



CLASSIQUES  
GARNIER

LIAROUTZOS (Chantal), BAHIER-PORTE (Christelle), PLAGNOL-DIÉVAL (Marie-Emmanuelle), GÉHANNE GAVOTY (Stéphanie), BRET-VITTOZ (Renaud), FRANCALANZA (Eric), FRAISSE (Luc), NAUGRETTE (Florence), HANIN (Laetitia), BEM (Jeanne), GIRARDIN (Marina), BEAUDIN (Jean-Dominique), BENHAMOU (Noëlle), PRINCE (Nathalie), LAROCHE (Hugues), HOVASSE (Jean-Marc), GLINOER (Anthony), AVRIL (Yves), FROMILHAGUE (Catherine), GODEAU (Florence), AUROY (Carole), BOBLET (Marie-Hélène), HUGOT (Nina), REY (Pierre-Louis), NACHTERGAEL (Magali), GŒURY (Julien), LALLEMAND (Marie-Gabrielle), SPICA (Anne-Élisabeth), WILD (Francine), D E GUARDIA (Jean), LÉVRIER (Alexis), « Comptes rendus », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117<sup>e</sup> année - n° 2, 2 – 2017, p. 433-497

*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 : [10.15122/isbn.978-2-406-06928-7.p.0177](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06928-7.p.0177)

© 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 :

*La Muse s'amuse. Figures insolites de la Muse à la Renaissance.* Dirigé par Perrine Galand et Anne-Pascale Pouey-Mounou. Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », n° 130, 2016. Un vol. de 472 p., ill. (Rachel Darmon)

*Lectures du Troisième Livre des Essais de Montaigne.* Sous la direction de Philippe Desan. Paris, Champion, « Champion Classiques Essais », 2016. Un vol. de 384 p. (Nicolas Le Cadet)

*L'Axe Montaigne-Hobbes. Anthropologie et politique.* Sous la direction d'Emiliano Ferrari et Thierry Gontier. Paris, Classiques Garnier, « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne », 2016. Un vol. de 312 p. (Raffaele Carbone)

*Le Roman au temps d'Henri IV et de Marie de Médicis.* Sous la direction de Frank Greiner. Paris, Classiques Garnier, 2016, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », n° 40, 2016. Un vol. de 354 p. (Suzanne Duval)

*La Pensée politique de Charles Péguy. Notre République.* Sous la direction de Charles Coutel et Éric Thiers. Toulouse, Éditions Privat, 2016. Un vol. de 257 p. (Denis Pernot)

*Les Écrivains dans la tourmente de la première guerre mondiale.* Sous la direction de Giovanni Dotoli, Marie-Laure Grandgirard et Éric Sivry. Paris, Hermann, « Vertige de la langue », 2016. Un vol. de 174 p. (Denis Pernot)

*Plurilinguisme dans la littérature française.* Sous la direction d'Alicia Yllera et Julian Muela Ezquerro. Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2016. Un vol. de 345 p. (Olfa Abdelli)

***Dictionnaire de Pierre de Ronsard.*** Sous la direction de FRANÇOIS ROUGET. Paris, Champion, 2015. Un vol. de 720 p.

L'entreprise dirigée par François Rouget vient combler un manque vivement ressenti par ceux qui se trouvent confrontés à la poésie de Ronsard, à quelque niveau et à quelque titre que ce soit. Depuis plus d'une trentaine d'années, les études ronsardiennes ont pris une telle ampleur qu'il était devenu urgent d'en rassembler et organiser les données sous une forme complète en même temps que suffisamment synthétique pour que l'accès en soit aisé. Cette tâche a été confiée à un groupe de spécialistes internationaux (Canada, Royaume-Uni, France, Suisse, États-Unis) dont les travaux font autorité dans chacun des domaines abordés, et qui ne sont pas exclusivement des universitaires puisque des conservateurs, historiens du livre et musicologues y ont apporté leur contribution.

L'ensemble est fermement organisé suivant un principe sensible dans chacun des articles, et qui assure l'unité de la démarche malgré la richesse et la variété des sujets traités : toutes les entrées (conceptuelles, historiques, politiques par exemple) peuvent être rattachées à la rubrique des arts poétiques. Quelle que soit la diversité des approches et des points de vue, chaque article vise à montrer comment les données documentaires qu'il fournit contribuent à nourrir l'œuvre ronsardienne. Ainsi l'entrée « Aristote », due à A.-P. Pouey-Mounou, rappelle non seulement quels éléments de la philosophie aristotélicienne ont été assimilés par les auteurs de la Renaissance et par Ronsard en particulier, mais aussi comment ils peuvent être abordés en tant que constituants de l'art poétique. La rubrique « Michel de l'Hospital » (L. Petris) évoque les relations de Ronsard et du Chancelier à travers l'œuvre poétique de l'un et de l'autre. L'entrée « inconstance » fait référence à la nature comme modèle de *varietas* (B. Andersson), l'« éthique » de Ronsard (U. Langer) est menée à partir d'une analyse de *la Responce aux injures* qui établit le lien avec « l'éthique de la conciliation cicéronienne » et « l'*affabilitas* horacienne »... La notion de « conquête », abordée par A. Gendre, est envisagée sous un double aspect, à la fois recherche d'une « royauté poétique » et motif de la poésie amoureuse. On voit que l'information apportée a pour visée constante de dégager l'originalité de la poésie de Ronsard. Les problématiques demeurent ouvertes, par exemple, celle de la « subjectivité », abordée par F. Rouget, ou celles de la « rhétorique » exposée avec une grande clarté par G. Milhe-Poutingon. Ajoutons que certaines entrées peuvent aiguïser la curiosité du lecteur : J. Céard s'est intéressé au rôle des « présages » dans l'œuvre de Ronsard, J. Braybrook à la polysémie du mot « champ », F. Lecerclé au rôle de la couleur ; les rubriques « cygne », « maison » (qui ne désigne pas seulement le lieu d'habitation, mais les aussi les lignées illustres) « rossignol », figure de l'oiseau-amant et du poète, « silence », « signature de Ronsard, » (qui en offre des reproductions) « Turcs », « voix de ville »..., incitent à explorer l'ouvrage, au-delà d'une recherche ponctuelle, pour le plaisir.

L'unité de ce dictionnaire, que nous venons souligner, tient encore au fait que l'ensemble des entrées ressortit en fin de compte à un nombre restreint de domaines essentiels. L'approche thématique est largement représentée : motifs poétiques (« abeilles », « envol », « baiser »...), existentiels (« vieillesse », « sexualité », « passions », « désir », « solitude », « envie ») philosophiques, ou mythologiques.

Une place importante est accordée aux références doctrinales (auteurs, concepts) et plus largement au contexte idéologique et culturel où s'enracinent les savoirs de l'époque : théorie de la connaissance (« entéléchie », « astres », « nature »), philosophie morale, religion (« paganisme », « Bible », « pitié-piété », « prédicants »), dont O. Millet souligne le caractère péjoratif sous la plume de Ronsard), esthétique (« beau », « *concordia discors* », « maniérisme » – avec une mise au point utile de G. Mathieu-Castellani –, « arts », « peinture », « architecture »), médecine (« humeurs », « physiologie ») ... La question du rapport au pouvoir donne lieu elle aussi dans ce volume à de précieuses considérations : le contexte historique est rappelé par D. Ménager, qui dégage dans l'un des articles qui lui ont été confiés l'implication politique de l'œuvre de Ronsard ; même approche dans les articles « ennemi », « guerre », ou dans ceux qui sont consacrés aux noms des grands personnages politiques du temps : Charles de Lorraine, les Guises, Machiavel, quitte à rappeler, dans ce dernier cas, qu'on ne peut considérer l'auteur du *Prince* comme source d'influence des positions et de la poésie politiques de Ronsard (J. Balsamo) ; enfin, le rapport aux institutions – justice, lois – est envisagé sur un plan concret par B. Méniel. L'étude de l'intertextualité et des transferts culturels, domaine aussi vaste qu'essentiel de la poétique ronsardienne, fournit l'information indispensable à toute lecture savante des écrits de Ronsard – lecture qui était déjà pratiquée par les érudits de son temps – en abordant les rapports avec les œuvres antiques ou contemporaines, (Horace, Ovide, l'Arioste, Pétrarque, Du Bellay ...), la prise en charge, toujours originale et subtile, de l'héritage textuel, de la référence auctoriale (« citation »), ou des données de l'actualité littéraire, grâce à des entrées par noms d'auteurs mais aussi de personnages (« Hélène » par exemple). On notera que, parmi les nombreux livres d'autres auteurs que mentionne ce dictionnaire, seul *Le Roman de la rose* fait l'objet d'une entrée spécifique. Le domaine des œuvres de Ronsard, lui, est traité par des entrées consacrées à chacune d'entre elles. Enfin, les approches formelles sont abordées par des spécialistes différents, ce qui permet de varier les problématiques et de confronter les vues des uns et des autres, et stimule ainsi le sens critique du lecteur : les questions, par exemple, qui ressortissent plus particulièrement à la rhétorique, à l'art langagier ou à la versification sont traitées par J.-C. Monferran, A.-P. Pouey-Mounou, C. Trotot. Tout ce qui relève des identifications génériques (« ode », « élégie » ...), et le passé de ces genres, et assume en s'en démarquant l'héritage gréco-latin est pris en charge par des entrées particulières qu'on pourrait subsumer sous la rubrique « arts poétiques », où il faut inclure ce qui dans les œuvres de Ronsard concerne sa pratique (« paratexte », F. Rigolot). Ces domaines, bien entendu, interfèrent fréquemment et la mise en relation d'un grand nombre d'entrées les unes avec les autres par un système de renvois apparaît de ce fait particulièrement utile. Tous les articles sont suivis d'une bibliographie succincte, qui donne l'essentiel des références sur la question.

On regrette de ne pouvoir rendre ici justice à tous les collaborateurs de F. Rouget. Disons seulement que chacun d'eux a contribué à faire de ce dictionnaire un outil de référence à la fois synthétique et complet en même temps qu'agréable à parcourir, dont la publication fera date dans les études non seulement ronsardiennes et seiziémistes mais, plus largement, littéraires.

CHANTAL LIAROUTZOS

RUTH STAWARZ-LUGINBÜHL, *Un Théâtre de l'épreuve : tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France (1550-1573)*. Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance, n° 505, 2012. Un vol. de 696 p.

Ce volume, fruit d'une thèse de doctorat, représente un travail gigantesque de près de 700 pages, qui marquera une date dans l'histoire de la critique. La problématique posée, d'une importance capitale, invite en effet à relire de façon originale et cohérente les drames religieux du troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette problématique concerne aussi bien la théologie et l'histoire religieuse que le théâtre tragique, autant l'histoire des idées que celle de la littérature.

Ruth Stawarz-Luginbühl examine le rôle que jouent la tentation, l'épreuve de la foi, la « réponse à l'existence du mal » pour les personnages bibliques du théâtre réformé, parallèlement aux écrits des réformateurs et à l'expérience même des réformés en butte aux persécutions. Elle insiste sur « le paradoxe du juste souffrant l'épreuve de la foi, compréhensible seulement à la lumière de la vérité divine ». Comment interpréter « le renversement radical » que représente « l'adversité lorsqu'elle frappe l'innocent ou le juste » ? La réponse, dans une vision providentialiste du monde est précisément celle de la tentation, de l'épreuve.

L'auteur étudie cette notion dans la Bible, dans la littérature chrétienne, dans le *De Providentia* de Sénèque, en soulignant le paradoxe présent au cœur de la tentation : s'opposent deux mondes, celui des apparences historiques et celui, « transhistorique », de la vérité, « le paradoxe du juste souffrant (étant) compréhensible seulement à la lumière de la vérité divine ». D'autre part, les Réformés, hantés par une possible extermination, considèrent les persécutions qui s'abattent sur eux comme une épreuve semblable à celle que connut Israël. Comment les dramaturges ont-ils transposé ces éléments dans le genre tragique ? Comment les principes habituels de ce genre ont-ils été adaptés à des drames marqués par des conditions politiques, idéologiques propres aux protestants, conditions qui « créent un terreau dynamique tout à fait particulier », lequel « va se révéler propice à une interaction avec les trois critères génériques » traditionnels de la tragédie : « le renversement, la grandeur des personnages et le style élevé » ?

Telles sont les questions auxquelles l'auteur essaie de répondre, en montrant comment chaque dramaturge a traité à sa façon cette angoissante question à partir d'une matière biblique librement réinterprétée, et à partir des vicissitudes et des tribulations que connaissent les communautés protestantes de l'époque. Sont alors menées des analyses minutieuses de plusieurs pièces fondamentales, dans une perspective totalement neuve. Les limites chronologiques choisies, 1550 et 1573, correspondent respectivement à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze et à la publication de *La Famine* de Jean de La Taille. L'examen détaillé des pièces de Bèze, *Des Mazures*, Rivaudeau, La Taille, Joachim de Coignac et A. de La Croix constitue, à chaque fois, un véritable commentaire. En prenant appui sur le problème central de l'épreuve de la foi chez les différents personnages bibliques, l'auteur décrit la courbe dramatique et tragique de chacune des pièces. Au total, neuf tragédies sont étudiées dans le détail. Chaque analyse s'achève par une conclusion qui signale la portée de chaque œuvre.

L'originalité de ce travail réside aussi dans le constant souci d'opérer de subtils rapprochements entre le théâtre lui-même et les écrits des réformateurs, notamment les commentaires de l'Écriture sainte, quitte à faire apparaître quelquefois certaines divergences. Il faut saluer l'immense érudition dont témoigne cette entreprise. Tous les

travaux critiques concernant la littérature et le théâtre réformés sont mis à contribution avec une remarquable intelligence : loin de se perdre dans son ample documentation, l'auteur domine avec aisance cette masse de références, en opérant une synthèse nourrie par la réflexion personnelle, bâtie autour de la problématique complexe posée d'entrée de jeu : l'épreuve de la foi et de la confiance en Dieu chez le héros tragique.

Une conclusion générale situe la tragédie de l'épreuve de la foi « à la frontière entre poétique antiquisante et poétique réformée », révèle « les relations complexes entre poètes paganisants et poètes huguenots », émet de judicieuses réflexions sur les particularités métriques et dramatiques de ce théâtre, aborde la question de « la difficulté qui se trouve au cœur de la dramaturgie des tragédies bibliques » : « représenter la souffrance dans sa dimension temporelle expose au risque de voir s'échapper le contrôle et les bénéfices du désangoissement du fait même de la plongée dans une temporalité presque inévitablement synonyme [...] d'une interrogation illégitime sur le futur ». Pour finir, l'auteur recherche les raisons pour lesquelles « la tragédie biblique d'inspiration huguenote » fut un « genre éphémère ». « La véritable réception du théâtre de l'épreuve » ne se fait-elle pas « dans le domaine de la poésie réformée à partir des années 1570 » ?

Une table des matières analytique facilite l'orientation dans la lecture. L'impressionnante bibliographie constitue un outil précieux pour le chercheur. La même attention au détail s'observe dans l'index final, très fourni.

Cet ouvrage de référence, dont nous n'avons pu donner ici qu'un aperçu bien incomplet, en raison de son inépuisable richesse et de sa profondeur dialectique, sera désormais incontournable pour toute recherche sur le théâtre protestant. Par sa précision, son érudition, son sens critique, ses exigences scientifiques et méthodologiques, l'élégante fermeté de sa langue et de son style, Ruth Stawarz-Luginbühl offre à la recherche universitaire un modèle du genre.

JEAN-DOMINIQUE BEAUDIN

VINCENT DUPUIS, *Le Tragique et le féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*. Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », n° 36, 2015. Un vol. de 252 p.

Cet ouvrage est la version revue de la thèse de Vincent Dupuis intitulée *La femme au théâtre. Les figures féminines et la poétique de la tragédie en France (1550-1660)*. Le titre choisi pour la version publiée insiste sur l'aspect poétique du travail, qui est en effet au cœur de la démarche de son auteur. Partant du constat d'une forte prégnance des figures féminines aux débuts de la tragédie à l'antique en langue française, Vincent Dupuis fait l'hypothèse d'une affinité entre le genre tragique et le féminin, que son travail entend démontrer. Pour ce faire, il reproduit systématiquement une même démarche : dans chaque sous-partie, consacrée à une période, voire à un seul auteur, il examine d'abord quelques figures féminines rassemblées sous un même trait ; ensuite, il rapporte les discours littéraires ou sociaux qui associent ce trait au féminin ; enfin, il montre en quoi ce trait est fondamental pour définir l'esthétique de la période ou de l'auteur étudiés. Cela rend compte pour lui de l'aspect « autoréflexif » des figures féminines, dont l'élaboration serait solidaire de la constitution de l'esthétique de l'œuvre.

Dans la première partie, intitulée « Esthétique », Vincent Dupuis analyse d'abord les figures de la furieuse à la Renaissance, qui renvoient socialement à la « peur

de la femme», notamment des sorcières, et caractérisent les premières tragédies de Jodelle à La Pèruse par une poétique de l'effroi. Ensuite, il étudie la « femme charmante » dans les pièces des années 1630, rappelle la condamnation sociale de la beauté trompeuse des femmes et définit l'esthétique de cette période autour de la notion d'illusion. Enfin, il explore pour les années 1640 la figure de la reine, qui renvoie à la promotion littéraire et sociale des femmes illustres. Ici, il étudie en particulier Corneille et le « pathétique d'admiration » constitutif de son théâtre.

Dans une deuxième partie, « Éthique », il s'attache aux aspects moraux des figures féminines : il met d'abord en relief les figures de femmes qui se lamentent chez Garnier, puis les discours généraux sur la piété féminine, pour aboutir à la poétique de la déploration qui caractérise ce théâtre. Il poursuit avec la constance, qualité associée aux femmes depuis l'antiquité, qu'il décrit chez Montchrestien dans le cadre d'une poétique de l'exemplarité. Il termine cette partie avec la pudeur, vertu spécifiquement féminine dans l'imaginaire commun, qu'il explore de Théophile à Corneille, pour des tragédies définies par l'importance des bienséances.

Enfin, la troisième partie, « Politique », s'intéresse aux figures des femmes honnêtes : si les femmes ont socialement pour vocation d'apprendre aux hommes le raffinement, cela rend compte de la mission civilisatrice assignée à partir des années Richelieu aux femmes, qui correspond à celle que le Cardinal attribue au théâtre. Ainsi, le théâtre et les femmes partagent un rôle politique tout positif, celui d'une civilisation des mœurs telle que l'a décrite Norbert Elias.

Vincent Dupuis conclut sur une analogie à trois termes : la double face dionysienne et apollinienne de la tragédie décrite par Nietzsche renvoie à l'opposition entre la fureur de la tragédie de la Renaissance et l'ordre de la tragédie classique, ainsi qu'à la dualité des figures féminines, de la furieuse à l'honnête femme. C'est donc une réponse positive que Vincent Dupuis apporte finalement à la question de l'affinité entre le tragique et le féminin, pour lui intimement liés depuis la caractérisation de Dionysos par l'effémination chez Eschyle et Euripide.

La force majeure de ce travail nous paraît résider dans la volonté de son auteur, affirmée à plusieurs reprises, d'étudier le théâtre en interaction avec ce qu'il nomme « imaginaire social » : considérant que le théâtre n'a de sens que dans le monde dans lequel il s'inscrit, il met systématiquement en regard ses analyses des tragédies avec celles de discours extérieurs au genre tragique. De même, il rappelle en conclusion la valeur des *gender studies* pour l'approche des formes théâtrales et montre ici la pertinence de la démarche. Plus précisément, certaines analyses de détail, comme celles de la déploration chez Robert Garnier, nous paraissent présenter un intérêt certain. Comme tout travail novateur, cet écrit présente également des limites : comme il l'indiquait plus spécifiquement dans la version non publiée, il délaisse les figures masculines qui mériteraient peut-être une étude comparée : par exemple, quelle est la spécificité de Saül « le furieux » dans le cadre de l'esthétique de la fureur que Vincent Dupuis ne décrit que par des figures féminines ? A-t-il moins que les femmes une valeur « autoréflexive » dans le cadre de l'esthétique de l'effroi ? En outre, parce que la période choisie est assez longue (1553-1663), Vincent Dupuis ne s'intéresse qu'aux auteurs majeurs, ce qui là encore est peut-être regrettable. Cependant, les pistes ouvertes sont prometteuses, ce qui fait d'autant plus regretter que l'auteur de ce travail ne soit plus des nôtres pour les suivre, avec la « vigilance » et la « lucidité » que Normand Doiron souligne dans la préface de l'ouvrage.

NINA HUGOT

[THÉODORE DE BÈZE,] *Réponse au gentilhomme savoisien ne se nommant pas* précédée de [ANTOINE DE SAINT-MICHEL D'AVULLY,] *Lettre d'un gentilhomme savoisien. 1598*. Publiées par ALAIN DUFOUR. Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2016. Un vol. de 155 p.

Théodore de Bèze (1519-1605) est un écrivain prolifique dont il est très difficile de répertorier et de classer l'immense production imprimée. Celle-ci se développe aussi bien en français qu'en latin, en prose qu'en vers, et cela à peu près dans toutes les disciplines littéraires ou savantes qui relèvent de sa formation et de ses emplois. Si l'on s'intéresse plus particulièrement au pamphlétaire, on notera que sa « carrière » débute avec la *Zographia* (1549), une courte épître en prose latine où il prend vigoureusement la défense de Calvin contre le polémiste catholique Jean Cochlaeus. Elle se poursuit quelques années plus tard avec le *Passavant* (1553), un libelle en latin macaronique, où il s'en prend cette fois-ci à Pierre Lizet, le premier président du Parlement de Paris qui avait signé les arrêtés le privant de ses biens et le condamnant au bûcher. Le retentissement de ce livre, dont la publication anonyme ne résiste pas longtemps à la curiosité des lecteurs, confère à son auteur une réputation de prosateur satirique au-delà même des cercles réformés. Quant aux *Satyres Chrestiennes* (1560) en vers français, publiées dans un moment de très grande intensité polémique, elles témoignent d'une violence qui va bien au-delà de ce que la facétie autorise aux yeux de Calvin, ce qui explique peut-être un anonymat si bien gardé qu'il oblige encore aujourd'hui à la plus grande prudence quant à leur attribution définitive. Quoi qu'il en soit, il faut ensuite attendre plusieurs décennies pour que le polémiste reprenne la plume. C'est à la suite de la publication anonyme par Antoine de Saint-Michel d'Avully de la *Lettre d'un gentilhomme savoisien* (1598), qui prolonge une campagne calomnieuse orchestrée contre lui par les Jésuites, que Bèze publie cette *Réponse*, dans laquelle le pasteur retrouve un peu de sa verve de polémiste. Parce qu'elle est tardive et très éloignée de l'épicentre polémique des années cinquante, qu'elle concerne un écrivain déjà en retrait de la vie publique et qu'elle se déroule l'année même de la signature d'un édit censé mettre fin en France aux guerres civiles, cette querelle (et les deux épîtres imprimées qui la documentent), est souvent passée inaperçue. Elle n'en possède pas moins un intérêt aussi bien historique que littéraire, qui justifie cette édition fournie par Alain Dufour, à qui l'on doit, entre autres, une biographie du pasteur genevois (*Théodore de Bèze, poète et théologien*, Genève, Droz, 2006).

D'Avully, un gentilhomme savoyard converti au catholicisme depuis 1596, se signale en intervenant dans deux querelles adjacentes qui ne le concernent pas directement : d'abord celle qui oppose Herman Dürrolzer (dit Lignardus) au père capucin Chérubin, puis celle qui oppose donc Th. de Bèze aux Jésuites, qui ont fait courir le bruit de sa conversion et de sa mort. Après avoir directement pris à parti Lignardus en 1597, D'Avully s'en prend l'année suivante à Th. de Bèze, dans une *Lettre* à laquelle ce dernier répond très vite. Si cet échange épistolaire répond parfaitement aux normes de la polémique alors en vigueur et ne renouvelle pas vraiment l'exercice, il n'en est pas moins très instructif. Face à la prose un peu laborieuse de son adversaire, qu'il fallait restituer pour mieux comprendre la dynamique de la querelle en question, on ne peut qu'apprécier l'alacrité mordante de Bèze, qui reprend point par point les principaux arguments développés par D'Avully, corrigeant des erreurs factuelles, dénonçant des mensonges ou des

exagérations, déconstruisant plus généralement les procédés rhétoriques de la controverse. Prouvant au passage que celle-ci est un art martial, comme le judo, Bèze sait parfaitement absorber la force de l'adversaire pour mieux pouvoir la diriger ensuite où il le désire, c'est-à-dire à ses propres dépens : « Vous souviens-tu qu'en voulant ainsi faire rire les autres, vous vous exposez le premier à la risée de ceux que vous faites rire » (p. 105). Ce qu'il fait par exemple très habilement à partir du registre animalier auquel recourt volontiers d'Avully (sauterelles, p. 93 ; ânes et canards p. 99 ; chats, p. 100 ; chien, p. 104, etc.), et d'autres lieux communs de la polémique antiprotestante en usage depuis plusieurs décennies. Mais la *Réponse* de Bèze possède un autre intérêt, qui réside dans le travail de révision de la légende noire construite par ses adversaires. Si le pasteur genevois a déjà eu l'occasion, au cours de la querelle qui l'oppose à Claude de Saintes en 1567-1568, de proposer une brève histoire de sa vie depuis sa naissance jusqu'à la succession de Calvin en 1564, il en offre là une version augmentée, condamnant les « ordures regrabellées » (p. 117) de J. Bolsec, avant de s'en prendre à celles diffusées plus récemment par les Jésuites et reprises à son compte par D'Avully. Au-delà des éléments factuels, très utiles pour les historiens, on trouve là quelques confidences précieuses pour qui s'intéresse aux formes de l'écriture de soi à la Renaissance.

A. Dufour restitue le texte des deux libelles à partir de leur édition originale, tout en tenant compte des annotations manuscrites ajoutées par Bèze sur son exemplaire personnel de la *Réponse* (aujourd'hui conservé à la bibliothèque de Genève). L'établissement du texte est impeccable et le travail de contextualisation historique, opéré dans une courte préface et des notes en bas de page nécessaires et suffisantes, d'une grande précision. Après les republications savantes du *Passavant* par J. Ledegang-Keegstra (Leyde, Brill, 2004) et des *Satyres Chrestiennes* par Ch.-A. Chamay (Genève, Droz, 2005), on se félicitera de pouvoir maintenant disposer de ce petit volume, qui complète utilement le catalogue des « Textes littéraires français » de la librairie Droz en donnant à lire la dernière œuvre très personnelle de Th. de Bèze.

JULIEN GOEURY

HONORÉ D'URFÉ, *L'Astrée. Deuxième partie*. Paris, Honoré Champion (Champion Classiques), 2016. Un vol. de 715 p.

Il est désormais possible qu'un étudiant se présente à un rendez-vous en ayant à la main un volume de *L'Astrée* « de poche », enjolivé de multiples « post-it » colorés pour signaler les endroits importants, et qu'il vous déclare de but en blanc qu'il veut travailler sur *L'Astrée*. C'est en bonne partie à la publication d'une édition de petit prix et de grande qualité scientifique, enrichie des ressources du site « Le Règne d'Astrée » (université Paris-Sorbonne, sous la direction de Delphine Denis et d'Alexandre Gefen) que nous devons cette renaissance de la plus fameuse pastorale française.

L'équipe éditoriale qui rassemble Jean-Marc Chatelain, Camille Esmein-Sarrazin, Laurence Giavarini, Frank Greiner, Françoise Lavocat et Stéphane Macé, sous la direction de Delphine Denis, continue de relever le défi qu'elle s'est lancé : donner une édition scientifique rigoureuse du fameux roman d'Honoré d'Urfé. La deuxième partie de *L'Astrée* vient en effet de paraître.

L'édition critique de la première partie du roman (2011) s'ouvre sur une introduction générale (p. 7-101) qui livre les informations essentielles pour comprendre

cette œuvre toujours étonnante : sur la formation et la culture de l'auteur, la tradition pastorale, l'ancrage de la fiction dans le Forez, la construction du roman, le traitement des sources historiques, l'usage programmé du roman comme un *vade mecum* de l'honnête homme, la réception contemporaine de *L'Astrée* comme un roman à clés et la fortune de l'œuvre. Cette introduction générale fait la synthèse des acquis de la recherche avec autant de rigueur que de clarté, témoignant d'une réelle volonté de vulgarisation de la part de l'équipe, sans que soient sacrifiées les visées scientifiques d'une édition moderne de *L'Astrée*. Ces informations sont l'arrière-plan de l'introduction de la deuxième partie (p. 7-23).

Celle-ci attire l'attention du lecteur sur la façon dont, ayant entrepris une œuvre de longue haleine et qui doit avoir une fin, Honoré d'Urfé travaille à donner de la cohérence et de l'unité à ce roman d'une grande variété, chaque partie recelant de nombreuses histoires insérées (15 et 13 pour les deux premières).

Elle donne, de plus, des éléments de comparaison qui permettent de mesurer l'importance du renouvellement du genre pastoral dans le roman d'Honoré d'Urfé, dans l'intention, précisément, de conférer à celui-ci plus d'unité. Celle-ci est assurée par l'importance du récit principal, auxquelles sont clairement subordonnées les histoires secondes, la typographie rendant visible le décrochage narratif, le moment où le narrateur principal passe le relais à un narrateur second. Elle est renforcée par l'insertion dans le récit principal d'histoires longues que, recourant à la technique de l'entrelacement des romans de chevalerie, Honoré d'Urfé donne en plusieurs livraisons, en sorte que ces histoires s'étendent sur plusieurs parties. Les fils des diverses intrigues se tissent alors progressivement les uns avec les autres. De plus, les histoires insérées sont généralement mieux rattachées au récit premier qu'elles ne l'étaient dans les pastorales antérieures, et elles sont l'objet de commentaires des auditeurs plus nourris, plus développés. Ceux-ci peuvent prendre la forme d'un « tribunal d'amour », l'histoire ayant alors le statut d'un cas dont il faut débattre et à propos duquel un jugement, finalement, est prononcé.

En 1610, la deuxième partie du roman paraît (Toussaint du Bray et Jean Micard) avec une nouvelle édition de la première, remaniée et ouverte par une épître que l'ancien ligueur adresse au roi Henri IV. Cette épître engage à une lecture politique de la fiction, ce que confirme, dans la deuxième partie, l'importance accordée à l'histoire et à la réflexion politique, particulièrement celle concernant le roi, au lendemain des guerres de Religion (« La Matière historique », p. 13-18 de l'introduction).

Du vivant d'Honoré d'Urfé, six états successifs de *L'Astrée* ont vu le jour. Pour la première partie, l'équipe éditoriale a fait le choix de l'édition de 1612, dernière des trois éditions de cette partie dont il est assuré que les révisions sont le fait de l'auteur et que celui-ci avait pour unique intention d'améliorer son texte. Alors que le texte de la première partie passe par trois états successifs avant d'atteindre sa forme à peu près définitive, le texte de la deuxième partie est beaucoup plus stable. Du vivant de l'auteur, la seule modification notable du texte est l'introduction de nouveaux alinéas dans l'édition de 1614 en 932 pages (Toussaint du Bray, Jean Micard et Olivier de Varennes). C'est cette édition qui a été retenue par l'équipe éditoriale comme texte de base, « parce que c'est d'elle que procèdent les éditions successives publiées sous de nouveaux privilèges et qui conduisent jusqu'à la révision que Baro effectua peu après la mort de son maître » (p. 21). Une description bibliographique des dix-neuf éditions connues de la deuxième partie de *L'Astrée*, parues entre 1610 et 1647, est consultable sur le site « Le Règne d'Astrée ».

La bibliographie générale sera fournie à la fin de la cinquième partie, mais le site «Le Règne d'Astrée» met à jour régulièrement la bibliographie critique qu'on y trouve. Cependant, les notes infrapaginales éclairent le texte en renvoyant aux divers travaux de la critique et aux sources utilisées par l'auteur, notamment les sources historiques qu'il exploite dans les grands exposés historiques qui jalonnent cette partie du roman. Dans l'introduction générale de la première partie, la section consacrée à la langue de *L'Astrée* aboutit à la conclusion que «la langue d'Honoré d'Urfé n'est peut-être pas la plus moderne qui soit. Elle ne marque pas une rupture aussi nette que celle de Malherbe avec les productions antérieures, mais s'est pourtant imposée de bonne heure comme un véritable modèle esthétique» (p. 79). Les nombreuses et riches notes de langue permettent au lecteur de mieux appréhender, pas à pas, tout au long du texte, quelle est cette langue, et ce n'est pas le moindre intérêt de cette édition.

MARIE-GABRIELLE LALLEMAND

JEAN-PIERRE CAMUS, *Traité des passions de l'ame*. Édition de MAX VERNET et ÉLODIE VIGNON. Paris, Classiques Garnier, 2014. Un vol. de 556 p.

Du siècle qui a connu la plus riche production imprimée de traités sur les passions, dont on retient de prime abord les écrits de la seconde moitié, il restait un continent oublié au profit des moralistes classiques, échos d'un augustinisme de combat au moment des grands conflits autour de la question janséniste, ou encore de Descartes : le *Traité* de l'évêque de Belley et ami de saint François de Sales, d'abord destiné à une parution séparée puis publié en 1614 dans les *Diversitez* dont il constitue le tome IX. Il faut saluer l'édition procurée par Max Vernet et Élodie Vignon, qui permet enfin de l'explorer dans toute sa richesse.

Comme le rappellent avec beaucoup de pertinence les éditeurs dans leur introduction, très claire et synthétique (un tour de force au vu de la matière), le projet de Camus s'inscrit dans une perspective tridentine affichée : d'une part, et dans la continuité des préconisations de la Réforme Catholique telles qu'évoquées par saint François de Sales à l'orée de l'*Introduction à la vie dévote*, il s'agit d'appeler le fidèle à exercer sa foi au sein même d'un quotidien mondain, c'est pourquoi il faut connaître la nature des passions et surtout les «appliquer» ; le verbe ou ses dérivés ponctuent le traité, dont la finalité est d'abord pratique, inscrite dans l'action. Voilà qui appelle une minutieuse définition, remarquablement éclairée, là encore, par l'introduction, où sont remises en perspective la diversité des acceptions de «passion» et la béance sémantique qui sépare la lecture des XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles de celle de Camus et de la Première modernité en général. D'autre part, il s'agit de prendre part à la controverse antiprotestante sur le libre arbitre : un fil plus souterrain, mais néanmoins affirmé avec vigueur dès lors que l'on y prête attention. Enfin, dernière piste qui mérite toute notre attention, l'usage des images dans cet ouvrage.

La neutralité des passions et, partant, leur utilité est la ligne de force constamment réaffirmée par Camus, en fonction d'une lecture thomiste d'Augustin, héritage médiéval que la réflexion humaniste à laquelle se rattache l'évêque de Belley invite encore à retenir au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Les passions doivent être considérées non pas seulement en tant qu'agitation dangereuse de l'âme (ce qui pourrait imposer de les étouffer au profit de l'apathie stoïcienne, violemment récusée par l'auteur en début de traité), mais aussi et surtout, parce qu'elles sont situées «dans la

faculté appetitive de l'âme sensitive» (p. 108, conformément à la tradition), en tant qu'«affections de l'appétit» (p. 490) et en cela fondamentalement et positivement actives dès lors qu'elles «sont appliquées au bien» (p. 491). C'est exactement ce à quoi tend le libre arbitre humain, selon saint Thomas, libre arbitre ensuite défendu tout au long du traité. Dans de telles conditions, clairement distinctes des «titillations» et autres «tentations» («celles-cy [les passions] sont les facultez, celles-là ennemies», p. 112), les passions confèrent au fidèle comme à l'homme d'Église qui le dirige un levier d'une efficacité remarquable, dès lors qu'elles sont soumises à la raison : «il seroit injuste d'estouffer les passions à cause de leur indifférence, mais inique à cause de leur naturelle bonté, voire utilité. Ouy bonnes, ouy utiles : car ce sont les plus puissans, et pressans aiguillons qui puissent roidir la vertu, et la tenir en haleine ; elle n'a point de meilleurs outils pour se maintenir en action, et exercice» (p. 92). Fondant sur ce constat «l'anthropologie des passions» (p. 107) catholique qu'il défend, Camus examine les onze passions de la tradition thomiste (*ST*, 1a 2ae, Q. 22) qu'il parcourt successivement (amour, haine, désir, abomination, joie, tristesse, espoir, désespoir, hardiesse, crainte, et enfin colère), en en déclinant l'ensemble des «applications» possibles (leur «diversion», p. 133, ou en d'autres termes leur «conversion» au sens littéral de ce terme, puisqu'il s'agit de les «tourner à la vertu par quelque artifice gratieux», p. 134). Ce principe organise chaque démonstration : les passions sont d'abord valorisées en tant qu'elles conduisent à l'amour de Dieu – ce qui engage d'ailleurs une série d'éloges paradoxaux quand il s'agit de défendre les passions en apparence négatives comme la haine, l'abomination, la tristesse ou le désespoir, dès lors qu'elles contribuent à repousser les vices –, puis elles sont condamnées si elles sont utilisées pour s'éloigner au contraire de la charité. On ne s'étonnera pas que le traitement des deux premières passions, l'amour puis la haine, occupent quasiment la moitié du traité, les autres passions étant plus rapidement traitées comme autant de variations sur un même schéma, tout en fournissant çà et là l'occasion d'un point de catéchisme (ainsi la colère permet-elle la peinture du péché, chap. 47-51, le désespoir, les fins dernières, chap. 67, ou la crainte, celle de la pénitence, chap. 71).

Au service de cette démonstration, il faut remarquer la facture même du traité, qui représente un magnifique exemple de la prose camusienne, surtout connue de nos jours par les textes de fiction que divers travaux ont ces vingt dernières années – parmi lesquels on mettra au premier plan ceux de Max Vernet – remis sur le devant de la scène dix-septémiste. Cette édition permet de saisir sur le vif le travail de déclinaison des sources et de confection d'une mosaïque de comparaisons, de descriptions, d'*exempla* et de citations, non seulement pour persuader le lecteur – comme un sermon nourri d'anecdotes et d'extraits des Pères, ou un recueil de miscellanées emblématiques (les citations ou les paraphrases d'Alciat abondent sous la plume de Camus) – mais aussi pour faire miroiter l'infinie diversité des choses et du monde, «dans le Microcosme, aussi bien que dans le grand monde» (p. 398), et là n'est pas le moindre charme de ce texte. S'y décline un plaisir tout jubilatoire de ces «diversitez» (terme central dans l'économie du discours camusien) au sein desquelles l'action humaine se déploie pour éprouver sa grandeur à l'aune de la charité divine omniprésente, plus encore que pour y mesurer sa chute. Le lecteur pour autant ne doit pas se cantonner à voir là un simple jeu d'ornementation élocutoire : ces tesselles du *Liber mundi*, humbles ou extraordinaires, procèdent par amplification destinées à donner tout

son poids au propos (on retrouve exactement le système stylistique qu'a mis au jour Stéphane Macé) et se déploient comme autant d'*imagines agentes* qui scandent une permanente et pressante invitation à la composition de lieu (par ex., p. 362 : « pour contempler cette mort spirituelle en la corporelle, imaginons-nous... »), à la manière de la Méditation sur les deux étendards chez Ignace de Loyola. Arrivé au bout d'une véritable carte allégorique des passions et porté par son dessin tant mnémorique que symbolique, le lecteur – ou plutôt le « pèlerin » (p. 494) – a été constamment exercé à une herméneutique active dont l'apex, à la « Closture de ce traicté » (chap. 76 et dernier, p. 493-496) constitue les passions en « boucles d'or » de l'âme, reversant magistralement l'allégorie dans l'allégorèse.

On mesurera à sa densité et à la somme d'érudition qu'il a nécessité le considérable travail éditorial accompli par Max Vernet et Élodie Vignon, dans le prolongement des *Événements singuliers* aussi récemment édités par Max Vernet (Paris, Classiques Garnier, 2010). L'annotation, concentrée sur les sources mentionnées par Camus – et il était raisonnable en effet de ne pas chercher à élucider toutes les allusions, tant elles se pressent à chaque ligne –, explicite et documente les sources, les corrige le cas échéant et les met en perspective, faisant apparaître des lignes de force ou au contraire de fracture que l'on ne saurait pas sinon mesurer, tout comme la méthode citationnelle de Camus (et de sa génération d'auteurs), largement fondée sur la mémoire ou les recueils de lieux communs. On appréciera aussi pleinement l'extrême attention philologique que manifestent les deux éditeurs, selon quatre points précisément argumentés (p. 39-44), à rebours d'une tendance hélas trop fréquente encore qui consiste à moderniser ou, pire encore, à corriger aux entournures sans préciser lieu après lieu où portent les modifications. Les variations grammaticales comme les variantes graphiques et la ponctuation ont été scrupuleusement respectées, outre qu'interrogées et annotées chaque fois qu'elles posaient question, en particulier pour les hapax lexicaux (p. ex. p. 307, n. 1). Peut-être çà et là, dans la mesure où les choix sont systématiquement commentés, aurait-on pu remonter plutôt dans le texte telle correction et s'en expliquer plutôt en note (p. 350, n. 2) ; peut-être aurait-on pu envisager la résolution des *u* et *i* consonne en *v* et *j* (refusée p. 40), en considérant que ce sont des choix de casse effectués par les protes et non pas forcément par les auteurs (voir Liselotte Biedermann-Pasques, *Les Grands Courants orthographiques au XVII<sup>e</sup> siècle et la formation de l'orthographe moderne : impacts matériels, inférences phoniques, théories et pratiques (1606-1736)*, Tübingen, M. Niemeyer, 1992). Pour autant, on souscrita pleinement à l'argument, majeur, de la réception graphique par leurs contemporains de tels textes : « de nombreux mots ont perdu leur orthographe en même temps qu'ils perdaient un de leurs sens, ce qui fait que tel mot n'a littéralement jamais existé avec ce sens » (p. 40). Car « il est bon d'éditer les textes du passé *en tant que passés*, c'est-à-dire sans dissimuler la distance qui nous sépare des habitudes d'écriture et de pensée qui ont présidé à leur rédaction » (*ibid.*) : c'est justement la conscience de cet écart qui suscite la précision herméneutique.

La lecture s'impose donc de tout point de vue de ce magnifique traité, remarquablement édité par deux des meilleurs connaisseurs de Camus : il prouve, s'il était encore besoin, la continuité culturelle et spirituelle profonde qui unit le Moyen Âge à la Première modernité, qu'aucun chercheur ne saurait éluder, et témoigne de l'extraordinaire fécondité d'un des plus grands auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'on ne saurait trop fréquenter.

ANNE-ÉLIZABETH SPICA

***Les Poétiques de l'épopée en France au XVII<sup>e</sup> siècle.*** Textes choisis, présentés et annotés par GIORGETTO GIORGI. Paris, Honoré Champion, «Sources classiques», n° 124, 2016. Un vol. de 576 p.

Tous ceux que leurs recherches ont amenés à s'intéresser aux épopées du XVII<sup>e</sup> siècle, au genre épique en général, ou à la poétique de l'épopée, se réjouiront de la parution de cet ouvrage, qui rassemble en un seul volume les textes théoriques les plus importants sur le genre épique. C'est l'occasion de prendre conscience de la place royale qui est celle du poème héroïque dans l'esprit de tous au XVII<sup>e</sup> siècle. Quel est le poète en ce siècle qui ne rêverait d'être le Virgile français ?

Dans ce domaine les Italiens nous précèdent, et donc les Français du XVII<sup>e</sup> siècle les étudient, les discutent, les imitent. Giorgetto Giorgi est déjà l'auteur de nombreux travaux qui le placent au carrefour des poétiques italiennes et françaises du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles pour le roman et l'épopée. Il a en particulier procuré chez le même éditeur, en 2005, *Les Poétiques italiennes du « roman »*, traduction par ses soins des textes majeurs de Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio et Jean-Baptiste Pigna. Il maîtrise ainsi totalement les jeux d'influence et de transmission qui font que nos poètes au XVII<sup>e</sup> siècle héritent des idées d'Aristote et d'Horace par la médiation des théoriciens italiens et des romans héroïques de l'Arioste, de Boïardo et du Tasse.

Giorgetto Giorgi a mis tous ses soins à aider le lecteur à utiliser commodément l'ouvrage. L'introduction générale est un modèle de clarté et d'efficacité : en vingt-cinq pages, elle retrace d'abord l'histoire de la réflexion théorique sur l'épopée depuis Aristote, avec les étapes obligées que constituent Horace pour le début *in medias res*, puis, à l'âge humaniste, l'apport de Minturno et Ronsard, à quelques années d'intervalle, sur la question de la durée de l'action, et le Tasse avec ses deux théories successives qui le font privilégier le *placere* puis le *docere*, et surtout instaurer la lecture allégorique. Tout l'exposé est organisé autour de la constitution progressive de l'appareil de règles qu'il est convenu d'appeler « classique ». Vient ensuite une synthèse des réflexions françaises du Grand Siècle, d'abord sur la question de la structure de l'épopée, puis sur les aspects thématiques, qui sont les plus conflictuels : le merveilleux, la lecture allégorique. Enfin sont évoquées les questions de versification et de style, bien moins débattues. Le lecteur dispose ainsi de points de repère auxquels il peut éventuellement retourner.

Trente textes ont été sélectionnés et sont présentés en ordre chronologique. Pour nous permettre de bien appréhender les points d'opposition, les aspects originaux de chacun et les évolutions du goût au cours du siècle, Giorgetto Giorgi a fait le pari de rassembler un important choix de textes, dont la plupart ne nous sont pas donnés dans leur intégralité. Les passages choisis sont les plus significatifs et, le cas échéant, les plus polémiques. Ainsi, le lecteur qui serait intéressé par les textes impliqués dans la querelle des Anciens et des Modernes – pour ne prendre que cet exemple, assez courant – se trouverait très vite au cœur du débat.

Chaque texte est précédé d'une notice sur l'auteur et sur le texte lui-même. Giorgetto Giorgi accompagne aussi le lecteur par une annotation. Il va sans dire que l'ouvrage est complété par un index des notions, particulièrement utile pour un tel corpus, et d'une bibliographie bien organisée et très à jour. Tout cet appareil critique est marqué au coin du même souci d'utilité pratique. Les nombreux renvois en note en particulier aident beaucoup à mettre en relation les textes les uns avec les autres. On peut seulement regretter que les textes n'y soient indiqués que par

leur numéro, imposant un passage par la table des matières : un nom d'auteur et un numéro de page auraient été préférables.

Les textes choisis relèvent de genres divers, certains en vers, d'autres en prose, voire les deux alternativement dans le cas des dialogues de Desmarets intitulés *La Défense du poème héroïque*. Deux traités sont traduits du latin : celui du P. Mambrun, celui du P. Le Brun, jésuites tous deux. Les extraits de longs traités alternent avec les Préfaces ou Avis au lecteur de Saint-Amant, Scudéry, Chapelain, Desmarets, Le Laboureur, qui ouvrent leurs poèmes héroïques. On découvre avec plaisir et intérêt des textes moins souvent cités : l'*Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye, qui ouvre l'ouvrage, le jugement d'Honoré d'Urfé sur l'*Amédeïde* (1618), le *Traité du poème épique* de Michel de Marolles (1662) en lien avec sa traduction de l'*Énéide*, la Préface de Segrais à sa propre traduction en vers de la même épopée, ce qui confirme la place centrale de l'*Énéide*, et au tournant du siècle les textes de Perrault (1697) et Fénelon (1710).

Du fait que ces textes très divers sont rassemblés, on voit apparaître en pleine lumière quelques réalités qui n'avaient pas la même force d'évidence lorsqu'on devait aller d'un ouvrage à l'autre : deux auteurs, Chapelain et Desmarets, dominant quantitativement, avec quatre textes chacun. Boileau, avec les quelques pages de l'*Art poétique* où il traite de l'épopée, a ici une place étonnamment réduite et apparaît très isolé, si l'on songe à l'influence qu'ont eue ses idées sur les générations suivantes. Quatre textes, et tous de grande qualité, sont dus à des Jésuites, ce qui confirme leur place importante dans la réflexion poétologique, en lien de toute évidence avec leur enseignement dans leurs collèges.

Je me permets d'exprimer un regret, qui ne concerne pas l'auteur de cette anthologie mais les principes imposés par l'éditeur : il est fâcheux que la modernisation de l'orthographe – qui ne pose aucun problème pour les textes moins anciens – crée de nombreux vers faux dans l'*Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye, plus d'un par page en moyenne. Le lecteur trébuche sans cesse. Cet inconvénient très localisé n'empêche pas l'anthologie réalisée par Giorgetto Giorgi d'être un ouvrage majeur, un instrument de travail très précieux pour la recherche et l'enseignement, appelé à prendre place dans toutes les bibliothèques, celle de chaque chercheur comme celles des universités.

FRANCINE WILD

MOLIÈRE, *Théâtre complet, tome I*. Édité par CHARLES MAZOUER. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », 2016. Un vol. de 939 p.

Charles Mazouer, Professeur émérite à l'université de Bordeaux, après les trois volumes du *Théâtre français de l'âge classique* (Paris, Classiques Garnier, 2006-2014), entreprend une édition complète des œuvres de Molière. Elle comprendra cinq volumes, qui devraient paraître d'ici à 2022. Le parti-pris éditorial de Charles Mazouer consiste à publier les œuvres de Molière dans l'ordre chronologique des premières représentations. Ce premier volume contient donc *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin volant*, *L'Étourdi ou Les Contretemps*, *Dépit amoureux*, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire*, *Dom Garcie de Navarre ou Le Prince jaloux*, *L'École des Maris* et *Les Fâcheux*. Charles Mazouer revient ainsi à une tradition éditoriale bien ancrée, qui avait été bousculée par la nouvelle édition de la

Pléiade (Paris, Gallimard, 2010). Georges Forestier avait en effet préféré publier les pièces dans l'ordre de leur première impression, ce qui constituait un changement de perspective considérable et donnait beaucoup d'importance aux aléas éditoriaux.

Selon l'usage, Charles Mazouer reproduit systématiquement les textes des éditions originales. La fameuse édition complète de 1682 n'est utilisée que pour les œuvres qui n'ont pas été publiées isolément par Molière – dans ce premier volume, c'est le cas seulement pour *Dom Garcie de Navarre*. De même, l'édition complète de 1734, qui témoigne de la tradition de jeu de la Comédie Française, est rarement utilisée. Charles Mazouer ajoute simplement aux textes originaux « quelques didascalies ou quelques indications intéressantes de 1682, voire exceptionnellement, de 1734, à titre de variantes » (p. 63). Charles Mazouer cherche ainsi avant tout à donner accès au texte dont on sait de façon certaine qu'il est de la main de Molière lui-même. La graphie et la ponctuation sont modernisées, selon les principes éditoriaux de la collection. On ne trouvera donc pas de majuscule aux noms communs (contrairement à l'édition de la Pléiade) : elles sont renvoyées aux fantaisies des ateliers typographiques. De même, disparaît la ponctuation ancienne, qui, comme C. Mazouer l'a écrit lui-même, « guidait le souffle et le rythme d'une lecture orale », mais qui constitue selon lui un « trouble fâcheux pour le lecteur contemporain » (p. 65). L'éditeur renvoie toutefois aux travaux d'Alain Riffaud sur la question. Chaque pièce est copieusement annotée en bas de page, essentiellement pour des éclaircissements lexicaux bienvenus, car l'édition s'adresse explicitement à un « public d'étudiants et de jeunes chercheurs » qui a vraisemblablement « besoin de davantage d'explications et d'éléments sur les textes anciens » (*ibid.*).

Ce premier volume s'ouvre par une copieuse et intéressante introduction générale (p. 9-60), qui constitue un vaste panorama des grandes questions « moliéristes ». Elle se déploie en trois mouvements : « Une aventure théâtrale » (partie historique et biographique), « Un dramaturge comique » (partie formelle et technique), « Un moraliste en son temps » (partie thématique). Il propose enfin une copieuse bibliographie critique et plusieurs index fort commodes. Les introductions aux différentes pièces sont relativement brèves et constituent des mises en place essentiellement contextuelles. Du point de vue herméneutique, Charles Mazouer reste assez discret, et le revendique : « Je n'y propose pas une herméneutique complète et définitive, et je n'ai pas de thèse à imposer à des textes si riches et si polyphoniques, dont, dans sa seule vie, un chercheur reprend inlassablement (et avec autant de bonheur !) le déchiffrement » (p. 65). Sur ce point aussi, Charles Mazouer s'écarte des partis-pris de la nouvelle Pléiade, qui proposait d'ambitieuses interprétations globales du théâtre de Molière, par exemple dans son rapport avec le monde « galant » ou avec la religion chrétienne. Ici, l'édition veut être avant tout une présentation et une mise à disposition du texte de Molière.

La principale nouveauté de cette édition réside dans le pari de publier les partitions des comédies-ballets au sein-même des pièces. Comme le rappelle Charles Mazouer, nous possédons toutes les partitions de Lully et de Marc-Antoine Charpentier qui ont accompagné les comédies-ballets de Molière, mais elles ne sont bizarrement jamais publiées avec les œuvres écrites. L'édition de la Pléiade, pourtant si complète, y avait elle-même renoncé. Celle de Charles Mazouer, pour la première fois à notre connaissance, a l'ambition de les reproduire intégralement. Pour Lully, les éditions Garnier ont même passé contrat avec Georg Olms Verlag, l'éditeur de musique allemand des *Œuvres complètes* de Lully (dir. J. de la Gorce et

Herbert Schneider). Les partitions ont été transcrites en notation moderne par des musicologues. Dans ce premier volume, la seule pièce concernée par cette petite révolution éditoriale est *Les Fâcheux*, qui invente le genre de la comédie-ballet. La transcription en notation moderne a été réalisée par Fernando Morrison, à partir du manuscrit Philidor. La partition de chaque entrée de ballet est placée précisément en son lieu (dans les entractes), ce qui permettra au lecteur un peu musicien d'appréhender le spectacle moliéresque dans son déroulement temporel très singulier. On attend avec impatience les volumes qui contiendront les plus célèbres comédies-ballets, et notamment *Le Bourgeois gentilhomme*.

JEAN DE GUARDIA

JUSTUS VAN EFFEN, *La Bagatelle (1718-1719)*. Édité par James L. Schorr. Oxford, Voltaire Foundation, 2014. Un vol. de 344 p.

Journaliste, dramaturge, critique littéraire, traducteur, néerlandophone de naissance mais amoureux des langues anglaise et française, Justus Van Effen a été l'une des figures majeures de l'édition hollandaise au cours du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son œuvre demeure pourtant, à ce jour, injustement méconnue en France. Elle n'a été redécouverte qu'assez récemment, à la faveur d'un renouveau de l'intérêt pour la presse d'Ancien Régime en général, et pour le phénomène des «spectateurs» en particulier<sup>1</sup>.

Depuis une trentaine d'années, James L. Schorr a largement contribué à ce regain de curiosité. Il a ainsi édité en 1990 une comédie, *Les Petits-Maîtres*, seule tentative de Van Effen dans le domaine théâtral (*Les Petits-Maîtres* and *La Critique*, SVEC 278, p. 1-78). Surtout, il a entrepris très tôt de faire connaître les textes journalistiques de Justus Van Effen. Il a ainsi procuré dès 1986 une édition critique du premier périodique de Van Effen, *Le Misanthrope* (SVEC 248). Or, ce journal lancé en mai 1711 constitue la première imitation continentale du *Spectator*, que Joseph Addison et Richard Steele venaient de fonder à Londres, avec un succès sans précédent dans l'histoire de la presse littéraire. Plus récemment, James L. Schorr a édité aux États-Unis une autre feuille de Van Effen, *Le Journal historique, politique, critique et galant* (Lewiston, Edwin Mellen press, 2008). Ce *Journal* a connu au XVIII<sup>e</sup> siècle une diffusion assez confidentielle, et son existence est demeurée éphémère. Mais son originalité réside dans l'hétérogénéité de son contenu, puisque Van Effen y aborde pour la première fois des questions d'ordre politique.

En proposant aujourd'hui la première édition critique de *La Bagatelle* depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, James L. Schorr poursuit donc un travail de longue haleine autour de l'œuvre de Justus Van Effen. Il prolonge surtout l'entreprise commencée avec son édition du *Misanthrope* en 1986 : *La Bagatelle*, dont 98 numéros ont paru entre le 5 mai 1718 et le 13 avril 1719, est en effet le second périodique du type *Spectator* rédigé par Justus Van Effen. Mais si ces deux journaux ont en commun de s'inspirer du périodique fondateur de la tradition spectatorielle, la méthode choisie

1. Rappelons à cet égard le rôle fondateur joué par l'étude dirigée par Jean Sgard et Michel Gilot, en 1982 : Collectif de Grenoble (Michel Gilot, Robert Grandroute, Denise Koszul, Jean Sgard), «Le journaliste masqué. Personnages et formes personnelles», dans *Le Journalisme d'Ancien Régime. Questions et propositions*, sous la direction de Pierre Rézat et Henri Duranton, Presses universitaires de Lyon, 1982, p. 285-313.

diffère sensiblement, comme le souligne James L. Schorr dans son introduction. Dans *Le Misanthrope*, Van Effen avait en effet proposé une imitation aussi fidèle qu'invouée, puisqu'il reprenait la plupart des caractéristiques de son modèle sans jamais se référer explicitement à lui. Dans *La Bagatelle*, il évoque au contraire l'exemple du *Spectator* et de ses premiers épigones, mais il choisit de se différencier en profondeur de tous les « spectateurs » l'ayant précédé. Il utilise en effet l'arme de l'ironie pour combattre le vice, et donne donc la parole à un « Bagatelliste » aussi léger et vain que le Misanthrope était sage et sérieux. James L. Schorr propose, à juste titre, un rapprochement entre ce second « spectateur » de Van Effen et *Le Chef d'œuvre d'un inconnu* qui, quelques années auparavant, avait connu un immense succès en utilisant l'antiphrase et la satire (voir l'« Introduction », p. 2). Van Effen consacre d'ailleurs deux numéros à l'emploi de l'ironie dans *Le Chef d'œuvre*, qu'il présente comme « une pièce parfaite dans son genre » (« Bagatelle du jeudi 23 février 1719 », p. 284). Lui-même renonce cependant à ce procédé au bout de quelques mois, lorsqu'il prend conscience qu'il n'excelle guère dans l'emploi de l'antiphrase et qu'il suscite au mieux la réserve, au pire les railleries de ses lecteurs.

Il faut saluer la rigueur de cette édition. L'introduction est assez brève, mais James L. Schorr présente avec soin ce périodique en insistant sur sa place dans la vie de Van Effen, autant que sur le contexte politique et éditorial de sa publication. L'ouvrage est par ailleurs complété par une bibliographie suggestive et par un index très complet. Le texte est établi avec minutie et si l'on peut regretter que l'annotation demeure assez restreinte, elle a le mérite de la précision. James L. Schorr établit en particulier des parallèles pertinents entre le périodique de Van Effen et les journaux de Steele et d'Addison, qu'il s'agisse du *Tatler*, du *Spectator* ou du *Guardian* : il montre ainsi que « le Bagatelliste » se contente parfois d'adapter ou de traduire des numéros entiers empruntés à ses prédécesseurs anglais (voir par exemple les notes 84, 213 et 231.)

Comme le souligne le texte de la quatrième de couverture, James L. Schorr prépare actuellement une édition du *Nouveau Spectateur français*, journal lancé cinq ans après l'interruption de *La Bagatelle*. Il aura ainsi achevé la publication de ce que l'on peut nommer la trilogie spectatorielle en langue française de Van Effen : avec *Le Nouveau Spectateur français*, l'auteur de *La Bagatelle* s'inscrit en effet pour la troisième fois dans la tradition initiée par Addison et Steele. Il lancera ensuite un périodique du même type, mais en néerlandais, qui lui apportera la consécration qu'aucune de ses tentatives précédentes n'avait obtenue.

On ne peut donc qu'être reconnaissant à James L. Schorr d'avoir œuvré, depuis plusieurs décennies, pour réhabiliter l'œuvre en langue française de Van Effen. Pour autant, même prolongé par la publication à venir du *Nouveau Spectateur français*, ce remarquable travail éditorial demeurera incomplet : il faudra un jour, pour mieux comprendre la place de Van Effen au sein de l'édition hollandaise, et plus généralement pour saisir le dynamisme de la presse du Refuge, éditer également les périodiques collectifs dont il a été l'un des principaux collaborateurs. Au cours des années 1710 et 1720, Van Effen écrit en effet à la fois pour le *Journal littéraire*, pour les *Nouvelles littéraires*, pour *L'Europe savante* ou pour le *Courrier politique et galant*, sans que la liste de ses contributions soit toujours facile à établir.

Ainsi, comme en témoignent les travaux de James L. Schorr, Van Effen a largement contribué à la naissance d'un journalisme d'expression personnelle dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais il reste à mettre en évidence le rôle

joué par cet auteur protéiforme dans le développement, à la même époque, d'une presse qui revendique et met en scène son caractère collégial. Cet apport, plus difficilement quantifiable, constitue une autre partie de la dette que le journalisme européen doit à Justus Van Effen.

ALEXIS LÉVRIER

JEAN-FRANÇOIS PERRIN, *L'Orientale allégorique. Le conte oriental au XVIII<sup>e</sup> siècle en France (1704-1774)*. Paris, Honoré Champion, 2015. Un vol. de 312 p.

Jean-François Perrin, éditeur des contes de Crébillon, Gueullette, Hamilton ou encore Rousseau, auteur de nombreux articles de référence sur le conte au dix-huitième siècle, propose la première étude d'ensemble consacrée au conte oriental. Véritable invention du siècle, comme l'auteur l'avait montré dans son introduction au numéro de la revue *Féeries* consacré au conte oriental (2004-2005), le genre s'est construit à partir d'une matière narrative diffusée par les récits de voyage, les traductions et les travaux des orientalistes, et surtout par le formidable succès rencontré par le recueil des *Mille et une nuits*, publié par Antoine Galland à partir de 1704. L'objectif de l'ouvrage est de prendre la mesure de la « portée » (p. 7) des *Mille et une nuits* dans la littérature à partir d'un corpus de contes parus entre 1704 et 1774, date de publication du *Taureau blanc* de Voltaire. Cette portée est envisagée d'un point de vue littéraire et poétique : comment le genre du conte oriental s'est-il construit puis transformé à partir du dispositif des *Nuits* ? et d'un point de vue critique : le conte oriental, parce qu'il relève du régime de l'allégorie, à l'instar de nombreux contes merveilleux de l'âge classique, aide à penser les débats et interrogations qui parcourent les Lumières françaises.

Ces deux axes, intrinsèquement liés, constituent le fil conducteur d'un ouvrage qui alterne études transversales et analyses très précises de contes singuliers. L'auteur distingue deux « lignées » à partir du modèle proposé par les *Mille et une nuits*. La première s'inscrit dans le sillage du travail de Galland, éminent orientaliste : elle s'appuie sur des sources authentiques, affirme une volonté de transmettre et de diffuser une matière et un savoir nouveaux. Dans cette lignée se trouvent Pétis de La Croix, lui-même éminent orientaliste, Caylus mais aussi Gueullette qui travaille certes à partir de sources de seconde main mais qui, par sa « poétique intégrative » (chap. 5, p. 143), propose de véritables encyclopédies des savoirs et de la matière orientale. Les conteurs de la seconde lignée reprennent certes les marqueurs génériques les plus identifiables du modèle proposé par Galland : l'encadrement ou encore la référence savante, mais sur un mode plus satirique et ironique. Hamilton, dont les contes sont publiés en 1730, puis Crébillon en sont les chefs de file, proposant une « déconstruction du genre » (I, chap. 2) fondée sur le « démontage » burlesque et parodique des procédés caractéristiques des *Mille et une nuits*. Alors que règne le persiflage en société, les conteurs proposent une pratique du conte fondée sur « l'hyperbolisation de sa fictionnalité » (p. 68) qui aboutit à une sorte de « passage aux limites » (p. 78). Hamilton se livre avec une certaine jubilation à une « opération de déconstruction systématique » (II, chap. 4, p. 134) du genre légué par Galland qui constitue « le moment le plus follement créatif de la réception littéraire des *Contes arabes* à l'aube des Lumières » (p. 142). Crébillon accentue encore cette subversion, en travaillant notamment sur la polyphonie énonciative, et fait du conte oriental

un puissant et audacieux observatoire des mœurs et des débats politiques les plus brûlants de son époque (II, chap. 5). Dans ce trajet, il convient de faire une place à Voltaire, qui porte un jugement mitigé sur les *Mille et une nuits*, mais a parfaitement compris le propos didactique du conte oriental, la fécondité d'une poétique fondée sur l'encadrement et le dialogue et les virtualités philosophiques d'un genre qu'il a indéniablement développées (I, chap. 3). Quant à Rousseau, c'est sur le mode de la « gageure » qu'il apporte sa pierre à l'édifice en proposant, en 1754, un conte satirique dans la lignée persifleuse et ironique d'Hamilton et Crébillon mais non libertin. *La Reine fantasque* mêle alors, d'une manière que l'époque a jugée un peu « cacouac », la satire religieuse, la réflexion politique et le débat sur l'éducation des princes destinés à régner, filles et garçons (II, chap. 7).

On le voit, les analyses de poétique sont indissociables d'une réflexion sur les enjeux, philosophiques, politiques, moraux contenus dès son origine par le conte oriental et que les continuateurs de Galland ont révélés, au sens photographique du terme. Il faut rappeler alors que l'allégorie à l'âge classique est indissociablement image et figure. Nul doute que l'Orient est pourvoyeur d'un imaginaire que Galland voulait faire découvrir à ses lecteurs. En invitant à décrypter le double discours qu'elle contient, leçon morale ou démonstration politique subversive, la figure de l'allégorie génère nécessairement une interprétation. Elle fait, écrit Jean-François Perrin, du conte oriental une « fiction pensante » suscitant chez le lecteur le « désir du sens » (p. 178) et la surprise, peut-être, de se reconnaître dans ce miroir que lui tend la fiction orientale. Ainsi, si la troisième partie (« Problématiques ») réunit des chapitres qui abordent plus spécifiquement ces débats transversaux, la réflexion parcourt l'ensemble de l'ouvrage.

Le conte oriental mérite, de fait, d'être reconsidéré dans son rapport, et dans son apport, à la réflexion sur un orientalisme des Lumières. L'analyse proposée vient compléter et nuancer les travaux d'Edward Saïd sur la question et montre, au fil des chapitres, combien ce genre témoigne d'« une capacité inédite d'ouverture à l'étrangeté, à l'altérité » (p. 62) et d'une volonté affirmée de diffuser une meilleure connaissance de l'Orient. Certes, cet Orient des Lumières est « surtout un réflecteur des grands débats européens et français de l'époque » (p. 38), mais c'est précisément par la singularité de cette matière d'Orient, son altérité, que le lecteur occidental peut apprendre à penser sa propre société et à se penser lui-même. De Pétis de La Croix à Voltaire, en passant par Gueullette, Crébillon et Rousseau, le conte oriental permet d'aborder la question politique, notamment celle du despotisme, c'est un aspect qui a été bien étudié. Mais le conte a aussi le pouvoir de mettre en question les mécanismes mêmes du despotisme, les dispositifs et même les fictions sur lesquels il s'appuie pour affirmer son emprise. Dans *Tanzai et Néadarné*, Crébillon met en question, par l'allégorie précisément et par une fiction « hyperbolique », les rapports entre les pouvoirs politique et religieux et la croyance (I, chap. 2) et en vient, plus largement à interroger « l'identité comme rapport à soi dans l'épreuve de l'Autre » (p. 178) et la liberté des consciences. L'étude de deux contes de Galland et de Gueullette montre comment le despotisme repose sur la « fabrication des prestiges comme instruments d'emprise » (chap. 8, p. 200) qui mettent en crise l'identité du sujet. Cette question de l'identité se trouve au cœur de l'étude transversale des « contes à métempsycose » (chap. 9). Écrite pour la revue *Dix-huitième siècle* en 2009, cette dernière trouve une nouvelle cohérence au sein de l'ouvrage par les échos ménagés avec les autres chapitres, notamment

la question de la croyance, essentielle dans ce *corpus*. Jean-François Perrin met en lumière un « complexe de Tirésias » à l'œuvre dans les contes qui s'emparent de la question de la différence des sexes, en l'envisageant dans leur relation au pouvoir chez Montesquieu ou Crébillon par exemple. Ainsi, le « fantasme du sérail » prend-il une signification nouvelle dans ces contes qui figurent très efficacement le questionnement identitaire. Chez Tiphaigne de la Roche, le conte permet de mettre en question les Lumières elles-mêmes : la foi dans le progrès ou dans une « éducation de masse » (p. 263) ne pourraient bien être que des fictions faites pour endormir la raison, un rêve éveillé comme celui d'Abou Hassan chez Galland.

Ces deux derniers chapitres emblématisent, de manière très originale, le double propos de l'ouvrage : la nécessité de reconsidérer la place du conte oriental dans l'histoire littéraire mais aussi de parvenir à une meilleure compréhension d'un « orientalisme des Lumières », dont l'auteur pose ici des « jalons » (p. 23) essentiels ; un orientalisme qui gagne à envisager la *manière* dont les fictions construisent et interrogent les régimes de savoir et le rapport à l'Autre.

CHRISTELLE BAHIER-PORTE

SONIA CHERRAD, *Le Discours pédagogique féminin au temps des Lumières*. Oxford, Voltaire Foundation, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2015. Un vol. de xv-311 p.

L'ouvrage de Sonia Cherrad est la version remaniée de sa thèse de doctorat et on ne peut que se réjouir de cette publication qui apporte un regard neuf et stimulant sur des domaines aujourd'hui encore inégalement travaillés. L'enquête se situe au carrefour des études sur l'éducation, les femmes et les discours. Elle s'appuie sur une bonne connaissance du contexte, que caractérise une réflexion générale sur l'éducation (notamment autour des grands débats sur les bienfaits de l'éducation domestique, « mercenaire » ou nationale qui prennent une acuité plus grande après l'expulsion des Jésuites) et qui nourrit la confrontation de penseurs, hommes ou femmes, par rapport à Rousseau et à la diffusion du rousseauisme. Au sein de cette très riche librairie en train de se constituer qui abonde en ouvrages destinés à des publics divers (enfants, parents, éducateurs, groupes sociaux différenciés ou non), S. Cherrad choisit de s'intéresser aux ouvrages écrits par des femmes, un angle d'attaque justifié au regard d'une production importante (car écrire sur l'éducation permet de sortir de la sphère privée et constitue une voie d'entrée légitime en littérature) et diversifiée par les origines et les itinéraires des femmes, ainsi que par leurs propositions et leurs réflexions éducatives, sociales ou politiques. On saluera particulièrement le fait d'avoir travaillé sur un corpus large qui fait se côtoyer des femmes de lettres très connues (Épinay, Genlis, La Fite, Leprince de Beaumont) avec d'autres écrivaines moins célèbres.

S. Cherrad analyse fort justement les formes prises par ces textes éducatifs et les multiples instances génériques appelées à participer à cette réflexion, comme le dialogue ou les formes brèves et les contes merveilleux insérés. La présence de ce dernier genre par exemple permet de rappeler la position des éducatrices réformatrices par rapport au merveilleux et d'analyser comment elles peuvent détourner le genre tout en conservant les invariants qui l'identifient et sa fonction initiatique.

La partie consacrée aux « savoirs féminins de Lumières » dresse le tableau des connaissances enseignées en lien avec le cadre réflexif qui assoit les différentes

propositions : la question d'un savoir limité ou encyclopédique, le partage des champs disciplinaires selon le sexe et l'âge (on note la confirmation de la montée en puissance de l'enseignement de la géographie entre autres) et bien sûr les pratiques d'apprentissage.

Enfin, l'apport le plus net se situe dans la démonstration que ces textes écrits par des femmes dépassent très largement le cadre de l'éducation des demoiselles. L'étendue des vues concernant l'éducation des garçons, du peuple, auxquelles s'associe une réflexion globale sur la société et ses problèmes (sur les jeux de hasard, la politique – et pas seulement à travers les textes d'éducation princière – l'esclavage, la guerre, les impôts et les corvées) souligne combien les femmes prennent part aux grands débats de la société grâce à ces « fictions au miroir de la société ».

Sans aucun doute, le lecteur souscrira, après cette (re)lecture des écrits pédagogiques féminins, à la conclusion de S. Cherrad sur l'importance de ces « auteurs féminins des Lumières », dont les écrits sont diffusés dans l'Europe entière.

MARIE-EMMANUELLE PLAGNOL-DIÉVAL

JOCELYN HUCHETTE, *La Gaieté, caractère français ? Représenter la nation au siècle des Lumières (1715-1789)*. Paris, Classiques Garnier, « l'Europe des Lumières », 2015. Un vol. de 426 p.

L'ouvrage, tiré d'une thèse de doctorat, trouve parfaitement sa place au sein d'une collection dont les précédentes publications ont montré la variété des thématiques et l'éclectisme des approches. Il conjugue en effet habilement, à l'instar de son auteur, rédacteur des débats à l'Assemblée nationale, la littérature, les sciences humaines – en particulier l'anthropologie –, le droit public avec l'histoire des représentations, proposant, selon les mots de l'auteur, un « parcours » permettant de « suivre l'évolution de l'idée de nation » et celle de « la forme représentative dans sa double acception juridique et littéraire » à travers le XVIII<sup>e</sup> siècle. Rejoignant obliquement les travaux de Myriam Revault d'Allonnes (notamment l'essai *Le Miroir et la scène*), renouvelant ceux de Louis Van Delft sur le caractère des nations, mais citant plus volontiers Derrida ou Deleuze et Guattari (concepts de « différance » et de « déterritorialisation »), l'auteur relève la gageure de restituer un corpus aussi vaste que varié, en isolant les écrits les plus significatifs. L'ouvrage se clôt d'ailleurs sur une bibliographie conséquente, quelque trois cents titres pour le corpus primaire et près du double pour le corpus secondaire, qui témoigne de l'ambition à la fois encyclopédique et méthodique d'un ouvrage qui embrasse le Siècle des Lumières, tout en puisant dans les fondements de la tradition (juridique, philosophique ou littéraire), sans omettre de prolonger la réflexion vers des perspectives plus contemporaines, au croisement de plusieurs disciplines.

L'ouvrage, qui compte six parties, s'organise chronologiquement et thématiquement, les premières déclinant un corpus varié de philosophie politique quand les suivantes se fondent sur des écrits intriquant théories esthétiques et pratiques d'écriture. La première partie fait ainsi la part belle à Montesquieu, en particulier *L'Esprit des lois*, à propos duquel l'auteur formule des analyses neuves et stimulantes, particulièrement justifiées, Montesquieu ayant offert à la caractérologie des nations une caution scientifique (déterminisme de l'histoire, de l'institution politique et du climat) à laquelle se référeront la plupart des théories ultérieures. La

seconde fait croiser le fer à Boulainvilliers, Du Bos et Montesquieu pour tenter de circonscrire l'esprit général et le caractère français, évidemment défini au regard du modèle anglais, thématique sur laquelle l'auteur revient à plusieurs reprises au cours de son étude. La troisième partie, qui offre de belles pages sur Voltaire lecteur de Montesquieu, fait dialoguer Mably, Duclos et Jean-Jacques Rousseau et se termine sur la notion de despotisme, concept que l'auteur éclaire de morceaux choisis et commentés de d'Holbach et Helvétius. La progression d'ensemble plonge le lecteur au cœur des clivages idéologiques qu'attise la question de la gaieté française dans son articulation au politique : continuité naturelle de la gaieté au loyalisme politique de Montesquieu à Jaucourt, par exemple, que vient contrarier le spectre du despotisme associé à la légèreté française.

Les trois dernières parties, successivement dédiées au théâtre, à l'écriture morale, à l'universalisme enfin dans un contexte d'eupéanisation des cultures, offrent des analyses stimulantes. C'est peut-être dans la première d'entre elles que l'auteur touche au plus près du titre choisi pour son ouvrage : la gaieté, et formule, à notre sens, les thèses les plus intéressantes, en donnant à lire la dramaturgie des Lumières (de Du Bos à Beaumarchais, sans omettre de Belloy, Marmontel, Diderot et Rousseau), et plus spécifiquement la question du comique (menacé dans sa justification politique), sous l'angle du sentiment national. La seconde, plus hétéroclite (on pourrait avoir l'impression de flâner devant les rayons d'une bibliothèque dédiée au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont on ouvrirait les pages au fil d'un « parcours » guidé), invite, parmi d'autres propositions, à relire le libertinage et, plus généralement l'étude des passions, sous l'angle de la caractérologie nationale. La dernière partie, ouverture habile, fait éclater le caractère français dans les « paradoxes de l'universalisme » et dans la critique kantienne d'un universalisme à la française, voué à perpétuer sa domination. L'horizon est pluriel, remarquablement ouvert, notre seule déception étant de voir négligée la poésie badine (d'un Dorat, d'un Villette...), alors même qu'elle puise largement dans le caractère national et dans les ressources qu'offre sa représentation pour alimenter les épîtres en vers et autres poésies de circonstance.

L'ensemble témoigne néanmoins d'une vaste culture, que l'on admire, de précieuses qualités de synthèse et de conceptualisation (donnant lieu à des mises au point utiles), enfin d'un sens de la formule qui agrémentent une lecture somme toute ardue, le parcours proposé relevant parfois d'une gymnastique que l'on peine à suivre (un certain goût du paradoxe), mais où cette belle plume sait nous entraîner. Peut-être faut-il regretter un titre quelque peu trompeur, l'essence du livre (notamment dans sa première moitié) résidant davantage dans le sous-titre que dans le titre courant. Des intitulés (parties, chapitres) plus explicites auraient peut-être contribué à clarifier les enjeux propres à la crise des modes de représentation de la nation que traverse le XVIII<sup>e</sup> siècle. Un index thématique aurait été, au même égard, bien utile, mais il n'appartient pas aux usages de cette collection. L'ouvrage, à l'exception de quelques coquilles (les pages 130 et 131, par exemple, semblent avoir échappé à l'œil inquisiteur du correcteur), présente une belle facture d'ensemble ; il offre au lecteur un cheminement d'une grande densité au cœur de la notion de représentation, dont l'auteur interroge les variations de signification, parfois antinomiques, par l'examen attentif des discours qu'elles produisent.

STÉPHANIE GÉHANNE GAVOTY

MICHEL-JEAN SEDAINÉ, *Maillard, ou Paris sauvé* et *Raimond V, comte de Toulouse*. Édition présentée, établie et annotée par JOHN DUNKLEY. Cambridge, MHRA, « Phoenix » 8, 2015. Un vol. de 262 p.

Le volume 8 de la collection « Phoenix », édité et annoté par John Dunkley, professeur émérite de l'Université d'Aberdeen, poursuit l'ambitieux projet éditorial d'une équipe de chercheurs internationaux, spécialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, dirigée par Pierre Frantz et Thomas Wynn depuis 2006, dans le cadre d'une collaboration entre l'Université Paris-Sorbonne et l'Université de Durham. Cette collection met à la disposition des lecteurs des pièces du XVIII<sup>e</sup> siècle peu connues qui ont eu un rôle dynamique ou marquant dans l'histoire de la scène théâtrale en France. À chaque fois, une introduction riche et précise sur l'histoire des représentations et sur leur réception témoigne de la variété de ce répertoire oublié.

J. Dunkley a réuni deux pièces de Sedaine, écrites à plusieurs années d'intervalle (1770 et 1778), l'une jamais jouée, l'autre créée au début de la Révolution, pour deux représentations seulement. L'intérêt des pièces se situe au-delà du succès ou de l'échec public, comme l'expliquent brillamment les introductions et les notes. *Maillard*, tragédie nationale en cinq actes et en prose, et *Raimond V*, comédie héroïque et pièce métathéâtrale, représentent toutes deux une étape dans l'histoire des genres dramatiques en France et marquent une évolution dans la conception du personnage de théâtre.

*Maillard* n'a jamais été joué, bien que le texte ait été accepté par les Comédiens-Français dès juin 1770 et que son auteur ait tout tenté pour le faire représenter. La pièce est parfaitement jouable techniquement ; les nombreuses indications scéniques dans le manuscrit révèlent un auteur particulièrement « habile à écrire un spectacle » (p. 30). Les raisons de l'interdiction, à trois reprises entre 1771 et 1788, sont à chercher dans les diverses analogies que le public était susceptible d'établir entre l'intrigue et la situation à l'époque. La tragédie se passe au XIV<sup>e</sup> siècle et met en scène des personnages dont la réputation n'était pas bien définie pour le public, mais les situations historiques dépeintes renvoient inévitablement aux crises parlementaires des années 1760-1770. J. Dunkley montre avec finesse (p. 37-43) que *Maillard* est un probable portrait déguisé de Malesherbes, « que l'opinion identifiait comme le champion de la liberté du peuple face à une machine étatique prête à l'écraser » (p. 38). Quant à Étienne Marcel, il évoque Maupeou, tant sur le plan social que professionnel, et est animé par un même ascendant progressif sur le pouvoir royal. En 1790, la pièce apparaîtrait encore comme une œuvre de circonstance, ne serait-ce que par le lieu de la scène : une des grandes salles de l'Hôtel de ville de Paris, ce qui fait une fois de plus obstacle à sa représentation. Aujourd'hui, ces analogies nous font saisir le processus de fabrication d'un personnage dramatique, au moment où le théâtre français renouvelle en profondeur sa conception de l'héroïsme. Car si *Maillard* marque une étape dans l'histoire de la tragédie en prose, par ses ruptures de tons, ses influences littéraires multiples, le texte est surtout remarquable par sa mise en scène de héros exclusivement issus du Tiers état : Marcel est un « membre du tiers état révolté » (p. 25), *Maillard* offre un exemple d'héroïsme national et patriotique, au prix de quelques aménagements avec l'Histoire. J. Dunkley consacre plusieurs pages (p. 19-26 et 50-53) à ce changement dans le statut social des héros, de plus en plus fréquent à l'époque, héros solidaires avec le peuple et affublés de costumes ou d'accessoires significatifs. Auteur célèbre pour ses comédies et ses drames, Sedaine se révèle

ici en phase avec les auteurs tragiques contemporains et indique même certaines orientations majeures des décennies suivantes. En effet, si « de Maillard Sedaine fait un héros » (p. 24), le poète offre, symétriquement, avec Marcel un modèle de « monstre » conspirateur et traître, « totalement dépourvu de bonnes qualités » (p. 51). Le mélodrame trouvera dans ce dernier type les contours de son Méchant. La richesse des autres personnages confère son originalité à la pièce, de Laddit, l'adjuvant de Marcel, singulièrement noir, à l'ambivalente Héloïse, fille de Maillard, tendre épouse de Marcel fils et « femme politiquement efficace avec même un brin d'héroïsme » (p. 53) lorsqu'elle fait face au Prévôt révolté.

On comprend vite les raisons qui ont conduit à placer *Raimond V* après *Maillard* lorsque J. Dunkley en définit l'intrigue comme les « tribulations d'un troubadour qui cherche à faire représenter une pièce irréprochable quoique d'un style nouveau, face à l'opposition des courtisans et des professionnels de théâtre » (p. 161). Écrite en 1778, *Raimond V* est, en effet, une réponse indirecte à la censure qui a interdit *Maillard*. Les pièces sont liées par un même contexte d'écriture et par une même volonté de dénoncer l'hégémonie du classicisme au théâtre. Derrière le décorum médiéval, on décèle aussi les déboires personnels de l'auteur, « homme du peuple, distingué [...] mais peu intégré à la haute société » (p. 170), et ses relations difficiles avec les courtisans. Sedaine y tresse une dénonciation des obstacles que l'Ancien Régime met à toute critique politique ou sociale avec une satire des difficultés qu'affronte tout dramaturge sensible aux revendications des philosophes en faveur de la représentation du peuple dans le système politique. Pour ces raisons, la pièce ne sera jamais imprimée. Cependant le manuscrit choisi pour l'établissement du texte réserve une surprise à tous ceux qui s'interrogent sur les conditions matérielles du jeu dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle. On y trouve, en effet, une « Esquisse des personnages » rédigée par une main inconnue (p. 181-183), composée de « portraits [...] pour servir de guide aux acteurs, donc probablement peu avant la représentation » (p. 170). Ces portraits sont exceptionnels, les didascalies liminaires, rares à cette époque, ne concernant que l'aspect physique et le costume des personnages. J. Dunkley en tire de riches analyses : « les portraits des “bons” s'appuient fortement sur la *moralité profonde* des personnages (ils incorporent beaucoup de substantifs abstraits), tandis que l'accent porte sur le *comportement* des méchants » (p. 173). Raimond y est décrit comme le modèle du despote éclairé, conforme à l'héroïsme nouveau des Lumières : « prince jeune, aimable d'une naïveté noble et vraie [...] disposé par la nature et l'éducation à devenir un grand homme ». Constance, son épouse, est « supposée avoir beaucoup de science et d'esprit ». L'Intendant des plaisirs est un paragon du « vilain », « vil, bas, rampant, prêt à tout ». Quant au troubadour Gavaudan, qui « n'a pas le ton des autres hommes, mais sans affectation », il est nommément comparé à « M. Diderot », prouvant ainsi que les philosophes servaient de modèle à des héros de fiction et signifiaient un type précis dans l'opinion publique grâce à leur notoriété. L'époque de la Révolution n'étant pas toujours favorable à la création théâtrale, ces portraits pallient l'absence de certains comédiens et comédiennes pendant les lectures ou les répétitions collectives – qui n'étaient pas obligatoires à l'époque malgré la demande des auteurs –, en informant les acteurs présents des particularités de leur rôle. Ce manuscrit, désormais accessible grâce à ce volume passionnant, constitue ainsi un moment dans l'histoire des répétitions et de la concertation entre comédiens.

RENAUD BRET-VITOUZ

LOAISEL DE TREOGATE, *Dolbreuse ou l'Homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et la raison. Histoire philosophique*. Texte établi et présenté par CHARLÈNE DEHARBE. Paris, Société des Textes Français Modernes (n° 260), 2015. Un vol. de 332 p.

Si l'édition de *Dolbreuse ou l'Homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et la raison* composée par Charlène Deharbe comble heureusement une attente, c'est qu'elle offre, dans la belle collection de la STFM, un remarquable travail de synthèse et d'érudition qui ne néglige nullement la rigueur de l'établissement du texte. Le choix de l'édition *princeps* (Amsterdam-Paris, Bélin, 1783) comme texte de base peut surprendre, mais c'est le seul texte, nous précise l'éditrice, qui ait été avoué par Joseph-Marie Loaisel (1752-1812) *alias* Loaisel de Tréogate (p. 16). On n'a, par conséquent, pas eu besoin de se demander s'il fallait préserver le découpage des deux parties en un seul volume tel qu'il était dans les trois éditions d'ancien régime, alors que les deux éditions révolutionnaires les fournissaient dans des tomes séparés. Au reste, les variantes des trois éditions postérieures à 1783 (Paris, Bélin : 1785, 1786 et Avignon, chez Jean-Albert Joly, 1793) n'apportent guère de modifications profondes, sinon quelques corrections de langue et de style. Le grand changement est opéré par l'édition de 1794, chez Le Prieur, qui constitue la dernière version anthume du roman. On peut en saisir le sens en suivant les modifications substantielles auxquelles a abouti l'alliance d'un puritanisme moral et d'une idéologie anti-aristocratique. Pour ce faire, le système habituel des variantes consignées dans les notes infrapaginales s'accompagne de crochets dans le corps du texte qui permettent de lire sans embarras le texte révisé par les suppressions, substitutions et additions. Eu égard à la période, certaines de ces corrections relèvent de ce qui s'apparente sans surprise à un langage « politiquement correct » (on ne parle plus de château, mais de maison ou de demeure, et les titres nobiliaires tombent, tout comme la particule dont l'écrivain s'était lui-même affublé jusque-là). Il est toutefois des mots ou des expressions qui échappent à la révision, et c'est assez amusant à remarquer... Ces incohérences, effet d'une relecture un peu rapide, ne troublent pourtant pas la signification politique qui caractérise la version réformée du roman. D'une manière générale, la dimension morale de l'œuvre, alimentée par un rousseauisme manifeste, en sort plus vivement réaffirmée. Bref, la mouture de 1794 ne porte guère atteinte au vertueux programme affiché par le titre dès 1783. Bien au contraire, mais elle rend l'aristocratie de l'ancien régime définitivement responsable de ce qui était regardé en 1783 comme un mal social et l'effet d'une corruption des mœurs, dont on pouvait néanmoins se garantir en quittant l'atmosphère délétère de villes comme Paris (Rousseau reste au cœur de la pensée de Loaisel). En 1794, le propos moral est devenu résolument politique, et la tonalité s'est assombrie. Ce n'est donc pas un des moindres mérites de cette édition que de faire apparaître comme en surimpression le texte de 1794 à travers celui de 1783, et de susciter ainsi une lecture parallèle.

Cette lecture, C. Deharbe la propose aussi pour les frontispices des éditions (p. 61-64 et 79-84). En 1783 et 1785, le romancier disposait des talents du peintre Jean-Joseph Delorge et du graveur Louis Sébastien Berthet, bien connu des rétivianistes. Pour 1786 et 1793, les frontispices ne sont pas signés, et la facture en est moins soignée. En 1794, ils découvrent une scène différente, même si tous les éléments sont demeurés les mêmes (jardin, soleil, Dolbreuse, urne funéraire

contenant les cendres d'Ermance) : les rayons qui sortaient de l'urne en 1783, ne sont plus ; la lumière du soleil qui baignait toute la scène d'une grâce rassérénante en 1783, n'éclaire plus que le lointain, et ne vient même plus irradier l'urne qu'on discerne désormais à peine, reléguée qu'elle est dans l'obscurité. L'attitude de Dolbreuse, d'ouverte s'est repliée dans une méditation douloureuse. Même s'il n'y a pas de ruines, la mélancolie a envahi la gravure, écho de l'empire qui est désormais le sien sur la scène littéraire et artistique. Le bonheur n'est définitivement plus à l'ordre du jour, et la lumière n'est guère que le rehaut de l'ombre.

C. Deharbe aborde l'étude littéraire de *Dolbreuse* en tentant d'en comprendre la place et l'importance dans l'histoire littéraire. Cette réhabilitation passe par un retour critique sur la biographie de l'écrivain et la réception de l'œuvre, très lue en son temps, et même traduite, mais aussi par une perspective interne qui saisit *Dolbreuse* comme un aboutissement de la production narrative, après trois autres œuvres romanesques (*Florello* et *Valmore* en 1776 ; *Les Soirées de mélancolie* en 1777). Par ailleurs, si l'histoire même de *Dolbreuse* n'est pas sans rapport avec la veine de Baculard, elle est aussi contemporaine de deux œuvres majeures, publiées un an auparavant (1782), auxquelles elle fait symboliquement écho, *Les Jardins ou l'art d'embellir la nature* de Delille et *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos. Toute la poétique de l'œuvre se dessine dans une tension qui, à la manière d'un drame, progresse d'un roman de l'égarement à un retour lyrique aux origines. Nulle place à la nostalgie en 1783, mais bien à une révélation et une espérance. Il y a donc, pour les besoins philosophiques de l'histoire, un roman libertin sis au cœur névralgique de l'œuvre, qui s'achève par la retraite d'un Dolbreuse nouveau Saint-Preux, perdu d'abord dans Paris, dont les aventures ne sont pas sans évoquer les turpitudes machiavéliques d'un Valmont, puis repentant et finalement revenu à soi auprès de son épouse, nouvelle Julie, plus pure encore que son modèle, et de sa fille, dans le cadre enchanteur d'un jardin paysager à la manière d'Ermenonville, inscrit du reste dans le récit par l'épisode du pèlerinage des époux. Tout empreint qu'il est d'une extase vertueuse, l'épisode de l'adoration de l'urne funéraire, qui inspire le frontispice, s'approche, comme pour synthétiser toute la dynamique narrative, d'un « imaginaire sadien » par la « tentation de la nécrophilie » qu'il laisse deviner, si l'on veut bien suivre ici les analyses de Michel Delon « sur la vision "préromantique" » de l'œuvre (p. 59).

L'annotation critique du récit renvoie à cette étude littéraire, mettant ainsi le roman en perspective : les débats qui agitent les années 1770-1780 s'y retrouvent dans la matière même de l'œuvre, comme le montrent les notes bien étoffées sur la sympathie, l'éducation, la religion... De ce point de vue-là, la technique narrative évoque la manière d'un Voltaire, référence d'autant plus capitale pour la compréhension de l'œuvre qu'il se trouve explicitement mentionné comme un modèle dans le récit. L'histoire est « philosophique » (c'est le retour à la vérité...), au sens où on l'entendait alors (« par le sentiment et la raison »). Aussi l'éditrice n'hésite-t-elle pas à conclure sa préface en disant qu'ainsi conçu, *Dolbreuse* est « un roman où, dans toute leur complexité, s'expriment les rêves, les refus et les aspirations des Lumières finissantes » (p. 61). En révélant les intertextes majeurs de l'œuvre et la manière dont ils nourrissent le récit, l'étude introductive, subtilement confortée par l'annotation du récit, est très convaincante. Une bibliographie sommaire, mais bien centrée sur Loaisel, complète, à la fin du volume, cette étude d'ensemble judicieuse et précise.

En somme, l'édition critique de *Dolbreuse* que propose C. Deharbe fera partie des ouvrages indispensables, l'attente suscitée par le manque d'une édition moderne de l'œuvre est comblée dans tous les sens du participe, et l'on espère qu'elle sera suivie d'autant d'éditions, tout aussi bien faites, des autres œuvres de Loaisel de Tréogate.

ÉRIC FRANCALANZA

ÉMILIE KLENE, *Jean Potocki. L'Homme à l'épreuve du relatif*. Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2016. Un vol. de 431 p.

Voilà un volume qui marquera durablement, dans les études sur l'œuvre de Jean Potocki : parce qu'il est rendu compte de la diversité de cette œuvre considérée dans sa plus grande extension ; parce que ce projet polymorphe de Potocki y est pris à bras le corps pour en dégager les problèmes et les finalités ; parce que le concept de relativisme, sujet principal de l'ouvrage, est saisi dans tous ses aspects théoriques en même temps que dans toutes ses applications concrètes. Une première partie observe comment Potocki (notamment voyageur) se place radicalement à l'épreuve du relatif ; une deuxième partie observe le difficile conflit naissant, notamment chez Potocki historien et théoricien politique, entre particularismes et universalisme ; une troisième partie envisage le roman de *Manuscrit trouvé à Saragosse* comme une synthèse et un dépassement des autres registres d'écriture, c'est-à-dire des interrogations antérieures. L'ouvrage se développe dans une prose maîtrisée, rendue fluide par le parti pris de placer le plus souvent en note les textes à l'appui des affirmations avancées, ce qui confère à l'ouvrage tous les bénéfices de l'essai. *A contrario*, l'analyse s'arrête fréquemment sur des passages judicieusement choisis et alors longuement commentés.

Si le concept de relativisme est postérieur à Potocki, on peut cependant lui en appliquer la donnée, liant connaissance et morale. Il convient de fait à l'éclectisme d'un aristocrate adoptant la posture du dilettante (le sourire d'un faux candide) et ne revendiquant pas la fermeté d'une œuvre. Il entraîne et recherche « le dessaisissement de soi » (p. 24). Émilie Klene rattache une telle posture au courant des libertins érudits (tel qu'exploré par René Pintard) et au principe des Idéologues, selon lequel l'observation est l'instrument le plus efficace pour l'interprétation de la réalité, d'où résultent le souci de ne pas être dupe d'une image, et la conscience de la fragilité de la perception. Le relativisme sera donc chez Potocki une philosophie du décentrement et une pratique du comparatisme (p. 47). Mais l'écrivain polonais se distingue des rationalistes, pour qui la raison ordonne, par sa « joie de saisir le divers dans la mouvance qui le caractérise », au point que « l'image du chaos l'enchanté » (p. 50). Ici les rapprochements avec Montaigne (qui seront repris plusieurs fois en cours d'ouvrage) donnent du fond à l'analyse. Le critique chemin faisant repère, très dispersés dans les récits de voyage, les passages dans lesquels Potocki laisse deviner son système de pensée et sa poétique, montrant plus précisément comment on trouve, dans ce type de récits peu propice à l'élaboration d'un système, une forme d'éthique du savant voyageur qui comprendrait « la pertinence du témoignage, la vérification systématique, l'effacement de l'observateur, la place accordée à l'évidence » (p. 148). Le voyageur cependant ne recule pas devant les profondes incohérences du divers, d'où résulte une longue interprétation du

*c'est-à-dire* partout présent sous sa plume (p. 59-65). L'œuvre théâtrale des parades est mise ici à contribution (celles de Potocki étant resituées dans la pratique du genre), pour souligner comment les renversements d'autorité (ces figures de père qui abonderont dans le roman) permettent de mettre au jour un vice logique, une discontinuité temporelle, une automatisant de l'être, et même une désarticulation du langage faisant paraître dérisoire une nature humaine impuissante à accéder au sens. Potocki ramène la norme au rang de phénomène, en privilégiant la saveur des situations et des anecdotes.

Le critique observe comment s'élabore le relativisme dans les contes que renferment déjà les récits de voyage, ce qui ouvre à une première lecture de *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Car à ce premier point de vue, le Juif errant atteste du syncrétisme des religions, réduisant le Christ à un rôle fonctionnel. Les nombreux cas de récits en forme d'*exempla* (Trivulce de Ravenne, Landulph de Ferrare, Thibaud de La Jacquière, mais aussi Ménippe de Lycie, Athénagore de Thyane, Giulio Romati et Blas Hervas) récupèrent la structure et les thèmes de la littérature parénétiq, la volonté de moralisation étant dès lors rendue suspecte par l'inachèvement des récits. Dès le début, il est certain que le récit de la Venta Quemada et ses réinterprétations, où à partir de la même *inventio*, la *dispositio* ne cesse de varier, fait naître le doute sur le fait que ces épisodes aient pour but de tester la bravoure et la loyauté d'Alphonse, lequel accorde une très large place à la réflexion *a posteriori*. De tels récits, en évoluant de l'*exemplum* à la nouvelle, se délestent justement du poids didactique pour se concentrer sur la liberté de l'individu, selon l'idée que la loi n'est plus donnée, parce qu'elle est à construire. De façon générale, le libre-arbitre a supplanté la détermination du péché originel, au profit de la relativité des valeurs.

L'expérience d'un monde relatif place dès lors l'homme, dans un deuxième temps, entre particularismes et universalisme. Problème majeur auquel s'affronte Potocki dans tous ses écrits : la saveur des situations et des anecdotes, oui, mais en même temps la recherche, sous l'apparente diversité, des rouages et des mécanismes ; c'est un enjeu sous-jacent aux écrits politiques. Ici sont renouvelés les points communs avec Montaigne, et soulignés pertinemment ceux avec La Bruyère (p. 193-194). Mais la question de l'universalité passe par une confrontation avec la pensée de Herder (rencontré par Potocki), amenant à se demander si l'identité irréductible de chaque peuple ne rend pas impossible le sens de l'histoire (p. 216-227), – question qui passe par Leibniz, mais aussi par une longue confrontation, au sein du courant matérialiste, avec Rousseau à propos de la conception, déterminante, de la liberté. Il s'agit au fond pour Potocki d'éclairer la difficile question de l'articulation entre la diversité des caractérisations des peuples et l'universalité du genre humain – ou, pour le redire au sein du développement de son œuvre, entre la grande diversité enregistrée dans les *Voyages*, et l'unité humaine, revendiquée dans les écrits historiques et politiques. Or, l'accès à l'universalité passe par la *liberté*, si la liberté est entendue comme « la possibilité des êtres à s'arracher à leurs déterminations » (p. 259), ce qui sera le sujet même de *Manuscrit trouvé à Saragosse*.

D'où résulte, à partir de là, une très fine analyse de cette œuvre en tant que *roman*, que *fiction*, pour noter d'abord que la machination des Gomelez exhibe la fécondité du pouvoir de la fiction. Émilie Klene défend ainsi la thèse selon laquelle le roman permet à Potocki de développer pleinement sa conception de l'homme, et constitue à ce titre la pierre angulaire de sa théorie de la connaissance. Faisant

en sorte que dans la fiction, le lecteur fasse, par le détour du faux, une vraie expérience de l'homme et du monde (p. 267), le roman maintient, chez l'auditeur des récits quel qu'il soit, « un état permanent de demi-conscience ». Le roman repose ainsi sur un pacte de feintise, où il s'agit de prendre les choses pour ce qu'elles ne sont pas, tout en sachant ce qu'elles sont. C'est dire que le récit tour à tour endort et alerte la vigilance de l'auditeur, à travers lequel le lecteur se voit rendu orgueilleux parce que supposé lucide, ce qui le pousse à feindre qu'il sait, comme le font de leur côté les personnages du roman. Le protagoniste Alphonse incarne cette posture, « être éveillé puis endormi, lucide puis trompé, dans un va-et-vient permanent » (p. 300), ce qui a des conséquences sur l'épilogue donnant (censé donner) toutes les explications, « bien piètre coup de théâtre qui clôt cette pièce dont presque tout était déjà dit dès l'exposition » (p. 301). Le rôle du roman apparaît dès lors : freiner ensuite la compréhension du stratagème par ses ressources propres, tels les remises en doute ou les récits enchâssés. À ce stade, on peut suspecter Alphonse de se maintenir lui-même volontairement dans un état de doute, afin de prolonger le jeu, au besoin en suppléant aux failles dans l'orchestration des Gomelez, mais en tout cas en prolongeant son état de demi-veille perçu comme le moyen d'accéder à un riche savoir. Voilà pourquoi ici la valeur des histoires ne consiste pas en leur véracité, mais s'impose en tant que moyen de connaître l'homme et le monde *autrement*. Ces pages, par leur subtilité et leur profondeur, constituent le sommet de l'essai.

Plusieurs personnages du roman s'en trouvent éclairés sous un jour nouveau. Le Juif errant, emblématique de l'histoire humaine, incarne en personnage l'histoire universelle à laquelle Potocki avait tâché de consacrer un essai ; sa marche notamment donne un sens à des éléments sans cela dissociés les uns des autres ; son itinéraire met en œuvre le pouvoir unifiant d'un regard. La société hors-la-loi de Zoto réalise de son côté la conception politique de Potocki (p. 318-324), fondée sur les sacrifices individuels au nom d'un bien commun, l'adaptation des gouvernants au « caractère » des nations (même si la théorie des climats joue un rôle très secondaire, est-il noté ailleurs, dans cette théorie), enfin la modération ou l'équilibre des pouvoirs. Quant à Busqueros, ici revalorisé comme précédemment les brigands, son rôle est de « détourner du droit fil le cours de l'existence », d'opposer au réel une résistance face aux habitudes, et de montrer qu'on peut atteindre ses buts autrement que par les voies que suggère la raison humaine (p. 343-348). Le géomètre Velasquez, dont la distraction et les abstractions vont se voir elles aussi réhabilitées, est en effet dans le roman la figure de la liberté la plus aboutie. Au point que l'agacement d'Avadoro devant ses raisonnements instaure une subtile concurrence entre deux êtres l'un et l'autre profondément libres : car si le chef bohémien a su s'arracher aux déterminismes par une perpétuelle métamorphose, le géomètre, par son obsession apparemment ridicule des calculs, témoigne d'une grande indifférence aux obligations et aux contraintes de ce monde (p. 365). Il détient le discernement des noumènes (Kant est assez souvent convoqué, au cours de l'essai), il donne à voir le monde saisi dans ses profondeurs, bref il exhume les rapports permanents entre les choses. Car se signalant par sa capacité exceptionnelle à articuler les mondes entre eux, il dévoile par là la nature purement relationnelle du réel. Par sa distraction et ses calculs sans fin, « Velasquez décontextualise le récit pour le réduire à des lois qui définissent l'Homme » (p. 375). Il fait encore advenir les mondes de la fiction comme faisant partie de notre réalité, comme des variations

possibles du cours des choses – et ce même si, pour finir, « les récits sont bien les seules choses qui résistent à Velasquez » (p. 376-377).

Personnage plus épisodique certes, Giulio Romati, par son récit faisant surgir le château de la princesse de Monte-Salerno, suggère que *le monde est ma représentation*, notablement avant Schopenhauer, dont on peut considérer que le roman prépare la philosophie (p. 309-312). Tout le roman met en jeu le rapport entre fixité et mouvement, à commencer par la traversée de la Sierra Morena qui est aussi une traversée de récits opposant, à la fixité d'un monde ancien, le caractère mouvant de l'expérience (p. 336), qu'Avadoro incarne par excellence, soit « cette dignité de l'homme qui réside dans son éternelle métamorphose » (p. 355). Voilà pourquoi, dans l'activité narrative qui environne Alphonse, à la fois heuristique et ludique, il se découvre que la liberté est la forme même de l'universalité.

Jean Potocki. *L'Homme à l'épreuve du relatif* est, à ce jour, l'un des plus riches et complets essais qui aient été consacrés à cet auteur. L'avènement du roman y apparaît comme la synthèse de tous les autres écrits, mais en fait même comme le moment de *sauter le pas* pour mettre en jeu les ressources de la liberté et dépasser la contradiction première entre particularités et universalité. À défaut de témoignages circonstanciés, la question *pourquoi le roman* reçoit des réponses précises, profondes et subtiles. L'ouvrage se clôt par une bibliographie ample et ordonnée et par un index (un *index rerum* n'eût pas été inutile). Devant cette démonstration magistrale, le seul regret est que, ne serait-ce que dans les notes, le cours de la réflexion ne signale pas, n'exploite pas suffisamment, comme le font minutieusement François Rosset et Dominique Triaire dans leurs commentaires, les ressources de la bibliographie répertoriée en fin d'ouvrage. Serait passionnante ici une édition, destinée à l'étude, des deux principales versions de *Manuscrit trouvé à Saragosse* dans laquelle toutes les trouvailles d'interprétation, déjà nombreuses, de la critique seraient, épisode après épisode, au moins signalées sinon même condensées.

LUC FRAISSE

ODILE KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès verbaux*. Paris, Classiques Garnier, « Littérature et censure », 2016. Un vol. de 802 p.

Cet ouvrage met à la disposition des chercheurs en histoire du théâtre, et plus largement en histoire culturelle, un remarquable instrument de travail conservé aux Archives nationales : les procès-verbaux des pièces soumises à la censure sous la monarchie de Juillet, après son rétablissement en 1835.

Plutôt que pour un classement des procès-verbaux par théâtres et par années, l'auteur opte pour une organisation en deux catégories de censure, à l'intérieur desquelles est rétabli l'ordre chronologique. Elle distingue d'abord la « censure répressive », qui, dans 62 procès-verbaux, vérifie que les représentations, *après* autorisation de la pièce, se déroulent conformément aux instructions données par les censeurs (changement de titre, suppression d'une réplique, modification de costumes) et que certains « jeux d'acteurs ajoutant au texte » (p. 164) ne les contournent pas. Vient ensuite la « censure préventive », « exercée, *avant* toute représentation, avant toute réalisation de mise en scène, sur les seuls manuscrits » (p. 164). Cette seconde partie est divisée en trois chapitres, correspondant aux

trois raisons majeures de surveillance des théâtres. D'abord, la censure politique (240 rapports), qui prohibe la critique de la personne du roi, du gouvernement et des corps constitués, la remise en cause d'un ordre social présenté comme injuste (notamment dans l'adaptation théâtrale de romans populaires comme *Les Mystères de Paris* ou dans la valorisation de figures anarchistes comme Robert Macaire) et les allusions trop transparentes à l'actualité. Ensuite, la censure religieuse (93 rapports), qui traque les jurons liés au nom de Dieu dans la bouche des personnages, la critique de la hiérarchie catholique, et particulièrement du Pape, les prises de distance vis-à-vis du dogme. Les examinateurs sont alors très attentifs aux indications de mise en scène, car la représentation des costumes et signes religieux, jugée subversive, fait l'objet d'une stricte surveillance depuis la Restauration. Enfin la censure des mœurs (158 rapports), qui interdit le traitement des conduites considérées comme dépravées, la violence et les écarts de langage.

Ces précieux documents manuscrits soigneusement retranscrits sont précédés d'une substantielle introduction qui replace les procès verbaux de la monarchie de Juillet (privilegiée parce qu'on dispose sur elle de sources beaucoup plus complètes que sur les autres régimes) dans le contexte général de l'histoire de la censure du théâtre à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle.

N'abordant le Premier Empire et la Restauration que dans son préambule, ce panorama étudie plus en détail la censure sous la monarchie de Juillet, la Seconde République, le Second Empire et la Troisième République. Durant la première période, les examinateurs ne sont pas féroces (malgré un pic de sévérité de septembre 1835 à décembre 1836, après le rétablissement de la censure consécutif à l'attentat de Fieschi) et cherchent souvent à obtenir des modifications amiables avant l'interdiction, permettant le plus souvent des réécritures, fruits d'une sorte de «co-responsabilité» dans la rédaction des pièces. Sont étudiés les enjeux politiques de la suppression de la censure après la Révolution de 1848, et des débats sur le bien-fondé de son rétablissement tenus dans le cadre de l'enquête diligentée par le Conseil d'État en 1849; ils confrontent les points de vue divergents d'hommes de théâtre de divers métiers (auteurs, compositeurs, acteurs, directeurs de théâtre, critiques...); la retranscription de ces débats, passionnante, est livrée en fin d'ouvrage.

Sous le Second Empire, les censeurs deviennent plus répressifs et ne justifient même plus leurs verdicts dans des procès-verbaux. La Troisième République, inaugurée sous le signe de l'ordre moral, n'est pas plus indulgente pour les manuscrits et instaure même une «répétition de censure» à laquelle les directeurs de théâtre doivent se soumettre trois jours avant la Générale. Mais, affrontant des polémiques et scandales de plus en plus retentissants, la censure est victime de l'ampleur croissante de la production et de la multiplication des salles de spectacle. Elle meurt en 1906.

Malgré ces spécificités, apparaît une constante. D'une part, le théâtre, pratique sociale, possible occasion de rassemblements séditieux ou au minimum d'information et de plaisirs potentiellement mal maîtrisés, est *a priori* plus dangereux que les livres ou les journaux. Mais d'autre part, la censure qui le contrôle ne s'appuie jamais, malgré diverses tentatives qui n'aboutissent pas, sur une codification précise qui l'encadre en la justifiant. C'est le régime de «la loi indéfinissable de la censure», qui évolue avec l'air du temps, les mentalités et l'actualité politique, sociale et diplomatique.

À la fin de sa présentation, l'auteur indique que les documents qu'elle exhume pourront susciter un grand nombre de recherches, par exemple sur l'évolution des genres, des sujets et des thèmes dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, sur les raisons du développement et de la chute du mélodrame, sur l'essor du vaudeville, sur le théâtre populaire, et sur l'histoire sociale, économique et politique de Paris. Grâce aux index des noms, des pièces, des théâtres, et à l'index chronologique, on peut en effet commodément constituer des corpus croisant ou non plusieurs entrées. Le projet d'Odile Krakovitch atteint pleinement son but, et devrait donner lieu à de passionnantes nouvelles études.

La réussite de cet ouvrage fait désirer la publication des comptes rendus de la période suivante, jusqu'à la fin du Second Empire : cette autre entreprise serait assurément, elle aussi, du plus grand intérêt pour les historiens de cette période comme pour les spécialistes d'histoire du théâtre.

FLORENCE NAUGRETTE

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*. Sous la direction de BÉATRICE DIDIER. 1856, *Évenor et Leucippe*. Édition critique par CLAIRE LE GUILLOU. Paris, Honoré Champion, 2016, « Textes de littérature moderne et contemporaine ». Un vol. de 368 p.

*Évenor et Leucippe* est l'un de ces livres qui doivent leur visibilité, et même leur subsistance, à une entreprise d'œuvres complètes. En effet, comme le constate d'emblée Claire Le Guillou, ce texte n'avait pas été réédité depuis 1889, date d'une dernière parution chez Michel Lévy. Par ailleurs, en regard des autres textes de George Sand, *Évenor et Leucippe* a peu retenu l'attention des spécialistes : la quinzaine de titres (renvoyant pour la plupart à des études partielles) que compte la bibliographie donne une idée de ce silence. Au compte de ce désintérêt, on peut sans doute mettre l'hybridité générique du texte (ni roman, ni poème, ni histoire) ainsi que l'aridité du premier chapitre, au contenu particulièrement philosophique et scientifique. Mais le premier obstacle est précisément l'absence d'édition critique d'un texte difficilement lisible de façon autonome. George Sand y rend compte de sa vision des premiers hommes de l'humanité en se situant par rapport aux théories de son temps, citant de nombreux auteurs entre guillemets ou en italiques, mais sans référencer ses citations. On salue donc tout particulièrement la parution de ce volume, édité et présenté par Claire Le Guillou, spécialiste de Maurice Rollinat et de George Sand et auteure de plusieurs articles sur *Évenor et Leucippe*.

On peut dire, sans faire acte de rhétorique, que cette édition donne les clés principales pour lire l'œuvre qu'elle présente. Les nombreuses sources du discours sandien (Claire Le Guillou parle d'une « campagne de lecture », p. 304) sont repérées et indiquées au fil du texte, dans diverses notes ; un commentaire synthétique vient ensuite, en appendice, éclairer le lecteur sur les modalités, le déroulement et les positions de la romancière par rapport à ces lectures. Le lecteur néophyte découvre ainsi le dialogue crypté avec *L'Orphée* de Ballanche, *Terre et Ciel* de Jean Reynaud, le *Paradis perdu* de Milton, *La Chute d'un ange* de Lamartine ou le *Critias* et le *Timée* de Platon. Comme il est d'usage dans un tel exercice, la genèse de l'œuvre est également éclairée par les circonstances familiales et socio-historiques qui

entourent celle-ci. Claire Le Guillou rappelle les déceptions auxquelles Sand a dû faire face (sur le plan personnel, la perte de sa petite-fille, Jeanne Clésinger ; sur le plan politique, les événements de 1848) et le débat scientifique contemporain sur les origines du monde.

Le lecteur appréciera également le souci de Claire Le Guillou de situer *Évenor et Leucippe* dans l'ensemble de la production de l'auteur en cherchant ailleurs les échos de certaines idées, de certaines lectures et de certaines images : paysages volcaniques, éden floral, âge d'or, métempsychose, platonisme, etc. Le texte se voit ainsi pris dans plusieurs filiations. Celle, sans doute principale, des textes métaphysiques : *Lélia* (1833), *Spiridion* (1838), *Les Sept cordes de la lyre* (1839), *Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt* (1842-1844). Mais aussi celle, plus ténue, qui relie *Évenor et Leucippe* à *André* (1834) ou à *Jeanne* (1844).

Pour l'édition du texte proprement dite, le choix est fait d'un système personnel de relevé et de présentation des variantes, qui se distingue sur deux points de la manière habituelle de procéder. D'une part, les appels de variantes portent sur une large zone de texte (parfois tout un paragraphe), le critère choisi pour ce découpage étant le mouvement de la pensée de l'auteur plutôt que la ponctuation. D'autre part, les corrections de Sand sont rendues de façon visuelle : un système de codage *ad hoc* est mis au point, qui présente les différentes strates de texte dans leur spatialité. Le relevé se veut exhaustif, excepté pour la ponctuation, et en effet il occupe près de quatre-vingt pages du volume.

Comme pour les autres tomes des *Œuvres complètes*, le lecteur se tourne avec intérêt vers le commentaire consacré à la réception d'*Évenor et Leucippe* : ces enquêtes isolées ont leur valeur en l'absence d'une étude d'ensemble, qui embrasserait le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, de la réception des œuvres de la romancière. *Évenor et Leucippe* en apprend toutefois peu sur ce point : le livre n'a pas fait grand bruit, semble-t-il, soit à cause de l'actualité littéraire de Sand (il est publié peu après *Histoire de ma vie* et est annoncé au même moment que la première représentation de *Comme il vous plaira*), soit à cause du contenu du texte lui-même. Le lecteur peut en juger sur pièces.

Par ce bilan de la critique comme par son éclairage intertextuel et intratextuel, cette édition est donc une aide précieuse à la lecture d'un texte à l'abord difficile. On regrettera simplement la séparation entre le commentaire analytique et le commentaire sur la genèse de l'œuvre, placés aux deux extrémités du volume, ainsi que la présence de quelques coquilles dans les différentes parties du travail.

LAETITIA HANIN

GUSTAVE FLAUBERT, *Rêve d'Orient. Plans et scénarios de «Salammbô»*.  
Édition et introduction par ATSUKO OGANE. Genève, Droz, 2016. Un vol.  
de 238 p.

Il est bien connu que les éditions de manuscrits modernes en fac-similé ont beaucoup de charme. L'ouvrage que publie Mme Atsuko Ogane a de surcroît des dimensions exceptionnelles qui en font un véritable livre d'art. On est toujours ému quand on est directement confronté à l'écriture tombée de la plume sur la page. *Rêve d'Orient* garde aux manuscrits de Flaubert leur spontanéité et leur mystère, tout en fournissant suffisamment d'informations pour en faciliter l'élucidation.

L'éditrice donne sur la page de droite un beau fac-similé en couleurs, avec en regard sur la page de gauche une transcription diplomatique fiable. Elle ouvre son édition sur une superbe série de folios sur lesquels Flaubert a amoureuxment calligraphié son titre, «*Salammbô*».

Mais avant toute chose, le travail de Mme Ogane, qui est professeur à l'Université Kanto Gakuin de Yokohama et qui fait partie d'une très active «*école*» de flaubertiens japonais, est un travail scientifique. Son édition génétique s'inscrit dans la lignée d'autres éditions analogues (Flaubert, *Plans et scénarios de «*Madame Bovary*»*), présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc, Paris, Éditions Zulma / CNRS, 1995 ; Flaubert, *Scénarios de «*La Tentation de saint Antoine*»*. *Le Temps de l'œuvre*, présentation, transcription et notes par Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014). Les manuscrits de *Salammbô* sont conservés (pour l'essentiel) à la Bibliothèque nationale de France et à la Bibliothèque municipale de Rouen. L'éditrice suit les règles du genre, elle se constitue son corpus, qu'elle accompagne d'un appareil critique. Comme toujours chez Flaubert, les plans et scénarios ne sont qu'une petite partie du dossier manuscrit de l'œuvre, c'est pourquoi on peut les éditer sous forme de livre. Quand il s'agit de l'ensemble des brouillons, on recourt à des éditions en ligne.

Le corpus constitué par Atsuko Ogane correspond en grande partie à celui qu'Yvan Leclerc et Gisèle Séginger ont retenu pour les Appendices de *Salammbô*, dans le volume III des nouvelles *Œuvres complètes* de Flaubert dans la Pléiade sous la direction de Claudine Gothot-Mersch (2013). L'éditrice reproduit et transcrit d'abord sept «*Scénarios généraux*» et un «*Plan général*» (dans la Pléiade ce sont neuf scénarios, car Mme Ogane n'a pas retenu un folio qui est à la BMR, le ms. g 322-2 recto, ou plutôt elle l'a reclassé à part sous le titre «*Sommaire de Polybe*»); puis sept «*Plans et scénarios d'ensemble*» correspondant à une division tripartite du roman (un scénario de la I<sup>e</sup> partie, trois scénarios de la II<sup>e</sup> partie, trois scénarios de la III<sup>e</sup> partie). Dans la Pléiade, le texte de ces quatorze scénarios est le même, mais il est en transcription cursive, avec orthographe normalisée, et bien entendu il ne s'accompagne pas des précieuses images. Comme la Pléiade, *Rêve d'Orient* reproduit le résumé de *Salammbô* rédigé par Flaubert. L'éditrice propose encore, en plus, des «*Plans et scénarios partiels*», des «*Notes et fragments scénariques*», ainsi que deux folios issus des brouillons.

Dans l'appareil critique, composé d'une Analyse des documents de genèse et d'une Introduction, Atsuko Ogane donne une note personnelle à son édition. Elle s'intéresse beaucoup à la chronologie de la genèse. Elle s'attache aux noms successifs imaginés pour l'héroïne, et plus généralement à la graphie fluctuante des noms. Elle repère le moment d'apparition dans les scénarios des principaux jalons thématiques et narratifs. On peut citer sa recherche autour du «*Chapitre explicatif*» – il est à noter que Mme Ogane n'édite pas ce «*Chapitre explicatif*», à la différence de la Pléiade. Pour les non-initiés : Flaubert commence à rédiger *Salammbô* le 1<sup>er</sup> septembre 1857 mais il s'interrompt début avril 1858 et fait un voyage de deux mois en Algérie et en Tunisie. Au retour, comme en témoignent ses lettres, il bouleverse son plan précédent. Alors que ses scénarios généraux (sauf le tout premier) faisaient commencer le roman *in medias res* avec le festin des mercenaires, il imagine maintenant un préambule didactique qui se matérialise dans le 7<sup>e</sup> scénario général (le 8<sup>e</sup> dans la Pléiade, BMR ms. g 322-3 recto) par la mention de deux nouveaux chapitres : «*I – Description de Carthage*» [topographie,

ethnographie, religion, politique], et «II – État de Carthage après la 1<sup>re</sup> guerre punique». De sorte que le roman tel que nous le connaissons ne débiterait qu'au chapitre III.

Finalement, le romancier renoncera au «Chapitre explicatif». Mais il ne le détruira pas. Retrouvé parmi les manuscrits achetés par la Fondation Bodmer, ce texte a été édité par Gisèle Séginger (*Fiction et documentation. Les manuscrits Flaubert de la Fondation Martin Bodmer*. Édition et présentation par Gisèle Séginger, Bâle, Éditions Schwabe, 2010). Sur la chemise on lit de la main de Flaubert : «Sallambô / la fille d'Hamilcar / roman carthaginois». Cette orthographe insolite (deux L et deux M) figure aussi de façon ponctuelle dans le 6<sup>e</sup> scénario général (le 7<sup>e</sup> dans la Pléiade, BNF ms. 180 recto). On peut donc dater ce scénario d'*avant* le voyage, et déplacer chronologiquement *après* le voyage aussi bien le «Chapitre explicatif» que le scénario général qui va en distribuer la substance en prévoyant les nouveaux chapitres I et II.

La dernière section de l'Introduction répond au titre du volume : «Rêve d'Orient». Car cette édition de Mme Ogane, d'inspiration purement génétique, vient compléter une série d'études critiques qu'elle a consacrées au mythe fin-de-siècle de la Femme fatale et à la figure serpentine de la Danseuse. *Rêve d'Orient* nous donne l'occasion de relire *Salammbô* autrement, non plus comme un texte achevé et figé, mais comme un fascinant ensemble de fragments textuels mobiles et inventifs, en constante métamorphose, fragiles car évacués du roman pour la plupart, et qui donnent (au vrai sens du mot) à «rêver». *Rêve d'Orient* stimule la lecture critique et renouvelle l'idée que nous nous faisons de la poésie de Flaubert<sup>1</sup>.

JEANNE BEM

BARBARA VINKEN, *Flaubert Postsecular. Modernity Crossed Out*. Stanford University Press, 2015. Un vol. de 455 p.

On rattache souvent la modernité de Flaubert à la fabrication d'une figure inédite d'écrivain (entièrement voué à son art) et celle de son œuvre à cette autoréférentialité qui la caractérise. Dans son ouvrage paru initialement en langue allemande sous le titre *Flaubert : Durchkreuzte Moderne* (2009), Barbara Vinken avance que si Flaubert doit être tenu pour un auteur éminemment moderne, c'est parce qu'il entretient un rapport singulier aux Écritures, de même qu'aux textes antiques qui les préfigurent, qui le situe hors du cadre paradigmatique de son époque. Alors que la société à laquelle il appartient est toujours marquée par la matrice chrétienne de la rédemption – reconduite notamment à travers les philosophies de l'histoire, la foi en la science ou dans le socialisme –, Flaubert envisage autrement la «dynamique de la Croix». Chez cet anticlérical notoire pourtant grand lecteur de la Bible – «Pendant plus de trois ans je n'ai lu que ça le soir avant de m'endormir» (À Louise Colet, 4 octobre 1846) –, et contrairement à ce que préconise saint Paul par exemple, la crucifixion du Christ n'a rien racheté, le monde portant toujours cette tache qui commande que l'un souffre pour que l'autre soit épargné. Cette «logique

1. C'est ce que montre un récent article très riche inspiré par l'édition de Mme Ogane : Peter Michael Wetherill, «Mouvements et morcellement du texte : les scénarios de *Salammbô*», octobre 2016, <http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=52>.

du bouc émissaire» va précisément à l'encontre de la promesse de rédemption formulée par les Évangiles et vient placer Flaubert aux côtés de philosophes tels que Nietzsche, dont toute l'œuvre redit l'insuffisance humaine. En somme, l'œuvre de Flaubert s'est construite avec et contre les Écritures, et c'est en cela, soutient Vinken, que sa modernité est singulière.

Chacun des chapitres de l'ouvrage est consacré à une œuvre particulière de Flaubert. Dans le premier chapitre, qui s'intéresse à un écrit de jeunesse, *Quidquid Volueris*, Vinken remarque que Flaubert présente pour la première fois l'amour sous un jour malheureux. Ce texte est en fait une mise en abyme. À travers l'histoire de Djaliouh, l'homme-singe qui viole et tue ce que la société est parvenue à produire de plus beau – Adèle –, Flaubert se pose en rupture non seulement avec sa société – qui, malgré ce qu'elle veut laisser croire, n'a pas intégré les enseignements des Évangiles –, mais aussi contre les écrivains qui l'ont précédé et dont il s'inspire (notamment Balzac) en dévoilant ce qu'eux avaient caché : la vraie froideur monstrueuse de la civilisation. Cette position conflictuelle à partir de laquelle Flaubert fait son entrée en littérature est celle qu'il maintiendra tout au long de sa vie d'écrivain.

Le chapitre consacré à *Madame Bovary* fournit une remarquable analyse en dévoilant l'extrême complexité de ce roman à tort considéré comme l'emblème du réalisme. Si réalisme il y a, ce dernier ne doit pas être entendu en tant que mise à distance de Dieu (et de l'idéalité), mais comme le symptôme de sa disparition, vécue dans la chair désormais en passe d'être détruite. Vinken lit ainsi *Madame Bovary* comme une vaste allégorie (« *the allegorical narration of the end of allegory* », p. 34) et cherche à y dégager l'intertexte biblique, illuminé par la référence antique (par l'histoire et par la mythologie plus particulièrement). En témoigne entre autres le complexe thématique de la nourriture (physique et spirituelle), de l'amour et de la lecture, à travers lequel, encore une fois, l'auteur dénonce la société de temps – bourgeoise, matérialiste – et sa lecture pervertie du monde. Ce qui est pointé à travers l'adultère d'Emma, qui se livre aux plaisirs des sens à défaut d'être spirituellement nourrie, c'est l'absence de transcendance qui caractérise sa société. Les noms mêmes des personnages disent le manque qu'éprouve Emma et la raison pour laquelle elle commet l'adultère : « *In her search for spiritual nourishment, [...], Madame Bovary meets Rodolphe Boulanger de La Huchette : "Rudolph Baker of the Little Bread Bin [or perhaps Dough Bowl]", whose name twice bespeaks bread* » (p. 46). Selon Vinken, l'adultère d'Emma a une dimension allégorique, laquelle est éclairée par le baiser final qu'elle administre au crucifix au moment de sa mort. En un mot, suggère Flaubert, il n'y a qu'un seul amour et, suivant une conception augustinienne, se tourner vers les choses terrestres, c'est tromper Dieu. Nécessairement, le monde demeure entaché ; « *no amount of blood has washed away – not even that of the Son of God* » (p. 88). En somme, la présence problématique de l'intertexte religieux constitue, selon Vinken, un enjeu crucial au sein du roman.

Ce patient travail de décryptage allégorique se poursuit au chapitre suivant par l'étude de *Salammô*, dont l'enjeu central concernerait la nature du sacrifice. L'auteur suggère en fait que les sacrifices carthaginois tels que dépeints par Flaubert tirent leur origine du Nouveau Testament, voire de la Passion du Christ, que l'écrivain détourne de son sens habituel en la « désenchantant », en abolissant la promesse salvatrice rattachée à la crucifixion. De manière générale, encore une

fois, ce roman doit être lu en référence aux Écritures qui subissent, sous la plume de Flaubert, une réinterprétation critique à la lumière du regard qu'il porte sur sa société comme sur l'histoire de l'évolution humaine : « *Like all of Flaubert's texts, Salammbô presents a biblical story in the guise of a secular story, narrating through the revolt of the mercenaries, the temptation by the serpent, the Fall, the fratricide, the story of Babel, the Diaspora, all the way up to the Passion on the cross* » (p. 154).

L'étude que Barbara Vinken consacre à *L'Éducation sentimentale*, roman où Flaubert analyse le plus directement la situation politique de son temps – à la lumière de l'historiographie antique et moderne –, vient encore mettre en évidence le fossé qui le sépare de ses contemporains comme la vision fort pessimiste qu'il a de l'histoire humaine, marquée par l'« éternelle misère de tout » – pour reprendre les mots du narrateur de *L'Éducation*. Un des grands mérites de cette étude est d'insister sur la communauté d'esprit qui lie Flaubert à toute une constellation d'écrivains qui, de Lucaïn à du Bellay, en passant par saint Augustin, ont pensé l'Histoire non pas en terme d'achèvement et de perfectibilité, mais plutôt à rebours, en mettant de l'avant ce qui, depuis Rome, a véritablement marqué l'évolution des sociétés : « *the eternal return of the selfsame, deathly discord of the City of Man* » (en opposition à la Cité de Dieu telle que pensée par saint Augustin). À cet effet, un des textes au fondement de *L'Éducation sentimentale* est *La Pharsale*, épopée rédigée par Lucaïn (né en 39 et décédé en 65), qui raconte la guerre civile qui opposa en 48 (exactement mille huit cent ans avant la troisième révolution française) César à Pompée. Selon Vinken, *La Pharsale*, qui a inspiré à saint Augustin *La Cité de Dieu*, constitue un des intertextes les plus importants, mais également les plus savamment encryptés au sein de *L'Éducation Sentimentale*, où Paris, sourde aux leçons de l'histoire, apparaît comme une Rome nouvelle, désertée par Dieu.

Amorcée à partir des travaux d'Erich Auerbach sur les rapports entre écriture réaliste et rhétorique de l'humilité (*Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, 1958), la réflexion que développe Barbara Vinken dans le dernier chapitre de son livre concerne les *Trois contes*, publiés par Flaubert en 1877. Considéré sinon comme le plus « édifiant », du moins le plus optimiste de ses livres, le recueil *Trois contes* redit pourtant ce que Flaubert suggère dans ses œuvres antérieures et ce qui, par le fait même, le place en marge des auteurs qu'il côtoie (notamment Hugo), éclairés séculiers appelés à réaliser l'idéal de la république : « *The subject matter of the Three Tales is the secular potential of literature as an institution of modern redemption that claims to pronounce a new Gospel of the living spirit in building works of literature, instead of cathedrals, as the groundwork of a res publica* » (p. 274-275). La vérité de la Croix, à savoir la pure souffrance du Christ par pur amour, seule la littérature semble à même de la reconduire, si tant est que cette dernière soit entendue telle que Flaubert l'entend lui-même, à savoir comme un espace de renoncement de soi incarné dans l'art.

La critique s'est abondamment intéressée aux références antiques, religieuses et théologiques au sein des romans de Flaubert. En revanche, elle n'a pas cherché à montrer de quelle manière cet ensemble d'intertextes organise systématiquement son œuvre. C'est précisément cette lacune que Barbara Vinken a cherché à combler. À travers une série d'analyses très minutieuses et souvent étonnantes, qui

puisent abondamment dans la théorie littéraire (la psychanalyse et la sémiologie notamment) comme dans l'exégèse flaubertienne – l'impressionnant appareil de notes en témoignage –, elle parvient à dégager non seulement la profonde unité qui rattache les uns aux autres les ouvrages de Flaubert, mais aussi la singularité de sa posture d'écrivain et, surtout, de lecteur.

MARINA GIRARDIN

SOPHIE-VALENTINE BORLOZ, « *Les femmes qui se parfument doivent être admirées de loin* ». *Les odeurs féminines dans Nana de Zola, Notre cœur de Maupassant et L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam*. Postface de MARTA CARAIÓN. Lausanne, Éditions Archipel, « Essais », 22, 2015. Un vol. de 106 p.

Les Éditions suisses Archipel ont eu la bonne idée de lancer la collection « Essais » comprenant déjà plus de vingt volumes. Chaque ouvrage d'une centaine de pages porte sur un sujet pointu, qui a peut-être été travaillé à l'occasion d'un mémoire universitaire ou dans le cadre d'un projet scientifique. Ces opuscules sont bien construits et agréables à lire, tel celui de Sophie-Valentine Borloz, qui traite du parfum dans la littérature. Comme l'indique la première partie de son titre – une citation du physiognomoniste Jean-Baptiste Delestre –, l'étude porte sur les fragrances et l'odeur des personnages féminins dans trois romans de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'introduction (p. 5-21), habilement intitulée « Mise au parfum », donne un bref aperçu de l'histoire des odeurs à travers les siècles jusqu'au XIX<sup>e</sup>. L'auteur s'appuie en particulier sur les travaux d'Alain Corbin et de Georges Vigarello, relatifs à l'histoire du corps et des mentalités. Les hygiénistes de l'époque étaient obsédés par les odeurs, les miasmes et la saleté, signes de pauvreté. Assainir Paris, puis les grandes villes de France, était leur préoccupation première. Pour les médecins fin-de-siècle, l'odeur relie au vice, tandis que « la propreté est garante de moralité » (p. 9). Le parfum devient alors un enjeu hygiénique et social. La bourgeoisie se distingue du peuple en neutralisant, par exemple, les odeurs de cuisine. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit le « triomphe de la parfumerie ». La norme préconise de n'utiliser que peu de parfums et uniquement issus d'essences florales, pour ne pas tomber dans le mauvais goût et être soupçonné d'immoralité. La molécule de synthèse démocratise en effet les parfums. L'odeur corporelle devient le reflet de l'intimité et de la personnalité de la femme parfumée.

Les parfums agissent sur la sensualité et la sexualité selon Cabanis et les physiognomonistes comme J.-B. Delestre. Si la médecine s'intéresse aux odeurs corporelles et à l'*odor di femina*, les fictions de Zola, de Maupassant, de Villiers mais aussi de Barbey d'Aurevilly, de Goncourt et de Lorrain, portent les traces de cet engouement pour les parfums naturels ou artificiels. La masculinité traditionnelle croit courir un danger, d'où la misogynie fin-de-siècle qui transparait dans certains romans. L'ouvrage étudie les rapports complexes entre l'homme, la femme et son parfum, qui attirent, repoussent, effraient le mâle et l'amènent à une nouvelle forme de fétichisme. Si une cheville féminine entraperçue dans un balancement de feston et d'ourlet affolait le passant et le danseur dans la littérature de Balzac à Baudelaire en passant par Flaubert, les écrivains de la Troisième République

associent la séduction au parfum. La courtisane Nana tire son pouvoir érotique de son odeur âcre et bestiale qui fait de l'héroïne zolienne une croqueuse d'hommes. Les romans postérieurs, *L'Ève future* et *Notre cœur*, montrent l'apparition et la mise en œuvre d'un processus destiné à contrer la suprématie du beau sexe : l'homme réussit à neutraliser la séductrice en maîtrisant son odeur.

L'analyse thématique s'appuie sur trois discours de l'époque : médical, social – au travers des manuels de savoir-vivre – et littéraire, savamment entremêlés à l'étude des trois romans choisis afin d'éclairer le sens des œuvres et de comprendre l'origine des discours misogynes.

La première partie de l'essai « Le fauve sous la violette » (p. 23-46) porte sur *Nana*. Il s'agit de déterminer la place de l'odeur en régime naturaliste, avec la sensuelle fille de Gervaise. Le lecteur y trouve analysés la prégnance des odeurs d'alcôve et le pouvoir de l'*odor di femina* zolienne. La description des parfums se fait synesthésique.

La deuxième partie, joliment intitulée « Notes de cœur » (p. 47-70), s'intéresse plus spécifiquement à *Notre cœur*, roman moins connu et moins présent dans les corpus multiples. Guy de Maupassant, sensible aux odeurs, est un lecteur qui sent et un auteur qui donne à sentir. À juste titre, S.-V. Borloz fait appel à quelques contes et nouvelles – « La Fenêtre » (1883), « Sauvée » (1885), « Un cas de divorce » (1886), « L'Endormeuse » (1889) –, parmi bien d'autres, qui soulignent l'omniprésence de l'olfaction et son rapport à la séduction. Le mâle est attiré par la femme qui sent la violette, la verveine ou la lavande – parfum victorien par excellence –, mais apprivoise aussi la mort aux effluves capiteux qu'il pourra respirer dans une serre remplie d'orchidées selon une nouvelle étrange, proche du « Suicide Club » de Stevenson.

La troisième et dernière partie « Le phonographe olfactif » (p. 71-89) s'attache à l'étude de *L'Ève future* d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, paru en 1886, donc antérieur à *Notre cœur* (1890). Ce brusque changement chronologique tend, sans doute, à séparer l'esthétique de Villiers de celles des deux auteurs réalistes-naturalistes. Bien que Villiers ait été taxé de misogynie, son roman est dominé par trois femmes : Evelyn Habal, Alicia Clary et l'andréide Hadaly, et par l'olfaction. Thomas Edison et Lord Ewald, célibataires comme André Mariolle, héros de *Notre cœur*, font de la femme un objet. La fragrance qu'elle dégage n'est plus seulement agréable et entêtante mais une pestilence annonciatrice de maladie vénérienne. La syphilis est bien là, derrière le joli minois d'Evelyn, rappelant Nana, atteinte de variole, se décomposant dans son lit.

Dans la conclusion, « Bouquet final » (p. 91-95), S.-V. Borloz revient sur l'intérêt de convoquer des discours non littéraires tels que les manuels de parfumeurs et les traités de savoir-vivre sur la toilette, et de les confronter à des œuvres littéraires afin de trouver des clés de lecture des notations olfactives. L'odeur littéraire se charge également d'une morale. La postface (p. 97-100) de Marta Caraion, intitulée « Dans l'odeur perverse des parfums... », citation empruntée au célèbre *À rebours* de Huysmans, rappelle que l'odorat est le moins noble des cinq sens car directement associé à l'animalité. Les « odeurs littéraires » sont, par ailleurs, négligées par le lecteur comme par le critique, quand elles ne sont pas outrancières voire caricaturales. C'est toute l'originalité de l'essai qui décrypte une sémiologie des odeurs, qui ne nous est plus accessible. Une bibliographie sélective (p. 103-106) complète utilement l'ouvrage, dont on regrette l'absence

d'index. Même s'il contient peu de pages, l'essai cite bien plus d'œuvres et d'études que les trois romans du sous-titre. Le lecteur aurait pu ainsi avoir un accès direct à d'autres références littéraires.

Comme d'autres travaux récents sur la nourriture et les vêtements, cette étude utilise tout naturellement les manuels de savoir-vivre, s'attachant au sens puis à la forme. Les micro-analyses ponctuelles sur le style sont bien présentes et n'alourdissent pas le propos. Cet essai stimulant et agréable à lire laisse parfois le lecteur sur sa faim, mais il sera suivi, nous l'espérons, d'un travail de plus grande ampleur – une thèse ? – dont nous attendons le contenu enivrant après avoir humé l'échantillon.

NOËLLE BENHAMOU

CATULLE MENDÈS, *Œuvres, Tome III, Les Mères ennemies*. Édition établie par MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO. Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle», 2016. Un vol. de 302 p.

Catulle Mendès entre dans la Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle avec *Les Mères ennemies* (1880). Cet auteur proluxe, faiseur et défaisseur de réputations, qui avait pignon sur rue à son époque et a su s'imposer dans tous les domaines (théâtre, roman, nouvelle, conte, poésie, livret d'opéra, traduction, feuilleton, critique, etc.), a été presque totalement gommé par l'histoire littéraire... Seules quelques rééditions de spécialistes (Guy Ducrey, Jean de Palacio, Jean-Jacques Lefrère, Michaël Pakenham, Jean-Didier Wagneur) permettent à Catulle Mendès de rencontrer les lecteurs d'aujourd'hui, et cette édition de Marie-France David-de Palacio donne l'occasion de (re)lire un objet remarquable, hybride, au sein duquel le romanesque mâtiné de théâtralité rejoue l'histoire de la Pologne de la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La fameuse couverture jaune des Classiques Garnier ne peut être plus appropriée que pour ce roman décadent, crépusculaire, voire incendiaire, à la croisée des genres, fortement marqué par son origine théâtrale, tragique – notamment via les changements de décor et/ou de tableaux et la suprématie accordée au dialogue –, mais aussi empreint d'un puissant souffle épique et légendaire, d'une « ambition hyperbolique » (p. 23) : la rivalité des mères, inscrite au seuil de l'œuvre, confère au roman une épaisseur psychologique qui réveille les grands conflits fondateurs, de la malédiction des Atrides au mythe biblique d'Abel et Caïn, et confine au sublime. Les deux « mères ennemies » font figure d'héroïnes tragiques, et se nourrissent de leur propre démesure...

Car tout est excessif dans ce roman : les personnages, les situations, le rythme, l'intrigue, les conflits, les images, le dénouement. On le sait bien, Mendès, en décadent raffiné, expose des chutes aussi belles que fatales, et celle des *Mères ennemies* constitue un nouvel exemple de l'(a)-pesanteur du romancier. En effet, l'insoutenable légèreté mendésienne qui, dans toute l'œuvre, passe par l'omniprésence de créatures ailées ou aériennes qui traversent l'espace de la page (ange boiteux, petites fées en l'air ou, ici, oisielier « triste et doux », p. 287) met en forme, livre après livre, une métaphysique de l'air et révèle une obsession de la gravitation. Le lecteur averti ne s'étonnera pas de trouver comme *ultima verba* le substantif « oiseaux », précédé d'une négation « sans oiseaux » : château incendié dont les plafonds s'écroulent,

ouvert sur le ciel, «plumes froides» et «volière brisée», «désastre» (au sens littéral d'étoile qui tombe; le mot est présent deux fois dans les deux dernières pages-tombeaux).

C'est un roman d'amour qui ne fait pas triompher *eros*, mais un sentiment démesuré qui emplit et fait peser le cœur des mères. C'est leur souffrance, leur désir de vengeance, qui les fait être et ne plus être : l'amour, chez Mendès, s'apparente toujours à un poids dans le cœur. La légèreté n'est pas possible quand on aime. Sauf à en payer le prix. Les «petites fées en l'air», pour échapper au bas catastrophique, avaient accepté de se débarrasser de leur cœur dans le recueil de Mendès, *Les petites Fées en l'air*; ici, les mères ennemies, pour garder les «yeux levés» (p. 286), doivent accepter «la chute lourde» (p. 286). L'imaginaire mendèsien est tout entier contenu dans ce roman de la fin d'un monde, puissamment baroque, qui revendique l'union des contraires, entre la glace et le feu, le ciel et la terre, l'amour et la vengeance.

L'édition est précédée d'une préface impeccable d'une trentaine de pages, qui fait un point nécessaire sur le contexte, notamment historique (la situation de la Pologne et de la Lituanie est inspirée de faits historiques, tout comme les toponymes et les personnages fictifs sont fortement marqués par des modèles réels), mais aussi sur les influences polonaises de Catulle Mendès, l'hybridité générique, et les traits décadents du roman. Les choix sont clairs, fermes, rigoureux. Le volume contient aussi deux pages de variantes, une bibliographie qui aurait mérité d'être étoffée par les travaux les plus récents sur Catulle Mendès – ils ne sont pas si nombreux –, un index des noms et un index des lieux.

Le «livre jaune» de Catulle Mendès, exhumé par Marie-France David-de Palacio, entre «tragédie familiale, roman social, épopée historique, œuvre symboliste, etc.» (p. 31) méritait cette réédition, et on cédera pour finir la parole à Maxime Gaucher dans un numéro de *La Revue politique et littéraire* de 1880 : «Une courte analyse n'en donnerait qu'une idée imparfaite : lisez le volume».

NATHALIE PRINCE

ALISSA LE BLANC, *(Re)dire : Jules Laforgue et le poncif*. Paris, Honoré Champion, «Romantisme et modernités», n° 170, 2016. Un vol. de 756 p.

Comme l'indique le titre, cet ouvrage tiré d'une thèse soutenue en 2008 reprend la question, déjà solidement traitée, de la réécriture chez Laforgue : intertextualité, parodie, poétique de rupture ou de dissonance, autant de notions liées chez lui à la recherche de l'originalité, qui avait servi de point de départ à la thèse désormais classique de Daniel Grojnowski et que l'on retrouve ici sous la bannière du poncif pris dans une acception large allant du textuel au thématique.

Le travail d'Alissa Le Blanc s'inscrit donc dans une tradition de la critique laforguienne (et plus généralement des travaux sur la poésie post-parnassienne), qu'elle répertorie dans une riche bibliographie, mais il se signale d'abord par son exhaustivité. Le corpus est traité de façon systématique à partir d'une connaissance extrêmement précise de l'œuvre, ce qui permet à l'auteur d'aborder aussi bien la critique d'art que la poésie ou les textes narratifs, sans compter les fréquentes citations de la correspondance ou des «notes». Bref les trois volumes des *Œuvres complètes* parus chez L'Âge d'homme sont exploités minutieusement et cette

exploitation est d'autant plus pertinente qu'elle s'appuie sur des commentaires détaillés de nombreux passages dégagant clairement les enjeux stylistiques de la réécriture du poncif. Cette maîtrise de la « microlecture » va de pair avec un travail de classement qui aboutit à une typologie méthodique des procédés de réinvention du poncif par substitution, insertion ou encore hybridation.

Plus généralement, A. Le Blanc s'attache à situer Laforgue dans son époque et dans ses lectures en manifestant là aussi des connaissances étendues qui lui permettent de proposer des rapprochements éclairants, notamment en ce qui concerne l'influence de Flaubert et Sully-Prudhomme par exemple. L'ensemble met surtout l'accent sur la dimension critique du travail de Laforgue, pris dans une sorte de « fuite en avant » (p. 635) à la recherche toujours recommencée du nouveau, laquelle suppose la déconstruction du monde littéraire ancien, de ses clichés et de ses mythes : non pas du passé faire table rase, mais le reprendre de façon subversive pour en dire l'inanité. Cette attitude n'échappe pas, comme le signale A. Le Blanc, au risque d'un nouveau poncif : la modernité résolue du Laforgue critique d'art s'exprime avec les mêmes mots que Zola ou Huysmans ; quant à l'écrivain, il doit beaucoup à la tradition humoristique qui s'exprime dans les milieux décadents, des Hydropathes au Chat noir. Toutefois ce poncif du refus du poncif trouve chez Laforgue une extension impressionnante à laquelle A. Le Blanc restitue toute sa dimension en proposant des synthèses particulièrement détaillées, notamment sur *Le Sanglot de la terre*, recueil inaugural et abandonné du jeune poète, ou encore sur le thème lunaire dont elle souligne la complexité : en effet, si la lune est un poncif, elle est aussi la « livrée » du poète. Il y a donc dans la réécriture du poncif les marques d'un attachement qu'A. Le Blanc signale, même si elle n'en fait pas son axe de lecture privilégié.

C'est peut-être ce qu'on pourrait regretter dans ce beau travail : la priorité accordée à la question des clichés, au caractère second et savant de la poétique laforguienne, rend moins visibles les valeurs qu'elle promet, parmi lesquelles la nostalgie mais aussi la recherche d'une sorte de naïveté ou de naturel. Il y a là évidemment un paradoxe, que signalait déjà André Beaunier affirmant dès 1902 que Laforgue cherchait par le rejet des clichés « à rendre à la poésie française sa fraîcheur native » (*La Poésie nouvelle*, Mercure de France, p. 83) : un peu comme si la « fuite en avant » visait en réalité un retour en arrière et cette poésie critique une simplicité problématique.

HUGUES LAROCHE

ALBERT SAMAIN, *Œuvres poétiques complètes*. Édition critique par CHRISTOPHE CARRÈRE. Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2015. Un vol. de 794 p.

Après une vie courte et triste (1858-1900), un petit demi-siècle de gloire, et un grand demi-siècle d'oubli, Albert Samain revient. Seuls ceux qui fréquentaient les bouquinistes ne pouvaient ignorer *Au jardin de l'infante*, *Aux flancs du vase* et *Le Charriot d'or*, rien n'étant moins rare que ces trois recueils (le premier, sorti en 1893 à 350 exemplaires, lancé l'année suivante par un article de François Coppée, aurait connu plus de 165 éditions jusqu'en 1940). Leurs titres sont désormais effacés sous la bannière générale des *Œuvres poétiques complètes*, impressionnante édition de

Christophe Carrère, qui après s'être attaché à ressusciter Leconte de Lisle se consacre avec une belle ténacité au destin posthume de cet autre grand poète oublié, ou dédaigné. Et il n'y va pas de main morte ! Car il s'agit de la première édition critique de la célèbre trilogie, mais aussi, dans l'ordre, du cycle moins connu des *Poèmes pour la grande amie*, du drame lyrique *Polyphème*, des poèmes inachevés, d'une petite trentaine de poèmes parus hors recueils, et enfin d'une bonne quarantaine d'inédits, dont un « À Victor Hugo » qui manquait encore à sa couronne poétique.

L'introduction générale, vigoureuse, utilise aussi bien les vers publiés que la correspondance pour présenter le mélancolique poète lillois, dont l'un des malheurs provient sans doute d'être resté entre trois mouvements sans appartenir vraiment à aucun : le Parnasse, le Symbolisme et le Décadentisme – mais son intérêt est aussi d'en avoir proposé une harmonieuse synthèse. Chaque grande section est ensuite précédée d'une notice qui présente l'œuvre, de la genèse à la réception. Les poèmes, dont les vers sont numérotés de cinq en cinq, sont annotés en bas de page de façon un peu moins régulière. Certaines notes offrent en effet des exposés mythologiques ou des relevés lexicologiques longuets, même si le but explicitement avoué pour ces derniers est de mettre « en évidence, par un travail de déconstruction intertextuelle, les liens syntagmatiques les plus forts et les plus éclairants » (« Note sur l'établissement du texte », p. 25). Cet établissement n'atteint pas non plus toujours à la perfection souhaitable, même pour un « parnassien contrarié » comme l'était Samain : à côté d'erreurs ponctuelles de ponctuation ou de majuscules, certains vers sont faux (p. 55, vers 13 ; p. 62, vers 29 ; p. 160, vers 8 ; p. 181, vers 61...), surtout dans ce malheureux *Polyphème* pourtant porté aux nues par son nouvel éditeur (vers 33, 102, 143, 192, 357, 439, p. 402-430). C'est certes peu de chose au regard de l'ensemble, mais cela suffit à jeter un voile de suspicion (sûrement à tort !) sur le relevé systématique des variantes regroupées en fin de volume. Un copieux appendice réunit les principaux articles de réception, cortège hétéroclite mais unanimement admiratif : Stuart-Merril, François Coppée, Remy de Gourmont, Jean Lorrain, Henry Bordeaux, Rachilde... La bibliographie qui suit est remarquable de précision bibliophilique, puisqu'elle contient tous les tirages et les grands papiers des œuvres originales, le relevé complet des préoriginales parues dans la presse, ainsi que l'abondante littérature dite secondaire, et enfin une liste des poèmes mis en musique. Trois index complètent le tout, pour les recherches par nom, par personnage de fiction et par titre (ou incipit) des poèmes.

Il n'est pas certain que Samain soit de nouveau reconnu comme ce fils caché de Baudelaire et de Verlaine qui était salué à l'envi par la critique de son temps, mais Christophe Carrère et les éditions Garnier ont eu bien raison de procéder à cette exhumation inattendue, intéressante, et à bien des égards exemplaire.

JEAN-MARC HOVASSE

LOUISE MICHEL, *À travers la mort. Mémoires inédits 1886-1890*. Édition établie et présentée par CLAUDE RÉTAT. Paris, La Découverte, 2015. Un vol. de 353 p.

L'œuvre et la vie de Louise Michel connaissent un engouement sans précédent. En font preuve le film de Solveig Anspach *Louise Michel la rebelle* (2010), la biographie romancée *Le roman de Louise* de Henri Gougaud (Albin Michel, 2014) mais encore plusieurs éditions scientifiques de ses œuvres, celles en particulier

de trois romans, *Les microbes humains*, *Le Monde nouveau* et *Le Claque-dents* par Claude Rétat et Stéphane Zékian (P.U. Lyon, 2013) et de *La Commune* par Éric Fournier et Claude Rétat. Cette dernière s'attaque ici au second volume de ses *Mémoires* qui n'avait été publié, en 1890, que sous la forme d'un feuilleton dans le journal socialiste *L'Égalité*. La décision de faire paraître ce livre dans la presse avait été prise par Louise Michel elle-même, convaincue que c'était là la meilleure façon de s'adresser directement au public (après avoir jeté au feu ses deux premières tentatives).

Le lecteur cherchera en vain dans ces pages des mémoires chronologiquement bien ordonnés, dans la continuité du premier volume de *Mémoires* paru en 1886. Au contraire, Louise Michel veut fondre son existence, dans la dernière partie de celle-ci, dans l'effort révolutionnaire de celle qui est devenue, autant pour le pouvoir républicain que pour les militants anarchistes, un symbole. «Ce second volume de mémoires, écrit-elle, ce sera donc, non les faits et gestes d'un individu, mais quelque chose comme la goutte d'eau d'une vie mêlée à l'Océan humain.» (p. 36) Il s'agit plutôt d'une mosaïque, bien adaptée au cadre du journal, de réflexions, de lettres reçues, de comptes rendus de conférences prononcées par Louise Michel, de souvenirs de la Calédonie, d'évocations des morts de la Commune et de coupures de presse commentées. Alternent le texte en prose et les poésies (dont certaines paraîtront en 1894 dans le volume de vers au titre symétrique d'*À travers la vie*) sur le ton lyrique et prophétique qu'on lui connaît (par exemple, p. 40 : «Le dénouement approche, les banques croulent l'une sur l'autre, les républiques germent comme le pain, prêtes à se transformer en Sociales, les cris de révolte montent plus haut que les cris de douleur. C'est la fin !») S'y retrouvent, sans organisation apparente des morceaux, des témoignages de son intérêt déjà présent dans ses romans pour l'argot, un long compte rendu du procès de Pierre Lucas, l'ouvrier qui a tenté de l'assassiner en 1888 et dont elle a défendu l'acquittement, ainsi que des prises de position pour l'unité des forces révolutionnaires, contre le système pénitentiaire et la répression visant les journaux, pour la stratégie de la grève générale ou encore pour une «Internationale des femmes» dont Louise Michel est dans ces années-là l'une des principales actrices.

Le travail éditorial de Claude Rétat est impeccable : un double système de notes permet de lire de nombreux commentaires explicatifs et des variantes établies d'après les manuscrits conservés tandis qu'une douzaine d'annexes et une présentation précise remettent le texte dans le contexte de l'œuvre autobiographique de Louise Michel.

ANTHONY GLINOER

CHARLES PÉGUY, *La Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc et vers inédits*. Édition critique par Romain Vaissermann. Orléans, Éditions Paradigme, 2016. Un vol. de 444 p.

N'ayant pu intégrer dans l'appareil critique de la nouvelle édition de la poésie de Péguy dans la Pléiade (*Œuvres poétiques et dramatiques*, éd. Claire Daudin, Pauline Bruley, Jérôme Roger et Romain Vaissermann, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2014) toutes les ébauches, les brouillons et les vers inédits de la neuvaine de «La Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc», Romain Vaissermann en donne ici l'édition critique.

Le volume commence par une préface qui décrit la genèse de l'œuvre (« Tout part de la première Jeanne d'Arc ») et l'analyse. Nous avons ensuite la présentation de la neuvaine, avec, entre le jour VIII et le jour IX, l'immense développement litannique, en 291 tercets, de l'opposition des « Armes de Jésus » et des « Armes de Satan ». Puis Romain Vaissermann nous présente trois états inédits du jour VIII, et surtout, ce qu'il intitule « Un inédit inachevé : premier essai du jour IX », titre qu'il présente sous une forme interrogative, à mon avis sans trop de raison, car, comme il l'écrit, l'hypothèse formulée par Julie Sabiani qu'il s'agirait d'un jour dixième n'est guère acceptable dans une neuvaine (mais avec Péguy on ne sait jamais) et surtout le thème, le ton, les rimes sont bien ceux, sinon d'un « premier essai du jour IX », au moins d'une suite du jour VIII. Cet « essai » comprend 1898 vers, « écrits dans le sillage d'une œuvre qui en comprend 1200 ». Le volume se poursuit par la présentation des deux premiers jours de la *Tapisserie* traduits en anglais – les notes des jours VIII et IX et des « Armes de Jésus » font aussi très souvent référence à la traduction en tchèque de Bohuslav Reynek (1915) – et se termine par une chronologie des années 1912 et 1913 qui sont celles de la composition et de la publication de l'œuvre. En appendice, une courte présentation du Centre Charles Péguy d'Orléans

Les trois premiers jours de la neuvaine sont consacrés à sainte Geneviève (« pour le vendredi 3 janvier, fête de sainte Geneviève quatorze cent unième anniversaire de sa mort ») à qui l'on demande « comme elle avait gardé les moutons à Nanterre » de conduire un « bien autre troupeau », « le troupeau le plus vaste » (I), le troupeau le plus sage (II), « le troupeau tout entier à la droite du père » (III). Ce n'est qu'en IV (« pour le lundi 6 janvier cinq cent unième anniversaire de la naissance de Jeanne d'Arc »), et ensuite dans toutes les autres journées de la neuvaine, qu'apparaît Jeanne d'Arc, qui sans être jamais nommée, est annoncée par sainte Geneviève (qui n'est d'ailleurs pas non plus nommée) dans une vision prophétique et remplie d'espérance : elle la « voit venir » (IV), elle la « regarde s'avancer » (V), elle la « vit venir » (VI), puis « il fallut qu'elle vît... pour qu'elle vît venir » (VII, VIII et IX). En VI, puis dans les jours suivants, Geneviève qui était jusque là présente dans le premier vers, cède la place à Dieu (« Comme Dieu ne fait rien que par... »). Dans la suite inédite, Dieu est toujours présent au premier vers, sainte Geneviève au second, la litanie des « il fallut qu'elle vît... » se poursuit, remplacés du vers 201 au vers 217 et au vers 241, par « il fallut qu'il advînt », formule qui finit par l'emporter définitivement au vers 265 (quatrain 67) jusqu'aux deux tercets de la fin. L'arrivée des « il fallut qu'il advînt qu'au jour », avec des variantes suivant la longueur du mot à la rime marque d'ailleurs, semble-t-il, un changement de perspective : tous ou presque tous les mots à la rime des premier et dernier vers de chaque quatrain, rime imperturbablement en -age (« de l'aiguillage », « du défrichage », « de l'écémage », « du calfeutrage »), sont désormais des métaphores, souvent les plus inattendues, du Jugement dernier, le « Jugement terrible » des orthodoxes.

Les deux premiers jours et le cinquième sont des sonnets réguliers. Au jour III, le sonnet s'allonge d'un monostiche ; le jour IV a deux quatrains et trois tercets ; le jour VI, quatre quatrains, un tercet et un monostiche ; le jour VIII, deux quatrains, dix-sept tercets et un monostiche ; le jour IX, deux quatrains et vingt-neuf tercets ; quant au « premier essai » du jour IX, ce monstre, il a quatre-cent soixante-treize quatrains et deux tercets. « Les Armes de Jésus » sont une suite de tercets.

Cet admirable travail d'édition est naturellement accompagné de notes, et ces notes sont judicieusement placées sur la page de gauche, le texte se trouvant en belle page. Ce qui permet une lecture suivie. On connaît les scrupules habituels à Romain Vaissermann qui, ne voulant, autant que possible, rien laisser d'obscur, fait ramper sa note sous le texte de la page de droite et il lui arrive de la faire grimper en haut de la page de gauche suivante (p. 258-260, p. 324-326). Peu de pages gauches sont vierges.

Ces notes peuvent porter sur la technique poétique. Plus nombreuses sont celles qui éclairent le vocabulaire, en particulier pour les noms en -age, pour lesquels on sait que Péguy a recouru au *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises* de Philippe Martinon, qu'il « ne concurrence pas, mais entend dépasser » (« bousillonnage », « ferronnage », « ténébré », etc.). Romain Vaissermann distingue bien les néologismes de sens des néologismes de forme, prouve aussi que tel mot est apparu dans la langue plus tôt ou plus tard qu'on ne le pensait. On a parfois affaire à un commentaire encyclopédique : voir, par exemple, les développements pour « lin sacramental », « hydne », « chaland », « chevaux normands », « écu et florin ». Les notes expliquent également les choix orthographiques de Péguy, point toujours orthodoxes : ainsi le choix de « résoud » dans les « Armes de Jésus » est annoté avec une certaine ironie : « Les armes de Satan sont-elles aussi les fautes d'orthographe ou les coquilles d'imprimerie ? Péguy choisit, au nom de l'analogie, une forme blâmée par les puristes » (p. 162-163) – dans « La Pléiade », Romain Vaissermann a rétabli l'orthographe courante, « résout » (*op. cit.*, p. 1106). Elles éclairent également, les citations (du Bellay, Ronsard, Hugo, Musset, etc.) donnent les références des nombreuses évocations de la Bible, comme celles de l'histoire de la vigne de Naboth qui revient si souvent jusque dans les deux tercets qui terminent le « premier essai » du jour IX, ou de la parabole du Fils prodigue, ou de l'Apocalypse. On pourra discuter de certaines explications : le « centurion, de ceux que Rome enrôle », qui, « voyant un vagabond, quelque échappé de geôle », « du manteau militaire enfin se découvrit » est sûrement saint Martin plutôt que le Vercingétorix de Dion Cassius (p. 178-179, repris dans le 3<sup>e</sup> état du jour VIII, p. 239) ; dans le « premier essai du jour IX », les vers 385-388, 1805-1808 me paraissent, autant que les vers 1089-1092, rappeler l'Enfant prodigue. Et pourquoi, p. 196, écrire : qu'« Arènes de Lutèce et montagne Sainte-Geneviève font réapparaître, assez soudainement, Geneviève » alors qu'elle ne cesse d'être présente tout au long de ce jour IX sous la forme du pronom « elle » (« il fallut qu'elle vît ») ? Dans un travail aussi considérable, il est inévitable que se soient glissées quelques fautes ou coquilles. Une liste d'*errata* a déjà été dressée par l'auteur.

YVES AVRIL

LAURENT FOURCAUT, « *Alcools* » de *Guillaume Apollinaire : je est plein d'autres, remembrement et polyphonie*. Paris, Calliopées, 2015. Un vol. de 143 p.

On connaît les liens étroits et multiples de Laurent Fourcaut avec la modernité poétique : il a fait paraître de nombreux articles sur des poètes contemporains (William Cliff, Jacques Roubaud, Dominique Fourcade, Antoine Emaz...), ainsi que plusieurs recueils de poèmes, essentiellement des sonnets, dont le dernier,

*Arrière-saison*, est paru en 2016 aux éditions Le Miel de l'ours. Il est en outre rédacteur en chef de la revue annuelle de poésie *Place de la Sorbonne* – dont le numéro 6 est paru aux éditions des Presses de l'université Paris-Sorbonne en mai 2016. Il publie aujourd'hui – aux éditions Calliopées, qui accueillent également la *Revue Apollinaire* – un ouvrage de quelque 140 pages consacré au recueil *Alcools*, paru en 1913, dont il appréhende la modernité à travers un questionnement portant à la fois sur l'identité du moi et sur la poétique du texte, comme le souligne le sous-titre.

En préambule au travail sur le texte, la contextualisation, cadre logique du premier chapitre, permet de situer *Alcools* dans son époque, dans la biographie, et dans l'œuvre de son auteur, et de faire ainsi ressortir une première forme de modernité. Au-delà de l'angoisse d'un conflit de plus en plus menaçant, ces années d'avant-guerre restent marquées par une concentration d'innovations scientifiques et techniques, de mutations institutionnelles et intellectuelles, et de bouleversements esthétiques, auxquels Apollinaire accorde un intérêt ardent, dont *Alcools* porte témoignage – et que «Zone», rajouté juste avant publication, emblématise : «Apollinaire s'inscrit dans la lignée des écrivains qui, comme Diderot et Baudelaire, sans être des techniciens, surent capter les mutations essentielles dans l'art de leur temps.» (p. 25). Laurent Fourcaut le rappelle, c'est à Paris que se concentrent les avant-gardes. Ainsi, la révolution cubiste, dont le poète accompagne en éclaircur les manifestations (par son amitié avec un peintre tel que Picasso, et par ses écrits), trouve son équivalent poétique dans la recherche de la *simultanéité*. L'«esprit nouveau», qu'il reconnaît dans différentes mouvances poétiques, telles que l'unanimisme, le drammatisme, le futurisme, ou le groupe des fantaisistes, nourrit sa propre écriture. La curiosité de cet esprit éclectique et mobile est confirmée par la très grande diversité de son œuvre ; l'ouvrage recense les genres multiples pratiqués par ce polygraphe, en dehors de la poésie : conte, théâtre, cinéma (sous forme de scénario), chronique, critique d'art.

Laurent Fourcaut énonce ensuite clairement le «parti pris» (p. 34) sur lequel il fonde sa lecture : faire de l'ancrage psychanalytique, représenté par le motif du triangle œdipien, le point nodal du recueil, et montrer comment seul le travail poétique permet au moi de dénouer les liens mortifères inhérents à ce motif. À partir d'une donnée biographique, l'absence de père, qui a pour double corollaire la privation du nom susceptible d'assurer le fondement identitaire, et la toute-puissance accordée à la mère archaïque, il caractérise ainsi le fil conducteur du recueil : «*Alcools* fonctionne comme un théâtre où le poète met en scène la tragédie [...] de son identité problématique, insaisissable, et finalement, *égarée*.» (p. 34). Et il suit de près, dans son analyse et ses commentaires du texte, les mouvements contraires de démembrement et remembrement, qui sous-tendent les processus poétiques de déconstruction, détournement, renversement, par et dans lesquels se construit une identité paradoxale, faite d'une indépassable altérité : «Guillaume Apollinaire, enfin *filis de ses œuvres* et de personne d'autre.» (p. 66).

L'ouvrage fait sans cesse alterner des considérations synthétiques et une étude scrupuleuse des poèmes, qui vient étayer les propositions initiales. Pour rendre compte de la densité de ces pages, on mettra en évidence quelques-uns des modes poétiques étudiés par l'auteur, qui donnent sa cohérence au recueil entendu comme *catharsis*.

Il s'agit d'abord d'identifier des « repères » (p. 27-33), en premier lieu le titre. D'*Eau-de-vie*, le titre initial, à *Alcools*, le champ métaphorique reste le même, mais le pluriel souligne la profusion du monde qu'absorbe le poète (« Écoutez-moi je suis le gosier de Paris / Et je boirai encore s'il me plaît l'univers »), et « qu'il s'agit d'amalgamer, d'assimiler au corps du poème » (p. 25) ; la métaphore plurielle traduit en outre la quête proliférante de *reconstituants* (d'identité). La référence à l'alcool entre d'autre part en résonance avec la représentation de la poésie comme transsubstantiation. Second repère : le cadre spatio-temporel. Le texte revisite un *topos* critique en examinant la multiplicité des lieux et des temps : certains font référence à des épisodes de la vie de Guillaume, d'autres à des figures historiques, religieuses, mythiques, des réminiscences littéraires, reçues en héritage, qui constituent l'arrière-plan culturel du recueil. L'ensemble met en tension l'héritage reçu comme « collection chargée de pallier l'absence douloureuse d'une *galerie des ancêtres* propre » (p. 58), mais aussi comme pesant fardeau, dont le travail poétique permet de s'affranchir, le moi se forgeant ainsi une identité personnelle.

La suite du chapitre démontre comment le renversement du négatif en positif, du démembrement au remembrement, creuset de « l'invention d'une voix propre » (p. 34), s'opère dans ce qui est appelé le « contre-monde poétique » (p. 60), et fédère de multiples faits d'écriture. Les inversions de polarité sont l'objet de différentes thématisations : le fleuve par exemple, motif topique du *fugit tempus* élégiaque (qu'on pense au « Pont Mirabeau »), devient l'image de la vérité du moi qui s'abandonne à la libre circulation du sens. De même l'ombre est d'abord une figure dysphorique du moi insaisissable et clivé : « Ô mon ombre en deuil de moi-même », est-il dit dans « La Chanson du mal-aimé » – allusion possible au « En deuil d'un Moi-le-Magnifique » qui ouvre *Les Complaintes* de Laforgue. Mais Apollinaire appelle de ses vœux la mutation poétique qui fera de l'ombre un corps consistant. Tel est le programme poétique que tracent ces vers des « Fiançailles » : « Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide / Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour / J'admirerais mon ouvrage » (p. 118). Le recueil opère aussi le détournement cathartique de l'élégie en dérision (« Et moi j'ai le cœur aussi gros / Qu'un cul de dame marseillaise » p. 26) : Apollinaire s'inscrit dans la filiation de Baudelaire (qu'on pense au rire grotesque, tel qu'il l'a analysé), et des représentants de l'esthétique *fin-de-siècle*, Laforgue notamment, par son usage de l'ironie.

Autre pratique signifiante : la polyphonie généralisée, qui opère la « reconstitution du moi *de toutes pièces* » (p. 59) – on reconnaît là le sujet lyrique moderne comme « cousu de plusieurs », selon la formule de Jean-Michel Maulpoix.

De cet ensemble d'analyses convergentes émerge la représentation d'Apollinaire comme figure de la modernité poétique : « il comprend que l'unicité du "je" est un leurre, une illusion d'optique, et que la poésie consiste à donner forme – donc mille formes changeantes, mille tons divers, mille sens éclatés – à ce mouvant et polyglotte gisement du moi que Freud, au même moment, appelle inconscient. » (p. 75).

En termes d'élocution, un chapitre (p. 90-99) convoque un ensemble de faits de style inhérents à la poétique du recueil, tels que les constantes variations métriques, le « primat de l'oralité » l'hétérogénéité lexicale hyperbolisée, la transfiguration métaphorique omniprésente, ou diverses formes de collage.

Un autre chapitre (p. 100-118) isole un motif littéraire qui exemplifie la convergence, propre à une certaine modernité, entre des mutations sociologiques, anthropologiques, et esthétiques/formelles : la ville, dont Laurent Fourcaut confronte la représentation donnée dans *Alcools* avec des textes de Rimbaud, Verhaeren, et Aragon – et avec un tableau de Chagall.

Cet ouvrage, qui développe avec rigueur, en l'illustrant abondamment, une thèse initiale, se veut également outil pédagogique : il se referme sur des observations lexicales portant sur plus de 140 mots, et sur une bibliographie commentée. Ainsi, Laurent Fourcaut a concentré en 140 pages des analyses dont la densité et l'abondance auraient pu fournir la matière d'un livre bien plus épais – exigence de concision qu'on retrouve d'ailleurs dans sa pratique du sonnet.

CATHERINE FROMILHAGUE

SANDRA CHEILAN, *Poétique de l'intime. Proust, Woolf et Pessoa*. Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2015. Un vol. de 426 p.

Issu d'une thèse préparée sous la direction de Karen Haddad et soutenue à l'Université de Paris Ouest en 2013, le livre de Sandra Cheilan propose une lecture croisée des œuvres de Marcel Proust, Virginia Woolf et Fernando Pessoa, à partir du socle commun de la « poétique de l'intime » mise en œuvre par chacun d'entre eux dans des contextes à la fois culturellement analogues (crise du sujet et de la représentation caractéristique du premier quart du <sup>xx</sup>e siècle) et linguistiquement différents. *De facto*, Proust, Woolf et Pessoa appartiennent à des générations voisines (une dizaine d'années seulement séparent la naissance de Woolf de celle de Proust, quant à Pessoa, né en 1888, il meurt en 1935, 13 ans après Proust et 6 ans avant Woolf). D'autre part, la *Recherche* fut pour « Virginia Proust » (pour citer cette heureuse trouvaille de l'auteure de l'ouvrage) une lecture essentielle, à la fois vitale et paralysante, comme le rappellent les pages accordées à cette affinité élective (*cf.* chapitre 1, seconde partie : « Une Woolf proustienne », p. 43-72). Le cas de l'auteur lisboète est, *a priori*, plus délicat : rien ne prouve en effet, comme le rappelle Sandra Cheilan elle-même, qu'il ait lu son prédécesseur, ce qui rend difficile toute affirmation selon laquelle il s'en « inspirerait » ici ou là, tentation à laquelle l'auteure ne résiste pas toujours. L'ouvrage de Sandra Cheilan parvient pourtant à mettre en évidence une intéressante proximité intellectuelle et sensible entre les auteurs du corpus choisi, par delà les rapports de faits réels ou supposés.

La lecture croisée progresse sagement, reliant tantôt Proust et Woolf, tantôt Woolf et Pessoa, tantôt Pessoa et Proust, tantôt les trois ensemble, à partir d'un centre double justifiant la convocation méthodologique d'une « géopoétique de l'intime » : Paris, en tant lieu privilégié de circulations et de transferts culturels, et Proust, en tant que terminus, comme le disait Gracq, et inventeur de ce que Sandra Cheilan nomme le « roman intime » – pour le mieux distinguer sans doute d'appellations telles que « roman de l'intime » ou « roman intimiste », avec lesquelles la *Recherche* et *Mrs Dalloway*, où la sphère mondaine occupe une place majeure, ne coïncideraient pas. Pour Sandra Cheilan, Proust invente ou plus exactement réinvente une poétique de l'intime que le génie de Woolf s'approprie avec ferveur et passion, tout en la métamorphosant. Quant à Pessoa, qui ne cite jamais Proust, ni dans son œuvre, ni dans sa correspondance, il ne

s'en livre pas moins à une exploration des confins du « sujet » par le système hétéronymique, conciliant de manière inédite un « intime » absolument singulier, marqué par la mélancolie et l'« hypocondrie mentale », selon la jolie expression de l'auteure (p. 163), et une écriture de l'intime universalisable, à l'instar de celles que Woolf et Proust ont élaborée au terme d'un patient travail de fouille dans les gisements profonds de leur sol mental – pour paraphraser, cette fois, une expression proustienne bien connue.

Cette étude comparée, qui s'inscrit dans la mouvance des travaux sur les « fictions de l'intime » nées de la période dite « moderniste » (travaux qui réunissent par exemple, en 2002, sous la bannière agrégative, Proust, Larbaud, Woolf et Schnitzler), s'avère originale en ce qu'elle insère Pessoa dans une dyade Proust-Woolf ayant déjà fait l'objet d'études d'autant plus nombreuses qu'elles se fondaient en droit sur la lecture passionnée de Proust par Virginia Woolf, dès 1922. Il faut, de ce fait même, mettre en valeur le choix courageux de Sandra Cheilan : elle affronte d'emblée des difficultés objectives que la cohérence du plan et la richesse intrinsèque des divers aspects de l'écriture de l'intime abordés dans l'ouvrage parviennent, *in fine*, à dépasser. De ce fait, si, au terme de la première partie consacrée aux relations entre les trois auteurs au sein du contexte littéraire et culturel dans lequel ils s'inscrivent, on peut n'être toujours pas convaincu par la place dévolue à Pessoa dans la triade proposée, ce constat s'amuit dès le second chapitre de la première partie, particulièrement bien mené, sur le « roman cannibale » (l'expression est de Woolf) incorporant et détournant diverses modalités d'écriture de l'intime (le journal, les mémoires, la lettre). Dans la seconde partie, intitulée « Représentations de l'intimité », on trouvera des pages elles aussi stimulantes sur le « dialogisme » et l'« hétérogénéité de l'intime » : Sandra Cheilan a ici le grand mérite de mettre en valeur des effets de dédoublement et de polyphonie au sein même de récits où prévalent la première personne et cette forme singulière d'autopsie que met en exergue la « parole intérieure ». L'étude des effets de mise à distance ironique, voire parodique, des discours scientifiques sur le « sujet » ou le « moi », qui se multiplient avec le développement de l'approche analytique des névroses, est également pertinente. Enfin, on trouvera dans l'examen comparatiste de la « Scénographie intimiste » développée par Sandra Cheilan dans la troisième partie des développements monographiques ou comparatistes utiles, même si, en somme, cet aspect s'avère moins original que les développements sur l'énonciation qui occupaient le chapitre précédent et présentaient de manière originale les coordonnées d'une poétique de l'intime ni monodique ni monolithique, mais, tout au contraire, polyphonique, mouvante, et (auto)ironique.

De manière générale, on notera que chaque fois que Sandra Cheilan explore son corpus sous l'angle de la distinction, de la différence irréductible, elle produit de très bonnes pages. La traque des analogies, voire des filiations, est parfois moins convaincante : par exemple, l'étude des scènes de réminiscence initiées par une sensation gustative, chez Huysmans, Proust, et Pessoa, où Sandra Cheilan, par surcroît, néglige de se référer à l'ouvrage pourtant exhaustif de Françoise Leriche, qu'elle se contente de mentionner dans la bibliographie. D'autres points, notamment techniques, laissent quelque peu à désirer, bien qu'il s'agisse d'une première monographie publiée : *placet experiri*. Reste que cet ouvrage aurait mérité un toilettage beaucoup plus méticuleux, afin d'éliminer les « coquilles » et

autres «étourderies» syntaxiques ou lexicales émaillant le texte. On peut regretter également un certain flottement dans le recours aux citations en langue originale, qui tantôt sont données – c’est heureux – tantôt ne le sont pas – et l’on se demande pourquoi. Enfin la publication aurait pu également être l’occasion de rédiger une conclusion plus nourrie et plus dense, que méritait cet ouvrage empli de bonnes intuitions et de formules heureuses.

FLORENCE GODEAU

CLAUDINE NACACHE-RUIMI, *Albert Cohen. Une poétique de la table*. Presses Universitaires de Rennes / Presses Universitaires François-Rabelais de Tours, «Tables des hommes», 2015. Un vol. de 357 p.

À qui ouvre le premier roman d’Albert Cohen est offert le partage d’un petit déjeuner ; le dernier roman se fermera sur un goûter imaginaire à Buckingham. Ce constat n’a pas échappé à Claudine Nacache-Ruimi, qui nous entraîne dans un parcours gourmand de l’œuvre. Un tel périple n’a pas pour seul effet de réveiller les innombrables saveurs dont se compose le plaisir du texte cohénien ; il croise toutes les grandes problématiques qui traversent l’œuvre : la dimension mémorielle et fraternelle de la manducation affleure en même temps que la fonction offensive du thème alimentaire dans la critique sociale ou amoureuse et les questionnements métaphysiques qu’il fait résonner. Cet angle d’approche original renouvelle le regard porté sur l’épaisseur charnelle de l’écriture de Cohen, et révèle en ses romans un fonds culturel qui inclut jusqu’aux subtilités de l’art de la table.

Une vaste érudition culinaire éclaire, dans une première étape, l’ancrage référentiel des évocations de mets et de repas. Rien de ce qui s’ingère dans l’œuvre n’a échappé à l’investigation, secondée par la consultation des classiques de la gastronomie – ceux d’Auguste Escoffier, de Marcel Carême – et d’une bibliographie qui embrasse l’histoire de la cuisine depuis l’Antiquité et à travers le globe. Le rapport aux aliments des personnages de fiction est contextualisé aussi bien par l’évocation d’un potage dans un roman de Marcel Rouff, Genevois contemporain de l’auteur de *Solal*, que par la consultation du menu d’un établissement renommé de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Des éclaircissements sont donnés sur les sources juives et méditerranéennes qui irriguent l’imaginaire gustatif cohénien. Des hypothèses perspicaces portent sur le nom des plats, leur déformation, voire leur invention, débusquant la malice avec laquelle l’écrivain joue sur les allusions gastronomiques. Les approches philosophiques et sociohistoriques du goût, telles que les pratiquent Michel Onfray, Jean-Paul Aron ou Jean-François Revel, sondent les résonances imaginaires du choix des aliments et ses enjeux stratégiques. Car le repas n’est pas que dégustation : il est aussi lieu de sociabilité, et à la composition des menus s’ajoute leur mise en scène.

Les évocations culinaires, on l’a compris, ne sont jamais réduites à leur dimension strictement référentielle. Les aliments ont valeur de signes, sociaux, éthiques – au point que leur fonction sémiotique absorbe parfois leur valeur gustative aux yeux mêmes de ceux qui les consomment. À l’apparat qui gouverne les repas occidentaux, donnant pour objet principal à la délectation des convives le prestige du nom des plats alignés au menu, s’oppose ainsi l’opulence des saveurs que prodiguent aux Valeureux des mets populaires. La dimension affective de

l'alimentation établit des jeux d'opposition entre les scènes : la nourriture unit au cosmos au sein duquel elle est absorbée, à l'autre avec qui elle est partagée, mais cette spiritualisation déserte les repas sous l'effet des mondanités ou de la déréliction amoureuse.

L'étape centrale du livre approfondit l'analyse de cette portée symbolique du fait alimentaire. L'étude du pain, des sucreries, des boissons chaudes éclaire le rapport à la mère et à la judéité qui s'exprime dans l'œuvre. On suit avec intérêt le trajet secret qui transporte le motif de la boulette du champ culinaire, où il renvoie aux préparations maternelles savoureuses, au champ physique, où il ressurgit sur le cou peu appétissant d'Antoinette Deume, non sans s'être chargé dans *Le Livre de ma mère* de connotations dysphoriques. Hors des recours explicites aux théories de Freud ou de Melanie Klein, l'attention au texte revêt souvent la sagacité des lectures psychanalytiques. Un va-et-vient adroit entre les œuvres romanesques et autobiographiques relie le goût des fruits aux souvenirs d'enfance ou rend sensible l'inversion du chocolat, dont la douceur devient nauséuse.

Mais si le détour par les confidences de l'écrivain désigne la matrice des résonances imaginaires associées aux aliments, l'interprétation ne cède pas au piège d'une illusion explicative qui exhiberait des clés inconscientes sans prendre en compte, dans l'autobiographie elle-même, un travail d'écriture lucide, sinon roué, qui rend ardu de départager la logique de l'inconscient et les intentions esthétiques. Claudine Nacache-Ruimi sait passer souplement d'une approche explicative du langage symbolique à une approche téléologique. En témoigne la belle étude du lait, révélateur d'un rapport perturbé à la judaïté et à la maternité, puis du café au lait, perçu comme l'« expression métaphorique de la résolution des conflits », en ce qu'il allie « café noir de l'Éden céphalonien et lait “corrosif” de la douleur juive ». Une réflexion sur les interdits que le Lévitique fait peser sur les produits hybrides montre l'« impureté symbolique » de ce breuvage, que consomment dans l'œuvre Juifs et Gentils, mise au service d'un rêve de réconciliation universelle. La complexité de l'association entre érotisme et alimentation ressort aussi : leurs gourmandises, est-il noté, sont associées par les métaphores mais dissociées dans la trame narrative, qui les rend antagonistes à l'heure du déclin passionnel où la nourriture prend le pas sur les jeux de l'amour. Ressort la prodigieuse plasticité que l'écrivain confère à un simple élément nutritif pour l'inscrire dans des configurations symboliques multiples.

Cette herméneutique des évocations alimentaires confirme des constats attendus : celui, notamment, de l'ambivalence et de la réversibilité perpétuelle des significations chez un auteur qui inscrivait le « mariage miraculeux des contraires » dans sa définition du génie créateur. Elle en renverse d'autres avec brio : l'étude de la consommation d'alcools était l'intuition que le groupe des Valeureux relève d'un univers plus mythologique que biblique, et montre que cette consommation, paradoxalement, échappe à la dimension carnavalesque des scènes d'agapes.

L'interprétation symbolique des évocations gustatives conduit l'attention, dans une dernière étape, vers leur poétique. L'analyse fait émerger, sans surprise, des variations entre les tonalités épiques, grotesques, lyriques qui comptent parmi les traits fondamentaux de l'écriture d'Albert Cohen, mais en mettant l'accent sur leur subversion. La force de ce dernier pan de réflexion est surtout dans la désignation de la dimension méta-poétique qui s'adjoint à ce traitement poétique. Dans la mise

en scène et en discours des créations culinaires de Mangeclous se laissent ainsi reconnaître certains aspects de la création littéraire cohénienne : le personnage, dans son goût de travestir le réel, dans son art de créer l'unité du disparate et dans la mélancolie qui suit l'abandon de son œuvre au public se fait figure du romancier, et les paramètres de la réussite des œuvres se transposent d'un domaine à l'autre. La sensibilité de Claudine Nacache à cette poétique culinaire engendre une jolie analogie entre le trésor enfoui au cœur des mets et un texte qui invite le lecteur à creuser à travers ses strates de signification, pour goûter une esthétique du secret et de la surprise.

Goûtant les mots autant que les mets, Claudine Nacache-Ruimi offre à son lecteur des nourritures intellectuelles aussi abondantes que riches de substance et soigneusement élaborées, pimentées d'une multitude de formules expressives à savourer. Elle donne à partager avec une visible délectation son intelligence de l'œuvre cohénienne, dans une exquise convergence de tous les plaisirs de la langue.

CAROLE AUROY

***Dictionnaire Giono.*** Sous la direction de MIREILLE SACOTTE et JEAN-YVES LAURICHESSE. Paris, Classiques Garnier, 2016. Un vol. de 985 p.

Dirigé par Mireille Sacotte et Jean-Yves Laurichesse, le *Dictionnaire Giono* a mobilisé vingt-deux spécialistes de l'œuvre du romancier, unis par un même souci de précision et d'actualité. Précédées d'une brève préface qui rappelle l'heureuse alliance de l'unité et de l'inventivité de l'œuvre, les six cent cinquante-deux notices sont suivies d'une bibliographie des œuvres – romans, théâtre, cinéma, correspondances, chroniques journalistiques et entretiens – et des études critiques – monographies, actes de colloques, périodiques et numéros spéciaux de revues. Le *Dictionnaire*, selon l'ordre alphabétique enrichi d'un double système de renvois par élargissement ou analogie, entend ainsi présenter les éléments caractéristiques de la création de Jean Giono, ses proches à titre privé ou ses collaborateurs (comme son ami Louis David ou la comédienne Andrée Debar), et une synthèse de la critique qui, dans le sillage des travaux de Robert Ricatte, Pierre Citron et Jacques Chabot, ne cesse de s'enrichir depuis quarante-cinq ans. Les notices offrent ainsi un remarquable outil aux chercheurs comme aux lecteurs amateurs passionnés de Jean Giono.

Si à chacun des titres des œuvres correspond une notice, les articles relèvent alternativement de la thématique, de l'éthique ou de la philosophie, sans oublier évidemment la dimension esthétique et poétique de l'œuvre gionienne.

Ainsi, les notices thématiques présentent, outre le thème et l'imaginaire global de la nature (Alain Romestaing), les motifs présents et agissants dans les romans de Giono (feu, terre, orage, arbres, animaux, olive, vin...) ainsi que les éléments référentiels propres à l'époque où se situent ses fictions : l'auberge, la veillée, le village, les vêtements comme les voitures à cheval ressuscitent un XIX<sup>e</sup> siècle réélabore par l'imaginaire propre à l'auteur. Trouvent leur place, par ailleurs, les personnages romanesques, tels Thérèse, Angelo et M. V., l'Absente (*L'Iris de Suse*) ou l'Artiste (*Les grands Chemins*), qui voisinent avec les figures emblématiques éparses dans l'œuvre d'artisans, d'acrobates ou d'ouvriers.

Incarnée par les personnages, l'éthique des caractères et des passions invite à s'intéresser aux notions de démesure, de cruauté (Denis Labouret), de domination, d'égoïsme, d'avarice et de perte, mais aussi de générosité, d'amitié ou de joie. L'univers moral paradoxal de Giono, l'ennui et le divertissement (Mireille Sacotte), le sentiment d'abandon et l'intuition de la force constructive et créatrice des hommes signalent l'importance de moralistes et de philosophes tels Pascal, Machiavel et Nietzsche. À la croisée des idées et des valeurs, on trouvera les entrées « anarchisme », « capitalisme », « aristocratie », ou pacifisme, tandis que le concept « communisme » mérite un examen approfondi de M. Gramain. Dans une notice spécifique, Christian Morzewski analyse le sens inaugural et donc paradoxal du « retour à la terre » selon Giono. Il dissipe les méprises interprétatives, comme le fait de son côté Katia Thomas-Montésinos à propos du rapport – lui aussi paradoxal – de Giono à l'Histoire.

Au-delà des pays chers à l'auteur (plateau du Contadour, Lalley, Italie...), le *Dictionnaire* expose aussi le paysage intellectuel, littéraire, artistique que s'est constitué Giono. Y trouvent place les grands inspirateurs depuis Homère (entrées « *Iliade* » et « *Odyssee* »), Virgile, L'Arioste, Dante et Cervantès jusqu'à Melville et Whitman, en passant par Stendhal et Dostoïevski. De Balzac, l'influence est interrogée par Jean-Yves Laurichesse, tandis que l'entrée « Romantisme » permet d'appréhender la relation de Giono avec le XIX<sup>e</sup> siècle. La notice « roman américain » expose son admiration pour Melville, Thoreau et Faulkner – qui eût peut-être mérité une entrée particulière. L'importance de la musique et de certains compositeurs est évoquée (Bach, Haendel, Beethoven, Mozart), et celle du cinéma : Jacques Mény rappelle que le seul texte théorique de Giono s'intitule « Écriture et cinéma », et que le goût de Giono, loin de se limiter à celui d'un spectateur, l'engage à pratiquer les adaptations de ses récits ou à écrire des scénarios originaux (dès 1931, *Le Signe du soleil*, qui ne fut pas tourné). Si dans les années quarante ce sont les procédés et dispositifs autorisés par le cinéma qui intéressent Giono (caméra subjective, surimpression, ralenti), il insiste dans la décennie suivante sur la part fondamentale de la parole dans la construction et la transmission d'une fable. Giono conteur, Giono constructeur de fictions et Giono contempteur de l'industrie capitaliste se reconnaissent dans la figure de Giono cinéaste.

Enfin, la dimension poétique de l'œuvre appelle des articles littéraires pointus, comme ceux qui sont consacrés aux catégories du récit et de la narration (D. Labouret). Certains romans suscitent une analyse technique approfondie (du même, la notice « Narrateur du *Moulin de Pologne* »), certaines métaphores privilégiées donnent droit à une entrée spécifique, comme celle de la danse, commentée par Agnès Castiglione.

En matière de stylistique, les analyses de Sylvie Vignes portent aussi bien sur l'art de la « description » que sur l'« oralité » ; celles de Sophie Milcent-Lawson, sur la « description narrativisée », le « défigement » ou le « dialogue ». Les humeurs et procédés de l'humour et de l'ironie ne sont pas négligés (Marie-Anne Arnaud-Toulouse), non plus que l'intertextualité dont joue l'œuvre (Jean-Paul Pilorget) ou la mythologie et les mythes qu'elle revisite (Agnès Landes). Moins connu que l'opus romanesque, le théâtre de Giono est, quant à lui, présenté par Laurent Fourcaut.

L'ensemble que constitue ce *Dictionnaire Giono* illustre donc la grande inventivité de l'auteur, qu'il s'exerce à l'art traditionnel du conte ou aux expérimentations

narratives qui rivalisent avec celles du Nouveau Roman, comme le montrent *Les Âmes fortes*. L'entrée « Imagination, Imaginaire » (Agnès Castiglione) permet de mesurer l'élan et l'usage de la poésie propre à l'écrivain, qui transporte ailleurs le local, dépayse les lieux communs et transcende les sensations en visions. Circuler d'une notice à l'autre de ce *Dictionnaire* permet de se (re)familiariser avec l'univers de Giono, d'en vérifier la profondeur, la fantaisie, la cohérence, et d'en éprouver la chatoyante diversité. En bref, de confirmer la place majeure de Jean Giono parmi les très grands romanciers du vingtième siècle.

MARIE-HÉLÈNE BOBLET

***Dictionnaire André Malraux***. Sous la direction de JEAN-CLAUDE LARRAT. Préface d'HENRI GODARD. Paris, Classiques Garnier, 2015. Un vol. de 1216 p.

Quel est le bon usage des dictionnaires d'écrivains, qui foisonnent depuis bientôt deux décennies ? On peut les consulter comme des dictionnaires ordinaires, afin d'y trouver l'explication d'un mot-clef, la notice d'un ouvrage, la fiche d'un personnage, la biographie d'un ami ou d'une relation de l'auteur. Ou bien les feuilleter, en quête de développements qui ajouteront à sa bibliographie critique. Le *Dictionnaire André Malraux* de Jean-Claude Larrat, qui succède à celui de Michaël de Saint-Cheron, Janine Mossuz-Lavau et Charles-Louis Foulon (CNRS éditions, 2011), conjugue l'intérêt pratique et l'enrichissement culturel. À côté de celles qu'on attendait (Absolu, Agnosticisme, Création, Culture, Métamorphose...), certaines entrées analysent des termes que les non-spécialistes associent moins spontanément à Malraux (Ellipse, Fondamental, Schème...), ou d'autres encore plus inattendus, comme Jouets ou Main(s). On pouvait, à l'inverse, espérer une entrée Orateur ou Art oratoire. La liste de ses rubriques réservant des surprises, pourquoi ne pas lire l'ouvrage de A à Z ? Grâce à l'équipe resserrée de ses rédacteurs (dix-neuf, dont certains ont rédigé plus de soixante-dix articles), il s'apparente à un essai collectif. Contrairement à d'autres dictionnaires du même genre, il n'offre pas de notices courtes : ce que Malraux a écrit sur Montaigne, Rabelais, Corneille, Rimbaud... (et qui n'est pas négligeable), le lecteur en prendra connaissance au fil d'autres articles, en s'aidant de l'Index.

« – “Pour l'essentiel, l'homme est ce qu'il cache... [...] Un misérable petit tas de secrets...” / “– L'homme est ce qu'il fait !” répondit mon père presque avec brutalité. » Ce dialogue des *Noyers de l'Altenburg* poserait l'alternative familière à Malraux entre l'Être et le Faire (concepts inscrits en tête de la deuxième partie de *L'Espoir*, qui auraient mérité eux aussi des entrées spécifiques), si l'Être se limitait à la vie privée. Sur le petit tas de secrets de l'existence de Malraux, le *Dictionnaire* n'aide pas toujours à faire le point. Mais l'enquête serait-elle à la mesure du personnage ? On conçoit l'irritation suscitée chez ses admirateurs par la vétilleuse biographie d'Olivier Todd. Cédant inévitablement à « l'illusion narrative » (*La Corde et les Souris*), l'exercice est par définition contraire à la philosophie de Malraux. « Je n'ai jamais eu l'intention d'écrire une biographie de Lawrence », dirait-il à propos du *Démon de l'absolu*, qu'il faut lire comme un historique des *Sept Piliers de la sagesse*. Le titre des *Antimémoires* valait profession de foi. On sera

donc, si on veut à tout prix entretenir l'« illusion », réduit à additionner les articles consacrés à Clara Malraux, à Louis Chevasson, à Eddy Du Perron et à d'autres proches, avant de prendre conscience, grâce à l'entrée « Mythe "Malraux" », que le « dispositif fictionnel » de l'écrivain rendait superflue toute biographie supposée fidèle, surtout si elle se voulait intime. *Lazare* fait exception ; à défaut d'avoir jamais raconté sa vie, Malraux y a traduit son expérience de la mort. Les articles qui traitent de ses réticences vis-à-vis des théories de Freud et de son intérêt pour l'« inconscient collectif » de Jung prolongent cette réflexion sur la connaissance de soi et sa mise en récit.

Le *Dictionnaire* éclaire, plus importantes que ses secrets, les étapes de son « faire ». L'aventure douteuse du Cambodge ne doit pas porter trop d'ombrage à son intérêt précoce pour les arts d'Extrême-Orient et à son scepticisme sur les chances d'une colonisation heureuse (même s'il se prévalut ensuite abusivement de prophéties sur le destin de l'Indochine). Sa détermination contre le fascisme lui a dicté, au-delà de la participation à des meetings, son héroïque engagement à la tête de l'escadrille *España*. Il ne poussa pas le souci de l'efficacité jusqu'à adhérer au Parti Communiste (au contraire de son héros Manuel, dans *L'Espoir*) ; à supposer qu'il en eût des regrets, le pacte germano-soviétique de 1939 les aurait effacés. Il s'abstint de participer à la Résistance française aussi longtemps qu'il la jugea inefficace (« Revenez me voir quand vous aurez de l'argent et des armes ! ») avant de la rejoindre dans les derniers mois. Sa fidélité au général de Gaulle, depuis la Libération jusqu'à la retraite définitive de Colombey, sera indéfectible. On aurait aimé que le Général (dont le patronyme est curieusement rangé à la lettre D – mais à G dans l'index) eût droit à une plus ample synthèse. Son personnage étant omniprésent dans l'ouvrage, l'article aurait exposé à des redites, mais celles-ci sont inévitables si on accepte que le *Dictionnaire* soit moins lu que consulté (il n'est pas anormal ni gênant que certaines citations reviennent cinq fois ou plus). Cette synthèse sur le Général, Malraux s'avouait lui-même impuissant à la réaliser. « Je ne pourrais pas écrire cinq pages sur lui », déclarait-il en 1954. Il a surmonté l'obstacle en le métamorphosant, dans *Les Chênes qu'on abat*, en un héros shakespearien. « Je crois que c'est lui qui a inventé De Gaulle ! », disait José Bergamín. La figure du Général l'a aidé, en retour, à s'inventer lui-même. On le dirait aussi bien d'autres figures : « le Valéry de Malraux, c'est d'abord un autoportrait » (article Valéry), et « le dialogue avec Picasso se fonde avec la pensée de l'écrivain sur l'art » (article *Tête d'obsidienne*).

La création des Maisons de la Culture, destinées à rendre les tableaux, le théâtre ou le cinéma aussi accessibles aux enfants que l'alphabet, restera le premier fleuron de son ministère. Pour le reste, en dépit des confidences peut-être trop complices de son directeur de cabinet André Holleaux (1962-1965), on peine à reconstituer les tourments de ce penseur de l'absolu engoncé dans ses habits de ministre, aux prises avec la bureaucratie. Comment, anticolonialiste de longue date, accepta-t-il pendant la guerre d'Algérie les entorses à la liberté d'expression ? Quelle douleur lui causa sa rupture avec sa fille Florence quand celle-ci signa le Manifeste des 121 artistes, écrivains et comédiens contre la poursuite de la guerre ? Après avoir écrit, en 1932, que l'auteur de *L'Amant de Lady Chatterley* avait dû « compter avec la bêtise humaine », il couvrit en 1966, sans doute à contrecœur, l'interdiction du film de Rivette, *La Religieuse*, et il brava deux ans plus tard la fronde des cinéphiles en limogeant Henri Langlois

de la Cinémathèque française, décision cruelle que pouvait légitimer le souci de conservation du patrimoine. Le remarquable article «Mai 1968» traduit la hauteur qu'il prit, ou s'ingénia à prendre, par rapport à l'actualité de l'époque. Son message figure, dans *La Corde et les Souris*, sous la forme d'un dialogue avec un personnage fictif, daté du 6 mai 1968 (date anniversaire de la mort de Socrate). Cette « crise de civilisation », selon le diagnostic qu'il posa le 20 juin, lui offrit l'occasion d'une réflexion profonde, étendue au rôle des religions et à la place du « grand écrivain » dans le monde moderne. Mais, sur les grèves qui paralysèrent la France et les manifestations qui répandirent étudiants et ouvriers sur le pavé, quelle était au juste son opinion ? La question risque de sembler benoîte ou vulgaire.

Sur l'Art, tout tourne autour de la Métamorphose, article majeur qui se prolonge dans dix autres, pour le moins. « Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture », lit-on, et, plus loin : « Les idoles deviennent des œuvres d'art en changeant de références, en entrant dans le monde de l'art que nulle civilisation ne connut avant la nôtre ». Aucune œuvre ne peut être vue hors de la métamorphose qui, rendant insaisissable sa véritable origine, aboutit à un perpétuel inachèvement. La sculpture, ou plutôt le regard que nous portons sur elle, l'atteste de façon plus éclatante que la peinture, à plus forte raison que la littérature car l'écrit suggère une présence de la conscience, alors que l'image nous transmet l'inconnu. Malraux n'en a pas moins couronné, avec *L'Homme précaire et la littérature*, un ensemble de réflexions qui en font un des grands critiques littéraires de son temps. Sur la musique, à l'inverse, il regrette de n'avoir pas pu trouver les mots qui auraient rendu plus claires les questions qu'il s'était posées. Les critiques parfois acerbes que lui ont adressées des historiens patentés manquaient de pertinence : jamais il n'eut l'intention d'écrire une histoire de l'Art au sens où on l'entend d'ordinaire. Elle se serait heurtée aux mêmes réticences que les biographies. « Toute tentative de rendre le passé intelligible fait de lui une évolution ou une fatalité, chargée d'espoir ou de mort pour ceux à qui cette tentative s'adresse ; alors qu'une histoire de l'art, et non une chronologie des influences, ne saurait pas plus être celle d'un progrès que celle d'un éternel retour. »

À la métamorphose il faut lier le destin, dont l'ultime figure est le devenir, « le vieux fleuve héraclitéen ». Contre le destin luttent les héros fictifs auxquels le romancier donne le pouvoir de métamorphoser leur vie, ceux qui dans l'histoire réelle s'inspirent d'Antigone, les créateurs enfin. Parce que « l'art rivalise avec la Création, dans l'imaginaire », il est « un moyen de possession du destin ». Plus encore qu'aux œuvres achevées, Malraux s'attache à l'effort sans cesse recommencé des artistes ; on peut toujours analyser leur pouvoir d'expression, c'est le besoin de *créer* qui les a poussés à s'exprimer. Créent-ils pour rivaliser de façon démiurgique avec le réel ou pour tenter de le rejoindre dans ce qu'il a de plus immatériel ? On a lieu d'hésiter quand on lit, par exemple, cette admirable phrase du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* : « “On fait de la peinture avec le sentiment”, disait [Chardin] ; il n'entendait pas par là le théâtre, mais une volonté quasi bouddhique de fixer par la praline des fruits son accord avec un univers fragile qui semblait ne pas connaître la mort. »

De l'univers « malrucien », le *Dictionnaire* de J.-Cl. Larrat offre une approche détaillée et souvent lumineuse. (Le *Dictionnaire* du CNRS préférerait « malraucien »,

tout aussi disgracieux. Ne pourrait-on s'épargner l'un et l'autre ?) Les références bénéficient de l'édition des *Œuvres complètes* de Malraux dans la Bibliothèque de la Pléiade (6 vol.), dont le contenu détaillé, placé au début du *Dictionnaire*, permet de façon économique et précise l'identification des renvois. Aux titres contenus dans cette édition, dont les mérites ne sont plus à vanter, ont été ajoutés quelques « Inédits dans la "Bibliothèque de la Pléiade" » (comprenons, l'expression prêtant à confusion : des inédits *qui ne figurent pas* dans la Pléiade). Un outil précieux, en somme, et un bel ouvrage.

PIERRE-LOUIS REY

FRANÇOIS DE SAINT-CHERON, *Malraux et les poètes*. Paris, Hermann, 2016. Un vol. de 302 p.

« Malraux a longtemps tout fait, dirait-on, pour laisser penser qu'à ses yeux la littérature n'avait pas autant de portée que les arts plastiques », écrivait Henri Godard en tête d'un essai (*L'Autre face de la littérature. Essai sur Malraux et la littérature*, Gallimard, 1990) où il combattait ce préjugé que Malraux avait donc contribué à nourrir. Dans *Malraux, théoricien de la littérature* (Puf, 1996), qu'ouvre un bref chapitre intitulé « Symbolistes et surréalistes », Jean-Claude Larrat a analysé ensuite les réticences de Malraux vis-à-vis des poètes de sa jeunesse, coupables d'avoir moins exploré le « fond de l'inconnu » que cédé à un tourbillon de formes venues de l'extérieur ; mais plusieurs entrées de son *Dictionnaire Malraux* (Garnier, 2015) montrent comment l'écrivain a élargi, à partir des années trente, le sens du terme « poésie ». Ainsi *La Comédie humaine* fait-elle, à ses yeux, concurrence à *L'Iliade*. Baudelaire et Valéry figurent dans son Panthéon littéraire grâce à leurs poèmes, mais aussi en tant que critiques d'art sensibles à l'univers des formes. Évaluant l'intérêt de l'auteur des *Curiosités esthétiques* pour les « arts précolombiens [qui] commençaient à sourdre » ou pour les estampes japonaises du magasin « *À la porte chinoise* », il n'est pas loin de faire de lui un précurseur – encore timoré, il est vrai – du « Musée imaginaire ». Il voulait, du reste, qu'on lise *Les Voix du silence* comme un poème plutôt que comme un essai. Pour lui, la poésie est en effet d'abord une voix ; les poèmes « aphones » de Mallarmé, écrits pour être lus, conduisent eux aussi vers la beauté, mais par un chemin différent.

François de Saint-Cheron examine moins les rapports de Malraux avec la poésie qu'avec les poètes. La première partie de son ouvrage dresse un inventaire des auteurs de prédilection de Malraux, depuis François d'Assise, Villon ou Shakespeare jusqu'aux contemporains, en passant par Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, mais aussi par Nietzsche, dont un poème, célébré dans *Les Noyers de l'Altenburg*, « suggère un possible passage, *ici-bas*, du tragique à la lumière » (p. 76). « Comme Nietzsche, Malraux était "un peu chaman" » (p. 78). « Proclamé ou secret, l'objet véritable du poème, c'est le feu. Il n'est pas le reflet d'un soleil invisible, mais l'œuvre d'un pouvoir humain qui n'apparaît qu'en lui », lit-on aussi bien dans *L'Intemporel* (*OC*, Pléiade, t. V, p. 793). La seconde partie offre un recueil de correspondances croisées (conservées pour la plupart à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet) avec des amis ou relations qui, à l'image de Michel Leiris ou d'André Salmon, ne furent pas tous prioritairement des poètes

au sens étroit du terme ; chaque série de lettres est précédée d'une notice qui instruit sur les relations de Malraux avec son correspondant : très occasionnelles avec Claudel, Guillevic ou Breton, affectueuses avec son aîné Max Jacob qui fut son « intercesseur » en littérature, d'une amitié chaleureuse avec Jean Grosjean et André Frénaud. En Appendice sont reproduits des vers de Grosjean et de Frénaud (tous deux déjà cités en exergue du volume), un texte de Francis Ponge recueilli dans l'« Hommage à Malraux » de *La Nouvelle Revue française*, ainsi que l'allocution prononcée par Malraux en 1959 au Festival de Cannes. Comme il était, rappelle Fr. de Saint-Cheron, « du côté de ceux qui *parlent* », ces lettres seront souvent lues comme des échos de conversations ou des préludes à de plus longs débats. « Ça m'embête de dicter une lettre du genre critique littéraire », avoue-t-il à Frénaud à la relecture de ses poèmes (17 janvier 1947) ; on suppose qu'il lui exprimera ses impressions de vive voix. Réciproquement, Frénaud lui écrit : « J'ai longtemps songé à vous écrire à propos du premier tome de votre *Psychologie de l'art* mais c'est d'une richesse trop éberluante pour que j'ose me lancer dans une lettre qui n'en finirait pas » (24 mai 1948). On aimerait savoir en quels termes ils en parlèrent.

À Gaëtan Picon, qui prétend que Goya lui est « plus cher et plus présent » que Baudelaire, Malraux répond : « Je ne crois pas » (*Malraux par lui-même*, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1956, p. 122), comme si le préjugé était décidément tenace. Il est vrai que, quand il avance que « le dernier héritier d'Apollinaire » fut peut-être Chagall (p. 52) ou que « Villon n'est pas moins présent que la *Pietà d'Avignon* » (p. 67), Malraux établit pour le moins des passerelles entre les arts. Il juge assurément la poésie aussi belle et aussi profonde que la peinture ou la sculpture, mais, puisqu'il a choisi de composer un musée imaginaire plutôt qu'une anthologie, il est logique qu'il recoure souvent à elle comme à un élément de comparaison. C'est toutefois « comme la peinture à l'époque de Manet » que la poésie, avec Baudelaire et plus encore avec Rimbaud et Mallarmé, a tendu à devenir « une valeur en elle-même, indépendamment du “sujet” ou des sentiments qu'elle pouvait paraître exprimer » (p. 44).

Que Malraux vive en familiarité avec ses poètes préférés, on le devine par les citations, peut-être inconscientes, dont il nourrit sa prose : ici, un « C'est par une nuit pareille [...] », inspiré du *Marchand de Venise* (p. 27) ; là, une « idole à trompe », issue du *Voyage* de Baudelaire (p. 36)... S'il cite inexactement (tout en respectant la métrique) tels vers de Hugo (extraits d'« À Théophile Gautier » ou d'*Hernani*) ou d'Apollinaire (« Ispahan »), c'est le signe qu'il ne prend pas la peine de retourner au texte du moment qu'il en a gardé la musique. On trouverait sans doute d'autres réminiscences dans ses *Oraisons funèbres*, lues par Fr. de Saint-Cheron comme des poèmes en prose.

L'ouvrage est le fruit, non seulement d'une connaissance approfondie de l'œuvre de Malraux, mais de longues enquêtes de son auteur auprès de Sophie de Vilmorin, de Miriam Cendrars, de la veuve de Jean Grosjean... Il ajoute des touches au portrait parfois insaisissable de l'écrivain. On mesure sa fidélité en amitié, sa réserve aussi, sa culture (qui en aurait douté ?), ainsi que son goût pour la fantaisie verbale (voici qu'une boutade « fanfreluche de génie » Max Jacob, accusé par ailleurs de « pignocher des choses inexactes »...). L'auteur des *Oraisons* s'exprime ici *mezza voce*. On a l'illusion de l'entendre converser.

PIERRE-LOUIS REY

ANNE SIMON, *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*. Paris, Hermann, « Philosophie », 2016. Un vol. de 244 p.

Il existe, dans la postérité de Proust, un « moment 1960 » (correspondant aux années 1950-1970) : c'est le moment où un groupe de penseurs, ressaisissant Proust et se saisissant de Proust, y engagent « le sens même de leur vie et leur engagement dans l'écriture » (p. 7). Entre les quatre auteurs rapprochés ici et Proust se crée une relation diacritique, où l'immersion dans la pensée de l'autre nourrit un processus d'individuation. Que l'on considère le romancier de la *Recherche* comme un *alter ego* pour Merleau-Ponty, comme un frère ennemi pour Sartre, comme un hors-sujet pour Deleuze ou comme un moi idéal pour Barthes, il s'agit d'observer comment « l'œuvre de Proust est conduite à vivre sa vie dans la vie d'un autre » (p. 12). De tels lecteurs dénaturent ce faisant Proust sans état d'âme – c'est ce qui les réunit sous l'intitulé du *trafic* ; car pour eux, il s'agit de « passer par Proust pour inventer le roman de leur propre pensée » (p. 28). Leur lecture de Proust relève du « mésusage producteur de concept » (p. 146). Deleuze en premier, mais tous au fond pratiquent une « appropriation du romanesque au sein d'un parcours philosophique qui prend son bien là où il se trouve » (p. 153). Observons d'abord comment chacun s'y prend.

Entre Merleau-Ponty et Proust, il y a compagnonnage de toute une vie. Il faut partir ici d'un texte de 1945 reproduit en 1948 dans *Sens et non-sens*, « Le roman et la métaphysique », qui pose le problème directeur de distinguer littérature et philosophie. « Ce désir de roman au cœur du questionnement philosophique peut être considéré comme la modulation d'une intersubjectivité plus générale qui travaille la lecture chez Merleau-Ponty » (p. 47). Ce que Proust accompagne chez lui, c'est « une tentative de plus en plus poussée d'incarnation de l'idée » (p. 52). On observe cependant qu'au fil du temps, les références à Proust, qui ne cessent d'être précises, s'accompagnent d'un silence sur son nom, à la faveur d'un empiètement stylistique et cognitif (p. 56) qui exploite les potentialités de sens que recèlent le lexique et le style de la *Recherche* (p. 59). La phénoménologie merleau-pontienne trouve à ce contact ses assises : ainsi, « cette articulation primordiale entre le sentant et le sensible, cette prescience qu'un monde global se tient à l'horizon de notre vision, perceptibles dès les premières tentatives d'écriture de Proust, ont constamment alimenté la pensée du philosophe » (p. 64). Le sensible proustien entre en résonance avec les recherches du penseur en ce qu'il s'institue entre retrait et manifestation, fermeture et ouverture, ténèbres et lumière : l'église près de Balbec recouverte de lierre montre que l'idée peut être perçue sans voiles, et révèle à Merleau-Ponty qu'un dévoilement s'effectue par le biais du voile (p. 76). Le phénoménologue retient encore du romancier le silence comme accès à la profondeur, qui se conquiert à rebours de la page blanche.

Pour Sartre très différemment, Proust « constitue tantôt un modèle obsédant et souvent occulté, tantôt un ennemi intérieur d'autant plus combattu qu'il est bien sûr l'un de ces doubles que Sartre n'a cessé de se forger pour mieux se confronter à soi » (p. 82). Aussi Sartre fait-il de la lecture, en général comme de Proust, un usage tout personnel permettant de se définir par opposition, avec une violence parfois qui fait symptôme, tantôt de digérer autrui, pour en faire finalement une figure de soi (p. 86). Le rejet, c'est celui de l'introspection proustienne, révolue, datée, à ne pas suivre. Là où le philosophe au contraire se

rapproche du romancier, c'est dans le rapport à autrui lié à la question du regard, à travers une vision vécue comme épreuve solipsiste, d'où résulte un voyeurisme, d'ailleurs honteux chez Sartre, alors qu'il serait plutôt valorisé sinon valorisant chez Proust (p. 97-99). Anne Simon détermine que le célèbre passage sur le garçon de café s'appuie implicitement sur quatre passages de la *Recherche* : n'y voit-on pas d'ailleurs « Legrandin changé en garçon de café » ? De Proust à Sartre, « la dénonciation du snobisme social » devient « celle de la mauvaise foi existentielle » (p. 102). *Les Mots*, écrit à la fois avec et contre « Combray », condense cette relation double.

« Lire Proust à travers le prisme de Deleuze, c'est en réalité entrer dans le plan de la non-coïncidence à soi, de la latéralité » (p. 119). Le critique remarque chemin faisant que les éditions remaniées de *Proust et les signes* reflètent une évolution de la conception deleuzienne du roman – et même une déconstruction progressive du système posé en 1964. Le penseur se fixe sur le concept évolutif (et renfermant des contradictions) de l'*essence* selon Proust, ce qui le pousse sans doute à accentuer excessivement l'*unité* de la *Recherche* et à séparer artificiellement le sujet et l'objet. Émerge cependant l'idée que « le Proust de Deleuze sonne souvent plus juste quand on le sort de la grande machinerie, aux rouages compliqués, de *Proust et les signes*, et qu'on le suit comme une ligne de vie dans le jaillissement d'une pensée en création permanente » (p. 134). Ainsi le véritable Proust de Deleuze pourrait-il se trouver ailleurs que dans cet essai, c'est-à-dire lorsqu'il est capturé hors de son territoire assigné (p. 140). Mais la déformation parcourt toutes les étapes de sa lecture, dès 1964 quand il aborde Proust en philosophe promoteur du vrai (p. 152-153), dans le fait qu'il refuse d'envisager la question complexe des voix narratives (c'est d'ailleurs, ajouterons-nous, un trait général des philosophes se penchant sur le cas de la *Recherche*), dans sa description favorite de l'araignée qui surveille et rayonne à partir d'une horizontalité presque abstraite, contrastant singulièrement avec le lien qu'établit Proust entre le tissage et l'épaisseur du sensible.

Avec Barthes se fait jour « une nouvelle forme d'écriture sur la vie et le monde de Proust envisagés à la lumière de la *Recherche* » (p. 155) ; c'est dire que Proust deviendra pour lui « une cadence voire une syntaxe de la lecture et de l'existence » (p. 157). Proust pour Barthes est « un écrivain érigé en figure réussie de la vie » (p. 176). Après avoir constaté que deux accès à Proust se sont succédé, de la fragmentation à la continuité, Anne Simon observe comment *La Préparation du roman* est traversé par l'écriture de *La Chambre claire*, en confrontant subtilement, faudrait-il dire, la non-écriture de Proust dans *La Préparation du roman* et sa réécriture dans *La Chambre claire* (p. 192-193).

Ces quatre lecteurs partiels de Proust sont partiels parce que, lisant Proust, ils produisent quatre pensées en prise sur la vie – « personnelle-fantasmée chez Barthes, personnelle-décryptée chez Sartre, sensible-idéelle chez Merleau-Ponty, cosmique-rythmique chez Deleuze » (p. 206). Par quoi Proust romancier se trouve doté de « grappes de visages » (p. 208).

Car on ne saurait omettre pour finir qu'une des richesses de ce dense essai repose sur les caractérisations des aspects *a priori* les plus insaisissables d'*À la recherche du temps perdu*, au sein desquels on privilégiera ici, à titre d'exemple de cette subtilité d'analyse, les rapports de Proust à la philosophie, intensément interrogés ces dernières années, outre notre *Éclectisme philosophique de Marcel*

Proust (Paris, PUPS, 2013), par Thierry Marchaisse (*Comment Marcel devient Proust. Enquête sur l'énigme de la créativité*, Paris, EPEL, 2009), Pierre Macherey (*Proust. Entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013)<sup>1</sup>, ou Gilbert Romeyer Dherbey (*La Pensée de Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2015) et Claudio Rozzoni (*Marcel Proust. Portrait d'un jeune écrivain en philosophe*, Paris, Classiques Garnier, 2016), sans oublier le numéro de revue en préparation *Proust et la philosophie : regards de la philosophie allemande* (sous la direction d'Uta Felten et Volker Roloff, *Revue d'études proustiennes*, 2018-1).

Dans la lignée de son *Proust ou le réel retrouvé* (Paris, Puf, 2000, rééd. Champion, 2011), Anne Simon trouve encore à nuancer cette si difficile question, qui parcourt tout son essai, pour noter que d'emblée dans l'ouverture de la *Recherche* (le dormeur qui s'éveille), «on sort avec Proust du sujet constitué» (p. 145). Le critique observe que, dans le cycle romanesque, les sujets traités se trouvent malmenés «pour les rendre philosophiquement méconnaissables, en les intégrant dans des histoires aux retournements inattendus et irréductibles à la conceptualisation» (p. 18). La loi de renversement, identifiée chez Proust par Barthes, suppose paradoxalement l'impossibilité de la loi, cependant que la minutie interprétative du romancier finit par dissoudre la possibilité même de l'herméneutique (p. 37); ce qu'incarne ainsi le héros et narrateur de *La Prisonnière*, c'est «la folie, masquée par le prétexte de l'établissement de Lois psychologiques» (p. 20). Dans la lignée, quoiqu'autrement, de Vincent Descombes (*Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987), Anne Simon observe comment le roman se joue de la philosophie et en déjoue les objectifs : «le récit ne cesse d'évoluer, ou de tendre ses pièges pour obliger le lecteur à prendre part au cheminement hasardeux du narrateur vers la vérité» (p. 25), sans compter que certains sujets «sont devenus philosophiques à force d'avoir été romanesques» (p. 19). L'anonymat du narrateur proustien est interprété, dans ce mouvement de pensée, comme le refus d'un Sujet garant du sens de l'œuvre; subtilement, la ligne de partage entre l'établissement et la perte du sens se joue notamment dans le *nous* et le présent gnomonique chez Proust, qui «visent à défictionnaliser le propos en l'universalisant» – mais au moyen de «cette défictionnalisation qui est certes un des modes proustiens de la mise en fiction...» (p. 63 et note 114). De même, «l'écrivain salue explicitement dans la *Recherche* l'unité rétrospective des grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle – non sans faire éclater dans sa pratique de l'ajoutage et de la paperole ce désir théorique de totalité» (p. 138). Une pensée qui se construit sur la réunion paradoxale des contraires : Barthes remarque, dans *La Préparation du roman*, que le narrateur raconte l'œuvre *en train de ne pas se faire*, et, ce faisant, la fait.

Tel est cet essai, muni d'un index et d'une bibliographie, un essai où chaque mot est compté et pesé. Il dégage une double forme de la postérité d'un écrivain, qui d'un côté se lie à des penseurs (ou d'autres romanciers ici : pensons à Claude Simon) attachés à le transformer pour devenir eux-mêmes, d'un autre côté passe par ces lecteurs et relecteurs pour démultiplier les significations de son œuvre. Il y va en ce cas de la place de Proust au XX<sup>e</sup> siècle; et l'on observe que la question du rapport de Proust à la philosophie est si riche, que même si l'on vient après toute une rangée de bibliothèque sur le sujet, tout semble rester encore à dire.

LUC FRAISSE

1. Voir un compte rendu dans la *RHLF*, 2015-2, p. 486-489.

CLAUDE COSTE, *Roland Barthes ou l'art du détour*. Paris, Hermann, Savoir Lettres, 2016. Un vol. de 278 p.

Claude Coste compte parmi les meilleurs spécialistes de Roland Barthes dont il a édité une part importante des manuscrits inédits de ses cours (*Le Discours amoureux, Sarrasine de Balzac et Comment vivre ensemble*). On lui doit un *Roland Barthes moraliste* (Lille, Septentrion, 1997) qui offre une vision originale et singulière du théoricien dans la lignée des Montaigne, La Bruyère, La Rochefoucauld, Pascal, adepte comme Barthes de la forme brève, mais aussi, plus proche de lui dans le temps, Nietzsche et André Gide. Membre fondateur avec Eric Marty du groupe Roland Barthes à l'ITEM (CNRS), Claude Coste en codirige le séminaire associé ainsi que la revue *Roland Barthes* (roland-barthes.org). Ses nombreux travaux sur Barthes et sa connaissance approfondie de son œuvre font donc de son dernier livre une référence incontournable de la critique barthésienne actuelle. L'ouvrage se présente comme un ensemble d'études qui ont, depuis plusieurs années, mis en avant des aspects méconnus de l'écriture et la pensée d'un Barthes à multiples facettes : ses relations à Georges Bataille, Bernard Dort, Jean-Paul Sartre, Jean-Pierre Richard et le Maroc, ce dernier sujet ayant fait l'objet d'un ouvrage collectif en 2013 (*Barthes au Maroc*, dir. Ridha Boulaâbi, Claude Coste et Mohamed Lehdahda, Meknès, PU de Meknès). Il explore donc les alentours du Barthes sémiologue, critique littéraire, de théâtre, enseignant et pris dans une négociation permanente avec sa propre image.

Dans le chapitre liminaire qui introduit la question de la « bonne distance » selon Roland Barthes, Claude Coste rappelle ses difficultés et son souci de tenir une position juste, tant moralement que scientifiquement : il s'agit pour Barthes d'intégrer la part affective du lecteur sensible qu'il est dans ses analyses, tout en évitant de coller à son objet et de s'engluer dans une vision univoque. Il assume donc la part affective de sa méthode, mais choisit de l'expérimenter dans le cadre du séminaire de l'École Pratique des Hautes Études et surtout au Maroc où le dialogue, malgré les difficultés, prend encore plus le pas sur le cours magistral. Comme l'explique Claude Coste, qui oppose cette « proxémie du séminaire » à la distance imposée avec l'assistance au Collège de France, le détour de Barthes par le Maroc est encore une fois une prise de distance de l'actualité houleuse de l'enseignement en France (Mai 68) pour mieux se rapprocher de la littérature et du texte (son programme de cours à Rabat convoque Poe, Proust, Verne et la notion de polysémie). Coste y présente le Barthes pédagogue qui transparaît à travers ses notes de cours mais qui cherche aussi, dans la littérature, un moyen de « libération de l'individu » (p. 110).

Nombre de notions-concepts forgées par Barthes traitent de la question de la distance et ses degrés : idiorrythmie, philosphère ou bathmologie, notamment. L'étude des fragments d'un discours amoureux, et en particulier le brouillon du « Je t'aime », exemplifie et étend la question à la relation éthique et sentimentale entre deux êtres, même si l'amoureux tend, par sa folie affective, à s'exclure des espaces de sociabilité. Expérience et théorisation œuvrent de concert pour embrayer les forces désirantes de Barthes selon la figure du détour qui « intériorise la proxémie » et autorise les digressions, retours en arrière, glissements (au premier chef, le lapsus) et jeux de sens. Barthes ne cache pas à cet égard sa dette envers la psychanalyse, « en particulier dans la connaissance de l'imaginaire, notion incertaine » héritée de Lacan (p. 65).

De cette première partie qui traite du Barthes enseignant, un second ensemble s'intéresse à Barthes lecteur de Proust, Sartre et Bataille. Le Proust de Barthes devient radiophonique. Barthes se fait lecteur des lieux de ce qu'il nomme le « marcellisme », un certain goût et intérêt pour le narrateur Marcel, et qui devient un mode d'appropriation de l'œuvre proustienne (on pense au dernier cours programmé par Barthes – mais qui n'aura pas lieu – autour de photographies du monde proustien). La promenade radiophonique est un parcours urbain qui dévoile autant les espaces proustiens que le regard singulier de Barthes, et sa propre intimité projetée comme une « maquette » parallèle au cours *La Préparation du roman*, c'est-à-dire un terrain exploratoire d'une nouvelle forme de narrativité : « Acceptant la parole radiophonique, Barthes expérimente un nouveau mode d'expression, une sorte de pré-écriture qui précède l'écriture comme la parole précède l'écrit. » C. Coste poursuit : « C'est sur un mode pré-littéraire qu'il transforme Paris en un lieu habitable ; c'est d'un simulacre d'écriture qu'il investit le simulacre de la “maquette” ». La confrontation littéraire avec Proust et sa construction cathédrale – Barthes étant plus modeste dans le format – n'est pas la seule qui traverse l'œuvre et la pensée de Barthes. L'ombre de Sartre plane aussi depuis les années d'après-guerre, et les références reviennent en force à la fin des années 1970 : Barthes crédite le philosophe de son entrée « dans la littérature moderne » (p. 136), et selon C. Coste, il trouve dans sa phénoménologie de la conscience une science des degrés, « ces échelonnements de conscience qui traversent le conscient et l'inconscient » que *La Chambre claire* met en scène sous la forme de découvertes successives (p. 144-145). Les références sartriennes de Barthes sont pour beaucoup littéraires : elles passent par son *Genet* et son *Baudelaire*. Mais C. Coste pointe surtout un va-et-vient de Barthes à Sartre témoignant d'un parcours d'écriture qui prolonge cette recherche de distance juste par rapport à l'objet « littérature » : « D'*Esquisse d'une théorie des émotions à L'Imaginaire*, ce qui se donne à voir, c'est tout le trajet qui conduit de l'émotion à la fuite et de la fuite à la littérature » (p. 158).

Plus inattendu, le Bataille de Barthes qui apparaît dans ses lectures après le *Degré zéro de l'écriture*, forme une « sainte trinité » avec Lautréamont et Artaud. Publié en 1963, le texte de Barthes « La métaphore de l'œil » s'inscrit dans le cadre plus global d'un numéro hommage de *Critique* pour Bataille mort l'année précédente. Pour un spécialiste de l'image, ce détour par Bataille – un proche de Klossowski, comme Barthes – ouvre à une réflexion sur la filiation paternelle et maternelle, la place du mysticisme dans l'écriture et, dans la continuité de sa lecture de Sade, à l'image de la sexualité qui se décline de l'érotisme au libertinage en passant par la transgression. À l'époque où paraît *Le Plaisir du texte*, un an après *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes revient sur Bataille à l'occasion d'un colloque de Cerisy (« Vers une révolution culturelle : Artaud, Bataille », 1972) et remet à l'honneur « la puissance transgressive de son œuvre » (p. 171) qui l'amène jusqu'à *Tricks* de Renaud Camus, et toute une littérature de la sexualité – au même titre que l'amour – qui affleure de plus en plus nettement chez Barthes.

Dans les derniers chapitres consacrés aux multiples détours de la pensée et de l'écriture barthésienne, Jean-Pierre Richard, Bernard Dort et André Pieyre de Mandiargues sont les interlocuteurs d'un dialogue qui tourne autour de la littérature et de la question de la sensation, d'une physiologie moderne, du théâtre et des débuts critiques de Barthes et, enfin, d'une lecture picturale d'Arcimboldo,

peintre humaniste à clefs, que les deux écrivains ont commenté et mis à l'honneur à la suite des Surréalistes. Cette dernière partie rappelle le rôle du Barthes critique, que ce soit dans la revue *Théâtre populaire*, qu'il a cofondée avec Dort, ou dans la défense de la littérature de son temps autour de Jean Cayrol et Alain Robbe-Grillet sur lesquels Dort a abondamment écrit lui aussi. De l'amitié avec Jean-Pierre Richard surgit un dialogue fait d'images et d'émotions, «un paysage intérieur» qui fonde l'herméneutique sensible des deux hommes (Jean-Pierre Richard est l'auteur de *Roland Barthes, dernier paysage*, Verdier, 2006). Cet éloge de la sensibilité qui, traversant les époques, s'attache autant aux classiques qu'aux modernes, accompagne les nombreuses tentatives de Barthes de faire une histoire des émotions. *Fragments d'un discours amoureux* en est la version la plus aboutie, sorte de pendant romantique et romanesque de *l'Histoire de la folie à l'âge classique* de son ami et futur collègue Michel Foucault.

MAGALI NACHTERGAEL