peu d'analyses de détail, la seconde en revanche s'applique à étudier minutieusement les lignes retenues comme *incipit* pour chaque œuvre. En tant que stylisticienne, c'est certainement cette deuxième partie qui m'a le plus retenue et ce compte rendu manifeste de manière partielle, on voudra bien m'en excuser, un déséquilibre volumétrique en faveur de celle-ci. L'introduction détaillée ne se contente pas de poser le cadre théorique, la méthodologie adoptée et la problématique, elle constitue un véritable sommaire, qui résume les étapes de la démonstration.

La première partie concerne donc la scène générique de l'œuvre. Dans le premier chapitre, intitulé « Rousseau et le discours comme système d'énonciation » (p. 31-66), partant de la prédilection de Rousseau pour le discours, I. C. (i) montre que, quel que soit le genre littéraire investi — œuvres doctrinales, discours, lettres philosophiques et polémiques, romans épistolaires, récit à la première personne, dialogue et monologue —, Rousseau choisit le discours comme plan énonciatif embrayé (discours *vs* récit 1.1.) et (ii) dégage la valeur pragmatique de cette énonciation en *je*. Le discours est également choisi comme genre littéraire : c'est le genre oratoire, constamment préféré aux genres imitatifs, même si Rousseau n'exclut pas le recours à l'imitation dans la *Nouvelle Héloïse*, et ce choix fait l'objet du deuxième chapitre, « Rousseau et le discours comme genre littéraire » (p. 67-155). I. C. y étudie la scène générique des ouvrages majeurs de Rousseau et les rattache tous à un genre fondamental, celui de l'éloquence oratoire, dans ses différentes fonctions, judiciaire, délibérative, épideictique, et ce « quels que soient les dimensions, sujets, et les formes empruntées pour transmettre le message » (p. 408) : le genre oratoire subsume tous les autres genres effectivement choisis, discours, traité, roman épistolaire, mémoires, dialogue, journal. Cette scène générique choisie par Rousseau l'installe à une place particulière, celui de l'orateur antique dont le but est de convaincre l'auditoire et de l'amener à partager ses idées. Dans le troisième chapitre, « Rousseau et le discours comme mode d'expression primitif » (p. 157-221), I. C. montre que le discours est enfin choisi comme mode de relation au langage (oralité, parole vivante *vs* écrit) : l'usage du langage par Rousseau n'est pas seulement marqué par l'allégeance à la Rhétorique, elle prend également racine dans sa pensée linguistique (3.1.), qui met au premier plan l'origine expressive passionnelle et la dimension corporelle du langage naturel (3.2.). Les caractéristiques de l'écriture rousseauiste (3.3.) se déduisent naturellement de cette pensée linguistique : elles empruntent autant à la Rhétorique qu'à la volonté profonde de sincérité qui guide tous les écrits de Rousseau et au choix d'un langage mieux accordé à l'émotion. La parole de Rousseau met au centre de l'énoncé le *je* de l'énonciation, elle fait le choix (i) de l'oralité (comprise comme « l'incorporation » de la parole au sens de Maingueneau p. 177-184), (ii) de la subjectivité (comme donnée fondamentale du langage au sens de Benveniste p. 184-191), (iii) de l'affectivité (comme triomphe de l'« accent » p. 191-194) tout en refusant l'ironie comme « prouesse de l'esprit » contre le langage naturel de l'âme (p. 195-199), (iv) du style figuré comme propre à exprimer au plus près les sentiments élevés du locuteur (p. 200-204), et (v) de la musicalité de la prose qui rejoue l'intime relation primitive entre musique et parole (p. 204-205). La parole prétend ainsi reconquérir les « accents » du langage naturel, ceux-là mêmes qui lui donnent sa force illocutoire et lui assure son efficacité pragmatique (3.4.). C'est pourquoi la parole est caractérisée par une forte dimension réflexive : l'auteur retrouve cet accent perdu de la langue en multipliant les traces de l'énonciation dans l'énoncé, en justifiant l'énoncé par l'intention qui y a présidé, en travaillant sur la matérialité de ses œuvres, pour s'assurer de leur diffusion et de leur impact sur le public, enfin en choisissant la forme autobiographique qui réunit « par le langage [de] ce qui est dit et [de] celui qui le dit » et met

« en pratique la communication selon la nature » (p. 221). I. C. conclut ce chapitre par une réhabilitation, que je cite entièrement : « Il n'est donc pas juste de dire que Rousseau est l'auteur paradoxal qui écrit en dépit de son hostilité affichée à l'artifice que représente l'écriture, puisqu'il s'efforce au contraire de trouver, en se référant à la genèse du langage humain, un dispositif énonciatif, un ton et un style qui laissent s'exprimer la Nature » (p. 221). Le quatrième chapitre est plus court (15 pages), « De la rhétorique au lyrisme : Rousseau précurseur du romantisme », et s'attache à pondérer le choix de la rhétorique par celui du lyrisme. Ce n'est pas seulement un orateur qui s'exprime dans ses œuvres mais aussi un poète, et l'œuvre de Rousseau relève d'un lyrisme qui lui vaut d'être considéré comme un précurseur du Romantisme. « L'association de la poésie et de la rhétorique conduit à un nouveau partage du champ générique » (p. 223), qui fait place à côté du positionnement rhétorique à une éloquence lyrique également tendue vers l'expression de la vérité.

La deuxième partie s'attache à définir la scénographie mise en place dans les *incipit* des œuvres majeures de Rousseau, c'est-à-dire leur « dispositif de parole spécifique, scénario destiné à capter d'emblée l'imaginaire en assignant au locuteur et à l'allocutaire des rôles immédiatement endossables » (p. 242). En s'appuyant sur les travaux de M. Angenot (*La Parole pamphlétaire*, 1982), I. C. montre que cette scénographie peut être globalement qualifiée de pamphlétaire, parce qu'elle est fondée sur « l'isolement idéologique revendiqué, le refus de tout compromis, et notamment de toute adaptation à l'auditoire, la substitution d'une forte croyance de for intérieur aux certitudes admises par la société » (p. 468). L'auteur envisage tour à tour l'image du locuteur, l'*ethos*, et la place réservée au lecteur, toutes deux construites dans le discours.

Le premier chapitre, vaste puisqu'il compte 174 pages, est consacré à déterminer précisément l'*ethos*, ou « image de soi que l'énonciateur projette dans l'énoncé afin de le légitimer » (*id.*), dans le corpus des *incipit*. Privilégiant alors les analyses de détail, I. C. s'attache à l'étude des procédés syntaxiques, grammaticaux et stylistiques par lesquels se met en place l'image que Rousseau produit, et à celle des effets produits par l'exercice de la parole. L'ambition commune de ces *incipit* est, selon I. C., de « s'atteler à dévoiler ce qui lui a été révélé sur l'homme » par l'avènement d'une scénographie prophétique (p. 355), ambition exemplifiée par la phrase seuil du *Discours sur l'origine des inégalités* : « C'est de l'homme que j'ai à parler », « énoncé emblématique », écrit-elle, « d'un devoir de communication assumé envers le genre humain » (*id.*). On peut en revanche parler plus précisément d'un « *ethos* politique » pour caractériser celui qui est construit par les quatre œuvres que sont les deux *Discours*, le *Contrat social* et l'*Émile*, *ethos* politique qui subit des évolutions de texte en texte. Ce que l'examen des premiers paragraphes — et notamment des marques personnelles — du *Discours sur les sciences et les arts* (1.1.) révèle, c'est d'une part la gestion contrastée de la face de l'allocutaire et d'autre part la mise en place d'un *ethos* non conciliant, celui d'un homme simple et sincère, qui dit la vérité — quitte à malmenier son allocutaire. Dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1.2.), le « ton change ». Les marques person-

nelles sont moins binaires, plus diverses, témoignent de la prise en compte d'un destinataire « étendu » (les Académiciens toujours, mais aussi un public élargi jusqu'au genre humain, *vs* les Philosophes désignés comme les « Autres ») et révèlent un énonciateur devenu « déterminé et téméraire » (p. 268). Ce changement de ton marque également une volonté de rupture qui apparente la scénographie du Discours à celle du pamphlet. L'évolution majeure qu'impose l'*incipit* du *Contrat social* (1.3.), consiste quant à elle en « l'élimination des éléments de justification et d'autocritique et l'affirmation ostentatoire d'un paradoxal amateurisme » (p. 288) qui donne l'autorité nécessaire à l'énonciateur, mais aussi en un « glissement personnel » de l'écriture qui renforce la nature pamphlétaire de la parole et installe Rousseau en philosophe. Avec l'*Émile* (1.4.), Rousseau inaugure un autre type de discours, un discours « pédagogique », marqué par un jeu de mises à distance : de l'énonciateur (d'une position de surplomb à l'empathie), du projet (par une approche philosophique et non strictement pédagogique), celle du destinataire enfin (innommé et général). I. C. note cependant que dans l'*Émile*, plus que dans toute autre œuvre de Rousseau, les limites de l'*incipit* sont malaisées à poser du fait de sa composition erratique. L'analyse doit donc intégrer un plus vaste ensemble textuel, qui révèle alors le choix du polémique et de l'affectif à côté du didactique, mais qui révèle surtout (i) l'entreprise textuelle de « conversion » (p. 312) du traité sur l'éducation en *histoire* d'une éducation, et (ii) l'entreprise énonciative de dédoublement du *je*, désignant tour à tour le philosophe et le précepteur en prise avec une situation éducative singulière. Cette conversion générique entraîne presque malgré lui le lecteur dans la fiction. Après avoir rappelé la genèse (entre fiction et réalité) de l'unique roman de Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1.5.), I. C., fidèle à son principe d'examen des premières lignes des œuvres, se penche sur la lettre inaugurale du roman, dans laquelle Saint-Preux — pas encore nommé comme tel — déclare, grâce à des stratégies de contournement, son amour à Julie. L'*ethos* que construit cette lettre est paradoxal, oscillant entre honnêteté et incohérence, entre courage et irrésolution, et Saint-Preux apparaît comme un énonciateur traversé par « des voix diverses entre lesquelles il ne peut trancher » (p. 351). Ce qui est également remarquable dans cette lettre, c'est l'harmonie qu'elle affiche entre rhétorique et expression du sentiment, entre éloquence et spontanéité amoureuse. Avec les *Confessions* (1.6.), Rousseau entame une triple « logique de rupture » : rupture dans le champ générique existant, dans le champ social établi, et même dans le champ humain en ancrant son énoncé dans la scène du Jugement dernier. Elle pose la scène d'énonciation en assurant un « embrayage paratopique » à l'œuvre autobiographique et l'extériorité fondamentale qui en découle, extériorité à la littérature, à la société et même au monde, légitime l'énonciation du discours sur soi et sa dimension cognitive (p. 366). Les *Dialogues* (1.7.), dont le positionnement générique est hésitant — relevant à la fois de l'autobiographie, du genre judiciaire et du dialogue philosophique —, construisent paradoxalement l'*ethos* humble, discret et innocent d'un délocuté absent : *Jean-Jacques*. Le fondement énonciatif de cette œuvre est lui-même paradoxal car la volonté affichée par l'auteur de se murer dans le silence est constamment démentie par la prolixité effective du personnage

Rousseau. Ce paradoxe énonciatif et l'absence de légitimation du dire menace l'œuvre car « pour la première fois il y a véritablement distorsion entre l'énoncé et l'énonciation » (p. 380), menace que Rousseau résout habilement en justifiant « ce flot de paroles » par son inaptitude à la parole cohérente, et cette « œuvre informe, cette "non-œuvre" » (p. 382) par son état désormais de « non-auteur ». La logique de rupture et d'isolement entamée avec les *Confessions* atteint son plus haut degré avec les *Rêveries* (1.8.) : l'énonciateur, fondamentalement seul, est l'objet même de son dire, l'origine de sa voix n'est situable ni dans un lieu ni dans un temps extérieurs à lui. L'*ethos* construit par le discours est alors celui « d'un homme courageux qui a retrouvé sa tranquillité d'âme après avoir renoncé à la lutte » (p. 400), qui trouve dans le très moderne et même anachronique « lâcher-prise » une légèreté de l'être retrouvée, se donnant à lire dans un texte lui-même aérien, « la promenade étant le cadre souple dans lequel vient s'inscrire la méditation » (p. 405). Rousseau respecte-t-il, dans ces *incipit* et les différents *ethos* construits, les présupposés de la scène générique antique qu'il a choisie ? Pour I. C., la réponse est à la fois positive et négative, les nombreuses entorses au code rhétorique le disputant au respect apparent du modèle de l'orateur habile et légitime. Dans son entreprise scripturale, Rousseau « cultive l'image d'un orateur incompris — *vox clamans in deserto* — et s'identifie à une vérité expulsée du champ empirique, qui n'a que sa voix pour s'imposer » (p. 413). L'écart se creuse alors entre scène générique antique et scénographie, qui mène Rousseau à s'établir comme orateur non pas « malgré lui » mais « malgré son auditoire ». I. C. reconnaît dans la « greffe » d'une scénographie agonique sur le dispositif oratoire l'*attitude fondamentale du pamphlétaire* telle que décrite par M. Angenot. Rousseau adopte ainsi une posture énonciative marginale, prenant aussi bien à contre pied les traditions littéraires que les positionnements des autres philosophes des Lumières : son œuvre se caractérise par une « paratopie radicale » qui ne la rend « réductible à aucun courant, à aucune mode » (p. 414).

Le deuxième et dernier chapitre envisage le pôle du destinataire, la place assignée à l'Autre dans cette scénographie pamphlétaire « qui dramatise la prise de parole et [qui] problématise la relation avec le destinataire » (p. 415). Les stratégies discursives du locuteur vis-à-vis du destinataire (2.1.) peuvent être distinguées selon leur visée pragmatique. Dans les ouvrages voués à la réforme de la société (les deux *Discours*, le *Contrat social*, l'*Émile*, et la *Nouvelle Héloïse*) le locuteur entend « diviser » l'auditoire et en opposer les parties (ceux qui adhèrent à son propos *vs* ceux contre lesquels il s'indigne, les honnêtes gens de la campagne *vs* les citadins, les rustiques *vs* les pédants, etc.). Cette division géographique et sociale de l'auditoire éclipse en partie le véritable sens, moral, de cette partition : Rousseau s'adresse à tous ceux qui veulent se réformer, retrouver dans le travail, le cœur et la vertu l'essence humaine. Dans les ouvrages autobiographiques, dont le but recherché est sa réhabilitation et donc la clémence et la pitié de l'auditoire, Rousseau substitue à cette *stratégie de division* une *stratégie d'identification* avec l'autre : identification empathique pour devenir « transparent » au lecteur dans les *Confessions*, identification qui fait du lecteur un double à la fois bienveillant et impartial dans les *Dialogues*, toutes stratégies visant à abolir la distance

avec le lecteur, à ne plus le nommer ni même à l'interpeller, pour en faire son intime. C'est finalement dans les *Rêveries* que culmine la relation intime avec le lecteur, dans ce texte sans destinataire, mais dont le lecteur est constamment inscrit en creux.

Le dispositif pamphlétaire adopté dans les écrits par Rousseau est donc d'une grande force illocutoire et « incorpore » le lecteur au point parfois d'en nier l'altérité (2.2.), il opte pour l'assertivité des énoncés, la vigueur discursive des présupposés non démontrés, celle de l'image et des analogies, l'hétérogénéité énonciative des figures rhétoriques du dialogisme (délibération, subjection, prolepse, apostrophe) dans une « rhétorique de l'immédiateté », une « énonciation à la limite du cri » (p. 475) qui « ne peut conduire qu'à la conversion ou à l'exclusion » du lecteur (p. 458). Mais si la force illocutoire des énoncés est évidente, est-elle pour autant efficace ? Qu'en est-il de ses effets perlocutoires ? I. C. se fonde sur des études de la réception des œuvres de Rousseau (C. Labrosse, N. B. Robisco, R. Trousson, M. Crogiez, M. Launay) pour répondre par l'affirmative à la première question (pouvoir de transformation avéré de la lecture, emprunts dans le discours révolutionnaire, émules chez les hommes et femmes de lettres) et montrer que les effets perlocutoires sont précisément — l'adhésion enthousiaste — ceux attendus de la logique pamphlétaire. I. C. finit l'étude de la relation auteur-lecteur par l'examen de l'idée présentée par F. Belle-Isle dans un ouvrage de 1999 (*Jean-Jacques Rousseau, le défi de la perversion*, Québec, Nota Bene) selon laquelle c'est une relation de perversion qui lie Rousseau à son lecteurs, perversion psychique et non morale, fondée sur le renversement des valeurs et l'inquiétude de l'altérité. Sans aller jusqu'à voir dans la perversion le modèle de la relation auteur-lecteur, I. C. retient néanmoins « la convergence entre les stratégies de compensation psychologique et les stratégies de persuasion » (p. 468) et la tendance à l'assimilation par Rousseau du lecteur à l'Autre. Dans une conclusion soignée, I. C. dresse le bilan de son parcours à travers les œuvres de Rousseau et suggère des pistes qu'elle n'a pu explorer : les inspirations philosophiques et la perspective mythique de la scène générique et l'articulation de l'analyse politique de Angenot et psychanalytique de Belle-Isle pour rendre compte de la scénographie.

GENEVIÈVE SALVAN.

MALCOM COOK, **Bernardin de Saint-Pierre. A Life of Culture.** Oxford, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, coll. « Legenda », 2006. Un vol. 25,5 × 17,5 de 182 p.

Ce livre est la première biographie en langue anglaise consacrée à Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). C'est également le premier travail important sur la vie de Saint-Pierre depuis ceux de F. Maury (*Étude sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre*, 1892) et de M. Souriau (*Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*, 1905). Ce dernier s'était montré très critique vis-à-vis du premier biographe de Saint-Pierre, son ancien secrétaire, éditeur de ses œuvres posthumes (et par ailleurs époux de

sa jeune et charmante veuve), Louis Aimé-Martin, qui, en tête de son édition des *Œuvres complètes* (laquelle reste la seule à ce jour), avait inauguré cette tradition biographique dans un « Essai sur la vie et les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre ».

M. Cook était sans nul doute le mieux placé pour écrire cette nouvelle biographie. Excellent spécialiste de la fin du dix-huitième siècle, il dirige depuis plusieurs années un vaste projet d'édition de la correspondance active et passive de Saint-Pierre dont une partie fait déjà l'objet d'une publication électronique (http://www.e-enlightenment.org/eeBornDigital/eeBSP_e.php). Son livre tire un bénéfice considérable de ce travail d'édition, non seulement parce qu'il lui permet de mettre en évidence un certain nombre de points nouveaux ou d'éclaircir des aspects mal connus de la vie de l'auteur de *Paul et Virginie*, mais encore parce qu'il donne sa méthode et son accent particulier à cette biographie qui est moins celle d'un sujet individuel que, pourrait-on dire, une biographie relationnelle. M. Cook, en effet, s'intéresse peu à l'histoire subjective de l'individu qu'il étudie (ses amours, ses sentiments, etc.) mais, s'appuyant sur tout un réseau de correspondance, il reconstitue le parcours d'une figure intellectuelle et littéraire dans un univers social et culturel en mutation. Le choix de s'intéresser ainsi à l'homme public plutôt qu'à l'homme privé se justifie d'autant plus que la période est particulièrement intéressante de ce point de vue qui permet d'envisager le trajet d'un acteur culturel sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire.

Né dans une famille normande où on a des prétentions à la noblesse (on aime à dire qu'on descend peut-être d'Eustache de Saint-Pierre), Bernardin, après une éducation chez les jésuites et des études d'ingénieur fait différents voyages, dans la décennie 1760-1770, qui le mènent de l'extrême nord de l'Europe (Russie, Finlande, Pologne...) jusqu'à l'océan indien, d'où il rapporte les matériaux pour son *Voyage à l'île de France*, publié en 1773. Dès lors, et jusqu'à la fin de sa carrière, on le voit sans relâche chercher des pensions, tout d'abord pour assurer sa survie, et, plus tard, lorsqu'il sera un écrivain reconnu, pour maintenir son train de vie et garantir l'avenir de ses enfants. Les *Études de la nature* (1784) marquent le début de sa notoriété, mais aussi de ses combats incessants contre les savants qui critiquent ses théories et contre les imprimeurs et les libraires qui font circuler des contrefaçons et le privent ainsi des fruits de son travail. En 1788, il connaît la célébrité avec la troisième édition des *Études de la nature*, qui contient la première publication de *Paul et Virginie*. Les années révolutionnaires sont particulièrement intéressantes. D'un point de vue intellectuel, Saint-Pierre intervient dans les débats, en 1789, avec les *Vœux d'un solitaire*. D'un point de vue institutionnel, il est nommé intendant du Jardin royal (l'actuel Jardin des plantes) en 1792 : il s'occupe notamment du déménagement à Paris de la ménagerie du roi de Versailles et des collections d'histoire naturelle du château de Chantilly. À la création de l'École Normale Supérieure, il devient professeur de morale républicaine (1793-1795). La fin de sa vie le voit collectionner les honneurs (membre de l'Institut, puis de l'Académie française, Légion d'honneur...). Le jeune homme désargenté prêt à partir n'importe où dans le monde pour se faire une situation est devenu une figure influente de la vie culturelle. Indépendamment de l'intérêt qu'on peut avoir pour cet

auteur, le travail remarquable de M. Cook permet, à partir d'un exemple singulier, un aperçu général sur les conditions d'existence des écrivains à la fin du dix-huitième siècle.

COLAS DUFLO.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, **Études de la nature**. Présenté et annoté par COLAS DUFLO. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007. Un vol. 25 × 17 de 624 p.

Cette nouvelle édition des *Études de la nature* comble une lacune au moment où on assiste à un regain d'intérêt pour l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre à l'approche du bicentenaire de sa mort en 2014. La dernière édition du vivant de Saint-Pierre (1804), ainsi que les suivantes publiées sous l'égide d'Aimé Martin — en 1825 chez Aimé André, en 1830 chez Pinard, et en 1833 chez Lefèvre —, sont pratiquement introuvables en dehors de quelques rares bibliothèques et le texte intégral de l'auteur, sans les remaniements d'Aimé Martin, n'avait pas été réédité depuis 1804.

Dans l'édition de 1788, *Paul et Virginie* faisait partie des *Études*, mais ce texte fut publié séparément à partir de 1789, eu égard à son immense succès, succès qui perdure de nos jours, ce qui explique en partie que le reste de l'œuvre soit tombé dans l'oubli. La théorie des marées, erronée et farfelue, qui figure dans les *Études* a sans doute également contribué à la marginalisation du reste de l'ouvrage. Et pourtant, il ne faut pas oublier qu'avec ses *Études*, regroupement d'essais proposant une réflexion sur divers phénomènes physiques et leurs implications morales et philosophiques, Saint-Pierre avait pour ambition de contribuer au débat scientifique de l'histoire naturelle du XVIII^e siècle. Dans ce recueil, les harmonies et leurs contrastes font tout particulièrement l'objet d'analyses et d'observations, dont quelques unes sont encore pertinentes. Enfin n'oublions pas que l'auteur a travaillé jusqu'à la fin de sa vie à la rédaction des *Harmonies de la nature*, texte non publié de son vivant, pour développer et compléter les *Études*.

Colas Duflo présente en un seul volume le texte (en trois volumes) de l'édition de 1804 ainsi que l'avertissement, la récapitulation, l'explication des figures et les planches qui figuraient originellement. Il intègre par ailleurs les notes de Saint-Pierre et indique la pagination du texte d'origine. L'annotation supplémentaire proposée par Duflo a pour but d'éclairer les difficultés de vocabulaire et d'élucider les références littéraires, mythologiques ou philosophiques. Il s'y glisse à l'occasion une erreur infime de typographie : à la page 241, la note 5 de l'Étude VIII, qui explique la référence à une fable de La Fontaine, n'est pas balisée par un appel de note dans le texte à la page 230. Par ailleurs, si l'index des noms des personnages cités en fin de volume est bienvenu, on peut regretter que les œuvres citées ne soient pas, elles aussi, indexées. L'oubli est cependant minime dans la mesure où cette information figure en général dans l'annotation textuelle.

Le choix d'un détail du tableau *La Vue du port de Toulon* du paysagiste Joseph Vernet pour illustrer la couverture invite le lecteur au voyage et lui rappelle que Bernardin de Saint-Pierre, qui appréciait et admirait l'œuvre de

Vernet, était un grand voyageur et que le recueil consacré aux *Études de la nature* était le fruit d'explorations qui lui avaient inspiré la passion de la botanique lors de son séjour à l'île Maurice.

Cet ouvrage, qui facilitera l'accès aux *Études* de Bernardin de Saint-Pierre, jusqu'à présent malaisé, ne peut que satisfaire le lecteur curieux de découvrir l'état de la pensée scientifique au XVIII^e siècle.

MARIE-THÉRÈSE OUBRIER AUSTIN.

GENEVIÈVE LAFRANCE, **Qui perd gagne. Imaginaire du don et la Révolution française**. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, collection « Socius », 2008. Un vol. de 360 p.

Issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris IV-Sorbonne, cet ouvrage est dû à une spécialiste reconnue des périodes révolutionnaire et post-révolutionnaire, et notamment de Mme de Staël. Il entreprend d'interroger les conceptions et interprétations de la bienfaisance à partir de 1793, en situant cette question dans l'histoire des idées, l'histoire sociale, l'histoire culturelle et l'histoire littéraire, en se focalisant sur l'imaginaire romanesque, en se fondant sur le fait que les romanciers, au même titre que les moralistes et les politiques, furent partie prenante dans la réflexion sur la bienfaisance née des bouleversements de la fin du XVIII^e siècle. Le corpus comprend quatre auteurs, Mme de Charrière, Sénac de Meilhan, Fiévée, Mme de Staël, sur lesquels la recherche a considérablement progressé au cours des dernières décennies, et examine un nombre restreint d'œuvres (*Trois femmes*, *L'Émigré*, *La Dot de Suzette*, *Delphine*, *Corinne*), publiées entre la fin de la Terreur et les premières années de l'Empire, afin de s'attacher à une étude détaillée et à une analyse du traitement complexe du thème dans les romans choisis. Un tel choix offre une diversité des formes, des réceptions, des rapports des auteurs avec la Révolution. S'il laisse délibérément de côté le statut des auteurs et leur influence, il revendique la nécessité de faire appel à des considérations extra-littéraires, comme les discours politique et juridique, ce qui était effectivement indispensable. Les notions de don et de bienfaisance sont pertinemment éclairées par l'histoire et les théories anthropologiques, sociologiques et philosophiques élaborées au cours du XX^e siècle, sans pour autant dériver vers les sciences humaines au détriment de l'étude proprement littéraire. L'ensemble reste dans un cadre littéraire, dans l'espace des représentations et traductions de l'imaginaire, mais convoque une information et des concepts proposant une grille de lecture efficace.

Geneviève Lafrance maîtrise une abondante bibliographie, à la fois théorique, sur les notions convoquées et leur confrontation aux œuvres littéraires, et disciplinaire, sur ces œuvres, leurs auteurs, leur contextualisation historique et culturelle. Alors que la littérature critique s'est beaucoup renouvelée ces dernières années, l'information est abondante, précise, actualisée au plus proche possible de la date de rédaction, tenant compte de manière pertinente

des acquis les plus récents de la recherche. Elle nous propose ainsi une contribution importante à l'avancement de celle-ci sur les rapports entre la littérature romanesque de la charnière entre les XVIII^e et XIX^e siècles et les débats, préoccupations, développements idéologiques, les conceptions des rapports inter-individuels et sociaux redéfinis par la Révolution française, la prise en charge par la fiction des nouvelles données politiques, morales, culturelles. Est alors mis en évidence de manière stimulante un paradoxe : les dons ne parviennent guère à rendre heureux donateurs et récipiendaires, et les Lumières se voient ainsi contestées par le biais de l'idéal bienfaisant qu'elles avaient élaboré.

En éclairant la manière dont les questions du don et de la bienfaisance sont liées à la conjoncture révolutionnaire et post-révolutionnaire, comment les émigrés se trouvent mis en scène en rapport avec ces conceptions et pratiques, comment les relations entre des figures fictionnelles s'expliquent ou se trouvent déterminées en partie en fonction de l'échange réel et symbolique, tout un pan de la nouvelle structure sociale apparaît sous un jour nouveau et passionnant.

GÉRARD GENGEMBRE.

Autour de Valérie, Œuvres de Mme de Krüdener, présentées par MICHEL MERCIER, FRANCIS LEY et ELENA GRETCHANAIA. Paris, Honoré Champion, 2007. Un vol. 15 × 22,5 de 356 p.

Madame de Krüdener a fait don de *Valérie* au public à l'âge où, en son temps, les femmes commençaient à se retourner sur leur passé. On peut donc lire *Valérie* comme une réminiscence de *La Nouvelle Héloïse* dont le succès avait déjà suscité mille reprises, notamment celle de *Werther* qui présente les plus grandes affinités avec la rêverie profonde et triste de l'auteur. Cette vue schématique est heureusement corrigée par le responsable de la publication des œuvres de Madame de Krüdener. *Autour de Valérie* est le fruit du travail de trois spécialistes de la période. Chacun lui a consacré une étude dont les ouvrages de cet écrivain n'avaient encore jamais fait l'objet, non qu'on jugeât son livre sans importance mais plutôt parce qu'on inclinait à considérer son « mysticisme » comme un dérèglement d'esprit : « [...] cette folle de Madame de Krüdener [...] », avait déclaré Napoléon sans ambages.

L'introduction de Francis Ley donne sur le corpus de l'œuvre des éclaircissements s'appuyant sur les travaux d'un autre chercheur français, Michel Mercier, et d'Elena Gretchanaia, de l'Institut de littérature mondiale à Moscou. Nous disposons ainsi de textes en partie inédits, dont les « maximes ». Madame de Krüdener associait le roman à une préoccupation morale et religieuse, ce qui ne la distingue ni de Prévost, ni de nombreux autres romanciers du XVIII^e siècle qu'elle connaissait bien. Ce qui lui est plus personnel est l'emploi de la maxime dans le corps du texte. Elle avait le goût de cette forme brève, elle en composa un certain nombre dont deux revues en offrirent un florilège à leurs lecteurs en 1802. En particulier, *Le Mercure de France* du 2 octobre 1802 a fait précéder le texte d'un bel éloge de

Chateaubriand. Dans sa substantielle introduction, Michel Mercier remarque que pour les contemporains, ces maximes étaient une préparation utile à la lecture de *Valérie* ; elles le sont aussi pour nous, elles témoignent que l'auteur se rattache au romantisme et aux Lumières « à l'allemande ». Enthousiasme pour la vertu et désenchantement des frères humains se mêlent sans ironie incisive, sans pessimisme, avec un réel bonheur d'expression et un sentiment personnel qui frappe d'un sceau nouveau des thèmes souvent traités chez d'autres moralistes. À titre d'exemple, une pensée de tonalité proustienne :

« Les âmes froides n'ont que de la mémoire. Les âmes tendres ont des souvenirs, et le passé, pour elles n'est point mort, il n'est qu'absent » (MF).

Ou, entre beaucoup d'autres, deux fines remarques de morale pratique :

« Il n'y a que les gens d'esprit qui sachent paraître dupes : ils connaissent à fond les deux rôles et choisissent le plus beau » (MF).

« Aimer la vertu vaut mieux que de se croire vertueux. La vie n'est jamais un traité de morale, elle est un essai ». (MF).

Deux textes inédits complètent encore notre information dans *Autour de Valérie* : le premier, *Algithe*, est daté de 1802 par Elena Gretchanaia, écrit peu avant ou peu après *Valérie*. L'auteur, moins idéalisé que dans *Valérie*, analyse plus précisément les souffrances de la « mal mariée » qu'elle fut. De la dernière tentative de Madame de Krüdener dans la création littéraire, *Othilde*, ne nous sont parvenues que quelques pages. L'auteur voulait embrasser un sujet nouveau et plus vaste, hélas il était dans l'air, elle fut gagnée de vitesse par la *Mathilde* (1805) de Madame Cottin et *Les Martyrs* (1809) de Chateaubriand.

Après quoi, Madame de Krüdener se livra à des occupations plus absorbantes et plus hautes. Le lecteur est fort bien éclairé sur ce qu'il est indispensable de connaître de la vie de l'auteur par une brève et substantielle biographie qui précède les divers textes. Sans se perdre dans les méandres d'une existence compliquée, Francis Ley fait saisir la progression spirituelle de Madame de Krüdener qui, vivant dans un accord de plus en plus étroit avec ses convictions, en éprouve les habituels désagréments dans le monde : en assistant ses frères chrétiens malheureux, elle se ruina, elle se brouilla avec son prestigieux protecteur, le tsar Alexandre qui s'était refusé à soutenir la Grèce révoltée.

Grande dame, auteur distinguée, intelligence politique, âme religieuse, elle a tant de vertus qu'il est juste de glisser sur son étonnant éloge de *Valérie*, pièce où, pour une fois, elle manque totalement de mesure et de goût. L'a-t-elle senti ? Elle ne l'a pas publiée.

Cet ouvrage est un bel exemple de l'enrichissement que peuvent apporter à notre connaissance d'une œuvre atypique des analyses très fines, usant des perspectives ouvertes par des approches très diverses mais en prenant l'appui indispensable de l'histoire littéraire.

COLETTE CAZENOBE.

MADAME DE DURAS, **Ourika. Édouard. Olivier ou le Secret**. Édition de MARIE-BÉNÉDICTE DIETHELM. Préface de MARC FUMAROLI. Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007. Un vol. de 402 p.

L'édition des trois romans de Claire de Duras en un seul volume de format de poche, dans une collection aisément accessible, était espérée depuis longtemps. L'attente est maintenant comblée grâce à Marie-Bénédicte Diethelm dont le travail d'édition offre même bien plus puisqu'il fait connaître de nombreux inédits, au premier rang desquels une nouvelle version d'*Olivier ou le Secret*. La publication de ce volume de quatre cents pages est donc un événement car les textes qu'il renferme ont eu une histoire éditoriale laborieuse qui les a rendus fragiles vis-à-vis de la postérité. Leur inscription dans une mémoire de longue durée se joue avec une telle édition et on peut maintenant les dire sauvés. Cet enjeu est à la mesure de l'importance des trois romans de madame de Duras, importance qu'ils prennent depuis une quinzaine d'années dans l'histoire littéraire (où ils sont tour à tour approchés par le biais des études sur l'histoire du roman, sur l'écriture des femmes, sur Chateaubriand ou sur Stendhal), pour ne rien dire de l'histoire de chaque lecteur qui les découvre et en reçoit le choc affectif (rarement le récit littéraire aura donné à ce point le sentiment d'être une proposition sur ce qu'est l'expérience d'exister).

L'édition de Marie-Bénédicte Diethelm est celle qu'il fallait à ces romans exceptionnels car elle éclaire tout ce qui se tient hors de la luminosité des textes et permet d'apercevoir la part d'ombre qui les a vus naître comme autant de moments d'un journal intime sublimé dans la fiction : « ces romans m'ont fait du mal, ils ont été remuer au fond de mon âme un vieux reste de vie qui ne servira qu'à souffrir », écrit la duchesse de Duras à Chateaubriand dans l'année où elle les a tous les trois conçus et rédigés, ou ailleurs à propos d'*Olivier*, « c'est encore un isolement, je ne sais faire que cela ». Ces fragments de lettres sont inédits et c'est vraiment l'apport décisif de Marie-Bénédicte Diethelm que de livrer tant d'inédits (demeurés à l'état manuscrit dans les archives de descendants de l'auteur), que ce soient des extraits de lettres ou de romans inachevés, excellemment choisis pour être mis en relation avec les textes principaux, ou que ce soit, plus encore, la version d'*Olivier et le Secret* qui a été exhumée. Celle-ci est une révélation éditoriale : par rapport à la version qu'on connaissait depuis 1971 (établie à partir d'une autre source manuscrite par Denise Virieux, chez José Corti), le roman gagne un tiers de texte, fait apparaître de nouveaux personnages et de nouveaux développements. On attend avec impatience que d'autres inédits, épistolaires et de fiction, soient publiés de façon plus systématique, ainsi que l'annonce l'auteur de l'édition.

DAMIEN ZANONE.

CHATEAUBRIAND, **Œuvres complètes**, sous la direction de BÉATRICE DIDIER, t. VI et VII : *Voyage en Amérique*. Texte établi, présenté et annoté par HENRI ROSSI ; *Voyage en Italie* ; *Cinq jours à Clermont* ; *Le Mont-Blanc*. Textes établis, présentés et annotés par PHILIPPE ANTOINE. Paris, Champion, 2008. Deux tomes en un vol. de 877 p.

« C'est après tout un type de lecture que cherche à susciter l'entreprise des *Œuvres complètes* » : Philippe Antoine souligne, avec pertinence, que la réédition engage une interprétation ; elle est cette partie du cercle herméneutique qui revient au lecteur actuel, participant de la construction du sens des textes. Or, de ce point de vue, il faut malheureusement constater que l'entreprise des *Œuvres complètes* de Chateaubriand est une occasion manquée. Non par la contribution des éditeurs scientifiques, Philippe Antoine et Henri Rossi pour ce volume, qui ont accompli un travail absolument remarquable, mais dans les principes choisis au niveau de la direction générale de l'entreprise. Le choix de reprendre l'architecture des *Œuvres complètes* Ladvocat (1826-1831) est certes commode ; pour un certain nombre de textes, c'est aussi la dernière version revue par l'auteur. On rappellera cependant que cette entreprise répondait chez Chateaubriand à des objectifs précis au moment de 1826, économiques, tout d'abord, mais aussi stratégiques : sous la Restauration, se sentant débordé par la jeune vague romantique des Hugo ou des Lamartine, il lui fallait affirmer sa position, recomposer son portrait d'écrivain à travers une classification pensée de ses œuvres. Par ailleurs, il songeait à ses mémoires et les œuvres complètes apparaissaient comme le lieu où déployer une documentation qui servirait de « pièces justificatives », comme il le dit dans la préface générale des *Œuvres complètes* et ainsi que le rappelle très justement Ph. Antoine, à propos de *Cinq jours à Clermont* (p. 774). L'ensemble obéit à des stratégies ponctuelles et à des circonstances particulières, entraînant des choix conjoncturels. On peut dès lors sérieusement s'interroger sur l'intérêt de reproduire purement et simplement cet ensemble, alors que, comme le montre l'entreprise des *Œuvres complètes* de Germaine de Staël actuellement en cours chez Champion, une réflexion d'ensemble sur le classement des œuvres ouvre indéniablement des perspectives nouvelles.

Dans le cas présent, ce volume reprend les tomes VI et VII de l'édition Ladvocat, en poussant le souci archéologique jusqu'à donner en marge le numéro des pages de cette édition et de conserver les « oi » au lieu des « ai » des imparfaits par exemple, à un moment où cette graphie devient désuète et tend à disparaître. Avec l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, ces volumes formaient dans l'esprit du Chateaubriand de 1826, « la collection de mes voyages ». Pour cette partie, il y a une indéniable cohérence, générique, autour des voyages et de leur récit. À lire de près les substantielles introductions d'Henri Rossi et de Philippe Antoine, on se rend pourtant compte que les questions soulevées divergent bien plus qu'elles ne convergent : le voyage en Amérique aborde des questions anthropologiques, politiques, sociales, montrant le passage d'une anthropologie rousseauiste à une nouvelle vision des Indiens qui sera reprise, *mutatis mutandis*, par Tocqueville, ainsi qu'en témoignent les extraits cités dans l'éclairant dossier constitué par H. Rossi

(p. 564-567). Par là, ce texte entre bien plus résonance avec le cycle des *Natchez* qu'avec le *Voyage en Italie* qui pose des questions d'abord esthétiques et s'inscrit dans les débats de l'Empire. Dans ce dernier ouvrage est exprimée la découverte de la civilisation méditerranéenne, expérience fondatrice pour le Breton qu'est Chateaubriand ; il fait notamment écho aux *Martyrs*, et Ph. Antoine le rappelle à diverses occasions. Dans le type de lecture que peut susciter une édition des œuvres complètes, à la reproduction archéologique, on aurait préféré un parti pris qui aurait permis d'éclairer les aspects d'une œuvre : par exemple, la réflexion anthropologique et politique de l'expérience américaine, commencée dans les années révolutionnaires d'une part, et la relation à la civilisation et aux paysages méditerranéens, caractéristique du Chateaubriand de l'Empire.

Par bonheur, le travail des éditeurs scientifiques fait bien plus que compenser cette absence de réflexion d'ensemble. Les présentations de ces textes, leur annotation et la documentation réunie sont remarquables, de sorte que nous avons là une véritable édition de référence. Henri Rossi présente avec fermeté et élégance le *Voyage en Amérique*, texte difficile parce que composite et constitué de morceaux de dates différentes. Son introduction offre une synthèse extrêmement bien documentée et précise des circonstances biographiques et de ce qu'est le voyage en Amérique entre 1780 et 1825 ; elle se clôt sur une analyse du récit de voyage lui-même, soulignant son ambiguïté générique, la désillusion à l'œuvre dans la découverte de la *wilderness* américaine et le lien avec l'écriture autobiographique. L'annotation du texte, riche et informée, est un modèle du genre, apportant des éléments nouveaux sur ce texte. Un dossier documentaire de près d'une centaine de pages permet de situer le voyage de Chateaubriand dans son contexte et d'en montrer les résonances. Même si le parcours de Chateaubriand comporte encore aujourd'hui des inconnues, on regrettera l'absence d'une carte et d'une chronologie, telles que Ph. Antoine les donne pour le *Voyage en Italie*, qui auraient permis de visualiser et de rappeler sommairement les étapes du voyage.

Le *Voyage en Italie*, portant sur d'autres enjeux, appelle une approche différente, ouvrant notamment sur des questions esthétiques. Ce texte, plus connu, mais également composite, réunit d'une part deux articles publiés dans *Le Mercure de France* en 1804 et 1806, et, d'autre part, des lettres et des notes de voyage. Les deux premiers textes marquent des prises de position esthétiques dans le débat sur la renaissance des arts sous l'Empire. Pour l'édition Ladvoat, Chateaubriand les a intégrés dans un ensemble, en insistant sur le fil rouge autobiographique. Sans le carcan de l'édition Ladvoat, cette différence de statut et le réemploi par Chateaubriand de textes anciens au profit du portrait qu'il construit de lui sous la Restauration auraient pu être plus lisibles. Il est vrai cependant que le *Voyage en Italie* a été lu dans la forme de 1827 ; et c'est de ce texte que, dans des pages précises, Ph. Antoine offre une analyse pénétrante, examinant l'arrière-plan biographique, qui affleure dans la tonalité de certaines pages, la situation du voyage dans la réflexion littéraire de Chateaubriand, notamment dans la perspective des *Martyrs*, et l'approche spécifique de l'Italie. Il souligne en particulier l'absence de notations sur le quotidien qui participe d'une appréhension « classicisante » de l'Italie. Les notes, abondantes, ne se contentent pas de donner la

documentation nécessaire, mais viennent, avec intelligence, ouvrir de suggestives perspectives de lecture (par exemple sur l'appréhension du paysage, p. 695, n. 7). Une chronologie et un dossier sur le voyage en Italie complètent l'apparat critique. Le volume se ferme sur deux textes plus brefs de Chateaubriand, *Cinq jours à Clermont* et *Le Mont-Blanc* (intitulé dans sa version originale de 1806, « Le Voyage au Mont-Blanc »). Ce second texte est particulièrement intéressant dans la perspective du débat sur le paysage des Alpes et le sublime, puisqu'il apportait une note discordante dans la célébration de la montagne, devenue alors un lieu commun du sublime. Chacun de ces quatre textes est doté de deux index (lieux et personnes) et d'une bibliographie.

Incontestablement, et par delà les réserves émises sur le projet d'œuvres complètes, les éditions de ces textes feront date par la qualité de leur appareil critique et par les éléments nouveaux qu'elles apportent.

JEAN-MARIE ROULIN.

EDGAR QUINET, **Lettres à sa mère**, t. IV, 1831-1847. Textes réunis, classés et annotés par SIMONE BERNARD-GRIFFITHS et GÉRARD PEYLET. Paris, Champion, 2008. Un vol. de 309 p.

Cet ensemble de textes souvent inédits est remarquablement commenté, mis en perspective par une étude liminaire et par une annotation très riches, toujours rigoureuses et substantielles. Documents annexes, synthèses partielles, année après année, situent cette correspondance dans son atmosphère propre comme dans le contexte du temps. Tout concourt ainsi à rendre sensible la saveur d'une écriture, entre histoire et quotidien, intensité créatrice et dispersion dans l'existential.

L'intime, l'anecdotique même se relèvent en ce volume du fait de l'exceptionnelle qualité intérieure de l'homme comme de sa destinataire privilégiée, sa mère. Ces seize années se lisent au double miroir d'une conscience que l'on peut dire unique. Tout monte vers l'hommage qu'Edgar prononce sur la tombe d'Eugénie Quinet, le 7 février 1847. L'intimité la plus étroite s'y fait solennité, sacralité, le fils, « en l'absence du prêtre [devenant] prêtre par la consécration de la douleur ». Les valeurs d'un christianisme vécu s'y expriment dans le dépouillement : « fermeté du calvinisme unie à la tendresse de cœur de l'Église primitive », « fièvre de sympathie pour toutes les nobles causes ». Dès 1837 Quinet présente son *Prométhée* comme le symbole de ses souffrances, de ses espoirs, de ses chimères, mais aussi « des pensées religieuses qui travaillent notre temps », de la « lutte avec le Dieu invisible ». Complément de son *Napoléon* et de son *Ahasvérus*, ce « Christ avant le Christ » le renvoie surtout à lui-même. « La page où [il] t'est dédié, confie-t-il à sa mère, [...] est celle qui me sera toujours la plus chère ». L'interrogation religieuse ne cessera de se poursuivre, avec le *Génie des religions* (1841-1842), puis diverses œuvres, anticléricales au nom du christianisme même (dont son cours sur les Jésuites, publié en 1843 avec celui de Michelet).

Sa relation (dès 1831) puis son mariage avec Minna Moré (1834) révèlent à ce tourmenté, dans une succession de ruptures et de retours, que « l'amour inextinguible » est le fond de son être. Il y découvre enfin douceur, sérénité. Sa carrière, elle, est à construire. À intriguer, il deviendrait « misérable et rachitique ». Après bien des péripéties le voici, en 1841, nommé au Collège de France, titulaire de la chaire de Langues et littératures de l'Europe méridionale. Cours bientôt interrompu, puis suspendu comme attentatoire à la religion. Pour l'heure (1842) c'est l'ivresse d'une triomphale leçon d'ouverture, sur l'Italie et les droits des « peuples éteints » à « ressusciter ». Il se méfie de l'Allemagne (de sa morgue, de son pathos), mais le Paris du régime de Juillet lui est irrespirable : c'est « le vuide », la « déchéance », « l'imbécillité politique ». D'une griffe acérée, il s'en prend à la rigidité d'un Guizot, aux « arlequinades » d'un Cousin ; il égratigne jusqu'aux plus admirables : Chateaubriand lui semble « de plus en plus drapé » et « s'encapuchonne », pense-t-il, dans la réaction cléricale et la *Vie de Rancé*.

L'aération vient du voyage. Quinet (outre ses allées et venues entre France et Allemagne) parcourt l'Italie (1832), l'Espagne (1843-1844), goûtant Venise d'un amour passionné (« Pourquoi est-ce que je ne meurs pas de cette mer et de ce ciel et de mon amour pour tout ce que mes yeux voient ? »), s'enchantant à Séville des « maisons blanches comme des Vestales ». L'immédiateté est ici profondeur ; l'édition a parfaitement servi un texte où le circonstanciel se mue en art.

LAUDYCE RÉTAT.

Mémoires de Justine Guillery. 1789-1846. Édition présentée et annotée par MARIE-PAULE DE WEERDT-PILORGE. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. Un vol. de 222 p.

Arrive à l'édition un texte qui ne semble pas avoir été fait pour parce qu'il n'en a pas le poli, parce qu'il présente souvent l'aspect rugueux d'un écrit rédigé pour soi, exprimant une quête dont la fin n'est pas trouvée au moment de former les phrases et de leur donner sens. C'est un texte qui aurait bien pu disparaître puisqu'on apprend que le manuscrit s'en est égaré un moment sur un marché aux Puces avant de sommeiller indéfiniment dans des archives familiales. C'est un texte précieux qui nous restitue la voix d'un être à part, douloureusement singulier, et que nous n'aurions certainement jamais entendue sans l'entremise de l'Association pour l'autobiographie qui l'a recueillie et sans Marie-Paule de Weerdt-Pilorge qui en donne ici une édition préfacée et annotée avec clarté. Sans qu'il soit aisé de dire à quel moment cela se fait dans sa vie et pourquoi cela a lieu, Justine Guillery devient une sorte de paria, emblématique de son sexe d'abord, quand il entend se faire reconnaître comme sujet moral et pensant, et plus généralement de l'exigence de vérité portée dans l'existence au point de n'y savoir faire aucun compromis. Est-ce en raison de son milieu bouleversé par l'histoire nationale, qui portait les germes d'un déclassement ? Est-ce le fait de ses lectures qui lui ont forgé une conception trop haute de l'idéal et une inap-

pétence à jouer le jeu des normes et des codes de la vie commune ? Tout ce que dit et fait Justine Guillery l'isole, hormis la rédaction de Mémoires dont la réception n'est pas moins hypothétique que l'existence de Dieu. Son chemin croise celui de personnages sur le point de devenir éminents (Claude Henri de Saint-Simon, Augustin Thierry) mais garde son propre tracé pour aller de l'avant. La société est cependant implacable pour la jeune fille intellectuelle qui ne reçoit pas d'éducation savante et qui doit constamment se tenir sur le qui-vive de la formation autodidacte. L'ambition de comprendre et de créer envers et contre tout, la quête d'une vérité qui porte le sens du monde et de soi, le travail infatigable pour donner forme à ce sens (par l'écriture mais pas seulement) se confondent ici avec le besoin de vivre et s'expriment, dans ces Mémoires, avec une ténacité remarquable. L'ouvrage qui nous en reste est le témoignage exemplaire et rare du prix qu'il en coûte de refuser de se laisser aliéner.

DAMIEN ZANONE.

LARISSA VOLPERT, **Pouchkinskaïa Frantsia (La France de Pouchkine)**. Saint-Pétersbourg, Aleteïa, 2007. Un vol. de 576 p.

LARISSA VOLPERT, **Lermontov i literatura Frantsii (Lermontov et la littérature de la France)**. 2^e éd. revue et corrigée (1^{re} éd. 2005). Saint-Pétersbourg, Aleteïa, 2008. Un vol. de 298 p.

Larissa Volpert, éminente spécialiste des relations littéraires franco-russes du premier tiers du XIX^e siècle, représentante de l'école de Yourii Lotman, propose dans ces deux ouvrages des approches nouvelles pour l'étude de la présence française dans l'œuvre des deux grands poètes russes. Si la composante française des textes de Pouchkine a souvent fait l'objet d'études (deux chapitres, dans le premier ouvrage de Larissa Volpert, mettent en relief l'apport des pouchkinistes Boris Tomachevskii et Efim Etkind), Lermontov n'a pas suscité, de ce point de vue, le même intérêt des chercheurs.

Cependant les deux poètes, l'un et l'autre parfaitement bilingues, connaissent à fond la littérature française et ont rédigé des écrits (lettres, poèmes) dans cette langue. Mais si Pouchkine fait souvent appel aux écrivains français, Lermontov est plus réticent. À la différence de Pouchkine, il a laissé très peu de témoignages documentés sur sa réception des œuvres françaises (Pouchkine mentionne environ cent écrivains français, Lermontov seulement dix-sept).

La littérature de la France offre à Pouchkine, dès sa jeunesse, des modèles « ludiques », d'après lesquels il construit son œuvre et sa conduite. Pouchkine s'exerce dans le genre du portrait d'après les *Caractères* de La Bruyère, dans celui de l'élégie d'après les *Poésies érotiques* de Parny, et dans celui de l'épître familière d'après la *Chartreuse* de Gresset. Les concepts élaborés par Yourii Lotman, tels que « poétique de la conduite au quotidien », « sémiotique du jeu », trouvent sous la plume de Larissa Volpert un développement riche et subtil.

Elle montre comment, dans le cas de Pouchkine, la frontière entre l'art et la vie devient floue. Les événements réels servent à construire une intrigue romanesque mêlée d'allusions et de réminiscences littéraires. La vie se lit comme un texte rempli de citations, et l'œuvre relève du jeu avec sa propre expérience. Les mécanismes particuliers de la réception — en premier lieu du roman libertin et sentimental, mais aussi de la comédie du XVIII^e siècle — confèrent à la prose, aux lettres et aux poèmes ainsi qu'à la vie quotidienne de Pouchkine une dimension ludique. Les textes d'autrui l'aident par ailleurs à extérioriser des sentiments pénibles qui s'y reflètent comme dans un miroir mobile. Ce miroir les rend changeants et plus supportables.

Le recours aux rôles et masques, fournis par la littérature française, constitue un écran protecteur que Pouchkine maintient soigneusement autant dans son œuvre que dans sa vie. Il fait sa déclaration d'amour à Anna Kern en lui proposant des citations tirées du roman de Mme de Krüdener, *Valérie*, porte, dans une autre situation, le masque cynique de Valmont des *Liaisons dangereuses* pour ne pas trahir ses sentiments, reprend des formules renvoyant à *Adolphe* de Benjamin Constant pour exprimer sa passion dans une lettre en français à Caroline Sobanska. Une anecdote frivole, qui inspire son poème *Domik v Kolomne (La maisonnette à Kolomna)*, atteste la présence thématique, dans cette œuvre, du roman de Louvet de Couvray *Les Amours du chevalier de Faublas*, et permet au poète de prendre ses distances par rapport au moralisme réclamé par certains critiques russes. L'anecdote, si prisee par la littérature française des XVII^e-XVIII^e siècles, structure de même les *Contes de Belkine (Povesti Belkina)*, le roman *Doubrovskii*, le récit *La Dame de pique*, le poème *Le comte Nouline*. « Le joyeux Beaumarchais », ainsi que le désigne Pouchkine, est à l'origine de ses réflexions pleines de gravité, qui nourrissent sa « petite tragédie » *Mozart et Salieri*, sur la nature et le destin du génie. Plus largement, la comédie française du XVIII^e siècle se transforme sous sa plume en parodie, en drame, en roman en vers, en nouvelle.

D'un autre côté, la France reste toujours pour Pouchkine un arsenal d'idées, l'étalon d'« une atmosphère intellectuelle » (p. 538), et Larissa Volpert révèle certains aspects peu connus des contacts du poète avec la pensée de Mme de Staël, Chateaubriand, Tocqueville, Ancelot.

Pour la première fois, Larissa Volpert offre un examen approfondi de la réception pouchkinienne de l'œuvre de Stendhal, et de la proximité typologique de ces deux écrivains. Pouchkine et Stendhal sont proches dans leur perception du romantisme et de Shakespeare, dans leur souci de donner un portrait psychologique du héros, dans leur préférence pour une prose dépouillée d'ornements, simple et laconique. En outre, Larissa Volpert met en relief les obsessions et les fantasmes propres aux deux écrivains, une récurrence constante dans leurs œuvres des thèmes de la folie, de la destinée, de l'adultère, ainsi que du mythe napoléonien. Pouchkine et Stendhal décrivent souvent des états transitoires, intermédiaires entre la maladie et l'état normal. Dans *La Dame de pique*, Pouchkine mêle le rationnel et l'irrationnel, décrit les conséquences d'une idée fixe. Sa narration se déroule d'une manière aussi dynamique et intense que celle de Stendhal lorsqu'il montre la « demi-folie » de Julien Sorel tirant sur Mme de Rênal. *Le Rouge et le noir* produisit, comme l'atteste l'une de ses lettres, une forte impression sur Pouchkine.

Un chapitre à part est consacré aux textes de Pouchkine rédigés en français. Dans ses poèmes, qui appartiennent à la période de la jeunesse du poète, il reprend les modèles de la poésie de circonstance, joue avec les genres de la littérature de salon, tels le portrait, l'épigramme, le madrigal. Ses lettres en français, adressées pour la plupart aux femmes, remplies d'échos littéraires, acquièrent une dimension romanesque. Plusieurs ébauches de ses œuvres russes sont également rédigées en français : cette langue est pour Pouchkine celle de la pensée.

En conclusion, l'auteur se penche sur le problème de la traduction des œuvres de Pouchkine en français, en saluant l'apparition, après nombre d'efforts manqués, du « Pouchkine français » grâce à l'édition de ses œuvres élaborée par les soins de l'équipe dirigée par Efim Etkind (2001), et de la brillante traduction française d'*Eugène Onéguine* par André Markovitch (2005).

Dans son deuxième ouvrage, l'auteur prend constamment en compte le rôle d'intermédiaire que joue souvent Pouchkine dans le processus de réception de la tradition française chez Lermontov. Larissa Volpert entre en détail dans l'examen de leurs points communs et de leurs divergences. Lermontov suit Pouchkine dans son admiration pour André Chénier, mais il cherche sa propre voie, s'intéresse souvent aux écrivains que Pouchkine n'estime guère (tels Vigny, Béranger, Balzac). En outre ses lectures sont, dans son œuvre, pour la plupart codées, dissimulées. Larissa Volpert prône la nécessité de recourir à la reconstruction « hypothétique » des relations de Lermontov avec la littérature de la France. L'analyse détaillée et minutieuse des textes du poète russe dans leur contexte littéraire et culturel préside à cette reconstruction. Elle permet notamment de découvrir un cycle codé de poèmes qu'unissent leurs références à l'image et à l'œuvre d'André Chénier (dont le nom est devenu suspect après le poème éponyme de Pouchkine, lié aux yeux des autorités russes à la révolte des décembristes).

Larissa Volpert s'appuie dans ses recherches sur des faits qui peuvent paraître insignifiants : Lermontov prie un ami de lui envoyer le roman d'Alphonse Karr, *Sous les tilleuls* ; il mentionne, dans une conversation, le poème de Vigny, *Éloa* ; une héroïne de son drame *La Mascarade* évoque le nom de George Sand. Les recherches autour de ces faits amènent l'auteur aux conclusions suivantes : Lermontov reprend les procédés autobiographiques propres à Karr, et crée, comme on dit aujourd'hui, une autofiction ; son Démon (dans le poème éponyme) est présenté comme un amoureux car le poète russe transpose ainsi le motif de l'amour présent dans le poème de Vigny ; Lermontov se trouve à l'origine du féminisme russe.

Comme Pouchkine, Lermontov joue avec les modèles français, les applique à sa propre vie, les adopte et les transforme dans son œuvre. Mais il le fait d'une manière détournée, ne mentionnant jamais les écrivains qui s'avèrent lui être les plus proches, tels Stendhal, Hugo, Constant, Musset, Senancour, Mérimée. Pour la première fois, Larissa Volpert étudie les rapports de la prose de Lermontov avec l'œuvre de Stendhal, souligne l'origine stendhalienne du thème de « l'épouse infidèle », reconstruit, en confrontant le roman inachevé de Lermontov *La Princesse Ligovskaïa* avec *Le Rouge et le noir*, la fin possible de ce roman russe.

C'est surtout la prose de Lermontov qui s'enrichit des acquis du roman français. *Le Héros de notre temps* établit des liens avec les *Confessions* de Rousseau, *Obermann* de Senancour, *Adolphe* de Musset et *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset. Par ailleurs, Lermontov est orienté vers le psychologisme approfondi et l'ironie de Stendhal. Les deux écrivains accordent une dimension « esthétique » à l'analyse introspective, à la confession (p. 213 passim). L'auteur souligne que Lermontov adopte toujours à sa manière la tradition française, procédant au « syncrétisme » de ses différentes composantes. Il « change constamment l'atmosphère propre à l'original, le retravaille activement » (p. 66), ce qui mène à sa transformation cardinale et souvent à une sorte de polémique avec les écrivains français.

La deuxième édition de cet ouvrage contient une partie consacrée à la « Mythopoétique de la poésie tardive de Lermontov et la tradition française ». L'auteur y explore quelques motifs communs à l'œuvre du poète russe et des écrivains français : le motif de la prophétie qui remonte à l'anecdote sur Jacques Cazotte rapportée par La Harpe dans ses *Mémoires posthumes*, celui de l'exil, présent notamment dans le poème d'Antoine-Vincent Arnault *La Feuille*, et celui de l'amour posthume que Lermontov put puiser dans le poème d'Alphonse Karr *Le mort amoureux*.

Extrêmement denses et en même temps bien ordonnés, les deux ouvrages de Larissa Volpert montrent les mécanismes complexes et souvent peu évidents de l'appropriation et de la transformation des modèles français dans l'œuvre de Pouchkine et Lermontov.

ELENA GRETCHANAIA.

VICTOR HUGO, **Lucrèce Borgia**. Éd. CLÉLIA ANFRAY. Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2008. Un vol. 11 × 18 de 254 p.

La nouvelle édition de poche de *Lucrèce Borgia* de Hugo constitue une synthèse précieuse de l'ensemble des travaux qui l'ont précédée. Outre les éléments de paratexte présents dans les éditions antérieures (préface de l'auteur de 1833, variantes de 1833 et de 1882), le recueil fait la part belle à la réception et à la matérialité des différentes mises en scène de l'œuvre, au XIX^e et au XX^e siècles, avec des développements sur les mises en musique, sur la scène du théâtre de la Porte Saint-Martin ou à l'opéra, les réactions et les parodies suscitées par la représentation, ou les tentatives de Vitez, un siècle plus tard.

Clélia Anfray s'appuie ici sur les études hugoliennes récentes (de Florence Naugrette ou Sylvain Ledda, notamment) pour proposer, dans les limites succinctes imposées, une présentation des plus complètes de l'œuvre, mettant en valeur sa singularité dans la production de l'auteur. En un exposé clair et cohérent, l'introduction pose les bases des différentes approches critiques possibles du drame. Celle-ci part d'un traitement thématique, autour de la question de l'identité, et enchaîne avec une très précise mise au point historique sur les libertés prises vis-à-vis de l'Histoire, qui permet de placer en concurrence le « mythe » créé par Hugo et celui que promulguait

Machiavel dans *Le Prince*. L'analyse s'attache ensuite à la définition générique de la pièce, insistant notamment sur les sources antiques et médiévales qui ont présidé à la peinture de ces « Atrides du Moyen-Âge », comme disait l'auteur, pour ouvrir enfin sur une réflexion quant à sa dimension politique. Ainsi, cette présentation explore-t-elle aussi bien les rapports de la pièce avec le passé historique, la tradition littéraire ancienne et contemporaine de l'auteur, qu'avec son propre présent.

Tout est fait ici pour faciliter la lecture, sans jamais nuire à la complexité symbolique et idéologique du texte : résumé précis de la pièce à la fin du livre ; chronologies, non seulement sur Hugo, mais aussi sur l'Italie au temps des Borgia ; bibliographie complète et parfaitement à jour ; appareil de notes fourni et original, éclaircissant toutes les références pouvant poser problème à un public non averti (bibliques, historiques, héraldiques...) et proposant des pistes de réflexion qui prolongent l'analyse amorcée en introduction, notamment autour des liens avec la tragédie shakespearienne ou les conceptions machiavéliennes.

L'édition que nous offre Clélia Anfray présente donc un incontestable intérêt, non seulement pour le grand public, mais aussi pour les chercheurs, qui disposent ici d'un outil utile mettant à leur disposition, par une écriture condensée et efficace, un vaste panorama des enjeux principaux de l'œuvre.

CAROLINE JULLIOT.

VICTOR HUGO, **Lettres à Léonie**. Éd. J. GAUDON. Paris, Fayard, « Mille et une nuits », n° 517, 2007. Un vol. 11 × 15 de 78 p.

Contrairement à celles que Victor Hugo a envoyées à Juliette Drouet, amplement diffusées, les lettres enflammées que le poète a adressées à sa maîtresse, Léonie, épouse du peintre François Biard, demeuraient confidentielles. Jean Gaudon, au cours de son ample travail sur la correspondance de Hugo, en avait déjà proposé, en 1990, une édition limitée à 275 exemplaires, chez Claude Blaziot ; mais, du fait de son maigre tirage, cet ouvrage était peu accessible. La présente édition, dans la célèbre collection à petit prix des « Mille et une nuits », vient donc offrir au grand public une lecture réservée jusqu'ici aux spécialistes. Ces lettres d'amour, pour Jean Gaudon, permettent de révéler un Hugo différent de celui que l'on connaît à travers ses lettres à son épouse légitime, en partie perdues : « la destinataire a brûlé, dans un accès de colère qu'elle a dû regretter toute sa vie, toutes les lettres des premiers mois. Une des lois de la passion amoureuse, telle qu'on se la représente, nous amène à supposer que c'étaient les plus ardentes, donc les plus belles. Cette hypothèse est naturellement invérifiable, mais je crois bien que les lettres à Léonie Biard, dont on a dit, contre toute raison, qu'elles étaient très semblable aux lettres à Juliette, peuvent nous donner une idée de ce qui a été dévoré par les flammes. » (in *Textuel*, n° 24, 1992, p. 178). Ces lettres, probablement antérieures au scandale provoqué par la publicité autour du flagrant délit d'adultère demandé par le mari, nous montrent en effet un homme

extrêmement épris, prêt à tout pour multiplier les tête-à-tête avec sa bien-aimée — rencontres secrètes, et d'autant plus furtives que la belle, il lui en fait la remarque à chaque fois, vient toujours en retard. Les lettres constituent donc dans ce cadre un baume à l'impatience de l'amant solitaire — tel ce baiser d'adieu échangé à travers le voile de la dame : « l'amour à travers l'absence (...) c'est doux et triste et enivrant pourtant. Il y a un obstacle, mais on se sent, on se touche, on s'unit » (p. 14). Néanmoins, pour cette passion qui se nourrit de sensualité (leur liaison, longue de près de dix ans, ne résistera pas à l'exil du poète, en 1851), ce réconfort est bien limité : « Je ne voudrais pas t'écrire (...), je voudrais te tenir dans mes bras (...) Tu sais, c'est encore là le plus doux des langages. Faire taire la bouche, et laisser parler le reste. Une caresse, un sourire, un regard, et le silence. Voilà ce qui dit le mieux l'amour » (p. 8). Heureusement pour nous, Hugo n'a pas pu jouir en permanence de la présence de Léonie, puisque cela nous permet aujourd'hui de savourer ce « petit roman épistolaire » (p. 68), envoyé pour la première fois à Juliette par sa rivale, et rêver, comme le fait Gaudon dans sa présentation, de l'influence de cette liaison sur les figures romanesques qui hantent l'imaginaire de l'auteur. La pureté maltraitée de Fantine, la sensualité féroce ment débridée de Josiane, voilà ce qui s'esquisse déjà dans le portrait qui se tisse, lettre après lettre, de cette Léonie pour qui Hugo gardera toujours une grande tendresse : « Toujours à vos pieds » — cette formule concluait encore une lettre, par ailleurs distante, qu'il lui a adressée en 1864.

CAROLINE JULLIOT.

FRANÇOISE SYLVOS, **L'Épopée du possible, ou l'arc-en-ciel des utopies (1800-1850)**. Paris, Honoré Champion, coll. « L'Atelier des voyages », 2008. Un vol. de 477 p.

Le travail que nous propose Françoise Sylvos se révèle précieux à plus d'un titre. L'utopie est un sujet passionnant : né au début du XVI^e siècle (avec l'ouvrage de Thomas More), ce genre traverse toute l'histoire de la littérature française moderne. Un des premiers mérites du livre de Françoise Sylvos est de faire le point sur les métamorphoses de l'utopie et son arborescence, en quelque sorte, au XIX^e siècle. La description d'une île lointaine, où un gouvernement idéal règne sur un peuple (supposé) heureux, constitue une espèce d'archétype, qui s'est très vite « ramifié en de multiples catégories dérivées » (p. 18). La première de celles-ci est représentée par la narration d'un voyage au pays de nulle part, dans une cité fictive. Mais on doit tenir compte aussi des fictions fantasques se déroulant dans un pays imaginaire (pour autant qu'elles contiennent une leçon politique), des récits de voyage pédagogique, des « mémoires » fouriéristes, des traités de christianisme social, ainsi que des « uchronies ». Ce dernier terme, créé en 1857 par Charles Renouvier, s'applique à des voyages dans le futur (comme *L'An 2440* de Mercier) ou à des fictions qui recomposent le passé. De surcroît, une autre difficulté de l'analyse tient à l'« intention » des auteurs d'utopie : plaident-ils effectivement pour la réalisation de ce qu'ils décrivent ou veulent-ils mettre en garde

leurs contemporains contre les dangers de doctrines coercitives censées faire le bonheur de l'humanité malgré elle ? Françoise Sylvos connaît bien ce problème pour avoir consacré plusieurs de ses travaux antérieurs à Nodier, le « dériseur sensé », qui a notamment exercé cette dérision à l'encontre de certaines pensées humanitaires.

Le présent ouvrage passe en revue, de façon exhaustive, la période 1800-1850, particulièrement féconde du point de vue choisi. Sont ainsi analysés et commentés *Olbie* de Jean-Baptiste Say (1800 ; on voit aisément la signification qu'il faut deviner sous le nom des « Olbiens »), le *Voyage à la nouvelle Philadelphie* de Joseph Saige (1803), *Les Voyages de Kang-Hi, ou Nouvelles lettres chinoises* du duc de Lëvis (1810 ; on y lit une sorte de projection de ce qu'aurait pu être la France si Mirabeau avait vécu), les écrits de Fourier, les traités de Buchez, de Lamennais et des saint-simoniens, le « Projet de fondation d'une ville latine » de l'abbé italien Olmo (traduction française publiée en 1824 d'un ouvrage qui plaide pour l'adoption d'une langue unique), le *Julia Sévéra ou l'an 492* de Simonde de Sismondi (1822 ; clin d'œil, selon Françoise Sylvos, à *L'An 2440* de Mercier), *Athènes en 1840* de Félix Bodin (1822), *Le Médecin de campagne* de Balzac (1833 ; le roman contient une longue évocation de la légende napoléonienne, telle que le XIX^e siècle l'a « recyclée » au service du progrès social et de l'utopie), le recueil *Paris révolutionnaire* préfacé par Godefroy Cavaignac (1834), les textes contre-utopiques de Musset, de Nodier, de Hetzel (associé au dessinateur Grandville) et de Prarond, le *Napoléon apocryphe* de Geoffroy-Château (1836 ; l'ouvrage « réécrit » le passé et fournit à Françoise Sylvos la formule qu'elle a portée au titre de son livre, « L'Épopée du possible »), le *Voyage en Icarie* de Cabet (1840 ; utopie présentée sous forme de roman), les retombées littéraires et politiques des théories de l'illuminé polonais André Towianski sur l'« influence magnétique » de Napoléon, enfin le « Paris futur » de Théophile Gautier (1851 ; cette anticipation, parue peu après le Coup d'État et où la politique ne joue plus aucun rôle, « cristallise la retombée des espérances sociales du demi-siècle » [p. 406]).

Françoise Sylvos montre bien que les utopies ne doivent pas être envisagées en dehors du contexte où elles ont été produites et qu'en outre elles jouent un véritable rôle dans l'histoire des mentalités. L'ensemble ici décrit forme bien sûr le substrat intellectuel de la révolution de 1848. Mais plus encore : Louis-Napoléon Bonaparte a exploité les ouvrages attribuant à son oncle une légende « sociale » pour semer dans les esprits l'idée qu'il était lui-même une sorte de messie attendu. Et après le Coup d'État, il faudra attendre les écrits de Marx, notamment *Le Capital*, pour assister à une résurgence significative de la littérature utopique.

L'auteur de *L'Épopée du possible* ne manque pas d'évoquer non plus le grand arsenal symbolique mis en œuvre par les utopistes (voir le chapitre V, « Un monde de signes ») et qui se traduit notamment dans l'architecture des villes rêvées. Et nous n'avons rien dit encore de la question du modernisme et de la science, sur laquelle le présent ouvrage revient à plusieurs reprises. Au XIX^e siècle, le genre de l'utopie était d'autant plus pratiqué que l'on faisait spontanément le lien entre les avancées scientifiques et des perspectives religieuses (qu'on pense aux ballons, par exemple) : les points de passage,

voire les passerelles, sont nombreux ainsi entre écrits utopiques et traités relevant des religions instituées.

Au total, le livre de Françoise Sylvos s'impose comme un complément nécessaire et bienvenu au *Temps de prophètes* (1977) de Paul Bénichou, qui évoquait la même période.

Certes, tous ces mondes de paix et d'amour fécondés par l'industrie et la science seront raillés par Baudelaire, peut-être, mais on reste libre, en pareille matière, d'adhérer plutôt à l'optimisme d'un Hugo¹.

MICHEL BRIX.

MARTA CARAION, **Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques. Littérature, sciences et industrie en 1855**. Genève, Droz, 2008. Un vol. de 373 p.

Le dossier réuni par Marta Caraion est centré sur une date et un nom : en 1855, l'année même de la première Exposition universelle en sol français, Maxime Du Camp publie un volume de poésie, *Les Chants modernes*, précédé d'une interminable préface, qu'il propose d'abord à part dans la *Revue de Paris* dont il est l'un des principaux responsables. Si le mérite littéraire de cette œuvre n'est pas avéré (et n'a pas été retenu par la postérité), son principal intérêt est de poser un problème essentiel, celui des rapports de l'art avec le progrès, et plus particulièrement le progrès industriel, à une époque où, révolution industrielle oblige, la question est particulièrement d'actualité.

L'anthologie de Marta Caraion est organisée en quatre parties : la première est consacrée aux *Chants modernes* dont sont cités la préface et les poèmes de la section intitulée « Chants de la matière » ; la deuxième partie propose quatre articles de la *Revue de Paris*, dont un de Du Camp lui-même, développant la même thèse d'une union de l'art et de l'industrie. La troisième partie regroupe des textes consacrés à l'Exposition universelle : un article de Du Camp, relevant de la même inspiration, mais également des réflexions de Baudelaire, Renan ou Laprade tout à fait réticents à l'idée de devoir chanter la locomotive ou les allumettes chimiques. Enfin, la dernière partie du volume est une sorte de dossier de presse des principales réactions suscitées par la parution du livre de Du Camp.

Tous ces textes, d'inégal intérêt, sont abondamment annotés, suivis de notices biographiques détaillées et surtout précédés d'une longue introduction dans laquelle Marta Caraion restitue avec précision le contexte historique : ce que les propos de Du Camp doivent à la tradition saint-simonienne, les orientations éditoriales de la *Revue de Paris* et les positions des principaux protagonistes, positivistes progressistes ou tenants de l'art pour l'art. La postérité du programme prôné par Du Camp est également envisagée, en passant d'abord par la prose, ce qui donne l'occasion de belles pages sur l'ima-

1. Deux petites remarques. Il faudrait vérifier s'il n'y a pas, p. 80, une confusion entre les deux Mirabeau, le père et le fils. Et on écrit, me semble-t-il, « Simonde de Sismondi », et non « Sismonde ».

ginaire scientifique, notamment chez Verne et Zola, avant d'aboutir en poésie aux recherches modernistes des futuristes ou de leurs équivalents français : Apollinaire apparaîtrait alors comme une sorte d'accomplissement de Maxime Du Camp, dont l'aspiration à la modernité est constamment contrainte par son incapacité à l'envisager comme une forme-sens, de sorte que *Les Chants modernes* se caractérisent paradoxalement par une conception extrêmement rétrograde de la poésie, limitée aux symptômes les plus conventionnels, du vers à la rime.

Simultanément, comme le montrent les textes cités et les commentaires de M. Caraion, la modernité s'élabore chez Baudelaire en tant qu'espace critique dans une constante ambiguïté dont Du Camp se montre incapable. Le choix de Marta Caraion de s'en tenir à des textes publiés la conduit à accorder moins d'importance à Flaubert. Il aurait pourtant peut-être été intéressant d'approfondir le fonctionnement du trio amical qu'il compose alors avec Du Camp et Leconte de Lisle, et dans lequel sa *Correspondance* de l'époque joue précisément ce rôle d'espace critique, commentant négativement les tentatives des deux autres au moment où lui-même élabore, entre exécution et poétisation du présent, cet anti chant moderne (qui n'est pas non plus un poème antique) qu'est *Madame Bovary*, dont le sujet lui a été fourni par... Du Camp.

HUGUES LAROCHE.

GÉRARD DE NERVAL, **Histoire véridique du canard et autres textes.**
Édition préfacée et annotée par JEAN-LUC STEINMETZ. S.l. [Bordeaux],
Le Castor Astral, 2008. Un vol. 12 × 18,8 de 231 p.

Quelle représentation se fait-on aujourd'hui de Nerval ? Après les travaux fondateurs de Claude Pichois et de Jean Guillaume, l'écrivain échappe-t-il enfin, aux yeux du public, à cette image presque sulpicienne de poète foudroyé qu'effleura l'aile de la folie — composé de douceur élégiaque un peu provinciale, qui fit jadis les délices de Francis Carco, et d'absolue étrangeté ?

On en douterait volontiers, tant se vérifie le classique adage que *la vérité est fille du temps*. C'est cependant contre les portraits infidèles et les visions tronquées que s'inscrit l'élégant volume proposé par Jean-Luc Steinmetz.

Regroupant dix-sept articles publiés entre 1838 et 1850, au hasard des collaborations de Nerval, dans *Le Messager*, *La Sylphide*, *L'Artiste* ou *La Presse*, voire dans des recueils collectifs tels *Le Diable à Paris* ou *Le Diable rouge*, ce florilège — qui ne vise pas à l'inédit, puisque les textes ici présentés figurent tous dans les trois volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade » — ne semble offrir de prime abord d'autre fil conducteur que le caprice de son concepteur.

On passe donc d'une brève évocation des « Bayadères à Paris », pour partie consacrée à la célèbre Amanj, dont l'image gracieuse fut la source de maintes rêveries orientalisantes chez les jeunes romantiques ; aux autobiographiques « Mémoires d'un Parisien », retraçant l'incarcération du jeune

auteur à Sainte-Pélagie ; pour parvenir à la superbe étude, plus connue, sur « Les vieilles ballades françaises », réunie sous sa forme abrégée à « Sylvie » dans *Les Filles du Feu*, mais qu'on trouvera ici dans son intégralité. Citons encore, parmi bien d'autres perles, la savoureuse « Histoire véridique du canard », qui donne son titre à l'ouvrage et dans laquelle Nerval dresse un historique de cet ancêtre de notre presse à sensation ; et trois feuillets consacrés au théâtre de Balzac, précieux témoignage qui méritait certainement qu'on le mît ainsi en évidence. Chacun de ces articles est pourvu d'une annotation brève et précise, qui facilite sa mise en perspective.

De fait, ces articles illustrent à merveille un genre dont nos contemporains ont quelque peu perdu le souvenir, celui de la *Variété*, article placé, selon le *DULF* de Larousse, « entre les faits divers et les annonces et qui, par [son] sujet, [s'écarte] des matières habituellement traitées dans le journal ». Or ce genre par essence digressif, dont Nodier fut peut-être l'inventeur, est ici pratiqué par Nerval avec une virtuosité qui le fait malicieusement bondir d'un sujet à l'autre, en un vagabondage d'idées où s'entrechoquent le *Livre d'Énoch*, Faust, Pierrot et le bœuf gras des saturnales carnavalesques.

Et c'est un rare plaisir que de voir se constituer des éclats de ce miroir brisé le portrait d'un autre Nerval, celui qui pour demeurer le poète des *Odelettes* et des *Chimères*, le rêveur d'*Aurélia* et de *Pandora*, n'en fut pas moins un homme de son temps, un être d'ardente curiosité pleinement intégré à la vie politique et culturelle de son époque : Nerval vivant, et non plus sa momie.

JACQUES-REMI DAHAN.

MARINA MUREȘANU IONESCU, **Eminescu et Nerval : un intertexte possible**. Institutul European, « Espaces Francophones », Iași, 2008. Un vol. de 282 p.

Mihai Eminescu, poète roumain et figure nationale, naquit en janvier 1850, cinq ans avant la mort de Gérard de Nerval, qui, en janvier 1855, « alla discrètement [...], écrivit Baudelaire, délier son âme dans la rue la plus noire qu'il pût trouver » (« Edgar Poe. Sa vie et ses œuvres »). Le même Baudelaire nota que « si le malheureux unit l'esprit, comme Gérard, doué d'une intelligence brillante, active, lumineuse, prompt à s'instruire ; s'il est, comme Poe, un vaste génie profond comme le ciel et comme l'enfer, oh ! alors, l'impertinence du malheureux devient intolérable » (« Hégésippe Moreau »). Baudelaire faisait-il ici une lecture comparative des deux poètes de nationalité différente ? Toujours est-il que cette réflexion de Baudelaire, qui met Nerval et Poe en miroir, nous semble permettre de mieux comprendre l'un et l'autre et tout aussi bien le poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* lui-même. Certainement, une approche comparatiste peut être une méthode des plus enrichissantes dans toutes les disciplines, y compris donc la littérature. Claude Pichois et A.-M. Rousseau définissent la littérature comparée comme « l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, [...] afin de mieux les décrire [les faits et les

textes littéraires], les comprendre et les goûter » (*La Littérature comparée*, A. Colin, 1967, p. 174). Marina Mureșanu Ionescu, auteur de *Pour une sémiotique du narratif. Une lecture de Nerval* (Junimea, Iași, 2007), entreprend, cette fois-ci dans une perspective comparatiste, de mieux lire et de mieux faire connaître les deux poètes, le Français et le Roumain, dans *Eminescu et Nerval : un intertexte possible*.

Marina Mureșanu Ionescu précise que Mihai Eminescu n'a jamais fait mention du nom de Nerval, malgré une attribution hypothétique de la traduction en roumain de la prose *Le Monstre vert* de l'écrivain français (p. 11). Plutôt que de chercher des traces d'influence ou de filiation directes de l'un sur l'autre, il est certainement plus fructueux de faire des rapprochements entre ces deux auteurs à travers le concept de *coupe synchronique*, parallélisme ou concordance transnationaux et synchroniques. À la suite d'un éminent nervalien roumain, Nicolas I. Popa, Marina Mureșanu Ionescu fait observer que les deux poètes ont puisé leur inspiration à la même source vivifiante : le Romantisme allemand. Dans une note de son étude, *Le Sentiment de la mort chez Gérard de Nerval* (Gamber, Paris, 1925), Nicolas I. Popa a en effet proposé un rapprochement sommaire entre *Aurélia* et *Le pauvre Dionis* du poète roumain ; « Formés à l'esprit du romantisme allemand, les deux écrivains possèdent des connaissances orientales, acquises surtout indirectement, à travers l'esprit germanique. Chez les deux, le rêve-refuge se mêle à la vie à tel point qu'on les confond facilement. [...] Leurs rêves s'encadrent du même décor fantastique, où l'on reconnaît facilement l'influence hoffmannesque, offrant une issue à leur fuite de la réalité. Herder leur enseigne un panthéisme spiritualiste, qui n'est pas sans analogie : le goût du folklore et du terroir ils le doivent toujours à Herder et aux auteurs allemands. Enfin, leur sensibilité lyrique, développée à la faveur de cet attrait de psychologie vers l'esprit oriental et allemand, présente de nombreux traits communs. Nous sommes en présence de deux esprits de tournure assez différente, mais qui puisent ou se retrouvent aux mêmes sources » (p. 142). On pourrait dire que les analyses rigoureuses de Mureșanu Ionescu consistent à attester l'intuition qui s'exprime dans ces lignes.

Avec un esprit méthodique et taxonomique, la chercheuse roumaine examine la totalité des œuvres des deux écrivains sous les trois angles : prose, poésie et théâtre. Pour la prose, l'examen s'effectue d'abord selon les genres : conte, nouvelle et roman. De nombreuses pages sont consacrées à « la théorie et la rhétorique du rêve », d'autant plus que, selon Marina Mureșanu Ionescu, « l'on peut définir l'œuvre d'Eminescu en totalité comme *une théorie et une pratique du rêve* » (p. 94-95). Elle remarque comme principe organisateur la série linéaire de récits de rêve dans *Aurélia* et *Les Avatars du pharaon Tlâ*, alors que la circularité des plans temporels caractérise *Sylvie* et *Le pauvre Dionis*. Dans le domaine de la poésie, Mureșanu Ionescu reconnaît une différence considérable entre Nerval et Eminescu : l'un est un poète de la concision et de l'impersonnalité mythologico-mythique, l'autre est un poète du narratif autobiographique. Notons que Eminescu est le fondateur de la forme du sonnet en Roumanie, malgré son aversion pour les vers français et ses efforts pour « briser les moules institués » (p. 197). Mais, au-delà de la différence, chez Eminescu aussi bien que

chez Nerval, la forme du sonnet fonctionne en tant que *macrotexte* pour donner une cohérence précise à ce qui tend à se diviser le plus souvent en deux, et même en trois. À la suite de cette réflexion théorique sur la poésie, la dichotomie poétique est examinée minutieusement : au titre du doublage antonymique, l'antithèse, l'oxymoron ; à celui du doublage synonymique, la synonymie, la répétition ; à celui des symétries axiales, l'antimétabole, l'antimétabole croisée, etc. Les amples exemples de poèmes et même de textes en prose témoignent de l'existence de diverses similitudes entre les deux poètes et servent à la justification de l'étude de Marina Mureșanu Ionescu au point de vue de l'intertextualité. Quant à la partie consacrée à l'examen des œuvres théâtrales, est mis en lumière un lien important entre théâtralité et onirisme chez les deux poètes, qui tournent encore et toujours autour de l'auteur de *Faust*. Ce qui me paraît regrettable, c'est que les analyses des pièces de théâtre sont moins développées par rapport aux deux autres parties sur la prose et la poésie. Et je regrette également l'absence de bibliographie. Elle aurait permis de mieux connaître l'univers littéraire de Mihai Eminescu, surtout pour les lecteurs francophones.

À travers ses parcours analytiques des deux univers de Gérard de Nerval et de Mihai Eminescu, Marina Mureșanu Ionescu poursuit le même principe d'organisation des fragments qu'elle appelle « l'Harmonie du fragmentaire ». Les deux poètes ont la « tendance d'annihiler le désordre par un ordre perceptible seulement au niveau de l'ensemble, de contrecarrer perpétuellement l'émiettement par des constructions unificatrices » (p. 49). Dans le domaine de la prose, le concept de *métaphorisation* est proposé pour unifier deux entités opposées, et dans celui de la poésie, l'idée de *macrotexte* totalise diverses dichotomies. Ainsi, les écritures nervalienne et eminescuenne sont-elles de mieux en mieux éclairées par divers jeux de similitudes et de différences dans une belle étude comparatiste des deux poètes.

Pour terminer, lisons, dans l'éclairage de l'étude pénétrante de Marina Mureșanu Ionescu, un manuscrit de Mihai Eminescu qui raconte un souvenir de jeunesse : « Le jour, j'errais souvent dans les ruelles, m'arrêtant çà et là chez un antiquaire pour fouiller ses vieux bouquins ; j'en prenais tout ce qui était de plus bizarre et de plus fantastique et, de retour à la maison, je lisais et je copiaais dans un cahier nommé *fragmentarium* tous les passages qui me plaisaient. [...] Aujourd'hui, fouillant dans mes papiers, je retrouve ce *fragmentarium*. Je lis, je lis, bizarrement... il me semblait me réveiller dans cette même maison que j'avais habitée, il faisait nuit... dehors le vent sifflait dans les arbres séculaires du parc, les pensées défilent l'une après l'autre dans ma tête et je vois que ces fragments étranges et déchirés de tous côtés forment une belle histoire, bien qu'un peu bizarre. La voilà » (p. 50). Au-delà du romantisme, au-delà de la modernité, n'est-ce pas le monde d'Eminescu, mais aussi celui de Gérard de Nerval ?

HISASHI MIZUNO.

PIERRE SCHOENTJES, **Silhouettes de l'ironie**. Genève, Droz, « *Romantica Gandensia* », XXXIV, 2007. Un vol. de 372 p.

Dans *Poétique de l'ironie* (Paris, Seuil, 2001), Pierre Schoentjes avait adopté une approche théorique de la notion, recourant aux textes à titre d'illustration. Dans *Silhouettes de l'ironie*, il se propose cette fois de faire parler les textes eux-mêmes.

La première partie s'attache aux textes du XIX^e siècle et à des auteurs rarement abordés sous l'angle de l'ironie (Balzac, Huysmans) ou bien marginaux (Verne, Janin). Si Balzac ne cherche pas à biaiser avec son lecteur et circonscrit l'ambiguïté de ses textes, au contraire *L'Âne mort et la femme guillotinée* que Jules Janin publie en 1829 est à la fois un roman macabre et un roman qui dénonce le genre macabre : la lecture ironique dispute sa légitimité à la lecture frénétique ; de même Verne publie en 1874 une fantaisie ironique, *Une fantaisie du docteur Ox*, où, tout en se référant à la conception scientifique populaire à la fin du XIX^e siècle, il parvient à convaincre son lecteur de l'inexactitude du déterminisme matérialiste. Enfin comment décider s'il faut prendre *À rebours* de Huysmans au pied de la lettre ou bien le lire comme une parodie ? L'ironie de la décadence ne consiste plus en un dédoublement (ironie stable), mais en un jeu de miroirs à l'infini.

La deuxième partie est consacrée au XX^e siècle dont la production ironique fut importante et où s'opère une mutation du concept : l'ironie devient le quasi synonyme de littérarité. Selon Schoentjes, l'ironie s'est imposée à André Gide qui y a trouvé la liberté de s'attacher à des points de vue écartés et de libérer son lecteur « en renonçant à contrôler le sens de l'œuvre » (p. 110). De même, dans la réflexion à laquelle s'est livré Vercors sur le rire et sur l'ironie, celle-ci apparaît comme un clin d'œil adressé au lecteur et demeure toujours une question, alors que l'humour propose une réponse. Si l'ironie s'appuie en grande partie sur l'intertextualité dans *La Chute* de Camus, elle permet à l'œuvre d'affirmer et de nier simultanément certaines positions, à l'image de la pensée de l'auteur, « aux antipodes d'une pensée satisfaite » (p. 144). Par contre, l'ironie est en grande part justifiée par la complicité tacite qu'elle instaure entre les lecteurs chez Albert Cohen, par la fictionnalisation de la biographie dans *Ravel* de Jean Echenoz. Enfin Schoentjes se livre à un séduisant parallèle entre ironie et francophonie, en s'appuyant sur les textes de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma et du Belge Jean-Philippe Toussaint.

Dans la troisième partie, l'auteur analyse des moments forts de l'ironie, entre 1880 et la fin de la Première Guerre mondiale et s'interroge sur sa valeur morale. Après avoir mis en lumière la parenté qui unit ironistes et anarchistes depuis un siècle et demi, l'ironie étant là synonyme de liberté et d'indépendance, il propose un panorama de l'ironie 1900, parcourant les nombreux ouvrages et articles qui, soit pour la défendre soit pour la critiquer, mettent en lumière l'idée de supériorité propre à l'ironie et liée à son scepticisme et à son relativisme. Il s'interroge ensuite sur les rapports entre ironie et mythe à travers la littérature sur la Grande Guerre ; où il apparaît que le mythe du héros n'est nullement inconciliable avec l'ironie puisqu'elle per-

met aux écrivains ayant fait l'expérience de la guerre d'adopter une position paradoxale, entre adhésion et rejet.

La dernière partie, enfin, livre une série de considérations d'ordre éthique sur l'ironie. Après avoir envisagé la photographie et esquissé les contours théoriques de l'ironie picturale, P. Schoentjes s'interroge sur la place de l'ironie dans la société de consommation : alors que l'intelligence fut souvent associée à l'ironie, la culture humaniste ayant longtemps été son lieu privilégié, depuis la fin du XVIII^e siècle et la mort de Dieu, l'ironie est devenue un espace de liberté dans l'interprétation comme dans le comportement ; depuis les années soixante, elle est conçue moins comme un mode d'expression critique que comme le métadiscours par excellence, auquel il est de bon ton d'adhérer. « Tout progressiste, en particulier, semble devoir souscrire à l'ironie » (p. 363). Seulement la compromission de l'ironie avec la société de consommation (le marketing la publicité) lui vaut, selon certains, de s'être muée en un relativisme mou.

On le voit, l'ouvrage de P. Schoentjes ouvre toute une série de pistes, non seulement en littérature, mais dans les autres arts comme dans la vie quotidienne, espaces moins explorés par les ironologues. Il s'appuie pour cela sur les définitions habituelles de l'ironie qu'il reformule avec une clarté à saluer : ironie verbale, ironie du sort, ironie romantique — on regrettera toutefois la portion congrue réservée à l'ironie comme mention telle que l'ont analysée D. Sperber et D. Wilson. Enfin, il met en place les fondements d'une histoire de l'ironie depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la postmodernité, tant en Europe que chez les Anglo-Saxons où se passe aujourd'hui l'essentiel du débat autour de cette notion à la mode.

MARIE-ANGE FOUGÈRE.

HÉLÈNE CELDRAN-JOHNANSEN, Prophètes, sorciers, rumeurs. La violence dans trois romans de Jules Barbey d'Aureville (1808-1889). Amsterdam-New York, Rodopi, « Faux titre », 2008. Un vol. de 305 p.

Comment ne pas se réjouir de la vigueur internationale des recherches aurevilliennes et du rayonnement des études littéraires françaises qui nous valent la publication d'une thèse écrite par une Norvégienne ? Pourtant, l'ouvrage d'Hélène Celdran-Johannessen s'avère à bien des égards décevant. La définition même du projet est extrêmement ambiguë : qu'Hélène Celdran-Johannessen se propose d'interpréter la violence de trois romans aurevilliens à la lumière de la théorie du bouc émissaire et de la crise mimétique définie par René Girard pourrait être une idée judicieuse ; mais la présentation de l'ouvrage est telle que le lecteur se pose la question de savoir s'il s'agit d'éclairer l'œuvre de Barbey par la lecture de Girard ou bien plutôt de fonder (ou de confirmer les théories de Girard) en se servant de l'œuvre aurevillienne comme d'un prétexte. De l'aveu d'Hélène Celdran-Johannessen, il s'agit de « confronter, en dernier lieu, les romans d'un écrivain catholique à un penseur chrétien » (p. 11). Aussi l'ouvrage propose-t-il de longs et pesants

développements consacrés à la seule présentation de la théorie critique de Girard, assurément inutiles pour lire Barbey : il eût suffi de renvoyer le lecteur au texte critique. Le parcours de la bibliographie accentue le malaise, puisqu'aux critiques sur l'œuvre aurevillienne se mêlent des approches critiques de l'œuvre de Girard lui-même, suggérant qu'elle est bien ici objet d'étude autant que celle de Barbey. La théorie de Girard, centrale, n'est cependant pas la seule convoquée : les travaux de Jeanne Favret-Saada sur l'ethnographie des sorts et ceux de Françoise Reumaux sur la rumeur sont censés soutenir la lecture de *L'Ensorcelée* et du *Prêtre marié* dans les chapitres III (« Les sorts, la lande ») et IV (« Rumeurs »). Pourtant là aussi la présentation de ces thèses critiques se déploie souvent pour elle-même, les commentaires de Barbey venant en quelque sorte illustrer le propos, sans que le rapport entre les thèses évoquées et le texte soit toujours nécessaire. La méthode adoptée laisse également perplexe. Que penser par exemple du procédé qui consiste à opposer aux considérations de Barbey sur la sorcellerie un obscur « Mémoire sur la façon de juger les sorciers » publié au XVII^e siècle par le père Lalemant, pour poser la question de savoir si « Barbey n'a qu'une connaissance erronée ou partielle des positions de l'Église catholique » (p. 119) : ces « positions » se résumeraient-elles à celles de ce prêtre du grand siècle ? Pourquoi et comment ce texte précisément en donnerait-il la substantifique moelle ? Le moins qu'on puisse dire est que la démarche est ici scientifiquement bien peu étayée. L'ambiguïté du projet initial pèse ainsi sur l'ouvrage tout entier et les romans de Barbey semblent trop souvent utilisés pour confirmer des thèses d'ethnologues ou de sociologues, sans que la lecture de l'œuvre en soit en retour enrichie de manière décisive.

C'est en effet la seconde faiblesse de cet ouvrage : quoi qu'en dise l'auteur, il n'est pas absolument certain que l'analyse de la crise mimétique renouvelle de manière décisive la lecture de Barbey. Que les romans aurevilliens soient marqués par la violence n'apparaît pas comme une nouveauté, que cette violence soit liée à la perception que Barbey se fait de la religion et à l'ancrage maistriens de ses romans guère davantage (la confrontation du chapitre V, intitulé « René Girard contre Joseph de Maistre » a quelque chose d'évidemment très superficiel). Placer cette violence au cœur de la parole était une option plus intéressante, mais Hélène Celdran-Johannessen n'en tire finalement guère parti.

Si l'analyse ne manque parfois pas d'intérêt, elle est en effet desservie également par ses approximations : le terme de « prophète », faute d'être précisément défini, peut recouvrir ainsi des personnages qui n'ont pas grand-chose à voir les uns avec les autres, la Malgaigne, certes, mais aussi bien la Clotte parfois (quand elle n'est pas sorcière) ou le vieux père Griffon (le texte se propose ainsi p. 32 de « faire connaissance avec ces prophètes avant de les écouter »), même si Hélène Celdran-Johannessen reconnaît ensuite (p. 75) qu'il « n'existe pas de prophétie caractérisée dans *Une vieille maîtresse* ». Le flottement de sens est en l'occurrence d'autant plus gênant que le propos du livre est précisément de souligner que la montée en puissance de la violence collective dans les trois romans est liée à l'affirmation croissante de la foi de Barbey ; dans ce contexte, une analyse précise de la prophétie eût évidemment été souhaitable.

Aussi ne peut-on que s'étonner de voir avec quelle désinvolture (pour le moins !) Hélène Celdran-Johannessen traite les ouvrages critiques qui ont précédé le sien : *L'Ensorcelée* a ainsi été « enfermée jusqu'ici dans des lectures qui n'en voient pas le véritable enjeu » (p. 11) ; de la sorcellerie dans le roman n'ont été proposées que des « lectures pittoresques et anecdotiques » (p. 115-116) ; de tel article de 1984, elle souligne qu'elle « ne (l'a) pourtant vu cité dans aucun des travaux sur Barbey édités depuis » (p. 18) quand un simple regard sur la *Bibliographie des écrivains français* des éditions Memini, dont elle ignore manifestement l'existence, lui aurait prouvé le contraire...

À ces approximations s'ajoutent quelques erreurs, le plus souvent heureusement sans grande conséquence : dès la première page, c'est une erreur de date (*Ce qui ne meurt pas*, écrit « dès 1839 sous le titre de *Germaine ou la Pitié* », quand le premier état de « Germaine » date au plus tard de 1835) ; plus loin, la Malgaigne assistant dans *Un Prêtre marié* au supplice du Rompu est désignée (p. 63) comme une « vieille fileuse », alors qu'elle n'est alors qu'une toute jeune fille ; Jéhoël de la Croix-Jugan est présenté comme un prêtre « défroqué » (p. 125, p. 128), Juste le Breton désigné à tort comme celui qui a livré des Touches (p. 263) ; dans *Le Portement de croix* de Bosch évoqué à la fin, le voile de sainte Véronique est confondu avec le Saint Suaire, donnant lieu à un commentaire sur la juxtaposition de « l'avant et l'après du supplice » (p. 273) ; un vers d'un poème de Le Flaguais est cité faux (p. 39)... La bibliographie même n'est pas exempte d'erreurs, Gisèle Corbière-Gille devenant ainsi Gille Corbière. Sans que l'auteur en soit nécessairement responsable, la typographie est très souvent défectueuse, les fautes sont extrêmement nombreuses ; certaines familiarités d'expression inutiles sont aussi à déplorer (par exemple p. 178, la Croix-Jugan « en train de conter fleurette » ou, p. 179, l'évocation du « métro-boulot-dodo rural » de Nônon).

Se pencher sur le statut de la parole dans trois fictions aurevilliennes, l'éclairer de réflexions sur la crise mimétique et la violence collective, l'enrichir d'approches ethnologiques ou sociologiques était assurément un beau projet. Il exigeait cependant plus de rigueur, tant dans la lecture du texte que dans sa confrontation avec les théories appelées à en servir la lecture.

MARIE-FRANÇOISE MELMOUX-MONTAUBIN.

GEORGE SAND, **Pierre qui roule**. Édition critique (incluant *Le Beau Laurence*) par OLIVIER BARA. Orléans, Éditions Paradigme, 2007. Un vol. 14 × 20,5 de 374 p.

Olivier Bara, spécialiste du théâtre et de l'opéra au XIX^e siècle présente en un seul volume le « roman comique » de George Sand, *Pierre qui roule* et sa suite, *Le Beau Laurence*, dans lesquels il voit inscrit « toute la carrière théâtrale » de l'auteur. Cette édition de deux textes introuvables vient enrichir l'ensemble de volumes publiés dans des éditions de poche abordables depuis 2004, année du bicentenaire de George Sand. Les spécialistes de Sand se

réjouiront de pouvoir acquérir ces deux textes dont la lecture est éclairée par des notes où se lit l'expertise d'Olivier Bara en théâtre et en opéra. Ils bénéficieront également de sa remarquable préface (p. VII-XXXIII). Véritable article scientifique et érudit, l'analyse d'Olivier Bara replace ces œuvres dans la tradition du « roman comique » et plus particulièrement dans celle du roman de l'artiste (ou roman du comédien) que George Sand ne cessa de cultiver. Cette édition, qui sera désormais indispensable à tout spécialiste de Sand, offre à la suite de la préface une « Histoire du Texte » et une présentation très détaillée des principes éditoriaux (p. XXXV-XXXX). Olivier Bara a eu l'excellente idée de mettre en annexe le texte de Sand dans lequel elle définit son esthétique théâtral, « Mon Théâtre », qui fut publié dans le journal *La Presse* du 8 septembre 1860 et qui servit de préface à l'édition du *Théâtre de George Sand* chez Michel Lévy en 1860 (p. 319-327). Cet essai important, souvent inconnu des lecteurs de Sand qui ne sont pas spécialistes de théâtre, est lui aussi accompagné de notes éclairantes. Olivier Bara a aussi ajouté en annexe un article de George Sand, paru dans *L'Écho de l'Indre* le 19 juin 1868, « Le théâtre et ses bienfaits pour la jeunesse » (p. 329-331). Il propose la version de cet article publié en 1880 dans *Souvenirs de 1848* « en contrepoint d'un roman dont il éclaire les ambitions morales et pédagogiques à peine masquées sous le romanesque » (p. 329). À la fin du volume, Olivier Bara a ajouté deux bibliographies très utiles et bien structurées : la première, « Le Théâtre dans l'œuvre de George Sand » (Romans de comédiens, Œuvres Dramatiques, Articles et Essais sur le théâtre, Correspondance et Agendas) ; la seconde, « Études sur le théâtre de George Sand et sur ses romans de comédiens » (p. 333-337).

Dans sa préface, Olivier Bara souligne l'ancrage historique de *Pierre qui roule* dont l'intrigue se déroule dans les années qui suivirent 1848 et voit dans ce roman de formation du jeune Pierre Laurence un hommage rendu à Pierre Bocage. George Sand fait de cet homme de théâtre républicain qui accompagna ses premiers succès au théâtre un personnage du roman. De nombreuses références à des acteurs et actrices émaillent les deux textes et Olivier Bara y voit « une récapitulation de plusieurs décennies de théâtre » aussi bien qu'une explication de l'art théâtral où l'auteur utilise un grand nombre de termes techniques empruntés à la langue des théâtres tout en affirmant « le droit de l'auteur à imposer sa volonté aux comédiens dans l'opération collective qu'est la mise en scène » (XVIII-XXIII). Dans ces deux romans, Sand remet aussi en question l'idée d'un théâtre militant, nous dit Olivier Bara. Il met en avant « le pessimisme politique et historique de George Sand, revisitant par le détour du roman ses propres engagements républicains et socialistes » (XXIX). Il montre également que « le projet sandien ne saurait séparer l'esthétique de l'éthique » car le récit, fait par Pierre Laurence de ses trois années de théâtre ambulant, a pour but d'ouvrir les yeux de son destinataire, le précepteur, qui avait un grand dédain pour les comédiens (préface IX-X) et de montrer au lecteur la précarité de la vie d'artiste. Publiés entre juin et septembre 1869 dans la *Revue des Deux Mondes*, puis en février 1870 chez Lévy, donc assez tard dans la carrière littéraire et dramaturgique de Sand, ces deux romans témoignent de « l'évolution de la dramaturge George Sand au contact des scènes réelles, fréquentées pendant

tout le Second Empire. Ils révèlent combien, en ces années de doute et de désillusion, roman et théâtre se sont nourris mutuellement, au point de constituer les deux faces, peut-être inséparables de la création » (p. VIII-IX). Olivier Bara casse le mythe d'une George Sand idéaliste et optimiste lorsqu'il propose : « L'alliance du théâtral et du romanesque : telle serait la stratégie de Sand pour résister, avec parfois l'énergie du désespoir, au désenchantement du roman et du théâtre » (p. IX). Il montre également que les spécialistes de Sand qui ont longtemps oublié et délaissé son théâtre ne peuvent comprendre totalement la romancière que s'ils connaissent aussi la dramaturge qu'elle essaya d'être.

CATHERINE MASSON.

Sylvie Thorel-Cailleteau, **Splendeurs de la médiocrité. Une idée du roman**. Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 442, 2008. Un vol. de 256 p.

Après *La Tentation du livre sur rien* (Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994) et *La Pertinence réaliste. Zola* (Honoré Champion, 2001), Sylvie Thorel-Cailleteau poursuit son analyse du champ romanesque en quittant cette fois le domaine réaliste et les questions attachées à l'esthétique de la modernité pour un parcours au cadre plus ambitieux. Celui-ci débute par des considérations sur un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide (au cours duquel les filles de Minée racontent des histoires d'amour), épisode fondateur si l'on en croit l'auteur du *Traité de l'origine des romans*, Pierre-Daniel Huet. Une fois quittée la littérature latine, le parcours embrasse le moyen âge, considère l'âge classique, pense le roman au XVIII^e siècle, mesure tout ce qui fait la différence entre le roman d'Ancien Régime et celui dont accouche l'époque post-révolutionnaire, évalue le genre à l'aune de l'histoire et du réalisme avant de conclure sur quelques références de l'époque contemporaine. Que s'agit-il de faire ? Il s'agit essentiellement de suivre le trajet d'une forme littéraire longtemps dépréciée, très tôt condamnée à n'occuper que le bas de l'échelle dans la fameuse hiérarchie des genres, censée ne traiter que de sujets secondaires, d'individus communs, de destinées peu glorieuses, et de les traiter, le plus généralement, en prose. C'est pourtant dans ce cadre, auquel semble irrémédiablement attachée l'idée de médiocrité (dont la définition dans l'*Encyclopédie* est donnée p. 84), que trouvent leur place nombre d'œuvres importantes, parfois maîtresses, d'un retentissement souvent considérable.

Au fil d'une enquête savamment menée, l'histoire d'une forme paradoxale, en principe promise à une destinée aussi médiocre que les objets qui l'illustrent, se donne à lire, ponctuée d'étapes décisives : le passage à une dimension résolument séculaire dès le moyen âge, le « parfait usage de l'Histoire » (p. 45) qui gagne en force au XVII^e siècle (comme l'illustrent *La Princesse de Clèves* ou *Dom Carlos*), la valeur ajoutée par la philosophie au siècle suivant, où pourtant la vertu gagne en ambiguïté (jusque dans *La Nouvelle Héloïse*), le poids de la Terreur, ses conséquences sur le roman de

la première moitié du XIX^e siècle, enfant du roman gothique anglais mais aussi des *Mémoires* de Vidocq et des chroniques de faits-divers (ainsi pour Stendhal, Balzac, Dumas, Féval ou Sue), l'esprit « scientifique » soufflant sur la production de la deuxième moitié du siècle avant les miasmes d'une fin-de-siècle qui fait sa place au bizarre après avoir fait sa place au fantastique, et conduit aux grandes entreprises d'un Proust ou d'un Céline, plus tard d'un Beckett. Il y a longtemps que les filles de Minée ne racontent plus d'histoires d'amour où les dieux sont convoqués, et une foule de héros glorieux.

Du moyen âge au XX^e siècle, l'histoire du roman met en scène à n'en plus finir, dans des poétiques sans cesse renouvelées, des individus faibles, qui, au grand jeu de la destinée, perdent plus souvent qu'ils ne gagnent. Pour illustrer cette lecture originale, pour en faire valoir la pertinence, Sylvie Thorel-Cailleteau s'appuie sur quelques textes théoriques, ceux de Huet, Massillon ou Sade, et sur nombre de romans connus, auxquels s'ajoutent quelques exemples bienvenus tirés de la littérature de langue anglaise (Swift et Poe), allemande (Kafka) et russe (Dostoïevski) figurant en contre-points suggestifs. Il n'empêche que les lignes qu'elle consacre au *Rouge et le Noir* (p. 117-119), à *Illusions perdues* (p. 119 sq.), à *Madame Bovary* (p. 157 sq.) ou à *Germinie Lacerteux* (p. 190 sq.), pour ne citer que quelques titres empruntés à la partie consacrée au XIX^e siècle (chap. III), trouvent parfaitement leur place dans une problématique qui, au total, convainc. « Le roman, note Sylvie Thorel-Cailleteau pour conclure, s'était inscrit dans le système aristotélicien qui pourtant semblait l'exclure [...] ; mais son antique et très singulière vocation de peindre l'humain, dans un cadre strictement humain, a conduit à une irrévocable traversée des apparences. On a pu en garder la nostalgie [...] mais autre chose aussi est advenu : en effet une forme poétique enracinée dans les profondeurs du corps et la fragilité de cette autre matière, la parole, qui cherche la grâce en révoquant la figure et qu'on appelle ordinairement *le récit* » (p. 243).

MARTINE REID.

HUGUES LAROCHE, **Le Crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle**, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles poésie, 2007. Un vol. 20,6 × 14,6 de 264 p.

Combinant les approches de l'histoire littéraire, de la sociologie et de la psychanalyse, Hugues Laroche montre que l'évolution des thèmes de l'aube et du couchant dans la poésie du XIX^e siècle résulte d'affrontements entre poétiques, stratégies littéraires et imaginaires collectifs. Après d'intéressantes observations lexicographiques, il retrace les métamorphoses du crépuscule, de la Renaissance au romantisme, en faisant judicieusement le lien avec l'essor de la peinture de paysages. L'influence des prosateurs aurait pu être complétée par l'évocation des *Mémoires d'outre-tombe* et de la dixième *Étude de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre ; et les *Élégies* de Ramond de Carbonnières auraient permis d'attester l'existence de soleils couchants pré-

romantiques en poésie dès 1778. À propos du Parnasse, Hugues Laroche se concentre sur l'étude psychanalytique du fétichisme de la forme, au point de négliger d'importants poèmes comme la fin des « Conquérants de l'or » de Heredia, « Un coucher de soleil » de Leconte de Lisle, la fin du « Massacre de Mona » (*Poèmes barbares*), « L'Astre rouge » (*Poèmes tragiques*), « L'Orient » (*Derniers Poèmes*), « Soleil couchant » et « L'Aurore et Céphale » de Banville (*Dans la fournaise*), « Le Coucher du soleil » et « L'Aurore » de Sully Prudhomme (*Les Épaves*), « Le Soir et la nuit » de Catulle Mendès (*Les Braises du cendrier*), « La Fin du jour » (*La Lampe d'argile*) et « Coucher de soleil » (*Vesper*) de Frédéric Plessis. Pour lui, le Parnasse célèbre avant tout le soleil dans sa gloire, si bien que l'analyse des principaux couchants parnassiens est reportée dans le chapitre sur la poésie décadente. En envisageant *a priori* l'histoire littéraire comme une succession de mouvements antagonistes (« Seront considérés [...] comme décadents ceux qui précisément reprochent au Parnasse son conservatisme », p. 177), Hugues Laroche court le risque d'une pétition de principe lorsqu'il aborde l'étude comparative des thèmes. Les liens qu'il repère entre Parnasse et décadentisme l'auraient moins embarrassé si un chapitre distinct avait été consacré au symbolisme et si les poètes retenus comme Parnassiens n'avaient pas formé un ensemble aussi hétéroclite. Le chapitre sur Gautier fait la synthèse des travaux de Marcel Voisin, Marc Eigeldinger, Alain Montandon et Max Milner. Les cas de Verlaine et de Laforgue sont traités de façon originale et convaincante : les aubes et les couchants verlainiens sont présentés comme les témoins d'une hésitation constante entre volonté de normalité et désir de transgression ; et l'héliophobie de Laforgue est vue comme une réaction contre l'apollinisme parnassien. Le dernier chapitre décrit l'influence des stéréotypes de l'aube et du couchant chez les poètes mineurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, puis rappelle, en s'appuyant sur les analyses de Michel Collot, comment Rimbaud a ressuscité le lyrisme de l'aube et permis à la poésie moderne de s'émanciper des clichés décadents. L'essai se clôt sur l'idée que le soleil est, bien plus qu'un simple thème, le symbole du rapport que chaque poète ou groupe de poètes entretient avec la réalité.

YANN MORTELETTE.

ERNEST DELAHAYE, **Rimbaud. L'artiste et l'être moral**. Préface par JEAN-MARIE GLEIZE. Paris, Cerf/Littérature, 2008. Un vol. de 118 p.

Delahaye a eu beaucoup de chance. Promis à l'existence obscure de petit fonctionnaire qu'il fut effectivement, il se trouva qu'il avait été à Charleville le camarade de lycée et, sans doute, l'ami du très jeune Rimbaud. Par lui il connut Verlaine, puis Germain Nouveau, eut avec certains milieux littéraires des contacts au départ bien improbables ; et quand la notoriété vint à son ancien condisciple, il se trouva du coup en situation de témoin privilégié. On le voit dès lors pourvoyeur de renseignements, surtout d'ordre biographique, puis biographe lui-même et, pour finir, auteur dans les premières années du

XX^e siècle d'ouvrages qui débordent l'horizon du biographique, sur Rimbaud bien sûr, mais aussi sur Verlaine et Nouveau. Or il faut être clair : témoin privilégié (avec Georges Izambard) de la vie de Rimbaud à l'époque qui vit l'éclosion de son génie poétique, Delahaye fut aussi, très largement, un faux témoin. Et ceci pour deux raisons : d'abord parce qu'il n'était fondé à écrire de Rimbaud que dans la mesure où il l'avait bien connu, ce qui allait souvent l'amener à « témoigner » de faits dont il n'avait en réalité rien su, en particulier pour les circonstances qui virent naître certains poèmes ; ensuite parce que, quoi qu'on en ait pu dire, il fut associé (au moins jusque à un certain point) à l'édification d'un des aspects les plus virulents du mythe rimbaldien par les soins de la sœur de Rimbaud, Isabelle, et du mari de cette dernière, le trop fameux Paterné Berrichon. Quel intérêt dès lors à le rééditer ? C'est, inévitablement, la question que pose ce volume.

Rimbaud, l'artiste et l'être moral date pour partie de 1912 et fut publié dans son intégralité en 1923. Le livre se compose de deux parties bien différentes. La première, intitulée « Histoire sommaire de Rimbaud » est en somme une biographie. Delahaye y mêle faits connus et avérés, de rares et brefs commentaires sur certains poèmes et des témoignages tantôt crédibles, tantôt plus douteux ; mais c'est là aussi qu'on le prend en flagrant délit, par exemple dans la version évidemment édulcorée (pour ne pas dire plus) qu'il donne des rapports de Rimbaud avec Verlaine, ou dans la façon dont il évoque les derniers jours du poète où, conformément aux affirmations de sa sœur, il écrit qu'il avait « manifesté les sentiments de la foi la plus vive, de la plus touchante piété ». La deuxième partie, intitulée « La vie de son esprit », est tout à fait différente et elle surprend le lecteur d'entrée : si elle n'avait pas été conçue dès 1912, on jurerait même qu'elle a été écrite pour rompre en visière à la lecture surréaliste de Rimbaud. Ce que Delahaye y affirme en effet d'entrée, c'est que Rimbaud poète doit être lu d'abord à la lumière de sa culture latine, qu'adolescent il a même été « possédé par les Latins » ; et d'esquisser dans cette optique une analyse de poèmes comme *Le Bateau ivre*, *Les Corbeaux* ou *Voyelles*, à quoi s'ajoute le portrait d'un Rimbaud fasciné par la poésie matérialiste et antireligieuse de Lucrèce. De là, tout naturellement, une deuxième affirmation, qui vient en quelque sorte compléter la première : qu'à côté de la culture classique, la formation intellectuelle du jeune poète, dont il aurait été redevable aux « professeurs ses amis » du collègue de Charleville (p. 67), reposerait sur une lecture des historiens républicains modernes, comme Michelet, Quinet ou Louis Blanc et aussi, grâce à eux, sur une prise de contact passionnée avec Rousseau, puis avec Helvétius. L'une et l'autre de ces affirmations présentent de l'intérêt, l'une et l'autre ont de la vraisemblance (un critique comme Michel Murat ramenait naguère encore l'attention sur la dimension latine de la poésie de Rimbaud : cf. *Littératures*, n° 54, 2006). Le problème, c'est évidemment que dans les deux cas, Delahaye se pose en témoin implicite et qu'on sait à quel point son témoignage doit être regardé avec suspicion : on notera d'ailleurs sans surprise que Rimbaud tel qu'il le représente, après avoir parcouru cette espèce de chemin initiatique qui allait faire de lui un poète de la Commune (Delahaye interprète comme une allusion à la répression versaillaise les « pontons » du *Bateau ivre*), tourne rapidement au « moine athée, mystique

et visionnaire » (p. 81) pour s'abandonner au bout du compte au Dieu du christianisme, à la dernière page d'un livre qui s'achève sur une citation du *Magnificat* ! À tout le moins faudrait-il donc avertir le lecteur, resituer Delahaye dans son contexte, mettre à même celui qui découvre cet ouvrage de faire la part des choses. Or c'est précisément ce que cette édition nouvelle ne fait pas.

La faute n'en incombe pas au préfacier. On pourra certes reprocher à Jean-Marie Gleize, à propos de la fameuse « poésie objective » que préconisa un temps Rimbaud, de tirer un peu la couverture à lui, mais comment lui en faire grief ? On lui signalera aussi (je l'ai dit plus haut) que, contrairement à ce qu'il écrit (p. 10), la partie du livre de Delahaye intitulée « La vie de son esprit » ne peut se positionner contre la façon dont les dadaïstes ou Breton comprenaient Rimbaud, puisqu'elle remonte en fait à 1912. Mais ce ne sont là que des vétilles : alerte et chaleureuse, sa préface ne dérape jamais, présente les choses avec vraisemblance et subtilité. Le problème, c'est qu'il aurait fallu au fond une édition critique ou, à tout le moins, un volume annoté. Mais telle n'est pas apparemment la logique de cette collection et on doit ici le regretter tout particulièrement.

Reste un volume qui, en dépit des naïvetés de Delahaye, souvent de ses roublardises, presque toujours de la médiocrité de ses commentaires de poèmes, pourra intéresser les nombreux lecteurs fervents de Rimbaud. À eux de se méfier et d'observer la distance critique de rigueur.

YVES REBOUL.

GIOVANNI DOTOLI, **Rimbaud ingénieur**. Préface de ALAIN TOURNEUX. Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005. Un vol. de 319 p. (62 ill.).

Dans cet ouvrage, G. Dotoli s'est proposé de « réévaluer le Rimbaud d'Orient dans son unicité : en homme et en écrivain, en chercheur et en explorateur, en journaliste et en poète » (p. 45). Il s'efforce surtout de montrer que « le silence et les silences de Rimbaud sont une invention » (p. 253).

Après avoir donné un aperçu chronologique de la vie et l'œuvre du poète, il concentre son attention sur les intérêts de ce dernier pour les ouvrages techniques, ce qui l'autorise à affirmer que « les livres de l'ingénieur-explorateur nous prouvent que Rimbaud philomathe dialogue avec le ciel aussi bien qu'avec la terre, pourvu qu'elle ait les connotations de l'Inconnu » (p. 87) et, comme semble en témoigner la grande quantité de livres techniques dont le poète se dote notamment en Afrique, qu'il « n'abandonnera jamais son projet d'être ingénieur » (p. 99). Fasciné par la science et rompant avec son passé, Rimbaud se procure ou cherche à se procurer, en plus des livres, bon nombre d'instruments de précision (sextant, boussole, théodolite, baromètre, télescope, graphomètre...). Cependant, observe l'auteur, les projets du poète n'ont pas un caractère normal : ils ont tout l'air d'être exorbitants, car cet « ingénieur » étrange « veut toujours aller au-delà », si bien que « les instru-

ments de précision donnent accès à la cosmogonie du monde, à cette sagesse totale, qui est entre la science et la poésie, par voie d'illumination » (p. 119). C'est dans la photographie que, selon l'auteur, le goût passionné de Rimbaud pour la « science » atteint son expression la plus accomplie et la plus inventive. Tirant surtout profit du bel article de Michel Arouimi (« La Passion photographique de Rimbaud », dans *Parade Sauvage*, 9, février 1994, p. 91-110), G. Dotoli tente de « souligner le lien de Rimbaud photographe avec le rêve et avec la voyance, plus qu'avec la réalité » (p. 141). Il s'écarte des jugements (à vrai dire un peu trop prudents) d'Henri Matarasso et Pierre Petitfils dans l'*Album* de la Pléiade (1967) pour considérer les photographies de Rimbaud qui nous sont parvenues comme des chefs-d'œuvre absolus. C'est surtout l'enthousiasme débordant qui éloigne l'auteur de l'indispensable esprit de modération et d'objectivité critique, ce qui fait que, pour ses observations, il finit par adopter un ton à l'éloquence entraînant, un style à effet. En voici au moins un exemple : « La photographie rimbaldienne se compose d'or et d'argent. Rimbaud ne dit-il pas qu'il voudrait "écrire sur des feuilles d'or" ? Ne prévoit-il pas sa "faiblesse actuelle" ? Écriture et photographie se rejoignent chez Rimbaud. Ce sont deux formes d'écriture, pour dire "l'autre" qui est en soi-même. Enfin "Je est un autre", dans la réalité d'une image morte-vivante [...] Rimbaud est le prince de la voyance, et il est donc photographe de voyance, par le dérèglement de la science. "Je est un autre" ! Ses photographies doivent communiquer l'au-delà du sujet » (p. 147-148). À mesure qu'on avance dans la lecture de ce livre, le ton devient de plus en plus fervent, presque lyrique. Quelquefois même on a l'impression d'être en présence d'un plaidoyer que l'auteur prononce avec passion en faveur d'un Rimbaud incompris (« Avons-nous donc vraiment vu Rimbaud ? Avons-nous lu ses projets d'ingénieur de la poésie et de la science ? Avons-nous vraiment compris le sens profond de son annonce, "le temps d'un langage universel viendra", qui est notre temps de simultanéité et de désastres que nous voyons une seconde après leur accomplissement ? », p. 262). Il s'agit d'une exaltation qui peut être dangereuse, car elle pousse G. Dotoli à assumer, en le déformant, l'apport critique d'autrui. En ce qui me concerne, par exemple, qu'il me soit ici permis de dire que, quand l'auteur se réfère à mon ouvrage *Les Deux « cimes » de Rimbaud : « Dévotion » et « Rêve »* pour affirmer que Rimbaud « est à tout moment entre ses "deux cimes", la "dévotion" à la poésie et le "rêve" de la vie, comme le souligne M. R. » (p. 209), il ne donne qu'une idée superficielle et trompeuse de ce que j'ai voulu dire en m'attribuant indûment une vision de Rimbaud qui n'est pas du tout la mienne (une analyse détaillée de ces deux poèmes m'a en effet amené à conclure, pour synthétiser à l'extrême, que ces deux « cimes » sont l'*alternative radicale* à la double colline que le logos grec avait consacré à la Beauté des proportions).

En résumé, la validité d'une thèse qui en principe pourrait être défendable (« L'auteur d'*Une saison en enfer* ne s'est pas tu en Afrique ») s'avère gravement compromise par l'attitude de G. Dotoli, qui se présente souvent au lecteur comme l'intrépide avocat de Rimbaud, dont il semble même vouloir parfois retrouver l'accent poétique.

Ceux qui hésiteront à suivre l'auteur dans ses opinions et ses arguments si passionnément soutenus, pourront tout de même apprécier ce livre pour son riche apparat d'illustrations ayant trait à l'activité de Rimbaud « ingénieur » et photographe.

MARIO RICHTER.

GORDON MILLAN, **Les « Mardis » de Stéphane Mallarmé. Mythes et réalités**. Saint-Genouph (37510), Librairie A.-G. Nizet, 2008. Un vol. 14 × 20 de 134 p.

Bien connu des spécialistes de Mallarmé et auteur de nombreux travaux sur le poète qui font autorité, Gordon Millan s'intéresse dans ce volume à l'évolution et au déroulement des Mardis. Son étude s'inscrivant dans la filiation des travaux qui, depuis quelques années, s'arrêtent aux sociabilités des gens de lettres, elle mérite de retenir l'attention de tous ceux qui s'attachent à comprendre les fonctionnements de la vie littéraire des dernières années du XIX^e siècle.

Comme l'auteur le signale d'emblée, le cas des Mardis est d'autant plus important qu'ils sont rapidement devenus célèbres mais qu'ils n'ont longtemps été connus que par des témoignages tardifs au cœur desquels s'inscrit souvent un regret, celui de ne pouvoir rendre compte de la conversation « inimitable et captivante » du poète. Soucieuse d'en revenir aux faits, l'entreprise de Gordon Millan se développe en deux temps. Partant des discours que les Mardis ont suscités après la disparition de Mallarmé, il en retrace d'abord l'histoire, la « genèse » et l'« évolution », en des pages qui établissent une typologie et met au jour qu'ils n'ont jamais été « figés [...] dans une unique formule » (p. 23). Ce faisant, il leur fixe un point d'origine, « vers le début de 1883 », qu'il situe dans la vie du poète, et montre qu'ils se développent en trois « étapes » ou « vagues » successives : la première, intime, s'étendant de 1883 à 1890 ; la deuxième, qui coïncide avec l'arrivée de nouveaux visiteurs (Louÿs, Gide, Valéry...), se développant au cours des années 1890-1893 ; la troisième, associée au moment où le poète fait valoir ses droits à la retraite, couvrant les dernières années de son existence et se caractérisant par une perte d'élan dont témoignent un calendrier étréci (de décembre à Pâques) et un nouvel horaire (l'après-midi). Sur ces fondements, qui apportent nombre d'informations factuelles, Gordon Millan rappelle brièvement l'importance que ces réunions ont prise pour le poète et les situe dans les relations qu'elles entretiennent avec son œuvre.

La deuxième partie de l'ouvrage laisse la parole aux visiteurs de Mallarmé et donne la possibilité de suivre, semaine après semaine et saison après saison, le déroulement des Mardis. Pour ce faire, l'auteur rapporte à chaque Mardi chacun des témoignages accessibles qui l'évoquent, pages extraites de correspondances, de journaux intimes, de volumes de souvenirs ou de mémoires. Se lisent ainsi dans le cadre d'une vaste juxtaposition des pages d'Henri de Régnier, de Pierre Louÿs, d'Oscar Wilde, d'Alfred Sütro... qui sont replacées dans leur contexte et utilement annotées. Grâce à ce travail

de compilation raisonnée, l'auteur parvient à donner une idée précise du déroulement d'un grand nombre de Mardis et laisse le lecteur rêver au cours de ceux (3 mai 1887 ; 24 mars 1891 ; 27 octobre 1891...) sur lesquels aucune information n'est disponible.

L'intérêt et la qualité du travail de Gordon Millan font regretter que l'éditeur auquel il l'a donné ne lui ait pas accordé l'attention qu'il mérite : les coquilles sont nombreuses, si nombreuses qu'elles viennent souvent arrêter la lecture et rendre parfois incompréhensibles certains moments des textes cités... Spécialiste ou non de Mallarmé, le lecteur ne peut donc que s'offusquer de constater que cette belle étude ne donne pas lieu à un beau livre.

DENIS PERNOT.

ALBERT MOCKEL, **Propos de littérature** (1894) suivis de **Stéphane Mallarmé, un héros** (1899) et autres textes. Précédés d'une étude par PAUL GORCEIX. Paris, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », n° 110, 2009. Un vol. de 286 p.

Paul Gorceix (1930-2007) fut un grand chercheur. Ancien professeur de l'Université de Bordeaux III, ce comparatiste né dans le Berry et amoureux du romantisme a consacré sa thèse de doctorat aux affinités allemandes de Maurice Maeterlinck, et n'a cessé ensuite d'approfondir notre connaissance du symbolisme belge. La réédition des *Propos de littérature* d'Albert Mockel est l'un des derniers travaux qu'il a pu achever avant son décès. Les circonstances de la publication expliquent sans doute les réserves que suscitent la réalisation matérielle et les choix philologiques de cet ouvrage.

À l'usage d'un public français qui ignore encore souvent jusqu'au nom d'un des principaux théoriciens du symbolisme, Gorceix réussit en une centaine de pages denses et documentées à mettre en perspective les réflexions sensibles du fondateur de la revue *La Wallonie*. Il évoque en particulier l'étude sur Stefan George, le collaborateur allemand de cette revue, qui synthétise les réceptions différenciées du symbolisme français en Allemagne et en Belgique. Pour Mockel, le symbolisme était avant tout une expérience spirituelle fondée sur les moyens de la poésie. Le mot-clé de son esthétique était l'Âme. Cette Âme, souligne Gorceix, est proche parente du moi de Bergson, et l'héritière de l'idéalisme intégral de Fichte et de Schelling. Elle est avant tout aspiration (le mot était en vogue à l'époque, en particulier chez Charles Van Lerberghe dont Mockel fut le confident et l'exécuteur testamentaire), elle conduit à chercher un idéal sans objet déterminé, toujours désiré et jamais atteint. Sa part méditative révèle aussi l'influence des philosophies orientales. « Que l'on écoute ce que les choses ont à nous dire » écrit Mockel. Sa lecture des œuvres d'art procède sans concession de cette exigence initiale : lorsqu'il lit Ghil, Régner, Maeterlinck, ou qu'il critique ses propres œuvres, Mockel s'intéresse surtout à la manière dont les mots organisent la rencontre entre une émotion intérieure et la sensibilité du lecteur. Le symbole, qu'il prend bien soin de distinguer de l'allégorie, est l'instrument

de cette rencontre. Tout ce qui contribue à l'explicitier ou à en faire le porte-drapeau d'une pensée organisée est impitoyablement critiqué. Ceci explique l'importance de la musique dans son commentaire ; il y est question de rythme, d'accord, de tonalité, plus que de sens ou de raison. Mais cette esthétique de l'indétermination s'énonce dans un raisonnement soutenu et cohérent dans lequel le rôle du lecteur est à ce point valorisé que Gorceix y lit l'ébauche de ce que sera l'esthétique de la réception chère à nombre de théoriciens allemands du *xx^e* siècle.

L'étude que Paul Gorceix consacre à l'œuvre et à la figure d'Albert Mockel est du plus haut intérêt. Elle précède la réédition proprement dite des textes de Mockel qui, elle, ne laisse pas d'étonner le philologue. Il faut savoir que les *Propos de littérature*, publiés par Mockel à la Librairie de l'Art indépendant en 1894, ont fait l'objet d'une publication extrêmement soignée par Michel Otten aux éditions de l'Académie royale de langue et de littérature françaises en 1962. Paul Gorceix ne manque d'ailleurs pas de rendre hommage à son prédécesseur. Mais Michel Otten avait établi son texte à partir d'un exemplaire annoté par l'auteur en vue d'une éventuelle réédition. Ces annotations manuscrites étaient des corrections mineures de langue et de style, mais également des réflexions, notées en marge, qui précisaient, développaient ou réorganisaient le texte initial. Il est impossible de rééditer aujourd'hui le texte sans tenir compte de ces observations. C'est pourquoi Michel Otten avait établi son texte en intégrant les annotations qu'il avait déchiffrées et en précisant très exactement en note les évolutions de la pensée de Mockel. Il avait par ailleurs sélectionné une série d'articles consacrés à Stéphane Mallarmé et à l'esthétique symboliste qui constituaient un indispensable complément aux *Propos de littérature*. Les éditions Champion ont repris intégralement, mais sans le dire, le travail de compilation effectué en 1962, et elles publient le texte de Mockel sans tenir compte de l'édition définitive des *Propos de littérature*. Il s'agit donc, pour une part, d'un travail qui est, sur le plan philologique, en retrait sur l'édition antérieure et, pour une autre part, d'un quasi-plagiat des choix éditoriaux de l'anthologie de Michel Otten. Au-delà d'un hommage de circonstance, l'importante préface que ce dernier consacrait à « Albert Mockel, théoricien du symbolisme » est également omise (même si plusieurs de ses idées se retrouvent dans l'étude de Gorceix). Il est difficile de comprendre les raisons qui ont pu pousser l'Académie royale à soutenir cette sorte de contrefaçon.

PAUL ARON.

ÉRIC FOGÈRE, **Aspects de Loti. L'ultime et le lointain**. Paris, L'Harmattan, 2006.

Souvent considéré comme un écrivain démodé, Pierre Loti n'en a pas moins suscité depuis une trentaine d'années de remarquables études, et on comprend qu'Éric Fougère se soit penché sur cet écrivain quelque peu atypique pour poursuivre sa réflexion sur le réel et sa représentation. On est donc en présence d'une série d'articles portant sur des textes divers (romans,

récits de voyage, journal intime), ce qui conduit nécessairement à des redites. Toutefois, l'unité de l'ouvrage est assurée par le choix d'une méthode critique, de type résolument thématique : il s'agit de cerner les « aspects » d'un auteur qui semble résister à toute tentative de systématisation.

Le portait qui se dessine est parfaitement éclairant, et on voit apparaître un personnage narcissique, à l'identité incertaine (la photo de couverture où l'on admire le trio constitué par les deux Pierre et une Japonaise qui joue les utilités est vraiment extraordinaire !), mais surtout un homme obsédé par la mort, la fuite du temps et l'effacement de toute chose. On se demandera toutefois si le caractère funèbre du paysage en Terre sainte n'est pas un *topos*, et si on ne retrouverait pas des évocations semblables chez Flaubert, par exemple. Mais le paysage lotien est bien caractérisé par le brouillage, l'uniformité, la décoloration, et ce caractère indéfinissable conduit à s'interroger sur le paradoxe d'un exotisme qui annule la différence et vise surtout, dans une quête désespérée, à retrouver le monde de l'enfance, associé à l'île originelle.

Certes, le travail d'Éric Fougère s'inscrit dans le prolongement des analyses de Bruno Vercier, Alain Buisine ou Roland Barthes, qui sont scrupuleusement cités. Mais les limites de la réflexion tiennent surtout à la méthode qui, si elle parvient à reconstituer la démarche d'une conscience créatrice, ne permet pas toujours de prendre une distance critique suffisante. Ainsi, d'aucuns regretteront que le problème de l'exotisme et du cliché ne soit pas traité plus précisément, même si Ségalen est évoqué à plusieurs reprises. L'œuvre de Loti pourrait être replacée plus nettement dans le contexte esthétique de l'époque (à ce propos, on s'étonnera que, dans un raccourci discutable, Flaubert soit présenté comme le type de l'écrivain réaliste...). On pourrait également imaginer un développement de type psychanalytique à partir du thème du double ou des oppositions et oxymores qui structurent l'œuvre. Mais on ne saurait reprocher à Éric Fougère d'avoir fait un autre choix, et de s'attacher à montrer, à partir d'exemples multiples et précis, que chez Loti, « le réel et sa représentation vacillent ».

Ce qui séduit surtout dans cet ouvrage, c'est l'écriture, un peu artiste voire précieuse, acérée mais ludique, et malgré les protestations de l'auteur, parfois fascinée par le modèle. Mimétique et impressionniste, l'approche se fonde sur une analyse précise des textes pour recréer de manière convaincante l'univers lotien.

FRANCIS LACOSTE.

ROBERT ZIEGLER, **The Nothing machine. The Fiction of Octave Mirbeau.** Amsterdam/New York, Rodopi, « Faux titre », 2007. Un vol. de 250 p.

Les lecteurs de Mirbeau connaissent bien les travaux de Robert Ziegler, spécialiste américain de la littérature décadente et auteur de nombreux articles sur l'auteur du *Journal d'une femme de chambre*. *The Nothing machine. The Fiction of Octave Mirbeau* n'est pas pour autant un recueil

d'articles déjà parus mais un essai original sur le romancier Mirbeau. C'est en effet sur l'œuvre romanesque presque exclusivement qu'est centrée cette étude qui embrasse tous les romans officiellement signés par l'écrivain — et non les romans nègres que Mirbeau n'a jamais souhaité reconnaître.

L'ouvrage présente un plan chronologique : des premiers romans, parfois désignés comme « autobiographiques » — c'est sous le titre de *Romans autobiographiques* que Patrick et Roman Wald Lasowski avaient autrefois réuni *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch* — à *Dingo*. Ils sont étudiés au prisme d'une néantisation progressive de l'écriture. Il s'agit en effet paradoxalement de faire des romans qui seraient des machines à fabriquer du rien, machines qui, à l'instar de la voiture qui donne son titre à *La 628-E8* de 1907, carbure en quelque sorte au réel, à la matière du monde pour produire du rien, suivant une mécanique d'ingestion et d'excrétion — qui renvoie à l'obsession freudienne de l'analité. Car, comme l'inscrit la citation placée en exergue de l'ouvrage et tirée de *L'Abbé Jules*, « l'on arrive plus aisément à fabriquer un Jésus-Christ, un Mahomet, un Napoléon, qu'un Rien ».

Ce curieux pari : inventer une littérature qui ne délivrerait que du néant, R. Ziegler parvient à convaincre son lecteur que c'est bien celui qu'a fait le romancier, s'acheminant inconsciemment vers ce but, du *Calvaire* à *Dingo*. Ce qui ne signifie pas pour autant que Mirbeau soit sans éthique et n'ait pas des « valeurs », celles-là mêmes que Mirbeau exalte lorsqu'il défend les Impressionnistes ou s'engage en faveur de l'anarchiste emprisonné Jean Grave (p. 8). L'intérêt du livre de Robert Ziegler est bien dans cette volonté de mettre au jour cette singularité profonde de l'écrivain Mirbeau et de son éthique : l'artiste et l'œuvre qu'il produit ne sont pas inutiles, dénuées de sens ; elles enregistrent le néant et l'absurdité du monde. Nourrie du monde, en prise directe sur le réel, l'œuvre cherche à fabriquer un Rien, dont sans nul doute la déconstruction de la linéarité du texte — au sens premier du terme — à partir des *21 jours d'un neurasthénique*, recueil d'anecdotes, fournit le paradigme. Le refus d'une création conçue comme un assemblage au profit d'une pratique de l'art comme « catastrophe » (p. 14) trouve en quelque sorte dans le sauvage Dingo qui dévore et détruit ou dans l'automobile qui sème la mort et la désolation, des analogies : la destruction prend un sens — paradoxal — métapoétique.

La Première partie intitulée « The Statue » aborde les trois premiers romans de Mirbeau à travers le rapport à l'art et à l'image, voire à l'icône : l'art est une « réparation » (« Art as repair ») dans *Le Calvaire*, c'est l'iconoclasme qui est au cœur de *L'Abbé Jules*, Sébastien Roch est en quête d'une mort qui serait l'expérience définitive et parfaite, une sorte de *nirvana*. Dans la lecture psychanalytique proposée par R. Ziegler, la statue (celle de la Vierge que contemple l'enfant Mintié, fils d'une mère hystérique et suicidaire...) est l'image du moi brisé, de la psyché détruite. Car déjà dans ce premier roman de Mirbeau qui est aussi un roman de l'artiste dans une longue tradition dix-neuviémiste, le romancier aborde l'impossibilité de la création. Mirbeau y reviendra dans son roman inachevé, *Dans le ciel*.

La Deuxième partie, intitulée « La Matrice », aborde ce dernier roman ainsi qu'*Un Gentilhomme* (à la date de sa conception), *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre*. Dans le ciel, à travers le des-

tin d'un écrivain et d'un peintre, pose la question de la représentation du rien et de l'impalpable. *Le Jardin des supplices* développe, à travers le charnier sur lequel poussent les plus belles fleurs, ce grand *circulus* vital qui est au cœur de l'imaginaire mirbellien, et de sa poétique romanesque. Le recyclage naturel se charge en effet lui aussi d'une dimension métapoétique : comme la nature tire de la puanteur les plus suaves parfums, l'œuvre se nourrit des œuvres du passé, en état de putréfaction. C'est bien toujours la machine et son processus de fabrication/digestion qui habite la réflexion du critique.

La troisième et dernière étape, qui donne son titre à l'ouvrage, pousse à son terme l'idée du roman comme machine (le chapitre consacré à *La 628-E8* s'intitule « The novel as machine ») et de la fiction « an-humaine » (plutôt que inhumaine : « Non-human narrative » : *Dingo*).

R. Ziegler s'appuie sur les théories freudiennes mais aussi bachelardiennes et durandiennes, et recourt à un certain nombre de travaux psychanalytiques contemporains, français comme *Le Moi-peau* de Didier Anzieu dans sa traduction américaine (*The Skin-Ego. A Psychoanalytic Approach to the Self*, New Haven, Yale UP, 1987) ou américains (C. Alford, E. Apter, P. Homans pour n'en citer que quelques-uns). C'est peut-être là une des limites de l'essai de R. Ziegler que de ne pas sortir de cette lecture. On aimerait parfois une approche plus poéticienne d'une part, plus complète d'autre part dans la prise en compte des articles et préfaces de l'auteur qui apportent un éclairage capital sur l'esthétique mirbellienne (voir la récente édition de tous les articles littéraires sous le titre *Combats littéraires* aux éditions de L'Âge d'homme, sous la direction de Pierre Michel et Jean-François Nivet en 2006). Cependant, l'attention tout à fait remarquable au détail du texte (au sujet de l'araignée dans *Dans le ciel* (voir p. 84-85) ou du remplacement d'une photographie de Mme Roch par une pendule dans *Sébastien Roch* (p. 64)) apporte au lecteur le plaisir du texte mirbellien, de son incontestable richesse ou de sa cocasserie. La lecture du *Journal d'une femme de chambre* à travers la question de l'identité et du double se révèle également extrêmement stimulante (p. 145-146).

C'est ainsi de multiples heureuses surprises qui attendent le lecteur du livre de Robert Ziegler en dépit de sa complexité et de son option trop exclusivement psychanalytique.

ÉLÉONORE REVERZY.

YVES CHIRON, ***Ixix, le grand amour de Maurras***. Niherne, Éditions BCM, 2008. Un vol. 9,5 × 14, non paginé.

Comme l'indique Bruno Goyet les études maurassiennes peinent à trouver leur légitimité et se développent sur un modèle « cénaculaire »¹. De ce phénomène témoigne parfaitement le petit volume d'Yves Chiron. De facture qui semble artisanale et de tirage sans doute modeste, il développe sur une

1. B. Goyet, *Charles Maurras*, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, « Références. Facettes », 2000, p. 97.

soixantaine de pages le texte d'une réflexion qui prend la forme et les dimensions d'un article s'adressant à des lecteurs à qui l'œuvre de Maurras et ses lectures sont déjà familières. Auteur d'une biographie du fondateur d'Action française¹, Yves Chiron revient en effet ici sur son travail et en complète la section (p. 186-189) où il évoquait, sur le fondement de témoignages qu'il présentait alors comme incertains, la vie sentimentale du publiciste. Entré en contact au lendemain de la parution de son livre avec la petite-fille de Charlotte de La Salle (1860-1937), il lui a été donné de prendre connaissance des « quelque cinq cents lettres » que Maurras a adressées, du tournant du siècle à la fin des années 1930, à celle, qu'il nomme Ixixe, qui fut « le grand amour » de sa vie. S'aidant des courriers qui ont été mis à sa disposition, il retrace la courbe d'une relation malheureuse, donne le portrait d'un Maurras subissant les affres d'une envahissante passion et fait comprendre plusieurs des allusions à cette relation que celui-ci a disséminées dans son œuvre à l'image de l'inscription liminaire cryptée d'*Anthinéa* (1901) ou du paratexte, resté jusqu'ici énigmatique, des *Amants de Venise* (1902) : « ce petit livre devrait paraître anonyme, car j'en fus moins l'auteur que le théâtre et le sujet ». Aussi ce volume apporte-t-il des informations nouvelles et ouvre-t-il des voies autorisant une meilleure saisie de plusieurs des écrits littéraires de Maurras, notamment de son unique roman, *Le Mont de Saturne* (1950). Il convient toutefois de regretter que l'auteur ne donne à lire que des extraits très limités des « lettres de passion et de feu » de Maurras à Charlotte de La Salle, qu'il ne décrive pas plus précisément cette correspondance et n'indique nullement ce qu'elle est devenue après la disparition de celle qui en avait hérité. À cet égard, le lecteur désireux de (re)lire sous l'éclairage qu'elle apporte les écrits de Maurras des années 1900-1907, où les lettres à Ixixe sont fort abondantes, ne pourra que s'avouer déçu — d'autant plus que l'auteur indique que la publication de cette correspondance, qu'il est seul à connaître, ne lui paraît pas envisageable « pour différentes raisons » sur lesquelles il ne s'explique pas.

DENIS PERNOT.

CLAUDE DEBON, **Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire.** [Clamart], Éditions Calliopées, 2008. Un vol. de 384 p., illustrations, fac-similés.

De Claude Debon, je ne rappellerai pas en détail toutes les publications qu'elle a consacrées depuis près de quarante ans à Apollinaire et en particulier à *Calligrammes*², ni le rôle qu'à la suite de Michel Décaudin elle assume

1. Y. Chiron, *La Vie de Maurras*, Librairie académique Perrin, 1991.

2. Pour l'essentiel : *Apollinaire après « Alcools »*, t. I, *Le Poète et la guerre*, Lettres modernes, 1981 (le second volume n'a jamais paru du fait de l'éditeur) ; l'édition annotée d'*Alcools* et de *Calligrammes* (Imprimerie nationale, 1991) ; son commentaire de *Calligrammes* dans la collection Foliothèque (2004). — Sur un sujet avoisinant, Claude Debon vient de publier chez Buchet-Chastel, en collaboration avec Peter Read, *Les Dessins de Guillaume Apollinaire* ; on y trouvera en particulier des reproductions d'épreuves de *Calligrammes*.

pour entretenir la flamme de la recherche autour du poète, organisant rencontres et colloques ; à l'intention des chercheurs, elle anime la nouvelle revue *Apollinaire*, qui a déjà à son actif quatre livraisons riches d'études critiques et d'informations et dont le moindre intérêt n'est pas de révéler les chapitres d'une remarquable biographie du poète que la mort empêcha Michel Décaudin de mener à son terme¹.

Ce dernier, dont la personnalité généreuse et le savoir hors pair continuent d'irriguer les travaux sur Apollinaire, avait publié en 1965 un *Dossier d'« Alcools »* qui s'est imposé comme l'ouvrage de référence sur le recueil de 1913. Le nouveau livre que Claude Debon fait paraître aujourd'hui sur *Calligrammes* a les meilleures chances d'occuper un rang comparable tout en empruntant une formule différente. Si l'édition critique d'*Alcools* recourait à la transcription habituelle des ébauches et aux relevés de variantes pour en éclairer la genèse, la nature même de *Calligrammes*, recueil de « poèmes figurés », demandait que fussent reproduits en fac-similé les états manuscrits, les prépublications et les épreuves d'imprimerie. C'est donc sous les yeux du lecteur que l'histoire de *Calligrammes* se déploie, depuis les manuscrits et les prépublications jusqu'à l'édition des « poèmes de la paix et de la guerre » parue en 1918 au Mercure de France. Concernant ce volume devenu d'accès difficile, Claude Debon prend soin de fournir en reproduction la version qu'il fournit pour chaque poème ; les textes, comme elle le démontre, n'y sont pas exempts d'imperfections qui ont persisté dans toutes les éditions ultérieures². Et à propos du vers testamentaire et énigmatique « Nous voulons explorer la Bonté contrée énorme où tout se tait », on gardera en mémoire son hypothèse d'une mauvaise lecture du manuscrit par le typographe et d'une substitution fortuite de « bonté » à « volonté » : variante conservée par Apollinaire sans doute, mais était-ce « volontairement ou par inadvertance » ? Avec sagacité, Claude Debon laisse ouverte l'interrogation (p. 366).

Il faut féliciter l'éditrice Sylvie Tournadre, étroitement associée à la conception de ce gros et complexe volume, d'être parvenue à reproduire, avec une qualité très satisfaisante, une profusion de documents sans que l'on éprouve de difficulté à se repérer dans le dossier de chaque poème. Une numérotation très visible des nombreux états — jusqu'à une dizaine pour « Vers le Sud » ! — et un système clair d'intertitres (« un manuscrit », « un deuxième manuscrit », « une épreuve », « une épreuve corrigée », etc.) permettent un cheminement sûr. Car les documents rassemblés ici sont singulièrement copieux. La quantité de prépublications recensées par Claude Debon dans les périodiques français ou étrangers³ fait mesurer le besoin fiévreux

1. Éditions Calliopées, 80, avenue Jean-Jaurès, 92140 Clamart.

2. Sur les corrections à apporter au texte du Mercure de France, certaines suggestions avancées avec une prudence de bon aloi par Claude Debon peuvent recevoir des confirmations. Ainsi se demande-t-elle page 131 si un hasard d'impression n'est pas à l'origine de la transformation de « Fumée » en « Fumées » dans l'édition de 1918, alors que la table des matières donne la première version. J'ai eu récemment connaissance d'un manuscrit destiné à l'impression : il porte clairement « Fumée ».

3. On découvre ici des préoriginales difficiles d'accès, comme les poèmes publiés en 1917 dans *Portugal Futurista* (p. 104), voire inattendues et complètement inconnues de nous comme celle de « Fusée » dans *L'Union des automobilistes et aviateurs militaires* de juillet 1916 (p. 264).

poussant le poète à multiplier dans l'urgence les traces glorieuses d'une trajectoire qu'il sentait menacée par le malheur des temps.

Quant au nombre également considérable de manuscrits, il s'explique d'abord par le fait que les constituants d'un livre paru quelques mois avant la mort de l'auteur ont eu les meilleures chances d'échapper à la dispersion. Comme pour les prépublications, il faut voir dans la multiplication des copies le désir fiévreux de sauvegarder la production de la journée ou de la veille en confiant les textes à la Poste aux Armées — parfois avec des variantes —, comme si le poète exécutait sans relâche un plan de sauvegarde. Que sa main se livre au simple croquis, à l'écriture ou à l'exercice complexe du calligramme, qu'elle s'abandonne ou s'applique, elle dépose sur la feuille des traces qu'on ne se lasse pas d'interroger ; à ma connaissance, aucune édition critique d'un recueil du *xx*^e siècle n'offre un rassemblement comparable de reproductions de manuscrits. Leurs origines sont diverses : beaucoup de documents ont été photographiés dans des bibliothèques publiques — l'irremplaçable Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et la BNF —, certains dans des collections privées ; d'autres proviennent de catalogues de ventes publiques, en principe conservés parce que soumis au dépôt légal ; d'autres encore ont été reproduits d'après de précieux catalogues à prix marqués — occasion pour moi de répéter qu'il est regrettable que, pour le *xx*^e siècle, aucun organisme scientifique ne se soit attaché à recueillir ces catalogues de libraires où s'est conservée parfois l'unique trace de documents disparus ou enfouis dans des collections inaccessibles. Ajoutez que le rayonnement d'Apollinaire après sa mort a valu à des poèmes et à des calligrammes manuscrits d'être reproduits dans des périodiques¹ et vous entrevoyez l'étendue de la tâche.

À propos des manuscrits existant à plusieurs exemplaires, Claude Debon écarte avec raison les discours goguenards ironisant sur l'écrivain point gêné d'adresser le même poème d'amour à plusieurs correspondantes. Ainsi trouve-t-elle l'occasion d'une mise au point judicieuse (p. 247) à propos de « L'Adieu du cavalier », ces deux quatrains où la simple succession de quelques images atteint au plus poignant d'une mélancolie inquiète — à cent lieues du bellicisme claironnant qu'une tradition bien enracinée s'obstine à lire dans le vers « Ah Dieu que la guerre est jolie »². Que ce poème ait été envoyé à Louise Faure-Favier — en tant qu'amie de Marie Laurencin —, à Madeleine et à Lou, ne relève guère d'un jeu de séduction donjuanesque : les destinataires savaient ou sentaient qu'une autre présence féminine intense et lointaine, précisément celle de Marie, l'irradiait. Souvent proches de l'épis-

1. À signaler que le poème « Carte postale », adressé à Rouveyre, a été publié en reproduction photographique dans *Le Crapouillot* d'août 1928, sans doute par les soins du destinataire, qui était un collaborateur du journal.

2. Dans son article sur *Calligrammes* confié au premier numéro de *L'Esprit nouveau* en octobre 1920, le jeune Aragon, que sa très réelle participation à la guerre n'empêchait pas d'afficher un détachement ravageur à l'exemple de Jacques Vaché, écrivait : « Cette voix dans la nuit : *Ah Dieu que la guerre est jolie ! Avec ses chants, ses longs loisirs* révoltait-elle assez les hommes sérieux qui prenaient au tragique une aventure où ils ne risquaient après tout que leur vie ! » Comme le ton du vers en question, celui d'Aragon est indécidable, en tout cas peu conformiste.

tolaire, les poèmes de *Calligrammes* sont bruisants de la présence de l'Autre, tissés de dédicaces, parcourus par la trame des amours et des amitiés dans une proximité avec l'échange familial qui, trouveront certains, affaiblit parfois la charge poétique.

Les habitués des recherches dans les bibliothèques ou les collections privées pourront évaluer les années, les dizaines d'années de travail que coûte le rassemblement d'une pareille manne. Davantage tentés par des explorations largement surplombantes ou, à l'inverse, strictement formelles ou stylistiques, les chercheurs qui se spécialisent aujourd'hui dans le xx^e siècle semblent peu portés — mis à part de rares exceptions — à marcher sur les traces du « Flâneur des deux rives » et à hanter, fussent-ils Parisiens, les bibliothèques, les salles de vente et les librairies où leurs demandes d'information ont pourtant des chances d'être accueillies par des connaisseurs mesurant le prix du travail érudit. Claude Debon est familière de ces recherches parfois ingrates, parfois comblées, comme l'était Michel Décaudin, dont les archives contenaient des trésors de documentation, et comme l'est Victor Martin-Schmets, qui a consacré à la correspondance générale du poète un admirable instrument de travail auquel Claude Debon rend hommage et dont la publication serait au plus haut point souhaitable.

Autant dire que les généticiens subtils comme les professeurs de l'enseignement secondaire, engagés par les programmes à initier les élèves aux processus de la création et à l'expression par l'image, découvriront ici des terrains d'exercice inespérés, d'autant qu'ils seront guidés par des commentaires savants et denses. La simple vision des ratures, réécritures, ajouts ou assemblages donne l'impression au lecteur d'épier par-dessus son épaule l'auteur écrivant à sa petite table dans son « pigeonnier » parisien ou le soldat jetant mots et dessins sur le premier bout de papier venu. Rien de plus révélateur quant à la démarche créatrice que le manuscrit des « Collines » reproduit d'après la maquette de *Calligrammes* consultable à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (p. 65-67) : avec leurs taches de colle et leurs marques de découpage, les fragments alignés sur douze feuillets confirment que la naissance du poème chez Apollinaire passe souvent par l'assemblage et le reclassement de morceaux antérieurs. Document encore plus saisissant : pour la première fois nous est offerte une reproduction intégrale et en couleur de *Case d'armes* d'après l'exemplaire que Pierre-Marcel Adéma avait légué à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris¹ (cette précision d'origine s'impose, chacun des 25 exemplaires présentant des particularités inhérentes à une fabrication artisanale et celui d'Adéma ayant l'intérêt supplémentaire d'avoir servi de maquette de fabrication). Il faut percevoir la volonté tenace de publication sous les apparences imparfaites de ce cahier autographié : médiocre papier quadrillé, impression en violet allant du vif au pâle, pages rythmées de petites silhouettes illustrant les signaux à bras en usage dans l'artillerie, écriture appliquée des scribes improvisés que furent deux camarades, justification du *tirage* inscrite dans la silhouette d'une pièce de *tir* (un canon de 75 reconnaissable à son galet de guidage en bout de tube). L'édition

1. P. 153-168.

originale de *Case d'armons* a été en effet improvisée avec le modeste matériel qu'on employait dans les régiments du Front pour diffuser les décisions du chef de corps (n'autorisant que peu d'exemplaires — d'où la réduction à 25 des 60 annoncés à la souscription¹ —, le procédé de polycopie recourait à une couche de gélatine recevant l'empreinte d'une feuille où le texte avait été inscrit grâce à un carbone disposé à l'envers). Sur ce support de fortune, certains poèmes courts — « ces notes rapides, des sensations vite observées le plus véridiquement possible », comme l'écrira Apollinaire lui-même² — retrouvent une force qu'ils n'ont pas toujours dans la typographie habituelle. Voyez par exemple pages 164 et 179 le poème « 1915 » qui, en grandes lettres tailladées dans des pochoirs, propose à notre perplexité ces seuls mots *soldats de faïence et d'escarboucle ô amour* : la « note rapide » atteint à un laconisme oraculaire qui se relève en cri. Mais *Case d'armons* nous offre aussi le lyrisme éperdu et débordant de cette « Nuit d'avril 1915 », portant alors la dédicace très confidentielle « À L. de C.C. » (Louise de Coligny-Châtillon, « Lou »), où André Breton voyait le déploiement exemplaire d'une « transmutation poétique » qui, transgressant les enthousiasmes convenus, faisait de la guerre une pure féerie.

On ne reprochera pas à Claude Debon d'avoir pris soin de réserver aux poèmes, qu'ils aient été labourés par la critique ou délaissés par les glossateurs, des commentaires qui soient à peu près équilibrés en volume et que ne viennent pas étouffer les rappels des prédécesseurs. Ainsi a-t-elle bien fait de rappeler rapidement les interprétations du « Musicien de Saint-Merry » — des dizaines de pages n'auraient pas suffi à ce parcours dans la critique —, et de consacrer au calligramme « Aussi bien que les cigales » une analyse neuve et substantielle qui révèle sous la fantaisie apparente les éléments précis — et réjouissants — qui proviennent directement des *Mœurs des insectes* de Jean-Henri Fabre (p. 307). Il arrive toutefois qu'elle fasse trop d'honneur à des gloses à mes yeux oubliables : à propos des « Soupirs du servent de Dakar », fallait-il prendre la peine de faire écho au soupçon de préjugé colonialiste jeté par un commentaire dans l'air de notre temps, alors que tout le poème témoigne d'une étonnante immersion de l'ancien collectionneur d'art nègre dans l'imaginaire d'un déraciné portant l'uniforme de l'artillerie française ?

Plutôt que de recourir aux usuels d'aujourd'hui, les notes, selon une bonne méthode, sont informées par les journaux du temps et nourries de références d'époque. À preuve les renvois au *Livre du gradé d'artillerie* (Berger-Levrault, 1914-1915), dont Claude Debon est devenue une connaisseuse³. Elle

1. Les bulletins de souscription sont mentionnés p. 30. Signalons que, don de Pierre Berès à la bibliothèque, le formulaire autographié joint à l'exemplaire de *Case d'armons* de la BNF a suscité une brève notice dans le *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1957/06. Récemment, le catalogue VI de la librairie Emmanuel Hutin (2006, n° 6) a fourni la reproduction d'un de ces bulletins. — Comme l'explique Claude Debon, l'interdiction faite aux troupes de commercer fit renoncer Apollinaire à ouvrir la souscription.

2. Carte envoyée le 16 août 1918 à André Fontainas pour le remercier de son compte rendu du *Mercur* (citée ici p. 42).

3. Quelques observations de détail : ce n'est pas un clairon, mais une trompette que dessinent, dans « 2° Canonier conducteur », les paroles bien connues de la sonnerie du Réveil dans la cava-

sait que l'*abri-caverne* n'est pas une trouvaille de poète, mais un type d'abri répertorié réglementairement, et que le boute-selle est une sonnerie de cavalerie et d'artillerie¹ — comme ne le sait pas l'auteur trop pressé d'un livret sur *Calligrammes* paru il y a quelques années dans la collection scolaire d'un grand éditeur². En 1914-1918, ces allusions et ce vocabulaire militaires étaient sans mystère, même pour le civil qui lisait les journaux ou recevait des lettres du Front. Sans une annotation aussi précise que celle-ci, le lecteur actuel risque de chercher l'étrangeté là où elle n'est pas et, en revanche, de ne pas percevoir l'insolite et les authentiques énigmes auxquelles les réponses continueront de varier.

Les observations qui suivent, extraites de notes prises au vol, se veulent de simples ouvertures à partir d'un appareil critique d'une grande richesse³ :

— On peut dater précisément la séance de lecture qui, donnée 6, rue Huyghens, fut l'occasion de la publication *Six poèmes* répertoriée page 49 : 28 novembre 1916.

— La note sur *Agla*, terme qui surgit du fond des âges et en capitales dans le calligramme « La Cravate et la montre », renvoie le lecteur au dictionnaire de Pierre Larousse (p. 95). Mais, comme le confirme un carnet, Apollinaire a rencontré très tôt ce mot acrostiche dans le *Vocabulaire de l'angéologie* de Moïse Schwab (Imprimerie nationale et librairie Klincksieck, 1897, p. 40). Le commentaire de Schwab indique qu'*agla* est inscrit sur le talisman qu'on met « au front d'une femme dans les douleurs de l'enfantement » : j'y vois la raison pour laquelle *agla* vient après le mot *mariage* sur le cadran de montre représenté dans le premier manuscrit.

— Faut-il découvrir dans « Les Fenêtres » un « dialogue avec Mallarmé » et identifier dans « Un fantôme de nuées » la présence muette du « Vieux saltimbanque » de Baudelaire (p. 98) ? Pour attestés dans la critique que soient ces rapprochements, je reste réservé sur leur pertinence : l'inspiration chez Apollinaire, quand elle est sollicitée par un ailleurs littéraire, cherche des stimulations hors des corpus connus. En revanche, « Liens » peut se lire comme la relance — mais combien personnelle par son frémissement, son exaltation instable — d'un thème d'époque, celui du « Salut au monde » que Whitman, en posture de prophète, prononçait devant le faisceau imaginaire où venaient se tresser lignes de chemin de fer, câbles télégraphiques et rubans des fleuves⁴. Quelques mois après la publication de « Liens » dans

lerie et l'artillerie (p. 142, note au vers 3). — Dans « Exercice », *bombardiers* ne désigne pas des artilleurs, mais les soldats d'infanterie appartenant aux sections préposées depuis août 1915 aux mortiers d'accompagnement ou aux lance-grenades (p. 288, note au vers 2). — *Chef de section* n'est pas un grade (p. 351).

1. Le boute-selle se fait entendre dans « L'Adieu du cavalier ». À ce propos, j'ajoute que le refrain mnémotechnique associé traditionnellement à cette sonnerie se retrouve imbriqué dans le poème en question : « Allons cavalier, vite en selle..., courons dire au revoir à nos belles, car demain nous partons ! » L'*au revoir* devient, chez Apollinaire, un *adieu* : sans commentaire.

2. Une publication scolaire toute récente recopie ce contresens faisant du boute-selle un soldat : d'où une lecture aberrante du poème.

3. Je ne mentionne pas ici les divergences qui engageraient un trop long dialogue, comme sur « À travers l'Europe » dont j'ai une autre lecture que Claude Debon.

4. *Feuilles d'herbes*, trad. Léon Bazalgette, Mercure de France, t. I, p. 187.

Montjoie ! (14 avril 1913), le thème allait reparaître avec la traduction du poème « Les Câbles » de Kipling dans *Les Écrits français* du 5 décembre.

— Page 107, à propos du poteau télégraphique du calligramme « Voyage », Claude Debon fait un rapprochement avec quelques mots d'une « Vie anecdotique » sur l'« hymne télégraphique que les fils et les poteaux ne cessent d'entonner sur les grandes routes ». Allusion du poète au « bourdonnement entendu à proximité des poteaux », comme elle l'écrit ? L'image de l'hymne ininterrompu procède plutôt de celle de la portée musicale que, pour l'œil, les fils du télégraphe ont commencé à déployer à travers les paysages : représentation d'époque qu'on retrouve dans des poèmes de Reverdy et qui va se matérialiser en « métaphore plastique » sous des pinceaux cubistes.

— Autre détail : la source d'où s'exhale l'« encens minéen » dans le poème « Fumées » (ou « Fumée »). Page 130, Claude Debon fait référence à Pline. Exact, si l'on précise que le vecteur a été la *Vie d'Apollonius thyanéen*, assidûment pratiquée par Apollinaire, qui avait été publiée en 1611 avec les annotations d'Artus Thomas d'Embry. Note de ce dernier : « Pline au livre 12 dit qu'il [l'encens] croist en la contrée de Saba en l'Arabie heureuse, laquelle contrée confronte aux Minéens, de sorte que le bon encens estoit appelé Minéen » (t. I, p. 520).

— Le début du poème « Guerre » (p. 188-189) ne me semble pas nécessiter le rappel à l'« art tactile » dont Apollinaire déclare en 1918 qu'il a été le précurseur dans ses contes. J'y vois surtout une évocation de l'angoissante « guerre des mines » qui conduisait les mineurs à creuser des réseaux de galeries à partir des deux tranchées adverses et à disposer des fourneaux d'explosif sous la position des autres. Encore un vocabulaire d'époque qui truffe le poème : parmi les « rameaux » ainsi percés, au bout desquels le préposé à l'« écoute » tendait l'oreille pour repérer la progression du mineur ennemi, il y avait justement ce « rameau central » cité dans « Guerre ».

— À l'excellent commentaire du « Chant de l'horizon en Champagne » — dont un document inédit m'a appris qu'il avait particulièrement ému Madeleine quand, en version courte, il s'intitulait encore « Le Brancardier » —, on peut ajouter que les mots « pilote du cœur » (vers 51) vont retentir si profondément en Breton qu'il les érigera en définition d'Apollinaire dans son article de 1918 pour *L'Éventail*.

Ces détails parmi d'autres pèsent peu à côté de l'ensemble de l'annotation et surtout face à la qualité de la réflexion sur le calligramme qui est proposée dans l'introduction. Claude Debon écarte avec vigueur les considérations réductrices qui depuis quatre-vingt dix ans, sous la plume de courriéristes écrivant d'humeur ou de doctes accumulant les références érudites, s'obstinent avec constance à ramener le calligramme d'Apollinaire à quelque modèle hors d'âge, *carmina figurata* de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge, Dive Bouteille de Rabelais et, pour le XVIII^e siècle, à ce flacon de Panard reproduit à perte de vue¹. Dans une direction autrement plus féconde, elle rappelle au passage l'intérêt précoce d'Apollinaire pour l'idéo-

1. Même les journaux pour enfants font place à ces « curiosités littéraires ». Voir par exemple la bouteille et le verre de Panard dans *L'Image*, III, 1849, p. 32.

gramme, éveillé par la consultation des livraisons récentes du *Journal asiatique* à la Bibliothèque Mazarine et attesté par des notes de jeunesse. Oui, le jeune Apollinaire épris d'alphabets réels ou mythiques avait pu être fasciné entre autres par l'article de Maurice Courant sur la lecture japonaise des idéogrammes chinois¹ : le fait que des caractères chinois dits *mana* (sans valeur phonétique) pouvaient conserver leur « valeur idéographique » pour des Japonais sans rien garder de leur prononciation d'origine était propre à le faire rêver sur les ressources d'expression conceptuelle concentrées dans les idéogrammes. Quant à l'expression d'*idéogramme lyrique* qui désigne en 1913 le calligramme (voir p. 16-17), n'a-t-elle pas été encouragée par celle d'*épigramme lyrique* qu'utilisait Léon de Rosny pour désigner le tanka dans sa célèbre *Anthologie japonaise* de 1871 juxtaposant les idéogrammes et leur traduction² ?

Lyrique : dans le vocabulaire métopoétique d'Apollinaire, l'adjectif non seulement récupérait les qualités dévolues par la tradition au *sublime*, mais il impliquait une relation ardente avec l'élan créateur. À la relecture de *Calligrammes*, c'est sans doute ce lyrisme redéfini qui frappe le plus vivement : il n'atteint pas toujours le meilleur — les réserves que Claude Debon formule sur « À l'Italie » pourraient s'étendre à d'autres textes que vient affaiblir la « prose du monde » — et il s'expose plus d'une fois au reproche d'« impureté » que la lucidité exigeante de Reverdy, demeuré l'admirateur fervent d'*Alcools*, adresse aux moyens d'expression plus mélangés qu'utilise le poète « de la paix et de la guerre ». Mais le fait que l'impulsion créatrice du dernier Apollinaire se soit exercée presque sans relâche à composer des calligrammes aux formules singulièrement diverses peut apparaître justement comme l'accomplissement de cette « diversité formelle » dont, en 1908, le poète des « Fiançailles » faisait le sommet de la création poétique quand elle rivalise avec le mythe de la Création originelle.

ÉTIENNE-ALAIN HUBERT.

PASCALLE FRAVALO-TANE, *À la recherche du temps perdu en France et en Allemagne (1913-1958)*. Paris, Éditions Champion, 2008. Un vol. de 462 p.

Pascale Fravallo-Tane aborde cette intéressante question de la réception comparée de la *Recherche du temps perdu* en France et en Allemagne par une judicieuse mise au point sur les notions théoriques de la réception auxquelles ont contribué, entre autres, Hans Robert Jauss, Iser, Umberto Eco. Suit un rappel du dossier de presse de *Du côté de chez Swann*, et des réactions

1. « De la lecture japonaise des textes contenant uniquement ou principalement des caractères idéographiques », 9^e série, t. X, septembre-octobre 1897, p. 218-265.

2. Sur le manuscrit de *La Défense de Tartufe*, en marge du poème « Le Capitaine du port au crépuscule », Max Jacob a noté : « J'ai subi l'influence orientale. C'était vers 1906 ou 1907, époque où Apollinaire et moi lisions le dictionnaire japonais qu'il m'avait fait connaître ». Peu coutumier de références exactes, Max Jacob a pu désigner ainsi l'anthologie bilingue de Léon de Rosny, dont un poème a des analogies avec celui de *La Défense de Tartufe*.

contrastées de la critique contemporaine de sa publication qui a durablement accredité clichés et malentendus. Si la réception de l'œuvre de Proust dans son pays et sa langue d'origine a été malaisée, ce dont témoigne encore le numéro d'*Hommage* de *La NRF*, de janvier 1923, les circonstances historiques ont été un handicap de plus en Allemagne. La lecture de Proust dans les années qui ont suivi la Grande Guerre était-elle un « luxe de vainqueurs », comme Ernst Robert Curtius l'aurait dit à Jacques Benoist-Méchin ? Curtius a été en tout cas le premier passeur de Proust, dès 1925, par sa compréhension intime et une interprétation ni biographique ni psychologique, mais platonicienne. La traduction de la *Recherche* en allemand fut un autre objet de controverses : en 1925, la traduction de *Du côté de chez Swann* par Rudolf Schottlaender a suscité l'ironie de Curtius (non sans quelque dépit sans doute car il aurait souhaité s'en charger) : « C'est à peu près comme si on avait arrangé Debussy pour l'harmonica ».

Cette période de l'entre-deux-guerres a été marquée par des regards croisés : Albert Feuillerat, Robert Vigneron, Pierre Abraham d'un côté, et de l'autre les écrivains Oskar Loerke, Eugen Gottlob Winkler, Hermann Grab, les universitaires Klaus Wolters, auteur en 1932 d'une thèse sur la réception de Proust en France et en Allemagne, et surtout Leo Spitzer (*Le Style de Marcel Proust*, 1928, tardivement traduit en français), ou Erich Auerbach.

Walter Benjamin et Franz Hessel ont été chargés en 1926 d'une traduction de la *Recherche du temps perdu* (une nouvelle traduction de *Du côté de chez Swann*, et la traduction de la suite de l'œuvre), qui ne dépassa finalement pas *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, en raison de la faillite de la maison d'édition qui avait lancé le projet et de désaccords avec une seconde maison qui l'avait repris.

La Seconde Guerre mondiale a été une nouvelle césure dans la réception de Proust, aussi bien en France, où l'Occupation et la Libération ont recomposé le paysage éditorial, qu'en Allemagne, pour des raisons en fin de compte symétriques. En France, on sait que *La NRF* qui avait publié des extraits de Proust depuis 1914 a cessé de paraître en 1943, et n'a pu paraître qu'en 1953 (avec l'exception du numéro d'*Hommage* à André Gide), sous le titre de *Nouvelle Nouvelle Revue Française*. Les années de l'après-guerre ont vu d'autres évolutions, où droites et gauches, politiques et littéraires, se sont opposées à fronts renversés. En France, à la condamnation péremptoire de Sartre dans *Situations II*, aux réserves prudentes de Gaëtan Picon, ont succédé les analyses pénétrantes de Nathalie Sarraute. Georges Poulet et Hans Robert Jauss sont emblématiques d'une nouvelle orientation des études proustiennes : autour du temps et de l'espace pour le premier, de la narratologie et de la théorie du roman pour le second.

La traduction en allemand de la *Recherche du temps perdu* par Eva Rechel-Mertens (dont la thèse sur Balzac avait été dirigée par Curtius), de 1953 à 1958, les « Commentaires » de T. W. Adorno ont rendu enfin à Proust sa place et son actualité, plus particulièrement soulignée peut-être en Allemagne.

Voilà ce que l'on apprend dans l'étude de Pascale Fravalo-Tane, marquée par une volonté de synthèse historique, mettant en perspective des éléments sans doute bien connus pour ce qui est de la critique française depuis la paru-

tion de la *Recherche du temps perdu*, et plus récemment de sa genèse, mais qui doivent être toujours replacés dans leur contexte. Le versant allemand de l'étude est le plus original et le plus utile aussi pour les études proustiennes en raison de l'abondance des informations fournies, notamment pour le domaine éditorial. L'ouvrage que Pascale Fravallo-Tane nous propose se révèle donc comme un large tour d'horizon sur les vicissitudes de la réception de Marcel Proust en Allemagne. Il est assorti d'une riche bibliographie d'ouvrages en français, en anglais et en allemand.

PIERRE-EDMOND ROBERT.

PAUL-ANDRÉ CLAUDEL, **Le Poète sans visage, Sur les traces du symboliste A. J. Sinadino (1876-1956)**. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008. Un vol. de 409 p.

Faut-il le dire ? L'auteur du présent compte rendu ignorait jusqu'à l'existence d'Agostino John Sinadino avant de lire l'ouvrage de Paul-André Claudel et ce n'est pas le moindre mérite de ce travail que d'attirer l'attention sur cet esthète à la façon de Des Esseintes, qui a fait de la rareté l'un des principes essentiels de sa poétique. Fils d'un riche banquier grec installé à Alexandrie, Sinadino n'a laissé, d'Égypte en Italie en passant par la France et New York, que quelques traces de son itinéraire, patiemment recueillies par Paul-André Claudel, et quelques livres, édités dans de luxueuses éditions à petit tirage, jouant des effets de couleur et de typographie. Il aura côtoyé quelques-uns des meilleurs esprits de son époque, Vannicola et Marinetti côté italien, Gide et Valéry côté français, avant de disparaître dans la misère puis l'anonymat.

La première partie du livre de Paul-André Claudel est consacrée au travail d'« exhumation » et de « reconstitution » de cette existence fantomatique : des déplacements continuels, huit livres, des recueils poétiques pour l'essentiel, publiés de 1898 à 1934, surtout à compte d'auteur et sur trois continents, des inédits parus en 2006, soit 50 ans après la mort de Sinadino, une vingtaine de lettres aussi. Le tout rédigé majoritairement en italien mais aussi en français.

Paul-André Claudel propose ensuite de cette œuvre dispersée une lecture thématique visant à lui donner une possible cohérence, celle d'une activité poétique qui inclurait « la fonction esthétique dans un horizon à la fois éthique et métaphysique » (p. 141). Le monde de Sinadino est un monde nocturne dans lequel l'oubli, le silence apparaissent comme des seuils nécessaires pour accéder à une forme de pureté fondée sur une sorte de « mysticisme de l'écriture » (p. 207) rejoignant son obsession de la musique dans un idéal d'harmonie « d'un rapport originaire au monde » (p. 208). Cependant, tant sur le plan de la construction des recueils que sur celui du sujet lyrique, cette quête aboutit généralement au constat de son échec : « le livre est la scène de toutes les disparitions », commente Paul-André Claudel (p. 210).

La suite de l'ouvrage prend appui sur ce constat d'un « désastre de l'œuvre » (p. 129) pour s'interroger sur l'histoire littéraire : comment expliquer l'invisibilité de Sinadino autrement que par une « étrange attraction du vide » (p. 241) ? Quelles raisons structurelles et conjoncturelles contribuent à l'exclure du champ poétique de son époque ? Plus généralement quelle valeur ou quelle lisibilité donner à cette œuvre mineure ressuscitée après un demi-siècle ? Les questions et les problèmes qu'elles soulèvent montrent la difficulté de donner une représentation fiable d'une époque de la littérature, souvent écrasée *a posteriori* par un nombre réduit de « chefs-d'œuvre » choisis pour leur exemplarité historique, volontiers caricaturée par une perspective évolutionniste. À l'inverse, Sinadino reste inclassable : entre les langues, entre les cultures, entre les mouvements. Il est symboliste trop tôt, puis trop tard pour l'Italie. Hermétique trop tôt également : constamment décalé. Toutes ces occasions ratées ont cependant leur intérêt historique : dans leur aspect composite, les œuvres de Sinadino illustrent l'importance du symbolisme, de l'influence de Mallarmé et Valéry, dans la naissance de la poésie moderne italienne, et notamment du courant hermétique des années 30. Ainsi pour avoir excessivement réalisé sa « disparition élocutoire », Sinadino n'existe-t-il plus qu'à titre de « fil invisible » (titre du chapitre XI) reliant le symbolisme à la modernité d'une poésie obsédée par l'intertexte et se dissolvant dans sa propre critique.

HUGUES LAROCHE.

DOMINIQUE MILLET-GÉRARD, **Correspondance de Claudel avec les ecclésiastiques de son temps. Le Sacrement du Monde et l'Intention de Gloire.** Édition de DOMINIQUE MILLET-GÉRARD. Volume II, 1 et 2. Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », 2008. Un vol. de 1 227 p.

Le premier volume des *Correspondances de Claudel avec les ecclésiastiques de son temps* avec pour maître d'œuvre Dominique Millet-Gérard, était paru en 2005 pour le cinquantième anniversaire de la mort de Claudel. Le second volume est à présent disponible. Il contient près de mille lettres accompagnées chaque fois que possible des réponses de Claudel, selon la même organisation que dans le volume I. Les lettres sont présentées selon l'ordre alphabétique des noms des auteurs, donc à partir de la lettre E cette fois pour les prêtres et religieux, puis suivant la même méthode pour les lettres des religieuses et les lettres diverses, émanant de pasteurs et de juifs convertis. Le sujet d'un tel ouvrage peut paraître austère et destiné uniquement à des spécialistes. Mais que de lecteurs devraient y trouver matière à découvertes, en particulier sur les préoccupations et les modes de vie des curés de paroisses, sur les travaux des théologiens, sur la formation des futurs prêtres, sur les activités des missionnaires, sur les problèmes survenus dans l'Église dans la première moitié du XX^e siècle. D. Millet-Gérard s'est attachée à rechercher des lettres *a priori* difficiles à trouver ou à commenter. La famille Claudel l'a évidemment autorisée à consulter ses archives. Si Claudel répondait volon-

tiers à qui lui écrivait, il ne gardait pas toujours par devers lui les missives reçues, et rarement les doubles de ses réponses. Néanmoins les investigations se sont révélées fructueuses auprès des services des diocèses et des monastères, des familles des religieux, et menées grâce à une patiente obstination. Pourquoi nombre d'ecclésiastiques écrivaient-ils à *l'ambassadeur-poète* et bientôt au faîte de la célébrité ? Certains seront sans doute étonnés de constater que la perception de l'œuvre de Claudel par les gens d'Église va au delà de l'estime et de l'admiration qu'on porte habituellement à un écrivain, fût-il chrétien. Souvent ils voulaient dire leur reconnaissance et leur admiration pour les publications qui enrichissaient prodigieusement leur vie spirituelle. *L'Annonce faite à Marie*, à cause du sacrifice de Violaine notamment, les soutenait dans leurs moments difficiles. Des prêtres peu argentés osaient — disant : « je me jette à l'eau » — exprimer leur désir de lire un livre récemment paru, et Claudel demandait à Gallimard un envoi pour eux. Tel curé de paroisse, tel père abbé de monastère devant faire face à la réfection d'une toiture ou d'une chapelle, savaient que Claudel s'empresserait d'envoyer sa participation. Quand l'abbé Paul Mary ne parvenait pas à éponger les dettes de sa paroisse en 1927, Claudel lui fit parvenir cent francs, environ quarante-cinq euros d'aujourd'hui, en disant : « Je tâcherai de vous aider comme je pourrai ». Il projeta de prélever comme une dîme une part de ses droits d'auteur à cette intention. Quand un humble curé de montagne sera comblé par quelques lignes réconfortantes le récompensant de sa hardiesse, le donateur inversera les rôles en se faisant débiteur à son tour, mais de quelque prière. Un séminariste lui doit sa vocation et annonce qu'il célébrera sa première messe à l'intention de Claudel. Le père Jean Mambrino parmi d'autres le considère comme son « père très aimé en Jésus-Christ », le frère Pierre Delègue commence une lettre en 1936 par « Mon cher grand Frère ». Mgr René Fontenelle écrit : « Vous êtes le dernier des pères de l'Église », avec le sourire bien sûr, mais non sans admiration. Des professeurs dans les séminaires utilisent ses travaux exégétiques, sa traduction des *Psaumes* pour leur enseignement. L'écrivain n'avait pas toujours si bonne presse dans la société. Il se montrait d'ordinaire peu avenant et on parlait parfois de son « accueil défiant et farouche », comme il le reconnaissait lui-même un jour de 1945 dans un article du *Figaro littéraire*. Il reçoit d'eux tant de témoignages de respect et d'affection qu'il se sent heureux dans la poursuite et l'orientation de son œuvre. Sa vocation d'écrivain catholique en est renforcée. Un portrait de Claudel ressort-il de la lecture de ces correspondances ? du Claudel connu ? d'un autre Claudel plus humble et plus secret ? La lecture de ses lettres à lui, en alternance avec celle de ses correspondants, donne quelques perspectives. Dans la vie très occupée qu'il mène, à cause de son métier, de sa famille, de l'œuvre qu'il faut écrire, mettre en scène, diffuser et défendre, il préserve des moments pour la correspondance, et se montre généreux du temps qu'il donne ainsi à autrui. Souvenons-nous que, parvenu à la trentaine, il avait été lui-même sur le point d'entrer dans les ordres et que toute sa vie il dira sa nostalgie de n'avoir pu accéder à la prêtrise. Ces contacts épistolaires, le fait d'être reconnu, apprécié, voire vénéré par des clercs lui donnent le sentiment d'une sorte de revanche, lui font acquérir une autorité pour se tenir au-dessus de la mêlée. Il se sent le droit de critiquer ces

dominicains incapables d'avoir un peu de temps pour une brebis qui rentre au bercail, ou ce salésien qui ne tend pas la main à un communiste récemment converti, et à plus forte raison de s'adresser durement à un « renégat » comme l'abbé Jean Massin. La liste comprend aussi bien des curés de paroisse que des dignitaires de l'Église, le Cardinal Pacelli, et le Cardinal Montini, futurs papes, les Cardinaux Suhard et Gerlier, les théologiens les plus fameux, les pères Congar, Liégé, de Lubac. Il écrit au père Robert, Supérieur des Missions Étrangères, autrefois connu en Chine. Les plus émouvants sont sans doute les échanges avec le père Vetch, missionnaire salésien, fils aîné de Rosalie Vetch, à qui il avait autrefois appris à lire, et avec qui il conservait des relations confiantes. De la vie intime de Claudel, nous n'attendions pas de révélations. Il ne parle pas de lui dans ses lettres, ou si peu. Tout juste quelque allusion à sa sœur Camille, en 1942. Au père Robert Hamon, curé de Brangues, il se contente de demander des messes pour elle, décédée en 1943, et pour Rosalie, disparue en 1951. Toutefois, avec Sœur Jeanne rencontrée sur un paquebot en août 1926, on devine qu'il a longuement parlé de la crise de *Partage de midi* et de la plaie si difficile à cicatriser. L'aptitude du grand homme à comprendre les autres contraste avec une certaine naïveté qui ne lui a pas permis de déceler chez l'abbé J. Massin les signes avant-coureurs du drame de ce prêtre perdant la foi et entraînant dans son désastre d'autres fidèles.

D. Millet-Gérard a fourni un travail considérable pour établir les notes de bas de page. Pour chacun des correspondants, il lui a fallu explorer des pistes particulières, expliquer pourquoi telle lettre à telle date, et le nombre des points obscurs a impliqué des recherches multiples. Le résultat est que ces notes renseignent sur les personnes citées, les publications dans des revues parfois éphémères, les citations bibliques, les extraits et allusions à des textes de Claudel et d'autres auteurs. Des événements, des personnalités plus ou moins oubliés reviennent à la lumière. Aussi le lecteur n'ignorera pas qui fut Aguirre, ce président du gouvernement autonome basque en 1936 et les « innombrables gredins qui l'entourent », ainsi qu'en écrit Claudel. Voilà seulement un exemple pour montrer que D. Millet-Gérard ne laisse rien dans l'ombre. Mais on aime sa prudence quand elle dit « sans doute » ou « nous n'avons rien trouvé ». La publication de cette *Correspondance de Claudel avec les ecclésiastiques de son temps* se présente comme un événement d'importance. La masse des informations de première main qui est fournie témoigne d'un travail de recherche considérable qui aboutit à une véritable banque de données à laquelle nombre de chercheurs peuvent accéder pour avoir des réponses à leurs interrogations. Ils croiseront le Claudel croyant, avec sa générosité, sa disponibilité, et sa virulence aussi. Les chercheurs claudéliens seront intéressés par les éclaircissements qui accompagnent ces courriers ; le seront aussi les essayistes concernés par la période, les sociologues, les historiens des crises et des triomphes de l'Église, les biographes. Le soin minutieux apporté aux annexes facilite grandement l'accès à un ouvrage d'une qualité exceptionnelle et dont la lecture se révèle passionnante et inépuisable.

THÉRÈSE MOURLEVAT.

ALBERT CAMUS, **Œuvres complètes**, tome III (1949-1956) et tome IV (1957-1959). Édition publiée sous la direction de Raymond Gay-Crosier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Les deux volumes qui ont paru en novembre 2008, dans la Bibliothèque de la Pléiade, parachèvent les *Œuvres complètes* d'Albert Camus dans la nouvelle édition, initiée par Jacqueline Lévi-Valensi et poursuivie par Raymond Gay-Crosier, avec une large équipe de collaborateurs. Les dates qui figurent sous le numéro de chaque volume rappellent le principe essentiel qui a présidé à ce projet éditorial, celui d'un classement chronologique. Le tome III couvre la période qui va de 1949 à 1956, le quatrième et dernier volume contenant les trois dernières années, de 1957 à 1959.

Alors que nous sommes désormais en possession de l'œuvre « dans son impressionnante intégrité, dans son intégralité nécessaire », selon les termes d'un critique, il faut, pour apprécier à sa juste valeur l'apport de ce travail, revenir sur le dessein tel qu'il était exposé dans la « note sur la présente édition », figurant au début du tome I. Hommage est d'abord rendu dans ce texte à celui, Roger Quilliot, qui a « fait œuvre de pionnier » en établissant pour la Pléiade, au lendemain de la mort accidentelle de Camus, une édition en deux volumes de ses œuvres. Si la dette à l'égard de ce précurseur est maintes fois reconnue, par des références à son travail tout au long des quatre volumes de l'édition actuelle, la nécessité d'un projet nouveau s'est imposée à partir de l'année 2000. Grâce au classement des archives — le Fonds Camus déposé à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence ayant constitué de ce point de vue la source d'information principale — ainsi qu'à l'éclairage apporté par les publications posthumes, on était en présence d'une œuvre mieux connue et ayant acquis une cohérence nouvelle. D'autre part, une nouvelle édition devait tenir compte du renouvellement du lectorat, et par conséquent aussi de la critique, depuis la disparition de l'auteur.

On retrouve dans ces deux derniers tomes le même principe de classement des œuvres en trois catégories qui se suivent dans chaque volume, selon le programme annoncé dans la note précitée : d'abord « les livres publiés du vivant de Camus » avec en particulier, dans le tome III, *L'Homme révolté* et *La Chute*, et dans le dernier volume, *Chroniques algériennes* et *Le Premier Homme*. On notera que l'on trouve dans ces deux volumes l'ensemble des adaptations théâtrales réalisées par Camus après sa dernière pièce, *Les Justes* qui, elle, figure en tête du tome III. Ensuite viennent les « textes publiés par Camus, mais jamais recueillis par lui », qui sont réunis, volume après volume, dans une section intitulée « Articles, préfaces, conférences ». Dans le tome III, cette section s'achève sur l'ensemble constitué par « les articles publiés dans *L'Express* (1955-1956) » qui avaient fait l'objet, en 1987, d'une publication séparée. La diversité des textes qui figurent dans cette section, de nature politique, littéraire ou autre, peut faire regretter ici la contrainte imposée par l'ordre chronologique, au détriment des distinctions génériques. Dans le second volume de son édition, intitulé *Essais*, Roger Quilliot avait regroupé judicieusement des textes de même nature sous des titres génériques, « Camus critique littéraire » et « Essais critiques ». D'ailleurs, la pré-

sente édition a rompu elle-même avec le principe chronologique puisqu'on trouve, dans le tome I, un ensemble constitué par les critiques littéraires que Camus avait publiées dans *Alger républicain*.

Enfin, la section intitulée « Les écrits posthumes » regroupe les textes restés inédits du vivant de Camus, dont certains sont majeurs. C'était déjà le cas avec *La Mort heureuse* à la fin du tome I. Même lorsqu'ils sont de moindre importance, ces textes présentent un intérêt certain, au moins d'un point de vue formel. On citera dans le tome III, *Les Silences de Paris*, une pièce radiophonique sur la vie dans la capitale durant la Seconde Guerre mondiale qui, selon la Notice, constitue « sur le mode mineur, un pendant de *La Peste* ». Dans le tome IV, *La Postérité du soleil*, un livre qui mêle poèmes en prose et photographies, est surtout intéressant parce qu'il illustre la proximité entre Camus et René Char. Mais ce quatrième et dernier volume contient surtout les écrits posthumes les plus importants. *Le Premier Homme* est, selon la Notice, « une voie d'entrée royale dans l'œuvre de Camus » parce qu'on y trouve les constantes que sont chez lui le souci de la mémoire et le thème de l'exil. La Notice souligne encore « les multiples liens qui l'attachent aux textes précédents, même les plus anciens ». Quant aux *Carnets*, qui couvrent la dernière période de la vie de l'auteur, de 1949 à 1959, la somme d'informations qu'ils contiennent éclaire la genèse de l'œuvre pendant ces années, en particulier celle de son roman inachevé. Est intégré à cet ensemble le *Journal* que Camus a tenu lors de son voyage en Amérique du Sud, de juin à août 1949. On ajoutera qu'à la suite de chaque ouvrage, qu'il ait été publié ou non du vivant de l'auteur, figurent des « Appendices » constitués de textes de nature diverse qui en éclairent la genèse. Ces documents précieux proviennent le plus souvent du Fonds Camus, mais également de collections particulières telles que celle de Catherine et Jean Camus à Lourmarin, pour *Le Premier Homme*.

Il s'agit d'une édition enrichie également par les commentaires qu'elle offre sur les œuvres. Cet appareil critique peut être apprécié à l'aide de notions relativement récentes, telles que celles d'horizon de lecture et d'intertextualité. Le temps écoulé depuis le début des années soixante fait que les auteurs de cette nouvelle édition ont pu bénéficier pour éclairer l'œuvre d'une somme de travaux renouvelant notre perception de l'auteur. Quelques exemples pris dans ces deux derniers volumes, permettent de vérifier cet apport. On signalera d'abord l'intérêt, pour suivre la genèse d'œuvres telles que *L'Été* ou *L'Exil et le Royaume*, de la correspondance, publiée bien après sa mort, que Camus échangea avec Jean Grenier ainsi qu'avec René Char. D'autre part, concernant la réception de *L'Homme révolté*, la Notice fait observer que « le devenir historique [...] nuance ou corrige ce que les contemporains immédiats, aveuglés en tout ou en partie par les idées reçues et entraînés par le maelström des événements, ne discernent que malaisément ». Ainsi la querelle entre Camus et Sartre a-t-elle été revisitée grâce à des analyses nouvelles. Cette observation sur le destin des livres vaut surtout pour ceux dont le contenu est idéologique, comme le montrent d'autres exemples. À propos de *Réflexions sur la guillotine*, la Notice, s'appuyant sur les articles les plus récents, peut souligner que « le point de vue de l'écrivain a remporté une victoire posthume ». Toujours dans le tome IV, nous pouvons suivre le devenir des *Chroniques algériennes* : la Notice fait référence à l'ou-

vrage collectif intitulé *Réflexions sur le terrorisme*, paru en 2002, dans lequel divers points de vue soulignent, avec le recul historique, la validité des positions prises alors par Camus. L'enrichissement de l'appareil critique vaut également pour les œuvres de fiction, grâce en particulier à des collections comme celle des « Lettres modernes » aux Éditions Minard, comme on peut le voir dans les notes abondantes concernant *L'Exil et le Royaume*. D'autre part, ces commentaires nous renvoient à des études intertextuelles, par exemple sur *Les Justes* et *Les Mains sales* ou encore sur *La Chute* et les *Mémoires écrits dans un souterrain* de Dostoïevski.

L'intérêt principal de cette nouvelle édition, conséquence du principe chronologique qui a été choisi, vient de ce qu'elle nous invite à une relecture de Camus en faisant dialoguer les œuvres entre elles à l'intérieur d'une même série, comme c'était déjà le cas dans le tome I avec la série de l'Absurde, représentée par *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, *Caligula* et *Le Malentendu*. Même si les volumes suivants n'offrent pas une unité aussi parfaite, les exemples sont nombreux, dans les deux derniers tomes, d'œuvres de nature différente qui entrent en résonance et s'éclairent réciproquement. On le voit, dans le tome III, avec *Les Justes* et *L'Homme révolté* qui proposent une réflexion sur l'Histoire et la violence. *L'Homme révolté* occupe dans ce volume une place centrale, plusieurs autres œuvres nous y ramenant. Ainsi, le thème solaire de *L'Été* renvoie-t-il au dernier chapitre de l'essai, intitulé « La Pensée de midi ». D'autre part, un dialogue s'instaure entre certains textes du recueil et l'essai sur la révolte. La Notice sur « Prométhée aux Enfers » observe que « ce texte annonce plus directement *L'Homme révolté* ». Une autre figure mythique, qui apparaît dans « L'Exil d'Hélène », suscite ce même type de dialogue fécond entre les deux livres. Par ailleurs, les références à *L'Homme révolté* sont nombreuses dans le second volume des *Actuelles* dont la Notice souligne également « l'identité d'inspiration » avec *L'Été*, et plus particulièrement avec « Retour à Tipasa ».

Dans le tome IV devaient « cohabiter » et donc dialoguer, selon le projet annoncé dans la « Note sur la présente édition », deux œuvres que Camus associait dans un plan d'ensemble daté de 1947, *La Chute* et *Le Premier Homme*. La nécessité du calibrage entre les volumes les a finalement dissociées, *La Chute* prenant place dans le tome III et constituant d'une certaine manière un point d'aboutissement de *L'Homme révolté*. De ce fait, dans le tome IV, ce sont deux autres œuvres majeures qui sont associées, *Chroniques algériennes* et *Le Premier Homme*. La Notice du recueil souligne que la publication posthume du roman en 1994 a favorisé une relecture des *Chroniques*. On peut voir dès lors, dans *Le Premier Homme*, une réponse de Camus à ses détracteurs. D'une manière plus générale, le mérite de cette mise en relation des livres, favorisant le dialogue entre eux, est de faire ressortir la double dimension de l'œuvre entière, l'intime et le collectif. Grâce à cette nouvelle édition, désormais indispensable, nous pouvons vérifier ce qu'écrivait, dans son Introduction, Jacqueline Lévi-Valensi : « La diversité, le renouvellement des formes, l'évolution des problématiques ne sauraient masquer la cohérence profonde de la thématique des œuvres de fiction, ni celle de la pensée, ni celle des combats ».

JACQUES LE MARINEL.

MARIE-LAURE BASUYAUX, **Témoigner clandestinement. Les récits lazaréens de Jean Cayrol**. Classiques Garnier, « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009. Un vol. de 633 p.

Cette étude, issue d'une thèse soutenue en Sorbonne, est assurément le livre qu'on attendait depuis longtemps sur l'œuvre de Jean Cayrol, même si celle-ci excède le corpus pris en compte ici, limité, si l'on ose dire, à la partie narrative avec son éventuel prolongement cinématographique : la bibliographie établie par M.-L. Basuyaux atteste que Cayrol fut l'un des écrivains les plus féconds du vingtième siècle en des genres divers, dont le roman, la poésie, l'essai... Mais l'intérêt du présent travail tient justement à la tentative de mettre à jour, le plus précisément possible, le *genre* littéraire auquel appartiennent ces « récits » que l'auteur de *On vous parle* a commencé de publier dès après la Libération et, en ce qui le concernait personnellement, son retour des camps de concentration. L'originalité, en effet, de la démarche cayrolienne, par rapport à celle d'autres anciens déportés — Antelme, Martin-Chauffier, Rousset —, a été de ne pas privilégier le témoignage, fût-il transposé sous une forme peu ou prou fictionnelle, mais de donner à lire des textes en quelque sorte innervés par l'expérience concentrationnaire, non pas tant à cause des modalités de la détention que de la mutation *ontologique* que celle-ci a pu provoquer chez le détenu. On sait que Cayrol a accompagné la parution de *Je vivrai l'amour des autres* par un article capital, « D'un roman concentrationnaire » (*Esprit*, septembre 1949), qui repris plusieurs fois deviendra comme le manifeste de son esthétique ; pourtant, et malgré le caractère programmatique de cet essai, il serait regrettable, M.-L. Basuyaux le montre bien, de borner l'influence que la captivité a pu avoir sur cette œuvre à la seule période de l'après-guerre, époque au cours de laquelle le débat fut vif au sujet du « témoignage » dans l'espace littéraire. Si le titre de ce livre, *Témoigner clandestinement*, peut, à première vue, faire penser à une espèce d'« armée de l'ombre », son contenu détrompe rapidement le lecteur qui comprend que la clandestinité de cette facture romanesque tient au fait que Cayrol a trempé sa plume dans une encre en quelque sorte *sympathique* — au sens étymologique, certes, mais également typographique : le « concentrationnaire » dans *La Noire* (1949) ou *Le Déménagement* (1956), par exemple, n'est apparemment pas plus visible que certain signe de Caïn mais il marque de façon indélébile le texte en sa profondeur sémantique.

Procédant de la réification du sujet, corporelle et mentale, pratiquée dans les camps, l'esthétique cayrolienne a pu, en coïncidence de dates et de procédés, croiser les propositions narratives des Nouveaux Romanciers et entrer dans la réflexion théorique d'un Roland Barthes au tournant des années cinquante ; en partie pertinent pour quelques points de convergence, ce « compagnonnage » trouve vite ses limites dès que l'on aborde le cœur de l'œuvre ici étudiée. C'est évidemment le qualificatif de *lazaréen* qui caractérise la portée essentielle de l'entreprise narrative de Cayrol, ce qu'affirme très justement M.-L. Basuyaux en rappelant son origine chrétienne mais peut-être sans insister assez sur la spécificité de cette définition de la Vie, qui ne saurait se confondre avec l'existence ; ce pourquoi le parallèle avec le théâtre de

Beckett ne semble pas tout à fait légitime, à moins, éventuellement, de penser au Lazare du mauvais riche et non au ressuscité : dans le contexte de son émergence, le concept forgé par Cayrol, ne l'oublions pas, a trouvé sa pleine résonance dans la famille intellectuelle de « ceux qui croyaient au Ciel¹ ».

On ne saurait rendre un compte exact de la richesse, de la précision, de l'érudition dont M.-L. Basuyaux fait preuve dans son analyse des récits cayroliens, son ouvrage dépassant le cadre d'une simple monographie : non seulement, elle aborde des questions très précises touchant au lexique, à la rhétorique, à la narratologie, en somme à la *poétique* de Jean Cayrol, mais elle apporte une contribution de poids à l'histoire littéraire du vingtième siècle, en constante révision depuis une ou deux décennies. Pour l'écrivain auquel elle a choisi, avec juste raison, de rendre la place qui lui revient, comme pour quelques autres qu'elle cite opportunément, le temps semble venu où des travaux universitaires de cette qualité font enfin se relever ceux que l'on croyait à jamais ensevelis.

BRUNO CURATOLO.

FLORENCE DE CHALONGE, **Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras.** Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2005. Un vol. de 260 p.

L'étude minutieuse de Florence de Chalonge fait partie de ces livres, rares aujourd'hui, qui analysent avec rigueur l'œuvre de Duras, sans jamais céder à la tentation du ressassement d'idées ou à la simple collecte d'informations. Structuré en trois parties, cet ouvrage interroge, au moyen d'outils narratologiques, linguistiques et phénoménologiques, les récits de fiction que sont *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *L'Amour*, afin de montrer comment l'espace représente chez Duras un enjeu majeur, constitutif du récit.

Dans un premier temps, l'auteur explore le décor et la représentation. Opérant une distinction préalable entre décor et paysage, appréhendant le paysage comme un univers constitué par la perception, Florence de Chalonge attire notre attention sur le fait que le décor durassien est souvent « sobre », peu qualifié, « uniforme », réduit, à l'instar de la syntaxe durassienne, « à sa maigreur ». Des objets semblables, arrangés à l'identique, témoignent d'un principe de répétition à l'œuvre dans les textes, répétition à l'origine des architectures durassiennes, au nombre de trois : la rangée (l'ameublement de l'intérieur de Lol V. Stein), la ronde (les tables qui entourent la piste de danse de T. Beach), et l'éventail. Figures de la répétition, qui s'inscrivent dans des univers urbains (conformément aux décors du Nouveau Roman), en bord de

1. Ce qui ne l'a pas empêché de se sentir proche de ceux qui n'y croyaient pas : « L'homme qui prendra la peine de me lire, en ce temps-là, de me lire et de m'expliquer deux ou trois choses de l'écriture, s'appelle Jean Cayrol, le directeur de la revue *Écrire*. Il me lira et me conseillera avec patience et attention durant toutes ces années [de 1959 à 1965] » (Jean Ristat, *Avec Aragon. Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 2003, p. 15).

mer, comme si du monde ne restait que sa fin. En ces espaces raréfiés, l'ouvrage montre comment le personnage, loin d'avoir pour dessein de bâtir le monde, cherche plutôt à s'y inscrire, à trouver une place. En somme, à se situer. D'où la présence de lieux qui facilitent la traversée, ou lui font obstacle (grilles, murs, fleuves, avenues, rues, chemins...). Pour les mêmes raisons, « les lieux s'arrangent autour des objets qui autorisent le guet ou permettent la station : les portes et les fenêtres, les perrons et les terrasses. Les poses et les postures que prend le personnage sont autant d'occasions pour le décor de manifester, d'une manière utilitaire, secourable ou obstructive, son existence ».

Si les histoires du cycle indien n'ont pas de datation précise et, comme telles, sont marquées du sceau de l'indéfinition, de même les emprunts à la géographie réelle ne permettent pas de convoquer la notion de mimèsis ; tout au contraire, ils « installent l'œuvre dans un entre-deux du fictionnel et du vécu », entre-deux qui permet au lecteur averti de repérer ces lieux comme des lieux impossibles, quand le lecteur « ordinaire » croira en une transposition de lieux réels dans le récit. Ainsi Duras élabore-t-elle son propre univers, crée un monde qui s'appuie sur des toponymes identifiables pour mieux consigner l'absence. De fait les trois textes étudiés témoignent, à l'instar des textes du XIX^e siècle, d'une continuité entre le décor et le personnage. Florence de Chalonge décèle des « liens métonymiques et métaphoriques », lien qui engage « une vision du monde et une conception du sujet ».

L'ouvrage interroge ensuite l'espace et la perception, car l'espace chez Duras s'appréhende aussi « à travers les actes de perception du sujet (narrateur ou personnage) ». Florence de Chalonge souligne l'importance du voir dans les textes, se faire voir important tout autant qu'être vu. Trouver sa place, c'est en effet pour les personnages « adopter la meilleure posture », « définir le poste susceptible de délimiter son territoire ; en bref, trouver manière et raison de disposer du champ concret de son existence ». Cette délimitation entraîne l'étude du mouvement, à partir duquel l'auteur décèle une tension entre l'acte projeté et son accomplissement. Si Duras emploie souvent la préposition « vers » dans ses textes, ce vocable est la marque même d'un effort produit mais qui n'atteint rien. Soutenu par le vide, le mouvement attire davantage l'attention du lecteur sur le geste même des personnages plutôt que sur son achèvement.

Ce sont donc les poses et les postures qui retiennent tout particulièrement l'attention de Florence de Chalonge. Celle-ci étudie les places des personnages en situation d'attente et convoque la notion de « poste » dès lors qu'il y a répétition d'un emplacement où l'on peut voir ou être vu (la plage de *L'Amour*). Car voir chez Duras permet très souvent de « faire voir » et de « faire savoir ». Il s'agit donc de s'exposer, mais également d'essayer de voir au-delà, ce que l'instauration d'une « autre scène », celle du fantasme ou du rêve, permet. Cette « autre scène », c'est avant tout la scène du *Ravissement de Lol V. Stein*, celle, fondatrice, qui appartient au passé et que Lol tente indéfiniment, vainement, de reconstruire. C'est donc à « l'envers du décor » que s'intéresse l'auteur, analysant la part fantasmatique à l'œuvre dans les textes du cycle indien.

L'ouvrage s'achève sur une troisième partie (« Espace et narration ») qui

fait un examen des lieux d'énonciation, en premier lieu du niveau de la narration. « Il arrive [...] que l'espace représenté porte la trace d'une visée subjective qui ne renvoie pas à l'un des personnages de la fiction, ni même à un narrateur partageant leur univers, mais à une voix narrative dont la présence, intrusive, se trouve ainsi référencée ». C'est cette voix narrative qu'interroge Florence de Chalonge montrant que dans *L'Amour* et *Le Vice-consul*, le narrateur cherche à imposer une présence sans figurer dans la diégèse. Une tension entre la présence et la voix se laisse lire, introduisant par là même la notion de « voix off », prégnante dans les films du cycle indien.

Puis l'auteur confronte l'espace à la narration. Les récits durassiens présentant un « degré zéro » de l'action, l'espace devient dans les textes un enjeu majeur en ceci qu'il constitue *in fine* le seul enjeu narratif. C'est au cours de déplacements que se font les rencontres, au gré du hasard et de la marche que Lol rencontre Jacques Hold, que la femme de *L'Amour* rencontre le voyageur. Mais ces marches, incessantes, prennent chez Duras la forme de pérégrinations, comme si partir était ne jamais revenir tout à fait. Comme si le voyage, loin d'être un remplacement, était un déplacement « qui a pour conséquences de perturber définitivement la relation élémentaire entre sujet et lieu ». « Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière [...] Après la rivière c'est encore S. Thala » : à travers ces phrases se dit l'impossibilité de quitter le lieu originaire, l'impossible du voyage. Ainsi interroger l'espace revient-il à comprendre que l'ailleurs chez Duras « n'est plus que l'extension du même ».

Cet ouvrage, riche de références, donne à voir la question de l'espace comme une question fondamentale dans les textes du cycle indien et plus largement encore, dans l'œuvre de Duras. À travers cette analyse, Florence de Chalonge montre que l'espace, loin d'être un simple thème, interroge l'existence même des personnages, voués à l'errance. Elle montre aussi que le travail du critique, à l'instar du personnage, est une marche sans fin. Saluons cette étude qui constitue une pause réflexive dans cet infini voyage.

CHLOÉ CHOUEN-OLLIER.

MARC GONTARD, **La Langue muette. Littérature bretonne de langue française**. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Plurial » (n° 16), 2008. Un vol. de 158 p.

La légende veut qu'en arrivant en Armorique les Bretons massacrèrent les hommes et coupèrent la langue des femmes afin de préserver la pureté de leur idiome. L'histoire, pour sa part, dit qu'au cours du xx^e siècle, la République vengea le crime imaginaire : elle imposa le français et dévalorisa le breton aux yeux mêmes de ses locuteurs. Pour certains écrivains, cette substitution d'une langue à une autre se fit sans traumatisme et une part non négligeable de la littérature française fut écrite en Bretagne. Tout autre est la situation des « auteurs bretons de langue française » auxquels s'intéresse prioritairement le nouveau livre de Marc Gontard, ceux-là qui, même s'ils n'ont qu'une connaissance sommaire du breton et ne pratiquent que le fran-

çais, continuent à percevoir celui-ci comme une sorte de langue étrangère, imposée à un territoire et un peuple par les aléas de l'histoire. Avec Guillevic, ils peuvent dire que leur « langue maternelle n'était pas la langue de [leur] mère », ou déclarer encore, avec Derrida cette fois : « la seule langue que je parle n'est pas la mienne, ni une langue étrangère ». En quoi cette tension fondatrice oblige-t-elle à baliser de façon spécifique le champ littéraire en Bretagne ? quelles sont ses conséquences sur l'imaginaire linguistique, la poétique et les pratiques scripturaires de tels auteurs ? avec quels outils critiques peut-on en rendre compte ? De telles questions sont au centre de *La Langue coupée*, même si elles ne sont pleinement articulées que dans les tout derniers chapitres. L'intéressant panorama introductif du volume fait, en tout cas, bien apparaître que la « littérature bretonne de langue française » n'est pas un simple intermédiaire entre la littérature de langue bretonne et la littérature française de Bretagne (qui, de Lesage à Robbe-Grillet, n'appelle pas d'histoire spécifique), mais un objet original qui requiert des catégories propres, que Marc Gontard emprunte, en les adaptant, à la fois à la théorie postcoloniale et à Derrida. Parce que le livre est d'abord un recueil d'articles parus isolément, la problématique se perd parfois : quelques études sont ainsi un peu attendues (« Tristan Corbière et l'imaginaire celtique »), d'autres, à l'inverse, moins à leur place dans l'ouvrage (« Le récit oral dans la culture populaire bretonne ») ; quelques-unes restent en marge de la question linguistique (« Les mythes celtiques dans le roman maritime en Bretagne » : la barque de nuit, la Marie-Morgane...) ; d'autres l'abordent de front, mais dans un cadre bakhtinien peut-être un peu convenu (« Les effets de métissages dans la littérature bretonne : Keineg, Grall, Warok ») ; quelques-unes enfin méritent à elles seules la lecture de l'ouvrage : on ne peut d'ailleurs que regretter que le très beau chapitre éponyme (« La langue muette et le travail du deuil dans la littérature bretonne de langue française ») soit si bref et si peu visible au cœur du livre, tant il pose avec pertinence et intelligence sa problématique centrale. Les deux études conclusives — l'une sur Guillevic et le breton, l'autre sur le projet d'*Immémoriaux* bretons dont rêvait Segalen — illustrent avec une pleine pertinence les intuitions premières du livre.

GILLES PHILIPPE.