



CLASSIQUES  
GARNIER

GŒURY (Julien), BAUDOIN (Sébastien), DIDIER (Béatrice), GENEVRAY (Françoise), CARVALHOSA MARTINS (Sandrine), SAVY (Nicole), HECQUET (Michèle), SILVESTRI (Agnese), RICHTER (Mario), REFFAIT (Christophe), COMPÈRE (Daniel), CORREARD (Nicolas), MARCOIN (Francis), MORTELETTE (Yann), PERRIN-DAUBARD (Marie), KALANTZIS (Alexia), HUBERT (Marie-Claude), REVERSEAU (Anne), MOREAU-VITTARD (Isabelle), LIONETTO (Adeline), SANDRIER (Alain), LE MEUR (Cyril), FRANÇOIS-GIAPPICONI (Catherine), PLAGNOL-DIÉVAL (Marie-Emmanuelle), GEVREY (Françoise), « Comptes rendus », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117e année - n° 1, 1 – 2017, p. 185-243

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

DOI: [10.15113/978-2-406-06701-6-p.0185](https://doi.org/10.15113/978-2-406-06701-6-p.0185)

© 2017. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## COMPTES RENDUS

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

*Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance.* Sous la direction d'Anne Réach-Ngô. Paris, Classiques Garnier, 2014. Un vol. de 395 p. (Rémi Jimenes)

*Lire Jean de Labadie (1610-1674). Fondation et affranchissement.* Sous la direction de Pierre-Antoine Fabre, Nicolas Fornerod, Sophie Houdard et Maria-Cristina Pitassi. Paris, Classiques Garnier, 2016. Un vol. de 297 p. (Daniel Vidal)

*Démocratisation et diversification. Les littératures d'éducation au siècle des Lumières.* Sous la direction de Rotraud von Kulesa. Paris, Classiques Garnier, 2016. Un vol. de 307 p. (Sonia Cherrad)

*Alexandre Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838). Cahiers Alexandre Dumas*, n° 42, 2015. Édition sous la direction de Julie Anselmini. Un vol. de 522 p. (Esther Pinon)

*Dictionnaire du dandysme.* Sous la direction d'Alain Montandon. Paris, Honoré Champion, 2016. Un vol. de 724 p. (Anne Isabelle François)

*Barbey d'Aurevilly. Perspectives critiques.* Sous la direction de Pierre Glaudes et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin. Paris, Classiques Garnier, 2016. Un vol. de 508 p. (Philippe Berthier)

*Autour de Vallès – Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n° 44, « Vallès et les cultures orales ». Numéro coordonné par Élisabeth Pillet et Corinne Saminadayar-Perrin. Université Jean-Monnet, Revue de l'Association des Amis de Jules Vallès, 2014. Un vol. de 320 p. (Jean-Marie Privat)

*Écrire en artistes des Goncourt à Proust.* Sous la direction de Pierre-Jean Dufief et Gabrielle Melison-Hirchwald. Paris, Honoré Champion, 2016. Un vol. de 312 p. (Aude Jeannerod)

RHLF, 2017, n° 1, p. 185-243

*Études françaises* n° 51/3, *La Corde bouffonne. De Banville à Apollinaire*. Numéro préparé par Arnaud Bernadet et Bertrand Degott. Les Presses de l'Université de Montréal, 2016. Un vol. de 213 p. (Laura Hernikat Schaller)

*Voix de Péguy, échos, résonances*. Sous la direction de Jérôme Roger. Paris, Classiques Garnier, 2016. Un vol. de 384 p. (Christelle Reggiani)

***Le Livre des Marchans d'Antoine Marcourt. Une satire anticléricale au service de la Réforme.*** Édition critique du texte (1533-1544), introduction et notes par GENEVIÈVE GROSSE. Paris, Honoré Champion, 2016. Un vol. de 264 p.

Depuis les travaux fondateurs de G. Berthoud sur le comté de Neuchâtel au XVI<sup>e</sup> siècle, on apprécie mieux le rôle d'un certain nombre de prédicateurs situés aux avant-postes de la Réforme. Et si l'on est capable de rendre compte de leur activité pastorale, c'est en partie grâce au travail militant l'imprimeur Pierre de Vingle, dont les presses ont activement relayé la parole de ces hommes d'église. Avant la Genève de Calvin, la Neuchâtel de P. Viret est en effet devenue à partir de 1533 un véritable laboratoire éditorial de la Réforme francophone. À côté des traductions françaises de la Bible, des traités doctrinaux, des placards et autres images, des chansons et des moralités en vers, il existe aussi des ouvrages satiriques en prose de différentes natures. *Le livre des Marchans* du pasteur A. Marcourt occupe parmi eux une place très intéressante, car il se situe sur un versant para-rabelaisien précoce, dont l'opportunisme ne doit pas dissimuler la portée, du point de vue ecclésiastique aussi bien que littéraire. C'est la raison pour laquelle on se félicite de pouvoir disposer, grâce au travail de G. Grosse, de la première édition critique de cette mordante satire anticléricale, réimprimée à de très nombreuses reprises. On bénéficie là en réalité d'une double édition, puisqu'à l'édition *princeps* de 1533, elle ajoute celle de 1544, largement augmentée par son auteur, en faisant figurer les principales variantes issues des éditions postérieures. Voici donc une littérature de propagande à destination des « simples », qui fait aujourd'hui l'objet d'une restitution savante, peut-être même un peu excessive, si l'on considère le travail de codification typographique parfois ésotérique auquel conduit l'insertion des variantes, et cela en dépit des explications dûment fournies par G. Grosse. On dispose là en tout cas de tous les éléments permettant de comprendre la portée d'un tel libelle à la fois dans son contexte d'origine, mais aussi au cours des décennies qui suivent, ce qui est précieux. Il faut mettre l'accent sur la richesse et la pertinence des annotations en bas de page, qui explicitent le sens d'une langue très imagée, multipliant les références allusives et les expressions proverbiales. Il faut également souligner toute l'ambition d'une introduction de près de quatre-vingt pages, qui passe en revue les grandes étapes de la carrière du pasteur Marcourt, refait l'histoire éditoriale de son livre entre 1533 et 1588 et développe une analyse comparée des deux versions de 1533 et 1544. Si l'on ajoute à cela la présence d'un index et d'une bibliographie très complète, on ne peut que se féliciter du niveau d'exigence d'un tel travail. On regrettera d'autant plus d'avoir à signaler, outre une ponctuation atypique et une orthographe parfois fautive, un nombre très important de maladroites et d'incorrections dans

le péritexte informatif (introduction et notes de bas de page), qu'on est surpris de rencontrer dans un volume appartenant à une telle collection. Cela ne retire sans doute rien d'essentiel au travail d'établissement du texte, mais cela expose l'éditrice à des reproches qu'elle aurait sans doute facilement pu éviter. Une nouvelle édition, revue et corrigée systématiquement, donnerait à ce travail la place qu'il mérite de prendre.

JULIEN GOEURY

RICHARD SCHOLAR, *Montaigne libre penseur*. Traduit de l'anglais par THOMAS CONSTANTINESCO. Paris, Hermann, 2015. Un vol. de 148 p.

Montaigne libre penseur ? Pourquoi pas simplement penseur libre ? L'antéposition de l'adjectif suscite une réticence. S'agirait-il d'un piège de traduction ? Auteur d'une étude de référence sur la notion de « je ne sais quoi » (*Le Je-ne-sais-quoi : enquête sur une énigme*, trad. Th. Constantinesco, Puf, 2010), Richard Scholar connaît pourtant toutes les subtilités de la langue française. Son traducteur rend au plus près la notion de *free-thinker* mise en avant dans la version anglaise de cet essai (*Montaigne and the Art of Free-Thinking*, Oxford, Peter Lang, 2010). L'auteur propose de situer résolument Montaigne, sans y mettre de point d'interrogation, du côté de ceux qui « affichent par principe leur indépendance à l'égard de l'église et de la foi » (selon la définition avancée p. 46). Richard Scholar ne manque pas d'arguments pour montrer le caractère paradigmatique de la liberté montaignienne pour la modernité, avec en point de mire une double lecture rétrospective des *Essais*, élogieuse chez les libertins érudits, accusatrice chez Pascal. Il ne manque pas non plus de méthode : à l'instar d'un Terence Cave, il excelle dans l'art de mettre les concepts à l'essai de micro-lectures, centrées sur les occurrences du mot « liberté » et de ses dérivés. En résulte un ouvrage bref, agréable à lire et stimulant, informé des apports les plus érudits, tout en proposant au lecteur un autre genre, non pédantesque : celui du compagnonnage amical avec un auteur sans prétention, plutôt que celui du débat entre spécialistes.

Analysant les implications du lieu commun « *Amicus Plato, sed magis amica veritas* », Richard Scholar rappelle que Montaigne est mû par un désir philosophique de se constituer une « arrièreboutique », bien classiquement et bien sagement serait-on tenté d'ajouter (l'autarcie stoïcienne s'accompagne volontiers d'une soumission volontaire à l'autorité, plutôt que d'un programme d'affranchissement). Mais par la grâce d'une écriture faisant le « cheval échappé », il se livre à une pratique déviante de l'*imitatio*, qui en fait une *contestatio* générale. Un regard sur le thème éducatif du Livre I permet de montrer comment Montaigne refuse de faire autorité, incitant le lecteur à faire route par lui-même et à devenir à son tour une « abeille que n'élève aucun apiculteur » (p. 70). « Montaigne est mon ami, mais la vérité plus encore », lui soufflent les *Essais*. Les conséquences politiques sont abordées dans une relecture de la fameuse réhabilitation de Julien l'Apostat (« De la liberté de conscience », II, 19), dont Richard Scholar, dans la lignée d'André Tournon, sait montrer les nuances et les implications, avant quelques analyses originales sur « De l'incommodité de la grandeur » (III, 7) et « De mesnager sa volonté » (III, 10). À la suite d'Alain Legros, il aborde enfin la question de l'attitude

de Montaigne vis-à-vis de la censure romaine, documentée grâce à son *Journal*, grâce aux archives retrouvées de l'Inquisition et grâce à certains remaniements de l'édition de 1588 et de l'exemplaire de Bordeaux. Montaigne, effectivement, ne se repent pas. Il doit autant à la subtilité de ses *Essais* qu'à son entregent à Rome de ne pas avoir fait l'objet d'enquête plus scrupuleuse. Les censeurs sont interloqués par l'usage massif du mot « fortune », mais ils n'objectent rien aux effets massifs du relativisme sceptique en matière d'opinion ou de coutume religieuse.

Penseur peu orthodoxe, sans être non plus hétérodoxe, Montaigne doit peut-être son impunité à ses non-dits, ou à ses silences, qui mériteraient une approche critique à part entière, tant le flux de ses propos a tendance à faire oublier son art de l'évitement. Ne faut-il pas voir une écriture oblique dans cette manière de toujours « dire à demy », sous l'apparence de l'improvisation et de la sincérité totale ? N'escamote-t-il pas le *Discours de la servitude volontaire* avant de publier le Livre I, initialement destiné à servir d'écrin à la déclamation provocante de La Boétie ? Richard Scholar a raison d'écarter le cliché du pseudo-« conservatisme » de Montaigne, qui court d'Hugo Friedrich à Antoine Compagnon, mais il fait bon marché du problème posé par ces accommodements. Le génie de Montaigne n'est-il pas de se rendre acceptable partout, et de faire accepter son indépendance, ce qui supposait qu'elle soit relative ? L'emploi de la notion de « libre pensée » appelle donc quelques bémols. Au plus fort des guerres de religion, Montaigne promeut une forme d'indifférence, plutôt qu'une forme de défiance vis-à-vis de la chose religieuse. Il n'est pas Giordano Bruno, ni Vanini. Il n'est pas non plus Galilée, ni Spinoza, pour reprendre deux comparants brièvement avancés, avec lesquels il partage peu de choses (p. 48). Ses audaces sont même bien tempérées par rapport à celles des railleurs lucianesques de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, mis à l'Index dès 1559 : un demi-siècle avant les *Essais*, le scepticisme supposé « fidéiste » d'Henri-Corneille Agrippa allait bien plus loin dans la voie consistant à révoquer en doute les fondements de la croyance.

Ce qui gêne, en définitive, n'est pas l'anachronisme volontaire de la notion de libre pensée, qui peut être fécond heuristiquement, mais une certaine tendance à réduire la mobilité du texte montaignien, de même que la complexité de son inscription dans l'histoire des idées. L'usage d'une telle notion supposerait une véritable mise en perspective des *Essais* par rapport à leur réception. Or, celle-ci est rapide. Pascal a vu du mal dans la propension de Montaigne à la licence, mais des catholiques salésiens, comme Jean-Pierre Camus, ou les anglicans latitudinaires qui ont assuré son succès outre-manche voyaient une vertu proprement religieuse dans son silence sur les questions théologiques. Qui a raison ? L'exemple de Montaigne est de grande conséquence historique par son influence sur la génération des libertins érudits en France, ou sur les premiers déistes anglais, comme Charles Blount. Mais il faudrait mesurer ce qui sépare cette plume si libre de la plume si libertine d'un La Mothe Le Vayer, caractérisée par sa pratique dissimulatrice, son ironie insidieuse et sa campagne systématique contre la crédulité. Montaigne surprend, il ne provoque pas. Il joue avec les contraintes et les déjoue, mais il ne truque jamais. Il peut être subversif, mais n'en fait pas un principe : tantôt il se moque des prières, non sans témérité (« Des prières », I, 56), tantôt il laisse ouverte la possibilité de croire aux miracles, au nom de la faiblesse de la raison, préconisant de se soumettre à « l'autorité de notre police ecclésiastique » sans qu'il faille y voir de malice (« C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance », I, 27).

On censure les *Essais* en 1676, mais ce retard est significatif : c'est l'exploitation libertine qui est alors combattue, puisqu'elle fait de la licence montaignienne un principe. N'est-ce pas le geste de censure qui fait des *Essais* un bréviaire de la libre pensée ? Diderot, Voltaire ou Nietzsche figureront parmi ses meilleurs lecteurs. Cela ne signifie pas qu'il partage leur radicalité.

L'ouvrage de Richard Scholar a donc le grand mérite de réparer une absence, celle du nom de Montaigne dans les histoires de la libre pensée. Sa méthode consistant à privilégier l'analyse de fragments textuels est légitime, dans la mesure où les *Essais* ont souvent été lus par lopins – c'est presque leur vocation. Mais pour pleinement remplir ce pari, l'analyse devrait être replacée dans un panorama plus complet de l'histoire des idées. Tâche d'autant plus difficile que ce penseur ondoyant et divers résiste à toute catégorisation.

NICOLAS CORREARD

DOMINIQUE BRANCHER, *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*. Genève, Droz, «Les seuils de la modernité», n° 19, 2015. Un vol. de 368 p.

*Quand l'esprit vient aux plantes* est un ouvrage remarquable à bien des égards. Il propose une histoire culturelle du végétal de la première modernité, en interrogeant d'une part les savoirs botaniques et médicaux antiques et renaissants, en examinant d'autre part les réinvestissements esthétiques de ces sciences dans des représentations poétiques et picturales. C'est un champ d'investigation longtemps laissé en friche, souligne l'auteure, en raison de l'altérité radicale du végétal, qui le rend «rétif aux projections identitaires» (p. 14). La botanique lui a longtemps conféré un statut inférieur en vertu d'un préjugé remontant à Aristote, qui dissocie la notion de vie de celles de sensation et de perception. La philosophie et l'histoire des sciences ont tendance à privilégier le débat sur la distinction entre l'animal et l'homme. Or si depuis quelques années, la question des rapports du végétal aux autres règnes fait l'objet d'une attention renouvelée, en éthique notamment, la présente étude apporte un élément de réflexion décisif en choisissant d'explorer des «conflictualités plus anciennes entre le principe d'un étagement entre les règnes et une conception plus poreuse des frontières du vivant» (p. 22). L'analyse, soutenue par une grande érudition, envisage le végétal «comme instrument cognitif et construction discursive» (p. 26) dans une démarche résolument comparatiste.

Le premier chapitre, «La plante dans la *Scala Naturae*», explore la place ambiguë laissée au végétal dans la chaîne des êtres, qui répartit les créatures en autant de maillons ontologiques dans une échelle graduée du vivant. L'héritage aristotélécien s'avère déterminant dans la philosophie et l'histoire naturelle de la Renaissance. L'anthropologie chrétienne confirme l'axiologie antique, tout en en subvertissant la portée. La chaîne des êtres y est investie d'une signification allégorique et morale, où la plante se mue en modèle éthique. La botanique cristallise ainsi aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles «tout un imaginaire puritain» (p. 43). Malgré la prégnance du modèle aristotélécien, l'afflux de textes antiques et renaissants, mais aussi de plantes nouvellement recensées apportées par les voyageurs, contribuent à ébranler les classifications imposées par la tradition et l'anthropocentrisme qu'elles véhiculent. Le second chapitre «Botanique sensible et zoophytes subversifs» se

tourne justement vers ces penseurs qui défendent l'idée d'une sensibilité végétale et promeuvent ainsi par leur pratique et leurs écrits un savoir volontiers hétérodoxe. De ceux-ci, on retiendra surtout Guy de La Brosse, médecin ordinaire de Louis XIII et créateur d'un Jardin des Plantes médicinales qui lui aliène la Faculté de médecine de Paris. Deux plantes font figures de cas : la plante sensitive et la mandragore. La première témoigne de l'importance des Indes orientales dans la constitution du savoir européen. La seconde dessine « un territoire de l'hybridité à part, *anthropophyte* plutôt que *zoophyte* » (p. 75), ici exploré par le truchement du traité de Catelan, *Mandragoritis*. Le chapitre III, « Métempsychose et paradoxes au royaume de flore », décline les mille et une manières d'utiliser le végétal en fiction : de Dante à Ronsard, en passant par la « saga botanico-politique » d'Howell (p. 103), il semble que le végétal serve toujours un discours d'homme. On appréciera tout particulièrement les pages consacrées à la courge d'Érasme, et ses « traductions cucurbitacides » (p. 143). Dans l'histoire de l'instrumentalisation du légume, les romans de Cyrano de Bergerac font figure d'exception pour subvertir radicalement la hiérarchie du vivant. Dominique Brancher propose une relecture bienvenue des spéculations cyraniennes sur les choux intellectuels et les arbres voluptueux. Le chapitre IV, « Pudeurs et dévotions végétales », s'intéresse à l'asexualité prétendue des plantes et à leur statut moral ambigu. Partant du scandale provoqué par les thèses sexualistes au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'auteure fait retour sur les « vieilles analogies instituant la physiologie animale en modèle d'intelligibilité de l'organisation végétale » (p. 168), mais c'est pour apporter une précision décisive : « on projette sur les plantes les qualités genrées qui servent d'habitude à différencier les êtres humains », tout en leur déniaient une sexualité (p. 178). La suite du chapitre expose les obstacles épistémologiques et idéologiques (ainsi le culte marial) qui expliquent le retard pris par la recherche en botanique. Au passage, est réévalué le topos historiographique attribuant une relation privilégiée entre les réformés et l'horticulture : le catholicisme post-tridentin n'ignore pas en effet les mérites du jardin. À l'opposé d'une représentation asexuée des plantes, le chapitre V, intitulé « Phyto-érotisme : le règne de l'analogie », explore les rêveries analogiques qui érotisent le végétal et en contrarient les valeurs éthiques. L'analyse se concentre notamment sur ce que nous disent des distinctions ontologiques, la pratique des greffes et la médecine des signatures. Le dernier chapitre, « Ambiguïtés de la plantule », explore plus particulièrement le rôle sexuel conféré à la plante dans les fictions serio-comiques qui subvertissent l'héritage ovidien (notamment le *Momus* de Leon Battista Alberti), ainsi que dans une série de représentations picturales où les motifs floraux et végétaux se chargent de sous-entendus libidineux. On y retrouve bien évidemment la courge phallique et la figure équivoque de la figue mûre, mais aussi la pomme, ici support de l'*ekphrasis* proposée par Blaise de Vigenère commentant Philostrate. On appréciera au passage l'inclusion des sources iconographiques dans une étude par ailleurs riche de sources textuelles empruntées aux traditions renaissantes les plus variées.

De la pudeur à l'impudeur des plantes, et du jardin de Priape au jardin spirituel, Dominique Brancher offre un parcours particulièrement suggestif, situé dans le prolongement des réflexions menées à l'occasion de son ouvrage sur les *Équivoques de la pudeur* (Droz, 2015). *Quand l'esprit vient aux plantes* témoigne de la pertinence du végétal pour penser le trouble, qu'il soit ou non catégoriel. Au fil des pages, la plante sert de ferment épistémologique, devient un opérateur de

décemment ou le vecteur d'une crise qui menace les fondements de la culture savante de l'Europe. Elle nourrit l'imaginaire des poètes et des romanciers, s'épanouit à l'occasion en jeux « phyto-érotiques » et tire la botanique du côté de la dissidence doctrinale. La démarche adoptée, attentive aux ambiguïtés et aux polysémies textuelles, met en valeur les flottements sémantiques et conceptuels, tout en préservant la richesse des objets étudiés. On appréciera l'envergure de la pensée, ainsi que l'originalité et la pertinence des analyses : *Quand l'esprit vient aux plantes* est un livre dont on ne saurait trop recommander la lecture.

ISABELLE MOREAU

BENOÎT BOLDOC, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*. Paris, Classiques Garnier, collection « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », série « Théâtre », 2016. Un vol. de 391 p.

Dans un bel article qui a fait date chez les spécialistes des festivités de la Renaissance, « Jodelle ou la fête de papier » (*La Fête au XVI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Marie Viallon-Schoneveld, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003), Michèle Clément évoque le fiasco de la fête organisée par Étienne Jodelle en 1558 à l'Hôtel de ville de Paris. Elle rappelle à quel point le spectacle et la réception du roi par les échevins furent un désastre et montre comment le poète, par la publication du *Recueil des Inscriptions, Figures, Devises et Masquarades*, a ensuite tenté de pallier cet échec : l'imprimé apparaît en effet à l'auteur de la *Cléopâtre captive* comme le seul *medium* capable de véritablement porter et traduire toutes les belles inventions d'un génie et toute la splendeur de la magnificence que le réel ne pouvait laisser se déployer. L'imprimé tient alors lieu, selon Michèle Clément, de véritable « fête de papier », une célébration qui n'a pas pu s'inscrire dans la chair de l'instant mais qui trouve à se réaliser pleinement au cœur du livre.

Dans la lignée parfaitement assumée de cette contribution, Benoît Bolduc s'intéresse dans son ouvrage au livre de fête en tant qu'il donne à lire, à voir et à imaginer la fête dans son essence, c'est-à-dire indépendamment des vicissitudes du réel et de tout ce qui, au moment de son déroulement, a pu en entraver la compréhension. L'imprimé permettant au lecteur de faire l'expérience intellectuelle de la fête, présente en effet l'avantage de l'exhaustivité : là où le spectateur n'a pas la capacité physique de tout voir, de tout lire, le lecteur peut, à son rythme et en toute intimité, prendre le temps de déchiffrer l'ensemble des signes consignés dans l'ouvrage. De surcroît, le livre oriente l'interprétation du lecteur là où le spectateur était abandonné à son propre jugement : des pistes et des clés de compréhension lui sont sans cesse proposés, loin des désagréments que pouvait avoir à subir le badaud ou le courtisan observant une fête battre son plein, au milieu de tout le tumulte que suppose le déroulement d'un événement de masse et que l'on peut aisément se représenter. Benoît Bolduc oppose ainsi deux expériences, celle de la fête proprement dite, caractérisée par une forme de foisonnement voire de grouillement empêchant la saisie totale de toutes les informations offertes aux sens des spectateurs (poésie récitée, lue, chantée, musique, inscriptions, arcs de triomphe, obélisques, processions etc.) et celle de la lecture, intime, agréable, dans un lieu et selon la temporalité élus par le détenteur du livre décrivant l'événement. L'imagination prend alors le relais de l'expérience sensorielle afin de l'enrichir et de

l'accompagner d'un matériel herméneutique destiné à guider le lecteur dans sa compréhension d'un événement festif organisé généralement à des fins politiques. La question centrale qui est posée par Benoît Bolduc touche au domaine de la réception : le lecteur de la relation festive n'est-il pas en définitive le véritable destinataire de tous les signes mis en œuvre dans la fête, de toutes les inventions et de la manière dont elles se complètent les unes les autres en vue de la production d'un message ? Le livre n'est-il pas le seul espace où cette totalité peut se laisser embrasser et interpréter ?

Benoît Bolduc est particulièrement clair sur la nature de son objet d'étude : ce ne sont pas les conditions matérielles de la réalisation d'une fête qui l'intéressent mais bien le livre en tant qu'« objet mimétique qui découpe, encadre et donne l'évènement à penser » (p. 12), cet « objet où s'emboîtent une série de dispositifs d'encadrements qui ordonnent les signes disséminés dans la fête à des fins particulières » (p. 20). La matérialité du support, les conditions de sa réalisation, les étapes de la mise en livre ainsi que les liens entretenus par les images et le texte sont ainsi au cœur de son investigation. La méthodologie de l'enquête se trouve exposée et explicitée avec efficacité : il s'agit pour l'auteur de prendre en compte les spécificités et les structures rhétoriques propres au *medium* qu'il étudie, à savoir l'ouvrage imprimé à figures. Ces structures rhétoriques – la disposition, le découpage du texte, la typographie, la fonction de l'image – sont explicitement reprises à Roger Chartier (p. 18). Dans le même esprit que ce grand spécialiste de l'histoire du livre et de la bibliographie matérielle, Benoît Bolduc entend donner à la confection de l'objet livre une place de choix dans son ouvrage. Et en effet, nombreuses sont les précisions sur la nature des livres de fête analysés. Le lecteur pénètre ainsi dans l'atelier des imprimeurs des *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles et découvre la grande variété des publications que pouvaient susciter une fête, depuis les plaquettes in-8° de quelques pages réalisées à peu de frais, aux plus grands formats, très soignés, comportant un nombre conséquent de planches gravées et se distinguant du simple compte-rendu par ce soin apporté par les commanditaires, les inventeurs de la fête et les imprimeurs, à leur réalisation. C'est ainsi tout le « fonctionnement du livre de fête au-delà de sa charge commémorative » (p. 11) qui est passé au crible.

Si les grands historiens du livre sont mis à l'honneur, Benoît Bolduc ne manque pas de rappeler que le travail d'Helen Watanabe-O'Kelly, qui a créé un site Internet, *Treasures in Full* (<http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html>), consacré entièrement à la bibliographie des livres de fête recensés à la *British Library*, a constitué un outil indispensable à la concrétisation de son travail. C'est donc bien au carrefour d'une historiographie éprouvée et reconnue et des humanités numériques que Benoît Bolduc situe sa contribution à la recherche sur les fêtes du premier âge moderne. Au détour d'un point définitionnel sur le concept de « fête », l'auteur module la proposition de Jean Jacquot, l'un des pionniers de l'étude des fêtes de la Renaissance, qui insistait pour sa part sur la fonction identitaire des festivités « confirm[ant] un sens d'appartenance à une collectivité » (p. 14). D'après Benoît Bolduc, il ne faut pas s'en tenir là : il s'appuie alors sur l'analyse des fêtes de Louis XIV par Michel Jeanneret (*Versailles, ordre et désordre*, Paris, Gallimard, 2012) pour mettre en avant le fait que si ces commémorations « perpétuent des signes identitaires et des valeurs collectives » (p. 14), cela a lieu la plupart du temps au prix de répressions extrêmement violentes. Loin de promouvoir l'image

d'un événement destiné à créer une forme de consensus et à célébrer la concorde, Benoît Bolduc tend à montrer que la fête constitue au contraire le lieu privilégié d'un *agôn*. Elle permet en effet à une collectivité de se définir contre une autre, elle offre une pluralité d'interprétations qui s'entrechoquent et voit en outre les projets des inventeurs se heurter aux *realia* de l'organisation d'un rassemblement de grande ampleur. À rebours de la conception de la fête que pouvaient par exemple avoir dans les années 1570 les fondateurs de l'Académie de Poésie et Musique, Jean-Antoine de Baïf et Joachim Thibault de Courville, une conception iréniste qui s'appuyait sur les vertus pacificatrices de l'union des vers et de la musique, Benoît Bolduc considère les magnificences du premier âge moderne comme le lieu par excellence d'affrontements multiples. Cela ne l'empêche toutefois pas de rappeler à juste titre que le règne des Valois correspond à une époque de valorisation toute particulière de la concorde (« Au xvi<sup>e</sup> siècle, les entrées insisteraient [...] sur la concorde, c'est-à-dire sur l'union des cœurs », p. 85). Mais il dissocie intelligemment le discours officiel, promu en l'occurrence par une académie soutenue par Charles IX lui-même, et la réalité. On peut en effet noter, pour corroborer ce choix de l'auteur de *La Fête imprimée*, que si les manifestations officielles de cette époque encensent l'union et valorisent la réconciliation des princes de sang, les fêtes privées, comme celle consécutive au mariage du duc de Guise, en octobre 1570, se construisent sur la stigmatisation du camp réformé honni par les Guise. Le même Baïf qui fondait l'Académie et vantait l'apaisement des cœurs compose pour ces noces une mascarade mettant en scène l'Amiral de Coligny en mage nécromancien à mettre à mort. Il s'agit bien alors, pour les catholiques réunis à cette occasion, de se moquer de l'ennemi pour mieux assurer la cohésion de leur propre parti. La stigmatisation de l'autre devient alors essentielle.

Lorsqu'il analyse la violence de certaines mises en scène festives, Benoît Bolduc emprunte au sociologue canadien Erving Goffman le concept de « cadre d'expérience » (p. 14). Bien que la définition de ce concept soit donnée en note, celui-ci demeure quelque peu opaque. Si la notion de modalisation paraît évidente (en effet les cérémonies ou rencontres sportives sont bien « perçus et compris par l'ensemble de leurs participants en tant que *faire-semblant* », p. 15), le lecteur peut avoir plus de peine à saisir ce que Benoît Bolduc décrit comme « une modification volontaire [des] modes d'intelligibilité » (p. 14) au sein de la fête. Cela le conduit toutefois à des remarques intéressantes sur l'exhibition fictive et la sublimation de la violence dans la fête ainsi que sur les multiples significations qu'une telle mise en scène peut susciter.

Les rubriques « texte » et « illustration » de l'introduction révèlent que les particularités littéraires et artistiques de ces ouvrages n'ont pas été laissées de côté. Au sein des paragraphes consacrés au texte, Benoît Bolduc rattache ainsi le contenu des livres de fête de la Renaissance à la production en prose du xvi<sup>e</sup> siècle se caractérisant par sa « tendance à la compilation et à l'énumération » (p. 25). Après avoir évoqué la lourdeur et la technicité parfois excessive du « style de Parlement » de cette prose descriptive, il la distingue des inscriptions et des textes poétiques, chantés ou récités, qui y sont insérés et qui n'ont pas les mêmes auteurs. En outre il fournit une typologie de ces textes, depuis les devis, reçus et synopsis constituant le matériau prescriptif du livre de fête aux comptes-rendus finaux de l'événement. La rubrique « illustration » s'appuie elle aussi sur un classement des formes d'images présentes dans les ouvrages : les vues d'ensemble, les images

représentant uniquement une séquence particulière de la fête, les dessins techniques de costumes ou de décors, et la reproduction à l'identique d'éléments tirés de la fête.

La dernière rubrique de l'introduction nous apprend alors que l'ouvrage portera exclusivement sur les livres produits par des imprimeurs parisiens. Le choix est alors amplement motivé et expliqué, de même que les limites chronologiques de l'étude (1549-1662). Le premier ouvrage du corpus, consacré à l'entrée parisienne de Henri II et de Catherine de Médicis en 1549, établit en effet de nouvelles normes techniques qui seront adoptées dans toute l'Europe et qui marquent une rupture avec le modèle des registres capitulaires qui prévalait jusque là. Le dernier, centré sur une autre entrée parisienne, celle de Louis XIV et de Marie-Thérèse, représente l'ultime grand livre de fête français imprimé avant le recours systématique, à partir du début des années 1660, aux presses de l'Imprimerie royale pour la fabrication des livres de fêtes monarchiques. On ne pourra toutefois que regretter le fait que l'origine essentiellement parisienne des ouvrages étudiés ne soit pas spécifiée dans le titre ou le sous-titre de l'ouvrage et qu'il faille attendre la fin de l'introduction pour en être informé.

Le plan de *La Fête imprimée* est extrêmement rigoureux et clair : l'essai se compose de cinq chapitres qui correspondent chacun à une forme de modification de la festivité lors de son passage sur la scène silencieuse de l'imprimé. La réflexion proposée au sein de chaque chapitre s'appuie à chaque fois sur une festivité différente et sur la proposition d'une figure de lecteur spécifique.

Le premier chapitre, « L'ordre du livre de fête », montre que ces transformations relèvent de la mise en ordre de l'événement, de la « *dispositio* » rhétorique telle qu'elle peut être appliquée au livre de fête. Benoît Bolduc y propose la figure du lecteur *attentif* : « n'ayant pas assisté aux entrées d'Henri II et de Catherine de Médicis, [il] est néanmoins invité à observer leur décor comme un flâneur déambulant dans la ville avant la cérémonie » (p. 24). Ce chapitre s'appuie intégralement sur le livre publié chez Jacques Roffet et Jean Dallier à la suite de l'entrée du couple royal à Paris en juin 1549 : *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et joyeuse entrée, que trèshault, tresexcellent, et trespuissant Prince, le Roy treschrestien Henry deuzieme de ce nom, à faicte en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son Royaume, le sezieme jour de Juin IX, M.D.XL*. Les quelques dizaines de pages proposées ici par Benoît Bolduc constituent une source d'informations et d'analyses extrêmement précieuse sur la collaboration de multiples acteurs dans l'organisation de l'entrée et la confection du livre. L'auteur entend y démontrer que le livre de fête contribue à ordonner, unifier par le texte et l'image la représentation d'un événement au départ polysémique et qui a donné lieu à « une infinité d'expériences individuelles possibles ou vécues » (p. 43). Le livre de fête officiel est alors confronté à toute une série de publications de nature diverse : poèmes de circonstance (de Ferrand de Bez, Du Bellay ou encore Ronsard), autres relations imprimées, dépêches diplomatiques. La multiplicité de ces textes est à l'image de la variété des points de vue : chacun de ces documents semble en effet correspondre à une manière à chaque fois différente de recevoir et de comprendre l'entrée. L'exemple de la réception de la fête par Simon Renard, l'ambassadeur de Charles-Quint est à cet égard extrêmement intéressant puisqu'il interprète certains dispositifs, comme des statues représentant Henri II en Hercule gaulois, au désavantage du roi.

Présentant ensuite une véritable archéologie du livret officiel de l'entrée, Benoît Bolduc montre comment cette version unifiée et parfaitement construite

de l'événement a été assemblée. Le lecteur pénètre alors au cœur de l'atelier de l'imprimeur Jacques Roffet lorsque ce dernier collabore par exemple avec l'artiste Jean Goujon pour la réalisation des gravures sur bois qui figureront dans l'édition. La question de l'auctorialité est ensuite abordée avec précision : « Dire que Jean Martin est l'auteur du texte de la relation officielle de l'entrée simplifie un peu les choses » (p. 63). Et c'est ensuite une autre collaboration, celle de Martin et de Sébillet avec des officiers municipaux ou royaux, comme Jean du Tillet, qui est ensuite présentée de manière très détaillée. S'inspirant des travaux de Gilles Polizzi sur *Le Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, Benoît Bolduc s'attache ensuite à démontrer que si l'ouvrage est organisé du point de vue d'un promeneur qui rencontrerait les monuments d'architecture éphémère sur son passage, il est parfois présenté comme pour s'adresser à un « inventeur imitant les monuments de mots construits par Vitruve, Serlio, voire le narrateur du *Songe de Poliphile* » (p. 73-74). Le rôle de Jean Martin dans la confection du livre n'est absolument pas gommé et Benoît Bolduc rend réellement justice à celui-là même qui par ses traductions du *Songe de Poliphile* ou même du *De Architectura* de Vitruve a contribué à « forger un nouveau vocabulaire français ».

Le deuxième chapitre, « La substance du livre de fête », est consacré à la question de l'éclaircissement du sens d'une fête dans le livre qui vient la commémorer, et à la figure du lecteur exégète « qui médite sur le sens moral et allégorique » (p. 24) de la festivité consignée dans l'imprimé. Il s'appuie tout entier sur *Le Balet comique de la Royne, faict aux noces de monsieur le duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont, sa sœur*, un volume in-4 qui vise à décrire par le menu le ballet de Circé, dansé en octobre 1581 à l'occasion du mariage de l'un des mignons d'Henri III, Anne de Joyeuse. L'auteur dont le nom est donné en page de titre est un violoniste et chorégraphe italien, Balthasar de Beaujoyeux et l'ouvrage sort des presses des imprimeurs de musique Adrian Le Roy, Robert Ballard et Mamert Patisson.

Le livre procure au lecteur l'intégralité des éléments ayant composé cette manifestation, jusqu'aux médailles échangées par les grands personnages de la cour à la fin de la représentation. Les gravures de ces médailles, accompagnées de devises, transforment le livre en véritable ouvrage d'emblématique. Le lecteur est ainsi invité à méditer sur le sens de ces images ainsi que sur la portée de l'ensemble du spectacle. Le travail d'interprétation est de surcroît guidé par trois discours qui servent d'épilogue et qui proposent des lectures allégoriques de la fable de Circé. Cette application de l'exégèse allégorique se fait toutefois à une époque où elle est déjà battue en brèche et où « l'allégorie est en voie d'être réduite à ce magasin de figures codées qui constitueront, aux <sup>xvii</sup>e et <sup>xviii</sup>e siècles, le vocabulaire ordinaire de toutes les fêtes princières » (p. 133).

Benoît Bolduc note en outre que le ballet et l'ouvrage sont réalisés en marge des grands cercles humanistes de l'époque, loin de Jean Dorat, Claude Lejeune, Pierre de Ronsard, Jean-Antoine de Baïf ou Antoine Caron qui constituent pourtant à ce moment-là les grands organisateurs des magnificences de cour : *Le Ballet Comique* est au contraire le fruit du travail d'artistes considérés à l'époque comme mineurs. D'après l'auteur, le silence des membres de la Pléiade traduit d'ailleurs un certain « snobisme » : « [i] est possible que Dorat et ses disciples aient eux-mêmes souhaité se distancier d'un projet qui émanait, après tout, non d'un humaniste reconnu, mais d'un joueur de violon » (p. 107).

*Le Ballet comique de la Reine* représente de fait, au niveau éditorial, un véritable hapax : toute la musique interprétée lors de cette soirée est reproduite dans le livre, alors que « la musique n'est presque jamais imprimée dans le livre de fête de la Renaissance » (p. 118). Benoît Bolduc se montre d'ailleurs très attentif aux spécificités de cette musique et livre de beaux commentaires sur la signification de certains mélismes (p. 116) ainsi que des remarques très précises sur l'homophonie de certains morceaux à quatre ou cinq voix, à une époque où la musique sacrée demeure essentiellement encore polyphonique.

Benoît Bolduc s'attache alors à résumer précisément les grands débats d'interprétation qui existent encore aujourd'hui au sujet de ce ballet : serait-il une illustration du néoplatonisme, une manière plus ou moins magique de remettre le royaume en harmonie avec le cosmos et de susciter des augures favorables ? Ou faut-il, comme Marc Franko, préférer à cette séduisante hypothèse des interprétations plus politiques s'appuyant sur l'idée de la mise en scène d'un pouvoir royal à la fois stable, bénéfique et tutélaire ? L'auteur de *La Fête imprimée* ne tranche pas mais livre un état de la question des plus précis.

Le troisième chapitre, « Les voix du livre de fête », est consacré au carrousel organisé sur la place Royale, actuelle place des Vosges, en avril 1612, afin de célébrer la promesse des mariages de Louis XIII et de sa sœur Élisabeth avec les infants d'Espagne. Benoît Bolduc entend y étudier « l'imposition d'une ou de plusieurs voix officielles » en se focalisant sur la figure du lecteur curieux, « interpellé par les innombrables voix qui se font entendre dans le livre du carrousel de la Place Royale, et amené à discerner celles qui rendent le mieux compte de la raison d'être de la fête » (p. 24). Il mentionne alors aussi bien les relations officielles de l'événement que les « voix discordantes » (p. 141) parodiant la rhétorique des cartels officiels dans des textes de nature satirique. De même que dans les autres chapitres, l'auteur nous livre une quantité impressionnante d'informations. Il s'attache par exemple à décrire précisément les différents quadrilles et à nous présenter le résultat de ses toutes dernières enquêtes sur le nom des inventeurs et des poètes impliqués dans leur réalisation (à partir de la page 145). Non content d'évoquer les aspects littéraires de cette manifestation, Benoît Bolduc propose ensuite un développement sur la véritable guerre économique que se livrent les libraires à Paris et en province pour publier des opusculs susceptibles de séduire le public. L'écho de cette fête, y compris dans la presse périodique (le deuxième tome du *Mercur* consacre plus de soixante pages à l'événement), est au cœur de ce chapitre destiné à démontrer que l'imprimé se charge de « disséminer [la multitude des voix] au-delà du cadre spécifique de la fête » (p. 188). L'auteur souligne bien, dans ce contexte, le rôle de la relation officielle, dont la publication non seulement est autorisée, mais émane de surcroît du cercle de Marie de Médicis pour « établir, par-dessus le brouhaha des chroniques, la vérité de l'Histoire » (p. 155). Il pointe du doigt, pour finir, la saturation du sens induite par la multiplicité des informations consignées dans ce type de publication, ainsi que leur relative illisibilité. Il montre alors que la publication du *Romant des Chevaliers de la Gloire* de François de Rosset, ouvrage qui mêle des épisodes romanesques à la chronique du tournoi, représente le seul récit réellement unifié de la fête puisque des textes de nature diverse (descriptions, *ekphraseis*, lettres, poèmes, etc.) y sont fondus dans le corps d'une fable.

Les deux chapitres suivants prennent pour thème l'affranchissement de l'événement des contraintes du lieu et du temps.

Le quatrième, «L'espace du livre de fête», montre cette fois-ci un lecteur transporté par l'imagination dans la fable dramatique qui se donne pour la réalité de la fête. Il s'appuie sur la publication de la tragi-comédie de Jean Desmarests, *Mirame*, en 1641, dans un bel in-folio orné de six planches en taille-douce, à l'occasion de sa création au Palais Cardinal. Benoît Bolduc y reprend en partie un article paru en 2010 dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* («Mirame, fête théâtrale dans un fauteuil?») et un chapitre de livre consacré au graveur Stefano Della Bella (dans *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'une école artistique*, dir. Marc Bayard, Académie de France à Rome, 2010). Il s'agit pour lui de montrer que cette publication vise à célébrer l'ouverture du nouveau théâtre que Richelieu venait de construire dans son palais à côté du Louvre, une «salle spécifiquement conçue pour permettre la représentation des fêtes théâtrales comme celles que donnait à la même époque le cardinal Barberini dans son palais romain» (p. 192). Par le choix de cette pièce, le cardinal manifestait sa préférence pour la tragi-comédie, conforme aux nouvelles règles poétiques défendues par l'Académie, sur le ballet ou les spectacles allégoriques.

La fête théâtrale trouve ainsi son prolongement au sein d'un livre rare qui transporte en imagination le lecteur dans la nouvelle salle de spectacle du Palais Cardinal. Benoît Bolduc insiste toutefois sur le fait que le lecteur n'est pas placé au milieu des invités mais au cœur de l'illusion lorsqu'il feuillète cet imprimé. Le texte dramatique s'y offre en effet sans la prose de la relation festive, ce qui permet au poème de créer une fable qui ne nécessite pas d'actualisation scénique pour se déployer en imagination. Si la pièce fut vite oubliée, les gravures de cette édition contribuèrent en revanche à consacrer le raffinement de la scène de la grande salle du Palais Cardinal et à donner une postérité à la politique théâtrale de Richelieu.

Le dernier chapitre de l'ouvrage, «Le livre de fête et la postérité», se construit autour de la figure du lecteur témoin, «amené à porter un jugement sur la grandeur de tout un règne en éprouvant la même vénération à l'égard de Louis XIV et de Marie-Thérèse que celle qui se serait manifestée à l'occasion de leur triomphe parisien» (p. 24).

Benoît Bolduc commence par montrer en quoi la publication du livre qui célèbrant cette entrée s'offre au lecteur comme un véritable monument commémoratif destiné à pérenniser la gloire de Louis XIV. Mais, comme la fabrication de l'absolutisme à travers les fêtes est un objet très étudié par ailleurs, l'auteur choisit de se focaliser sur la représentation du temps, et plus particulièrement sur le recul que prennent le rédacteur et le graveur par rapport au moment représenté. En effet, Benoît Bolduc rappelle que deux ans séparent l'entrée de la publication du livre. Entre-temps, Mazarin est mort, Fouquet a été arrêté et le dauphin est né. «Le livre qui célèbre l'entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse prend conséquemment en charge la fonction d'épithaphe du premier ministre, de célébration rétrospective du règne personnel du monarque et de la continuité dynastique» (p. 228).

Si dans de belles pages, l'auteur de cet ouvrage ne manque pas de décrire tout le plaisir que le bibliophile d'aujourd'hui peut avoir à feuilletter l'un de ces livres de fête dont les gravures sont souvent très fines, la poésie séduisante, la relation élégante et entraînante, il n'en avertit pas moins son propre lecteur des dangers recelés par de tels charmes. C'est sur ce formidable pouvoir de séduction et sur une invitation à lire et regarder à plus haut sens que s'achève l'excellente contribution de Benoît Bolduc à l'histoire des fêtes et de l'imprimé festif aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

ADELIN LIONETTO

MICHÈLE BOKOBZA KAHAN, *Témoigner des miracles au siècle des Lumières. Récits et discours de Saint-Médard*. Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique » n° 19, 2015. Un vol de 372 p.

Le livre s'inscrit dans une recherche au long cours sur les formes du témoignage, objet auquel le n° 39 (2007) de la revue *Dix-Huitième Siècle* a été consacré. L'auteure y avait d'ailleurs proposé un article portant sur le même corpus, dont le présent livre est le prolongement naturel. La démarche est informée par l'analyse des discours dans ses différentes formulations théoriques en lien notamment avec les catégories des genres littéraires et de l'énonciation. Mais le sujet invite également à ne pas négliger l'histoire des idées en s'appuyant sur la très riche bibliographie consacrée au jansénisme des Lumières. Cependant l'ouvrage ne se présente pas comme une variation relevant de la dynamique historiographique sur cet emblématique mouvement de dissidence interne au catholicisme, il apparaît plutôt comme l'application et tout à la fois la mise à l'épreuve d'un cadre théorique à forte composante littéraire sur un corpus susceptible d'en révéler des dimensions remarquables. Le livre n'est pas tant une réflexion sur la notion de miracle du point de vue janséniste qu'une étude scrupuleuse des modalités discursives du témoignage dans le cadre restreint, mais décisif à bien des égards, de l'effervescence miraculeuse du cimetière de Saint-Médard entre 1727 et 1732.

Ce qui intéresse en effet l'auteure, c'est cette incroyable prise de parole qui met en vedette, pour la première fois sans doute à ce degré dans l'histoire moderne, le témoin comme tel : un témoin non pas anonyme et générique, comme dans la tradition antérieure des récits de miracles que rappelle le premier chapitre, mais un témoin, serait-on tenté de dire, plus vivant, plus autonome, tout à la fois banal et singulier, mais nullement « autorisé ». Les récits de guérison, qui font le gros des récits de Saint-Médard, rassemblent en effet des témoignages de personnes de toutes conditions, avec cependant une portion importante de femmes et de gens modestes, parlant à la première personne, récits étayés par d'autres témoins, famille, voisinage et médecins principalement, qui dessinent une sociabilité populaire et engagée, toute à la cause des « Appelants ».

Pour embrasser ce corpus à la fois circonscrit et quantitativement important, l'auteure procède en quatre temps, selon une approche visant à mettre en valeur progressivement les formes expressives spécifiques de cette crise testimoniale. Le parcours débute par l'étude des enjeux éditoriaux, avant de s'engager dans l'analyse de « l'ethos testimonial », puis de s'attarder sur les mots mêmes des récits véhiculant les émotions et les douleurs endurées, mais aussi la vie quotidienne sublimée par le miracle. C'est cette troisième partie qui rend compte au plus près de la saveur expressive de textes qui se donnent à lire comme des fragments anticipés d'une écriture autobiographique sur le point de se constituer. La dernière partie tire les leçons narratologiques de cette déambulation dans des textes dont nous est donné finalement un très large extrait (p. 327-332) représentatif de la logique du récit et de la tension narrative qui les innerve. À chaque étape les rappels théoriques sont abondants et ont parfois tendance à envahir le propos au détriment de l'exploration même du corpus si ce n'est de sa compréhension. Pour le dire abruptement, l'auteure fait comme s'il suffisait de parler simplement de « jansénisme » alors que ce mouvement est très divisé, et que ses dissensions font sentir leur influence dans la constitution des recueils sur Saint-Médard et donc dans le travail même

du témoignage : la fuite en avant dans l'outrance convulsionnaire puis secouriste est présente dès l'origine du projet de Carré de Montgeron, par quoi son travail de rassemblement des témoignages, comme celui de Le Paige trop allusivement évoqué (p. 105-112), ne relève pas des mêmes enjeux que celui des *Recueils* antérieurs. Le lecteur ne doit donc pas chercher dans cet ouvrage une étude détaillée de la manière dont les querelles internes et externes au mouvement janséniste ont structuré la conception du miracle, en revanche il sera sensible à l'attention portée à l'expression d'un des phénomènes les plus troublants des Lumières.

ALAIN SANDRIER

PIERRE MÉTHAIS, *Léger-Marie Deschamps, Vie, Œuvre, Destin posthume*.

Texte établi par BERNARD DELHAUME, préface ANNIE IBRAHIM, Paris, Honoré Champion, « Les Dix-Huitièmes Siècles », n° 188, 2016. Un vol. de 448 p.

Dom Deschamps, bénédictin mauriste, fait partie, avec Morelly et Meslier, de l'escouade « communiste » des penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ; et de ce trident, il est la pointe la plus spéculative. Les mauristes étaient des érudits, nullement des métaphysiciens. C'est donc à rebours de sa formation intellectuelle que notre moine va élever ses concepts. Avant de devenir un philosophe, D. D. (c'est par ces initiales qu'il était désigné de son vivant) a dépouillé des archives, des actes, des chartes et des cartulaires : il a fouillé le passé féodal (cette particularité semble assez importante à Pierre Méthais pour faire l'objet de sa postface). Dans son établissement de Montreuil-Bellay il est lié à la population et s'offusque de son état de misère et de déréliction. Comme historien ecclésiastique, il a pu étudier les règles monastiques et les projeter sur la grande société. L'ouvrage de Pierre Méthais a le mérite d'établir clairement l'environnement socioculturel et la pratique de l'intellectuel, sans doute plus périlleux que des influences difficiles à discerner (p. 80).

Rédigé dans les années 1970, l'ouvrage devait servir de préface à une édition des *Œuvres* de Deschamps qui avait depuis longtemps occupé Pierre Méthais. Il avait différé ce projet pour terminer sa thèse – *Dom Deschamps, Métaphysique et Révolution*. La maladie et la mort de ne lui ont pas permis de présenter cette édition au public. C'est à titre d'hommage que Bernard Delhaume publie cette biographie analytique, qui n'est pas une thèse et qui est davantage qu'une introduction : un *précis*, expédient et maniable, nullement réservé aux spécialistes. Le style est alerte, la langue simple et sûre, et l'on remercie l'auteur de ne pas épouser la terminologie spéculative de son moine. La plume se fait même vigoureuse à l'occasion de saisissants portraits psychologiques comme ceux de D. D. ou du marquis d'Argenson (p. 126), bien plus parlants que des analyses. Des synthèses régulières offrent en outre de bons repères entre les exposés documentaires, les examens et les hypothèses.

Le 1<sup>er</sup> chapitre, « Éléments d'une biographie raisonnée », a le mérite d'être bref (38 pages) et parfaitement « raisonné », en ce que tous les faits biographiques sont corrélés à l'œuvre. Les relations avec Rousseau et d'Argenson sont brossées à grands traits, car elles sont reprises aux chapitres 4 et 5 sur la correspondance. Le 2<sup>e</sup> chapitre, « L'œuvre : contenu et signification », décrit en 6 pages « L'esprit du système » avant de procéder au dépouillement ordonné des écrits (correspondances,

écrits adressés aux contemporains dans le cadre ou non de polémiques, testament intellectuel manuscrit, *Le Vrai Système*, terminé par un disciple, et couvrant cinq tomes). À cet égard, Pierre Méthais fait une bien stimulante observation concernant l'énonciation utopique : D. D. a rédigé des écrits nombreux mais il n'a pas fait de « livres », « parce que la vérité telle qu'il la conçoit, ne s'exprime pas *en livre* ; elle se parle, s'enseigne ou se vit, mais l'écriture, comme pratique, et la lecture qu'elle rend symétriquement possible, étant *dans le siècle*, sont inaptes à la produire » (p. 82). L'œuvre philosophique de D. D. est plutôt de l'ordre de l'expérience collective : copier, recopier les manuscrits du maître pour provoquer l'illumination ; car paradoxalement la vérité est simple est directe, un cri rauque qui doit s'élever librement, mais elle est sans cesse entravée par les arguties et contestations du siècle, et c'est pourquoi il faut marteler, allonger et reprendre incessamment l'ouvrage : « Espèce de brûlot, bourré jusqu'à la gueule, *Le Vrai Système*, dans son absence de composition d'ensemble, accumule des morceaux disparates, hétéroclites. C'est une machine à convaincre » (p. 83-84). Les familiers des secondes Lumières savent que ce mode de composition est courant dans les années prérévolutionnaires. Ainsi, le « discours ésotérique » (B. Bascko) entre initiés est le seul communicable, étant substance de la parole du maître. À sa mort, les disciples avoueront leur impuissance à perpétuer cette parole. C'est sur ce constat que s'achève le chapitre 2, constat du « cercle impossible d'un discours qui se veut sa fin et son commencement, et sa fin et ses moyens : pour le lire, il faut y croire, pour y croire il faut l'avoir lu » (p. 95). Les « idées foudroyées » de D. D. feront pourtant l'objet d'une redécouverte progressive ; c'est l'objet du chapitre 3. Un universitaire poitevin, Beaussire, exhume vers 1860 les vieux papiers de la bibliothèque municipale de sa commune. Articulant sa découverte aux nécessités idéologiques de l'heure, il présente Deschamps comme un antécédent de Hegel. Pierre Méthais écarte cette hypothèse, comme celle d'un Deschamps proto-socialiste (Benoît Malon le salue ainsi fraternellement). Pour Méthais, la primauté de la métaphysique est absolue dans le système de D.D., qui n'avait pas pour objectif le bonheur du genre humain. La seconde redécouverte, par la révolutionnaire russe Elena Zajceva, et l'édition soviétique de 1973, font l'objet de la partie « Moscou-Poitiers, et retour » (p. 100). Les chapitres 4 et 5, pièces maîtresses de l'ouvrage, abordent les relations de D. D. avec son protecteur, Marc René de Voyer de Paulmy d'Argenson, puis sa correspondance avec d'autres contemporains capitaux. Il est ainsi rendu justice, comme en passant, au scandaleux marquis, y compris dans sa contribution au système de D. D. : « l'analyse du *tedium vitæ*, l'exposé des bienfaits d'une sexualité libre, égalitaire, affranchie des normes comme des déviations culturelles, n'auraient pas été à ce point développés dans son ouvrage sans la référence à ce que Voyer lui avait découvert » (p. 132). L'exposé des relations avec Diderot est un peu sec, car on n'a pas trace de correspondance directe entre les deux philosophes. Avec J.-J. Rousseau la relation est plus intéressante, et bien analysée en quelques pages sensibles (p. 153-158). Une lettre (à notre connaissance jamais publiée) d'un visiteur de l'ermitage (16 décembre 1756) offre un éclairage émouvant sur le citoyen de Genève juste avant la crise. Les relations, plus superficielles, avec d'Alembert, Helvétius et Voltaire occupent la fin du chapitre 5, où se laisse apprécier surtout la médiation de d'Argenson. Ce sont enfin des figures de deuxième plan (Robinet, Sénac de Meilhan, Dubuq, l'abbé Barthélémy), et de troisième plan (l'abbé Yvon, Du Luc, Paradis de Moncrif, Henri de Colmont...) que

Pierre Méthais fait défiler sans se départir d'une bienveillance sincère et informée. Nous distinguons de ces correspondants ordinaires l'étonnante Marie de Quinemont de Paviers, dont la jeune beauté enflamma tant le roué d'Argenson que le novice (en la matière) Dom Deschamps. Pierre Méthais excelle à commenter (p. 231-241) ces relations asymétriques, d'où s'élève une noble et touchante figure de femme des Lumières. Le chapitre 6 répertorie les écrits de D. D., avec toujours de riches commentaires. C'est dans ce chapitre que la philosophie du cénobite est le plus systématiquement évoquée. Un copieux appareil de notes, des repères bibliographiques et un index exhaustif complètent un ouvrage qui satisfait parfaitement à l'ambition des écrivains du siècle : « être utile ».

On l'a compris, de par sa nature, le livre de Pierre Méthais n'aborde pas la métaphysique ; il l'effleure néanmoins suffisamment pour laisser comprendre au lecteur qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, celle-ci n'intéressait personne, et qu'on la critiquait volontiers, comme Chryssippe, en la réduisant à une affaire de grammaire et de lexique. L'héritage de Dom Deschamps consiste essentiellement dans cette fureur salubre contre la société de classes, qui impressionnait ses contemporains, et qui l'apparente bien plus à Meslier qu'à Hegel. D. D. aurait été appelé « exagéré » pendant la Révolution, il serait « gauchiste » aujourd'hui, puisant son intransigeance dans sa claustration conceptuelle. Hostile à la « Critique » entreprise par les Lumières, il appelait la « Crise » et formait des disciples à cette fin ; il restera comme « un penseur de la Crise, bien plus que de la Critique » (Annie Ibrahim, p. 19).

CYRIL LE MEUR

***Théâtre de société du comte de Caylus. Comédies jouées au château de Morville (1738-1740).*** Édition critique établie sous la direction de DOMINIQUE QUÉRO. Reims, Épure, « Héritages Critiques » n° 5, 2015. Un vol. de 485 p.

Le volume dirigé par Dominique Quéro nous guide dans la découverte d'un répertoire original et inédit représenté au cours de trois saisons, de 1738 à 1740, au théâtre du château de Morville dans la Beauce, contribution savoureuse du comte de Caylus recueillie dans un manuscrit acquis par la BnF en 1999 et conservé au département des Arts du spectacle. Une préface très documentée, ainsi que trois études critiques d'un grand intérêt, complètent l'édition des pièces de Caylus, cinq comédies en prose et un ballet pantomime, avec 40 pages de musique notée<sup>1</sup> due surtout à Nicolas Racot de Grandval, compositeur de nombreux divertissements pour des pièces de la Comédie-Française.

Après la publication en 1996 par Judith Curtis et David Trott de l'*Histoire et recueil des Lazzis*, où le même Caylus retraçait les divertissements privés auxquels il se livrait en 1731-1732 avec sept autres « théâtromanes » parisiens, le présent ouvrage apporte un éclairage nouveau sur les théâtres de société de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce à une connaissance approfondie de la société aristocratique qui se retrouvait chaque année à Morville pour faire du théâtre : aux côtés du comte de Caylus et des marquis et marquises de Surgères et d'Armenonville jouait ainsi le comte de Sade, père du célèbre marquis.

1. Signalons une intervention dans la partition du *Prince Pot à thé*, les p. 288-289 devant être remplacées avant les p. 286-287.

Les pièces éditées sont attachantes en elles-mêmes, mais aussi par les liens qu'elles tissent avec le théâtre public du temps : reprise des genres et des thèmes à la mode, effets d'écho, jeux parodiques... Dans *La Maison culbutée*, comédie en un acte, en l'absence de son époux, une marquise fantasque renverse la distribution des emplois de sa maison pour agir contre l'iniquité des conditions. Dans *L'Humeur*, en cinq actes, une jeune veuve capricieuse et gâtée, lassée de l'amour sans mélange que lui voue son amant, lui fait subir des avanies qu'il souffre longtemps sans se rebuter, avant de se reprendre. *Les Âges ou La Fée du Loreau*, en un acte, est une comédie féerique sur l'amour et les âges de la vie, suivie d'un divertissement, *Le Prince Pot à thé*, ballet pantomime qui lui fait écho. Dans *La Comédie impromptu*, en trois actes, deux jeunes amants s'engagent dans une troupe itinérante de comédiens français pour fuir leurs pères opposés à leur union et partis à leur poursuite, lesquels pour les approcher s'engagent dans une troupe italienne. L'intrigue donne lieu à des scènes débridées sur les traditions de jeu italienne et française. Enfin, dans *Le Confident intéressé*, en un acte, une jeune femme, victime quelques années auparavant d'un mariage forcé et devenue veuve, est secrètement approchée par l'amant désespéré qui s'était cru trahi. *Incognito*, reconnaissance et dénouement heureux, la comédie use des ressorts du genre attendrissant qui triomphe alors à la Comédie-Française.

Dominique Quéro, dans sa préface, et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, dans son étude qui la prolonge, s'attachent à présenter la « société de Morville », la « vie de château » et les « saisons théâtrales » qui s'y déroulent de 1738 à 1740. Le lecteur découvre ainsi à quelle occasion et dans quelles conditions les spectacles ont été donnés au sein d'une société éclairée d'aristocrates, de leur famille et de leurs amis, et le rôle majeur de Caylus, tant dans l'écriture que dans l'organisation de la mise en scène des pièces données par la troupe d'acteurs amateurs dont il faisait partie. Cette exploration de la fabrique du théâtre de société, conçu comme un spectacle total faisant valoir les talents de ses membres, nous réserve quelques surprises, comme la propension du comte de Caylus à s'attribuer les rôles de paysans, avec le jargon d'usage, ou le goût du marquis de Surgères pour ceux de valets industriels.

Deux autres études critiques portant sur une des pièces éditées mettent leur intérêt en lumière. Dans « *L'Humeur* : la comédie selon Caylus », Jean Dagen propose une remarquable analyse de la seule comédie en 5 actes du corpus, qu'il rapproche de celle de Marivaux, *Les Serments indiscrets*, créée à la Comédie-Française sept ans plus tôt. Et sous le titre « *Le Prince Pot à thé* de Caylus, de la porcelaine à la pantomime », c'est un examen du ballet pantomime, genre alors en plein essor, que livre Nathalie Rizzoni. Elle le replace dans la production théâtrale contemporaine ainsi que dans l'œuvre de Caylus, marquée par son goût pour la féerie et les arts décoratifs, soulignant son attachement à l'aspect pratique des représentations.

Cette publication, qui ouvre de nouvelles perspectives sur l'essor prodigieux des spectacles de société, constitue une référence incontournable pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre du premier XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est aussi précieuse pour les comédiens et metteurs en scènes, invités à faire revivre ce répertoire. La « résurrection littéraire » et « spectaculaire » d'inédits de Caylus, l'année du 250<sup>e</sup> anniversaire de sa mort, rend ainsi pleinement hommage à ce « grand seigneur polygraphe et anticonformiste », pour reprendre ici le titre d'une des profondes études que lui avait consacrées Julie Boch, à la mémoire de laquelle le présent volume est dédié.

CATHERINE FRANÇOIS-GIAPPICONI

CATHERINE FRANÇOIS-GIAPPICONI, *Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée (1692-1754). Un dramaturge précurseur méconnu*. Paris, Honoré Champion, «Les Dix-Huitièmes Siècles», 2015. Deux vol. de 788 et 519 p.

Ces deux volumes importants sont la version remaniée de la thèse de doctorat de Catherine François-Giappiconi et s'inscrivent avec bonheur dans un ensemble de recherches (l'édition des *Comédies larmoyantes* de La Chaussée par Maria Grazia Porcelli, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du théâtre français», 2014 ; *La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand, Paris, PUPS, 2012 et l'édition en cours du théâtre complet de Destouches). C. François-Giappiconi s'attache, à partir de documents souvent inédits et d'analyses précises et convaincantes, à réévaluer la place et l'importance d'un dramaturge apprécié en son temps, que les études de réception ultérieures et la critique universitaire du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle ont cantonné dans la seule invention de la «comédie larmoyante», ainsi dénommée par Desfontaines.

La démonstration est conduite en quatre parties dans le premier volume autour de la vie et de l'œuvre du dramaturge, comme il convient à une synthèse axée sur une relecture globale. La première partie, intitulée «Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée, ses origines, sa vie», fait état de découvertes biographiques qui corrigent et expliquent les approximations qui ont eu cours. La cohérence comme l'unité de la vie et de l'œuvre du dramaturge sont retracées avec conviction et les bases de l'étude de l'œuvre posées. La deuxième partie, «L'œuvre : variété des registres dramatiques et "larmoyant"», s'intéresse à l'ensemble des écrits poétiques et critiques contre les Modernes, à la participation à des recueils collectifs et à des sociétés (comme celle du «Bout du banc»), qui témoignent de l'engagement de La Chaussée dans la vie culturelle contemporaine. Le parcours de l'ensemble de sa production montre la diversité d'inspiration de ses pièces (théâtre de société, comi-parades avec *Le Rapatriage*, comédies attendrissantes notamment avec *La Fausse antipathie*, comédies mixtes avec par exemple *Le Préjugé à la mode*, incursions vers la tragédie avec *Maximien* et *Palmire, reine d'Assyrie*, tragédies domestiques et bourgeoises avec *Mélanide* et *Paméla*, comédies sérieuses avec entre autres *La Gouvernante* et *L'École de la jeunesse*) comme l'importance de la musique et de la danse avec six pièces méconnues, tout en soulignant les ponts reliant ces diverses activités. La troisième partie sur la «Poétique de La Chaussée» étudie les principes esthétiques du dramaturge, caractérisés par la nouveauté du projet théâtral qui passe par le mélange des genres, l'actualisation scénique des sujets contemporains, notamment romanesques, le renouvellement de la dramaturgie (la part de romanesque, le poids du passé, la conduite des intrigues, la reconnaissance et les coups de théâtre, les jeux de rôles, l'utilisation de la pantomime et du tableau) et la construction d'un nouveau pathétique théâtral. L'examen fait apparaître un univers propre où dominent les femmes, où se diffusent des récits pathétiques polyphoniques, où sont débattus les problèmes du mariage, du couple et de la famille, déclinés au fil des œuvres, y compris dans la tragédie et ses variations, loin de la caricature habituelle. L'étude de la portée morale et politique, du style de la comédie nouvelle, de la scénographie, du jeu et des représentations complète cette résurrection. Enfin, la quatrième partie, «Fortune et postérité du théâtre de La Chaussée», achève de rendre hommage

à cette œuvre en rendant compte de sa réception en France (Paris et province, scènes officielles et non-officielles) ainsi qu'en Europe, et surtout de l'influence exercée sur ses confrères : Marivaux, Voltaire (avec *Nanine*), mais aussi Landois, Gresset, Mme de Graffigny, Collé, Diderot, Sedaine, Beaumarchais, Mercier, Rétif et Sade...

Ce regard neuf, porté sur La Chaussée et son théâtre, est étayé par le deuxième volume qui propose près de 500 pages d'annexes annotées. On y trouve un premier ensemble relatif à la généalogie et à divers actes officiels appuyant les rectifications biographiques, complété par l'inventaire de sa bibliothèque et par un dossier iconographique (annexes 2 et 3), un vaste ensemble épistolaire composé de lettres écrites par La Chaussée et de lettres de divers correspondants qui replacent l'homme et l'écrivain au sein de différents groupes de sociabilité, un groupement de ses textes non inclus dans l'édition des ses *Œuvres*, suivi des textes et partitions de ses divertissements et vaudevilles (annexes 6 et 7) qui soulignent l'étendue de son œuvre, un recueil de frontispices et d'illustrations, enfin un vaste dossier sur la réception des pièces et notamment du genre attendrissant, montrant le cheminement critique jusqu'à G. Lanson. Une bibliographie impressionnante ordonnée et deux précieux index (des noms propres et des titres de pièces, opéras et ballets) complètent ces deux volumes riches et passionnés, qui renouvellent complètement notre approche.

MARIE-EMMANUELLE PLAGNOL-DIÉVAL

MARTIN WÄHLBERG, *La Scène de musique dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Classiques Garnier, 2015. Un vol. de 453 p.

En s'appuyant sur un corpus d'une centaine de romans, français pour la plupart, cet ouvrage se propose d'analyser les formes et les enjeux des scènes où intervient la musique au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans la période qui va des années 1760 jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Cet objectif suppose une approche pluridisciplinaire qui allie la connaissance de la littérature à celle de la musicologie, comme le montrent les références critiques et l'examen de partitions. En prolongeant les travaux de B. Didier, d'H. Lafon ou de M. Delon, M. Wählberg souhaite prouver que cette période n'est pas négligeable dans le domaine de la musique, pour peu qu'on prenne en compte l'ensemble des textes qui la mettent en scène. Le principe est de laisser de côté la célèbre Querelle des Bouffons, déjà largement étudiée, pour mettre l'accent sur d'autres débats, notamment autour de la musique ancienne. L'enquête porte sur des auteurs connus et attendus (Rousseau, Diderot, Cazotte, Sade), mais son originalité est de les confronter à beaucoup d'autres qu'on lit moins (Florian, Mme Cottin) ou très peu (Barthe, Fiévée, Villaret, Doppet, Grandin, Mme de Montolieu, Billardon de Sauvigny), et de réévaluer l'importance de certaines œuvres comme celles de Boyer d'Argens. Une première partie est consacrée à la définition de la « scène de musique » qui peut devenir « tableau ». L'influence du théâtre est prégnante dans le roman de cette époque comme l'ont montré récemment C. Ramond et Ch. Deharbe, elle justifie donc l'emploi du concept de scène. L'analyse en répertorie les aspects et les cadres (leçon, salon, office religieux, opéra) tout en soulignant les questions posées par son insertion dans le roman. Une deuxième partie est

plus particulièrement consacrée au « roman mêlé de chansons » ; ce dernier est lié à la vogue du Moyen Âge et, pour ce qui concerne Florian, à l'influence de l'Espagne. Le succès de l'opéra-comique (Grétry et Philidor composent pour des romans) explique aussi le recours aux ariettes. Quelles formes de lecture cela suppose-t-il ? Les lecteurs étaient parfois appelés à chanter ou à jouer eux-mêmes ; l'analyse musicologique des voix, des accompagnements et des instrumentations, accompagnée de la reproduction de partitions, permet d'évaluer ces morceaux et de faire apparaître le roman qui les contient comme un « lieu de convergence de l'ensemble des voies artistiques ». Une dernière partie porte sur la « pensée » ainsi exprimée, d'abord dans des scènes de débat musical : d'Argens oppose par exemple un philosophe à un amateur de musique. Au cœur de ces débats se lisent l'intérêt pour la tradition ancienne illustrée par Platon et l'évolution vers un soulèvement des effets de la musique. Si l'objectif politique, éducatif et sociétal existe manifestement dans le *Télémaque*, dans le *Voyage de Cyrus* et dans *Séthos*, M. Wählberg considère que Rousseau s'inscrit dans cette tradition en associant chanson et vertu lors des vendanges de Clarens ; dans *Le Neveu de Rameau* Diderot développe au contraire une « pensée amoralisée » en dissociant l'éthique et l'esthétique. Le roman prend alors le relais des traités à propos de l'harmonie ou de la polyphonie, pour trouver, comme Rousseau, « une nouvelle complexité dans le chant à l'unisson ». Une forme de modernité s'affirme quand on donne de l'importance aux effets de la musique sur le corps : ainsi, dans *Malvina* de S. Cottin, une forme de musicothérapie se met en place. Finalement ce sont toutes les réactions du corps à la musique qui en font un « élément catalyseur » de la sensibilité.

Cette étude s'écarte parfois du roman pour prendre en compte des textes fictionnels qui n'ont pas été considérés comme appartenant à ce genre, mais c'est pour éclairer, de manière originale, des épisodes qui sont bien plus que des topoi commodes. On peut regretter que l'illustration de certaines scènes de musique soit presque laissée de côté. La question de la spécificité des contes mériterait à elle seule un développement. On aimerait aussi savoir quels liens existaient entre ces romans et les périodiques du temps qui publiaient des chansons. Autant de questions qui prouvent l'intérêt d'une recherche ouvrant beaucoup de pistes pour de nouvelles explorations.

FRANÇOISE GEVREY

OLIVIER CATEL, *Peinture et esthétique religieuse dans l'œuvre de Chateaubriand*. Paris, Honoré Champion, 2016. Un vol. de 662 p.

Depuis l'ouvrage fondateur d'Alice Poirier, *Les idées artistiques de Chateaubriand* (1930) et l'ouvrage collectif *Chateaubriand et les Arts* (sous la direction de Marc Fumaroli, 1999), la question des relations de Chateaubriand avec la peinture n'avait pas été repensée dans son ensemble de manière renouvelée. C'est désormais chose faite avec l'essai d'Olivier Catel, intitulé *Peinture et esthétique religieuse dans l'œuvre de Chateaubriand* (2016), qui a l'intérêt majeur de lier intrinsèquement élan esthétique (pictural) et élan religieux (chrétien) pour montrer que se forme un paradigme « esthétique-religieux » (p. 519) qui traverse toute son œuvre, donnant naissance à un esthétisme spiritualisé. Les trois parties

de cet ouvrage dessinent un cheminement qui va des références esthétiques et religieuses de Chateaubriand (« l'écrivain et la peinture : figures religieuses et exploration du musée imaginaire ») à l'analyse de son œuvre sous l'angle d'une périodisation artistique (« le parcours métaphysique d'un écrivain-peintre ») pour enfin aborder la question fondamentale du sublime comme lieu de jonction suprême entre l'art et la foi (« La peinture : une pratique pour une définition du sublime. Entre tradition et fondation »).

L'introduction de l'essai pose les bases d'une perspective qui entend compléter les analyses d'Alice Poirier et étudier la pratique de l'écrivain par la modalité de « l'ecphrase » en montrant combien cette pratique est à la fois investie par des connaissances et influences artistiques et par un « imaginaire religieux » profond, « fondement créateur de son œuvre » (p. 12). Ce parcours entre littérature, peinture et religion permet d'apprécier, au gré d'analyses fines et précises, la complexité du rapport de Chateaubriand tant aux arts qu'à la religion : entre classicisme et romantisme, entre paganisme et christianisme, entre peinture et écriture, son esthétique propre est celle de la synthèse, de la symbiose, du syncrétisme. L'intérêt de l'essai d'Olivier Catel est en ce sens multiple. Tout d'abord, il revient sur l'idée reçue, souvent un peu trop rapidement admise par la critique universitaire, que Chateaubriand ne connaît pas bien la peinture et les arts en général. Avec pertinence, il montre que ça n'est pas le cas, en prouvant combien l'écriture devient chez lui une pratique picturale véritable : en témoignent les nombreux tableaux descriptifs qui jalonnent son œuvre et déploient toute l'étendue de sa force visuelle, la plume se faisant pinceau. Olivier Catel insiste ensuite avec raison sur l'idée selon laquelle c'est le recours constant et nécessaire aux images qui fait de Chateaubriand un peintre-écrivain visuel, contemplatif, et que c'est autant dans ses influences picturales que dans les lignes de fuite et d'horizon qu'il retrouve la profondeur spirituelle et métaphysique du christianisme.

En ce sens, la thèse défendue d'une spiritualisation artistique de l'écriture chateaubrianesque est tout à fait probante et marque une étape dans le renouvellement des conceptions que l'on avait jusque-là de sa prose poétique. Il nous semble cependant que la périodisation qui structure la seconde partie est quelque peu forcée, notamment concernant la première période – dite des « couleurs » – qui serait très peu lumineuse par rapport à la période suivante – orientale et méditerranéenne. Chateaubriand, après l'opacité mystérieuse de la grande nature américaine, découvrirait enfin la lumière divine, dans un retour aux origines de l'ancien monde. La lumière existe cependant déjà à l'époque du voyage en Amérique et la pâleur lunaire, entre autres, y joue un rôle essentiel. L'éclairage change en outre tout autant avec les conceptions religieuses de Chateaubriand qu'avec la modification du paysage perçu et du degré de luminosité qui l'accompagne.

Hormis cet élément mineur, cet essai est remarquable en tous points et permet de revisiter en profondeur le « musée imaginaire » de Chateaubriand à travers la perspective essentielle de la spiritualité, sans laquelle l'on ne peut cerner la richesse de son art et sa dimension transcendante. Comme le rappelle très bien Olivier Catel, Chateaubriand ne doit pas être réduit à l'image d'un auteur figé et hiératique, ce « grand paon » sublime célébré par Gracq : cette étude entend le resituer dans la dynamique propre au renouveau spirituel et esthétique de son temps, comme un écrivain en « équilibre précaire » (p. 625) au sein d'un

réseau d'influences contraires, navigant sur la mer déchaînée de l'entre-deux siècles pour dépasser les catégories esthétiques traditionnelles et accéder à une « vision profondément métaphysique et religieuse » (p. 625). Chateaubriand n'est ni dogmatique, ni néoclassique, ni simplement romantique : dépassant les catégories établies, la culture et l'esthétique de son époque, il effleure les contrées de l'ineffable dans un perpétuel mouvement, celui du geste artistique tendu vers l'infini.

SÉBASTIEN BAUDOIN

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Correspondance générale, t. IX, 1831-1835*. Textes réunis, établis et annotés par AGNÈS KETTLER. Paris, Gallimard, 2015. Un vol. de 688 p.

L'édition d'une correspondance générale est parmi les entreprises les plus utiles qui soient, et transforme profondément la connaissance que nous avons d'un écrivain et d'une époque. Que l'on se rappelle à quel point l'image de George Sand a changé à partie du moment où Georges Lubin a publié son énorme et passionnante correspondance. Pour Chateaubriand, P. Riberette avait entrepris cette tâche, mais sa maladie puis sa mort avaient interrompu son travail. Agnès Kettler a courageusement repris cet énorme chantier. Ce tome 9 constitue le troisième volume de la « Nouvelle série », après le t. 7 (1824-1827) et le t. 8 (1828-1830). Ayant longtemps travaillé avec P. Riberette, elle a pu utiliser son fichier que les héritiers ont libéralement donné à la Société Chateaubriand. Mais bien des lettres ont été retrouvées depuis ; les bibliothèques françaises et étrangères, de nombreuses publications (en particulier dans le précieux *Bulletin de la Société Chateaubriand*), ont considérablement augmenté le corpus, et A. Kettler, chaque fois que c'était possible, a revu les textes sur les autographes. Avec une patience et une science exemplaires, elle élucide les innombrables allusions que comportent ces lettres, et plus de deux cents pages de notes viennent enrichir cette édition : événements historiques, renseignements sur les correspondants, identifications, références à d'autres œuvres, citations de la presse, etc. Une somme donc.

La période 1831-1835 est particulièrement intéressante. Après les Trois glorieuses et l'avènement de Louis-Philippe, – « la royauté bâtarde » (lettre 48, 27 mai 1831) – Chateaubriand a décidé de se retirer de la vie publique, il voudrait vivre en Suisse et y méditer tranquille, mais les événements l'obligent à reprendre le combat, dès février 1831, quand le député Baude présente une proposition de loi sur le bannissement des Bourbons ; le 24 mars, il fait paraître *De la Restauration et de la monarchie élective* et le voilà de nouveau dans l'arène ; il écrit de nombreuses brochures, est incarcéré, effectue des voyages et missions à l'étranger ; il se fait le chevalier de la duchesse de Berry, sans pourtant avoir d'illusion sur l'avenir de la Monarchie absolue, même s'il écrit : « Votre fils est mon roi ». A. Kettler donne au début de l'ouvrage, une chronologie qui sert de guide à travers une correspondance si riche (665 lettres auxquelles elle ajoute les lettres de la duchesse de Berry, dont une inédite venue des archives de Combourg). On y suit au jour le jour non seulement la vie de Chateaubriand, mais celle de la France et de l'Europe. Le regard de René est vaste ; la France dont il déplore la politique intérieure et extérieure,

ne joue pas en Europe le rôle qu'elle devrait : « Il faut habiter un pays étranger pour voir à quel point notre patrie est dégradée dans l'opinion des peuples ». Nous devrions « donner la main à cette héroïque Pologne » (lettre 48 à Mme Récamier, 27 mai 1831)

Pour ce qui est de l'œuvre de l'écrivain, cette correspondance apporte beaucoup sur une période qui apparemment n'est pas celle de publications majeures. Et pourtant... Les brochures politiques s'y trouvent replacées dans leur contexte, les démêlés avec la presse également. On trouvera des échos de l'édition des *O.C.* chez Ladvoat, qui n'a pas délivré René de ses soucis financiers ; Ladvoat a fait faillite, – d'où tractations avec Delandine de Saint-Esprit et Pierre Pourrat. Donner des « Œuvres complètes » a obligé Chateaubriand à faire un bilan. On trouvera dans les lettres d'intéressantes réflexions à propos de la publication des *Études historiques*, un des points délicats de cette édition Ladvoat. Chateaubriand a senti que l'on n'écrit plus l'Histoire comme jadis. Plusieurs lettres témoignent de son admiration pour la jeune génération d'historiens qui est en train de transformer l'écriture de l'Histoire. À Augustin Thierry : « Je me suis hautement avoué votre disciple, tout vieux que je suis, fier de suivre un tel maître » (6 mai 1831, lettre 34).

Chateaubriand sait bien aussi que le théâtre s'est transformé, mais il ne peut renoncer à l'ambition de faire représenter *Moïse*, au théâtre de Versailles (lettre 510 à Carmouche). Ces amis le mettent en garde, il pressent lui-même l'échec, mais rien n'y fait ; il prend le risque, tout en sentant que pour le théâtre, comme pour l'Histoire, il appartient à une génération antérieure. Il est parfaitement lucide d'un certain décalage : il a écrit une préface splendide aux essais historiques, qui, elle, est bien au fait des transformations de l'Histoire, et il juge *Moïse* avec une certaine distance. Mais il publie les essais historiques et fait jouer *Moïse*. Ne pas se renier, tout en se jugeant avec équité, tel semble le principe qui l'anime.

Ce qui frappe dans cette correspondance, c'est l'attention que Chateaubriand porte à la nouvelle génération. Il reçoit beaucoup de livres, prend la peine de répondre, les lit, quand cela vaut la peine (Sand, Sainte-Beuve). S'il refuse le romantisme échevelé d'un O'Neddy, il reconnaît le génie de George Sand : « Vous serez le lord Byron de la France », lui écrit-il. Il a lu *Volupté* de Sainte-Beuve, et lui envie même certaines phrases du deuxième chapitre (l. 521, 10 juillet 1834) qui auraient pu trouver leur place dans ses *Mémoires* !

Chateaubriand se plaint de devoir faire ce qu'il considère comme des œuvres alimentaires : *Essai sur la littérature anglaise*, traduction de Milton. Tristesse d'« écrire pour gagner son pain » et de « traduire Milton à l'aune » ; pourtant dans cette traduction, comme dans l'*Essai*, son génie transparaît, et traduire est aussi une forme de création. Cependant sa grande création, il le sait bien, ce sont ces *Mémoires d'Outre-tombe*, qu'il ne veut pas encore livrer au public. Commencent néanmoins, pendant cette période, des lectures à l'Abbaye-aux-bois pour les « *happy few* » seulement, mais tout le monde littéraire est au courant. Une lettre du 10 mars 1834 à Buloz accompagne l'envoi qu'il lui fait pour la *Revue des deux Mondes*, de la « Préface testamentaire » avec cette justification : « puisque M. Janin a fait connaître dans la *Revue de Paris*, avec tant d'éclat, de talent et l'obligeance, l'existence de ces *Mémoires*, mon travail n'étant plus secret, aucune raison ne s'oppose à la communication du manuscrit de la Préface » (lettre 464). Il ne lui déplait pas de connaître les réactions de ses lecteurs : « Au moment de

déposer chez un notaire mes *Mémoires d'outre-tombe*, j'étais curieux d'entendre quelques-uns des bruits qui ne me réveilleront pas dans mon cercueil», avoue-t-il à J. Janin (lettre 463).

Il existe un lien consubstantiel entre la correspondance et les *Mémoires*, et d'abord parce que la correspondance est une œuvre autobiographique, une œuvre à part entière, une sorte de journal intime dont le destinataire est désigné. Écrire une lettre, c'est encore et toujours poursuivre l'exploration d'un moi inépuisable. L'identité d'un homme se saisit beaucoup mieux dans une édition d'une correspondance aussi intégrale que possible et chronologique, qu'elle ne le fait dans une édition qui isolerait un seul destinataire. Une identité complexe et dont les aspects sont divers, apparaît, alors, diverse aussi selon le correspondant.

Dans le style de ces lettres, la musique propre à la mélancolie de Chateaubriand nous enchante constamment : même si les destinataires changent, c'est bien le même chant qui se poursuit, plus ou moins audible. Ce beau chant de la mélancolie, il est des lieux qui lui sont particulièrement favorables : ainsi Prague ou Venise ; il est aussi des interlocutrices qui le suscitent davantage : Mme Récamier, bien sûr, mais aussi George Sand, lorsque l'Enchanteur préférerait ne pas la rencontrer et que leur relation reste purement épistolaire ; « mes années vont mal avec mes songes » (lettre 605), confie-t-il. Et même pour Hortense Allart, ultime amour, vient un moment où il préfère ne plus la voir : « pour demeurer dans vos souvenirs, je fuis vos regards » (lettre 660 ; juin 1833 ?).

Ce n'est pas seulement la même musique que l'ont perçue, plus discrète, mais parfois encore plus douloureuse : le lien entre ces lettres et les *Mémoires* apparaît de façon beaucoup plus précise encore : dans le phénomène de la réutilisation, et la science d'A. Kettler, appuyée sur l'excellente édition des *Mémoires d'Outre-Tombe* par Jean-Claude Berchet, fait merveille, en décelant ces reprises qui ne sont pas pures et simples copies ; il y a des suppressions, des modifications, intéressantes, en particulier pour ce qui concerne les lettres à Mme Récamier, ou le livre sur Venise. Aux notes, s'ajoutent des variantes bien utiles dans cette édition exemplaire.

Quant au texte même des *Mémoires*, ces années de correspondance prouvent qu'il est susceptible de retouches. Très intéressante par exemple, cette lettre à Mme de Marigny, sœur de Chateaubriand. Elle s'est inquiétée de la figure sinistre que Chateaubriand donne de leur père, il la rassure : « Je l'ai représenté ce qu'il était, homme de courage et de génie, et ceux qui ont entendu *tout* ce que j'en dis en sont dans l'admiration. Mais encore une fois, je changerai quelques tableaux, et comme l'ouvrage ne doit paraître *qu'après nous tous*, j'espère que Dieu nous laissera le temps de le revoir » (Lettre 520, 5 mai 1834).

« Je crains les souvenirs ; plus ils me sont chers, plus ils me font mal », confie-t-il à Hippolyte de la Morvonnais (lettre 606) chargé de négociations pour le Grand Bey, qui doit être la dernière demeure ; les souvenirs sont d'autant plus présents et douloureux que le sentiment de la mort envahit un homme angoissé par son vieillissement et qui la croit très proche : « le temps me presse, et j'aimerais à apprendre bientôt que mon lit est préparé : ma route a été longue et je commence à avoir sommeil ». Sa route n'est pas terminée cependant, nous le savons, et l'on attend avec impatience la suite de cette correspondance si passionnante.

BÉATRICE DIDIER

PROSPER MÉRIMÉE, *Œuvres complètes. Section I. Littérature, tome 6 : Études et traductions de littérature russe*. Sous la coordination d'ANTONIA FONNY. Textes établis, présentés par JEAN-LOUIS BACKÈS, annotés par JEAN-LOUIS BACKÈS et ANTONIA FONNY avec le concours de MICHEL CADOT, Paris, Honoré Champion, coll. «Textes de littérature moderne et contemporaine», 2016. Un vol. de 579 p.

La présente série des *Œuvres complètes* de Mérimée est appelée à remplacer celle publiée de 1927 à 1933 sous la direction de Pierre Trahard et d'Édouard Champion. Deux volumes ont déjà paru (2009, 2012) dans la section III. *Histoire*. Le tome 6 de la section I. *Littérature* consacré aux *Études et traductions de littérature russe* renouvelle le travail réalisé par Henri Mongault (*Études de littérature russe*, 2 vol., 1931-1932) pour l'ancienne collection : il s'agit ici de Mérimée slavisant, moins découvreur à proprement parler qu'introducteur de la littérature russe en France, ou si l'on veut partenaire d'une découverte qui s'opère avec son concours éclairé de critique et de traducteur. Le volume se divise en deux sections : cinq études (quatre articles, une préface) suivies de neuf traductions. Les textes sont rangés dans chaque section en trois blocs ordonnés selon la chronologie des auteurs russes (Pouchkine, Gogol, Tourguéniev) et dans chaque bloc selon les dates de publication. La conception du volume et son appareil critique bénéficient de compétences incontestables : Antonia Fonyi préside la *Société Mérimée* et dirige les *Cahiers Mérimée* ; spécialiste de littérature comparée, Jean-Louis Backès est un traducteur chevronné, notamment de poésie russe.

La riche «Présentation» de J.-L. Backès rappelle d'abord ce qu'un Français pouvait connaître de la littérature russe dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, avant que l'essor de la presse, en particulier des revues, sous la Monarchie de Juillet n'élargisse l'accès aux écrivains étrangers. C'est à la fin des années 1840 que l'auteur de *Colomba* commence à apprendre le russe. En 1849, il a suffisamment progressé pour publier une traduction de *La Dame de pique* dans la *Revue des deux mondes*. Mérimée ne perdra plus jamais de vue l'œuvre de Pouchkine, dont les vers lyriques, découverts assez tard, feront son admiration et dont la poésie lui apparaît très proche de la sienne. Au moment où la lecture de *Boris Godounov* l'oriente vers des études historiques débouchant sur *Épisode de l'histoire de Russie. Les Faux Démétrius* (1852)<sup>2</sup>, il s'attache à présenter Gogol au public français, s'appuyant sur des traductions fragmentaires (1851) ou intégrales (1853) de son cru. C'est en 1854 que Mérimée aborde l'œuvre de Tourguéniev, par le canal d'une traduction délayée (Ernest Charrière) des *Mémoires d'un chasseur* : bien qu'axée sur la question du servage en Russie, sa recension le montre attentif aux caractéristiques littéraires du prosateur. Les deux écrivains feront connaissance en 1857 et resteront liés jusqu'au décès de Mérimée. L'histoire de leur amitié serait mieux connue si les lettres de Tourguéniev à l'auteur français n'avaient pas disparu dans un incendie : on rêve d'une impossible édition de leur correspondance croisée, sans laquelle le livre de

2. Voir Mérimée, *Œuvres complètes*, section III. *Histoire*, tome 3 : *Écrits sur l'histoire de la Russie, I. Les Faux Démétrius*, éd. J.-L. Backès et P. Gonneau, Paris, H. Champion, 2012.

Maurice Parturier (*Une amitié littéraire : Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev*, 1952) reste indispensable. L'histoire de leur collaboration, quant à elle, reste assez bien documentée, à condition de rectifier quelques attributions fautives comme s'y emploie la présente édition. Mérimée traduit *Apparitions*, *Le Chien* et *Étrange histoire* de Tourguéniev, celui-ci revoyant son travail, en général sur les épreuves. Il corrige trois traductions d'après Tourguéniev réalisées par des tiers : par Hippolyte Delaveau pour *Pétouchkof*, par un traducteur non identifié pour *Le Juif*, par le prince Augustin Galitzin (A. P. Golitsyn) pour *Fumée*. À la demande de l'écrivain russe Mérimée révisé aussi sa version du *Novice* de Lermontov. Mais que Tourguéniev ait plutôt choisi Louis Viardot pour l'aider à mettre Pouchkine en français dans *La Fille du capitaine* (1853), dans les *Poèmes dramatiques* (1862) ou *Eugène Onéguine* (1863) n'est tout de même pas si «étrange» (p. 39) au vu des circonstances biographiques. En effet, sa première coopération avec Viardot remonte à 1845 (tous deux traduisent alors Gogol : Tourguéniev dicte un mot-à-mot à son ami qui se charge de peaufiner la version française) et se poursuit à partir de 1857 pour les textes de Tourguéniev lui-même. Ce dernier se partage, somme toute, entre ses deux auxiliaires, ses liens avec Viardot étant à la fois plus anciens et plus étroits (rappelons la place qu'il occupe dans la vie de Pauline et Louis Viardot). Non seulement Tourguéniev n'entend pas sacrifier ce dernier, mais la confiance placée en Mérimée traducteur n'exclut pas des divergences d'appréciation (voir Nikolai Jekulin, «Turgenev-perevodchik : voprosy teorii i praktiki», *I.S. Turgenev. Novye issledovanija i materialy (I)*, 2009, p. 84). Mérimée a du reste des atouts bien à lui : sa connaissance du russe (supérieure à celle de Viardot), sa réputation de styliste et une position plus éminente dans le champ littéraire. Hetzel profite de sa notoriété pour lancer les *Nouvelles moscovites* de Tourguéniev (1869) en lui attribuant la traduction de quatre d'entre elles : la vérité ramène ce chiffre à deux, puisque Mérimée a seulement révisé les deux autres. Et le Russe d'invoquer lui-même le prestige de Mérimée («un pareil nom dispense de tout éloge») pour faire valoir sa propre traduction du *Novice* de Lermontov, revue par l'académicien.

On peut s'interroger sur le double choix qui préside à l'organisation du volume : fallait-il séparer études et traductions, et surtout fallait-il substituer une chronologie de la littérature russe à celle des publications mériméennes ? L'ordre choisi, estiment les éditeurs, «facilite davantage [...] l'orientation du lecteur» (p. 13). Du moins dans un premier temps, lorsqu'il s'agit d'identifier un écrit de Mérimée par son appartenance générique (étude ou traduction) et de situer une source russe par sa place dans le siècle (Pouchkine, puis Gogol, puis Tourguéniev). Mais pour qui voudrait mettre ses pas dans ceux de Mérimée traducteur et critique, dont la pratique et les jugements ont pu varier au fil du temps, on ne saurait dire que la chronologie de sa production «se laisse suivre dans les notices et les notes» accompagnant chaque texte (p. 13) : bien plutôt faudra-t-il la reconstituer à l'aide des indications dispersées dans ces notices introductives et dans ces notes infrapaginales. Une liste des travaux de Mérimée présentés dans l'ordre de leur publication (p. 13) compense pour partie cet inconvénient : la manipulation de l'ouvrage reste néanmoins malaisée si l'on cherche à suivre les démarches de Mérimée par le menu. Cette objection n'a qu'une portée relative, car s'agissant d'ordonner les textes tout dépend du lecteur visé en priorité : candide ou fureteur ? novice ou

averti ? averti parce que familier des auteurs russes ou plutôt de Mérimée ? intéressé par les traductions comme voies d'accès à des écrits dont il ignore la langue ou curieux d'examiner le travail dont elles sont le fruit ? Tout usage mérite d'être pris en compte et chaque réponse apportée au problème du classement se discute, aucune ne pouvant satisfaire simultanément toutes les catégories d'utilisateurs.

L'inconvénient de la solution ici retenue consiste à placer en tête du recueil l'un des textes les plus tardifs, l'article « Alexandre Pouchkine » (p. 77-110) paru en 1868 dans *Le Moniteur universel*. Certes, Mérimée projetait cet article de longue date. Mais son emplacement empêche de bien mesurer en quoi cette étude, plusieurs fois différée, constitue à maints égards un bilan. Bilan de sa fréquentation du poète, qui des trois auteurs russes est celui qu'il a le plus traduit (quatre titres) et sur la période la plus étendue, de *La Dame de Pique* (1849) au *Coup de pistolet* (1856) en passant par *Les Bohémiens* (1852) et *Le Hussard* (1852). Le commentaire mériméen embrasse ici plusieurs genres pratiqués par Pouchkine (poèmes narratifs, récits en prose, roman en vers, drame historique), couvre plusieurs registres (le lyrisme, le merveilleux, l'histoire) et à propos d'*Eugène Oniéghine* [graphie d'époque] signale trois « manières » dans l'évolution de la poétique pouchkinienne (p. 101). Le bilan s'avère aussi plus global. Mérimée n'aurait sans doute pas dénoncé en ces termes « le défaut national de la littérature russe », à savoir un excès de minutie (« Ils se perdent souvent dans les minuties », p. 82) s'il ne l'avait déjà relevé chez Gogol dans son article de 1851. Le critique considère ce défaut comme le revers des « qualités extraordinaires » de la langue russe (p. 82) : idée qui s'esquissait dès 1851 (p. 119), mais que l'exemple de Tourguéniev, enclin lui aussi à multiplier les détails – « il s'arrête à tous les accessoires », observe Mérimée en 1854 (p. 177) –, n'a pu que consolider au fil du temps. Enfin, puisqu'il s'agit de souligner en quoi l'étude intitulée « Alexandre Pouchkine », fruit de deux décennies d'observations sur les lettres russes, va plus loin que son objet immédiat, on se reportera au développement de J.-L. Backès intitulé « Vers une poétique » (p. 44-47). Car l'article synthétise aussi des réflexions antérieures sur la poésie populaire de divers pays (voir les références données p. 86 n. 31) et, à partir d'exemples pris chez Hoffmann, Gogol, A. Hamilton ou W. Beckford (*Vathek*), sur la meilleure manière de « traiter le merveilleux au 19<sup>e</sup> siècle » (p. 88). L'auteur de *La Vénus d'Ille* arpente là un terrain familier : le bilan axé sur Pouchkine récapitule implicitement sa propre expérience du conte fantastique, résumée au passage en quelques préceptes (p. 89).

Dans le compte rendu donné à la *Revue des deux mondes* (1<sup>er</sup> décembre 1845) des *Nouvelles russes* de Gogol traduites par L. Viardot, Sainte-Beuve constatait que « M. Gogol s'inquiète moins d'idéaliser que d'observer » et notait sur ce point une similitude avec Mérimée. Celui-ci n'aimait pas vraiment Gogol : ce rapprochement l'aurait-il contrarié ? Le fait est qu'il s'emploie à marquer en creux sa différence, affirmant dès le deuxième paragraphe de son article « Nicolas Gogol. *Nouvelles russes*. – *Mèrtvyia douchi* (*Les Ames mortes*). – *Revizor* (*L'Inspecteur général*) » : « Observateur fin jusqu'à la minutie [...] M. Gogol est avant tout un satirique plein de verve » (p. 117). Plus ambitieuse et plus largement informée que la recension de Sainte-Beuve, son étude souffre de quelques simplifications abusives, mais elle montre la diversité de la création gogolienne et donne à lire d'amples fragments traduits.

L'article « La littérature et le servage en Russie. *Mémoires d'un chasseur russe*, par M. Ivan Tourghenief » se veut à la fois informatif et critique. Le jugement de Mérimée peut sembler condescendant : ce livre « amusant, instructif, sans prétention » (p. 165) lui fait espérer « un ouvrage plus sérieux et plus considérable » (p. 178) à venir de la même plume. Il pointe toutefois une qualité qu'il apprécie fort : le texte « en dit plus qu'il n'est gros » (p. 165), l'auteur « laissant à son lecteur le soin de commenter et de conclure » (p. 166). Tourguéniev s'attache à « étudier les mœurs du peuple » russe et y parvient en « observateur honnête et consciencieux » : « malgré ses réticences et les euphémismes dont il se sert quelquefois », il met « une certaine hardiesse d'honnête homme » à dévoiler certains vices des « institutions nationales », comme le servage (p. 166-167). Mérimée s'étend sur les origines historiques de cette forme particulière d'esclavage, sur ses conséquences, sur les efforts des moujiks pour y échapper et sur l'empreinte de la servitude dans la mentalité du paysan russe. Il analyse ensuite « la manière » de Tourguéniev, moins concise que celle de Pouchkine, moins uniformément railleuse que celle de Gogol. Ses remarques finales sur la traduction d'E. Charrière contiennent des reproches, mais qui n'entament pas un avis globalement favorable dont la bienveillance a de quoi surprendre quiconque a consulté cette première version française des *Mémoires d'un chasseur* !

Le court texte adressé « À Monsieur Charpentier Libraire-Éditeur » (p. 187-189) sert en 1863 de préface à *Pères et enfants*. Mérimée évoque la polémique soulevée en Russie par ce roman de Tourguéniev dont il minore résolument l'importance au plan idéologique. L'auteur est loué pour la finesse de ses observations, pour son « impartialité » qui contraste avec les partis-pris des commentateurs, et pour son « style vif et coloré ».

L'article intitulé « Ivan Tourguénéf » revêt une autre ampleur. Mérimée le publia en 1868 dans *Le Moniteur universel* quand parut la traduction de *Fumée* par A. Galitzin. Hetzel reprit cette traduction en volume la même année, avec les corrections apportées par Tourguéniev lui-même et par Mérimée. L'article de ce dernier plut si fort à l'écrivain russe qu'il fut mis en préface dans la deuxième édition Hetzel de *Fumée* et dans les suivantes. Mérimée précise là en quoi consiste le réalisme de Tourguéniev quand il portraiture ses personnages : « faculté de condenser » les observations (p. 199), choix du détail significatif, éloignement du type au bénéfice de l'individualité, impartialité du regard, absence de déclamation. Il analyse son talent de paysagiste et à ce propos signale les embûches de la traduction, mise au défi par « la concision et la richesse de la langue russe » (p. 207). S'il se permet de relever chez le romancier « un peu trop de lenteur dans le développement de l'intrigue et l'exubérance des détails » (p. 209), il s'empresse d'ajouter que cette critique ne concerne pas *Fumée*. Après avoir caractérisé les protagonistes (Irène, Litvinov, Potouguine), Mérimée nie qu'il s'agisse d'un roman à clefs ou d'une satire : comme pour *Pères et enfants*, il fait abstraction de la réception russe du roman, qu'il ne mentionne que pour l'écarter comme inadéquante.

Plusieurs des traductions de Mérimée (seconde section du volume) soulèvent des problèmes de datation. Quant à *La Dame de pique*, J.-L. Backès avance une hypothèse « invérifiable » (p. 220), mais convaincante : la traduction parue en 1849 n'avait pas d'abord été destinée à une publication. Mérimée la modifie peu quand il la reproduit en 1852 dans ses *Nouvelles* : n'était-ce pas pourtant l'occasion de

corriger son texte dans le sens de la sobriété tant admirée chez Pouchkine ? Or la comparaison avec l'original révèle un grand nombre d'ajouts, qui tombent parfois dans la facilité du stéréotype (p. 250, n. 119, p. 252 n. 126). Ces ajouts ont pour effet tantôt de prendre le lecteur à témoin (p. 225 n. 11, p. 226 n. 21), tantôt d'amplifier la vibration émotionnelle (p. 231 n. 40 et n. 45, p. 237 n. 66, p. 238 n. 68, p. 245 n. 103), tantôt d'introduire une touche plaisamment macabre (p. 239 n. 80), tantôt d'explicitier un état d'esprit (p. 242 n. 93, 244 n. 102) ou de souligner un lien de causalité (p. 243, n. 96 et n. 98). Si la pratique des ajouts est répandue chez les contemporains, Mérimée paraît s'en être gardé davantage dans ses traductions ultérieures. Les retranchements sont beaucoup moins nombreux et du reste difficilement explicables (p. 227 n. 27, p. 242 n. 91, p. 244 n. 101, p. 247 n. 114).

Avec *Les Bohémiens* (*Tsygany*), il s'agit à nouveau d'une traduction que Mérimée n'avait peut-être pas prévu de livrer au public (quatre autres versions françaises du poème narratif de Pouchkine avaient déjà paru de 1829 à 1847). Il l'adjoint aux *Nouvelles* (titre trompeur) de 1852, recueil composite associant trois de ses propres récits à trois textes traduits de Pouchkine et à l'étude de 1851 sur Gogol. Certains passages des *Bohémiens* seront modifiés quand Mérimée les citera dans l'article de 1868 sur Pouchkine, où il se montre plus littéral et déforme moins la syntaxe. Toutefois le texte de 1852 travaille davantage le rythme : la prose est par moments cadencée, émaillée de vers blancs. Mérimée traduisant des vers pouvait-il se désintéresser de l'élément rythmique ?

La traduction du bref *Hussard* de Pouchkine fut ajoutée au volume des *Nouvelles* de 1852 afin d'en assurer le remplissage. On y voit Mérimée s'essayer à rendre la couleur locale de la ballade sans l'exagérer : difficulté qu'il lui faudra résoudre sur une grande échelle dans *L'Inspecteur général* de Gogol.

Trois traducteurs, dont Xavier Marmier, ont précédé Mérimée quand paraît en 1856 sa propre version du *Coup de pistolet* (Pouchkine, 1831). Sans doute eut-il à cœur de les surpasser en précision et en justesse : son manuscrit contient un grand nombre de variantes et prouve que le texte fut encore corrigé sur épreuves.

Lorsqu'il met en français, à une date inconnue, *Boudris et ses fils*, Mérimée croit traduire Pouchkine alors qu'il s'agit d'une adaptation (1833) par ce dernier d'une ballade réputée « lituanienne » de Mickiewicz. Le premier texte ici fourni, issu du manuscrit conservé à la BNF, était jusqu'à présent inédit. Une fois averti de sa méprise, l'écrivain se fondera sur l'original polonais pour donner une nouvelle version de la ballade, insérée dans sa nouvelle *Lokis* (1869).

La traduction intégrale de *L'Inspecteur général* parut en juillet 1853. Mérimée avait déjà produit des fragments de la pièce pour son article panoramique sur Gogol (1851). Comparer la version complète et ces extraits conduit J.-L. Backès, précisant la nature des différences (p. 32, p. 63-64, p. 113-114), à supposer que la version intégrale de 1853 fut réalisée à une date inconnue, mais antérieure à la publication des fragments traduits. Ceux-ci auraient donc été amendés pour l'article, où figurent moins d'erreurs et des formulations plus heureuses. Si l'hypothèse est valide, il y a lieu de s'étonner : pourquoi le traducteur n'a-t-il pas intégré ses améliorations de 1851 à sa version intégrale ? L'explication fait défaut : « on peut conjecturer qu'il a retravaillé un ancien dossier, mais que, pour une raison qui reste mystérieuse, il n'a pas pris en compte les fragments de traduction qu'il avait

déjà publiés» (p. 327). Avançons pour notre part une conjecture supplémentaire, inspirée par l'exemple de *La Dame de pique* : la version complète de *L'Inspecteur général* n'aurait pas visé d'emblée une publication. Quand Mérimée s'apprête à l'adjoindre au volume contenant *Les Deux Héritages* et *Les Débuts d'un aventurier* (1853), sa correspondance laisse entendre qu'il est pressé par l'éditeur. «Plusieurs ponctuations aberrantes» (p. 327) donnent en outre à penser que le volume n'est pas traité avec beaucoup de soin (par l'auteur relisant les épreuves ? par l'imprimeur ?). Les circonstances qui nous échappent se ramènent donc peut-être à une certaine hâte qui aurait empêché ou dissuadé Mérimée d'améliorer sa copie en se reportant aux morceaux choisis de 1851. La présente édition facilite ce report, car la version intégrale, reproduite *in extenso* dans la seconde section du volume, est citée par fragments (précédés du sigle *IG*) dans les notes infrapaginales escortant l'article de 1851 (première section) : ce doublonnage alourdit un peu l'appareil critique, mais permet au lecteur d'embrasser d'un seul coup d'œil les deux traductions d'un même passage.

Tourguéniev révisa la traduction d'*Apparitions* destinée par Mérimée à la *Revue des deux mondes* (1866). Puis l'un ou l'autre – on ne peut préciser la part de chacun – s'employa à l'amender pour la republication en volume (1869), d'où le nombre des variantes. Mérimée appréciait beaucoup cette nouvelle fantastique, que Buloz n'accueillit qu'avec réticence dans sa revue, la qualifiant de «fadaïses absurdes». Quant à la traduction mériméenne du *Chien*, elle faillit bien ne pas voir le jour dans le recueil des *Nouvelles moscovites* (1869), car Tourguéniev fut tenté de lui substituer celle de N. Chtcherban : pourtant, sans être exempt d'imperfections et de bévues, le travail de Mérimée n'eût pas mérité un désaveu aussi blessant. Enfin, *Étrange histoire* venait tout juste de paraître en russe (janvier 1870) quand Mérimée entreprit de traduire ce récit, non sans se demander «si les Français, les plus fous des humains, comprendront la folie religieuse». Comme pour *Le Chien*, Tourguéniev revit son travail sur les épreuves de la *Revue des deux mondes* (mars 1870). Le traducteur avait d'ailleurs consulté l'auteur sur divers points, en particulier sur des mots spécifiques de la culture russe : faut-il pour rendre *jurodivyy* écrire «fou par dévotion»? «fanatique»? «innocent»? Ce détail invite à revenir aux observations de J.-L. Backès sur les choix traductifs de Mérimée («Présentation», p. 47-63) : outre la question des ajouts, elles concernent la couleur locale (qu'il évite de forcer) et sa tendance, répandue aussi chez les traducteurs français de son temps, à recomposer les phrases en coordonnant ou subordonnant des segments que l'original se bornait à juxtaposer.

Les matériaux, les annotations copieuses et les commentaires éclairants réunis dans cette édition la rendent indispensable à la connaissance de Mérimée traducteur, comme à l'étude des relations littéraires entre la France et la Russie. Quiconque s'intéresse de façon plus générale aux problèmes de la traduction pourra également en tirer parti, quitte à replacer l'exemple de Mérimée dans le contexte élargi de *l'Histoire des traductions en langue française. XIX<sup>e</sup> siècle* (Verdier, 2012) : cette somme érudite ne manque pas de signaler chez l'auteur de *Lokis* «le motif récurrent de la traduction fictive» (p. 101), qui accompagne son activité réelle dans ce domaine.

FRANÇOISE GENEVRAY

THÉOPHILE GAUTIER, *Œuvres complètes, Critique théâtrale, tome VII, Juillet 1847-1848*. Texte établi, présenté et annoté par PATRICK BERTHIER. Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2016. Un vol. de 898 p.

Ce volume généreux (898 pages) regroupe les feuillets dramatiques publiés par Théophile Gautier dans *La Presse* de juillet 1847 à la fin de 1848. L'ouvrage permet de mesurer la place occupée par l'écriture périodique dans la production et l'existence de Gautier : quelque soixante-huit articles ont été publiés en dix-huit mois. Ce septième volume de critique théâtrale confirme que le romancier et poète, qui officie dans le feuilleton dramatique de *La Presse* depuis 1837 (avant de rejoindre *Le Moniteur universel* en 1855), a été un grand lundiste et un observateur attentif de l'évolution théâtrale pendant plus de trente-cinq années.

Rappelons que cette édition des œuvres théâtrales complètes, qui comportera à terme entre quinze et vingt volumes, met à disposition des lecteurs pour la première fois l'intégralité des feuillets de Gautier, dont une grande partie est aujourd'hui encore peu accessible. L'imparfait recueil composé par le fils de Gautier et son secrétaire, l'*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (1858-1859), qui ne présente qu'une partie limitée – et retravaillée – de la production de Gautier, ne peut être considéré en effet comme un témoignage satisfaisant de sa longue carrière théâtrale et de son style critique.

Impressionnant, le volume l'est également par le travail effectué par Patrick Berthier. Outre les annexes (index des œuvres, des périodiques et des personnes, répertoires des œuvres et des personnes les plus souvent citées), les notes apportent les éclaircissements indispensables à la compréhension de ces articles ancrés dans l'actualité de 1847-1848 ; le lecteur contemporain trouvera ainsi en bas de page des précisions lexicographiques, historiques, culturelles, biographiques ainsi que des indications très fouillées pour chaque spectacle évoqué. On admire la finesse avec laquelle Patrick Berthier lit le feuilletoniste : l'éditeur établit des liens et des renvois entre les articles, replace tel jugement ponctuel dans la pensée de Gautier, corrige ses imprécisions (ainsi que les coquilles et autres erreurs plus importantes dues à l'impression dans *La Presse*), clarifie les allusions, révèle les stratégies d'évitement ou de réécriture du critique.

Au-delà de ces qualités d'édition indiscutables, quel intérêt présente la lecture, aujourd'hui, d'une telle somme d'articles critiques ? La réponse tient dans la nature même des feuillets de Gautier, qui ne peuvent être considérés comme de simples et secs comptes rendus. On lira l'ouvrage d'abord pour la manière critique de Gautier, qui présente une irréductible originalité dans le paysage médiatique de l'époque. L'écrivain-critique n'hésite pas à affirmer ses préférences contre les goûts de ses contemporains, et sait rendre, par la plume, son éblouissement devant les réussites visuelles et auditives de certains spectacles. De feuilleton en feuilleton, et sur le ton de la causerie, Gautier module son impatience contre la médiocrité théâtrale (ne va-t-on pas jusqu'à multiplier les vaudevilles à cinq actes pour satisfaire le spectateur consommateur, comme il le constate le 23 août 1847?), s'irrite contre la versification maltraitée par les dramaturges, exprime ses préférences en matière d'art. L'écrivain milite inlassablement pour le rêve et pour la beauté (on lira un étonnant éloge du luxe le 6 mars 1848), et partage sa fascination pour les spectacles visuels (ballet, pantomime, cirque). Contre ses contemporains qui

«ne sont pas assez artistes, dans le sens rigoureux du terme, pour se contenter des formes plastiques de la poésie, de la peinture, de la musique et de la danse», il avoue sans ambages «regarder avec plaisir sautiller une jolie danseuse à travers une action absurde» (23 octobre 1848). La succession de ces feuilletons construit aussi en filigrane le journal d'une âme : si le lecteur apprécie l'humour du bon Théo, remarque sa curiosité pour l'avenir, il perçoit également la mélancolie qui perce dans certains feuilletons, et qui ira croissant au fil des années.

On lira aussi cette succession d'articles critiques comme «une histoire de l'art dramatique» (pour reprendre une expression de Gautier du 14 août 1848). Comme le rappelle l'introduction du volume, les troubles politiques de l'année 1848 ne sont pas sans conséquences sur le théâtre et sur la chronique de Gautier (*La Presse* est suspendue un temps) : le manque de moyens qui touche tous les théâtres met en péril la saison théâtrale, la médiocrité des productions (de circonstance ou non) est un défi au commentaire critique. Aussi ces feuilletons notent-ils avec enthousiasme l'éclaircie apportée par les représentations des pièces en liberté de Musset; la capacité d'émerveillement de Gautier, qui estime «qu'il est au monde une obligation sacrée, c'est de proclamer aussi haut que possible ses admirations» (6 décembre 1847), n'est pas le moindre charme de ses articles. Les feuilletons de Gautier apportent donc tout à la fois un témoignage sur son époque, des considérations personnelles et perspicaces sur l'histoire littéraire et sur la création artistique (à l'occasion de la reprise d'*Hernani*, où il constate la classicisation du romantisme échevelé de 1830, Gautier médite sur l'étrangeté des «destinées littéraires» – 8 novembre 1847); et une réflexion en direct sur les rapports de l'art et de la cité : quelle valeur pour le théâtre de circonstance et les représentations gratuites ? quel théâtre pour le peuple ?

Il s'agit là, on l'aura compris, d'une somme indispensable pour le chercheur, et d'une mine inépuisable pour l'esprit curieux. Nul doute que ce bref et pourtant riche périple dans l'œuvre de Gautier ne suscite, chez le lecteur contemporain, l'impatience de découvrir les prochains volumes.

SANDRINE CARVALHOSA

GEORGE SAND, *Œuvres complètes. Les Maîtres mosaïstes*. Édition critique par FRANÇOISE SYLVOS. Paris, Champion, 2016. Un vol. de 238 p.

L'œuvre copieuse de George Sand recèle ce petit roman de 1837 relativement méconnu, *Les Maîtres mosaïstes*, dont la publication est bienvenue. D'inspiration vénitienne, il a peut-être été occulté par la trop célèbre saga des amours de Sand et Musset. Il s'agit d'un roman historique, qui narre la carrière des frères Zuccati, mosaïstes employés à la restauration de la basilique Saint-Marc au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Dédié à Maurice, le fils adolescent de la romancière, il célèbre le travail, l'art et l'humanité.

L'édition de Françoise Sylvos rend compte de ce souci pédagogique en même temps que de la réussite romanesque : la peinture de la République vénitienne, magnifique et despotique, des processions, des fêtes et des costumes étincelants, des paysages de la lagune; le portrait des deux frères, jeunes, talentueux et héroïques, que font valoir leurs sombres rivaux et, à l'arrière-plan, les grandes figures de peintres proches des Zuccati, le Titien et le Tintoret. Enfin elle introduit le sujet même du roman, le débat sur la hiérarchie des arts et la question de savoir si les mosaïstes sont des artisans copiant les cartons des peintres, ou des artistes à part entière, d'autant que

leurs œuvres ont le privilège de la plus grande durabilité : débat fort cher au cœur de George Sand, qui a également défendu l'art du graveur ou la musique populaire.

On pourra discuter certaines interprétations de l'éditrice, quand elle assimile l'esthétique du roman historique à celle de la mosaïque, ou qu'elle considère que les héros sont placés « dans une posture christique » : affirmations qui demanderaient de grandes précautions d'analyse. On relèvera également quelques approximations ou erreurs : si en 1837 George Sand est bien républicaine, sous l'influence entre autres de son amant Michel de Bourges, Victor Hugo en est encore très éloigné ; il ne se rallie véritablement à la République qu'au moment de la loi Falloux, en 1850. En revanche il est alors beaucoup plus ardent défenseur qu'elle de la liberté dans l'art, le théâtre et la presse, sans parler de son combat entrepris dès 1829 contre la peine de mort. Par ailleurs Françoise Sylvos écrit : « Le roman historique retrace l'expérience artistique de Sand qui ne se tourna vers la littérature qu'après s'être essayée à la peinture et y avoir affirmé une technique originale » : les dendrites. Or si Sand a bien pratiqué l'aquarelle ou la décoration de boîtes de bois dans sa jeunesse, la pratique des dendrites date chez elle de 1874, soit près de quarante ans après la rédaction du roman. Enfin assimiler en conclusion la liberté créatrice et l'idée républicaine dans la défense de l'art de la mosaïque, pour saluer le renouveau de celle-ci dans l'Opéra Garnier de Napoléon III et le Sacré-Cœur, construit pour expier les crimes de la Commune, peut laisser perplexe.

L'éditrice rend hommage à Henri Lavagne, historien de la mosaïque et auteur d'une édition précédente du roman, et lui fait place en postface où il revient sur le concours final imposé aux protagonistes, un portrait de saint Jérôme, remporté par Francesco Zuccato. Récit et analyse érudits, qui donnent la mesure du travail préparatoire de la romancière sur ses sources bibliographiques et iconographiques, de la grande part d'exactitude historique de son récit et de ses personnages, et de la part non moins grande des libertés prises avec ses sources. Par exemple, dans le roman, c'est Valerio, l'humain, et non Francesco, trop épris d'absolu, qui remporte le prix. On aurait aimé que ce portrait de saint Jérôme, chef-d'œuvre disparu de la basilique quand Sand écrivait, admiré par La Fontaine au château de Richelieu et aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum de Londres, soit reproduit aux côtés des costumes vénitiens de Mercuri, inspirés des peintres de la Renaissance.

Enfin le relevé des variantes, établi d'après les éditions successives, d'abord en feuilleton puis en volume, pourrait s'accompagner de la mention du texte choisi, ainsi que d'un mot sur l'absence du manuscrit, qu'on déduit certes implicitement : Béatrice Didier a évoqué ailleurs la négligence de George Sand, dans sa jeunesse, à conserver ses manuscrits, erreur qu'elle corrigea par la suite. Cette réserve faite, on admirera la sûreté de conception et de plume de la romancière.

NICOLE SAVY

GEORGE SAND, *Jeanne*. Édition critique par LAETITIA HANIN. *Œuvres complètes* sous la direction de BÉATRICE DIDIER, 1844. Paris, Honoré Champion, 2016. Un vol. de 424 p.

*Jeanne* est le premier roman écrit par Sand après l'immense *Consuelo*, dont la parution dans la *Revue indépendante* s'achève le 10 février 1844 ; si elle continue participer à la rédaction et à l'action de la revue par des articles de critique et des essais historiques, elle cherche pour ses romans un débouché plus lucratif, afin de

pouvoir aider Leroux dans la fondation d'une imprimerie à Boussac, où déjà sa famille s'est installée. Le grand succès des *Mystères de Paris* attisant alors l'appétit des propriétaires de journaux, Véron, qui vient de racheter *Le Constitutionnel*, s'adresse à elle.

Laetitia Hanin, dans une présentation très soignée, attentive surtout aux questions de poétique romanesque, (p. 7-26) décrit le rôle de Latouche, son mentor d'autrefois, réconcilié avec elle depuis la fin de 1841, comme intermédiaire dans cette négociation, et publie les lettres où il met en avant leur connivence de campagnards berrichons, et tente vainement de retrouver son rôle de conseil littéraire – contre Latouche qui préférerait *Claudie*, elle a maintenu son titre de *Jeanne* : Jeanne, comme Jeanne Féline, mère du héros de *Simon*, et première « illettrée sublime » de son œuvre – et comme Jeanne d'Arc. Mais l'éditrice ne mentionne pas le rôle de Leroux, qui a pourtant mis à son service sa connaissance des milieux de presse et d'édition et lui a obtenu de meilleures conditions de vente. Jean-Pierre Lacassagne a publié de lui un projet de traité pour la vente à Véron conforme au traité définitif, et celui avec De Potter qu'il a rédigé pour l'édition en volumes (*Histoire d'une amitié*, Pierre Leroux et George Sand, Klincksieck, 1973, p. 41 ; p. 180 ; p. 186). Sand lui donne une part importante du produit de ces ventes pour réaliser son projet d'exploitation communautaire d'une imprimerie qui serait chargée de *L'Éclaireur de l'Indre*, le journal qu'elle encourage ses amis berrichons à fonder. Si le choix par Leroux de Boussac doit à sa proximité de Nohant, en retour il a dû encourager Sand à reprendre les quelques pages du *Prologue* écrites à l'automne 1841, au retour d'une excursion dans la Creuse. Le 25 mars est signé un traité assurant à Sand 10 000 f. pour la vente d'une nouvelle ou roman intitulée *Jeanne*, et le droit, quatre mois après la fin de la publication dans le quotidien, de la publier en volume : conditions très favorables qui lui serviront d'argument dans les négociations ultérieures.

Plus généralement, le roman est porté par l'esprit de 48, peu pris en compte par l'éditrice : contribution financière à la fondation d'une commune, des savoirs archéologiques baroques y fondent l'armature mythologique du récit, postulant, de manière originale, une ère de matriarcat pacifique (cf. Isabelle Naginski, *George Sand mythographe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007) ; on y entend l'écho des actes du procès de Jeanne d'Arc (publiés en 1841) dans les questions inquisitoriales qu'infligent à la jeune fille bourgeois et nobles, même bienveillants, pour connaître ses croyances et ses aspirations ; commencé comme une fable voltairienne – le prologue montre la mystification des trois jeunes gens qui induira la croyance de Jeanne d'une rencontre avec les fées – il valorise cependant, et même justifie par une peinture satirique des bourgeois et nobles – soulignée par L. Hanin dans son analyse de leurs idéaux –, le choix de fermeture et d'intégrité que maintient l'héroïne une fois détrompée ; c'est une tragédie sociale, qui montre une jeune fille conduite à la mort, sans qu'il y ait meurtre, par une accumulation de hasards malheureux, de malentendus, de pressions, lors de confrontations où elle est toujours l'élément dominé.

*Jeanne* est aussi le premier roman soumis à la publication quotidienne, et il paraît très rapidement (*Le Juiferrant* qui devait lui succéder, n'est pas prêt) en 25 feuillets, du 25 avril au 2 juin. Dans la notice de 1852, Sand se plaint de cette hâte, et aussi de la précipitation d'événements que requiert le feuilleton ; mais elle s'est avec adresse pliée à cette exigence, et les chapitres, remarque l'éditrice, se

suspendent tous sur une menace. Dans cette notice, observe Laetitia Hanin, Sand fait siens les reproches de la réception critique : disparate des parlers de personnages appartenant à différentes classes, termes barbares des savoirs historiques et archéologiques. *La Revue de Paris* (citée p. 398-404) condamne surtout, avec les péripéties, à ses yeux invraisemblables comme la mort subite de l'héroïne, l'allure et le langage triviaux des paysans creusois : en 1852, Sand relit son roman à la lumière de la poésie pastorale qu'elle invente bientôt après avec *La Mare au diable*.

Cette pastorale nouvelle se cherche dans *Jeanne*, dont l'un des enjeux est de faire parler les héros populaires : Laetitia Hanin montre, en lisant le manuscrit avec acuité, les modes d'intégration ou de citation des parlers populaires, l'effort pour créer chez le lecteur une mémoire des termes berrichons (p. 16-17) : *Jeanne* est bien la première tentative soutenue d'écoute et de poétisation des parlers paysans. À cette finesse stylistique, l'éditrice joint un autre apport : un rapprochement heureux de Jeanne avec les héroïnes symbolistes de Maeterlinck, elles aussi mystérieuses et sacrifiées, qui donne sens au choix sandien de compléter l'édition De Potter par *l'Essai sur le drame fantastique*.

Le volume comprend un relevé complet des variantes entre le manuscrit, le feuilleton et l'édition de Potter, puis les éditions Lévy (p. 314-389) ; la liste des éditions et traductions ; p. 391-397 le texte des chansons ; une bibliographie ; et, p. 397-408 autour d'un double article de *La Revue de Paris*, un choix de citations témoignant de la réception de *Jeanne* jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle. Cette édition devrait gagner à ce roman si riche, et singulier, de nouveaux lecteurs.

MICHÈLE HECQUET

GEORGE SAND, *La Daniella*. Édition critique par ALEX LASCAR. *Œuvres complètes* sous la direction de BÉATRICE DIDIER, 1857. Paris, Honoré Champion, 2016. Un vol. de 891 p.

L'édition critique des œuvres complètes de Sand dirigée par Béatrice Didier s'enrichit d'un nouveau et important roman de la maturité de l'écrivaine, *La Daniella* (1857, pour l'édition en volume). Alex Lascar, qui avait déjà édité en 2012 *La Dernière Aldini*, a voulu rendre d'emblée dans sa *Présentation* un bel hommage à Annarosa Poli, à laquelle on doit la «résurrection» (p. 7) dans le débat critique des années 1960 de ce texte méconnu, ainsi que sa première édition scientifique, imprimée en Italie par Bulzoni en 1977. Si A. Lascar s'attarde peut-être un peu longuement sur les essais de A. Poli, on se réjouit cependant d'autant plus de lire cet hommage à une figure pionnière et majeure des études sandiennes en Italie que celle-ci vient de disparaître. Le texte établi par A. Poli a été ensuite reproduit par les Éditions de l'Aurore (1992), mais privé des appendices de l'édition italienne qui comprenaient les quatre « faux débuts » du roman ainsi que des fragments abandonnés (*Les Loges de Raphaël*, *La Villa di Pietro*). Des écrits préparatoires à *La Daniella*, le lecteur français ne pouvait lire qu'une *Conclusion* parue dans le feuilleton de *La Presse*, absente dans l'édition originale.

A. Lascar réunit heureusement l'ensemble de ces textes et y ajoute un autre fragment, retiré par Sand du corps du roman et publié ailleurs (*La Villa Pamphili*). Il restitue en outre toute la richesse génétique d'un texte complexe, «étonnement travaillé» (p. 799), comme en témoigne l'abondance sur le manuscrit des ratures, des ajouts, des déplacements, des variantes. De quoi en finir, si besoin en était encore, avec l'image d'une Sand désinvolte dans ses choix narratifs et insouciantes des détails stylistiques. Ainsi découvre-t-on que Sand veille à supprimer tout ce qui pourrait réduire à la forme d'un dialogue moral le «roman-journal» que le héros Valreg envoie à son correspondant (p. 819) ; qu'elle essaie de rendre la narration vivante, en supprimant toute anticipation des événements, en ajoutant des saynètes (celle du cocher au chapitre VIII, l'assaut des bandits au chapitre II), en préférant le dialogue au monologue, en parachevant le récit par des notations auditives. A. Lascar montre comment la romancière cultive l'expressivité du mot par de «véritables trouvailles» (p. 822), et comment elle recourt à la langue italienne, qu'elle aime à faire entendre dans le roman, «avec mesure» et en «évit[ant] la facilité» (p. 823). L'étude des manuscrits révèle enfin un travail «attentif à la dynamique narrative et à la nature profonde des personnages, soucieux d'intensité et de cohérence esthétique» (p. 848), s'assurant de «la vraisemblance des actions et des caractères» (p. 850).

On découvre aussi que, jusqu'à plus d'un tiers du manuscrit, l'héroïne éponyme du roman s'appelle «Mariuccia» et qu'elle devient «Daniella», «spontanément, sans rature» (p. 813), au moment où elle se donne à Valreg et que les deux jeunes entrent dans le domaine de l'amour absolu. A. Lascar peut donc fort justement risquer l'hypothèse que le personnage serait «baptis[é] dans l'amour» (p. 814) et constater qu'à partir de ce «baptême» Daniella se découvre ces dons de cantatrice qui en font en quelque sorte une sœur de Consuelo. On pourrait ajouter que si «Mariuccia» correspond en italien au diminutif populaire d'un des prénoms les plus communs, «Daniella» est beaucoup plus rare à l'époque et de plus, ainsi orthographié – comme Lascar le remarque –, n'existe tout simplement pas. On peut certainement parler à ce propos d'une ouverture vers l'imaginaire de la fiction (p. 824) ; mais il semble que ce choix affirme aussi la revendication d'une altérité irréductible à tout classement simple, qui n'est pas sans rappeler celle du pseudonyme «George».

*La Daniella* est un roman dont l'accouchement fut difficile, en amont duquel il faut signaler l'immense douleur de Sand après la perte de sa petite fille, suivie du voyage en Italie de 1855, où Maurice et Manceau l'entraînent pour l'aider à surmonter son chagrin. Dans les faux débuts du roman, A. Lascar retrace donc les signes d'un «difficile travail de deuil» (p. 800). Face à sa souffrance, Sand essaie à deux reprises «la diversion par l'occultation» (p. 805) ; ensuite, elle exprime son affliction, d'abord de façon voilée dans une troisième ébauche, puis plus clairement dans la quatrième, qui conte la mort de la petite Marianne. Seule cette prise en charge du deuil permet enfin à l'auteure de trouver la distance nécessaire pour écrire un roman où, «au prix d'un stoïque effort d'éradication» (p. 847), dont les ratures disent toute la difficulté, il ne reste finalement que peu de choses du vécu autobiographique.

Pour ce qui est de la dimension politique du récit, A. Lascar renvoie à juste titre aux conclusions de l'étude par A. Poli de la «querelle» avec les patriotes italiens pendant la publication du feuilleton dans *La Presse*. Pourtant, au-delà de cet aspect

ponctuel, on aurait aimé voir proposer une approche plus large des rapports de Sand avec le *Risorgimento* italien, éclairée par l'évolution de ses positions politiques sous l'Empire. D'autant plus que dans sa *Présentation* A. Lascar interprète *La Daniella* comme une occasion pour la romancière de poursuivre un autre travail de deuil, celui de la Révolution de 1848. L'articulation entre déception et repli, d'une part, et espoirs d'évolution de la situation internationale, de l'autre, aurait gagné à être approfondie.

Enfin, comme il est de règle dans cette édition des *Œuvres complètes*, une dernière partie est consacrée à la réception du roman pour constater « un silence persistant » qui fait suite au « bref vacarme » (p. 854) de la querelle. Il y a, toutefois, une exception de taille : l'hostilité de C. de Mazade sur *La Revue des Deux Mondes*. Sans reproduire l'article en appendice, A. Lascar nous en propose de larges extraits. On y retrouve encore une fois les accusations qui, depuis la parution de *Lélia*, accablent cette femme qui écrit des romans au style si séduisant : « sensualisme débordant » (p. 859), « phraséologie philosophique, sentimentale et mystique » (p. 860). Ce ne sera pas la dernière fois qu'on rêvera de contenir George Sand à l'intérieur des limites assignées aux femmes en littérature, lesquelles excluent toute expression de la joie des sens, ainsi que toute prétention à l'élaboration d'une pensée philosophique ou religieuse. Ce sera, heureusement, toujours en vain.

AGNESE SILVESTRI

BERNARD CARAMATIE, *L'ordre de Baudelaire. Lecture des Fleurs du Mal*. Paris, Hermann Éditeurs, 2015. Un vol. de 407 p.

On ne peut que se réjouir de voir paraître un livre consacré à un commentaire suivi des *Fleurs du Mal*. Car il s'agit d'un travail qui entend respecter le vœu que Baudelaire lui-même a voulu exprimer, comme par exemple dans sa lettre à Vigny du 16 décembre 1861 (« Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin »). La « lecture » de Caramatie reprend aussi le souhait qu'en 1941 le critique franco-américain Albert Feuillerat formula impeccablement, à mon sens, en soutenant que, « si nous voulons obtenir des résultats solides et complets, nous devons, évitant toute idée préconçue sur la composition du livre, partir du texte même, analyser le sens de chaque pièce (chose qui n'est pas inutile, car nombre de "Fleurs du Mal" ont été mieux aimées que bien comprises) et voir comment ces pièces se raccordent les unes aux autres pour former un développement logique et continu ». Mais on sait que ce projet est longtemps resté à l'état de souhait ou de bonnes intentions, son auteur ne l'ayant pas voulu ou su réaliser. Quant au *Commentaire des « Fleurs du Mal »* (1949) de Robert Benoît Chérix, il nous faut souligner que ce critique n'a pas tenu compte du caractère unitaire de l'édition de 1861, et qu'il s'est, en outre, livré à une démarche interprétative confusément stylistique et biographique. D'autre part, et pour des motifs d'un ordre différent, les innombrables analyses – parfois de très bonne qualité, à commencer par celles, exemplaires, de Jean Starobinski – de telle ou telle pièce ainsi que les aperçus d'ensemble – ceux-ci, au contraire, trop souvent plus ou moins anodins – se sont par la suite révélés impropres à répondre, en raison même de leur nature, trop partielle et limitée

ou trop générale, au désir de Baudelaire et au dessein critique si clairement formulé, encore que velléitaire, par Feuillerat.

Dans son « Avant-propos », Bernard Caramatie semble, du moins en ce qui concerne son objectif principal, vouloir approuver et le souhait de Baudelaire et la proposition de Feuillerat, bien qu'il précise ne pas vouloir pour autant s'astreindre à commenter strophe par strophe et vers par vers », ne jugeant pas nécessaire d'expliquer les « difficultés, obscurités ou apparentes faiblesses du texte par les contraintes de la versification, par les contingences de toute espèce ou par des éclipses de l'inspiration » (*ibid.*). S'agissant de Baudelaire, ce procédé simplificateur fondé sur un critère esthétique n'évite pas des pièges qui entraînent des conséquences plutôt graves pour une compréhension correcte et illuminante du texte. Je me limite à ne donner ici qu'un exemple pour montrer que la plupart du temps ce qui, chez Baudelaire, pourrait, de prime abord, paraître une « impasse de détail » (*ibid.*) s'avère au contraire fondamental. Dans le premier vers du sonnet *De profundis clamavi* (« J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime »), poème qui vient tout de suite après *Une charogne*, il est essentiel de savoir à qui renvoie le « Toi » (avec le T majuscule) que le Poète implore. C'est là un cas où il ne faut absolument pas renoncer à résoudre des « difficultés, obscurités ou apparentes faiblesses du texte ». Caramatie s'en tire rapidement en voyant dans ce « Toi » la figure de « Jeanne » (divinisée, assure-t-il) qu'il croit, curieusement, reconnaître dans la femme-âme à laquelle le « Poète » s'est adressé (« Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme »). Nul doute que Baudelaire exige là une compréhension précise et rigoureuse de son texte, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit univoque. Disons tout d'abord que B. Caramatie, contrevenant à ce qu'il avait promis dans son judicieux « Avant-propos » (« nous ne recourons en aucun cas à la biographie », p. 11), parle ici de « Jeanne » (p. 96 *sq.*), personnage biographique tout à fait inexistant, en tant que tel, dans le livre (en réalité on ne peut parler que d'une « femme exotique », et ceci à partir de *Parfum exotique*). Par contre, tout laisse penser que la femme à laquelle le « Poète » s'adresse dans *Une charogne*, qui est présentée comme une « âme » délicate et bien élevée, une catholique qui en effet recevra les « derniers sacrements », et qui est donc respectueusement vouvoyée par le locuteur, se distingue en tout point de la femme exotique, dont le lecteur a déjà pu connaître la violence et l'extrême sensualité (quant à elle, normalement tutoyée). Le titre *De profundis clamavi*, qui est le début du sixième psaume pénitentiel (*De profundis clamavi ad Te, Domine*), nous fait comprendre que le « Toi » doit en premier lieu se référer au Seigneur judéo-chrétien. Mais, en raison du caractère à la fois masculin et féminin de l'adjectif « unique » qui l'accompagne, on peut voir aussi dans ce « Toi » un être féminin. Or, dans le texte qui précède, il y a une « femme » à laquelle le « Toi » de ce sonnet conviendrait parfaitement, un personnage qui siègerait dignement à côté du Seigneur. C'est la « grande Nature » que le N majuscule personnifie (alors que B. Caramatie l'orthographie abusivement avec une minuscule, p. 96-97), la véritable protagoniste du poème précédent, universelle, incomparable et inattaquable, cette « grande Nature » à laquelle le soleil a rendu hommage et dont le « temple » a été solennellement célébré dans *Correspondances*. Donc le Poète implore maintenant la « pitié » (c'est le début d'un autre psaume pénitentiel, celui qui commence par *Miserere mei, Deus*) à la fois du Dieu judéo-chrétien et de la « grande Nature », c'est-à-dire – et c'est essentiel – des deux valeurs fondamentales

contre lesquelles, dans la pièce précédente, il a blasphémé en niant l'immortalité de l'âme et en voulant s'opposer, avec l'art-conservation, aux lois qui règlent la vie, la vitalité universelle. Le poète désavoue l'affirmation d'orgueil par laquelle il vient de conclure *Une charogne* («... j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés»), affirmation que toutefois B. Caramatie considère, avec une évidente approbation, comme étant l'effet du «pouvoir transmutateur de l'art» («La femme – observe-t-il – n'échappe à la désagrégation qu'en devenant la créature du poète, la projection de son idéal, son double de lumière», p. 98). On est là en présence d'un «détail» crucial pour la compréhension de l'œuvre tout entière, qui se fonde sur le *refus de toute idole*, y compris celle de l'art comme on le connaît dans la réalité existante, y compris celle des «vieilles rubriques», dont la poésie ne cesse de se servir (voir *La Béatrice*). Il s'agit en effet de l'abandon du grand mythe classique qui traverse la culture occidentale et qui consiste dans la conviction que l'art est une garantie de gloire éternelle puisqu'il serait à même de vaincre la mort en gardant, précisément, les formes et les essences divines (on se souviendra l'orgueilleuse déclaration d'Horace : «*Exegi monumentum aere perennius*», *Odes*, III, 30). On est donc devant une «difficulté» que l'on ne peut nullement renoncer à résoudre, d'autant plus qu'elle permet enfin de comprendre la signification de *La Mort des artistes*, le sonnet auquel Baudelaire a assigné l'importante fonction de clore la première édition (1857) des *Fleurs du Mal* et que B. Caramatie interprète sans tenir compte de la dramatisation des locuteurs. Ce qui lui échappe, en effet, c'est le contraste frappant qui existe entre la recherche acharnée, malhonnête même (ruine de l'âme, complots...), des artistes qui, dans le second quatrain, parlent avec assurance en exprimant l'«infernale désir» de réaliser une œuvre formellement parfaite (une statue en l'occurrence), une «grande Créature» qui a coûté cher, et est susceptible d'être enfin adorée comme une «Idole», précisément, et d'autres artistes qui, «damnés et marqués d'un affront» (parmi lesquels on devine le locuteur, qui dans le premier quatrain s'est plaint à la première personne de son insuffisance et de son inactualité), «n'ont jamais connu leur Idole» et sculptent leur propre corps, plus exactement la «poitrine» et le «front», autrement dit leurs sentiments et leurs pensées («vont se martelant la poitrine et le front»), avec l'espoir désespéré de trouver dans la «Mort», grâce à un changement radical de mentalité, une réalité nouvelle. À la fin du grand poème sur lequel s'achève l'édition de 1861, *Le Voyage*, Baudelaire reprend cette même idée en recourant aux mêmes mots à la rime (*cerveau/nouveau*), en montrant ainsi ne pas vouloir renoncer à exprimer son dernier souhait, celui d'un *cerveau nouveau*, d'autant plus que, dans le poème liminaire du livre (*Au Lecteur*), il est dit : «Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons». On est là bien loin, nous semble-t-il, de l'«idéal purement esthétique» (p. 284) qui, selon B. Caramatie, serait la valeur unique des *Fleurs du Mal*, une valeur qui empêche ce critique d'aller jusqu'au bout, c'est-à-dire au-delà de l'inévitable matérialité de l'écriture sur laquelle se fonde toute esthétique littéraire, pour accéder au «fond» symbolique d'un «livre atroce» mis en œuvre pour aboutir à une «terrible moralité» (voir la lettre à Narcisse Ancelle du 18 février 1866). À ce propos, on se souviendra de l'avertissement que Baudelaire lui-même, dans *L'École payenne*, n'a pas manqué de donner : «La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore tout le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai

dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant».

Il va sans dire que nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples, si nous ne craignons d'être taxés de pédantisme rédhibitoire, pour montrer combien certains « détails », que B. Caramatie tend à négliger, ne sont pas de moindre importance. Que l'on songe à la signification de la « grille » dans la *Servante au grand cœur...* ; à la nature des deux parties dont se compose le *Rêve parisien* ; au rapport d'incompréhension entre l'homme et la femme dans *Le Crépuscule du matin* ; à l'« Humanité » dans la *Danse macabre* ; à la « royale et lourde tour » qui pèse sur la mystérieuse femme de *L'Amour du mensonge* ; au « fer » dans Abel et Caïn ; à la portée de mots comme « Icarie » et « rétiaire » dans *Le Voyage*, etc.

B. Caramatie affirme qu'il « s'est efforcé de multiplier les rapprochements entre les pièces » (p. 12). Sans aucun doute, il s'agit d'une pratique louable, qui permet de prouver l'unité et la cohérence de l'œuvre, et il le fait en effet fréquemment et, compte tenu de ses propres interprétations de chaque pièce, souvent avec pertinence. Il n'en demeure pas moins que le processus effectif de la lecture exige que les rapprochements ne soient qu'en rapport étroit avec ce qui précède dans le texte, et non pas aussi, comme B. Caramatie le fait parfois, avec ce qui vient après. Car une bonne méthode critique conseille de respecter (comme dans le cas de la musique) le caractère successif des informations qui sont données au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture d'une œuvre solidement structurée, conçue pour avoir « un commencement et une fin », précisément.

Une autre observation concerne l'insertion dans l'édition de 1861 des pièces auxquelles Baudelaire dut renoncer à cause de la condamnation subie en 1857. B. Caramatie a pris la liberté d'assigner une place de ces poèmes dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*. Malgré ses justifications, il est difficile de le suivre dans une opération de ce genre, pour la simple raison qu'elle se présente comme une décision arbitraire qui finit par perturber l'« ordre de Baudelaire », autrement dit la « rhétorique profonde » à laquelle le poète tenait par-dessus tout. Si l'on veut comprendre la signification précise des six pièces condamnées, il faut se résigner à les lire dans le contexte de la première édition dont elles font partie, étant donné que les deux éditions des *Fleurs du Mal* doivent être considérées comme « deux états différents du livre, qui marquent deux étapes de la création poétique baudelairienne » (Martine Bercot).

En conclusion, il est clair que B. Caramatie se penche sur *Les Fleurs du Mal* avec un esprit d'empathie et même de participation poétique au nom d'un « idéal purement esthétique » et à titre strictement personnel, comme semble au moins le confirmer le choix de ne donner aucune référence bibliographique (« nous ne fournissons pas de bibliographie », p. 16), option qu'il cherche en quelque manière à compenser par une prédilection, assure-t-il, pour les suggestions ou les interprétations des poètes qu'il nomme : Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Michel Deguy. C'est pourquoi son ouvrage, dédié « à Jacques Estager, poète », s'affranchissant délibérément des travaux universitaires qui tendent d'habitude à une analyse rigoureuse et à une interprétation autant que possible objective des textes sans avoir la prétention, bien entendu, de leur imposer un sens unique et intangible, garde par sa nature même un caractère discutable tout en n'étant pas dénué d'une indéniable grâce littéraire.

MARIO RICHTER

JULES VERNE, *Five Weeks in a Balloon. A Journey of Discovery by three Englishmen in Africa*. Traduction FREDERICK PAUL WALTER. Édition ARTHUR B. EVANS. Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2015. Un vol. de 357 p.

JULES VERNE, *The Self-Propelled Island*, traduction MARIE-THÉRÈSE NOISET. Introduction VOLKER DEHS. Lincoln, University of Nebraska Press, 2015. Un vol. de 323 p.

Une chose rapproche les nombreuses traductions anglaises ou américaines des œuvres du romancier le plus traduit dans le monde : leur relatif embarras devant le système métrique. Cela engage des choix. La partie est ici facile pour Frederick Paul Walter, puisque *Cinq semaines en ballon* utilise des unités de mesure victoriennes (le pied, la livre, les milles) qui ne dépaysent pas le lecteur américain contemporain... et le traducteur peut renvoyer en fin d'ouvrage les notes de bas de page dans lesquelles Verne faisait précisément la conversion en lieues ! La partie est plus serrée pour Marie-Thérèse Noiset, qui traduit les mesures originales de *L'Île à hélice* dans le système anglais, alors même que le narrateur se félicite que le système décimal ait « triomphé de l'inexplicable répulsion qu'il inspirait jadis à la routine anglo-saxonne » (chap. v).

Ces deux traductions récentes sont publiées sous l'égide d'autorités scientifiques incontestables dans le champ des études verniennes : *The Self-Propelled Island* est précédé d'une introduction de Volker Dehs et *Five Weeks in a Balloon* est assorti, en sus de l'introduction et des notes du traducteur F. P. Walter, d'une biographie et d'une bibliographie par Arthur B. Evans. Cette dernière se fonde en partie sur les travaux de V. Dehs et contient notamment une mise au point sur les traductions en anglais de Verne, « recommandées » ou non. *Five Weeks in a Balloon* rejoint six autres titres de Verne dans la collection des « Wesleyan Early Classics of Science Fiction » (amalgame tout américain entre œuvre vernienne et science-fiction, sur lequel A. B. Evans s'explique p. 356). *The Self-Propelled Island* s'agrège, dans la collection « Bison Frontiers of Imagination », à cinq autres titres du dernier Verne : bien que *L'Île à hélice* ait été publié en 1895, il rejoint ainsi les traductions récentes des romans publiés après la mort de leur auteur en 1905, romans remaniés par Michel Verne et dont on n'a parfois rétabli le texte original que dans les années 1990.

Quoique publiées toutes deux par des presses universitaires et procurant (par leur format) un grand confort de lecture, ces deux traductions ne sont pas équivalentes.

Tout d'abord, l'importance de ces deux titres dans l'œuvre de Verne n'est pas la même. *Cinq semaines en ballon* est, après *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, le roman de Verne qui s'est le plus vendu du vivant de l'auteur, F. P. Walter évoquant avec William Butcher le chiffre de 330 000 environ (p. xxv). Inaugurant la collaboration entre Verne et Hetzel, le roman a une importance séminale dans les *Voyages extraordinaires* : F. P. Walter recense en introduction les « stratégies » narratives, les « ingrédients »-types ou les effets de ton qui font de ce roman un ouvrage fondateur dans l'écriture vernienne (p. xviii-xxiii). *L'Île à hélice* a été, en comparaison, plutôt mal reçu du public français, souligne V. Dehs (p. xv), avec seulement neuf mille copies de la seconde édition écoulées avant 1914.

En outre, ces deux traductions américaines n'ont pas la même ambition. L'édition de *Five Weeks in a Balloon*, illustrée par les gravures de Riou et Montaut (alors

que *The Self-Propelled Island* ne contient pas les gravures de Benett), assortie d'un appareil assez complet, se donne comme la première édition critique du roman et en appelle d'ailleurs aux universitaires français pour un meilleur établissement du texte (p. 294 et 313). Les notices biographique et bibliographique d'A. B. Evans permettent en outre à F. P. Walter de concentrer son introduction sur les enjeux propres au premier opus des *Voyages extraordinaires*, alors que l'introduction généraliste de V. Dehs pourra frustrer un lecteur américain qui aurait souhaité plus de détails sur l'obsession vernienne de la Guerre de Sécession, structurante dans *L'Île à hélice* (p. XIII), ou bien sur la question de l'*hybris* technologique et du rapport à Dieu (p. XIV), à laquelle V. Dehs a consacré certains de ses travaux.

Il ne fait pas de doute que cette traduction de *L'Île à hélice* comble un manque, que signale précisément la bibliographie d'A. B. Evans dans la nouvelle édition de *Five Weeks in a Balloon* (p. 322). Il n'en reste pas moins que cette édition de *The Self-Propelled Island* peut paraître moins homogène que celle de *Five Weeks in a balloon*. La traduction de *Cinq semaines en ballon* apparaît le fruit d'une collaboration serrée entre F. P. Walter et son éditeur scientifique A. B. Evans. Ce dernier a d'ailleurs écrit en 2005 un article sur les traductions anglaises de Verne et en 2013-2014 une analyse des traductions anglaises de *Cinq semaines en ballon*. Il y soulignait notamment, comme le note F. P. Walter ici, un trait intéressant des traductions originelles en anglais : leur argot péjoratif à l'endroit des Africains, là où le texte original vernien reste neutre (voir p. XXIX et p. 306).

La nouvelle et nécessaire édition de *The Self-Propelled Island* nous semble moins concertée. Par exemple, l'introduction de V. Dehs et la quatrième de couverture soulignent qu'il s'agit de la première traduction anglo-saxonne de *L'Île à hélice* qui ne censure pas les traits d'esprit anti-américains ou anti-britanniques de Verne. Dès lors, n'aurait-on pu imaginer quelques notes qui rappellent au public anglophone quels furent les passages retranchés autrefois ? Autre petite dissonance (dans cette histoire de musiciens) : Volker Dehs rappelle à la fin de son introduction que *L'Île à hélice* est «étrangement narré au présent», trait moderne de ce roman (p. XIX). Les lecteurs français savent en effet l'étrangeté de cette voix anonyme dans laquelle les présents de narration, de description et de vérité générale viennent se fondre, voix qui dessine un narrateur sceptique, témoin désabusé du retour de la violence mimétique dans la société de loisirs. Le lecteur pourrait donc s'étonner de la décision de M.-Th. Noiset, brièvement signifiée une page plus loin, de transposer tout le roman aux temps du passé : cet important parti-pris de traduction appelait à tout le moins une explication.

CHRISTOPHE REFFAIT

JULES VERNE, *Voyage au centre de la Terre et autres romans*. Édition publiée sous la direction de JEAN-LUC STEINMETZ avec la collaboration de JACQUES-REMI DAHAN, MARIE-HÉLÈNE HUET et HENRI SCEPI. Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», n° 612, 2016. Un vol. de 1376 p., 247 ill.

En 2012, deux volumes de la Pléiade avaient déjà accueilli quatre grands romans de Jules Verne. Ce troisième volume propose quatre titres – *Voyage au centre de la Terre*, *De la Terre à la Lune*, *Autour de la Lune* et *Le Testament d'un excentrique* –, quatre romans d'inspiration et d'époque différentes.

*Voyage au centre de la Terre* (1864) est le deuxième roman de Jules Verne, après *Cinq semaines en ballon*. Comme le souligne Jean-Luc Steinmetz dans la notice qui l'accompagne, l'intrigue présente un « apparent déséquilibre » (p. 1128) comme si l'auteur avait besoin de s'appuyer solidement sur le réel avant de plonger ses lecteurs dans le monde souterrain. Par l'intermédiaire du Professeur Lidenbrock qui décide de se rendre au centre de la Terre, les connaissances de l'époque sur la géologie et la préhistoire sont introduites dans le texte, constituant la particularité du texte vernien d'être porteur d'un discours scientifique qui se glisse dans la narration. Mais ce qui fera le succès de ce roman (qui fascinera un siècle plus tard de nombreux cinéastes) c'est sa dimension fantastique avec la découverte d'une Méditerranée souterraine, la rencontre avec des monstres préhistoriques, la vision d'un être monstrueux conduisant un troupeau de mastodontes, et la présence mystérieuse de l'alchimiste Arne Saknussemm. L'influence d'Edgar Poe sur le jeune romancier qu'est Jules Verne dans les années 1860 est perceptible ici : message à déchiffrer, apparitions inquiétantes, mystères. Réaliste par ses fondations scientifiques, et fantastique par son intrigue, *Voyage au centre de la Terre* est aussi un roman poétique.

*De la Terre à la Lune* (1865) est un roman plus léger, même si les fondations scientifiques sont sérieuses et s'appuient sur des calculs de scientifiques. La notice de Henri Scepi rappelle que des mathématiciens comme Joseph Bertrand et Henri Garcet ont été mis à contribution pour rendre vraisemblable ce voyage vers la Lune. Ce sont eux vont ainsi déterminer le point de départ en Floride (le plus près possible de l'Équateur), le moment le plus propice et surtout la trajectoire que suivra l'engin avant d'atteindre notre satellite. Ici aussi, les formules mathématiques intégrées dans le roman ne manquent pas de lui donner une apparence de sérieux.

Comme *Voyage au centre de la Terre*, *De la Terre à la Lune* est influencé par l'œuvre d'Edgar Poe. En particulier, le projet rappelle l'expédition lunaire racontée dans *L'Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal* qui est d'ailleurs cité par Barbicane dans son historique des écrits littéraires sur la conquête de la Lune (p. 278). Toutefois, si Poe va sur la Lune en ballon, Verne se veut plus vraisemblable et s'appuie sur une base scientifique plus solide, même si, à bien des égards, il traite son sujet avec fantaisie. Sans doute est-il conscient que des êtres humains placés dans un obus tiré par un canon géant ne survivraient pas au choc du départ... Henri Scepi souligne également combien ce roman est « américain », inscrit dans l'actualité de la fin de la Guerre de Sécession et du développement industriel. Même s'il admire l'Amérique et l'audace de ses habitants, Verne dresse le portrait de certains d'entre eux de manière presque caricaturale. Ainsi, Impey Barbicane, président du Gun-Club et promoteur du projet, incarne le parfait Yankee avec son énergie, son audace, son sang-froid. Mais il « n'échappe pas aux formules rigides et aux effigies stéréotypées » (p. 1175). Face à ces Américains, l'auteur introduit un artiste français et fantaisiste, Michel Ardan dont le nom est l'anagramme de celui du photographe Nadar, un ami de Verne. Ce personnage apporte un contrepoint moqueur au sérieux des savants.

*Autour de la Lune* (1869) est plus curieux : c'est la suite de *De la Terre à la Lune* qui a souvent intrigué les lecteurs car elle paraît avec un décalage de quatre ans. Dans sa notice, Jacques-Rémi Dahan émet l'hypothèse que ce roman aurait été écrit aussitôt après le premier, mais que sa rédaction a été retardée par celle de *Vingt mille lieues sous les mers* (p. 1227). S'appuyant aussi sur les travaux de Joseph

Bertrand, ce récit est plus près du fantastique que de la science-fiction. C'est un récit sur l'absence : les trois voyageurs parlent plus de la Lune qu'ils ne la voient. *Autour de la Lune* est un roman plus austère que celui qu'il prolonge. Les données scientifiques et techniques y occupent beaucoup de place. Heureusement, quelques épisodes dans l'espace apportent un peu de romanesque. Et la fin est superbe !

Enfin, *Le Testament d'un excentrique* (1899) est un roman plus tardif, éloigné par une trentaine d'années des précédents. Son originalité tient à sa structure ludique : Verne y superpose la carte géographique des États-Unis et le parcours du Jeu de l'Oie. Le point de départ est le testament laissé par un riche excentrique : ses héritiers potentiels vont devoir se déplacer, selon les points indiqués par les dés, pour se rendre dans l'État correspondant à la case du jeu. Le romancier est ainsi libre de faire avancer tel personnage, de ralentir tel autre, de les faire se rencontrer ou de les envoyer en prison. Du point de vue romanesque, les conséquences sont intéressantes car chaque coup de dé est prétexte à aventures ou mésaventures. Comme le remarque justement Marie-Hélène Huet dans sa notice, ce principe de construction a influencé plusieurs romanciers comme Michel Butor, grand admirateur de l'œuvre vernienne, qui a repris dans *Mobile* le même principe du découpage simultané de l'action d'un récit et de la carte des États-Unis, Georges Perec dans *Espèces d'espaces* et surtout *La Vie mode d'emploi*, ou Julio Cortazar dans *Marelle*. Ce *Testament d'un excentrique* est encore un « roman américain », même si la critique y est moins violente que dans des œuvres précédentes comme *L'Île à hélice* (1895), mais les portraits des différents personnages sont proches de la caricature. Ce sont des « caractères outrés » (p. 1291). Malgré son titre et sa date de publication, ce roman n'est pas le testament de l'auteur. C'est un roman-jeu où le vieux romancier propose à ses lecteurs un récit écrit avec beaucoup de légèreté.

Pour tous les lecteurs de Jules Verne, cette réédition est précieuse par les notes nombreuses et précises qui viennent éclaircir les questions que le lecteur se poserait. La préface de Jean-Luc Steinmetz situe parfaitement ces romans dans l'ensemble de l'œuvre de Jules Verne et trouve l'unité de ces quatre récits en ce qu'ils sont des voyages « apparemment sans retour » mais dans lesquels les personnages s'engagent « sans la moindre appréhension, si bien que nous les suivons avec confiance » (p. xi). À chacun de répondre à cette invitation au voyage !

DANIEL COMPÈRE

MYRIAM KOHNEN, *Figures d'un polygraphe français. Hector Malot (1855-1881)*. Paris, Honoré Champion, 2016. Un vol. de 287 p.

Cet ouvrage, issu d'une thèse qui concernait également Zola et Daudet, se consacre de manière plus resserrée à Hector Malot et à la première partie de sa carrière, déterminée ici d'une manière un peu arbitraire. Les travaux sont rares aujourd'hui concernant cet auteur qui bénéficia en son temps d'une renommée non seulement exceptionnelle mais aussi très rapide et qui put donc se livrer assez vite à la seule écriture romanesque. De ce fait, son activité journalistique est assez méconnue, et l'intérêt de cette recherche est de nous en donner quelques aperçus venant s'ajouter à ceux qu'Anne-Marie Cojez, notamment, avait déjà apportés sur le site des Amis d'Hector Malot. Le choix est ici fait de recourir au terme de « polygraphe » pour désigner un personnage que l'époque appelait du

nom de «publiciste», partagé entre divers types d'écriture souvent alimentaires. À proprement parler, Hector Malot ne fut ce publiciste que pour un temps très court, mais Myriam Kohnen embrasse sous la catégorie de *polygraphie* les différentes «figures du roman», sentimental, historique, pour la jeunesse, judiciaire et personnel, cette dernière catégorie s'appliquant au *Roman de mes romans*, où le mot «roman» n'est employé que pour faire image, même si l'anecdote y est plus développée que la théorie ou l'analyse critique.

Il reste que le titre de l'ouvrage, en annonçant ces «figures du polygraphe», laissait attendre une insistance plus appuyée sur l'activité de chroniqueur et de journaliste. Et c'est bien la deuxième partie, «Figures du journaliste», qui répond le mieux à notre curiosité. On s'y attache d'abord aux articles écrits pour le *Journal pour tous* de Lahure à partir de 1855. Articles de botanique et d'histoire, qui attestent d'une pulsion pédagogique et didactique que l'on retrouvera dans l'œuvre romanesque destinée à la jeunesse. Même les articles relatifs au monde artistique s'intéressent d'abord aux aspects matériels des salles de théâtre. Hector Malot collaborera ensuite à *L'Opinion nationale* où il donne par exemple un article important sur «La commission de colportage», qui traduit son goût pour l'intervention dans les débats publics.

On regrettera que cette activité ne soit pas étudiée de manière plus exhaustive. En revanche, on ne peut que se féliciter de l'attention portée aux chroniques de *L'Opinion nationale*, qui donneront la matière de *La Vie moderne en Angleterre*, recueil publié chez Michel Lévy en 1862. Le développement qui leur est consacré dans le chapitre intitulé «Le chroniqueur français en Angleterre» est sans doute le plus inspiré de l'ouvrage. L'auteur épouse en quelque sorte la curiosité de l'écrivain-enquêteur devenu «reporter», aimant à se perdre dans les rues de Londres, et que l'on voit donc en symbiose avec un certain type de modernité.

Ensuite, l'étude se révèle moins novatrice, en développant les «figures du roman» et les «figures du romancier» au travers de quelques analyses d'inégale ampleur, et sans que soit explicité le choix des romans retenus dans une production marquée par la fécondité, comme l'a dit lui-même Hector Malot. Pourtant, une lettre de ce dernier écrite en 1880 à Jules Vallès nous est donnée en ouverture de cette partie, lettre où il expose les dates charnières de sa carrière : 1859, avec *Les Victimes d'amour*, 1869 avec *Une bonne affaire*, 1879 avec *Le Docteur Claude*. Il aurait pu être judicieux de s'attarder sur ces titres et de savoir ce qui ensuite aurait changé dans l'itinéraire du romancier et qui justifie la date charnière de 1881. Une attention particulière est accordée à *Clotilde Martory*, rédigé en 1873 dans le sillage des événements de 1870 et que Myriam Kohnen envisage comme «roman historique». En dehors du contexte, au demeurant plus politique qu'historique, ce choix est dû au motif des barricades, lui-même lié à celui de la rue, qui sert de fil thématique à l'ensemble de cette étude puisqu'on le trouvait déjà au cœur des déambulations londoniennes du reporter ami de Jules Vallès. On le suit encore, au prix d'une équivoque délibérée entre la rue et la route, dans *Sans famille*, qui bénéficie d'une analyse plus fouillée reprenant la question du roman d'apprentissage.

Cette approche met donc en avant le caractère divers, voire disparate, d'une œuvre commandée par l'esprit de liberté et le refus du système. Le propos s'appuie beaucoup sur les analyses que Malot a lui-même développées dans *Le Roman de mes romans*, paru bien après 1881. On retiendra que le terme de *polygraphie*

est en quelque sorte détourné de son sens habituel pour désigner cette absence de doctrine préalable qui donne la primauté à ce que serait une réalité perçue à l'état brut, dans son authenticité : en ce sens l'ambition du journaliste serait toujours présente dans la création du romancier. C'est donc l'écriture qui est en elle-même polymorphe, partagée qu'elle est entre la volonté de témoigner, d'intervenir dans les débats de société et de construire des intrigues satisfaisant un large public.

FRANCIS MARCOIN

DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, « Au cœur des textes », 2016. Un vol. de 188 p.

Dans cet essai, le linguiste Dominique Maingueneau recourt au concept de *paratopie*, qu'il a créé dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire* (Dunod, 1993), pour expliquer comment le poète parnassien José-Maria de Heredia a réussi à trouver sa place dans le champ littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que le poète régionaliste Émile du Tiers n'y est pas parvenu.

Après une introduction présentant les deux poètes, Dominique Maingueneau consacre la première partie de son livre à rappeler l'intérêt de la notion de *paratopie* pour l'analyse du discours littéraire. Selon lui, tout auteur écrit depuis un lieu paradoxal, à la fois lié à la réalité et séparé d'elle, « un lieu à côté » (c'est le sens du mot *paratopie* en grec), qui structure son identité énonciative tout en étant structuré par elle. Quatre types de paratopies permettent d'appréhender le double rapport d'appartenance et de non-appartenance qu'un auteur entretient avec la société et le champ discursif : la paratopie d'identité (l'écrivain ne se reconnaît pas dans le groupe auquel il appartient) ; la paratopie spatiale (il ne se reconnaît pas dans le lieu qu'il occupe) ; la paratopie temporelle (il ne se reconnaît pas dans son époque) ; et les paratopies linguistiques (la langue de ses œuvres n'est pas la sienne). Dominique Maingueneau introduit la notion d'*embrayage paratopique* pour désigner les traces « à travers lesquelles l'œuvre réfléchit dans l'univers qu'elle construit les conditions de sa propre énonciation » (p. 29). Il conteste ensuite la distinction faite par Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* entre le moi social de l'écrivain et son moi créateur, ainsi que la distinction établie par les structuralistes entre le sujet du texte et le sujet biographique : « cette distinction entre un sujet énonciateur et un sujet être du monde extérieur à l'énonciation n'est pas à la mesure de la complexité du processus créateur », car il importe de « faire toute leur part aux rétroactions, aux ajustements instables, aux identités qui ne peuvent se clore » (p. 33), ce que le concept de *paratopie* rend précisément possible.

La deuxième partie de cet essai propose une analyse linguistique des *Trophées* de Heredia. Elle commence par une étude du sonnet liminaire « L'Oubli », auquel Dominique Maingueneau s'était déjà intéressé (« Le Premier des *Trophées* », dans *Degrés, revue de synthèse à orientation sémiologique*, t. XXIII, n° 84, 1995, p. e1-e15) : l'emploi de fréquentes diérèses et de faux hiatus, la récurrence de la lettre H et de phonèmes liés au nom du poète, la forte présence de latinismes et d'hellénismes contribuent à fabriquer une langue particulière qui témoigne d'une paratopie temporelle : « c'est la littérature antique qui est censée faire retour dans le monde industriel bourgeois » (p. 49). Dominique Maingueneau repère également

chez Heredia une paratopie hispanique et une paratopie nobiliaire : les deux longs poèmes placés à la fin des *Trophées* et qui semblent rompre l'unité de ce recueil de sonnets correspondent à la volonté de préserver une singularité hispanique chez ce poète de langue française ; et lorsque Heredia exalte les valeurs de la noblesse en évoquant l'héroïsme des conquistadores et la gloire de son ancêtre Pedro de Heredia, il exprime son opposition au mercantilisme de son époque, tout en adoptant la conception aristocratique que les Parnassiens se font du poète. Une paratopie archéologique conduit l'auteur des *Trophées* à faire revivre dans ses poèmes les civilisations disparues : « Heredia est le survivant d'un monde héroïque à jamais perdu, il appartient au présent sans lui appartenir » (p. 69). Dominique Maingueneau termine la deuxième partie de son essai par une analyse des figures solaires dans les sonnets *À un fondateur de ville, L'Ancêtre, Soleil couchant, Le Samouraï et Le Daïmio* ; à cet égard, l'ouvrage d'Hugues Laroche *Le Crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle* (Publications de l'Université de Provence, « Textuelles poésie », 2007) l'aurait peut-être aidé à préciser l'originalité de Heredia par rapport à ce lieu commun poétique.

La troisième partie concerne Émile du Tiers. Les dédicataires de ses poèmes et de ses recueils sont d'une diversité qui révèle une absence de position esthétique affirmée, ainsi qu'un certain opportunisme. Dominique Maingueneau examine la façon dont du Tiers fait parler les paysans dans son œuvre, soulignant son refus de tout réalisme sociolinguistique. Il note aussi l'influence du style bucolique et du français scolaire de la Troisième République sur ses poèmes d'inspiration rustique. En 1891, du Tiers entre au comité de rédaction des *Écrits pour l'art*, revue animée par René Ghil, qui rend compte de son recueil *Derniers Sillons* l'année suivante ; mais ses poèmes ne reflètent guère les idées soutenues par cette fraction du mouvement symboliste.

Une quatrième partie explique le succès de Heredia par une logique de « positionnement » et l'échec de du Tiers par une logique de « placement » (p. 165) : l'auteur des *Trophées*, qui dispose d'une vue d'ensemble des acteurs du champ littéraire, parvient à se forger une identité énonciative au sein de celui-ci, tandis que du Tiers, qui n'a qu'une connaissance restreinte des milieux littéraires, hésite entre diverses orientations poétiques au gré des opportunités qui s'offrent à lui. L'un réussit à trouver sa place en se positionnant dans le champ littéraire ; l'autre tente seulement d'y trouver une place.

Les notions de *paratopie*, de *positionnement* et de *placement* apportent un éclairage nouveau dans l'analyse du champ littéraire par rapport aux approches de l'histoire littéraire et de la sociologie. Elles soulèvent également des questions. Dominique Maingueneau a choisi deux poètes pour son étude de cas. Le propre du langage poétique étant de créer une autre langue dans la langue, les paratopies seront probablement plus marquées chez un poète que chez un romancier. De plus, comme les poètes du Parnasse sont en rupture ouverte avec la société de leur époque, il y aura plus de chances de trouver de fortes paratopies temporelles et spatiales chez un poète comme Heredia que chez un romancier naturaliste. Le choix de comparer d'autres écrivains aurait-il conduit aux mêmes conclusions ? Certains auteurs ont trouvé leur place dans le champ littéraire, bien qu'ils aient opté pour une logique de placement, tandis que d'autres, qui avaient privilégié une logique de positionnement, n'ont pas rencontré le succès. Tristan Corbière ou Lautréamont, que Dominique Maingueneau évoque page 162, n'ont pas eu

beaucoup plus qu'Émile du Tiers une vue d'ensemble du champ littéraire ; et malgré une logique de placement assez maladroite, leurs œuvres ont atteint la consécration. En revanche, un poète comme Catulle Mendès, gendre de Théophile Gautier et fondateur du premier *Parnasse contemporain*, qui a réussi de son vivant à se positionner dans le champ littéraire, est ensuite tombé rapidement dans l'oubli.

La question du « talent », que Dominique Maingueneau écarte au profit de l'analyse des « conditions du développement d'une entreprise créatrice » (p. 160), peut-elle être éludée ? À propos de la critique déterministe de Taine, Sainte-Beuve déclarait : « Il n'y a rien de plus imprévu que le talent, et il ne serait pas le talent s'il n'était imprévu, s'il n'était un seul entre plusieurs, un seul entre tous. [...] Il reste toujours en dehors, jusqu'ici, échappant à toutes les mailles du filet, si bien tissé qu'il soit, cette chose qui s'appelle l'individualité du talent, du génie. Le savant critique l'attaque et l'investit [...] ; il la cerne, la presse et la resserre, sous prétexte de l'environner de toutes les conditions extérieures indispensables : ces conditions servent, en effet, l'individualité et l'originalité personnelle, la provoquent, la sollicitent, la mettent plus ou moins à même d'agir et de réagir, mais sans la créer » (« Taine », *Nouveaux Lundis*, 30 mai 1864).

À cet égard, les poèmes d'Émile du Tiers, que Dominique Maingueneau gratifie d'un « talent indéniable » (p. 175), nous paraissent infiniment inférieurs à ceux de Heredia : leurs thèmes, leurs images et leur musicalité sont d'une grande banalité ; et leur facture elle-même n'est pas toujours sans défaut. Le sonnet « *Immobile saxum...* », qui, selon Dominique Maingueneau, « ne serait pas déplacé dans quelque recueil des plus illustres représentants » du Parnasse (p. 161), est un sonnet irrégulier ; et l'on s'étonne de trouver dans « Le Forgeron », autre sonnet irrégulier, un vers de treize syllabes (« Où le Soleil au loin fixe son regard de feu »).

Dominique Maingueneau a choisi de comparer Heredia et Émile du Tiers malgré les situations très différentes de ces deux poètes. En effet, du Tiers, magistrat venu tardivement à la littérature après l'annonce d'une maladie incurable, a publié ses six recueils chez un éditeur de Niort de 1889 à 1896, avant de mourir l'année suivante à l'âge de quarante-neuf ans : comme le souligne Dominique Maingueneau (p. 175), il ne lui était guère possible, dans ces conditions, de trouver *sa place* dans le champ littéraire. Du Tiers n'a donc pas choisi une logique de placement ; il y a été contraint. En comparant des poètes qui se seraient trouvés initialement dans des situations semblables, mais qui auraient connu des fortunes littéraires opposées, on aurait peut-être pu mieux mesurer les avantages d'une logique de positionnement et les inconvénients d'une logique de placement. Le poète parnassien Albert Méral, qui n'était pas dépourvu de talent – Rimbaud le qualifie de « voyant » presque au même titre que Verlaine à la fin de sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 –, a commencé sa carrière littéraire dans les rangs du Parnasse en même temps que Heredia ; remarqué par Sainte-Beuve, il fut récompensé par un prix de l'Académie française en 1866 pour son recueil *Les Chimères*. Pourtant, malgré ce début aussi prometteur que celui de Heredia, il n'a pas réussi à trouver *sa place* dans le champ littéraire, n'ayant probablement pas su se forger une identité énonciative aussi forte que celle de l'auteur des *Trophées*. L'étude comparée de leurs paratopies et de leurs stratégies de positionnement et de placement dans le champ littéraire donnerait des résultats intéressants.

Les notions de *positionnement* et de *placement* soulèvent une dernière question : est-ce l'auteur lui-même qui se positionne ou qui se place dans le champ littéraire, ou sont-ce les autres auteurs, le public et la critique qui le positionnent ou qui le placent ? C'est parce que Théophile Gautier lui avait aimablement reproché de faire des sonnets libertins que le jeune Heredia décida de ne plus composer désormais que des sonnets réguliers ; et c'est aussi parce que Gautier lui avait dit à leur première rencontre qu'il aimait son « nom exotique et sonore » et ses « vers qui se recourbent comme des lambrequins héraldiques » que Heredia cultiva ce caractère de grand seigneur espagnol dans son œuvre. Le problème peut s'étendre à l'ensemble du mouvement parnassien, sur le positionnement duquel la critique du XIX<sup>e</sup> siècle n'a cessé d'émettre des jugements contradictoires, comme nous avons essayé de le montrer dans la préface du volume *Le Parnasse* (PUPS, « Mémoire de la critique », 2006, p. 7-39) : vu comme un néo-romantisme ou comme un antiromantisme, comme l'expression du réalisme en poésie ou comme un rejet de la réalité contemporaine, comme un retour en force de l'esprit classique ou comme une sorte de décadence pratiquant le culte raffiné de la forme, le Parnasse n'a pas trouvé de positionnement stable dans le champ littéraire, en dépit de tous les efforts de ses membres. Les notions si fécondes de *positionnement* et de *placement* gagneraient donc sans doute à tenir compte de l'esthétique de la réception.

YANN MORTELETTE

LOUISE MICHEL, *La Chasse aux loups*. Édition critique par CLAUDE RÉTAT. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2015. Un vol. de 358 p.

Ce curieux roman, le dernier publié par Louise Michel, inédit en librairie et disparu depuis sa publication en feuilleton en 1891, est d'une singulière richesse, comme en témoigne la présentation foisonnante d'une cinquantaine de pages et le dossier final, constitué de variantes significatives entre le manuscrit et la version feuilleton. L'ensemble est suivi de douze annexes éclairant les thèmes et le contexte du roman. Roman bref (191 pages), en trois parties et un épilogue, la trame semble s'apparenter à un appel au meurtre, dominé par le retour de la Semaine sanglante (21-28 mai 1871) et témoigne du soubassement idéologique de la pensée anarchiste à la fin du dix-neuvième siècle. Mais c'est aussi et surtout une œuvre porteuse d'une véritable vision cosmogonique et d'un rythme très personnel qui peut apparaître comme un aboutissement de la création romanesque de Louise Michel, londonienne depuis 1890. Elle a 61 ans et après ce roman, seule paraît ensuite son « histoire de la Commune » (*La Commune*), en 1898. *La Chasse aux loups* ne s'insère dans aucune série, comme les romans précédents, et se resserre autour d'une trame inhabituellement simple et efficace chez l'auteure : la « chasse des hommes par les hommes, de la battue à l'hallali » (p. 14). La traque des communards est transposée et retournée par la fiction, racontant le retour de la traque et le retournement de la chasse, « les chassés chassent aux chasseurs » (p. 13), « des meutes humaines chassant le loup humain, chassant au monstre » (p. 252), en un mot, une « homéopathie du mal » pour reprendre les mots de Claude Rétat (p. 26).

Ainsi l'histoire de la fuite de Russie de deux anarchistes, Ebenezer et Paul, fils du chef de la police du Tzar, qui trouvent refuge à Londres, est-elle doublée du

retournement de la chasse, le retour victorieux de la Commune ; retour victorieux dans la fiction, qui aboutit au meurtre du tzar ; retour prophétique dans la voix du narrateur-barde : « vous dont on a fait des fauves, venez, lavez-vous, c'est le baptême du sang » (p. 68) ; retour effectif dans la voix des personnages, auxquels montent aux lèvres des extraits d'une chanson anarchiste des années 1824-1825 : « J'ai quatre couteaux, quatre couteaux aiguisés » (p. 73). Cette chanson, véritable appel au meurtre, scande l'ouvrage qui se conclut sur l'interpellation du lecteur : « Et vous, camarades qui lisez ceci, vous comprenez n'est-ce pas [...] que l'œuvre commune de la délivrance comprend non seulement savoir mourir mais savoir tuer » (p. 258). Mais ce roman est bien plus qu'un appel au « savoir tuer » et sa lecture est, à certains égards, plus passionnante que les romans de la trilogie Dentu – *Les Microbes humains*, *Le Monde nouveau*, *Le Claque-dents* (trilogie publiée en 2013 et commentée par Claude Rétat et Stéphane Zékian). *La Chasse aux loups* se révèle être une authentique œuvre romanesque, dont la copieuse présentation de Claude Rétat rend bien compte, en permettant indirectement d'identifier ce qui distingue un véritable roman d'une œuvre à thèse.

Tout d'abord, le manuscrit de ce roman, le plus chaotique du fond Louise Michel de Moscou, témoigne d'un « moment plein de l'écriture », avec des feuillets volants écrits dans trois sens enchevêtrés, trois « fronts d'écriture » (p. 14) dont les matériaux circulent d'un ensemble à l'autre : un ensemble autobiographique (celle des *Mémoires* de 1890), un ensemble encyclopédique et l'ensemble romanesque de 109 pages manuscrites qui est le texte de *La Chasse aux loups*. L'utilisation de son journal comme matériau de même que la pensée encyclopédique fait tendre le roman vers une nouvelle cosmogonie poétique qui permet de sublimer la violence du récit et de l'Histoire qu'il convoque. La fécondité de ces entrelacements, entre imaginaire, idéologie, histoire et moi de l'auteur compliquent l'écriture et « l'ouvre à de multiples lectures » (p. 63).

Ainsi, si le roman contient des allusions à l'histoire récente et est historiquement ancré « dans l'âge d'or de l'appel anarchiste au passage à l'acte » (p. 23) – il paraît un an avant la série des attentats ouverte en France par Ravachol – ce terreau est dépassé par le point de vue surplombant de Louise Michel, qui se situe dans un avenir légendaire ou dans la préhistoire. Barde, elle chante une nouvelle légende, une nouvelle épopée à la valeur performative, avec des « héros tueurs de monstre » et des foules qui doivent devenir « le héros de la légende nouvelle » (3<sup>e</sup> partie, p. 203). Ce projet poétique revendiqué passe par le détour vers le passé monstrueux et la nature archaïque pour légitimer la violence du présent : « Mais comme s'en retourne la vague pour revenir de plus loin et plus forte pour mordre le rivage, ainsi de nos jours pour le dernier raz [de] marée, les vagues remontent jusqu'au fond des âges y prendre les monstruosité, êtres ou choses, qu'elles roulent avec furie et finissent par écraser contre les récifs qui s'écroulent » (p. 258). Claude Rétat caractérise ainsi l'écriture romanesque de Louise Michel comme l'« enchevêtrement de l'ancrage historique actuel et du déraillement hors réel » (p. 25).

Le savoir encyclopédique convoqué par l'auteur confère également une véritable poésie au récit : dans la lignée de Ballanche, l'auteure s'inscrit dans une pensée palinogénésique et décrit une époque de transition qui amènerait un « cycle nouveau » : « quelque chose comme les chrysalides d'une humanité nouvelle, les unes presque belles, les autres flottant entre le protoplasme et la matière astrale, surgissaient d'origines inconnues, roulant vers des facultés plus inconnues encore »

(p. 203). Louise Michel revendique une science qui fait rêver, à une époque où le socialisme « scientifique » est opposé aux rêveries utopiques, par les guédistes notamment (p. 43).

Sa position sur la grève, que le roman convoque, en réaction à une actualité chargée (grande grève des dockers de Londres en 1889, grèves de la faim en Sibérie), en est affectée : contre Engels, qui s'oppose à la grève générale, cette dernière n'est chez Louise Michel en rien pacifique mais « essentiellement terroriste » (p. 33), c'est-à-dire violente et placée sous le signe de 93, et déplacée sur le plan cosmique. Comme le commente bien Claude Rétat, « au-delà d'un internationalisme rien moins que planétaire, on devine qu'elle étendrait volontiers le mouvement au système solaire et au-delà » (p. 35), allant jusqu'à rêver un « nouvel axe de la terre ». Un non-réalisme qui confère une littéarité au texte mais qui suscite d'un point de vue idéologique des incompréhensions même chez ses partisans.

L'articulation de la pensée encyclopédique et du roman de la terreur se situe également à un autre niveau, dans une réflexion sur l'évolution de l'espèce des victimes : comment faire pour que les moutons humains ne se fassent plus manger ? L'image romantique de la chrysalide est doublée par la recherche d'exemples dans l'histoire naturelle, comme celui d'un coléoptère, le brachyne, qui sécrète un jet d'explosif lorsque l'on veut s'en emparer, présenté comme un processus naturel de l'évolution (p. 40-41). D'où des personnages romanesques présentés en évolution permanente, et dont la compréhension se développe, comme Paul, le fils d'un haut fonctionnaire russe, qui devient anarchiste ou le moujik dont l'esprit s'éveille. Les personnages négatifs se définissent *a contrario* comme incapables d'évolution, telle l'espionne au service du pouvoir russe, Diana Vrak.

Autre élément de littéarité étudié par Claude Rétat, une écriture qui naît de ses imperfections mêmes, car « le lecteur est sommé d'aller à la compréhension intuitive avant d'aller à la compréhension grammaticale ». Pour Louise Michel, un « écrire-vite n'est pas un non-écrire » (p. 45) car il inclut relectures, modifications et insertions. L'une des expressions favorites de l'auteur, « au pas de charge », ne rend pas seulement compte des contingences de la publication en feuilleton, elle a de nombreuses implications stylistiques, comme des phrases à rallonges, « qui ont l'air de pousser les mots et les propositions devant elles, typiques d'une narration de conteur » (p. 46). Autres « armatures sonores », les voix des errants dont les mêmes paroles reviennent, lancinantes, celles d'une vieille Anglaise misérable, continuellement ivre, à la recherche de son mari le juge, celle d'un chinois opiomane, cherchant le chemin des docks, dont les hallucinations sont violemment poétiques, jusqu'à l'overdose finale, appelant ce commentaire d'un personnage témoin de la scène : « le rêve doit être beau puisqu'on en meurt » (p. 177).

L'intérêt du roman vient également de son dialogisme : l'appel à la violence se comprend aussi dans le dialogue que l'auteur entretient avec Hugo. Un vers des *Châtiments* soutient le récit : « tu peux tuer cet homme avec tranquillité » ; mais alors que Hugo circonscrit cette injonction à une mise en scène particulière, extrêmement problématisée, Louise Michel essentialise l'injonction pour conclure en ces termes le roman : « vous comprenez n'est-ce pas qu'on doit frapper les monstres avec tranquillité » (p. 258). Ou comment la permission accordée par la conscience devient devoir civique généralisé. De même, alors que dans *L'Année terrible*, Hugo entend surplomber la Commune, en mettant bourreaux et victimes sur le même plan (« C'est pourquoi tous, martyrs et bourreaux, je les plains »), elle

invente, comme le relève Claude Rétat, une troisième figure, le loup à tuer sans problème de conscience ; le « spectre insubmersible » de la conscience chez Hugo devient dans le roman le poids vengeur des morts.

Ainsi *La Chasse aux loups* prend la place d'une Histoire de la Révolution française, et plus particulièrement de 1793, que l'auteure n'a jamais pu écrire et dont seules témoignent quelques notes de travail : c'est Louis Blanc, l'historien le plus attaché à une justification de la terreur, qui est convoqué dans ce travail préparatoire : « À défaut d'une histoire de la Terreur par Louise Michel, nous disposons du roman » (p. 22). Un roman dense, violent, mais dont la richesse appelle l'interprétation.

MARIE DAUBARD PERRIN

CÉDRIC DE GUIDO, *Marcel Schwob, du journal au recueil*. Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016. Un vol. de 414 p.

La thèse d'Agnès Lhermitte<sup>3</sup> et la création de la société Marcel Schwob en 2004 ont ouvert la voie à de nouveaux travaux sur cette intéressante figure de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1867-1905). Cédric de Guido, tout en s'inscrivant dans la lignée des analyses de ses prédécesseurs sur l'érudition et la modernité de l'œuvre, choisit d'explorer l'angle du journalisme à partir des travaux de Marie-Eve Thérénty et Alain Vaillant<sup>4</sup>. Il entend ainsi recontextualiser les différents textes et leur rendre un sens « originel » d'après leur matrice journalistique. Tous les textes de Marcel Schwob sont d'abord parus dans les journaux, et tous n'ont pas été repris en volume. Selon Cédric de Guido, prendre en considération uniquement les recueils fausse la lecture de l'œuvre : l'effet-recueil est déformant et entraîne une recatégorisation générique *a posteriori*.

Dans une première partie sur le polygraphe de la modernité, Cédric de Guido se propose donc de relire les différents genres pratiqués par Schwob à travers le prisme du journalisme. Il remet ainsi en cause les classements génériques généralement adoptés par la critique schwobienne, et rétablit une unité de l'œuvre dans l'esthétique journalistique. La distinction entre critique, chronique et conte n'est qu'apparente et l'ensemble des textes repose sur un brouillage entre la fiction, la critique et l'actualité. Si l'activité critique se présente comme une archéologie du savoir, notamment à travers la critique philologique, le critique se rapproche néanmoins du journaliste par la méthodologie de l'enquête : l'écrivain décrit et explique la langue (en l'occurrence l'argot, auquel s'intéresse particulièrement Marcel Schwob). Mais la dimension diachronique de ces études permet, contrairement aux productions journalistiques, d'échapper au caractère éphémère de la presse : Marcel Schwob apparaît comme une figure à part entière de l'écrivain-journaliste, rendant toute sa noblesse à l'exercice journalistique mené comme un exercice scientifique. De même, la chronique met en scène un savoir, souvent en le fictionnalisant. Beaucoup de textes repris en recueil et considérés comme des contes

3. Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, H. Champion, « Romantisme et Modernités », n° 53, 2002.

4. Voir notamment M.-E. Thérénty, *La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007, et *La Civilisation du journal*, dir. par D. Kalifa, P. Régnier, M.-E. Thérénty et A. Vaillant, Paris, Nouveau Monde, 2011.

sont en réalité des chroniques. La fiction d'actualité est un genre particulièrement apprécié de Schwob qui se plaît à décrire les marges (dans le langage, avec l'argot, ou dans la société, avec des figures de marginaux). Les frontières génériques traditionnelles se révèlent inopérantes pour l'analyse de l'œuvre, et les textes doivent être envisagés dans leur gradation par rapport à l'actualité.

La deuxième partie de l'ouvrage s'attarde davantage sur l'érudition de l'écrivain dans son rapport au journal. Ainsi, la chronique inactuelle doit être elle aussi interprétée en tant qu'écriture journalistique, en lien avec la question du réalisme. Les textes de Schwob s'insèrent dans la mosaïque du journal par leur dimension fragmentaire, la plus à même de rendre compte du réel. Cette méthode est appliquée aussi bien au monde contemporain qu'à l'enquête philologique et historique à travers une forme de syncrétisme temporel. Le passé est actualisé par l'application des contraintes et des spécificités du journalisme. À la parcellarisation de l'histoire s'ajoute la crise du signe et la conception de la littérature comme art du particulier et du détail. La fragmentation est sublimée par l'écriture poétique qui fait des chroniques de Schwob de véritables poèmes en prose, genre né dans et pour le journal.

La confusion entre le réel et le fictif, entre l'actuel et l'inactuel, ambiguïté d'ailleurs favorisée par le support journalistique, entraîne une esthétique de la mystification à tous les niveaux, objet de la troisième partie de l'ouvrage. La forme même du recueil apparaît pour Cédric de Guido comme une forme de mystification : l'effet recueil fausse la lecture de l'œuvre en lui conférant une unité artificielle. Les préfaces ne suffisent pas à donner un sens univoque à des recueils sans unité thématique, générique ou chronologique. Il faudrait davantage rechercher l'unité dans l'affirmation de l'artifice, dont le masque du *Roi au masque d'or* serait la métaphore. Le recueil met en scène la crise du signe. Selon Cédric de Guido, la lecture symboliste de l'œuvre de Schwob serait incompatible avec l'impossible référence à un autre monde. Le langage autoréférentiel semble d'ailleurs également incompatible avec l'écriture journalistique et l'érudition. Cette apparente contradiction est résolue par le goût de l'écrivain pour la mystification érudite. Schwob mêle habilement le vrai et le faux, l'érudition réelle et fictive. Dans cette perspective, la lecture de l'œuvre entraîne le lecteur dans le parcours du faussaire qui se manifeste tout autant dans la légitimation en trompe-l'œil des recueils que dans les pastiches et faux détails historiques. C'est là toute la modernité de l'œuvre : la presse, dont les caractéristiques sont exploitées dans la perspective d'un journalisme noble, apparaît comme l'atelier de l'écrivain faussaire qui désacralise la littérature, remettant en cause la mimesis par une érudition fictive.

L'ouvrage de Cédric de Guido constitue un apport important pour les études schwobiennes. Il montre bien que les écrivains de la fin de siècle, souvent étudiés dans la perspective d'un mouvement symboliste daté, s'inscrivent dans la modernité dix-neuviémiste telle qu'elle est décrite par Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant notamment. L'œuvre de Schwob est abordée dans son ensemble, avec des études minutieuses de chacun des textes et une bonne connaissance des récents ouvrages critiques à la fois sur l'auteur et sur le XIX<sup>e</sup> siècle. La thèse qui est défendue dans l'ouvrage laisse parfois transparaître une volonté de système qui peut manquer de nuances, surtout dans les analyses critiques des travaux d'autres chercheurs sur Marcel Schwob. Mais c'est là l'écueil naturel de l'affirmation d'une thèse forte et convaincante dans l'ensemble.

ALEXIA KALANTZIS

GILLES ERNST, *Anglicans et catholiques chez Samuel Beckett. Essai sur une « contre-ecclésiologie »*. Paris, Honoré Champion, 2016, coll. « Littérature de notre siècle », n° 59. Un vol. de 240 p.

L'ouvrage de Gilles Ernst, propose une étude très précise de la représentation dans l'œuvre de Beckett du christianisme institutionnel à travers les deux Églises irlandaises, l'Église anglicane d'Irlande et l'Église catholique. Il vient combler un manque dans les études beckettiennes car s'il y a des travaux sur la notion de Dieu chez Beckett, surtout dans la critique anglo-saxonne, il n'en existe pas sur son rapport aux institutions religieuses. Signalons qu'il est assorti de trois index commodes, index des œuvres de Beckett, index des noms cités, index des références ecclésiales chez Beckett (ce dernier étant particulièrement précieux).

L'ouvrage est divisé en trois parties, le contexte irlandais et familial, l'anticatholicisme de Beckett, son anti-anglicanisme.

La première partie, fort utile, dresse un état des lieux du protestantisme irlandais pendant la jeunesse de Beckett, divisé en deux courants, les petites communautés (anabaptistes, baptistes, frères Moraves, quakers, Armée du Salut, etc.) et les trois grandes églises : l'église méthodiste, l'église presbytérienne d'obédience calviniste et l'église anglicane qui est celle à laquelle appartient Beckett par sa famille. Cette partie historique retrace l'évolution de la politique religieuse de l'Irlande, l'histoire croisée de l'anglicanisme et du catholicisme irlandais, histoire qui a nécessairement influé sur le climat dans lequel Beckett a été élevé. On retrouve par exemple sous sa plume des traces d'hymnes méthodistes. Gilles Ernst rappelle que le regard que, dans son œuvre, porte Beckett sur les deux grandes institutions religieuses, Église anglicane d'Irlande et Église romaine, est relativement distancié dans la mesure où ce qu'il en dit est postérieur à sa rupture avec son Église d'origine, rupture intervenue au plus tard en 1930, lorsqu'il est devenu indifférent à la croyance religieuse.

La deuxième partie est consacrée à l'anticatholicisme de Beckett, présent essentiellement dans *Watt*, *Mercier et Camier*, *Molloy*, *Che Sciaga*, *Premier amour*. Gilles Ernst montre qu'il prend deux formes, la première, plus politisée mais non confessionnelle (il n'y a pas trace d'antipapisme), proteste contre la non-séparation de l'Église et de l'État, l'intelligentsia de l'époque étant consternée de voir le pays, libéré de la tutelle anglaise, tomber sous l'autorité de l'Église qui a désormais le soutien de l'État. Beckett se moque à maintes reprises du puritanisme de l'Église des années vingt, attachée à un catholicisme de stricte observance, qui règle sexualité et mœurs familiales (divorce, contrôle des naissances, etc.) et de l'archaïsme des mentalités irlandaises. Typiquement irlandais, l'anticatholicisme de Beckett est proche de celui de Joyce (tel qu'on le trouve formulé dans *Portrait d'un artiste en jeune homme* et dans *Ulysse*) mais plus radical. Savoureuse est l'analyse du débat entre le jésuite et l'Ours polaire dans *Dream* puis dans *More Pricks than Kicks*. La deuxième forme, détachée de la conjoncture historique, s'en prend à un catholicisme « national » : raillerie de diverses superstitions prêtées aux catholiques dans *Molloy*, satire du dogme romain de la présence réelle dans l'Eucharistie (c'est-à-dire de la transsubstantiation), dogme qui divise catholiques et protestants, dans *Whoroscope* où transparait le débat entre Descartes et le Grand Arnauld au sujet de la nature physique des hosties consacrées, puis dans *Watt*. Particulièrement intéressante est l'analyse du catalogue de Moran, analyse

dans laquelle Gilles Ernst montre que la plupart des questions sont empruntées aux *Curiosités théologiques* de P. G. Brunet qui datent de 1861 et, pour un seul des sujets, aux *Confessions* de saint Augustin. Le tableau de concordance entre les questions de Moran et celles qui figurent dans les *Curiosités théologiques* est fort éclairant (p. 115-118). Rappelant la déresponsabilisation de l'homme dans le quiétisme, Gilles Ernst montre que ce que retient Beckett du Pater quiétiste que se récite Moran, c'est l'image d'un Dieu « dont l'action sur les hommes est reçue par ceux-ci avec une totale indifférence » (p. 124).

Dans la troisième partie, Gilles Ernst analyse l'anti-anglicanisme de Beckett, présent, lui, tout au long de l'œuvre et beaucoup plus précis que son anticatholicisme. Une série de souvenirs, dénués de polémique, parfois même nostalgiques, la jalonnent. Beckett évoque sa formation religieuse, les caractéristiques de la liturgie de l'époque, à travers des détails qui ne sont pas seulement d'ordre autobiographique mais renseignent sur la mentalité de certains Anglo-Irlandais anglicans au début du <sup>xx</sup> siècle. *Tous ceux qui tombent*, pièce qui reconstitue l'atmosphère de la paroisse de Foxrock que Beckett fréquentait avec sa mère, montre la précision de sa connaissance de la mentalité et de la liturgie de ses anciens coreligionnaires. Dans nombre d'autres passages, il règle ses comptes avec une institution oppressive (figurent en annexe les *Trente-Neuf Articles* de 1563 qui régissent l'église d'Irlande), tantôt dans de simples allusions irrévérencieuses, à la manière d'un Voltaire (se moquant parfois du *Book of Common Prayer* que ses héros profanent), tantôt de façon bien plus radicale, faisant voler en éclats par la dérision trois points fondamentaux de l'église anglicane d'Irlande : l'épiscopat, le respect à la lettre de l'Évangile, la théologie augustinienne fondée sur le pouvoir absolu de la grâce. Dans *More Pricks than Kicks*, lorsqu'il est question du mariage de Belacqua, Thelma représente pour le héros « la somme de la succession apostolique ». C'est là une allusion voilée à deux débats qui ont cours dans les années vingt, celui qui oppose anglicans d'Irlande (épiscopaliens) et presbytériens (antiépiscopaliens), et celui qui conteste la validité par les catholiques des ordinations des évêques anglicans, et donc de celles des prêtres qui tiennent leur ministère de l'évêque. La mort de Belacqua dans *More Pricks than Kicks* est une violente attaque contre la vision de la mort dans l'église anglicane d'Irlande. Quant au suicide de Murphy, qui demande à ce que ses cendres soient jetées dans les toilettes de l'Abbey Theater, c'est un véritable défi au dogme de la Résurrection. Beckett refuse toute espèce d'eschatologie. La pensée de saint Augustin, dont la théorie de la double prédestination dérive de la lecture de l'Épître aux Romains de saint Paul, l'a profondément influencé. Il a été marqué par cette théologie, telle qu'elle est adoptée par l'église d'Irlande au début du <sup>xvii</sup> siècle (cette interprétation du salut est une spécificité de l'anglicanisme irlandais) et codifiée dans les 104 articles de 1615 (qui figurent en annexe) et telle qu'elle subsistait encore dans le courant pro-calviniste de cette église à l'époque de la jeunesse de Beckett. Selon Saint Augustin, le nombre des élus, fixé par Dieu avant même la création, ne peut être modifié. Les élus sont sauvés sans considération de leurs bonnes actions, il en va de même pour ceux qui sont exclus du salut, damnés quels que soient leurs actes. L'anti-augustinisme de Beckett, présent dans *Whoroscope*, *Dream*, *More Pricks than Kicks*, *Murphy*, *Molloy*, *Malone*, *L'Innommable*, *Comment c'est*, est central dans *En attendant Godot* où le motif des deux larrons, dont le sort dépend d'un Dieu qui agit comme bon lui semble, irrigue toute la pièce. S'appuyant aussi sur Saint Luc, seul des quatre

évangélistes à affirmer qu'un seul des larrons se repentit et fut sauvé, Beckett présente de la doctrine calviniste de l'élection une vision radicalisée, moyen pour lui de discréditer l'Évangile en jetant le doute sur sa véracité.

On ne saurait que trop recommander la lecture de cet ouvrage qui, grâce à la précision de son érudition dans le domaine de l'ecclésiologie, lève le voile sur tout un pan jusqu'alors peu exploré de l'œuvre de Beckett.

MARIE-CLAUDE HUBERT

PIERRE TAMINIAUX, *Du surréalisme à la photographie contemporaine. Au croisement des arts et de la littérature*. Paris, Honoré Champion, «Poétiques et esthétiques XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles», n° 27, 2016. Un vol. de 206 p.

*Du surréalisme à la photographie contemporaine* est un livre de rencontres proposé par M. Taminiaux, qui enseigne à Georgetown University la littérature française, l'histoire des avant-gardes et les rapports entre littérature et art. L'ouvrage comporte deux volets bien distincts, le premier portant sur les avant-gardes historiques, qui vise avant tout à montrer que «l'avant-garde ne se développa pas en vase clos» (p. 7), et le second sur l'art contemporain, dont la ligne directrice est moins nette, mais le ton souvent vif et engagé. L'introduction vient résumer efficacement chacun des chapitres mais peine à articuler clairement les deux volets, d'autant que les frontières chronologiques se chevauchent parfois.

Le sous-titre *Au croisement des arts et de la littérature* dit bien ce qui constitue le cœur de cet ouvrage : la rencontre, le dialogue, le face-à-face. Ces rencontres sont d'abord interculturelles et l'auteur fait une grande place à ce qu'il appelle les «identités biculturelles» (p. 50) comme Man Ray, Jean Arp ou Marcel Duchamp. Personnages dont l'auteur fait lui-même partie en tant que professeur de littérature française et francophone d'origine belge aux États-Unis. Tout au long de l'ouvrage, à travers les riches analyses de M. Taminiaux, c'est le «transnationalisme de l'avant-garde, et particulièrement du surréalisme» (p. 58) qui apparaît de façon évidente.

L'auteur développe en outre une véritable pensée de la relation. Dans la première partie, par exemple, l'œuvre de Magritte *La Géante* est analysée en rapport avec le poème éponyme de Baudelaire, présenté comme son «alter-ego» (p. 29), puis la célèbre peinture *Les Amants* avec «Un fantôme». Là où l'on attendait une évocation de la relation du peintre surréaliste avec Paul Nougé, on trouve des analyses comparatives entre les pensées de Breton ou de Freud et celles de Magritte. La notion de relation est aussi au cœur du chapitre qu'il consacre à Man Ray et Moholy-Nagy, dont les œuvres et le discours critique sont comparés méthodiquement sous l'angle de «leur travail expérimental de la lumière dans l'image photographique» (p. 45), notamment à travers la photographie sans appareil. M. Taminiaux met ainsi à jour le paradoxe de l'art moderne qui «s'appu[ie] délibérément sur le monde de la technique tout en la contredisant de façon radicale» (p. 53), paradoxe qui faisait l'objet d'un précédent ouvrage, *Surmodernités. Entre Rêve et Technique* (2003). Il est aussi question de relation dans le texte qu'il consacre à *Blow up* où Antonioni côtoie Baudrillard, John Cage, Barthes, Benjamin et Duchamp dans une réflexion générale sur le lien entre photographie et silence ainsi que photographie et mort. Cette réflexion sur le lieu du crime fait ressortir l'«esthétique de l'absence» (p. 128) du film d'Antonioni.

M. Taminiaux est universitaire mais aussi écrivain et artiste plasticien. Dans *Du surréalisme à la photographie contemporaine*, il fait se rencontrer ses pratiques d'une façon encore rare en France. Plusieurs chapitres mêlent en effet recherches universitaires classiques et recherches artistiques personnelles, poétiques ou photographiques. Dans « Poésie et Arp », par exemple, il commente son propre poème sur Arp, « Figures hantées », s'attachant aux rapports entre critique d'art et poésie. Cette manière de faire est encore plus frappante dans le chapitre qui porte sur l'un de ses projets photographiques personnels intitulé *Le Hasard*, basé sur le souvenir du jour où, encore étudiant, il a échappé à un attentat en Italie. M. Taminiaux décrit et commente sa propre œuvre et en tire des conclusions générales concernant les rapports entre imaginaire, mémoire et représentation. Son dernier chapitre, consacré au lien entre écriture et mémoire dans la photographie numérique, utilise également une série photographique personnelle de 2004, *La Naissance de l'art*, qui devient l'objet, rétrospectivement, d'une double lecture. Il y montre que la mémoire numérique s'oppose à la mémoire involontaire décrite par Proust, mais aussi par Breton. Avec l'image numérique, écrit-il, « on en est arrivé à un mythe de la mémoire totale » (p. 184).

Penser les relations, c'est aussi, enfin, penser les héritages, ce que s'attache à faire *Du surréalisme à la photographie contemporaine*, notamment dans le chapitre consacré à l'« Ode à Charles Fourier » que Breton compose en 1945. L'auteur se livre alors à une analyse de la présence du fouriérisme dans le surréalisme, au moment où son chef de file renie l'idéologie communiste pour « retrouver un esprit anarchiste et libertaire qui fut à l'origine celui du mouvement dada » (p. 63), et, au-delà, celui de la mouvance de 1968. Il faut souligner que le fait de penser ce genre de transmissions dans le champ des avant-gardes relève encore aujourd'hui de l'iconoclasme. À l'encontre du mythe de la rupture, cette quête de l'« héritage intellectuel et culturel européen » des avant-gardes (p. 8) est ici pleinement assumée par l'auteur qui cherche à comprendre comment celles-ci s'inscrivent « dans une certaine histoire de la modernité » (p. 7). M. Taminiaux s'attache aussi à identifier les différentes influences du surréalisme, sur Cobra par exemple, à travers l'évolution de Dotremont, sur l'internationale situationniste, notamment dans la « célébration de l'inaction » (p. 95) et dans le fait de placer la « question révolutionnaire au cœur de la vie quotidienne » (p. 96), et sur Raoul Vaneigem, penseur auquel il consacre un chapitre qui s'arrête en particulier sur *Pour l'abolition de la société marchande, pour une société vivante* (2002).

Deux chapitres plus polémiques de la deuxième partie s'attaquent à cette question de l'héritage dans une autre perspective. « Pour une nouvelle communauté de l'art » est un appel à ne pas ignorer « la mission historique qui fut longtemps celle de l'avant-garde » (p. 151) contre le « relativisme qui triomphe à l'heure actuelle » (p. 154) et les mirages de la démocratisation. Si l'on tente, estime l'auteur, de « le rendre ordinaire ou banal », l'art d'avant-garde « finit inévitablement par ressembler à n'importe quel produit ou objet culturel de grande consommation » (p. 164). Le dernier chapitre prolonge cette réflexion en s'attaquant à « l'esthétique *clean* des musées contemporains » (p. 165) à partir du cas du Walker Art Center de Minneapolis. La fonctionnalité des espaces muséaux, leur « espace blanc et trop pur ou trop propre » (p. 175) s'oppose en effet radicalement à la vision de l'art des artistes d'avant-garde, par exemple à la pensée architecturale de Asger Jorn. En intégrant et en consacrant dans de tels espaces les travaux de Joseph

Beuys ou Robert Filliou, par exemple, le musée d'art « transforme une pratique existentielle, artistique et politique de rupture en un nouveau patrimoine » (p. 173), courant ainsi le risque d'une « congélation » des avant-gardes dans des modes de présentation aseptisés (p. 180).

À travers tout l'ouvrage, M. Taminiaux fait preuve d'un talent pédagogique auquel il faut rendre hommage. Les positions esthétiques de Jean Arp sont par exemple contextualisées avec clarté et accompagnées d'une présentation synthétique du mouvement Dada. Il en est de même pour la situation historique du surréalisme belge et la création de Cobra dans le chapitre consacré à la « francophonitude belge » qui propose entre autres une lecture précise du *Manifeste du surréalisme révolutionnaire* de 1947 initié par Dotremont. En outre, *Du surréalisme à la photographie contemporaine* est un ouvrage qui a le mérite de citer abondamment les textes poétiques et critiques, et surtout de les commenter. Comme on avait pu s'en rendre compte dans *The Paradox of Photography : Baudelaire, Breton, Barthes, Valéry*, qu'il avait publié en 2009 chez Rodopi, l'auteur connaît bien, entre autres, les textes critiques de Breton, que l'on se contente trop souvent de citer – accentuant ainsi leur aspect péremptoire –, mais qui sont ici intelligemment commentés.

Est également marquante dans cet ouvrage la volonté de M. Taminiaux de ne pas se restreindre à un champ, ni à une période. Il emmène en effet ses lecteurs des métaphores végétales de Tzara sur la sculpture de Jean Arp à la question de l'aménagement urbain dans la France de la reconstruction, violemment critiquée par *Potlatch* et Guy Debord. Les glissements sont nombreux : du premier surréalisme aux arts contemporains, des revues confidentielles des années 1910 aux puissantes institutions muséales actuelles, de l'analyse de poème à la critique d'art et enfin de la réflexion esthétique à la pratique plastique. Mais, s'ils ne sont pas toujours expliqués, ces glissements sont toujours volontaires.

ANNE REVERSEAU